

Александър Панов  
Институт за литература, Българска академия на науките  
lapnisharan@hotmail.com

## Теорията за „антракта“ и съвременната наратология

Alexander Panov  
Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences

### „Intermission“ theory and modern narratology

#### Abstract

The article analyzes one of the key ideas of Prof. Atanas Natev in his attempt to create a systematic theory of drama, namely his theory of “intermission” as a basic constructive principle for building dramatic action and the specific way in which drama affects the perceiver.

The theory of “intermission” is compared with the ideas of the emerging at the same time literary discipline “narratology”, the work of the structuralist trend in literary studies. This is necessary because narratology has given other explanations to some of the key ideas in the theory of “intermission”. The main question that is asked in the article is whether in the seemingly devoid of the figure of the mediator dramatic composition, such does not exist, albeit only implicitly. Because drama, as well as the other two genres - lyric and epic -, need the fictional figure of the subject, which turns the amorphous structure of the “flow of life” into “history”, and then into a carefully composed plot for the viewer to recreate in his mind during the performance, as the theory of the “intermission” states.

**Keywords:** dramaturgy; drama theory; narratology; intermission; composition; receiver

Една възловите изследователски задачи, които проф. Атанас Натев се стремеше да реализира, наред с въпроса за самобитния художествен принцип на изкуството, беше извеждането на ро-

довия принцип на драмата. Само така, според него, би могло да се обясни специфичния ѝ въздействен принцип, по който тя се различава от другите два литературни рода – лириката и епоса. Този проблем е централен в три от неговите книги – „Драматично и драматургично“ (1967), „За театъра като изкуство“ (1971) и „Подстъпи към теория на драмата“ (1972). Нарочно споменавам годините, в които са писани и публикувани тези книги, защото имам намерение да прочета основната идея, съдържаща се в тях, а именно теорията за „антракта“ като специфичен конструктивен принцип на драматургията, през призмата на паралелно развиващата се по същото време теоретична дисциплина „нараторология“, дело на структуралистичното направление в литературознанието. Това се налага, защото на някои от възловите идеи в теорията за „антракта“ нараторологията даде други обяснения, които задължават литературознанието да преразгледа тази според мен евристична идея на проф. Натев, за да я уточни и допълни. Но нека започнем подред – от припомняне на теоретичния смисъл, който беше вложен в понятието за „антракта“.

Базовият теоретичен принцип, от който изхождаше проф. Натев, за да обясни всички аспекти на художествената дейност, беше идеята за специфичното единство между своеобразната структура на художественото произведение, от една страна, която е годна да окаже особено въздействие, от друга страна, а от трета – специфичните възприятни способности и потребности на публиката – за да ги удовлетвори, но и за да съдейства за тяхното изменение.<sup>1</sup>

Отнесен към областта на жанровата теория, този принцип изисква да се определи вътрешният конструктивен принцип на всеки от трите литературни рода, лирика, епос и драма, за да се опише специфичният за тях начин за въздействие, от една страна, а от друга – да се осъзнаят специфичните обществени и индивидуални потребности, които карат литературната публика да търси именно произведението на съответния литературен род, които пък, от своя страна, формират определени нагласи, чувства и убеждения. Възлово в това отношение се оказва понятието „проверимост“. Изхождайки от философията на Лудвиг

---

<sup>1</sup> Натев, Атанас. *Подстъпи към теория на драмата*. София, изд. „Наука и изкуство“, 1972 г., стр. 95.

Витгенщайн, авторът определя проверимостта като: „Образът влиза в обръщение, като изреченото или написаното се сверява с онова, което би могло да се има пред вид с него.“<sup>2</sup> От това определение се извежда специфичната съкомпозираща дейност на възприемателя, която лежи в основата на специфичното художествено въздействие, което съответният род литература оказва.

Според тази теория лиричният принцип предполага проверимостта на една изповед. Лириката дава израз на откровени мисли и преживявания, които възприемателят разгадава като проверява чрез собствения си опит. При това основното в тази проверка не е да се установи доколко идеите сами по себе си са верни, а дали са израз на едно съкровено светоотношение. Лириката, според автора, преследва пряка (без посредничеството) кореспондентна връзка със светоотношението на възприемателя. Образите на лирическата творба се изграждат така, че да предразположат възприемателя към размисъл и съпреживяване в досег с онази страна на човешката същност, която трудно се подава на изказ чрез останалите форми на общуване: собствената интимна реакция към света. По този специфичен път се проверява и истинността на мислите, чувствата и обстоятелствата, отразени в лиричната творба.

За разлика от лириката, в която между преживяванията на герой и възприемателя няма посредник, епичният принцип се характеризира с присъствието на посредник, който отнапред е запознат с изхода на събитията или на епизоди от тях. Този посредник е в правото си да подбира и състоянията, които ще анализира. Той стои винаги зад това, което читателят има да узнае. Винаги обаче възприемателят търси естествения ход на нещата и подлага на проверка обективността, т.е. *вътрешната взаимосвързаност* на изложението. Епичният принцип, според автора, предполага такава организация на материала и такова въздействие, които поставят възприемателя в досег с един посредник, чиято обективност и непреднамереност се подлагат на мълчалива проверка със самото „разшифроване“ на творбата.

При драмата, подобно на лириката, също няма посредник. Но за разлика от лириката, драмата не поставя на проверка откровеността на една изповед, а вероятните обстоятелства, кои-

---

<sup>2</sup> Натев, Атанас. *Цит. съч.* стр. 97.

то са предизвикали показаните на сцената отношения между персонажите. Тези обстоятелства, от своя страна, са резултат от развитието на някаква последователност от събития, част от които може и да са показани на сцената, но за които зрителят се досеща, наблюдавайки това, което става и слушайки репликите, които персонажите си разменят. Зад всяка реплика, зад всяко движение на сцената прозира нещо, което се отнася до предполагаемия минал, сегашен или бъдещ живот „зад кулисите“. Това, което се показва пред зрителя, е само продължение на онова, което се е разигравало, сега се разиграва или вероятно ще се разиграе извън сцената. И драмата задържа вниманието на зрителя в такава степен по свой специфичен начин, в каквато показаното съдържа доловимите предпоставки на онова предполагаемо непоказано, с чиято помощ може да се създаде цялостна картина за героите, случките или състоянията на сцената. Именно тази съкомпозираща дейност на зрителя заляга в основата на предложеното от Натев понятие за антракта като специфичен конструктивен и въздействен принцип на драмата.

Тази идея е базова за всички теоретични разсъждения на Натев върху конструктивния принцип на драмата, но в различните му книги претърпява известно терминологично развитие. Докато в „Драматично и драматургично“ антрактът съдържа „езиковата транспозиция на извънсценичния житейски поток“<sup>3</sup>, в „Подстъпи към теория на драмата“ вече става дума не за цялостния живот, протичащ извън сцената, а за една определена поредица от събития, която определя поведението на персонажите, което те показват на сцената. С други думи, става дума за това, което структуралистите наричат „история“, а в терминологията на Натев се определя като „фабула“, или „действие“. Това наглед несъществено терминологично развитие съдържа, както ще видим, най-съществения проблем, който теорията за антракта повдига. В какво се състои той?

Нека най-напред обаче направим някои уточнения. Оказва се, че за разлика от лириката, и епосът, и драмата, представят някаква история. Епосът я разказва през очите и с гласа на посредника, който знае как тази история се е развила, а драмата

---

<sup>3</sup> **Натев**, Атанас. *Драматично и драматургично*. София, изд. „Наука и изкуство“, 1967 г., стр. 92.

показва „филтрирани“ от автора на пиесата елементи от нея и с помощта на антракта дава възможност на зрителя сам да конструира развитието на действието като чрез усилието да се възстанови целостта на поредицата от събития, което зрителят прави, опирайки се на собствения си житейски опит, му въздейства, подлагайки на проверка неговото интимно светоотношение. Ключова в този случай е именно ролята на посредника – дали той е наличен, или не.

Както е известно, развиващата се точно в този момент научна дисциплина наратология, постави в центъра на своя интерес именно начините за представяне на истории. А какво ще рече „история“? Според базовото определение на наратологията, в основата на всяка история (фабула, сюжет) лежи някаква „промяна на състоянието“.<sup>4</sup> Според класическото определение на Артур Данто за промяна на състоянието говорим тогава, когато в един времеви момент даден субект притежава определени характеристики, в един втори момент нещо се случва и променя тази характеристика на субекта, поради което в третия времеви момент той вече се появява в ново състояние.<sup>5</sup> Текстовете, в които присъства минимум една промяна на състоянието, се отнасят към наратологичните, независимо от това дали за тази промяна се разказва през очите, съзанието и гласа на посредник, или промяната се показва миметично (на сцена, на екран, на живописно платно). Проблемът е в това, че съществуват два принципно различни начина за предмета на наратологията.

Първото възможно определение е класическото, развито най-вече в немскоезичното литературознание. Според него за повествование може да се говори само тогава, когато е налице една опосредстваща инстанция (разказвач, повествовател, наратор), който представя света не такъв, какъвто той съществува сам по себе си, а такъв, какъвто ни е представен от някакво съзерцаващо го съзнание – възглед, облягащ се на Кантовата философия на познанието. По този признак към обекта на наратологията се отнасят всички словесни произведения, в това число и описателни очерци и пътеписи, в които се чува гласът на посредника, а се изключват лирическите и драматургичните

---

<sup>4</sup> Ср. Шмид, Вольф. *Наратология*. Москва, 2008.

<sup>5</sup> Ср. Danto, Arthur. *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974.

произведения, филмите и другите художествени жанрове, в които очевиден посредник по правило няма.

Второто определение е застъпено най-вече от френския структурализъм и настоява, че за повествование може да се говори само тогава, когато изгражданият от произведението свят има темпорална структура и представя някакво изменение на състоянието (история, фабула), независимо дали тази история се представя от посредник, или не. По този признак към наративния тип текстове се включват и театралните пиеси, и филмите, и балетните постановки, и пантомимите, дори картините и скулптурите, които представят някаква история.

Напоследък обаче наратологията подложи и двете определения на основателна критика доколкото класическото омаловажава ролята на структурирането на материала и включва очевидно описателни текстове към предмета на наратологията, докато структуралистичното определение обратното – подценява ролята на посредника. Така в последно време се стига до идеята, че за повествование може да се говори само тогава, когато са спазени и двете условия.<sup>6</sup> Така като фундамент на наративния дискурс изпъкват двете базови категории – събитието и актът на повествованието.<sup>7</sup>

Очевидно е, че Атанас Натен се придържа към класическото немскоезично разграничение между повествователни и миметични текстове. Пък и по това време все още структуралистичното определение не съществува. Оттук и сравнително малкото внимание, което се отделя на самата структура на възстановавания по време на „антракта“ житейски материал. Да, вярно е, че в по-късната книга това вече не е „житейският поток“ изобщо, а една определена поредица от събития, навързани във фабула (действие), но по-нататък на структурата на това, което се конструира в зрителското съзнание, не се отделя внимание. Усилията са насочени към описване ролята на антракта като конструиращ драматургичната структура принцип, от една страна, а от друга – неговата роля за определяне спецификата на художественото въздействие на драмата, осъществяващо се в акта на съкомпозиращата дейност на зрителя.

---

<sup>6</sup> Ср. Шмид, Вольф. Цит. съч., с. 8.

<sup>7</sup> Ср. Тюпа, В.И. *Дискурс/жанр*. Москва, Интрада, 2013, с. 119.

Нека се съсредоточим върху проблема, свързан с терминологичното развитие, което определението за антракта претърпява – от „житейския поток“ до „историята“. След като стигнахме до идеята, че драмата представя някаква история (мит в терминологията на Аристотел) макар и без да я разказва, а да я показва миметически („действие, а не разказ“ – Аристотел), възниква въпросът как тази история съществува. По-ранното определение на Натев, в което се говори, че по време на „антракта“ зрителят реконструира в съзнанието си житейския поток, предполага, че тази история съществува реално вече достатъчно обособена от всички останали събития, протичащи едновременно с нея в същия този житейски поток. Развитие на наратологията показва, че това усещане е само привидност. В едно и също време в обективната реалност протичат неизмерим брой отделни събития (Geschehen)<sup>8</sup>. Според Шмид това е аморфна съвкупност от ситуации, персонажи и действия, съдържащи се така или иначе в произведението (експлицитно изобразени, имплицитно указани или логически подразбиращи се), която се поддава на безкрайно пространствено разширяване, на безкрайно времево продължаване, на безкрайно разчленяване и подлежащо на безкрайни конкретизации. С други думи, това е фикционалният материал, служещ за наративна обработка. Но този материал не бива да се възприема като обикновена суровина, а като вече естетически релевантен резултат от художественото изобретяване, похват, който в античните реторички фигурира като *inventio*.<sup>9</sup>

За да се превърне тази аморфна структура от събития в „история“ (*histoire, story, fabula, action*) протича определена трансформация, която в наратологията се нарича „подбор“ – от безкрайната аморфна съвкупност на персонажи, ситуации и действия чрез целенасочено смислопораждащо действие се определят онези елементи, които навързани по оста на времето изграждат целостта на историята. С други думи, тук протича операция функционално идентична на това, което древните реторички наричат *dispositio*. Когато има действие обаче закономерно възниква въпросът кой е неговият субект, т.е. кой извърш-

---

<sup>8</sup> Ср. Stierle, Karlheinz. *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*. In: Koselek, R. und Stempel, W.-D. (Hrsg.). *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, Muenchen, 1973, S. 325 – 346.

<sup>9</sup> Ср. Шмид, Вольф. *Цит. съч.*, с. 88.

ва действието. В класическите наративни текстове отговорът на този въпрос е ясен – посредникът (разказвач, повествовател, наратор). Проблемът възниква тогава, когато такъв посредник очевидно липсва, какъвто е случаят с драмата. Преди да отговорим на този въпрос обаче, добре е да очертаем задълженията на посредника според съвременната наратология. А също така е добре да припомним, че нараторът може да присъства експлицитно в повествователния дискурс, но може и да съществува само имплицитно. И така, в задълженията на посредника влизат следните шест изисквания:

1. Подбор на елементите – персонажи, ситуации, действия.
2. Конкретизация и детайлизация на избраните елементи.
3. Композиция (*dispositio*) на избраните елементи в една цялостна история.
4. Езикова презентация на избраните елементи.
5. Оценка на избраните елементи (експлицитно или имплицитно).
6. Размишления, коментари или обобщения на наратора.

В разсъжденията на Натев за структурата на драматургичната композиция не се съдържат експлицитно представени тези задължения, но в неговите нееднократни действия за разграничаване между театъра и киното, респ., между драмата и киносценария, те се появяват нееднократно. За разлика, впрочем, от структуралистичното определение на нарацията, която приравнява театралния спектакъл и кинофилма, отнасяйки ги към миметичния модус на нарацията. Натев нееднократно напомня, че в киното отчетливо се усеща присъствието на посредник, който предварително знае хода на историята, както и извършва подбора на онези елементи от аморфната съвкупност на събитията, които да навърже в цялостна история, протичаща по оста на времето, показвайки ги от също така внимателно избрана гледна точка. С други думи, в задълженията на филмовия наратор, който условно можем да наречем „окото на камерата“ ще влязат първите три от общите изисквания към наративния посредник – подбора, конкретизацията и композицията. Оставалите три – езиковата презентация, оценката и размишленията – по необходимост ще се проявят само в класическите повествователни текстове. Големият въпрос тук е: кой е субектът, който в драматургичната композиция ще реализира тези функции?

Нека отново се върнем към антракта. Откъде зрителят черпи сведения за да възстанови в съзнанието си цялата история, големите части от която протичат по израза на Натев „зад кулисите“? Източниците са три – непосредствено изобразените на сцената действия на персонажите; сведенията, съдържащи се в диалога, включително и в разказите на вестоносците; интонациите, мимиката, телодвиженията и други подобни похвати, с които актьорите придават един или друг нюанс в поведението на персонажа, а понякога и коментират индиректно произтичащото (задължения пет и шест на наратора). Въпросът е: кой е изградил по този начин театралното действие, кой е съставил по съответния начин диалозите, така че да съдържат в себе си необходимите сведения, кой е дал указания на актьорите да използват съответните похвати? Между другото тук отново ще ни е полезна съпоставката между драмата и филма. Филмовият диалог, за разлика от театралния няма за задача да дава индиректни сведения за хода на сюжета – този сюжет се разказва от посредника, а актьорите произнасят само абсолютно необходимите реплики, естествено произтичащи от хода на действието. Особено видни са тези разлики при екранизацията на театрални пиеси, какъвто е случаят например с екранизацията на „Без зестра“ от Островски във филма „Жесток романс“, направена от Елдар Рязанов. В публикуваното си обяснение за хода на работата режисьорът детайлно показва как точно театрални елементи е трябвало да „преведе“ на наративния филмов език.<sup>10</sup>

Очевидният отговор на този въпрос е – авторът. Той е „филтрирал“ онези събития, които трябва да се покажат на сцената, отделяйки ги от събитията, оставащи „зад кулисите“. Той е композирал диалозите така, че да съчетаят естествено произтичащите от действието езикови изрази със сведенията, нужни на зрителя да реконструира цялата история. Той е поставил ремарките, указващи начина, по който трябва да се произнесе дадена реплика, или представящи действията на персонажите на сцената. Същото обаче важи и за авторите и на другите наративни текстове – романи, повести, разкази, филми... И там в края на краищата всичко, което четем по страниците на книгата или

---

<sup>10</sup> Рязанов, Елдар. „Послесловие к фильму“. - *Нева*, 1985, № 1, с. 159–174.

виждаме на екрана е написано от автора. Защо тогава при класическите повествователни текстове ни е нужна фикционалната фигура на наративния посредник?

Следващата група въпроси произтича от факта, че всичко, за което говорихме досега, се отнася до „историята“, т.е. до онази поредица от събития, която протича или е протекла в естествена хронологична последователност (фабула в терминологията на Виготски). Само че в драмата, дори и в най-натуралистично правдоподобната, тези събития много рядко се показват в тяхната естествена последователност. Нека си припомним прословутите Аристотелови перипетии и узнавания, които явно се отнасят до събития, протекли в миналото, за които персонажите узнават в условното „сега“ на сценичното действие, предизвиквайки по този начин обръщане на действието на сто и осемдесет градуса (перипетия). Очевидно, освен действието „подбор“ съществува и още една операция, за да премине „историята“ в „разказ за историята“, или с други думи, фабулата да премине в сюжет. Съвременната наратология нарича тази операция „композиция“ – любимото понятие на Атанас Натев. Композицията предполага, че поредицата от събития, подредени по оста на времето, за да се получи история, ще бъдат подложени на разместване по време на повествованието, за да се постигне определен въздействен ефект. И макар че в драмата не се среща с класическо повествование от името на наративен посредник, композиция има. Нещо, което е установено още от Аристотел с неговите перипетии и узнавания. И отново възниква същият въпрос – кой е субектът на това действие?

Процесът обаче на завършва тук. Така прекомпозираната с определени въздействени цели история ще трябва да се сподели с възприемателя с помощта на думите. Идва ред на т.нар. вербализация в резултат от която се получава вече специфичният повествователен дискурс или, ако предпочитаме терминологията на Щилрле – текстът на историята. Точно тук се разкрива най-сериозната специфика на драмата. За разлика от произведенията на повествователните и лирическите жанрове, които също могат да съдържат чужда на основния текст на наратора миметически изобразена реч (диалозите в повествованието), драмата се състои само от такава миметически представена чужда реч. Единството на повествователните дискурси се обезпечева от об-

рамчващото слово на повествователя, докато такова слово в драмата няма. Авторските ремарки са само служебни маргиналии, ориентирани основно към импълнителя на репликите, а не към зрителя. Впрочем тази разлика е забелязана още от Аристотел, който противопоставя *дигезиса* на наративните изказвания на *мимезиса*, който показва, имитирайки („чрез действие, а не чрез разказ“).

Съвременната наратология разглежда използваното в различните наративни жанрове слово през призмата на теорията на речевите актове. Докато словото в класическите повествователни текстове е предимно констативно, то в драмата то има подчертано перхформативен характер, доколкото действащите на сцената персонажи непосредствено действат чрез слово. Ето как В. И. Тюпа характеризира основния принцип на драматургическия текст:

Всеки участник в драматургическото взаимодействие на говорещи субекти заедно с действието е и „свидетел и съдия“ на комуникативните събития на общуването, в които е въввлечен. По принцип всяко действащо лице в драмата се оказва носител на собствена, твърде субективна картина на разиграваната на сцената събитийност; всеки би разказал сцената на взаимодействието си с другите по своему. Ако пространствено-временните параметри на тази сцена са зададени от авторските ремарки, то ценностно единна гледна точка към произтичащото – в отсъствие на наратор – не може да се прояви. Драматургическият дискурс предоставя основната свидетелска позиция на зрителя, който е призван самостоятелно да възпроизвежда събитийността от миметически възпроизведените от драматурга реплики.<sup>11</sup>

Този извод сякаш напълно потвърждава теорията за антракта – именно зрителят е този, който по време на спектакъла възстановява в съзнанието си, облагайки се на личния си опит, целостта на историята. И в процеса на тази съкомпозираща дейност проверява собственото си интимно светоотношение, както и адекватността на внушаваните от спектакъла идеи и морални съждения.

---

<sup>11</sup> Тюпа, В. И. „Дрма как тип высказывания“. - В: *Новый филологический вестник*, № 3 (14) 2016, с. 10.

Всичко това би било вярно, ако се абстрахираме от основното условие на всяка нарация – фактът, че светът се представя не такъв, какъвто той съществува сам по себе си, а такъв, какъвто той ни е представен от някакво съзряващо съзнание. В случая с драмата този принцип ни въвежда в сериозна апория. От една страна, драматургичният дискурс не е наративен, защото в него липсва гласът на посредника, а целостта на събитийната история се формира от зрителя въз основа на сведенията, получени от обменяните на сцената миметично възпроизведени реплики на персонажите. От друга страна обаче, това все пак е история (фабула), при това композирана в сюжет фабула, т.е. аморфната съвкупност на ситуации, персонажи и действия, която наблюдаваме в окръжаващата ни реалност, вече е преминала през процедурите на подбора и композицията. А това предполага наличието на действащ субект. – същото това оценяващо съзнание, което ни представя света не такъв, какъвто той е сам по себе си, а такъв, какъвто е видян определена гледна точка.

Не вярвам, че ще се намери критично мислещ човек, който да отрича очевидния факт, че драмата не представя света само по себе си, а по някакъв начин идеологически и естетически конципиран. И отново изниква все същият въпрос – от кого? И пак стигаме до очевидния отговор – от автора. Но авторът, който според остроумния израз на М.М.Бахтин е „облечен в мълчание“, в еднаква степен присъства и в повествователните, и в лирическите текстове. Което не пречи на тези текстове да оформат и фикционалните фигури на наратора и лирическия говорител. Защото фикционалната реалност на художествения дискурс се нуждае от също така фикционална фигура на посредника. Но ето че такава фигура в драмата липсва. Но тук съвсем закономерно възниква въпросът: А липсва ли наистина, или тази липса е само привидна?

Отговорът трябва да се потърси в двусъставната функция на посредника. От една страна той е *глас*, чието слово изгражда целостта на наративния или лирическия дискурс. От друга страна обаче, той е и съзнание, което вижда света по определен начин и през определена гледна точка. И тук отново ще ни помогне съпоставката с киното – при него тази гледна точка е по-очевидна, доколкото окото на камерата, което е лишено от глас (гласът зад кадър, който се появява при екранизацията на

повествователни произведения винаги е смятан за чужд на кинематографичната природа), но определено притежава гледна точка, която подбира, композира и представя по пътя на непряката свободна субективност (Пазолини) целостта на кинематографичния разказ. Наратологията определя пет плана на гледната точка – пространствен, идеологически, времеви, езиков и перцептивен.<sup>12</sup> Езикът на киното не дава възможност за проява само на езиковия план – в доклада си пред конгреса на поетичното кино в Пезаро, състоял се през 1965 г. Пиер-Паоло Пазолини казва, че възможността с езика на изображението да се изградят метафори е изключително ограничена. Затова той предлага понятието „непряка свободна субективност“, което е паралелно на повествователния похват „непряка свободна реч“, състоящ се в миметичното пресъздаване речта на персонажа в речта на наратора.<sup>13</sup> При драмата освен липсата на глас (езиков план) липсва също и пространственият план на гледната точка – зрителят наблюдава действието от неподвижна гледна точка, а и самата сцена не е идентична сама на себе си, а винаги условно представя друго място.<sup>14</sup> Идеологическият, перцептивния и времевият план на гледната точка обаче присъстват и в театралния спектакъл.

Това обстоятелство ни дава правото да направим извода, че макар и скрит и лишен от глас, нараторът все пак присъства и в драматургичния спектакъл, доколкото няма друга възможност за определяне на субекта, извършващ прехода от аморфната съвкупност на ситуации, персонажи и действия към структурирана история, от една страна, а от друга – прехода от историята към композирания сюжет на драмата. Наратологията допуска не само експлицитно представена гледна точка, но и имплицитно. Тази гледна точка съществува и се проявява, макар и да не при-

---

<sup>12</sup> Виж Шмид. *Цит. съч. с.*, 85 – 87.

<sup>13</sup> Виж **Pasolini**, Pier-Paolo. Il „cinema di poesia“. In: *Empirismo eretico*. Milano. Garzani, 1972.

<sup>14</sup> Този принцип е представен подробно в книгата на Атанас Натев „За театъра като изкуство“. (София: Народна култура, 1971). Разбира се, съществуват и изключения, проявяващи се най-вече при специфичния похват „театър в театъра“, при който театралната сцена остава идентична сама на себе си. Така например в емблематичната комедия на Станислав Стратиев „Балкански синдром“ сцената не е просто театрална сцена, а именно сцената на Сатиричния театър, противопоставена на тази в Операта.

съства в словото, организиращо наративния дискурс.

Как този извод ще се отрази на идеята за антракта като специфичен конструктивен и въздействен принцип на драмата? Очевидно зрителят престава да бъде единствената организираща дискурсивното цяло институция. Освен да реконструира историята, изпълнявайки ролята на наративния посредник, той ще трябва да изпълнява и ролята на съдия по отношение на представената от структурирания сюжет гледна точка. Тук вариантите са два, описани отново от един от най-добрите представители на наративната теория – Карлхайнц Щирле. В своята статия „Разговор и дискурс“<sup>15</sup> Щирле лансира идеята, че има два принципно противоположни начина за конструиране на въздействиелната стратегия на всяко речево поведение. Според първия вариант, който той нарича „разговор“ участниците в общуването са напълно равноправни и всеки от тях е свободен да изрази своята оценъчна гледна точка към предмета на разговора. Така, както всеки от персонажите в театралната пиеса е свободен да изрази своята гледна точка към произтичащото. Втората възможност, която Щирле нарича „дискурс“ предполага една авторитетна, а защо не и авторитарна, позиция на говорещия, така че неговата гледна точка да бъде възприета като единствено възможната, а посланието на неговото говорене да бъде възприето от слушащите единствено за сведение и изпълнение. Какво означава това на практика за драматургията?

В ситуацията на класическия театър това би означавало, че гледната точка на субекта, който конструира историята, а после я композири в сюжет, се представя като обективна, а образът на света, представен от пиесата, не се мисли като отражение на едно съзерцаващо съзнание, а като светът, какъвто той е сам по себе си. Такъв е случаят например с образцовата трагедия „Едип цар“, чиято структура е описана от Аристотел. Тук принципът на антракта действа с пълна сила – зрителят е въввлечен в конструиране хода на представяната история, а тази съкомпозираща дейност естествено го води до формиране на мнение (докса) и емоционални реакции. Само че, казва Аристотел, това мнение се оказва погрешно (парадокса), а предизвиканите от него чувства

---

<sup>15</sup> Stierle, Karlheinz. „Gespraech und Diskurs“ In: Stierle, Karlheinz u. Warning, Reiner (Hrsg.) *Das Gespraech, Poetik und Hermeneutik*. XI, Muenchen, Fink, 1984. S. 297 – 334.

на състрадание и страх – неуместни. Въздействената стратегия на трагедията е очистване (катарзис) от неуместните чувства, за да се утвърди убеждението, че светът е устроен правилно, а нещастията са плод само на волно или неволно направените от човека грешки, нарушаващи космическия ред. По-категорично налагане на дискурсивния принцип в терминологията на Щирле едва ли би могло да съществува. В този смисъл историята се представя, само за да послужи като екземплум, илюстриращ и емоционално потвърждаващ идеята, която спектакълът иска да внуши.<sup>16</sup> В този случай композиционният принцип на антракта, задължаващ зрителя да прояви съкомпозираща активност, не е нищо повече от художествен похват, осигуряващ ефективност на въздействието.

Съвсем друг е случаят с модерната драма, при която гледната точка, конструирала историята, и композирала я в сюжет, може да се мисли само като една от многото възможни. В този случай зрителят е призван освен да реконструира представената от пиесата история в съзнанието си, още и да заеме позиция по отношение на имплицитно съдържащата се в композицията на пиесата гледна точка, принадлежаща не едно съзнание, което представя *свой* образ на света, противопоставящ се на идеята, че светът е показан такъв, какъвто той е сам по себе си. В този случай идеята за антракта като конструктивен и въздействен принцип на драматургията изглежда малко или повече неуместна. Защото гледната точка, изградила свой образ на света, не принадлежи на историята, разиграваша се „зад кулисите“, и протичаща дори и по време на антракта. Тази гледна точка не се намира дори и в зрителната зала, както впрочем и гледната точка на зрителя. В зрителната зала зрителят може да реконструира, протичащото „зад кулисите действие“, но за това му помага неговият жизнен и идеологически опит, който той е донесъл отвън. Там, където се намира и гледната точка, конструирала сюжета на спектакъла. Театралната зала и сцената са само мястото, където тези две гледни точки се срещат, но не и мястото, където те принципно съществуват. Антрактът е фикционален конструктивен и въз-

---

<sup>16</sup> Щирле развива тази идея в един от най-характерните си наратологични текстове „Историята като екземплум, екземплумът като история“. Ср.: Stierle, Karlheinz. „Geschichte als exemplum, exemplum als Geschichte“. In: Stierle, Karlheinz. Text als Handlung. Muenchen, Fink, 1978

действен принцип, който задължава зрителя да проведе „разговора“ за начина, по който е представен светът в показваната пиеса. Нещо, което критикът на съвременната западноевропейска драматургия Атанас Натев непрекъснато прави.<sup>17</sup> Това ни казва съвременната наратология, изискваща от нас да развием и уточним иначе силно евристичната идея на Атанас Натев за антракта като конституиращ принцип на театъра.

---

<sup>17</sup> Ср. например книгата му „Съвременна западна драматургия“ (София: Наука и изкуство, 1965).

## Литература

- Натев**, Атанас. *Съвременна западна драматургия*. София: Наука и изкуство, 1965. [Natev, Atanas. Savremenna zapadna dramaturgiya. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1965.]
- Натев**, Атанас. *Драматично и драматургично* София: Наука и изкуство, 1967. [Natev, Atanas. Dramatichno i dramaturgichno Sofiya: Nauka i izkustvo, 1967.]
- Натев**, Атанас. *За театъра като изкуство*. София: Наука и изкуство, 1971. [Natev, Atanas. Za teatarata kato izkustvo. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1971.]
- Натев**, Атанас. *Подстъпи към теория на драмата*. София: Наука и изкуство, 1972. [Natev, Atanas. Podstapi kam teoriya na dramata. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1972.]
- Рязанов**, Эльдар. „Послесловие к фильму“. - *Нева*, 1985, № 1. [Ryazanov, Elydar. „Posleslovie k filyumu“. - Neva, 1985, № 1.]
- Тюпа**, В.И. *Дискурс/жанр*. Москва: Интрада, 2013. [Tyupa, V.I. Diskurs/zhanr. Moskva: Intrada, 2013]
- Тюпа**, В. И. „Драма как тип высказывания“. - В: *Новый филологический вестник*, № 3 (14) 2016. [Tyupa, V. I. „Drama kak tip vayskazayvaniya“. - V: Novyyu filologicheskiiy vestnik, № 3 (14) 2016.]
- Шмид**, Вольф. *Нарратология*. Москва, 2008. [Shmid, Volyf. Narratologiya. Moskva, 2008.]
- Danto**, Arthur. *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
- Pasolini**, Pier-Paolo. Il „cinema di poesia“. In: *Empirismo eretico*. Milano. Garzani, 1972.
- Stierle**, Karlheinz. Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte. In: **Koselek**, R. und **Stempel**, W.-D. (Hrsg.). *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, Muenchen, 1973.
- Stierle**, Karlheinz. „Geschichte als exemplum, exemplum als Geschichte“. In: **Stierle**, Karlheinz. *Text als Handlung*. Muenchen, Fink, 1978.
- Stierle**, Karlheinz. „Gespraech und Diskurs“ In: **Stierle**, Karlheinz u. **Warning**, Reiner (Hrsg.) *Das Gespraech, Poetik und Hermeneutik*. XI, Muenchen, Fink, 1984.