

Майборода Р.В.**Театральность как система средств театральной выразительности***Майборода Римма Вадимовна, преподаватель кафедры иностранных языков, Николаевский национальный университет имени В.А. Сухомлинского, г. Николаев, Украина**Received October 7, 2013; Accepted November 15, 2013*

Аннотация: В данной статье рассматривается театральность как система средств театральной выразительности при анализе литературного текста, а также аспект взаимодействия театра и литературы. Автор статьи подчеркивает, что взаимодействие театра и литературы выражается прежде всего в отчетливой ориентации литературы на чисто театральные средства художественного моделирования. Анализ образной структуры, заданной автором, с точки зрения театра позволяет выстроить особую систему образов, воображаемый мир, существующий по иным законам – законам театрального представления. Поэтому прочесть роман как представление (в метафорическом смысле) означает интерпретацию тех компонентов его структуры, которые выражены специфическими художественными средствами – системой средств театральной выразительности. Изучение этого аспекта литературного произведения тем более оправдано и необходимо, что именно театральная выразительность способна дать четкое представление об особенностях взаимодействия литературы и театральной эстетики, взаимодействия, не поддающегося описанию привычными литературоведческими терминами и понятиями. Театральное представление – это концепция действительности, взгляд на мир, выраженный в конкретном сценическом действии. Театральное представление в литературном тексте – это воображаемое (имплицитное) представление, конструируемое автором и имеющее свои индивидуальные образы, свои выразительные средства, метасловесно передающие идею представления. Таким образом, литературный текст можно читать-видеть как имплицитное театральное представление. Изучение различных теорий театральности убеждает в том, что она имеет ряд видовых (постоянных) и невидовых (непостоянных) признаков, позволяющих рассмотреть театральность как систему средств театральной выразительности. Специфичность театральности опирается на следующие аспекты (уровни): игровой (мир-театр); коммуникативно-рецептивный (автор – актер – зритель); действенный, стилиевой. Театральность выражается на различных уровнях: на уровне тем и содержания; в стилистической манере повествования о внешнем мире. Театральная выразительность – актуализация системы видовых и невидовых средств театрального представления, входящих через прием остранения/иллюзии в структуру литературного произведения как ее стилообразующий и структурообразующий компонент.

Ключевые слова: театральность, театральная выразительность, театральная эстетика, театральный текст, театральный код

В театральной эстетике «театральность» понимается как эстетическая категория и специфическая форма художественного мышления, обладающая знаковой и коммуникативной природой. «Театральность – принцип, укладываемый в определенную систему, компоненты которой дополняют друг друга» [2, с. 48 – 49].

Правомерность применения по отношению к понятию театральности системного анализа мотивируется полисемичностью, синтетичностью искусства театра, что, безусловно, требует для своего описания четких, интегрирующих форм и систем [2, с. 49]. Таким образом, дальнейшая логика исследования требует систематизации выразительных средств театральности.

Известный режиссер Н. Евреинов указывал на важность для театра «красивой труппы» (декораций, костюмов), совокупности изобразительно-художественных средств и приемов, в зависимости от стиля представления: «... мы верим только нашим глазам; отсюда убедительность всего зрелищного, то есть театрального» [7, с. 44]. При этом он подразделял художественные средства театра на несколько взаимодополняющих компонентов: сценическая живопись, архитектура, музыка, иллюминация, хореография, пластика, наряд, речь, с ее ритмом, настроением и музыкальностью [7, с. 86].

В дальнейшем идея о систематизации театральности была развита как отечественными, так и зарубежными театроведами. Из зарубежных исследований в этом плане представляют интерес взгляды Р. Барта, А. Юберсфельда, П. Пави.

Характерной чертой зарубежной театральной семиотики, обзор которой сделал М.Я. Поляков, является понимание театральности как совокупности различных компонентов. Так, концепция французских семиотиков (А.Ж. Греймаса и Ж. Курте – «Голковый словарь семиотики») демонстрирует «материальный» характер театральной выразительности как ансамбля языков выражения, которые использует театральный текст, при этом спектакль воздействует как на слух зрителей, так и на их зрение самыми различными способами (жесты и движения актеров, декорации, освещение, голоса актеров, музыкальное оформление и т. д.) [10, с. 213].

Поэтому театральные средства выразительности – это «то, что уже имеет хотя бы в потенции материальное выражение: принцип построения декорации, конструктивное решение костюма, деталь реквизита, мизансцена, пластический рисунок движения» [5, с. 8].

По мнению Р. Барта, рассматривающего театральный текст и изучающего взаимодействие различных театральных кодов, своеобразие выслаемых театром сообщений «заключается в том, что они текут одновременно, но, тем не менее, в разных ритмах. В определенные моменты мы получаем одновременно шесть или семь сообщений (из декорации, костюма, освещения, пространства, где разместились актеры, из их жестов и слов, их мимики). Некоторые из этих сообщений устойчивы (как, например, декорации), тогда как другие – мгновенны (жесты). Таким образом, мы имеем дело с подлинной информационной полифонией.

Это и есть театральность: плотность и насыщенность знаков (по сравнению с однолинейностью литературы)» [10, с. 201].

Исследователь концепции систематизации театральности Тадеуша Ковзана П. Пави отмечает, что число категорий выразительности Т. Ковзан доводит до тринадцати: слово, интонация, мимика, жесты, движение, грим, прическа, костюм, аксессуары, декорации, освещение, музыка, звуковые эффекты [5, с. 7 - 8].

Известный французский исследователь театральной семиологии А. Юберсфельд включает в «театральную игру» текст и представление; рассматривая их как систему кодов: «лингвистический код + перцептивные коды (визуальный, слуховой), социокультурные (правдоподобие, приемлемость, психология и т. д.), коды чисто театральные (пространственно-сценические, игровые и т. д.)» [10, 212]. Данные коды образуют семантический план театрального представления.

Актуальной, на наш взгляд, является концепция театральности как системы средств театральной выразительности, предложенная В. Дальшовым и поддержанная Ю.Б. Барбоем. Исследователи считают необходимым определение видовых границ сценического искусства, условно подразделяя театральность на три основных группы элементов:

- *театральная игра* (маска, грим, марионетка; сценический ритм, жест); пантомима;

- *сценическое действие* (сверхзадача, действие, событие; действие актера; партитура сценического действия);

- *театральный стиль* (тело актера; пространство сцены (хронотоп), мизансцена; звуковая партитура спектакля (музыкальное оформление); стиль спектакля) [1, с. 13].

Каждый элемент данной системы «определяется отношениями между видовыми элементами театра, а также невидовыми, присущими только тому или иному историческому периоду» [6, с. 140], например, костюм, запах, монтаж. Закономерным в отношениях между данными театральными элементами становится попеременное доминирование какого-либо выразительного средства.

Наличие всех видовых средств театральности в том или ином тексте невозможно. Однако с точки зрения В. В. Давыдова, принципиально важно «рассматривать любое зрелище только при наличии игрового, действенного и стилевого уровней выразительности» [6, с. 141].

Данная искусствоведческая концепция нашла свое выражение и во взглядах М. Я. Полякова, для которого литературное произведение как объект сценической реализации «является синтезом таких жанрово-стилистических аспектов, как действенное, диалогическое, театральное и игровое начала» [11, с. 327]. Таким образом, взгляды В. В. Давыдова и М. Я. Полякова позволяют выстроить «систему соответствий» для анализа театральной выразительности литературного произведения.

Подробно анализируя каждую группу элементов, В.В. Давыдов определяет специфические функции и закономерности каждого уровня и наиболее важных элементов театральной выразительности. Так, театральная игра и игровые элементы разрывают устоявшиеся связи вещей, свойств и явлений, действие синтезирует элементы всех уровней, стремясь придать им свои действенные функции (обнаруживая мотивацию сценических поступков), стиль создает новые отношения между элементами театральности (персонажами, вещами, явлениями; действиями и их мотивами). «Стиль объединяет все выразительные средства в театральную целостность» [6, с. 141]. Таким образом, систематизация театральности, предложенная В. В. Давыдовым, представляется наиболее содержательной, так как включает в себя как видовые (постоянные), так и невидовые средства театральной выразительности.

Общей для всех исследований является идея о том, что театральная система как и любая другая, иерархична и средства театральной выразительности вступают между собой в сложные связи и взаимодействия, изучение которых не менее важно, чем изучение самих средств. Актуальность подобного подхода к изучению театральной выразительности заключается в том, что именно «такие исследования дадут возможность точного и объективного театроведческого анализа элементов театральной выразительности той или иной эпохи, стиля или конкретного деятеля сцены, отдельного спектакля» [6, с. 4].

В искусствоведении, а в последнее время и литературоведении театральность рассматривается в «ролевом» аспекте. По мнению исследователей, это связано с тем, что в каждом художественном произведении, в том числе и сценическом, возникает своеобразное эмоционально-идейное поле, «складывающееся из взаимоотношений между автором (режиссером, актером), героем и читателем (зрителем)» [10, с. 198]. В связи с этим, специфичность читательской рецепции художественного произведения обусловлена «промежуточным характером его статуса: читатель является одновременно и актером и зрителем, он как бы инсценирует пьесу сам для себя. И этим обуславливается двойственность его осмысления пьесы» [10, с. 208]. Поэтому теория восприятия (в том числе и театральная) актуальна для литературоведческого анализа.

В докторской диссертации искусствоведа Ю.Б. Барбой определение предмета искусства театра основывается на понятии драматизма, который понимается как «междучеловеческое общение в сложных, противоречивых обстоятельствах» и теории социальных ролей [1, с. 30]. Рассматривая образ автора, Л. Гинзбург также проводит мысль о непрерывном переходе между жизнью и художественным творчеством, считая, что ролевое поведение личности «не обман, а построение нужного образа» [4, с. 24]. Ю.Б. Барбой, подобно Л. Гинзбург, полагает, что для человека, в особенности современного, «играние роли бывает инстинктивным, а бывает осознанным, но оно всегда принудительно» [1, с. 36].

Учитывая, что эта ситуация воспроизводится в театре, закономерным становится сопоставление названной стороны общественной жизни и искусства театра. «Надо полагать, что именно ролевые отношения людей в обществе и можно назвать театральностью, составляющей предмет театрального искусства» [1, с. 37]. По мнению ученого, предмет театра как искусства и его формы, и его элементы, и его целое (как художественное целое) извлекается из соотношения актер + роль + зритель [1, с. 38]. «Это очень важно, - отмечает Ю.Б. Барбой, - видеть, что театр охватывает всех основных участников «театра жизни»: человека в роли, саму роль и общество, которое ... несомненно влияет ... на «ход исполнения» этой роли» [1, с. 38]. Таким образом, исследователь видит специфику предмета театра и театральности во взаимодействии (очевидном и закономерном) с внетеатральной действительностью, стиранием границ между искусством театра и жизнью.

В русле концепции Ю.Б. Барбой лежит диссертационное исследование Е.А. Поляковой «Поэтика драмы и эстетика театра в романе», в котором ставится вопрос о роли в романе драматургических параллелей, театральной эстетики и театральных реминисценций, развернуто теоретическое осмысление театральности на примере романов Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого.

По мнению ученого, в романе особую актуальность приобретает проблема драматургического пространства и «театрального хронотопа». Это связано с тем, что «существенной чертой романа как жанра являются попытки воспроизведения ... границы (жизнь/искусство), ее дублирования внутри самого художественного целого» [12, с. 67]. Иначе говоря, исследователь определяет значение элементов драмы и проблемы театральной реальности как эстетического феномена для сюжета романа.

Под театральностью как эстетическим феноменом Е.А. Поляковой, подобно Ю.Б. Барбою, подразумевается «определенный ракурс восприятия самой действительности, определенный способ осмысления реальности» [12, с. 60], а саморефлексия героев, угол зрения, система координат, в которой это восприятие осуществляется, являются сущностными характеристиками представления о театральном, его основными аспектами. Следовательно, вопрос о специфике театрального пространства и отношениях между автором, актером и зрителем является в диссертациях Ю.Б. Барбой и Е.А. Поляковой основным. Вместе с тем изучение повествовательных перспектив (точек зрения), соотношения актер – роль – зритель не отражает в полной мере всех уровней театральной выразительности. Поэтому «проблема разграничения в романе двух типов пространства: жизненного и театрального» [12, с. 69] является только одной стороной вопроса взаимодействия театра и романа. В связи с чем становится необходимым более детальное изучение особенностей проявления театральности в литературном тексте.

П. Пави рассматривает вопрос о соотношении текста и представления, существования в самом тексте

сценического видения. По мнению ученого, теория текста как имплицитного театра, сценической возможности, скрытой потенциальности исходит из того, что «текст уже содержит хорошую постановку, которую надо только обнаружить, и что представление и сценическая работа не конфликтуют со смыслом текста, но служат ему» [8, с. 371].

Авторское предопределение мизансценирования (преобразование литературного текста в театральный текст, совокупность местоположений, поз, движений, жестов, голосов и молчаний) литературного текста современные исследователи связывают с понятием «премизансцены», которая является источником не драматургического (словесного), а театрального прочитывания-видения произведения, в котором существуют «текстовые матрицы репрезентивности» [10, с. 249].

Иначе говоря, театральная потенциальность литературного текста актуализируется в театральных знаках, точнее их системе. Чтобы определить театральную направленность литературного текста, нужно выявить знаки, которые принадлежат одновременно и к тексту, и к мизансценировке. В этом случае актуальным становится обмен, происходящий между языком и сценой: «от текста лингвистического к визуальному – можно определить какие элементы текста представлены (визуализированы), и с какой частотой и в каком отношении» [5, с. 11].

П. Пави с сожалением замечает, что авторы подобных теорий редко уточняют, «каким образом и где театральность вписывается в текст» [8, с. 249]. Отчасти это связано с отсутствием методик подобного анализа. Кроме того, причина методологической неясности концепции театральности заключается в типичном смешивании драматических и театральных средств художественной выразительности [2, с. 59].

Как справедливо отмечает А. Юберсфельд, театральный текст «не может быть написан без предшествующей театральной практики», «для театра не пишут, ничего не зная о театре» [5, с. 3]. Творцом театрального текста может быть лишь опытный драматург или режиссер.

Этому критерию в полной мере соответствуют, например, такие писатели-сатирики как А. Гофман, Ч. Диккенс, О. Уайльд, У. С. Моэм, Н. В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин – не только блистательные прозаики, но и драматурги, активно освоившие театральную сферу, поскольку драматургия, работа в театре – существенная часть их жизни и творчества.

«Пишут в согласии, в противоречии или для предшествующего театрального кода. В этом смысле – представление предшествует тексту. Драматург пишет, имея в виду перспективы постановки и непосредственный объект – театр: форму сцены, актерские стили, их дикцию, тип костюмов и т. д.» [5, с. 4].

С просьбой воспринимать текст как представление обращается уже У. Шекспир, в пьесах которого весьма распространены ремарки «входят» и «уходят». Л. Пинский пишет по этому поводу: «В этой сохраняемой Шекспиром особенности архаического искусства подчеркивается ... репрезентативный характер

действия, его откровенно игровая театральная природа. Уже с пролога мы должны силою воображения «внушить себе» что эта сцена – королевство... Мы и сами должны включиться в эту высокую игру:

Игрой воображенья

Прошу восполнить наше представленья» [9, с. 197].

Данный процесс С. Эйзенштейн определял следующим образом: «Текст есть содержание «активного сценария», закрепленное в неподвижности словесного образа» [14, с. 25]. К.С. Станиславский этот процесс характеризовал как «создание киноленты видений внутреннего зрения (образных представлений)» [14, с. 31]. Но такого рода текст не мог бы появиться, если бы «воображаемое представление» не конструировалось прежде в сознании автора.

В связи с этим понятие театрального представления в романе строится на основе авторского замысла («второй воображаемой реальности»), решенного в единой образной системе, изначально связанной с представлением о сценической форме. Д. Дидро отмечал: «Написал ли автор пантомиму или нет, я с первого взгляда узнаю, видел ли он ее перед собой, когда творил ... Пантомима – это картина, которая жила в воображении художника, когда он писал, и он хотел бы, чтобы она появлялась на сцене всякий раз, когда его пьесу играют» [8, с. 183].

В. Скотт сравнивал композицию своих романов с ниткой балаганщика, на которой тот поднимает свои картинки. Позднее другой знаменитый англичанин, У.М. Теккерей, оценивая «игру жизни» и «маскарад истории», скажет, что «Вселенная – великая игра, великая драма истории, разыгрываемая маленькими актерами». Для Теккерей-сатирика восприятие жизни как театра, как игры фатально. «На широкой сцене жизни судьба заставит нас играть различные роли, и она же будет играть нами» [13, с. 33].

Когда в тексте объединяются два «сюжета письма» (А. Юберсфельд) – писательского и режиссерского, – это позволяет говорить о существовании театрального пространства (премизансцены) в литературном тексте.

Одной из форм театризации является прием «театра в театре». Прием «театра в театре» – яркий пример метакоммуникации, при которой театр превращается в метатеатр, не нуждаясь в том, чтобы театральные элементы образовали внутри текста самостоятельную пьесу. Достаточно того, чтобы описываемая реальность «представала заранее театризованной: таковы пьесы, основную тему которых составляет метафора жизни, подобной театру ... Определенный таким образом метатеатр становится формой антитеатра, в котором стирается граница между произведением и жизнью» [8, с. 176]. Таким образом, форма метатеатра структурирует и определяет художественный мир произведений.

Театральное пространство имеет свои особенности, так как чтение текста пьесы или «театрального» романа требует зрительного представления актерской игры. Об этом напоминает и Ж.-Б. Мольер будущим читателям: «Известно, что комедии пишутся только для того, чтобы их играли, вот почему я советую чи-

тать эту пьесу только тем, у кого достаточно зоркие глаза, способные за текстом увидеть представление» [8, с. 111]. Включаясь в эти игровые отношения, читатель должен стать зрителем, «ведь быть зрителем – это роль человека в театре» [3, с. 229]. В этом случае зритель становится сотворцом, «ибо мир сцены и сам по себе возникает, является, но в той же мере есть произведение зрителя» [3, с. 220]. Все вышесказанное подтверждает мысль П. Пави о «пригодности» любого текста для театра, и она уже не выглядит абсурдной [8, с. 249].

Итак, рассмотренный аспект взаимодействия театра и литературы позволяет сделать следующий вывод: взаимодействие театра и литературы выражается прежде всего в отчетливой ориентации литературы на чисто театральные средства художественного моделирования. Анализ образной структуры, заданной автором, с точки зрения театра позволяет выстроить особую систему образов, воображаемый мир, существующий по иным законам – законам театрального представления. Поэтому прочесть роман как представление (в метафорическом смысле) означает интерпретацию тех компонентов его структуры, которые выражены специфическими художественными средствами – системой средств театральной выразительности.

Изучение этого аспекта литературного произведения тем более оправдано и необходимо, что именно театральная выразительность способна дать четкое представление об особенностях взаимодействия литературы и театральной эстетики, взаимодействия, не поддающегося описанию привычными литературоведческими терминами и понятиями. Театральное представление – это концепция действительности, взгляд на мир, выраженный в конкретном сценическом действии. Театральное представление в литературном тексте – это воображаемое (имплицитное) представление, конструируемое автором и имеющее свои индивидуальные образы, свои выразительные средства, метасловесно передающие идею представления. Таким образом, литературный текст можно читать-видеть как имплицитное театральное представление.

Изучение различных теорий театральности убеждает в том, что она имеет ряд видовых (постоянных) и невидовых (непостоянных) признаков, позволяющих рассмотреть театральность как систему средств театральной выразительности. Театральность – специфическое художественное понятие, форма художественного бытия. Театральность и драматизация имеют различные средства художественного выражения. Драматизация – умело сконструированный (динамичный, напряженный) сюжет и диалогизм. Театризация – это максимальное использование сценической техники, заменяющей дискурсы персонажей и тяготеющей к самодостаточности (театр минус текст). Театральность – то, что органично природе театрального искусства, достигнутой специфическими театральными средствами. Специфичность театральности опирается на следующие аспекты (уровни): игровой (мир-театр); коммуникативно-рецептивный (автор – актер –

зритель); действенный, стилиевой. Театральность выражается на различных уровнях: на уровне тем и содержания; в стилистической манере повествования о внешнем мире. Театральная выразительность – актуализация системы видовых и невидовых средств теат-

рального представления, входящих через прием остранения/иллюзии в структуру литературного произведения как ее стилиеобразующий и структурообразующий компонент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барбой Ю.Б. Театральный образ: Основные элементы и природа связей. – Дисс. ... доктора искусствоведения. - Л., 1989. – С. 13.
2. Баумтрог Н.Н. Театральная выразительность в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». – Дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2004. – 198 с.
3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.
4. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л., 1977.
5. Губанова И. К. К проблеме референции драматического и сценического текстов в театральной семиологии. – М., 1993. – С. 8.
6. Давыдов В.В. Элементы театральной выразительности. Опыт системного исследования. – Дисс. ... канд. Искусствоведения. – М., 1986. – С. 140 – 141.
7. Евреинов Н.Н. Театр как таковой. 2-е изд. – М., 1923.
8. Пави П. Словарь театра. – М., 1991.
9. Пинский Л. Театр времени // Вопросы литературы. – 1965. – № 6. – С. 125 – 149.
10. Поляков М.Я. В мире идей и образов. – М., 1983. – С. 213.
11. Поляков М.Я. О театре. Поэтика, семиотика, теория драмы. – М., 2000.
12. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе (на материале романов «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого). – Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1997.
13. Теккерей У.М. Доктор Розги и его юные друзья // Теккерей У. М. Собр. соч. в 12 т.т. – М., 1980. – Т. 12.
14. Цунский И.В. О природе понимания театрального текста. К вопросу о семиотическом и герменевтических подходах к анализу театрального текста. – Дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1995.

REFERENCES TRANSLATED AND TRANSLITERATED

1. Barboy Y.B. Theatre image: The key elements and the nature of relationships. - Diss.... Doctor of Arts. - L., 1989. - P. 13.
2. Baumtrog N.N. Theatrical expression in the novel "A Story of One City" by M.E. Saltykov- Shchedrin - Diss.... Candidate of Philology Science. – Barnaul, 2004. - 198 p.
3. Gachev G.D. The Substance of Art Forms. Epics. Lyrics. Theatre. - M., 1968.
4. L. Ginzburg, About Psychological Prose. - L., 1977.
5. Gubanova I.K. The problem of reference and stage drama texts in the theater semiology. - M., 1993. - P. 8.
6. Davydov V.V. The elements of theatrical expression. The experience of system research. - Diss.... Candidate of Art History. - M., 1986. - P. 140 - 141.
7. Evreinov N.N. Theatre itself. 2nd ed. - M., 1923.
8. Pavy P. Theater Dictionary. - M., 1991.
9. Pinsky Theatre of time // Questions of literature. – 1965. - № 6. - P. 125 - 149.
10. Polyakov M. Y. In the world of ideas and images. - M., 1983. - P. 213.
11. Polyakov M. Y. About theater. Poetics, semiotics, the theory of drama. - M., 2000.
12. E.A. Polyakov. Poetics of drama and theater aesthetics in the novel (based on the novels "The Idiot" by Fyodor Dostoyevsky and "Anna Karenina" by Leo Tolstoy). - Diss.... Candidate of Philology Science. - M., 1997.
13. William M. Thackeray. Doctor Rods and his young friends / Thackeray, W.M. - Coll. Works in 12 v. - M., 1980. - T. 12.
14. Tsunsky I.V. About the understanding of the nature of the theatrical text. The semiotic and hermenetivticheskikh approaches to the analysis of the theatrical text. - Diss.... Candidate of Art History. - M., 1995.

Mayboroda R. Theatricality as the system of means of theatrical expression

Abstract: This article examines the theatricality as the system of means of theatrical expression in the analysis of a literary text, as well as the aspect of the interaction of theatre and literature. The author emphasizes that the interaction between theater and literature is expressed primarily in a distinct orientation of the literature on purely theatrical art modeling tools. The analysis of the expressive structure defined by the author, from the point of view of the theater allows you to build a special system images, an imaginary world that exists under other laws - the laws of the theatrical performance. So to read the novel as a performance (in the metaphorical sense) is the interpretation of the components of its structure, which are expressed by specific artistic means - a system of means of theatrical expression. The study of this aspect of the literary works is justified and necessary, that it is capable of theatrical expression to give a clear idea of the features of the interaction between literature and theatre aesthetics, the interaction that is resistant to the usual description of literary terms and concepts. Theatrical performance is a concept of reality, a world view, expressed in a particular stage action. Theatrical performance in the literary text is the imaginary (implicit) performance, constructed by the author, which has its own individual images, conveying the idea of the performance. Thus, the literary text can be read and seen as an implicit theatrical performance. The study of the various theories of theatricality convinces us that it has a number of permanent and non-permanent features, allowing to consider theatricality as a system of means of theatrical expression. The specificity of theatre is based on the following aspects (levels): playing (a world - theatre), communicative and receptive (author - actor - the viewer); efficient and stylistic. Theatricality is expressed at different levels: at the level of themes and contents, in the stylistic manner of narration about the outside world. Theatrical expression is the actualization of the system of permanent and non-permanent means of theatrical performance, falling through the reception of illusion into the structure of a literary work as its stylistic and structure-forming component.

Keywords: theatre, theatre expression, theatre aesthetics, theatrical text., theatrical code