

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ТОПОСА ТЕАТРА КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ МОТИВА ИГРЫ В ПЬЕСЕ Н. КОЛЯДЫ «ТЕАТР»

На материале пьесы Н. Коляды «Театр» изучаются художественно-эстетические особенности преобразований современной отечественной экспериментальной драмой традиционной пространственной модели театра. Трансформация традиционного топоса театра рассматривается как средство реализации мотива игры, удовлетворяющего авторской интенции обнаружения зрителя в качестве активного участника коммуникативного события игры. В драматургическом тексте репродукция последнего, в свою очередь, детерминирована постоянным колебанием театральной коммуникации между реальностью зрителя и реальностью сцены.

Ключевые слова: топос театра; событие игры; мотив игры; зритель; автор; Н. Коляда.

В данной работе мы обращаемся к анализу пьесы «Театр» Николая Коляды – лидера «старшего» поколения современных отечественных драматургов. Цель статьи – представить результаты исследований поэтического эксперимента по изменению традиционного топоса театра и, соответственно, коммуникации, складывающейся в процессе театрального действия. Мы хотим показать, каким образом преобразование соотношений театральных локусов – центрального (сцена и зрительный зал) и периферийного (вспомогательные помещения театра) – позволяет моделировать событие игры, передающее зрителю роль активного участника, от которого во многом зависит концепция воплощаемой на сцене реальности. Многократное повторение такого рода событий игры репрезентирует мотив игры.

Исследование названной пьесы выполнено в контексте изучения произведений отечественных драматургов, написанных и поставленных в 1980–1990-е гг. С методологической точки зрения детальный анализ пространственной модели театра на материале пьесы «Театр» имеет существенное значение для исследования сюжетобразующего потенциала мотива игры, который проявляется в формировании широкого поля для интерпретации событийной основы произведения активным воспринимающим субъектом.

Для принципиального разъяснения сюжетобразующей роли мотива игры нам необходимо обратить внимание на особенности театральной коммуникации. В театре традиционно присутствует совмещение разных по семантике и эстетическому значению видов коммуникации. Исходя из принципа театрального искусства, самой насыщенной (базовой) является коммуникация между персонажами. По отношению к этой коммуникации канал «персонаж – зритель» насыщен в значительно меньшей степени: его можно рассматривать как спорадическое и редкое явление. К далекой периферии при таком подходе будут относиться коммуникативные отношения между актером и зрителем (оба рассматриваются нами как реальные люди, присутствующие на сцене и в зрительном зале), а к самой непонятной по своей функционально значимой семантике – коммуникация между зрителями.

Поскольку основу мотива игры в драме составляет коммуникативное событие игры, нас интересуют те аспекты драмы, которые нарушают традиционную условность и насыщают содержанием канал коммуникации «персонаж – зритель», обычно запертый «чет-

вертой стеной». Повышение интенсивности такого вида коммуникации привлекает реального зрителя к роли зрителя вымышленного и является следствием трансформации традиционного топоса театра. В свою очередь, такое положение зрителя уже не разграничивает принадлежность события игры к эстетическому или повседневному явлению, позволяя выносить в качестве основной идеи метафору жизни, подобной театру. Проанализируем, как это осуществляется на материале пьесы Н. Коляды «Театр».

Пьеса была завершена в марте 1996 г. и под названием «Театральный роман-с» опубликована в журнале «Драматург», основанном А. Казанцевым и М. Роцинным. В 1997 г. она впервые была поставлена¹ на сцене екатеринбургского театра «Бенефис» (спектакль назывался «Дурак и дурнушка»). В том же году автор пришел к окончательному решению назвать пьесу «Театр» и опубликовал ее в сборнике «“Персидская сирень” и другие пьесы». Наряду с такими текстами, как «Нюня» (1993), «Персидская сирень» (1995), «Родимое пятно» (1995), «Бином Ньютона» (1995), «Девушка моей мечты» (1995), «Куриная слепота» (1996), «Затмение» (1996), «Картина» (1996) и другие, пьеса «Театр» входит в цикл «Хрущевка» и является программной с точки зрения авторской рефлексии на тему «театра в хрущевке» и разыгрывания этой рефлексии, что придает принципиальное значение позиции автора.

Для Н. Коляды вообще характерно наличие сильного авторского начала в драматических текстах. Как отмечает Е. Сальникова, «позиция драматурга среди героев и сюжетов его пьес – позиция своего среди своих» [1. С. 213]. Так, в пьесе «Нелюдимо наше море... или Корабль дураков» (1986) ремарка впервые включает образ автора («И тут, по замыслу Автора, должно вдруг произойти нечто невероятное» [2]) и образ зрительного зала («Вовка спустился с крыльца, прошел через лужу “аки по суху”, подошел к краю сцены, к рампе, и сказал зрителям...» [Там же]). Однако эмоциональное отношение автора к своим героям и зрителям, отраженное в ремарках, является лишь лирическим отступлением, способом авторского присутствия и тем гармонизирующим «светом», который уводит сюжеты пьес Коляды от погруженности в хаос и абсурд. Рефлексия автора относительно художественного творчества и театральной игры, рассыпанная в его многочисленных драмах, находит последовательное развитие от замысла, программы и до реального воплощения в пьесе «Театр».

Слова автора, предваряющие основное действие пьесы, составляют сложное сюжетно-композиционное образование – пролог, обрамленный ремарками. Краткая ремарка указывает на место действия; развернутая, беллетризованная – характеризует обстановку и действующих лиц. Пролог представляет собой лирический монолог автора и является обращением к зрителю, как если бы зритель встретился с персонажем (автором), стоящим на сцене. Этот смысл возникает вместе с выделением сторон коммуникации («я» и «вы»): «Фойе маленького провинциального полуподвального или глубоководного театра. Ах! Вот о таком я мечтаю! Слышите вы, там, в последнем ряду, о чем я мечтаю? Вам не понять. Вот взять бы в моей хрущевке вырыть бы поглубже подвал, а потом там фонарей кучу, а потом занавес, артистов, зрителей и играть, играть, играть... Хотя бы даже вот эту пьесу, что пишу» [3. С. 225]. Таким образом зритель знакомится с авторским пониманием театрального искусства, которое не отвечает традиционному топосу театра. По мысли автора, театр начинается со страсти и со стремления, поэтому искусство состоятельно в любом месте. Театр в подвале как неразличение верха и низа приводит к ломке традиционных театральных отношений (пьеса еще не написана, а спектакль уже идет; идеи автора можно услышать от него самого; в зрительный зал напрямую адресуются реплики со сцены – зритель превращается дословно из «того, кто смотрит» в осознанного участника театрального действия). Замешательство зрителя, вызванное несоответствием топоса театра, созданного Н. Колядой, культурному коду, является частью коммуникативной стратегии автора, стремящегося включить зрителя в событие игры. Автор в «Театре» Коляды, обращаясь к зрителям, буквально с первых строк заключает: «Вам не понять» [Там же]. Как и в случае гетевского текста («Прекрасного они, конечно, не поймут», – так отзывается директор театра о публике в «Прологе в театре» к «Фаусту» [4. С. 121]), авторская ирония призвана вызвать противоположный эффект – заинтриговать и усилить интерес зрителя к сюжету спектакля.

Однако автор, в подробностях описывающий проект своего театра («А что? <...> Затрат мало» [3. С. 225]), вдруг по непонятной причине приходит к сомнению в возможности реализации своего замысла и, отказываясь от мечты, завершает лирический пассаж совершенно неожиданным образом: «Ах! Нет. Никто не выроет там подвал глубже. Никто не посадит там зрителей, не повесит фонарей. Так и будут крысы по подвалу бегать, а моя Манюра за ними. Так и будет грязная вода сочиться, зловонить. Так и не будет Театра. У меня. А вот у них – есть. Счастливые!» [Там же]. Зритель, сидящий по ту сторону сцены и уже погруженный в театральные отношения, не свойственные традиционному топосу театра, снова приходит в замешательство, ведь финал речи автора нарушает логику его предыдущих высказываний. Пролог пьесы парадоксально делает идею произведения еще более непонятной. Являются ли высказывания автора исповедальными или же это ирония по поводу предстоящего спектакля? Зритель уже осознал необычность пространственного расположения театра автора – в хрущевке,

но что подразумевается под театром, который есть у героев? Ведь в традиционном топосе театра персонажи действуют в пределах произведения искусства. Где в таком случае по отношению к персонажам находится зритель?

Таким образом, зритель как адресат сообщения оказывается включен в игровые отношения, но дезориентирован, ибо он не находит, чему доверять. Именно эффект неопределенного местоположения, порождающий игру со зрителем и провоцирующий его на активное осмысление действительности и себя в ней, очевидно, составляет прагматику речевой стратегии пролога. Через поставленные в прологе вопросы автор выводит на первый план проблему соприкосновения искусства и реальности, театральной игры и будничной жизни. Именно эти отношения вынесены в качестве основного конфликта пьесы.

Пространство, в которое помещены герои Н. Коляды, – провинциальный подвальный театр. Но поскольку автор в проекте своего театра изначально не мыслил сцены, основное действие его пьесы происходит в периферийном для традиционного топоса театра локусе – между буфетной стойкой, где за порядком следит Леонид, и гардеробом, которым заведует Вера. Так, театр в пьесе Коляды, иллюстрируя известную фразу Станиславского, в буквальном смысле начинается с вешалки.

Пространство в театре включает зримый, т.е. непосредственно воспринимаемый, и умозрительный локусы. В традиционном топосе театра зримым пространством для публики является сцена, на которой актеры изображают умозрительное, находящееся в данный момент за сценой, пространство. Этим пространством является первичная действительность, своего рода жизнь. В пьесе Коляды трансформация традиционного топоса театра приводит к трансформации функций всех составляющих его локусов. Модель «театр в театре» выстраивается таким образом, что за сценой находится еще одна сцена: «Там, за дверью, идет спектакль. Вечер. Зима. А тут, в фойе, – своя жизнь идет. Ну, если хотите – свой Театр» [Там же]. Возможно, за второй, скрытой от реального зрителя сценой и предполагается то, что мы называем жизнью? Зритель, конечно, может ассоциировать все происходящее на сцене с «жизнью», но это будет идти вразрез с авторской концепцией театра, выраженной в пространстве.

Камерность сценического пространства пьесы заостряет противоречивые стороны характеров персонажей. Вера, заладившая о том, что с ярмарки едет, непрестанно сыплет словами, мечется по сцене. В противовес символике своего имени героиня разуверилась, пессимистично смотрит в будущее. Время подведения итогов – пора после так называемой ярмарки – повергает героиню в ужас: она бездетна и осознает, что ей отпущено мало времени, чтобы устроить свое личное счастье. Но героиня не действует. Словоизвержение становится единственной формой активности Веры, и эта активность не носит продуктивного характера. Страх перед небытием преодолевается героиней за счет коммуникативного насилия, когда самоидентификация достигается посредством словесного террора. Апогея Верина агрессия достигает в словесном террористическом акте: «Только я после того, как ты продашь квар-

тиру, куплю на рынке лимонку, гранату, чеку рвану и кину в дверь вашего театра двухэтажного, а дверь закрою и уйду, а вы играйте, играйте дальше, понял?!» [Там же. С. 228]. В отличие от Веры, пытающейся заполнить пустоту своего существования беспрестанным говорением и идущей по пути многословного бездействия, Леонид выбирает путь молчаливого действия: «Молчать! ...я купил этот буфет, чтобы зарабатывать много денег...» [3. С. 236]. Герой верит в тихую и спокойную жизнь, которая должна наступить после так называемой ярмарки. Он живет сказками, которые сам сочиняет. Однако Леонид – «подобный льву», «сын льва», также надломлен. Не выдерживая коммуникативного насилия, он плачет, бездействует («она... говорит: не сади ничего у окон, и я слушаю, и я слушаю, слушаю ее, и я потерял уже три весны!» [Там же]). Герои объединены стремлением к семейному и материальному благополучию, но выбор разных способов его достижения объясняет их конфликтное взаимодействие.

Если Леонид готов созидать, обживать, искать гармонию в зримом пространстве – в том, в котором пребывает, то Вера ищет счастье в умозрительном, удаленном пространстве. Раньше она хотела работать там, где работал Леонид («...езде она ходила следом за мной – в магазин она устроилась уборщицей, в пельменную она устроилась мойщицей, дверями она тоже торговала...» [Там же]), теперь она хочет, чтобы они вместе уволились из театра («Мы не будем здесь работать» [3. С. 242]). Не замечая того, что имеет, героиня завидует судьбам других женщин, о которых не знает доподлинно. Доведенная до отчаяния в своем заблуждении о том, что жизнь незаслуженно легка и ветрена для всех, кроме нее, героиня пользуется служебным положением и в попытках хоть как-то приблизиться к личному счастью примеряет вещи посетительниц театра. Стремление к понятным общечеловеческим желаниям – жить в любви, иметь семью, детей – в трансформированном топосе театра Коляды превращается в абсурд. Основополагающие ценности человеческого бытия подменяются поверхностными: сначала шубы и сапоги зрительниц, затем театральные атрибуты в витрине маленькой выставки помогают героине «прикоснуться» к заветному замужеству.

Леонид. Сапоги еще надень!

Вера. Правильно. Надену, чтоб в комплекте было. <...> У меня такой шубы не будет. Мне никто не купит. Я уже с ярмарки еду, а мне до такой шубы – как до Китая впрыскаду. Мне не купит. Где уж нам уж выйти замуж, мы уж так уж как уж накуж [Там же. С. 226].

Несмотря на то, что герои заняты жизнью, которая буквально льется им на головы по канализационным трубам, они постоянно говорят о том, что происходит там, где находится сцена с профессиональными актерами. «Трубы эти черные – тошнит. Это они по-авангардному так сделали. Как кишки, будто крашеные в черное, а мы в этих негритосных кишках сидим вот, говорим. А они про любовь смотрят», – сетует Вера [Там же. С. 227]. Из этого можно заключить, что зрителю предлагается моделировать мир в перевернутом виде: бытовое пространство на первом плане, высокое искусство – на втором (в то время как традици-

онный топос театра организован противоположным образом). «Оглядки» героев на театральные подмостки порождают идею параллелизма, которая занимает персонажей не меньше житейских коллизий:

Леонид. Театр! Рассказывает опоздавшим зрителем содержание первого действия!

Вера. Да! Я рассказываю им, что и как было. Чтобы я не выглядела отрицательным персонажем. Понял?! [3. С. 237].

Таким образом, игра и жизнь являются постоянными предметами диалогов действующих лиц. Куда они отсылают зрителя: в пространство за сценой – туда, где идет спектакль, или в обыденную жизнь, которая традиционно протекает за сценой? Игровые отношения в театре Коляды требуют от зрителя идентификации своего местоположения. Зритель, как и персонажи пьесы, уже вошел в театр, но не добрался до места, где идет спектакль. В традиционном топосе театра зритель наблюдает «жизнь» в условно замкнутом («четвертой стеной») пространстве, что предполагает известные бинарные секторы: сцену и зрительный зал. В пьесе Коляды две сцены, что исключает простую дихотомию. Основное действие строится на коммуникации между персонажами, но они знают о зрителе (ведь за дверью идет спектакль, собравший «аншлаги»). Именно зритель является внесценическим персонажем и адресатом многих диалогов между Верой и Леонидом. Но реальный зритель, как и вымышленный, также находится во внесценическом пространстве. Отсюда возникает вопрос: где находится «дверь», скрывающая зрителей, о которых так много говорят со сцены? Иными словами, где пролегает граница между умозрительным и зримым пространствами, персонажем и зрителем?

Рефлексия зрителя по поводу своего локального расположения в театре Коляды еще более провоцируется нелестной характеристикой, которая звучит со сцены о публике театра, в котором находятся герои. «И не зрители, а путанки», – постоянно добавляет Вера [Там же. С. 239].

Традиционный топос театра не только избегает такого рода референций, но и четко разграничивает пространство своих внутренних локусов. В нем все с точностью до наоборот. «Зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия “как бы не существует” – замечать его присутствие означает нарушать правила игры. Также все закулисное пространство не существует, с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного – оно игра и условность», – описывает коммуникацию в традиционном топосе театра Ю.М. Лотман [5. С. 217].

Пространство определяет ролевое поведение находящихся в нем субъектов. Саморепрезентирующий топос театра в пьесе Коляды детерминирует события спектакля. Вера работает в гардеробе, Леонид – в буфете, но каково их самоощущение? Герои, испытывая влияние близко расположенной сцены, постоянно лицеведствуют. Вера то представляет, как дышала Джульетта, когда ее целовал Ромео (пылкость чувств, огонь в груди имитируются ею обмахиванием веером в шубе и сапогах), то преподносит свою историю «Чайки» («Я – чайка. Нет, не то. Я – чайка. Помните, вы под-

стрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел ее и от нечего делать погубил. Сюжет для небольшого рассказа”. Чайка-говняйка» [3. С. 230]). Леонид, порезавшись, сравнивает себя с трагически погибающим Ромео («Я лучше истеку кровью, как Ромео, чем ты ко мне... чем я к тебе...») [Там же. С. 231, 232]), чем демонстрирует карнавальное переворачивание мужского и женского, символики имен. Обнаруживая театральность своего поведения, персонажи невольно обыгрывают известный афоризм А.Н. Островского: «Леня, тебе не в буфетчики идти, в артисты», – замечает Вера [Там же. С. 236]. Тот, кто находится в зрительном зале, принимает театральную этику и условность и берет на себя роль зрителя, а также воспринимает других людей в их ролевом аспекте (актеров, персонажей). Но вслед за персонажами пьесы зритель постоянно переключается с процесса переживания жизненных коллизий на процесс осмысления их разыгрывания на сцене, а также себя относительно сцены и события игры на ней и за ее пределами.

Трансформация топоса театра в пьесе Н. Коляды уравнивает положение персонажей и зрителей, ведь буфет – локус, традиционно принадлежащий зрителям. Аллюзия на фразу А.Н. Островского: «Мы артисты, наше место в буфете» [6. С. 258], таким образом, в равной степени относится как к персонажам, так и к зрителям пьесы Н. Коляды «Театр». В результате театральные отношения для традиционного понимания усложняются, выводя событие игры в качестве предмета коммуникации в пространстве «сцена – зрительный зал» и эксплицируя тем самым мотив игры как сюжетообразующий мотив пьесы. В театральном действии взаимосвязанными оказываются не просто актеры и зрители, а сложные действующие лица: «актеры-и-персонажи» и «зрители-и-персонажи».

Коммуникативная установка «играть, играть, играть», смоделированная прологом пьесы (будучи традиционной ориентацией актера, а не автора), приобретает универсальный, всеобъемлющий характер. Она определяет структуру действия, финал которого открывает наличие четкого композиционного членения пьесы на тезис (пролог), антитезис (основной корпус

драмы) и синтез (эпилог). Эпилог замыкает коммуникативную рамку, соединяя лирический тон авторской речи в прологе с ироническим в эпилоге: «Нет там никаких зрителей, фонарей, занавеса, пьес. <...> Нет никакого театра» [3. С. 246]. Поэтому театральная игра может осуществляться как без профессиональных актеров, так и без персонажей («пусть живут, смотрят этот спектакль, но без нас...», – говорит Вера в финале пьесы [Там же]). Следовательно, мир как театр, созданный автором, не имеет константных полюсов – степень включенности в театральное действие не зависит от локального расположения в топосе театра Коляды.

Позиция автора, героев и зрителей в пьесе «Театр» проистекает из философии искусства Н. Коляды: «Я создавал свой театр внутри существующего» [7. С. 211]. Язык его произведений, его герои, ситуации – все это взято, как неоднократно признавался Коляда, из самой жизни. В аспекте такого представления взаимосвязи действительности и искусства трансформация традиционного соотношения центрального и вспомогательного театральных локусов делает пьесу «Театр» квинтэссенцией эстетических воззрений Н. Коляды. Последние близки пониманию театрального Н. Евреиновым, который, в свою очередь, считал, что «человек театрален, поскольку он стремится быть или казаться чем-то, что не есть он сам» [8. С. 89].

Итак, трансформация традиционного топоса театра позволяет обнаружить ключевые пространственные отношения, в рамках которых зритель может опознать и соотнести повторяющиеся элементы коммуникации, которые, в свою очередь, конституируют мотив игры, усиливая и заостряя парадоксы театра и театральности. Согласно поэтике пьесы Н. Коляды «Театр» парадоксы театра вскрываются благодаря использованию пространственной модели, высвобождающей событие игры во внесценические локусы. Театральное действие, таким образом, включает и сценическое, и внесценическое пространства, а также предполагает раздвоение ролей действующих лиц на «актеров-и-персонажей» и «зрителей-и-персонажей», между которыми и осуществляется ряд основных коммуникативных событий игры, определяющих сюжет пьесы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В качестве режиссера выступил сам Коляда. До 2000-х гг., когда состоялось официальное открытие «Коляды-театра» в подвальном помещении в центре Екатеринбурга, драматург только мечтал о собственном театре. Такое взаимопроникновение реалий творческой и биографической жизни, уже отмечавшееся исследователями [9. С. 86], создает особую линию восприятия: вопросы о театре в незнакомом и даже чуждом традиционному театру пространстве – это вопросы, которые можно проецировать на содержание спектакля лишь ассоциативно, что имманентно поддерживает авторскую игру со зрителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сальникова Е. В отсутствие несвободы и свободы // Современная драматургия. 1995. № 2. С. 202–215.
2. Коляда Н.В. Нелюдимо наше море... или Корабль дураков // Веб-сайт Н. Коляды. URL: <http://kolyada.ur.ru/neludimo> (дата обращения: 28.05.2014).
3. Коляда Н.В. Театр // «Персидская сирень» и другие пьесы : сб. пьес. Екатеринбург : Калан, 1997. С. 224–246.
4. Гете И.В. Фауст / пер. Н. Холодковского // Страдания юного Вертера. Фауст. Стихотворения / пер. с нем. М. : НФ «Пушкинская библиотека» ; ООО «Изд-во АСТ», 2003. С. 117–583.
5. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Ю.М. Лотман. История и типология русской культуры. СПб. : Искусство-СПб., 2002. С. 208–221.
6. Островский А.Н. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6 : Пьесы 1880–1884. Худ. проза. М. : ТЕРРА – книжный клуб, 2001. 384 с.
7. Коляда Н. «Сиджу за столом, пишу и сам отвечаю за все. Я ни от кого не завишу» / Н. Коляда; беседа вел А. Сидоров // Современная драматургия. 1991. № 2. С. 209–214.

8. Евреинов Н. Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни. М. : Время, 1923. С. 80–110.
9. *Драматургия* Н. Коляды // Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература : учеб. пособие : в 3 кн. Кн. 3 : В конце века (1986–1990-е годы). М. : УРСС, 2001. С. 86–95.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 5 июня 2014 г.

PROLOGUE AS A CONDITION FOR THE EMBODIMENT OF THE MOTIF OF THE GAME IN THE PLAY "THEATRE" BY N. KOLYADA

Tomsk State University Journal. No. 384 (2014), 32-36. DOI: 10.17223/15617793/384/5

Teterina Elena A. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: telena88@mail.ru

Keywords: prologue; chorus; motif of the game; communicative event; Nikolai Kolyada.

This article presents an analysis of a play by Nicolay Kolyada, the leader of the "senior" generation of modern Russian playwrights. The aim of the article is to describe the research results of a poetic experiment of changing the traditional communication peculiar to drama. The work shows how the prologue can allow a spectator to be an active participant, creating the theatrical reality. Attention is paid to the features theatrical communication, both historical and modern, on purpose to clarify the plot-forming role of the motive essentially. As far as the basis of the game motive in drama forms the communicative event in the game, we are interested in the drama aspects that break the traditional convention and open communication channels usually blocked by the "fourth wall". The terms for this event are primarily set in the prologue. The "Theatre" prologue presents the start of play actions like an ancient prologue. However, Kolyada did not stage the prologue. If in an ancient drama the prologue was a separate compositional element of a play performed by a (some) character(s) of the play, Kolyada's text is not associated with any of the characters: the prologue, like a play staged somewhere, is left out of the stage performance. Replacing the game in a distal, auxiliary field of the theatre (hall) determines the nature of the theatrical communication. This type of communication mainly employs the peripheral connections that reveal the role division of the main performance participants of the real (actor, spectator) and fictional (character) subjects. This is how "actors-and-characters" and "spectators-and-characters" appear. Communication in the classical comprehension tends to be complicated creating the event of the game as the communication subject and thus explicating the game motive as the plot-forming play motive. These relations are shown in the carnival inversion, in the paradoxical union of Vera and Leonid's interaction. The characters always talk about what is happening behind the wall, which generates the parallelism idea. Kolyada's prologue losing its traditional function to clarify retains the constitutive feature of this part of the drama – it creates the world in terms of spatial and semantic relations. The prologue reveals the key spatial relations in which the viewer can identify and classify the repetitive communication elements that, in turn, constitute the game motive, enhancing and emphasizing the theatrical paradoxes as a dramatic art.

REFERENCES

1. Sal'nikova E. V otsutstvie nesvobody i svobody [In the absence of freedom and unfreedom]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 1995, no.2, pp. 202-215.
2. Kolyada N.V. *Nelyudimo nashe more... ili Korabl' durakov* [Our sea is uninhabited, or a Ship of Fools]. Available at: <http://kolyada.ur.ru/neludimo/>. (Accessed: 28th May 2014).
3. Kolyada N.V. *"Persidskaya siren'" i drugie p'esy* ["Persian lilac" and other plays]. Ekaterinburg: Kalan Publ., 1997, pp. 224-246.
4. Goethe J.W. *Stradaniya yunogo Vertera; Faust; Stikhotvoreniya* [The Sorrows of Young Werther; Faust; Poems]. Translated from German. Moscow: NF "Pushkinskaya biblioteka", OOO "Izd-vo AST" Publ., 2003, pp. 117-583.
5. Lotman Yu.M. *Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [History and typology of Russian culture]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb Publ., 2002, pp. 208-221.
6. Ostrovskiy A.N. *Sobraniye sochineniy: v 6 t.* [Collected Works. In 6 vols.]. Moscow: TERRA – knizhnyy klub Publ., 2001. Vol. 6, 384 p.
7. Kolyada N. "Sizhu za stolom, pishu i sam otvechayu za vse. Ya ni ot kogo ne zavishu" [I am sitting at a desk, writing and holding myself responsible for everything. I do not depend on anyone]. *Sovremennaya dramaturgiya*, 1991, no. 2, pp. 209-214.
8. Evreinov N. *Teatr kak takovoy. Obosnovanie teatral'nosti v smysle položitel'nogo nachala stsenicheskogo iskusstva v zhizni* [Theatre as such. Justification of theatricality in the sense of the positive aspect of theatrics in life]. Moscow: Vremya Publ., 1923, pp. 80-110.
9. Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: v 3 kn.* [Modern Russian literature. In 3 books]. Moscow: URSS Publ., 2001, pp. 86-95.

Received: 05 June 2014