

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия культуры и искусств»

Е. В. Сазонова

**ТЕОРИЯ ДРАМЫ
И ОСНОВЫ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА:
ТЕОРИЯ ДРАМЫ**

Рекомендовано УМО высших учебных заведений
Российской Федерации по образованию в области народной
художественной культуры, социально-культурной деятельности и
информационных ресурсов в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по специальности 070209 –
«Режиссура театрализованных представлений и праздников».
Дисциплины – «Теория драмы и основы сценарного мастерства»,
«Современная драматургия России»

Барнаул
Издательство Алтайской государственной академии
культуры и искусств
2012

ББК 85.34я7
С148

Научный редактор:

к.п.н., профессор, заслуженный работник культуры РФ,
заведующий кафедрой режиссуры праздников
Алтайской государственной академии культуры и искусств
Л. Ф. Черкашенинов

Рецензенты:

директор ГУК «Алтайский государственный театр
для детей и молодежи» **Т. Ф. Козицина;**

к.п.н., доцент кафедры режиссуры праздников
Алтайской государственной академии культуры и искусств
Н. М. Андрейчук

Сафонова, Е. В.

С148 Теория драмы и основы сценарного мастерства: теория
драмы: учеб. пособие / Е.В. Сафонова; Алтайская государственная академия культуры и искусств. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств, 2012.– 135 с.

ISBN 978-5-901897-99-7

Пособие посвящено истории, теории и различным аспектам анализа драмы. Пособие включает в себя материалы лекций, схему и примеры анализа драматических произведений, список литературы для обязательного и дополнительного прочтения. Необходимо отметить наличие в пособии словаря литературоведческих и театроведческих терминов, который должен помочь студентам в анализе драматических произведений.

Пособие адресовано студентам факультета художественного творчества специальности «Режиссура театрализованных представлений и праздников», изучающим основы сценарного мастерства и современную драматургию.

ББК 85.34я7

© Алтайская государственная академия культуры и искусств, 2012

ISBN 978-5-901897-99-7

© Сафонова Е.В., 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	5
Введение.....	7
Глава 1. Введение в драматургию.....	1
	4
1.1. Драматургия как род литературы, ее специфические особенности.....	1
	4
1.2. Жанры драматургии.....	1
	8
1.3. Драматургия XX века.....	3
	3
Глава 2. Идеино-тематический замысел драматического произведения.....	3
	9
2.1. Идеино-тематическая основа произведения.....	3
	9
2.2. Замысел драматического произведения.....	4
	4
Глава 3. Драматический конфликт как предмет изображения в драме.....	4
	9
3. 1. Драматический конфликт.....	4
	9
3.2. Виды конфликтов.....	5
	1
3.3. Типы конфликтов.....	5
	3
Глава 4. Сюжет и фабула драматического произведения.....	6
	4
4.1. Сюжет и фабула драматического произведения.....	6
	4
4.2. Типы организации сюжета.....	6

	6
Глава 5. Событийно-действенный ряд в драматическом произведении.....	7
	0
5.1. Драматическое событие.....	7
	0
5.2. Природа событий.....	7
	5
Глава 6. Композиция драматического произведения....	8
	2
6.1. Понятие композиции.....	8
	3
6.2. Части композиции.....	8
	4
6.3. Виды драматических композиций.....	9
	1
Глава 7. Художественный образ.....	9
	3
7.1. Художественность и образность.....	9
	3
7.2. Художественный характер.....	9
	6
7.3. Язык драмы.....	9
	8

Глава 8. Форма, содержание и стиль драматического произведения.....	102
8.1. Содержание и форма драматического произведения...	102
8.2. Стиль драматического произведения.....	103
8.2. Предмет изображения как фактор формирования стиля.....	105
Заключение.....	110
Список литературы.....	113
Приложения.....	117

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие является частью учебно-методического комплекса по дисциплине «Теория драмы и основы сценарного мастерства (теория драмы)» в рамках учебного плана специальности 070209 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» и относится к общепрофессиональным дисциплинам федерального компонента.

Драма – самобытный род литературы и театра. Интерес к ней и систематическое изучение ее проблем возникли на заре становления театрального искусства. За многие столетия, отделяющие нас от театра Древней Греции, драма прошла сложный эволюционный путь. Менялись ее композиция, структура, менялись способы ее воплощения на сцене. Неизменным оставалось то, что это особый вид искусства, предназначенный для сценического исполнения, который всегда составлял основу театра.

Теория драмы охватывает три главные стороны театрального произведения: литературное произведение, сценическое произведение, синтез различных видов искусства в театральном произведении (спектакль).

Известно, что основой всех видов и жанров театрализованных представлений и празднеств является сценарий, имеющий по единодушному признанию теоретиков, общие черты с драматургическими произведениями театра, кино, телевидения и радио.

Для будущих режиссеров театрализованных представлений и праздников, в творчестве которых важное место занимает сценарное мастерство, важны все стороны теории драмы, так как уже в процессе написания сценария режиссер продумывает все режиссерско-постановочные задачи.

Основными задачами пособия являются изучение законов драматургии, методов анализа драматургического произведения, процесса исторического развития драмы, основных этапов в эволюции жанров и форм; умение формулировать идейно-тематический замысел, выстраивать событийно-действенный ряд и понимать природу драматического конфликта, художественную образность, форму, стиль произведения, и, наконец, уметь применять полученные знания в практической и творческой деятельности

Цель теории драмы – установление общих закономерностей, которым подчиняется драматургическое произведение. Знание же основ теории драмы поможет студенту, во-первых, оценивать и ценить произведение искусства, во-вторых, теория поможет развить навыки самостоятельного мышления, которое так необходимо анализировать режиссеру театрализованных представлений и праздников, в-третьих, теория поможет решать художественно-творческие задачи в процессе обучения сценарному мастерству и режиссуре.

ВВЕДЕНИЕ

Теория драмы – одна из старейших наук, связанных с проблемами художественного творчества. В древнейший период ее существования она выступала в качестве философии искусства, теории жанров, поэтики словесных искусств.

С момента возникновения теория драмы (IV в. до н.э.) связана с теорией литературы и теорией театра, так как драма – род литературы, который включает в себя произведения, предназначенные для воплощения на сцене.

Крупнейшими и первыми трактатами по теории драмы были в Европе – «Поэтика» Аристотеля (IV в. до н.э.); в Индии – «Натьяшастра» (чтение о драме, III–IV вв. н.э.), в Японии – «Предание о цветке стиля (Фуши Кадэн)» Дзэами Мотокиё, в Китае – «Истоки грушевого сада» Хуань-фань-чо и др.

Принципы, которые определил Аристотель в «Поэтике» господствовали в теории и практике Западного театра вплоть до XX века. Они даже получили такое название, как например «аристотелевский тип действия».

Художественное произведение, по Аристотелю, должно быть: во-первых, цельным, во-вторых, производить эффект, в-третьих, иметь пропорцию, гармонию.

Эти законы – не что иное, как отражение законов живой природы. Еще Платон в «Федре» писал, что речь в своей органической цельности должна быть такой же, как живой организм. Подобное же понимание произведения как живого организма Аристотель положил в основу учения о сочетании событий в трагическом действии. В соответствии с этим он выдвигает требование строгого соблюдения законов правдоподобия и логики следствий в комических и трагических преувеличениях. Вероятное правдоподобие (эйкос) соединяет «вероятное» и «необходимое». Говоря иначе, он придал термину «эйкос» значение неизменной причинной связи. «Нужно, – указывает Аристотель, – чтобы хорошо составленные сказания не начинались откуда попало и не кончались, где попало» [4, с. 36].

Закон правдоподобия гласит, что искусство, создавая вымышленный мир, как бы фантастично ни характеризовало действительность вымышленного мира, должно оставлять иллюзию

реальности. Входя в художественный мир, мы заранее отказываемся от презумпции условности этого мира. Попадая в художественный мир, мы начинаем жить по закону обратных пропорций. Поэтому Аристотель обосновал учение об особом типе правдоподобия в искусстве.

Аристотель отмечает шесть частей, составляющих структуру драмы:

- сказание (фабула);
- характеры («этос», может быть переведен как «моральная склонность», нравственная направленность деятельности персонажей, проявляющаяся в выборе, ими сделанном, наконец, как нравственно-этический потенциал произведения);
- речь («лексис», критерий стилистического определения драмы);
- мысль («дианоя», способ мышления, тип раздумий и характер интеллектуальной жизни персонажа);
- зрелище (сценическая интерпретация драмы);
- мелос (музыкальная часть драмы, в данном случае имеется в виду специфическое для греческого театра синтетическое единство слова и музыки).

Таковы качественные черты трагедии (образующие), тогда как количественные части (составляющие) характеризуют деление объема трагедии (пролог, эпизодий, эксод, хоровая часть).

Все эти части получили в «Поэтике» строгое описание, но центр исследовательского интереса Аристотеля составляют не они, а размышления о сказании (миф), речи, характере и мысли, включенных в драматическое произведение.

Аристотель рассматривает сказания как главную качественную часть драмы и общую основу драмы и эпоса, он разделил их на начало, середину и конец. Очень важно для проблемы теории родов указание Аристотеля на функциональное различие частей драмы и эпоса.

Теория драмы рассматривается им, прежде всего, с точки зрения функции данного рода в общественной и политической жизни. Это опирается на понимание драмы как результата контакта между театром и зрителем.

Концепция драмы у Аристотеля отражает принципиально важную особенность драматургии. Структура драматического

произведения не только прямо соотносится с требованиями театрального зрелища, но во многом связана с развитием сценической техники и архитектуры театра.

В своем развитии театр постепенно переходит от открытой структуры к замкнутой форме. Этот процесс активизируется в эпоху Возрождения. Трехмерность шекспировского театра сужается, все более подчеркивается обособленность театрального мира от внешнего. Возникает замкнутый, закрытый театр нового европейского искусства, и этот новый театр начинает переосмысливать учение Аристотеля. В эпоху классицизма появляется идея единства места, замкнутость времени. Переосмысливается и аристотелевское понимание единства действия.

До конца XVIII в. учение «Поэтики» оставалось канонической теорией драмы. Из взглядов Аристотеля исходили не только представители классицистического направления, но и теоретик буржуазной драмы Лессинг, причем классицисты старались так истолковать Аристотеля, чтобы вывести из его «Поэтики» принципы своего литературного направления.

Влияние Аристотеля на становление теории драмы остается господствующим на протяжении всего развития европейской драмы и театра. В эпоху Просвещения труды Д. Дидро, Ф. Мармонтеля, Л. С. Мерсье способствовали дальнейшему развитию театра и театральной теории.

Идеологи просвещения, ведя борьбу за новый драматический театр против классической трагедии, по-новому истолковывали уроки Аристотеля. Просвещение предпринимает борьбу против застывшего и ограниченного «правилами» классицистического театра. Борьба шла во имя ликвидации изживших себя так называемых «трех единств». Они предложили новый род драмы, новых героев, новую тематику. А идеи Аристотеля о структурных свойствах трагедии истолковывались в свете доминирующего жанра эпохи.

Эпоха романтизма открыла две силы, независимые от воли человека, формирующие судьбу человека: природу и историю. Такая установка изменила не только теорию драмы, но и ее сценическую реализацию. В эту эпоху зрелища имели историческую, географическую и этнографическую специфику. Эпоха романтизма стала началом слияния драмы и спектакля

в современном понимании этого явления. Произошло преодоление условности, расширение сцены во времени и пространстве, декорации стали не фоном, а образом, зрелищность иногда стала подавлять драматургию так, что Теофиль Готье, энтузиаст зрелищного театра, стал даже беспокоиться о судьбе драмы.

Дальнейшее развитие теории драмы связано с развитием реализма и натурализма. Эти процессы рассматривались в работах Г. Фрейтага «Техника драмы», а затем в работе Д. Аверкиева «Драма» – своеобразном сочетании теорий Фрейтага, Аристотеля и Лессинга.

В начале XX века сложились два подхода к теории драмы: литературная концепция, которая исходит из того, что драма – чисто литературное произведение, подчиняющееся законам, свойственным всем жанрам литературы. Пьеса рассматривается как произведение автономное, не нуждающееся в дополнительных средствах воплощения. Крайним выражением литературной концепции является утверждение Ю. Айхенвальда, что драма не нуждается в театре.

Другая концепция принадлежит Н. Евреинову, который рассматривал драму с театральной точки зрения. Его главное положение сводилось к тому, что драма является лишь интегральной частью спектакля, а театр антилитературен, резко противоположен литературе. В книге «Театр для себя» Н. Евреинов выдвинул понятие «театральности» как основы театра, отражающей наличие специфических форм театрализации социально-бытовых явлений в жизни. Театрализованные формы социальной жизни были для него семантическими блоками структуры театра.

Эти две концепции существуют до сегодняшнего дня и во многом определяют развитие теории драмы.

Рассматривая основное содержание драмы, ее цели и задачи на современном этапе развития остановимся на работе М. Я. Полякова «Теория драмы» [30, с. 13–14].

«Теория драмы занимается драматургией в ее отношении к театральным и литературным процессам. Поэтому в нее входит исследование идейно-художественного единства театральных и драматических фактов.

Теория драмы исследует:

- то, что является продуктом творчества (произведение);
- то, что является итогом развития данной отрасли духовного производства.

Теория драмы, говоря иначе, исследует закономерности, определяющие драматический текст, и закономерности, определяющие специфику театрального процесса. Можно сказать, что в области драмы находятся две группы проблем, каждой из которых соответствует особый раздел науки. К ним принадлежат:

- 1) теория драматического произведения (поэтика драмы);
- 2) теория историко-театрального процесса (театральное произведение).

Теория драмы рассматривает пьесу в оппозиции к другим видам искусства и охватывает три главные стороны театрального произведения:

- 1) литературное произведение;
- 2) сценическое произведение;
- 3) синтез разных видов искусств в театральном произведении (спектакль).

Современная теория драмы как система целостности социально-нравственных и эстетических категорий еще не написана, не создано учение о театральном искусстве как о комплексе художественных средств (образной структуры, композиции, драматического конфликта, жанровых особенностей и др.). Современные теоретики и практики театра разрабатывают ее по частям через конкретный анализ и синтез (в воплощении).

Предыдущие эпохи – Возрождение, Классицизм, Просвещение, Романтизм – развивались медленно, постепенно, давали возможность осмысления процессов, происходящих в искусстве, в театре и драматургии. Но с конца XIX века течение событий резко ускоряется, мир начинает стремительно меняться. Появляются новые виды искусства, формы, жанры. Постепенно теоретики начинают отставать от практики. Никогда раньше за тысячелетия драматургия не переживала такой ломки и перестройки. Усложнение жизни рождает новые проблемы, требующие осмысления средствами искусства, в том числе и драматургии.

Многие теоретики отмечают, что современное развитие человечества, в том числе и художественное, приводит к «самоопределению драматургии театральной, драматургии кино, радио, телевидения, эстрады, театрализованных представлений. Назрела необходимость в исследовании родовых признаков этого огромного потока аудиовизуальных искусств... ничего не определяющее, безразличное к содержанию и к трактовке драматургического материала слово «пьеса» уходит из подзаголовков рукописей... Его заменили, – помимо традиционных слов «драма», «комедия», «сцены из жизни» – «трагикомедия», «опыт сатиры», «притча»... «современный роман», «комедия-шутка», «политическая хроника», «героический детектив» и т.д. То же происходит в кинодраматургии и в драматургии театрализованных представлений и праздников. Не понимая сущности театральной образности, структурных, родовых, видовых, жанровых и других особенностей современной драматургии, нельзя понять и эстетической природы театрализованных праздников и представлений.

Искусство массового праздника, представления, зрелища – это искусство высоких идей, целенаправленности и гражданского пафоса, требующего в то же время яркой образности, ассоциативности, оригинального, смелого творческого замысла. А для того чтобы лучше организовать и развивать театрализованные представления всех видов и жанров, совершенно необходимо понять основные закономерности этого рода искусства, которые существуют, поскольку в течение тысячелетий создавалась и развивалась народная театральная культура.

Многие положения Аристотеля сохранили актуальность и до наших дней и служат предметом внимательного изучения в советском искусствознании и литературоведении.

Работы, посвященные проблемам теории драмы прошлых столетий, очень ценны и важны для будущего специалиста в области режиссуры театрализованных представлений и праздников, хотя классические теории драмы нормативны, представляют собой систему рекомендаций и требований, которые ограничивают творческий импульс драматургов и сценаристов.

Задача теории драмы, во-первых, уметь отшлифовать, творчески рожденное произведение; во-вторых, оценивать и ценить

произведения искусства, то мастерство, с которым оно сделано; в-третьих, развивать навыки самостоятельного, независимого мышления.

Учебное пособие состоит из предисловия, введения, восьми глав, заключения и приложений. В пособие входят материалы лекций, освещающие важнейшие жанровые и стилевые особенности драматургии, идейно-тематический замысел драматического произведения, природу драматического конфликта, композиционное построение произведения; список рекомендуемой литературы; учебный терминологический словарь литературоведческих и театроведческих терминов для анализа драматургического произведения, приложения.

Глава 1

ВВЕДЕНИЕ В ДРАМАТУРГИЮ

1.1. Драматургия как род литературы и ее особенности

В ходе развития литературы постепенно сложились три основных способа отражения жизни: эпический, лирический и драматический, или три рода литературы: эпос, лирика и драма.

ЭПОС. Термин происходит от греческого *epos* – «слово» и имеет два значения: 1) это народные поэмы и сказки; 2) род литературы, в основе которого лежит особая форма отображения жизни. Эпическое изображение жизни состоит в обрисовке и пояснении характеров, внешних событий, фактов, причем сам автор (даже в том случае, если воспроизводится его непосредственное участие) выступает как рассказчик, повествователь.

ЛИРИКА. Термин происходит от латинского и греческого – *lyrikos* – названия музыкального инструмента – лиры, под аккомпанемент которой первоначально пелись лирические стихотворения. В лирическом изображении дается непосредственное раскрытие внутреннего мира от лица автора.

ДРАМА. Термин происходит от греческого слова *drao*, что значит «действовать». Драматическое воспроизведение жизни объединяет в себе показ внешних событий и фактов и раскрытие внутреннего мира персонажей без авторского посредничества, опираясь исключительно на сочетание в непосредственном действии самораскрытия и взаимораскрытия персонажей.

Специфические особенности драматургии

1. В отличие от эпоса и лирики, располагающих только языковыми средствами создания образов, драма располагает еще и теми средствами, которые дает писателю сцена. Полное и законченное раскрытие образов драматического произведения связано с его сценическим воплощением. Эта особенность драмы глубоко раскрыта Белинским: «В слове осуществить заклю-

чается творчество актера. Вы читаете «Гамлета», понимаете его, но не видите его перед собой, как лицо, имеющее известную физиономию, известный цвет волос, известный орган голоса, известные манеры, словом, конкретную живую личность. Это какая-то статуя, с выражением страсти в лице, на которой и волоса, и лицо, и глаза одного цвета – цвета мрамора. Конечно, всю эту видимую личность вы даете сами, лучше сказать, вы ее представляете себе, но независимо от Шекспира и сообразно с вашей субъективностью. Если, с одной стороны, вы не имеете права человеку холодному и медленному придать физиономию живую, пламенную, то, с другой стороны, совершенно от вас зависит, не изменяя характера лица, придать ему черты по своему идеалу, потому что каждое драматическое лицо Шекспира конкретно и живо, как лицо, действующее свободно и реально, но через своего творца; вы везде видите его присутствие, но не видите его самого; вы читаете его слова, но не слышите его голоса и этот недостаток пополняете собственной своею фантазией, которая, будучи совершенно зависима от автора, в то же время и свободна от него. Драматическая поэзия не полна без сценического искусства: чтобы понять вполне лицо, мало знать, как оно действует, говорит, чувствует, – надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует» [5, с. 302–303].

2. Основным отличием драматического произведения является отсутствие в нем речи повествователя. Раскрытие характеров и развитие действия даются в драме в диалоге, через чувства, мысли, поступки, переживания персонажей и развитие взаимоотношений между ними. Горький писал о том, что «пьеса требует, чтобы каждая действующая в ней единица характеризовалась и словом и делом самосильно, без подсказывания со стороны автора... В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур... Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора, в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, то есть чисто речевым языком, а не описательным... Для

того, чтобы каждая фигура пьесы приобрела на сцене, в изображении ее артистов художественную ценность и социальную убедительность, необходимо, чтобы речь каждой фигуры была строго своеобразна, предельно выразительна, – только при этом условии зритель поймет, что каждая фигура пьесы может говорить и действовать только так, как это утверждается автором и показывается артистами сцены» [16, с. 411].

3. Основной особенностью, отличающей изображение человека в драме, является показ человека в состоянии особого напряжения и подъема всех его внутренних сил, вызванного необходимостью напряженной борьбы с препятствиями, встающими на пути к цели. Изображение такого состояния и жизненных положений, вызывающих его, получает особенную отчетливость и выпуклость именно в драме, их и называют обычно драматическими. Отсюда и термин *драматизм*, который закрепился как обозначение особенного напряжения внутренних сил человека, а также и особенно обостренного, критического характера разрывания тех или иных событий.

Состояние, в котором изображается человек в драме, с особенной отчетливостью обозначает и в поступках, и в мыслях, и в переживаниях основное качество, основную особенность характера человека. Отличаясь меньшей, чем в эпосе, многосторонностью изображения человеческой жизни, сводя ее изображение к показу только тех сторон, которые непосредственно ведут к интенсивному осуществлению данного конфликта, драма отличается от эпоса более резкой определенностью изображения характера. Л. И. Тимофеев пишет о том, что в драме мы всегда легко определяем господствующую черту характера, говоря о честолюбце Макбете, о ревнивце Отелло, о скупце Шейлоке, о лицемере Тартюфе. Дон-Хуан, Сальери, Скупой рыцарь Пушкина являются каждый носителем определенной, именно его сжигающей страсти. Это определенность характера, то, что мы ясно ощущаем основные, господствующие в нем чувства и позволяет драматургу отказаться от собственной речи: характер персонажа не требует авторских пояснений; он говорит сам за себя, обнаруживается в собственной речи и тем более в поступках, в деятельности, которое принимает в особенности сосредоточенные и напряженные формы [38, с. 375].

4. Но, если в эпосе все перечисленные особенности изображения человека могут быть описаны, то в драме, лишенной речи повествователя, способом показа человеческих страстей является действие. В работе Д. Лоусона «Теория и практика создания пьесы и киносценария» последовательно проводится мысль о том, что действие представляет собой «основу построения» драматургического произведения. Действие как основу драмы рассматривает В. Волькенштейн в книге «Драматургия». Е. Горбунова в книге «Идеи. Конфликты. Характеры» пишет: «Можно ли выделять именно действие в качестве специфической первоосновы целого поэтического рода? Думается, что возможно, так как речь идет не о действии вообще, как о свойстве всякого литературного произведения, а драматическом действии; суть которого, с одной стороны, состоит в непосредственной наглядности, а с другой – в его «двуединой» природе, когда действие выступает в драме и как сторона ее содержания (изображение событий внешней или внутренней жизни человека, то, что Аристотель определил как «подражание действию»), и как форма воплощения содержания («посредством действия, а не рассказа») в движении, в поступках и борьбе» [3, с. 24–25].

А. М. Горький отмечал, что из всех форм художественного словесного творчества наиболее сильной по влиянию на людей признается драма и комедия, обнажающие эмоции и мысли героев в живом действии на сцене театра [13, с. 308].

Драматургия, как и эпос, изображает исторические события и события современности, происходящие в определенной социальной общности. Но предмет изображения драматургии всегда конкретизирован. Драматург отражает в произведении такие стороны жизни, в которых он видит наиболее острые проявления жизненных противоречий, наиболее острые общественные и психологические конфликты. Л. И. Тимофеев пишет, что в основе сюжета всегда лежит отражение противоречий, борьбы конфликтов, характерных для жизни. Драматический образ отражает наиболее острые и определившиеся, назревшие противоречия жизни, поэтому он строится на подчеркивании в характере человека одностороннего пафоса, который обусловлен этими противоречиями. Они определяют развитие в нем крайне напряженных чувств, которые выражаются в стремительно развивающихся событиях, раскрывающих сущность конфликта.

Долгое время считалось, что в основе природы конфликта лежит социальное неравенство и классовая борьба. Тем не менее, в основе природы конфликта во множестве пьес лежат определенные духовные поиски героя, его мирозерцание, основы веры или трагедия безверия и т.д. Это глубинное (духовное) движение духа к осознанию самого себя проявляется на уровне действия в виде определенных поступков. Они сталкиваются с другой (чуждой) им волей и соответственно поведением, при этом затрагиваются не просто внешние – материализованные интересы, но сами основы внутреннего бытия человека [48, с. 60].

В драматическом произведении конфликт выстраивается от начала до конца как творение самих героев. Они его начинают, ведут и заканчивают. Конфликт любого масштаба раскрывается в драме в столкновении героев – началом, ходом и исходом.

6. Особенность драматургии – реализм изображения, в основе которого лежит реализм человеческих отношений. Фантастические и сказочные сюжеты и герои, условность декораций и сценического времени будут понятны и интересны, если в основе лежат реальные человеческие отношения, реальная человеческая ситуация. Драма убеждает зрителя посредством сопереживания героям, а сопереживать можно только тому, что узнаваемо, что вызывает сопереживание, в чем прослеживается аналогии знакомым зрителям ситуаций жизни. Поэтому узнаваемость, а значит реальность человеческих отношений в произведении драматургии – обязательное требование драмы.

7. Для драмы обязательна современность, которая не равна хронологической, календарной современности. Современность в драме – это современность проблематики. Персонажи «Гамлета», «Ревизора» современны всегда, как современна проблема, рассматриваемая в этих пьесах.

1.2. Жанры драматургии

Обратимся к рассмотрению отличий основных жанров искусства: трагедии, комедии и драмы, так как все остальные в той или иной мере являются производными жанрами.

Драма, как и театр, возникла в Древней Греции из сельских праздников в честь бога Диониса. Трагическая судьба Диониса,

привезшего из изгнания виноградную лозу, научившего возделывать виноград и делать вино, стала основой для несколько земледельческих праздников. На праздниках выступали ряженные, составлявшие свиту Диониса. Участники мазали лицо виновой гущей, надевали маски и козлиные шкуры. Распевались торжественные и шуточные песни. «Торжественная часть праздника дала рождение трагедии, веселая и шуточная – комедии. Трагедия, по свидетельству Аристотеля, ведет свое начало от запевал дифирамба, а комедия – от запевал фаллических песен. Эти запевалы, отвечая на вопросы хора, могли рассказывать о каких-либо событиях из жизни бога и побуждать хор к пению. К этому рассказу примешивались элементы актерской игры, миф как бы оживал перед участниками праздника.

Слово «трагедия» происходит от двух греческих слов: трагос – козел и одэ – песнь, то есть песнь козлов, так как спутниками Диониса были сатиры, козлоногие существа, прославлявшие подвиги и страдания бога. Древнегреческие песни и пляски в честь бога Диониса сопровождалась принесением ему в жертву козла. В процессе дальнейшего развития трагедия превратилась в театральное зрелище.

Слово «комедия» тоже происходит от двух греческих слов: комос и одэ. Слово комос – веселая толпа, одэ – песнь. С обрядовыми представлениями связано и возникновение комедии, в основе которой лежат хоровые песни, исполнявшиеся подвыпившей толпой ряженных, осыпающих друг друга шутками и насмешками на сельском празднике в честь Диониса. Следовательно, слово «комедия» обозначает «песнь комоса» [22, с. 13–14].

Трагедия показывала жизнь богов, имела свои жесткие каноны (единство места, времени и действия). Трагедия – (расцвет которой приходится на период Возрождения) всегда исследовала жизнь и борьбу человеческого духа с окружающим миром и роковыми обстоятельствами судьбы. Трагедию называли высоким жанром, и она предназначалась аристократам, а не простому народу. Аристократы не обременены вопросами добычи хлеба насущного и могут позволить себе думать о вечном, не бренном. Материальные вопросы ложатся на плечи слуг и рабов, да и в трагедиях отсутствуют мелкие вопросы быта, а передаются наиболее глубокие противоречия между человеком и обществом.

Трагедия «заклучает в себе величественное действие печального или ужасного характера. Трагедия показывает величие человеческого страдания во имя высоких целей, возвышенность благородного деяния, которое требует от человека больших жертв. Поэтому положительными героями трагедии могут быть только люди большой нравственной силы, героического склада души» [50, с. 274].

В. Волькенштейн характерными признаками трагедии считает:

1. Конфликт между личностью и «высшими силами», говоря языком Гегеля: роком – в античной трагедии, богом – в трагедии христианской, природой или обществом – у Шекспира.

Первоначальное содержание трагедии – сопротивление року, его губительным и неизбежным предначертаниям, которых не могут обойти ни смертные, ни боги... Второе – это изображение конфликта личности, протестующей против насилия над человеческими чувствами современного ей государства.

В античных и христианских трагедиях мы часто видим непосредственное вмешательство божества или божеств. Рок открывает свое лицо в появлении теней, фантастических существ, в видениях и чудесах, в сверхъестественных явлениях природы. Так, в «Оресте» Эсхила действуют Аполлон и другие боги, в «Ипполите» Еврипида – Артемида и Афродита. В «Геракле» Еврипида действуют призраки. В «Поклонении кресту» Кальдерона кощунственное сладострастие Эусебио смиряется при виде знаков креста, проступающих на теле преследуемой женщины.

Постепенно трагедия освобождается от непосредственной демонстрации «высших сил». Но у Шекспира появляются призраки («Гамлет»). Король Лир обращается к природе, ветрам и т.д.

«При всем разнообразии идейных концепций на протяжении веков у трагедии остается твердый признак: трагедия всегда изображала конфликты максимального общественного значения» [8, с. 138].

2. Максимальная сила изображаемой в трагедии личности.

«Герою трагедии присуща максимальная сила – сила ума, чувства, и прежде всего действенной энергии», – пишет Волькенштейн [8, с. 138]. Древние называли трагического героя термином, который означает некий духовный максимум. Борьба приобретает трагический характер, когда против роковых пред-

начертаний восстает человек, «отмеченный исключительной значительностью, – Прометей, Эдип. Этот максимализм, унаследованный от античной трагедии, настолько существенен, что многие теоретики готовы усмотреть различие между драмой и трагедией прежде всего в степени напряженности» [там же]. Поэтому нельзя назвать выдержанной трагедией «Грозу» Островского. Катерина чувствует над собой власть божеского закона. Она нарушает не только семейные нормы быта, но и религиозные. Но Катерина слаба и не способна на долгую борьбу. В этом отношении несравненно ближе к трагедийной концепции новелла Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Исключительная сила героя трагедии проявляется в том, что он преодолевает препятствия исключительной трудности.

3. Фатальность устремления личности.

Трагедия, как это указал еще Аристотель, изображает губительную ошибку; в этом ее отличие от героической драмы. Герой трагедии ошибается, он без вины виноватый. Без вины виновата Мария Стюарт Шиллера. Помимо своей воли она оказывается центром католического заговора; не желая этого, она опасна для английского народа. Она обречена своим происхождением, своим характером и судьбой.

Трагический герой действует без злого намерения и «трагическая вина» – противоборство року, богу, обществу, государству, исторической необходимости (в зависимости от мировоззрения автора) – связана с добросовестным заблуждением [8, с. 140]. Эдип не знал о том, что он убивает своего отца и женится на своей матери, и он добросовестно борется с подозрениями и обвинениями его в преступлении.

«Фатальность» героев Шекспира – в их неудержимости: высокомерие Лира, честолюбие Макбета, гордость Кариолана и т.д. У Шекспира «природа», общество, государство карает за преступление, но «трагическая вина» не внушена извне. Безудержное стремление личности на пути страстей – вот «трагическая вина» шекспировских героев. Согласно Шекспиру, трагично неизбежное столкновение неудержимых индивидуальных желаний с законами общества и государства; его необузданные герои – без вины виноватые, «фатально» обреченные; только «фатум» не вне их, но в них самих, в их жажде жизни, в их неукротимости.

Трагедия изображала борение высокого духа. Герой трагедии мог быть охвачен самой бурной страстью, но неотъемлемым признаком являлась его способность к самосознанию, к глубокому чувству, богатая эмоциональная вибрация – способность к страданию. Герой трагедии действует наперекор своим страданиям. Осуждая злодеяния Макбета, мы поражаемся его душевной мощи, ибо страдания его безмерны.

Если же герой погибает за правое дело в тот момент, когда это дело побеждает, погибает, принося совершенно сознательную жертву, это не трагедия, это героическая драма, изображение подвига. В отличие от трагедии, ведущей героя к неизбежной гибели, героическая драма может окончиться его триумфом.

4. Глубокомысленный, идейно насыщенный диалог.

«Художественную ткань трагедии образует почти непрерывная яркая риторика, острая дискуссия. Бешеный напор, которым отличаются герои трагедии, проявляется не только в энергичных действиях, но и в интеллектуально-риторической изобретательности. Действенное слово героя трагедии разительно; решительные поступки чередуются с неотразимым красноречием. В трагедии с особенной отчетливостью выступает действенное значение драматического слова. Благодаря непрерывному волевому и духовному напряжению своих героев трагедия являет собой двойное зрелище: борьба страстей в ней сопровождается борьбой ярко выраженных мыслей – это существенный признак трагедии.

Обе борющиеся стороны приводят в свою пользу сильнейшие и убедительнейшие доводы, страсть выступает в трагедии в железном идейном вооружении. Сказано все, что можно сказать в защиту и потребу необузданного человеческого сердца; в ответ звучит осуждающий голос – в речах действующих лиц, ведущих противоборство, в сомнениях самого трагического героя, охваченного внезапным колебанием» [8, с. 143].

Судьба героя вызывает у зрителя, по словам Аристотеля, «страх и сострадания», заставляет пройти через трагическое переживание. И вот эту особенность воздействия на зрителя Аристотель определил термином «катарсис» – очищение души. Язык трагедии – это язык высокой поэзии, а не мелочного бытописания.

5. Отступление от бытовой и исторической действительности. В обработке исторического материала трагедия, стремясь к максимальной энергии, отбрасывала множество деталей и резко концентрировала события, иногда весьма вольно обращаясь с историческими фактами.

Рисунок трагедии крупнее рисунка психологической драмы. Так, например, для римских трагедий Шекспир использовал исторические источники – биографии, написанные Плутархом. В других своих трагедиях Шекспир резко отступает от исторических сведений: реальный Макбет был почтенным правителем, совершенно не похожим на шекспировского героя.

Комедия – не менее древний жанр, который возник в народной культуре. Решая сложнейшие вопросы физического выживания самого себя и своей семьи, простой человек должен был иметь некую отдушину для переключения своего сознания, для отдыха. Сценки, которые разыгрывались на площадях и в балаганах, были смешны своими ситуациями и знакомы простым зрителям. Через комедии простой человек как бы смотрел на себя со стороны, и, посмеявшись, утверждался душой, что жизнь не так уж страшна и в ней есть надежда на лучшее.

Л. В. Шепилова считает, что главной целью комедии является осмеяние всего низкого, пошлого, порочного, а также разоблачение ошибочного и нелепого в жизни. Комедия включает в себя сатирическое или юмористическое изображение жизни.

Уже в лучших комедиях Аристофана (V в. до н.э.) отчетливо обозначен ряд особенностей, свойственных жанру комедии.

В строении античной комедии ее классического периода находят свое яркое выражение те черты жанра, которые в дальнейшем неизменно являются главными во всех его лучших образцах, созданные в разные эпохи.

1. Насыщенность общественным содержанием.

2. Большая социальная злободневность и политически заостренная тенденциозность.

Комедии Аристофана состояли из нескольких частей:

- 1) пролог начинал комедию, выдвигая главную тему в виде резко противопоставленных тезы и антитезы, четко определял содержание борьбы героев;

2) парад следовал за прологом и сценически подталкивал самый спор героев;

3) агон – основная часть комедии, состоит из ряда сцен, построенных вокруг спора героев на злободневные политические темы. За агонем могли располагаться несколько отдельных небольших сцен, предоставляющих продолжение спора;

4) эксод является общим завершением комедии и представлял чаще резко контрастные для положительных и отрицательных персонажей результаты их спора. В эксоде подчеркивалось торжество положительных персонажей и высмеивались жалкие и унижительные результаты поведения отрицательных персонажей.

Комедии Аристофана изображают человека в его общественной, политической жизни, показывают социальную борьбу политических партий, конфликты общественной жизни. Он создатель социально-обличительной комедии.

В дальнейшем такое деление комедии исчезает, но общий принцип единства действия сохраняет свое значение и в других способах композиции.

Развитие комедии, как и других драматических жанров, продолжалось на протяжении веков сосуществования этого жанра. Волькенштейн считает, что модификация комедийного жанра была, не менее глубока, нежели изменения жанра трагедии.

Модификация проходила в двух направлениях:

1) от фарса к комедии; от глубокого юмора, от шуток и жестов, с нашей точки зрения подчас непристойных, к тонкому психологическому юмору; от Аристофана, Плавта и Теренция к юмору Мольера, Грибоедова и Гоголя;

2) наряду с чистым комедийным жанром к сложным жанрам – к смешению смешного и трогательного, комедийного и драматического.

Определяя характер эстетической реакции, производимой комедией, и сравнивая механизм ее воздействия с механизмом воздействия трагедии, Л. С. Выготский отмечает, что комедия свой катарсис заключает в смехе зрителя над героями. «Здесь совершенно явно разделение зрителя и героя комедии: герой комедии не смеется, он плачет, а зритель смеется. Получается явная двойственность. В комедии герой печален, а зритель сме-

ется или наоборот: в комедии может быть печальный конец для положительного героя, а зритель все же торжествует» [10, с. 296].

В. Шекспир сочетал элементы комедийной эксцентрики, входящей до фарса, с элементами поэтического драматизма (например, «Много шума из ничего»).

Лопе де Вега называл свои пьесы «комедиями» – даже пьесы с трагедийной интонацией («Звезда Севильи»).

Зритель комедии в большинстве случаев ставится драматургом в позицию «над» событиями и героями, благодаря чему он получает возможность воспринимать и страшные вещи как комические. Даже при наличии в комедии героев, вызывающих нашу симпатию, зритель должен быть уверен в том, что им не грозит серьезная опасность и из любых переделок они выйдут невредимыми. Все это составляет одно из неизменных условий восприятия комедии, состоящее в том, что автор стремится заставить нас взглянуть на мир пьесы его, автора, ироническими глазами.

Русская классическая комедия чрезвычайно разнообразна по тематике и художественным особенностям. В центре русской классической комедии часто стоит положительный герой, в одиночку пытающийся бороться с «язвами» общества. Некоторые комедии вообще не имеют положительного героя («Ревизор» Н. Гоголя, «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина и др.) Авторы этих комедий клеймят пороки, предоставляя зрителю делать выводы, самим искать противоядие.

В других комедиях положительные персонажи являются подлинными героями комедии (например, Фигаро в «Женитьбе Фигаро», Чацкий в «Горе от ума»).

Основываясь на изображении комичных ситуаций и персонажей, комедии поднимались до принципиальных обобщений, вместе со смехом давали человеку надежду в самой сложной ситуации.

Но в любом случае герой комедии очень узнаваем и имеет абсолютно реальные черты, присущие многим людям. Предлагаемые обстоятельства комедии всегда насыщены множеством бытовых и узнаваемых подробностей, в которых действует герой.

Можно дать следующее определение комедии: комедия есть драматическое изображение конфликта, вызванного каким-либо вредным для общества устремлением, порождающим смех.

Сочетание комедийных разоблачений с трогательным драматизмом характерно для ряда комедий А. Островского («Таланты и поклонники», «Последняя жертва»).

Сложилась определенная классификация в жанре комедии, с которой далеко не все согласны: комедия-сатира; комедия бытовая, или комедия нравов; комедия характеров; комедия положения (прил. 5).

Приведенная классификация не только условна: не выдержан признак, положенный в ее основу; в то время как термин «сатира» указывает на содержание комедии, на разоблачение автором изображаемой действительности, остальные обозначения этой классификации подчеркивают предмет изображения данной комедии – «нравы», «характеры».

Серьезная комедия всегда одушевлена разоблачением – изображает нравственный порок или глупость, опасную для общества. Не может быть комедии «без правды и злости», писал Гоголь [11, с. 160].

Сатира. «Комическое в жизни – это явления, внутренне противоречивые, в которых мы отмечаем обесценивающее их несоответствие тому, на что они претендуют. Большинство определений комического, принадлежащих теоретикам, занимающим самые различные позиции, все же сходны в том, что подчеркивает этот основной признак. Основное свойство комического состоит в том, что оно основано на ощущаемой нами внутренней противоречивости явления, на скрытой в нем, но улавливаемой нами его внутренней неполноценности, на несоответствии его внешних данных и внутренних возможностей и наоборот.

Смех вызывается тем, что мы неожиданно обнаруживаем мнимость соответствия формы и содержания в данном явлении, что разоблачает его внутреннюю неполноценность» [23, с. 384].

Тем не менее в любой комедии подобного рода ярко прослеживается один и тот же принцип: обнажение драматургом несоответствия изображаемого явления положительному общественному идеалу, результатом чего и оказывается смех зрителей над

героями пьесы, тот самый смех, который, согласно общеизвестному высказыванию Н. В. Гоголя, есть «положительный герой», «честное и благородное лицо» сатирической комедии.

Аристотель определял смешное лишь как «частицу безобразного». Он говорил, что смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий или вреда. Это нечто безобразное или уродливое, но без сострадания.

Автор юмористического образа симпатизирует тому явлению, о котором он говорит, но показывает в то же время его частные недостатки. «В том случае, если недостатки явления уже не дают возможности симпатизировать ему и оценка его должна приобрести более суровый характер, мы наблюдаем усиление отрицательного начала в юмористическом образе, переходим от юмора к сатире.

Промежуточные, переходные формы между ними – ирония и сарказм. Юмор – это шутка. Ирония – это уже насмешка, основанная на чувстве превосходства говорящего над тем, к кому он обращается, в ней в известной мере скрыт обидный оттенок.

В отличие от юмора, который говорит о явлении, как бы низводя его, показывая мнимость того, на что он претендует, ирония, наоборот, приписывает явлению то, чего ему недостает, как бы подымает его, но лишь для того, чтобы резче подчеркнуть отсутствие приписанных явлению свойств.

В иронии, таким образом, недостаток данного явления воспринимается острее, связан с более существенными его свойствами, дает основание для презрительного по существу к нему отношения.

Еще резче говорит о разоблачаемом явлении сарказм, который обычно и определяет злую иронию. Сарказм диктуется уже гневом, который вызван у художника данным явлением, то есть тем, что он считает его недостатки неприемлемыми, затрагивающими важные стороны, такими, с которыми никак нельзя примириться» [38, с. 386–387].

Таким образом:

1. Юмор есть отрицание частного, второстепенного в явлении, он чаще всего сохраняет реальные очертания изображаемых явлений, поскольку показывает как отрицательное лишь частные его недостатки.

2. Сатира же, отрицая явление в основных его особенностях и подчеркивая их неполноценность при помощи резкого их преувеличения, естественно идет по линии нарушения обычных реальных форм явления. Сатира стремится довести до определенной резкости представление об их неполноценности, поэтому она тяготеет к условности, гротеску, фантастичности, исключительности характеров и событий, благодаря которой она может особенно отчетливо показать их алогизм, несообразность жизни с целью.

Сила отрицания, присущая сатирическому образу, вызывает негодование, отвращение у читателя к жизни, сатирически изображенной в произведении.

Если особенностью *юмористического образа* является то, что в нем заранее уже дано отношение художника к предмету изображения, раскрыта оценка, с которой он подходит к жизни: стремление раскрыть внутреннюю несостоятельность тех или иных явлений в жизни, которые в глазах читателя обладают мнимым соответствием формы и содержания, а на самом деле не имеют его, то *сатирический образ* – это образ, который стремится к отрицанию тех явлений жизни, которые в нем отражены, путем доведения до предела комизма, нелепости присущих им в жизни черт. «Сатирический образ стоит уже на грани комизма, так как несоответствие того, о чем он говорит, настолько значительно, что оно не только смешит, но и отталкивает, вызывая отвращение, ужасает. В этом основное содержание сатирического образа. Он говорит о наиболее острых противоречиях жизни, ни о таких, которые, как представляется художнику, можно разрешить, вступив с ними в борьбу, причем борьба эта по силам человеку, обществу, данному классу, данной партии» [38, с. 388].

Фарс (эксцентрическая комедия) «изображает нарушение норм социально-физического быта; отсюда, с одной стороны, чрезвычайная опасность соскользнуть в область скабрёзности, с другой стороны, чрезвычайная острота фарсовой борьбы, направляющей воображение зрителя на элементарные инстинкты. Фарсовая тематика может быть оправдана только значительным конфликтом. Иначе говоря, фарс приемлем только тогда, когда

он сочетается с моментами художественной сатиры, бытовой комедии» [8, с. 172].

Фарсу свойственны грубость, однозначность, яркое осмеяние примитивных, большею частью плотских проявлений человека. Здесь, как и в любой другой форме сатирической комедии, мы смотрим на мир пьесы только глазами ее автора.

Водевиль. Французское слово «vaudeville» происходит от слова «vaux-de-vire», т.е. долина г. Вира в Нормандии, место рождения народного поэта Оливье Басселена, который здесь впервые стал слагать юмористические песенки, названные водевирами, а позднее водевилями. В XV и XVI столетии эти песни-водевили, слагавшиеся неизвестными авторами в сатирическо-юмористическом духе по поводу разных событий политической жизни, сделались очень популярными во Франции и распевались бродячими певцами, иногда, они не имели сатирического содержания и являлись простой застольной веселой песнью.

Превращение водевильных песен в особый род драматических произведений произошло не ранее XVIII века. Антрепренёры ярмарочных театров вставляли иногда в пьесы подходящие песенки-водевили. С 1712 года Лесаж, Фюзелье и Дорневаль начали сочинять пьесы с водевилями.

В 1792 г., когда была провозглашена свобода театров, в Париже была открыта специальная водевильная сцена, которая и называлась Theatre Vaudeville. В эпоху первой империи и реставрации имели успех водевили Дюпати, Дезожье, Баяра, Мельвиля и знаменитого Скриба, который считается творцом водевилей новейшей формации; позже в том же жанре прославился Лабиш. Водевиль до настоящего времени остается своеобразным продуктом французского esprit, нося на себе отпечаток легкой элегантной парижской жизни.

Таким образом, водевиль – «изображение социально незначительного, но эффектного конфликта в комедийном жанре – изображение, чередующее обычно моменты диалога с «номерами» пения, с куплетами» [8, с. 172].

Драма как жанр драматического произведения возникает в XVIII веке и занимает промежуточное место между трагедией и комедией. Появление этого жанра связано с так называемой «мещанской драмой», созданной в эпоху формирования буржу-

азного общества и борьбы самоопределяющейся буржуазии с феодализмом и абсолютизмом.

Драма этого периода определяется двумя положениями:

1. Она дает сочувственное изображение частной жизни простого человека (представителя не только средних, но и низших общественных слоев).

2. В противоположность канонам классицизма, происходит слияние трагического с комическим.

Именно эти признаки драмы указаны как основные в трактате Дидро «О драматической литературе», где обосновывается закономерность этого «серьезного и трогательного» жанра, который он называет то трагедией из «домашней жизни» простого человека, то «серьезной комедией», то, установив, наконец, единое название этого жанра, – драма.

«Драма не ограничивается изображением только трагического или комического, а изображает жизнь во всем многообразии ее конфликтов. В драме может изображаться человеческое горе. Вместе с тем показ отрицательных, низких, пошлых сторон жизни в ней может даваться и без сатирического или юмористического заострения их раскрытия, что не уменьшает силы их обличения» [50, с. 282].

В драме изображается мир реального героя с его проблемами и психологией отношений с окружающим миром.

Со временем появился жанр – романтическая драма (Ф. Шиллер, Г. Ибсен). Конфликт в драме поднимался до трагического звучания («Мещане» Горький); бытовой язык, присутствующий в драме, наполнялся поэтикой и символикой (Чехов).

Мелодрама – первоначально музыкально-драматическая форма искусства, в которой монологи и диалоги сопровождались музыкой. Позднее этот термин закрепился за особым жанром литературной драмы, зародившимся в XVIII в., процветавшем на всем протяжении XIX в. и в различных модификациях продолжающим существовать в XX в. Мелодрама – производное драмы с острой интригой, преувеличенной чувственностью героев, лишенная бытовой и психологической детализации, резким противопоставлением добра и зла.

По словам Волькенштейна, во многих мелодрамах острота фабулы усиливается внезапным разоблачением, узнаванием.

Персонажи мелодрамы долгое время действуют под маской вымышленного имени: в борьбу вступают родственники, узнающие о своем родстве только после ожесточенных столкновений. В связи с внезапными и сложными препятствиями на пути героя мелодрамы в борьбу втягиваются разнообразные лица. Интрига мелодрамы держит читателя в напряжении, побуждая сопереживать положительным героям в противоборстве со злом, грозящим лишить их дома, состояния, чести и самой жизни. Героев мелодрамы сажают в темницу, зашивают в мешок, бросают в воду (как, например, у Дюма-отца), и они все-таки спасаются.

Изобретательный злодей строит бесконечные козни незадачливому герою или героине. Характеры выдержаны в черно-белых тонах: главные герои – сама чистота, а их недоброжелатели – воплощение зла. Обычные персонажи мелодрамы: герой, лишенный наследства или еще как-то ущемленный в своих правах; героиня, чья красота в сочетании с бедностью манит легкой добычей сладострастного соседа [8, с. 152–153].

Итак, мелодрама – произведение, выражающее авторскую позицию, аналогичную той, которую мы наблюдаем в трагедии, но изложенную средствами драмы – «среднего жанра». Драматург как бы хочет замаскировать условность приемов, характеров и событий мелодрамы. То есть мелодрама – это трагедия, притворяющаяся драмой, лжедрама или, по хлесткому выражению Жоффруа, «незаконнорожденная дочь Мельпомены» [28, с. 174].

Как и любой другой жанр, мелодрама сама по себе ни плоха, ни хороша, – она может быть, как и любая другая пьеса, написана или талантливо, или бездарно, а бездарность способна сделать невыносимым для восприятия любой жанр.

Авантюрная драма более примитивна по своей конструкции. По словам В. М. Волькенштейна, это драма острых сценических положений, лишенная не только крепкой бытовой и психологической основы, но и какой бы то ни было серьезной патетики [8, с. 153].

Трагикомедия – этот жанр является не просто механическим соединением трагедии и комедии в рамках одного произведения. Это сложное жанровое произведение с присущей ему оригинальной структурой. Термин «трагикомедия» появляется уже в комедии римского комедиографа Тита Макция Плавта «Ам-

фитрион» (III в. до Р.Х.) для того, чтобы объяснить допущенную им вольность (боги Юпитер и Меркурий в комедии действуют на уровне бытовых сцен).

Трагикомедия не просто механически соединяет элементы трагедии и комедии в одном произведении, а представляет собой целостный жанровый организм, основным признаком которого служит тот факт, что мы не можем выявить в нем тенденцию к созданию стабильной установки зрительского восприятия. «Расколотость» мировосприятия автора трагикомедии выражается в том, что события и характеры, оцениваемые зрителем как трагические, неожиданно оборачиваются комической стороной, и – наоборот. Как только восприятие зрителем спектакля «успокаивается», приобретает фиксированный характер, драматург вновь оборачивает ситуацию противоположной гранью, и зритель снова должен переориентироваться в своем восприятии и оценке действия. Вот как описывает А. Аникст процесс восприятия читателем и зрителем пьес Шекспира, которые можно отнести к разряду трагикомедий, («Троил и Крессида», «Все хорошо, что хорошо кончается», «Мера за меру», «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря»): «Серьезное и смешное, отвратительное и величественное находятся в слишком близком соседстве, перемешаны настолько, что переход от одного к другому оказывается не сразу понятным. От читателя требуется особая чуткость к этим изменениям тональности. В театре – если режиссер обладает такой чуткостью – понимание этих эмоциональных сдвигов облегчается для зрителя, но они все же остаются не менее странными и причудливыми» [4, с. 469].

Трагикомический эффект достигается путем создания такого двойственного взгляда на мир пьесы, когда зритель, сочувствуя герою, видит действительность его глазами, но в то же время получает возможность отстраниться от процесса сопереживания и иронически оценить ситуацию.

Мы сделали обзор основных жанровых видов, но надо сказать, что каждая эпоха предлагает свой ведущий жанр.

Так, предреволюционная театральная Россия была насыщена мелодрамой с любовными конфликтами, с обнаженной болью потерянной души. Первое десятилетие после революции характеризуется, с одной стороны героическим жанром, с другой –

сатирическим обличением со сцены так называемых пережитков прошлого. Драматургия военного времени тяготела к героической трагедии, где герой противостоит злу, утверждая жизнь.

1.3. Драматургия XX века

Драма экспрессионизма

Экспрессионизм в театре возникает как попытка восстания против материальных ценностей старого поколения, среднего класса. Он был вызван как реформой натуралистического театра, так и эстетикой театра символизма. Но после периода кризиса (1894–1897 гг.) форма пьес Стриндберга преобразовалась в мечтательный взгляд или исповедь, монодраму, в которой все рассматривается глазами единственного человека. Основной прием этих пьес – создание стереотипных персонажей (сын, незнакомец и т. п.) – в дальнейшем был использован экспрессионизмом. Так же экспрессионистическими драмами можно назвать пьесы австрийского живописца и драматурга Оскара Кокошку («Убийцы – надежды женщин», «Коменский»). Они во многом основаны на болезненных описаниях разрушительной связи между полами. Пьесы эпизодические и не имеют ясного повествования, они создаются из сильных визуальных образов. С его точки зрения, театр, подобно живописи, должен передаваться через язык образов. В этом он был первым, кто смог порвать полностью с литературной традицией и утверждать, что театр передается, в конечном счете, через визуальный язык.

Период бурного увлечения экспрессионизмом охватывает время Первой мировой войны. Перед войной экспрессионизм в основном занимался протестом против безудержного материализма и потери духовности. Война же рассматривалась экспрессионистами как необходимый агент очистки общества. Многие драматурги погибли на фронте, а те, кто выжил, сильно изменились, и экспрессионизм принял более открыто политический вид (Э. М. Ремарк. «Возвращение»). Изменение от частного протеста до политического аргумента, сделало возможным развивать методы и технику экспрессионистского театра для более широкого использования.

Действие многих экспрессионистских пьес фрагментировалось в серию небольших изображений или эпизодов. Этот стиль театра был назван Stationendrama и был производным от принципов средневековых мистерий. Это вело к пониманию сцены в театре как месту, являющемуся замкнутым пространством. Смысловое значение становилось производным от происходящего рядом или накопления изображений, а не из непрерывного повествовательного прохождения содержания от сцены к сцене.

Символы экспрессионистской драмы были часто безличными или безымянными. Часто они служили иллюстрацией некоторых мыслей и чувств героя, по отношению к некоторым аспектам мира и общества. Символы часто представляли как фрагменты объединенного сознания толпы, часто не дифференцировались, но использовались, чтобы выразить или подчеркнуть мощь позиции героя. Роли часто требовали от актеров способности выражать аспекты символа с помощью изолированных частей тела. Важный вклад движения Экспрессионизма – ввод маски в общее использование. Первоначально маска обозначила типичные или обезличенные символы; позже она стала устройством для дистанцирования аудитории от символов в целом, как это использовалось Брехтом в «Кавказском меловом круге» (1948) и других пьесах. Экспрессионизм был сравнительно недолговечным, хотя было краткое оживление этого театрального направления в 1960-е гг., когда актеры одевались в черные рабочие костюмы, джинсы и свитера, сидели на коробках, говорили речитативом. Тем не менее, экспрессионизм содействовал современному этапу развития театральной техники, хотя в большинстве современных случаях влияние его связано с Брехтом.

Драматургия театра жестокости А. Арто

Французский драматург Антонен Арто в начале 1930-х гг. положил начало новой теории для сюрреалистического театра, названного театром жестокости, базировавшейся на ритуале и фантазии. Эта форма театра атакует зрителей на подсознательном уровне в попытке освободить глубоко укоренившиеся

страхи и беспокойства, которые в реальности подавляются, заставляя людей взглянуть на себя и на свою натуру без налета цивилизации. По существу антилитературный мятеж театра жестокости обычно минимизирует текст, подчеркивая крик, нечленораздельные звуки и символические жесты. Арто сравнил свою концепцию «чистого» театра с чумой в ее способности уничтожить старые формы и позволяющей появиться чему-то новому.

Театр жестокости призвал к новому языку театра: устранению слова, использованию вместо него иных способов общения в преодолении границы между актерами и зрителями. Арто фактически не оставил никаких конкретных примеров театра жестокости, ограничиваясь по существу манифестами и теоретическими работами. Тем не менее он попытался достигнуть этих идеалов в своей постановке «Les Cenci» (1935), но особенно значимыми являются его теоретические записи, особенно трактат «Театр и его двойник» (1938). Арто полагал, что цивилизация превратила человека в большое и подавляемое существо и что истинная функция театра – избавить человека от этих влияний и освободить его инстинктивную энергию. Он предложил удалить барьер сцены между исполнителями и аудиторией, ставить мистические спектакли, которые будут включать вербальные заклинания, стоны и крики, пульсирующие световые эффекты и безразмерные сценические, бутафорские марионетки. Хотя только лишь одна из пьес Арто «Les Cenci» (1935), написанная по работам Перси Шелли и Стендаля, была поставлена для иллюстрации этой теории.

Его идеи повлияли на постановки Барро, Гротовского, Вилара, на творчество таких драматургов, как Артур Адамов, Жан Жене и многих других. Проект экспериментального театра, предложенный им, оказал большое влияние на авангардистский театр XX века. Только после Второй мировой войны театр жестокости стал достигать более осязаемой формы, сначала в постановке французского режиссера Жана-Луи Барро в 1947 г. и позже, через пьесы Жанна Жене и Фернандо Аррабаля. Движение театра жестокости было особенно популярным в течение 1960-х гг., частично из-за успеха пьесы «Ручей» Питера Вайса (1964), «Марат/Сад» и др.

Драматургия Б. Брехта

Бертольда Брехта можно считать одним из крупнейших драматургов XX в., создавшим теорию «эпического театра». Согласно ей спектакль и драма должны воздействовать прежде всего на разум зрителей. Действие должно проявляться в активности персонажа, а не в самоуглублении. Вот почему он отрицательно относился и выступал против реалистической, психологической драмы.

Драматургия Брехта – решительный поворот, революция в многовековом, традиционном развитии драмы. Его новая драматургия окончательно порывает с аристотелевским принципом «подражания действием действию». Он выдвигает принцип «неаристотелевского» типа конфликта, который не обязательно происходит на сцене (например, в зале) и не в форме действия, а повествования. У Брехта персонаж излагает факты, вместо того чтобы представить их в драматической форме. Кроме того, развязка пьесы заранее известна, многочисленные вставки разрушают цельность действия, препятствуют всякому увеличению драматического напряжения. Эпический театр подчеркивает необходимость определенной точки зрения на фабулу и на ее сценическое воплощение. Актер не должен до конца перевоплощаться в образ, он должен отчуждать его от себя, т.е. не перевоплощаться, а демонстрировать образ.

Во всех диалогах непременно должно присутствовать полемическое начало. Брехт называл свои пьесы «судебным разбирательством». Во время представления зрителям постоянно напоминали, что они находятся в театре и все что происходит, происходит на сцене, для того, чтобы зритель смог осознать социальные причины, мотивы человеческих отношений и пути их изменения. Он назвал этот прием – эффект отчуждения. Этот принцип предстает в пьесах в виде зонгов, прямых обращений к зрителю, интермедий в драме, а в спектакле – при помощи плакатов и надписей. Сталкивая друг с другом разные эпизоды, логически не связанные друг с другом, он побуждает зрителя сопоставить определенные моменты, факты и т. п., чтобы сформировать общее суждение о действительности. Авторский вывод складывается при соучастии зрителей. Брехт показывает в теат-

ре средство осознания, которое не объединяет, но глубоко разделяет публику, углубляет ее противоречия. Он считал, что драма могла бы инструктировать и изменять общество, поэтому она должна быть политической. По его мнению, эффективный театр должен привести аудиторию к сути решения проблемы и действия.

Использование голой сцены, выставленного освещения и театрального оборудования, сопоставление «действительности» с театральным представлением – методы, довольно обычные сегодня – в значительной степени результат влияния Брехта. Тем не менее, некоторые критики утверждают, что даже его наиболее известные пьесы – «Трехгрошовая опера», «Мамаша Кураж и ее дети» – не соответствуют полностью его теориям. Возможно, это ощущал и сам Брехт, употребляя термин «диалектический» театр, стараясь сгладить противоречие между «показывать» и «отождествляться».

Драматургия театра парадокса (абсурда)

Наиболее популярный и влиятельный нереалистический жанр XX столетия – *абсурдизм*, который восходит к пьесам Жарри, дадаизму и сюрреализму. Еще в 30-е гг. во Франции возникает так называемая *интеллектуальная драма*. В ее основе лежали различные размышления над противоречиями жизни с позиций отвлеченных философско-этических категорий. К этой традиции восходит творчество Ж. П. Сартра, главы французской школы экзистенциализма. Театр абсурда возникает в конце 40-х – начале 50-х гг., в атмосфере общего разочарования и скептицизма, от несостоявшихся послевоенных преобразований. В его основе лежит трагедия «маленького человека», ощущающего свое бессмысленное, полное безысходности, абсурдное существование в этом мире. Человеку не остается ничего, кроме алогизма существования (Ионеско), покорного ожидания смерти (Беккет), самоубийственного бунта (Жене).

Драматурги театра абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет, Ж. Жене, С. Мрожек, Г. Пинтер, Ф. Аррабаль) резко выступили против реализма и традиционных форм в искусстве. Они отказываются от традиций театра и литературы рассматривать язык как сред-

ство коммуникации. Отсюда усложненность форм абсурдистской драмы, ее метафоричность, постоянная и бесконечная игра словами и образами, жанровая неопределенность.

Вопросы для самоконтроля

1. Назовите основные особенности драматургии.
2. Назовите классические жанры драматургии и возникшие в XIX – XX вв.
3. Трагедия и ее специфические признаки.
4. Комедия, сатира: общее и различное.
5. Время возникновения драмы как жанра драматургии, ее основные признаки.

Задание

Определить жанр указанных драматических произведений:

1. Софокл. «Царь Эдип».
2. Бомарше. «Женитьба Фигаро».
3. Островский А. «Свои люди – сочтемся».
4. Лопе де Вега. «Звезда Севильи».
5. Чехов А. «Чайка».

Глава 2

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

2.1. Идейно-тематическая основа произведения

По словам К. Федина, «наблюдение или изучение жизни художником состоит в познании развития действительности. Развитие действительности представляет собой движение. Это движение неравномерно и таит внутренние противоречия. Художник вскрывает противоречия, сопоставляет их, отыскивает жизненно преобладающие явления времени» [43, с. 371]. Каждая жизненная ситуация, о которой рассказывается в произведении, уже несет в себе тему и является самостоятельной проблемой. В этом смысле всякое художественное произведение многопроблемно, одно и то же произведение может быть рассмотрено критиками с позиций тех проблем, которые интересуют именно его.

Тему иногда называют основной проблемой, поставленной автором в произведении. Жизненность содержания произведения и определяется прежде всего тем, насколько важные для общества вопросы он затрагивает, насколько глубоко и ярко их освещает.

Таким образом, любое художественное произведение зависит от главной мысли, заложенной автором, или темы и идеи. Идейно-тематический анализ выделяет в произведении основную, центральную смысловую организацию материала под понятиями *тема* и *идея*. Если *анализ действия драматического произведения* изучает взаимосвязь событий и форму протекания действия, то идейно-тематический определяет смысл, который наполняет эти действия; отвечает на вопрос «почему это происходит?».

Что же такое *тема* и *идея*? Одни понимают под темой жизненный материал, который берется для изображения, другие –

круг жизненных явлений, обстоятельств, которые воссоздаются художником в своем произведении. Тем не менее все сходится на том, что под темой следует понимать: некий жизненный материал (среду) и некий объект изображения. Дословный же перевод слова с греческого «*thema*» означает «то, что положено в основу».

Осмысливая проблему, автор ставит перед собой вопросы, на которые он хотел бы найти ответ, которые больше всего его волнуют, которые, как он считает, лежат в основе проблемы. Отобрав наиболее интересные вопросы, автор постепенно формулирует для себя «*о чем*» он хотел бы рассказать в своем произведении. Так появляется тема. Но вопросов много, надо выделить какой будет главным, а какие – второстепенными темами, то есть помогающими раскрыть главный вопрос.

По словам Л. В. Шепиловой, тема называет жизненные явления в произведении: «В том случае, когда взято особенно сложное или крупное явление, целесообразно развернуть определение, уточнить его составные части. В таком случае мы имеем дело с тематикой произведения. Главная тема – общее название всего явления, а частные темы – названия его отдельных сторон. Это тематическая детализация обусловлена тем, что каждое явление в жизни связано с другими чрезвычайно разносторонне и многообразно. Писатель же отбирает только то, что ему необходимо» [50, с. 98–99]. Высказывание Л. В. Шепиловой можно отнести и к отбору материала, на котором драматург будет писать свое произведение.

В. М. Волькенштейн связывает тему драматического произведения с единым действием: «Общая тема драматического произведения – конфликт, то есть единое действие, наталкивающееся на противоборство...

Однако в драматическом произведении несколько тем – динамических линий: тема основная и темы побочные. Основная тема драмы – это ее единое действие; побочные темы – это устремление персонажей, так или иначе влияющих на развитие данного конфликта» [8, с. 16].

С тематикой драмы, с конкретным предметом изображения связана идея драмы: «Вне темы нет художественной идеи. С другой стороны, тема, предмет изображения, сама по себе еще

не говорит об идее данного автора: тема начинает художественно существовать только тогда, когда она связана с определенным идейно-эмоциональным воодушевлением. Идея драматического произведения – философская оценка изображенной в произведении действительности, действующих лиц и событий, выраженная во всей композиции и стиле произведения, оценка, возникающая согласно намерению автора или помимо его сознательного намерения. Следует различать идейный замысел автора и идею, возникающую объективно» [8, с. 17].

Л. В. Щепилова пишет о том, что идея дает возможность осмыслить отобранный материал. Идея произведения – это тот данный образами общий вывод, который следует из осмысления жизненного явления и вопросов, вызванных им. Главная идея обобщает, сводит воедино целый ряд мыслей, чувств, настроений, данных в произведении, которые уточняют ее и называют ее и называются частными идеями. Таких частных идей в произведении может быть несколько. И при этом некоторые из них могут быть и сами по себе очень крупными, значительными [50, с. 107–108].

В отборе жизненных явлений писатель, прежде всего, исходит:

- а) из жизненного опыта и своих интересов и оценок действительности;
- б) выражает свои идейные позиции, свое мировоззрение идеи, относящиеся к этим фактам;
- в) то о чем, говорит, драматург представляет собой вместе с тем и то, чем он говорит, останавливаясь именно на выбранном круге явлений.

Поэтому в самом выборе драматургом жизненного материала выражается то идейное содержание, которое несет в себе его произведение. Вместе с тем, выражая собой идейную устремленность автора, выбранный им жизненный материал сохраняет самостоятельную ценность, воссоздавая конкретные стороны жизни, которые могут быть шире и разнообразнее идейного истолкования, данного им драматургом.

Если исходить из того, что тема – это то, что писатель изображает, а идея – это то, что он хочет сказать о изображаемом, оценка его, то тема и идея представляют собой две грани единого

го подхода драматурга к действительности. Идея не может быть раскрыта вне темы, а тема не может появиться без идеи. Исходя из понимания содержательности темы, единства ее с идеей, можно сказать, что драматическое произведение (как и любое другое) имеет идейно-тематическую основу, то есть показывает определенную сторону жизни, идейно осмысленную драматургом.

Л. И. Тимофеев пишет: «Но как мы помним, материал художника – это человеческая жизнь, через которую отражается в искусстве весь многообразный круг явлений действительности». Отсюда художнику необходимо придать той сущности, которая определилась в его сознании (идейно-тематическая основа), такую форму, благодаря которой она могла бы получить возможность развитого существования, обрести ту внешнюю определенность, которая раскрыла бы все ее стороны с достаточной полнотой. Для этого художник должен перевести имеющийся у него жизненный материал в непосредственное содержание, т.е. в конкретные картины человеческой жизни. Переход содержания в форму в литературном произведении осуществляется, прежде всего, как переход идейно-тематической основы в человеческие характеры, переживания и поступки которых конкретизируют, придают определенность и отчетливость осознанному драматургом жизненному материалу.

В свою очередь, характеры эти, когда мы начинаем в них вдумываться, заставляют нас поставить тот вопрос, который в свое время определил Гоголь: «Что должен сказать собой такой-то характер?!» [12, с. 127]. Это значит, что мы задумываемся над теми условиями жизни, которые создают такие характеры, над теми их чертами, которые мы считаем существенным в жизни вообще, т.е. что мы от непосредственного восприятия характеров, изображенных в произведении, перешли к оценке того жизненного материала, который за ними стоит, к тем идеям, которые автор связал с ними. Если исходить из того, что замысел – это идея, которую автор стремится выразить в произведении, то реализация материала в содержании и разработка характеров и условий, в которых они рождаются, – форма, а содержание и форма являются реализацией идейно-тематической основы, то можно сказать, что форма и содержание есть реализация замыс-

ла автора произведения. Но характер не рождается сам по себе, он проявляется в событийно-действенном ряде драматического произведения. Так что следующий этап работы над драматическим произведением – разработка сюжета и фабулы.

Перед началом работы над сюжетом и фабулой автор должен четко представлять тему, идею, материал, замысел произведения.

Идея – это то, что автор хотел сказать своим читателям, зрителям, слушателям, какое отношение к тем или иным общественным явлениям и событиям хочет он им внушить, на что он хочет их подвигнуть, к чему призвать или – от каких действий или убеждений он хочет их предостеречь, отвратить.

Идея носит субъективный характер. Она принадлежит данному автору. Лично ему. И в том случае, если он сам ее породил, и в том – если он ее усвоил, то есть, восприняв ее, сделал своей, стал ее сторонником, ее носителем. Идея, таким образом, – это то, ради чего написано произведение. Это та активная мысль, которую автор с помощью своего произведения хочет внушить людям, в надежде способствовать тем самым тому или иному улучшению жизни общества, поведения людей.

Бывает так, что автор берется за перо, не зная, что именно он хочет сказать своим произведением. Против такого «творчества» резко выступали многие писатели. «Для художника, для ученого, для публициста, для фельетониста, – писал Д. Писарев – существует одно великое и общее правило: «Идея, прежде всего! Кто забывает это правило, тот немедленно теряет способность приносить людям пользу и превращается в презренного паразита».

Чехов посвятил рассказ человеку, решившему стать писателем. Человек обзавелся всем необходимым, как он полагал, – письменным столом, бумагой, чернилами. Но все у него застыло из-за пустяка: «Не знаю, о чем писать?».

«Идеи, разумеется, бывают глубокие и мелкие, реалистические и утопические, новые и консервативные – словом, самые разнообразные, в зависимости от того, в чью голову они приходят» [1, с. 37]. В этой связи всем пишущим А. П. Чехов адресовал пожелание: «Скажи только то, что лучше тебя никто не скажет».

Идея может быть выражена в постановке ряда проблем, а решение же этих проблем будет зависеть от времени, которое внесет в них ясность, или от читателей, зрителей, которые сумеют истолковать прочитанное или увиденное произведение.

В отличие от идеи, носящей субъективный, авторский характер, тема – это та объективно существующая область общественной жизни, на которую обращена авторская мысль.

Например, революция и гражданская война в России – объективные исторические процессы. На эту общую для всех тему написано множество произведений. Каждый автор освещал эту общую для всех тему со своих позиций, например «Двенадцать» А. Блока, «Хорошо» В. Маяковского, «Дни Турбинных» М. Булгакова, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского.

В каждой пьесе существуют те или иные выразители темы и идеи. Часть персонажей выражают «тему», т.е. способ существования. Например: Кабаниха, Дикой в «Грозе»; Фамусов, Молчалин в «Горе от ума»; Монтеки и Капулетти в «Ромео и Джульетте». Как правило, именно они и открывают пьесу, и занимают существенную часть экспозиции. Но где-то на втором плане, на заднем фоне существуют и действуют люди с совершенно противоположными взглядами, способами и формами существования, т.е. их антагонисты. Именно они и будут выступать в пьесе выразителями «идеи». Например: Екатерина, Кулибин в «Грозе»; Чацкий в «Горе от ума» и т.д. Происходит, так называемая, группировка сил по конфликту, например между *чем и чем* (добро–зло, дружба–предательство, любовь–ненависть); между кем и чем (Екатерина – Кабаниха, Чацкий – Фамусов).

2.2. Замысел драматического произведения

«К понятию тема произведения примыкает очень близко понятие материал. Под материалом обычно понимается та конкретная фактура данной темы, которая вошла в произведение, либо – несколько шире – из которой отбирались конкретные события, факты, документы, типажи или реальные герои для включения в произведение» [1, с. 37–39].

Ракурс темы связан с мировоззренческой и художественной позицией автора, его взглядом на материал. Ракурс темы реализуется в замысле произведения.

Замысел произведения – модель художественного воплощения идеи в материале темы (идейно-тематическая основа): это содержание, форма, жанр произведения, зрительский адрес.

Замысел – это следующее звено в творческом процессе, это более или менее определившийся сюжет, конкретизация изобразительного пластического мотива, поразившего художника. Замысел произведения нередко появляется неожиданно, в нем как бы суммируются данные предшествующей ступени творческого процесса. Вот что писал по этому поводу К. Г. Паустовский: «Замысел, так же как молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотический мир рождает молнию – замысел». Замысел своего рода продукт предшествующей творческой работы драматурга, обогатившего свою память различного рода информацией, наблюдениями, впечатлениями, раздумьями, часто разрозненными, хаотичными. Нередко до превращения замысла в зримую форму проводится аналитическое исследование, отбор имеющихся данных, зафиксированных в памяти или отображенных изобразительными средствами. Художник прилагает немало сил, ума, воли, собирая материал, изучая жизнь. Все это незаметно, исподволь ведет его к конкретизации замысла.

Постепенность или неожиданность рождения замысла объяснима и особенностями творческой личности, в частности, степенью одаренности, таланта, а также обилием или недостаточностью накопленного материала.

Процесс возникновения замысла справедливо связывают с явлением интуиции, которая есть не что иное, как чутье, догадка, не до конца осознанный момент в переходе от приблизительного знания к точному. Интуитивные моменты могут сопровождать и стадию вынашивания замысла, и создание образа, и окончательную разработку сюжета. При этом нужно отметить,

что интуиция проявляется в динамике творческого процесса в различных формах.

Так, например, проблематика «Бориса Годунова», первой русской реалистической трагедии, была в высшей степени современной. Пушкин поднимал самый злободневный вопрос, волновавший в то время передовую дворянскую интеллигенцию – вопрос о самодержавии и крепостном праве и, главным образом, об участии самого народа в борьбе за свое освобождение («Борис Годунов» был написан в 1825 г., незадолго до декабрьского восстания). Декабристы, как известно, в своих планах отводили народу пассивную роль, боялись его революционных выступлений. Свое отношение к этой проблеме Пушкин в «Борисе Годунове» обнаруживает в форме авторских деклараций, высказываемых устами того или иного действующего лица, как это было в классических и в романтических драмах. Он нашел в истории момент, ситуацию, где этот вопрос разрешался самой жизнью, и показал со всей верностью действительности, как развиваются события и какие силы действуют при этом. Пушкин взял нужный ему материал в только что вышедших X и XI томах «Истории Государства Российского» Карамзина. Там описывались события так называемого «смутного времени» (начало XVII в.) – широкое народное восстание против царя Бориса Годунова, утвердившего (как считал Карамзин, а вслед за ним и Пушкин) крепостное право в России, восстание, приведшее к свержению с престола царя Федора, сына Бориса Годунова (сам Борис умер незадолго до этого). Время царствования Бориса Годунова, заключавшее в одном коротком историческом периоде и введение крепостного права, и народное возмездие за это, показалось Пушкину в высшей степени подходящей темой для политической трагедии с современной, проблематикой. «Это свежо, как газета вчерашнего дня!» – писал он о X и XI томах Карамзина своему другу Н. Раевскому и Жуковскому [36, с. 45].

Вывод, который делал Пушкин на основании изучения народных движений прошлого, был совершенно определенный: главную, решающую роль в них играет сам народ, его настроение, его активность, его способность к борьбе за свои права. Свержение династии Годуновых и победа Самозванца решена была не интригами бояр, ненавидевших Бориса, не участием

польских отрядов, не успехами или неудачами тех или иных полководцев, а «мнением народным», настроением народа, стихийно поднявшегося на своего угнетателя – царя Бориса.

Эту главную идею трагедии Пушкин и стремился провести в двадцати трех сценах. Свою задачу он видел не в том, чтобы использовать исторический материал для создания волнующей, интересной драматической ситуации (как часто писались и пишутся исторические пьесы), а в том, чтобы точно и верно воспроизвести подлинную историческую ситуацию в драматической форме.

Для такого замысла строго реалистической драмы, где на первом месте стояла художественно-познавательная задача, не подходила форма классической трагедии с ее многочисленными традиционными условностями. Эти условности – прежде всего так называемые «три единства» – места, времени и действия – прекрасно соответствовали главной задаче трагедии классицизма – показать стремительное, катастрофическое развитие какого-нибудь острого конфликта. Драматургическая система, разработанная теоретиками классицизма, совершенно не годилась Пушкину, поставившему в «Борисе Годунове» совершенно иную задачу: показать длительный процесс развития чувств, настроений народа от политической пассивности в начале до народного бунта на Красной площади (предпоследняя сцена трагедии). Не судьба отдельных двух-трех героев развивается в трагедии Пушкина, а судьба, взаимоотношения, борьба больших общественных и национальных групп – бояре, дворяне, духовенство, народ, польские аристократы и т. п. Вот почему Пушкин отказался от соблюдения классических трех единств.

Отказавшись от многих условностей старого театра, от обязательных и в классической, и в романтической форме сценических эффектов, Пушкин все же сохранил в «Борисе Годунове» стихотворную форму, придающую драме высокую поэтичность и особую выразительность. Но он заменил торжественный, парно рифмованный шестистопный ямб классической трагедии, прекрасно отвечающий декламационному характеру речей ее персонажей, более коротким и гибким, нерифмованным, «шекспировским» пятистопным ямбом, дающим возможность гораздо легче воспроизводить интонацию обычной разговорной речи.

Как известно, в художественном творчестве действительность отображается в образной форме, через образы оно материализует идеи и чувства свойственные данному виду и жанру искусства. Художественный образ создается в тесной связи с идейным замыслом, и при усилении или ослаблении тех или иных сторон этого образа автор произведения обязан учитывать его объективную сущность, чтобы не исказить правду жизни, не нарушить единство формы и содержания. В этом же направлении должны работать детали, подчиненные главному. От этого во многом зависит убедительность, правдивость и выразительность произведения искусства.

Рождение замысла представляет собой сложное явление, связанное с индивидуальными особенностями личности художника, его привычками и навыками, талантом и пристрастиями. В подлинных произведениях искусства вряд ли встретишь одинаковых художественных мотивов, но существуют общие черты и закономерности творческого процесса. Как уже отмечалось, к ним относятся наличие жизненных впечатлений, историческая и социальная обусловленность творчества, правильное ощущение своего времени и гражданская позиция художника. Все это находит отражение в художественных произведениях.

Вопросы для самоконтроля

1. Чем отличается тема от идеи?
2. Что входит в замысел драматического произведения?
3. Что такое идейно-тематическая основа произведения?

Задание

Определить тему и идею в следующих произведениях:

1. Островский А.Н. «Доходное место».
2. Чехов А.П. «Дядя Ваня».
3. Пушкин А.С. «Моцарт и Сальери».
4. Грибоедов А. «Горе от ума».
5. Вампилов А. «Старший сын».

Глава 3

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ КАК ПРЕДМЕТ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ДРАМЕ

3. 1. Драматический конфликт

Драматическое произведение как вид художественной литературы изображает действие, точнее – изображает конфликты, то есть действия, наталкивающиеся на сопротивление, на контрдействие. Драма развивает конфликты в виде диалогов своих персонажей и ремарок, фиксирующих поступки, действия физические и события, существенно влияющие на ход действия, место и время действия и т.п.

Конфликт – от лат. *conflictus* – столкновение.

Среди различных теорий по поводу возникновения и развития драматического конфликта нам наиболее точным кажется определение Гегеля: «Собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе. Это объясняется тем, что именно *коллизия* составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремлении к такому своему результату» [10, с. 548].

Причины конфликта лежат в области мировоззрения персонажа, его внутреннего мира, при этом необходимо учитывать и социальные причины. По этому поводу Пави замечает, что «в конечном счете, конфликт определяется не только одной волей драматурга, но и зависит от объективных условий описываемой реальности...» [28, с. 163].

Не из-за обиды или оскорбления Тибальт убивает Меркуцио – это поверхностное выражение конфликта – ему неприемлемо существование данного типа бытия. Эта сцена является сущностью трагедии. Трагическим являются в этой пьесе дальнейшие

действия Ромео. Он как бы перешагивает через некий запрет, лежащий в его душе. Убив Тибальта, Ромео принимает факт убийства как средство разрешить противоречие, другого выхода для него уже не существует.

Говоря о драматическом конфликте, нужно особо отметить его художественную природу. Конфликт пьесы не тождественен какому-то жизненному столкновению в его бытовом виде. Он обобщает, типизирует противоречие, которое драматург наблюдает в жизни. Изображение конфликта в драматическом произведении – это способ раскрытия того или иного социального противоречия на конкретном примере борьбы.

Оставаясь типическим, конфликт вместе с тем персонифицирован в драматическом произведении в конкретных героях, очеловечен.

Таким образом, конфликт в пьесе имеет две стороны:

1) объективную – по происхождению, отражающую объективно существующий в обществе социальный конфликт (когда некая власть пресекает конфликт);

2) субъективную, отраженную в поведении и характерах героев (когда персонаж сам добровольно отказывается от своих намерений в пользу высшей моральной инстанции).

Изначально конфликт существует до событий, представленных в пьесе (в предлагаемых обстоятельствах). Затем происходит некое событие, которое нарушает существующее равновесие, и конфликт разворачивается, приобретая видимую форму. С этого момента и начинается пьеса. Все дальнейшее действие сводится к установлению нового равновесия как следствие победы одной конфликтующей стороны над другой.

Выразителем любого конфликта в пьесе является персонаж, выразителем основного конфликта можно считать героя (группу героев), поэтому разбор сводится во многом к анализу поступков, словесных действий и различных психологических состояний. Кроме того, конфликт находит свое выражение в сюжете и фабуле, месте действия, времени. Разрешается конфликт, традиционно, в финале пьесы. Но имеется ряд пьес (например, в театре парадокса), в которых мы можем наблюдать неразрешенность основного конфликта. Именно в этом и заключается основная идея подобных пьес.

По Аристотелю, разрешение основного конфликта ставит своей целью воздействие на зрителя и переживание им в конце пьесы *катарсиса* и, как его следствие, – исцеления. В этом Аристотель видит основной смысл театрального представления, а значит и конфликта, как составной части этого представления.

3.2. Виды конфликтов

По мнению Д. Аля, социальные конфликты, изображаемые в драматических произведениях, не подлежат никакой унификации по содержанию – их число и разнообразие безграничны. Однако способы композиционного выстраивания драматургического конфликта носят типический характер. Обозревая существующий драматургический опыт, можно говорить о типологии структуры драматического конфликта, о трех основных видах его построения.

Герой – герой: по этому типу построены конфликты: Любовь Яровая и ее муж, Отелло и Яго. В этом случае автор и зрители сочувствуют одной из сторон конфликта, одному из героев или одной группе героев и вместе с ним переживают обстоятельства борьбы с противоположной стороной.

Другой вид построения конфликта: **герой – зрительный зал.** На таком конфликте обычно строятся произведения сатирические. В комедии представлен неперсонифицированный конфликт, в котором Хлестаков и городничий, так сказать, одного поля ягоды. Зрительный зал смехом отрицает поведение и мораль сатирических героев, действующих на сцене. Положительный герой в этом спектакле – сказал о «Ревизоре» его автор Н. В. Гоголь – находится в зрительном зале.

Третий вид построения конфликта: **герой и среда**, которой он противостоит. В этом случае автор и зрители находятся как бы в третьей позиции, наблюдают и героя и среду, следят за перипетиями этой борьбы, не обязательно присоединяясь к той или другой из противоположных сторон... Яркими примерами построения конфликта по типу герой – среда являются «Гамлет» В. Шекспира, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Гроза» А. Н. Островского.

Деление драматических конфликтов по виду их построения не носит абсолютного характера. Во многих произведениях можно наблюдать сочетания двух видов построения конфликта» [1, с. 40–43].

Но понятие «конфликт в произведении драматургии» не ограничивается определением трех его видов. Можно выделить конфликт внутри человека (с собой). Например, между разумом и чувством; долгом и совестью; желанием и моралью; сознанием и подсознанием; личностью и индивидуальностью; сущностью и существованием и т.д.

Эти виды конфликтов присутствуют в разной степени в любом драматургическом произведении, но в зависимости от времени и эпохи на первый план выходит тот ли иной вид конфликта. «Складываясь в определенную и оригинальную комбинацию, он образует новый тип конфликта. Смена течений в искусстве есть постоянная смена типов конфликтов. Мы можем сказать, что при изменении типа конфликта меняется и эпоха в искусстве, каждый новатор в искусстве драмы приносит новый тип конфликта. Это можно проследить на истории эволюции драматургии» [48, с. 63].

Как уже отмечалось, выразителем любого конфликта в пьесе является персонаж, выразителем основного конфликта можно считать героя (группу героев), поэтому разбор сводится во многом к анализу поступков, слов (словесное действие) и испытываемых героем различных психологических состояний. Кроме того, конфликт находит выражение и в разворачивании основных событий: в сюжете и фабуле, месте действия, времени (например, «темное царство» – город Малинов в «Грозе» Островского).

По Аристотелю, разрешение основного конфликта ставит своей целью не столько внешние, художественные цели, связанные с драмой, но в первую очередь связанные с воздействием на зрителя и переживанием им в конце пьесы *катарсиса* и, как его следствие – исцеления. В этом Аристотель видит основной смысл театрального представления, а значит и конфликта как составной части этого представления.

3.3. Типы конфликтов

Драматургию Древней Греции отличает определенный тип конфликта, присущий как трагедии, так и комедии. Это конфликт между индивидуумом (человек это или бог, как Прометей) и Высшей властью (Зевс, Рок, Фатум, Предопределение и т.д.) или метафизическим понятием. Этот тип конфликта характерен для всех средневековых мистериальных представлений, рассматривающих различные аспекты этого отношения: мистерии, миракли, моралите и т.д.

В эпоху Средневековья рождается новый тип конфликта. Человек (персонаж) в этих мистериальных представлениях находится в позиции выбора: бог или дьявол, рай или ад. Этот тип конфликта характерен для всех средневековых мистериальных представлений, рассматривающих различные аспекты этого отношения: мистерии, миракли, моралите и т.д.

В эпоху Ренессанса господствуют представления о суверенных правах личности и ее безграничных возможностях. Мы можем это наблюдать это в драматургии де Веги, Шекспира и др. Человек в эту эпоху освобождается от оков и догм религиозного мышления. Он – самоосознающая и свободная личность, автор своих поступков и их единый исполнитель. Но эта свобода относительна, настолько относительна, насколько человек сталкивается с подобным себе индивидуумом (индивидуумами), так же внутренне не ограниченными в своей свободе, но с противоположными намерениями по реализации своей внутренней свободы. Так происходит ущемление личности и возникает конфликт с тем, что его ограничивает, стесняет, при этом ему неважно, что его ограничивает: общество, семья, король и т.д. Враждебно все, что подавляет внутреннюю свободу человека.

Классицизм характеризуется тягой к рациональному, нормативности в творчестве, тяготению к завершенным гармоническим формам, уравновешенности композиции. Возникает стремление обладать изяществом, хорошим тоном, что на самом деле является следованием определенному эталону. Сформированный «эталонный» стиль жизни объявляет грубым все, что не соответствует его нормам, следовательно, конфликтным. Этот конфликт переносится внутрь человека и выражается на уровне

разума (рациональное поведение) и чувства (иррациональное поведение).

Романтизм положил конец многовековому господству разума в искусстве и принес совершенно новый тип конфликта. Уставший от господства разума человек бунтует и ставит на первый план внутренний мир героя, его чувства, подчеркивая их доминирующее значение в поведении человека. Таким образом, появляется новый тип конфликта, но он по-прежнему сосредоточен внутри человека как конфликт между чувствами и разумом.

Драматическая коллизия, как и конфликт в реальной жизни, может быть вызвана разными причинами. Самым распространенным типом конфликта является любовная коллизия – борьба за любимого человека с соперниками или с противящейся этому частью его самого. В каждой пьесе есть хотя бы одна любовная линия, какие бы глобальные философские проблемы пьеса не поднимала. Это можно объяснить тем, что зрителю интересна не только борьба абстрактных идей, но таких же людей, как они, попадающих в сложные жизненные ситуации.

Другой тип конфликта – семейные коллизии. При этом драматурги, как правило, изображают непонимание и вражду между родственниками – родителями и детьми, невесткой и свекровью. В пьесах такого рода может быть задействован мотив борьбы за наследство. Так, например, в драме «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана взрослые дети семидесятилетнего предпринимателя Маттиаса Клаузена недовольны отцом, полюбившим семнадцатилетнюю девушку. Опасаясь, что отец изменит завещание в её пользу, дети Клаузена добиваются признания его сумасшедшим.

К любовным и семейным конфликтам достаточно близко примыкает конфликт между долгом и чувством – когда душу главного героя раздирают противоречивые стремления. Этот тип конфликта зародился еще в античности (уже у Еврипида царица Федра страдала от осознания того, что её любовь к Ипполиту, взрослому сыну мужа, не заслуживает оправдания), обрёл вторую жизнь в театре эпохи классицизма. Пожалуй, самая известная пьеса, построенная по этому принципу, – трагедия Пьера Корнеля «Сид» (примечательная тем, что это трагедия со

счастливым концом). Главная героиня – аристократка донья Химена – любит бесстрашного и благородного дона Родриго, который убивает на дуэли её отца, защищая честь своего рода. В результате Химена вынуждена молить короля о казни человека, которого любит. Ситуация, казалось бы, не предвещающая благополучную развязку. Однако по воле драматурга на Кастилию нападают мавры, и обративший их в бегство Родриго провозглашается национальным героем. Это оказывается достаточным основанием для воссоединения влюбленных.

Конфликт в пьесе связан с действием, нет действия – нет конфликта, нет конфликта – нет действия. Обратимся к работе В. Хализева «Драма как явление искусства», в одной из глав которой рассматриваются вопросы «внешнего» и «внутреннего» действия, то есть «внешнего» и «внутреннего» конфликта. «Так, Гегель утверждал, что драматическое действие должно возникать не «из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера» и основываться на борьбе героев друг с другом за какие-то цели. Такая борьба, по мысли философа, должна развертываться в драме постоянно: «Собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе... Эпизодические же сцены, которые не продвигают действие вперед, а только затрудняют развитие, противоречат характеру драмы» [10, с. 349].

Восходящие к Гегелю представления о драматическом действии широко распространены и в наше время. В. Волькенштейн рассматривает действие драмы исключительно как борьбу «равнонаправленных человеческих стремлений». Здесь говорится о необходимости в драме «бесперывной драматической борьбы», порожденной «противоречием интересов» персонажей.

Цепь речевых действий драматических героев, однако, далеко не во всех случаях знаменует борьбу между ними. Содержательные основы действия драмы гораздо разнообразнее и богаче, чем представлялось Гегелю и его последователям. И деятели искусства рубежа XIX – XX веков подчеркивали, что в драмах можно акцентировать не только поступки, но и динамику переживаний героев.

Здесь имеется в виду работа Б. Шоу «Квинтэссенция ибснизма». Традиционной драме, отвечающей гегелевской концеп-

ции он противопоставлял драму современную, основанную не на перипетиях внешнего действия, а на дискуссии между персонажами, а в конечном счете – на конфликтах, вытекающих из столкновения различных идеалов. «Пьеса без предмета спора... уже не котируется как серьезная драма, – утверждал он. – Сегодня наши пьесы... начинаются с дискуссии» [53, с. 68–69].

Работа «Квинтэссенция ибсенизма» убеждает в существовании двух типов драматического действия: традиционного, «гегелевского», внешневолевого – и нового, «ибсеновского», основанного на динамике мыслей и чувств персонажей.

Понимая духовно-содержательную сферу театрально-драматического искусства весьма широко, Станиславский отметил существование разных типов действия. Он разграничивал «внешнее» и «внутреннее» действие. «Его пьесы, – говорил Станиславский о Чехове, – очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматическое произведение в театре... Конечно еще лучше, если оба, т.е. внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведения лишь выигрывает в полноте и сценичности» [37, с. 221].

Как ни сложен, как ни прихотливо изменчив мир художественных форм, существует закономерная связь между типом действия, выдвинутым на первый план (по преимуществу внешнее или внутреннее), и характером конфликта, положенного в основу произведения.

Проблема конфликта (коллизии) как источника действия тщательно разработана Гегелем. Не отрицая существования конфликтов постоянных, хронических, субстанциональных, ставших «как бы природой», Гегель вместе с тем подчеркивает, что перед подобными «печальными, несчастными коллизиями» истинно свободное искусство «склоняться не должно».

Отсюда вытекает мысль, что наиболее важна для художника коллизия, «подлинная основа которой заключается в духовных силах и их расхождении между собой, так как эта противоп-

ложность вызывается деянием самого человека». В коллизиях, благоприятных для искусства, по мнению Гегеля, «главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны... В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено». Коллизия есть нечто постоянно развивающееся, ищущее и находящее пути к собственному исчезновению: она «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей», то есть конфликт, раскрытый в произведении, должен исчерпать себя развязкой действия [10, с. 459].

Конфликтность является универсальным свойством человеческого бытия. Наиболее глубокие коллизии на том или ином этапе жизни человечества выступают как стабильные, устойчивые, как закономерный и неустранимый разлад между личностью и ее запросами и окружающим бытием: общественными институтами или силами природы. Если они и разрешаются, то не единичными актами воли отдельных людей, а движением истории как таковой.

Существует два типа конфликтов, воплощающихся в художественных произведениях.

Первые – это *конфликты-казусы*: противоречия локальные и переходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей.

Вторые – *конфликты субстанциальные*, то есть устойчивые и длительные противоречивые положения, определенные состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершениям, а согласно «воле» истории и природы».

I. «Внешневолевое действие, доминируя в драме, обнаруживает становление во времени конфликта локального и преходящего. Оно формирует, и в конечном счете, разрешает (исчерпывает) коллизию, положенную в основу произведения. Такого рода действие, – это, по меткому выражению Гегеля, «движущая коллизия». Оно наиболее благоприятно для воспевания инициативности, решительности, мужества, проявляемых людьми в каких-то исключительных обстоятельствах. С его помощью ху-

дожественно воссоздается ориентировка человека в «поворотных» ситуациях, которые могут и даже должны завершиться или его поражением, или победой.

Примером такого произведения, где акцентируется внешнее действие и локальный конфликт, может послужить трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». В прологе говорится «о кознях», которые устраивает судьба любящим героям. Их участь, в какой-то мере проявление некоей надличностной закономерности, предстает здесь вместе с тем в виде хаоса случайностей и недоразумений. В трагедии как бы подчеркивается произвольность, «необязательность» того, что случается с героями... События даны так, что все время ощущается возможность благополучного конца: герои... все время находятся «на волосок» от незамутненного, полного счастья. Судьбе, враждебной любящим, приходится ухитряться на самый разнообразный лад, чтобы привести их к «гробовой доске».

В первом акте Ромео и Джульетта, полюбив друг друга, узнают, что принадлежат к враждующим семьям. Но тут же оказывается, что положение их отнюдь не безнадежно. «Мне видится в твоей второй зазнобе развязка вашего междуусобья», – говорит Лоренцо, обращаясь к Ромео в начале второго акта. И, если бы на Ромео и Джульетту в дальнейшем четырехкратно не обрушились непредвиденные несчастья (стычка Тибальда с Меркуцио и Ромео; сватовство Париса и свадебная спешка; карантин, помешавший Ромео в изгнании получить письмо, и, наконец, тот факт, что Лоренцо на несколько минут опаздывает прийти в могильный склеп), трагического конца не было бы...

Если первые два несчастья имеют своим источником общие, закономерно существующие свойства жизни, то последние два – случайности в чистом виде... Развязки, являющиеся печальными недоразумениями, очень характерны для Шекспира: мотив случайного опоздания как непосредственной причины трагической развязки звучит в «Гамлете» (появись Фортинбрас на несколько минут раньше – все кончилось бы иначе), а также в «Короле Лире».

Анникст считает, что случай – это некая злая сила, которая проникает буквально всюду и искажает все в жизни, разрушает личное благополучие людей и благоденствие всего общества.

Но есть и другая трактовка случайностей «характерная главным образом для комедий: здесь прихотливо-изменчивые и неожиданные стечения обстоятельств, предстают как сила благая и светлая, дарующая людям полноту жизни и счастье» [4, с. 61].

Сюжеты с преобладанием внешнего действия воплотили истины, имеющие непреходящее общечеловеческое значение. Героический эпос древности, рыцарский роман Средневековья, новелла эпохи Возрождения, античные и шекспировские трагедии и комедии запечатали вековую мудрость: жизнеутверждающее представление о богатстве и подвижности бытия, веру в человеческую инициативу, а вместе с тем – тревожное ощущение неизбежной противоречивости жизни, где человека на каждом шагу подстерегают острые неблагоприятия.

Приведенные примеры показывают, что в основе локального конфликта лежит достаточно простой принцип – столкновение герой-герой. Этот способ организации действия вполне устраивал многих драматургов вплоть до середины XIX века. Реформаторам театра, выступавшим за принципы «новой драмы», в числе которых были И. Тургенев и А. Чехов, Г. Ибсен и А. Стриндберг, Г. Гауптман и Б. Шоу, подобное «лобовое» столкновение стало казаться примитивным. Пьесы этих авторов обычно изображают не столкновение двух персонажей, а борьбу идей, конфликт мировоззрений, так называемый субстанциональный (в других источниках субстанциональный) конфликт. У такой коллизии не может быть разрешения – субстанциональный конфликт выходит за пределы изображенной в пьесе драматической ситуации, выражает противоречия, присущие развитию общества в любую эпоху. Всегда были и будут существовать полярные человеческие типы – Войницкие и Серебряковы, Лопухины и Раневские, Треплевы и Тригорины. Победа или поражение героя в данной драматической ситуации не могут ничего изменить. Закончится пьеса, и те же силы столкнутся снова. Не случайно Б. Шоу писал, что драматург, претендующий на серьёзное исследование жизненных явлений, «обязуется писать пьесы, у которых нет развязки» [53, с. 54].

II. Иного рода содержание присуще произведениям с преобладающим внутренним действием, более или менее свободным от традиционных перипетий. «С помощью внутреннего дейст-

вия (будь то дискуссия в духе Ибсена или изменчивость эмоциональных состояний, присущая, например, чеховским героям) воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, «субстанциональные». Их можно назвать конфликтными положениями. Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений, как правило, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю или зрителю как нечто стабильное и «хроническое». Оно обнаруживает устойчивую неподвижную коллизию и воплощает идею детерминированности человеческих судеб. Внутреннее действие выявляет меру душевной стойкости самостоятельности человека в его взглядах на мир и защите этих взглядов, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и часто неперсонифицированному злу. Его преимущественная среда – воспроизведение ориентировки человека в противоречивом миропорядке, «вечного боя» за право быть человеком (ряд античных трагедий: «Прикованный Прометей» Эсхила, «Эдип – царь» Софокла, «Божественная комедия» Данте) [44, с. 116]. В шекспировской трагедии «Гамлет» несомненно присутствует конфликт-казус «неблагополучия в датском королевстве». Но «вместе с тем этот замкнутый во времени конфликт выступает в значительной мере как повод для раскрытия гораздо более глубокого противоречия – столкновения героя с миропорядком как таковым. По существу, в «Гамлете» выдвинут на первый план антагонизм разума и совести человека с царящей вокруг несправедливостью, всем «расшатавшимся миром». И конфликт этот, как показал Л. С. Выгодский, раскрывается в значительной степени с помощью действия «внутреннего»: в цепи эмоциональных размышлений героя по разным внешним поводам [9, с. 56].

Но решающую роль «внутреннее действие и субстанциональные» конфликты приобрели в пору расцвета реализма. Именно в эту эпоху писатели, оставившие позади стихийный индетерминизм, стали упорно осваивать взаимоотношения личности с исполненным конфликтности миропорядком.

«Если с помощью внешнего действия выявляется преимущественно стремление личности достигнуть частной, локальной цели, то действие внутреннее запечатлевает главным образом

идейно-нравственное самоопределение человека, который к окружающему миру и самому себе относится критически. Здесь нет места полностью свободному инициативному действию героя: его воля к деяниям и свершениям «скована» задачами познания и самопознания... жаждой нравственного совершенства и гармонии и миропорядком» [44, с. 118].

Творчеству Ибсена, Шоу, Горького с дискутированием проблем их героями, Метерлинка с его концепцией несовместимости жизни и волевых, инициативных действий, Чехова и Толстого с присущими им напряжением и глубоким психологизмом предшествовали «Маленькие трагедии» Пушкина. В финале «Пира во время чумы» герой не торжествует победы и не переживает поражения, он напряженно думает над тем, что ему открылось после беседы со священником.

Заслуга в создании нового типа конфликта и новой драматургии принадлежит А. П. Чехову. Именно с него история драмы начинает новый этап своего развития. До Чехова конфликт выражался в реальном столкновении персонажей, который протекал линейно, на глазах у зрителей от мотива к цели, от причины к следствию. Зритель теперь наблюдает на сцене ряд событий, которые внешне не имеют между собой связи или плохо связываются. Текст персонажей не дает полного объяснения происходящему. Новые герои неоднозначны, непредсказуемы в своем поведении, так как истинные мотивы их поведения лежат за рамками повествования. Кроме того, в драматургии Чехова чувствуется влияние символизма, но мир этих символов реален: звук лопнувшей струны, звук топоров рубящих сад, подстреленная чайка, пожар и т.д., но вместе с тем и удивительно поэтичен, загадочен как сама жизнь.

В пьесах Чехова зло, от которого страдают Нина Заречная и Треплев, Войницкий и Астров, сестры Прозоровы, Тузенбах и Вершинин, в основном не персонифицировано. Герои ищут возможности избавиться от мучительного ощущения незаполненности собственной жизни и хотят подчинить свое существование высокой идее. В «Трех сестрах» в центре внимания автора – переживания Ольги, Ирины, Маши, совершенно не зависящие от «агрессии» Наташи. Ссоры с Треплева с матерью, Сорина с управляющим Шамраевым («Чайка»), стычка Войницкого с Се-

ребряковым, сопровождающаяся стрельбой из револьвера («Дядя Ваня»), – все это внешние столкновения происходят «не по существу» основного конфликта в жизни персонажей. Ни Шамраев, ни Аркадина, ни Серебряков, ни Наташа не воплощают того зла, от которого страдают другие герои. «В “Чайке”, “Дяде Ване”, в “Трех сестрах”, в “Вишневом саду”, – писал А. Скафтымов, – «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих «чужому счастью»... Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы» [40, с. 426].

Представители «новой драмы» выдвинули на первый план понятие «внутреннего конфликта» – герои их пьес страдают не столько от действий окружающих, сколько от неспособности обрести цельность собственного «я». В этом причина опустошенности чеховского Войницкого: прежние идеалы отвергнуты, обрести новые мешает накопившаяся усталость. Героев тяготит личное одиночество, разочарование в кумирах, неразделенная любовь, неудачная семейная жизнь, бытовое неустройство, а главное общая обстановка, в которой протекает их существование. И на этом неизменном фоне внешние столкновения героев предстают как нечто сугубо второстепенное.

После Чехова на смену действию, все время устремленному к развязке, пришли сюжеты, развертывающиеся медленно. В драме XX века, как заметил Пристли, «раскрытие сюжета происходит постепенно, в мягком, медленно изменяющемся свете, так, будто мы осматриваем темную комнату при помощи электрического фонарика» [30, с. 182].

Знаменательны в этом отношении эстетические воззрения Брехта, который резко противопоставляет традиционной драматургии новую, как он ее называет «неаристотелевскую», «эпическую». Брехт создал новый тип конфликта, разделил театральность и реальность. Эффект отчуждения, один из главных принципов эпического театра, является противоположностью эффекту реальности. Показываемый объем событий при этом больше критикуется, демонстрируется, чем имитируется. Отстранение – прием установления определенной дистанции по отношению к изображаемой реальности. При этом открывается совершенно новые грани реальности или обновляются ставшие

привычными окружающие нас вещи. Это также является одним из эстетических принципов новой драматургии.

Силу прежней драматургии он усматривает в «нагнетании противодействий» и отмечает, что современному театру, призванному воплотить небывало сложные концепции, этого недостаточно. Новая драматургия, утверждает Брехт, «должна использовать все связи, существующие в жизни, ей нужна статика. Ее динамическая напряженность создается разноименно заряженными подробностями» [6, с. 78].

Как ни велика роль внутреннего действия в современном искусстве, его не следует канонизировать. В современной драме находят применение разные способы организации действия, часто драматурги используют в своих произведениях оба способа, оба типа конфликта для более полного раскрытия тех проблем, которые они освещают в своих произведениях.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определение понятию «драматический конфликт». Перечислите типы конфликтов.
2. Чем отличается конфликт-казус от конфликта субстанционального.
3. Определите понятия объективности и субъективности конфликта.
4. Укажите особенности в построении трех основных видов конфликта.

Задание

Определить тип и вид конфликта в пьесах:

1. Бомарше П-О. «Женитьба Фигаро».
2. Лермонтов М. «Маскарад».
3. Чехов А. «Чайка».
4. Островский А. «Свои люди – сочтемся».

Глава 4

СЮЖЕТ И ФАБУЛА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

4.1. Сюжет и фабула драматического произведения

В вопросе определения сюжета и фабулы произведения нет единого мнения. Уже в «Поэтике» Аристотеля мы находим мысль о сюжете как о подражании действию. Так, Волькенштейн считает, что сюжет драмы – это важнейшие обстоятельства и наиболее значительные события – этапы драматической борьбы [8, с. 104]. В. Шкловский определяет сюжет как явление стиля, художественного, композиционного построения вещи, в отличие от фабулы – явления материала [52, с. 65]. Определение Б. Томашевского более близко к определению Шкловского, где он пишет, что фабулой называет совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена драматично, в естественном, хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как она введена в произведение. Сюжет – те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в каком даны в произведении сообщения о них [41, с. 137].

Л.И. Тимофеев рассматривая проблему сюжета и композиции произведения, пишет о том, что в работах по теории литературы встречается разделение системы событий, составляющий сюжет произведения на две части: сюжет и фабулу. В этом случае сюжет обозначает лишь основной конфликт, а та цепь конкретных событий, в которых этот конфликт осуществляется, называется фабулой. Но такая двойственность терминологии лишь затрудняет анализ произведения: сюжет как история характера включает в себя всю систему событий, в которых проявляется этот характер, и деление их на основные и второстепенные по существу ничего не дает [38, с. 158].

Существует иное понимание сюжета и фабулы, когда фабулой называют естественную последовательность событий, а сюжетом – их художественную последовательность, т. е. то, как они изложены в произведении.

Но и это деление не убедительно. Оно основано на недоразумении: ведь естественная последовательность событий того или иного произведения на самом деле места не имела, поскольку сюжет есть плод вымысла автора; следовательно, фабула в этом понимании есть не элемент формы произведения, а результат размышлений самого исследователя. Кроме того, она имеет значение лишь тогда, когда сюжет расходится с логической последовательностью событий, т.е. отнюдь не всегда. И в том и в другом случае понятие фабулы, следовательно, не помогает нашему анализу, а лишь осложняет его [38, с. 159].

Но если определить фабулу как линию действия главного героя (героев), то есть линию развития главного конфликта, а сюжет как все события, все линии действия в их взаимодействии, тогда такое деление может помочь в анализе драматического произведения.

Сюжет состоит из цепи событий (событийного ряда), единицей сюжета является событие. Событие же возникает как реальное столкновение противоборствующих сил, поэтому в основе сюжета лежит конфликт.

При построении и развитии сюжета важна последовательность событий. Не все события могут происходить на сцене, о них могут узнавать через сообщение. Соотношение событий происходящих *на* и *за* сценой весьма важно, так как в целом определяет основную действенную конструкцию драмы.

В. Гюго требовал, чтобы все важные события – повороты действия – происходили на сцене. Скриб, напротив, виртуозно пользовался сообщениями: например, в «Стакане воды» события, происходящие за сценой, подарки, получаемые Мешемом от неизвестной благодетельницы (до поднятия занавеса), его дуэль и т.п. – постепенно выясняются. Грозя друг другу разоблачениями, этими событиями пользуются для борьбы друг с другом Болинброк и герцогиня Мальборо. Анализируя сюжет и фабулу, необходимо хотя бы в общем плане определить идею произведения, так как она заложена уже в предварительном

плане произведения, и без нее трудно понять размышления автора при разработке фабулы и сюжета. Необходимо также определить основные моменты характеристики персонажей и событий.

Выбор событий, какие будут представлены на сцене, а какие за сценой, определяются жанром, стилем и композицией пьесы. Естественно, что эти события являются основанием для сюжета, но не всегда сюжет и фабула могут совпадать. Так, например, в пьесе «Чайка» Чехова фабула в большинстве своем находится вне рамок действия.

Существенный момент сюжета и фабулы драматического произведения – поступки действующих лиц. Эти поступки являются событиями в драме. Ряд поступков определяют характеристику действующего лица. Если изменить характеристику действующего лица, изменятся и его поступки, возникнет новый сюжет пьесы. Если изменить сюжет (главные события пьесы), изменятся характеристики. В этой взаимосвязи организационным началом является идея драматического произведения. Каждое изменение характеров-ситуаций, характеров-событий является изменением всего комплекса в целом – идеи произведения. Как бы целен в своих стремлениях ни был герой произведения, поскольку драма изображает резкие потрясения, его духовный образ на протяжении пьесы неизбежно меняется. Король Лир в пятом акте не тот, что в первом. В начале трагедии это гордый, сумасбродный «король с головы до пят»; в конце трагедии – чуткий, умудренный в страшных испытаниях человек. Иногда трудно определить, является ли такое изменение искажением характера или только проявлением скрытых черт, таившихся в душе героя трагедии до ужасного испытания, которому судьба его подвергла.

4.2. Типы организации сюжета

Характер персонажа развивается в чередовании поступков-событий, которые составляют единое действие в драматическом произведении. В. Хализев пишет, что события, составляющие сюжет могут соотноситься между собой по-разному. В одних случаях они находятся друг с другом лишь во временной связи

(Б произошло после А). В других случаях между событиями, помимо временных, имеются причинно-следственные связи (Б произошло после А).

Соответственно, выделяют две разновидности сюжетов. Сюжеты, где доминируют чисто временные связи, между событиями являются хроникальными. Сюжеты же с преобладанием причинно-следственных связей называются сюжетами единого действия или концентрическими [44, с. 87].

Об этих двух типах сюжетов (фабул) говорил еще Аристотель. Он отмечал, что существуют, во-первых, «эпизодические фабулы», которые состоят из не связанных, разобщенных между собой событий и действий, происшедших на определенном промежутке времени, и, во-вторых, фабулы, основанные на действии едином и цельном. Цельным же действием он называл то, что имеет свое начало и свой конец. Единство действия Аристотель считал важным свойством произведений не только драматических, но и эпических произведениях [3, с. 66].

Каждый из этих двух типов организации произведения обладает художественными возможностями, своими достоинствами и преимуществами в сравнении с другим. Хроникальность сюжета – важное средство воспроизведения действительности в разноплановости и богатстве ее проявлений. Хроникальное сюжетосложение позволяет писателю осваивать жизнь в пространстве и во времени с максимальной свободой. Поэтому оно широко используется в эпических произведениях большой формы.

Концентричность сюжета, то есть преобладание в нем взаимообусловленных событий, открывает перед художником слова иные перспективы. Единство действия позволяет неторопливо исследовать какую-то одну жизненную ситуацию. К тому же концентрические сюжеты гораздо в большей мере, чем хроникальные, стимулируют цельность и завершенность художественной формы произведения [44, с. 88].

Драма использует оба способа организации сюжета, но преобладает все-таки единое действие, которое иногда называют сквозным.

Как ни велик авторитет Аристотеля и Гегеля, принцип единства нельзя считать непререкаемым и бесспорным. К тому же он соблюдается далеко не во всех драматических произведениях. У

Шекспира немало эпизодов, отклоняющихся от главной линии действия. Традиционным единством действия пренебрегали Гольдони, Пушкин, Грибоедов, Островский. И, тем не менее, у этих авторов прослеживается главная линия драматического действия, которая сохраняет организующие значение, как бы ни были существенны побочные линии.

С появлением драматургии А. Чехова возникает новый способ сюжетосложения. Чехов не просто отходит от сюжета единого действия, он его не принимает и последовательно разрабатывает принципы организации действия противоположные единому действию. «В «Трех сестрах», например, нетрудно увидеть три не зависимых друг от друга и «равноправных» узла взаимоотношений между героями: 1. Тузенбах – Ирина – Соленьий; 2. Кулыгин – Маша – Вершинин; 3. Андей – Наташа – Протопопов. Третий драматический узел «осложнен» запутанными отношениями сестер с братом и неприязненными – между ними со своячницей. Последний конфликт, которому нередко придают решающее значение, в сюжете пьесы играет второстепенную роль, хотя он внешне и выдвинут на первый план» [44, с. 92].

Единое действие у Чехова не просто ослабляется, а исчезает. Сюжетные линии переплетаются, каждая из них оказывается равноправной по отношению к другим. Вместо клубка событий, вытекающих одно из другого, у Чехова в пьесах воспроизводится поток событий разнородных, каждый раз вызываемый новыми обстоятельствами. Его сюжеты лишены замкнутого событийного узла. Разработав несколько равноправных линий действия и отказавшись от прямой связи с ними, Чехов сумел сделать сюжеты своих пьес внутренне едиными и цельными. Он построил их на глубоко продуманных, многозначительных сопоставлениях друг с другом персонажей, событий. Внутреннее состояние разных персонажей пьес Чехова в каждый отдельный момент имеет единый эмоциональный смысл, а связь между героями не причинно-следственная, не внешняя, а ассоциативная, внутренняя, эмоционально-смысловая.

Творчество Чехова рождает новый тип сюжетно-композиционного единства драматических произведений, в котором «художественное мышление автора воплощается в активной, во многом независимой от развивающегося действия, монтажной

композиции» [52, с. 163]. Чехов в своих пьесах предвосхищает кинематографический монтаж.

Отход современной драмы от традиционной замкнутости действия не ослабляет сюжетно-композиционного единства, наоборот оно становится содержательным. Литературный текст, освободившись от власти единого внешнего действия, насыщается многочисленными смысловыми параллелями и контрастами, повторами, играющими иногда роль лейтмотивов.

Монтажная композиция драмы в XX веке стала оттеснять замкнутые событийные узлы. Яркие образцы монтажной композиции мы находим в драмах А.Чехова, М. Горького, Б.Брехта, а также во многих эпических произведениях («Анна Каренина», «Война и мир» Л. Толстого).

Итак, в драматургии существует три основных вида организации сюжета драматического произведения:

- хроникальные сюжеты, с преобладанием временных связей;
- концентрические – сюжеты единого действия, с преобладанием причинно-следственных связей;
- монтажные композиции, с преобладанием ассоциативных, внутренних, эмоционально-смысловых связей.

Это не значит, что в произведении обязательно только один тип организации сюжета. Драматург может использовать и два и все три способа организации сюжета в одном произведении.

Вопросы для самоконтроля:

1. Чем сюжет отличается от фабулы?
2. Что лежит в основе основных типов организации сюжета?

Задание:

Определить типы сюжетосложения в следующих произведениях:

1. Пушкин А. «Борис Годунов».
2. Шекспир В. «Отелло».
3. Чехов А. «Чайка».
4. Островский А. «Снегурочка».
5. Шукшин В. «До третьих петухов».

Глава 5

СОБЫТИЙНО-ДЕЙСТВЕННЫЙ РЯД В ДРАМАТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

5.1. Драматическое событие

Основным элементом драматического произведения является изображаемое действие (признано теоретиками начиная с Аристотеля). Слово в драме является художественным материалом. В отличие от поэта драматург выражает себя в диалоге людей, находящихся между собой в действенных отношениях. Эти люди действуют – борются между собой. Волькенштейн отмечает, там, где люди борются, слово имеет действенное значение: оно не только мост между двумя действиями, – оно само есть действие ритмизированное, поэтически изображенное, иногда несравненно более острое, более страшное, нежели действие физическое [8, с. 11].

Таким образом, основным элементом драматического произведения является поэтически изображенное действие, иногда действие-поступок, иногда действие-слово.

Каждая реплика – это изображение действия – волевого усилия, которое отмечено сознательной или бессознательной целеустремленностью. «Благодаря этому реплику можно “играть” на сцене: актер играет, осуществляя определенные задания, и сценичны только слова “действия, все прочее либо доклад, либо декламация...”» [8, с. 10].

Моменты литургической декламации характерны для начала драматического искусства, для Эсхила; но уже у Софокла драма являет собой картину действенной динамики.

Цельность, единство художественного образа, хотя бы самого причудливого, цельность идейного замысла – основное требование эстетики.

Единство, цельность проявляется в драме в едином, цельном по своему развитию действии. В сложной динамике драмы не-

обходимо, прежде всего, выделить единое действие, центральную линию драматической борьбы. С другой стороны, каждая роль отмечена определенным целеустремлением: можно говорить о едином действии драмы – ее главной линии – и о единичных действиях отдельных ролей.

Единое действие у Аристотеля – это основная линия действия. В античной же трагедии мы видим только зачатки побочных линий. У Шекспира, в испанском театре, у В. Гюго, Г. Ибсена, А. Островского и других авторов появляются широко разработанные побочные линии, которые вливаясь в основной конфликт, образуют концентрацию действия – единство всего, что происходит в драме, но господствует основная линия.

Станиславский говорит о сквозном действии драмы – «главная жила», «основной стержень», «магистраль пьесы» – и о «сквозных действиях» отдельных ролей. «Сквозное действие – это тоже единое действие Аристотеля, взятое, однако, с точки зрения актерской психологии. Имея в виду сценический результат работы – слияние актера, его сценических данных и его творческой фантазии, с ролью, созданной автором, в нечто третье – сценический образ...» [34, с. 15].

Драматург развивает единое действие в определенной среде – избирает обстоятельства, необходимые для возникновения драматической борьбы, для развития единого действия. Для того чтобы герой испытал сильнейшие драматические потрясения, нужны обстоятельства, которые должны высечь из его души эти драматические действия.

Такие чрезвычайные события и обстоятельства, при которых воля героя приобретает характер единого стремления, называют обычно *драматическим узлом*.

Для возникновения действия, образования драматического узла в пьесе необходимо событие. То событие, с которого все начинается, – конфликт, драматический узел, сквозное действие.

К. С. Станиславский предлагал начинать анализ пьесы с определения события или, как он говорил, с действительных фактов, их последовательности и взаимодействия. Таким образом, Станиславский дает формулировку события – *действительный факт*, но не взятый отдельно, а во взаимодействии с другими фактами.

Волькенштейн пытается дать событию определение не столько функциональное, как Станиславский, сколько сущностное:

1. Событие в драме есть более или менее важное *происшествие*, факт значительный. Однако значительность факта обусловлена его стилем и жанром.

В драматических произведениях большого стиля, например в римских трагедиях Шекспира – в «Юлии Цезаре» или «Антонии и Клеопатре», изображены события исторического значения. В «Борьбе за престол» Ибсена развиваются важные события норвежской истории. С другой стороны, в «Виндзорских проказницах» Шекспира ярким событием является вынос Фальстафа из дома Форда в корзине для грязного белья; в «Женитьбе» Гоголя главными событиями являются предложение, сделанное Подколесиным Агафье Тихоновне, и его финальный прыжок из окна.

Мы видим, что понятие «событие» в драме относительно. Факты приобретают значительность, становятся более или менее важными драматическими событиями в зависимости от жанра и стиля пьесы, от отношения к ним автора, от идеи произведения.

2. Событие – есть результат столкновения *действия* и *контрдействия*, выразителями которых служат те или иные персонажи. Драматические события либо демонстрируются автором непосредственно на сцене, например, смерть Гамлета, короля, королевы, Лаэрта в «Гамлете», либо происходят за сценой, например убийство Макбетом спящего Дункана; либо события происходят за сценой, но на сцене мы видим реакцию лиц, наблюдающих за развитием событий, например, в начале первого акта «Борьбы за престол» Ибсена, где за сценой мать Гокона подвергается испытанию железом, а на сцене ряд действующих лиц за этим наблюдает.

3. В большинстве приведенных примеров события – действия физические. Но событием – поступком может стать и словесное действие. Так, в «Дон Карлосе» Шиллера великий инквизитор санкционирует смертный приговор одной репликой.

Король:	Создашь ли ты такую веру, Что защищала бы детоубийство?
Великий инквизитор:	Чтоб усмирить святую справедливость, На древе Божий Сын был распят.

Событием-поступком может быть и молчание, например, молчание в ответ на отчаянную мольбу в напряженной ситуации.

Событие – естественное порождение конфликта. Оно выразитель конфликтного развития действия пьесы, результат столкновения как минимум двух взаимно противоположных интересов, целей, мировоззрений, в одном месте и в одно время.

Итак, действие в драме начинается с некоего происшествия, факта – которое принято называть *событием*. Событие, по общему мнению, является выразителем конфликтного развития драмы, поэтому основным признаком, отличающим событие, будет выявленный факт, который в свою очередь вызывает конфликтные отношения и побуждающий их к действию. Этот этап выявления событий К.С. Станиславский называл началом «системного изучения пьесы». «Определяя события и действия, актер невольно захватывает все более и более широкие пласты предлагаемых обстоятельств жизни пьесы» [24, с. 23].

Но одних предлагаемых обстоятельств мало и недостаточно для начала действия пьесы, так как это только среда, из которой рождается основное действие. Необходим некий толчок, импульс, который даст движение всем обстоятельствам, закручивая их в некий узел, в единое и стремительное действие, направляя их вперед, к желаемому разрешению. Этот импульс некоторые исследователи называют *исходным событием*.

Поиск единого, общего для всех лиц, открывающих действие пьесы, конфликтного факта будет, по мнению А. М. Поламишева, определением исходного события [29, с. 139].

Так как, по его мнению, сам термин «событие» настраивает на поиск чего-то крупного, масштабного, но зачастую действие пьесы начинается с мелочи, незначительного факта, отсюда и происходит его определение как «первый конфликтный факт» [29, с. 123]. Первый конфликтный факт говорит нам о некоем действительном происшествии, создающем конфликтную ситуацию для всех действующих лиц пьесы на уровне действия. Но в исходный момент начала пьесы кроме действия важно учитывать идейно-тематический замысел, философский взгляд автора. Все это должно учитываться при определении первого конфликтного факта. Первый конфликтный факт входит в структуру исходного события.

Следующим этапом в анализе действия пьесы будет поиск *основных конфликтных фактов*. Ими, как пишет А. М. Поламишев, «следует считать те факты, которые являются причиной конфликтных фактов, следующих за ними» [29, с. 145].

А. Д. Попов называет следующий конфликтный факт – *основным событием*. Основным оно является потому, что здесь сталкиваются две равнозначные, противоборствующие стороны и с этого момента начинается непосредственно сам сюжет пьесы. Так, известие о приезде ревизора будет исходным событием, а принятие Хлестакова за него – основным; вокруг него и будет строиться сюжет интриги «Хлестаков – ревизор». Это событие является основой для всего действия пьесы.

Взаимоотношения между исходным и основным порождает определенную взаимосвязь действий, которую принято называть *событийным рядом*.

Событийный ряд – это определенная, взаимообусловленная череда событий. Все эти события имеют разную форму, объем, значение, но среди них можно выделить одно крупное событие – *центральное*. Поламишев называет его «главный конфликтный факт» [29, с. 152].

Это событие является высшей точкой развития действия пьесы, пиком борьбы и переломом в действии, после которого оно движется к финалу, развязке. В этом событии наиболее ярко выявляется идея автора, вся глубина конфликта лежащего в основе пьесы. Необязательно это событие находится в середине пьесы, нередко оно ближе к концу, так как действие, постоянно нарастая, движется к своей развязке. Итогом этого движения становится *финальное событие* (или «последний конфликтный факт»), оно по существу является развязкой действия, финалом, где конфликт находит свое разрешение и где заканчивается непосредственно сюжет. Но окончание сюжета не значит окончание самой пьесы. За «финальным» событием следует «главное». В нем автор в полной мере выражает идею пьесы, свое отношение к происшедшим событиям, некий итог. Таким в пьесе «Роза» является бунт Тихона после смерти Екатерины, сама же смерть – финальное событие. В «Ромео и Джульетте» смерть главных героев – финальное событие; примирение родов – главное.

Все перечисленные выше события – это «основные события пьесы» на которых строится и организуется действие, на них

основывается фабула, но они не исчерпывают всех событий в пьесе. Событийный ряд состоит обычно из нескольких десятков событий, которые составляют сюжет. После поиска и выделения основных событий следующим этапом будет определение всех событий пьесы, т.е. событийного ряда.

Для определения события Аристотелем был придуман хороший метод – «метод исключения». Впоследствии его применял в режиссерской практике К. С. Станиславский. Его суть заключена в следующем: необходимо исключить какое-либо действие, происшествие из пьесы и посмотреть, не изменилось ли что-то в действие пьесы. Если да, то это событие, если – нет, то это факт. «Части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого» [3, с. 35].

Например, исключим получение письма от своего друга Гордничим о предстоящем приезде ревизора, что получится? Изменится все содержание пьесы. Значит, это событие. А если в пьесе «Ромео и Джульетта» мы уберем приход священника в склеп в финале пьесы, то ничего не изменится (Джульетта все равно не сможет жить без Ромео). Значит это факт. Таким образом, мы приходим к следующему пониманию разницы между событием и фактом:

Событие – это изменение действия всех персонажей пьесы. В зону события вовлекается все, что заполняет внутреннее пространство пьесы. После свершения события действие начинает развиваться совершенно по новому направлению.

Факт – меняет действие отдельного персонажа или нескольких персонажей, но не оказывает такого существенного воздействия, как событие, на весь ход пьесы.

То, как события и факты организуют сюжет и фабулу, было рассмотрено в предыдущей главе.

5.2. Природа событий

В драме почти всегда обязательны неожиданные повороты, возникающие ситуации. Но все неожиданности, повороты действия должны быть мотивированы, аргументированы, иначе действие может стать непонятным, разорванным.

Мотивировка (аргументация): тезис, утверждение, принятое решение, совершенный поступок логически обосновывается – «мотивируется» разнообразными соображениями, доводами, аргументами.

Мотивировки можно разделить на два вида: *художественно-психологические* – создание автором художественного правдоподобия, художественно-психологической убедительности драматических событий.

Логические – аргументация персонажами драмы своих утверждений, решений или поступков.

«События мотивированы, художественно правдоподобны, если они соответствуют данным обстоятельствам и психологии действующих лиц» [8, с. 253]. Автор, выстраивая мотивировки персонажей, должен об этом заботиться.

Персонажи, находясь в состоянии борьбы, «прибегают к аргументации – они дискутируют, стремясь к конкретной цели, к определенному воздействию на партнера в определенных взаимоотношениях, в определенном эмоциональном состоянии; многие преувеличивают, другие ошибаются, третьи лгут, и в таких случаях (логическая) мотивировка своих поступков является кривым зеркалом подлинной проблематики, волнующей автора [8, с. 251]. Все эти рассуждения и доказательства требуют психологической проверки. Надо проверить, в каких обстоятельствах, ради каких целей выдвигаются аргументы, утверждения. Мотивировка может быть и способом психологического воздействия персонажа на своих сторонников или противников.

Событие, происходящее внезапно, требует мотивировки-объяснения, то есть «мотивировки задним числом» [8, с. 253]. «Мария Стюарт» Шиллера начинается с обыска у находящейся в заточении Марии Стюарт. Постепенно в бурной дискуссии между Марией, Кеннеди и Полетом мы узнаем, какие обстоятельства вызвали эту острую ситуацию. В «Рюи Блазе» Гюго вторая сцена четвертого акта начинается эксцентрически: дон Сезар де Базан влезает в дом дон Салюстио через каминный дымоход, а затем из его монолога мы узнаем, какие обстоятельства его сюда привели.

В мелодраме, изображающей хитрую интригу, или психологической драме, где сдержанность или нерешительность приводят к сокрытию чувств, отдельные поступки могут довольно

долго оставаться загадочными, характеры – не вполне ясными, волнует воображение и возбуждая различные догадки. Мотивировка-объяснение может произойти и в конце произведения, после чего следуют кульминация и развязка.

Все мотивировки-объяснения действенны: «будучи подготовлены – вызваны – образовавшейся ситуацией, они возникают в драматическом диалоге, в драматической борьбе; объяснение происшедшего является в то же время мотивировкой-подготовкой дальнейших событий» [8, с. 254]. То есть мотивировка-объяснение является в то же время мотивировкой-подготовкой.

Мотивировка-подготовка. Событие-поступок или событие – результативное состояние возникает в конце драматической сцены, оно должно быть психологически «оправдано» – подготовлено всем течением сцены, завершая процесс драматической борьбы. Так, убийство Дункана подготовлено сценой драматической борьбы между Макбетом и леди Макбет.

Момент катастрофы мотивируется или подготавливается повторными нарастающими столкновениями героя и контрдействиями персонажей, противоборствующих ему. Например, повторные нарастающие «доказательства измены» Дездемоны, представляемые Яго, доводят Отелло до смертельной ярости.

«Определяя мотивировку события-поступка, следует различать мотивировку-подготовку в широком смысле слова – сюда входят все сообщения фактов драматического узла и все моменты, предшествующие событию, и ближайшую мотивировку, тот есть непосредственно предшествующую событию *мотивировку-повод*. Так, в третьем акте «Бесприданницы» поводом к отъезду Ларисы является нелепый жалкий тост Карандышева, хвастающего перед именитыми гостями своей невестой: последняя капля, переполнившая чашу ее терпения. Так, в третьем акте «Дяди Вани» Чехова ближайшей мотивировкой-поводом к безумной выходке – стрельбе Войницкого – является сообщение профессора о его намерении продать имение».

Мотивировки-объяснения, мотивировки-подготовки и мотивировки-поводы подготавливают и объясняют события, развивая событийно-действенный ряд и конфликт, готовят кульминацию и развязку.

Мотивировка и характер. Событие в драме мотивировано, оправдано и психологически правдоподобно, если оно соответствует характеру действующего лица. Характер проявляется в поступке, таким образом, для драматурга проблема психологической мотивировки поступка есть в то же время проблема раскрытия характера.

Характер – тип человеческого поведения, преображенный соответственно эстетическим нормам писателя. В характере может быть подчеркнуто то, что хочет видеть художник в человеке. Он может иметь условную или фантастическую форму, как герои былин или сказок, соединяя в себе исторический материал и идеальные представления о человеке.

Образы-характеры раскрываются в драматическом произведении во взаимодействии, в драматической борьбе – в событиях этой борьбы; характеристики создаются в зависимости от намеченного хода событий в целом, то есть от идейной концепции – замысла автора. В пьесе «Вишневый сад» решительный поступок Лопахина – приобретение вишневого сада, раскрывающее его характер, является основой сюжетного построения – основной концепции пьесы, ее замысла. Лопахин не мог не купить вишневого сада по своему инстинкту приобретателя, по своей классовой природе.

Таким образом, событие-поступок или событие – результативное состояние должно находиться в соответствии с характером, который в этом поступке или результативном состоянии раскрывается; но характеристики должны соответствовать концепции произведения.

«Каждое событие в художественной драме не только мотивировано, но и неожиданно для зрителя; только такое сочетание отражает действительность, только такое сочетание правдоподобно» [8, с. 267]. Неожиданным в драме считается в основном *перипетия*: внезапный поворот событий в сторону, противоположную тому, что ожидалось... Чем энергичнее и изобретательнее лицо, чем больше его уверенность в том, что оно достигает своей цели, тем острее неожиданность перипетии, когда поворот событий, резкая неудача подготовлены именно активностью действующего лица.

Нелькин в третьем действии «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылина хочет разоблачить Кречинского, сообщает Муромскому, что Кречинский присвоил себе и заложил бриллиантовую булавку Лидочки, но Нелькин не знает, что Кречинский заложил слепок булавки. Кречинский предъявляет оригинал и изгоняет Нелькина из дома Муромских. Однако за этой перипетией следует другая – является ростовщик Бек, проверивший заклад, и уличает Кречинского в мошенничестве.

Поворот событий может возникнуть «вследствие неожиданного *узнания*, когда стремление действующего лица внезапно пресекается, парализуется разоблачением дотоле ему неизвестного, подлинного положения вещей, - разоблачением со стороны противоборствующих персонажей» [8, с. 269].

Сочетанием перипетии с узнанием является бурное объяснение Кручининой с Незнамовым в «Без вины виноватых» Островского. Молодая женщина узнает, что ее возлюбленный женится на другой. В это время заболевает ее сын, и она сама тяжело заболевает. Дальняя родственница увозит ее в деревню, где она получает извещение о смерти сына. Через двадцать лет она возвращается в родной город став известной актрисой Кручининой и пытается узнать о своем умершем сыне. Местные актеры, завидующие успеху Кручининой, клеветают на нее Незнамову. Незнамов публично оскорбляет Кручиниину в саду у местного мецената. Кручиниина по медальону узнает в нем сына. То есть, сплетня актеров неожиданно приводит к счастливому узнанию.

Неожиданность событий помогает и в раскрытии сути характеров. Именно в неожиданном событии содержится «опасность» для персонажа полностью или частично раскрыть свой характер, свои стремления. Реакция персонажа выстраивается автором в соответствии с замыслом от одного неожиданного события к другому. В «Талантах и поклонниках» Островского мы следим за Негиной, характер которой, ее стремления раскрываются постепенно от одного события к другому.

Случайные события не связаны с ходом действия, но, вторгаясь в драматическую борьбу извне, независимо от стремлений действующих лиц, вызывают повороты событий в пьесе. Случайные события служат началом конфликта, завязкой действия.

Случайна завязка в «Ревизоре» (Хлестаков, проигравшись в карты, застрелен именно в этом городе, где чиновники ожидали приезда ревизора), случайной встречей начинаются многие драмы Островского (приезд Бориса и его встреча с Катериной в «Грозе»); случайностью мотивирована развязка в «Ромео и Джульетте»; случайное узнавание (о том, что Марселина – мать Фигаро) вызывает поворот событий в третьем акте «Женитьбы Фигаро».

«...Случайные повороты событий разнообразны и сложны. В некоторых пьесах к случайности примешивается активность действующих лиц. Есть повороты событий случайные, но характерные для изображаемой эпохи и среды; другие представляют собой и в этом отношении чистую случайность, вызваны стечением исключительных обстоятельств. Можно ли считать случайностью смерть Полония в «Гамлете»? [8, с. 290]. Полоний прячется в комнате королевы перед появлением Гамлета. Решив, что там прячется король, Гамлет закалывает Полония. Убийство Полония мотивировано не только случайностью: в поведении Гамлета раскрывается его характер, который резко поворачивает действие.

Итак, действие – психофизический акт, направленный на достижение поставленной цели. Событие – действенный акт, меняющий линию поведения героя (героев), рождает действие, предшествует перипетиям. Событие рождает конфликт, создает драматический узел. Без события – нет действия. Вместе они образуют событийно-действенный ряд драматического произведения.

Можно сказать, что событие для драматурга – это некое происшествие, которое происходит с персонажами пьесы, оно и составляет основу сюжета. У режиссера и актера совершенно иной взгляд на событие. Он основан именно на законах сцены и принципов сценического исполнения. Режиссеру важен процесс непосредственного свершения или творения события на глазах у зрителя. В театре событие – творческий акт.

Драматург же по-другому видит событие. Для него это событие, драматический узел, точка пересечения многих линий действия персонажей. Драматург создает событийную основу пьесы, «склад событий» (по Аристотелю) происходящих с персонажами (и по воле персонажей) в одном отрезке времени и

пространства некой вымышленной реальности. Для драматурга событие – факт свершившийся, оно написано раз и навсегда. Событие есть некая данность, избежать которую, не меняя содержания пьесы, практически невозможно.

Для зрителя событие – это некий акт, свершающийся на сцене, в состав которого, помимо драматических событий, входит живой актер, свет музыка, сценография и т.д.

Вопросы для самоподготовки

1. Что такое действие и событие? Назвать их основные признаки.
2. Зачем нужна в пьесе перипетия, с какой целью в пьесу вводится перипетия?
3. Из чего состоит единое действие?
4. Что способствует развитию действия?
5. Драматический узел, конфликт, коллизия: общее и различное.
6. Роль мотивировок в развитии действия.

Задание

В выбранной для анализа пьесе:

1. Найти исходное событие, основное и главное.
2. Выписать события из основной линии действия и побочных линий действия. Найти точки соприкосновения побочных линий с главной, определить, как побочная линия воздействует на главную.
3. Найти мотивировки событий в главной линии и побочных линиях действия, определить тип мотивировки.
4. Найти моменты узнавания и случайные события. Дать их характеристику.

Глава 6

КОМПОЗИЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

6.1. Понятие композиции

Композиция (лат. *compositio* – составление, соединение) – это понятие является актуальным для всех видов искусств. Под ней понимают значимое соотношение частей художественного произведения. Драматургическая композиция может быть определена как способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение (в частности текст), как организация действия в пространстве и во времени [48, с. 90].

Драматург так сочетает между собой явления, что они в своем взаимодействии дополняют друг друга, образуют единое целое. Явления становятся нам понятными именно в движении, в развитии, в связях с другими явлениями. Отражение драматургом связи жизненных явлений, их развития будет зависеть в значительной мере от того, как он понимает жизненный процесс, что он будет считать в нем наиболее важным, на какие факты будет обращать внимание. Такого рода сложную организацию драматического произведения, его построение называют *композицией*.

Всякое драматическое произведение представляет собой сложное целое, организацию входящих в него элементов, расположенных в определенной последовательности. Перед читателем (зрителем) складывается, развивается, заканчивается то или иное событие, то или иное переживание, определяется тот или иной характер в результате соотнесенности, взаимодействия всех элементов произведения или композиции.

Таким образом, композиция представляет собой необходимое условие отражения жизни в драматическом произведении, она, как и язык, является основным средством литературно-художественного творчества.

«Любое произведение искусства во всех его видах и жанрах должно создать целостный образ изображаемого... Предметом изображения в драматургическом произведении является социальный конфликт, персонифицированный в героях произведения. Для того чтобы произведение драматургии оказало художественное воздействие, оно должно создавать целостную картину, целостный образ события» [1, с. 53].

Основы композиции были заложены в «Поэтике» Аристотеля. В ней он называет части трагедии, которыми следует пользоваться как образующими и части, составляющие, на которые трагедия разделяется по объему (пролог, эписодий, эксод, хоровая часть, а в ней парод и стасим):

Пролог – вступительный монолог, иногда целая сцена, содержащая изложение завязки сюжета или исходной ситуации.

Эписодий – непосредственное развитие действия, диалогические сцены.

Эксод – финальная песня, сопровождающая торжественный уход хора.

Хоровая часть – в нее входит *стасим* (*песнь хора без актеров*), число и объем стасимов неодинаковы, но после третьего действие движется к развязке; *коммос* – совместная вокальная партия солиста и хора.

Таковы части трагедии, которые составляют ее композицию (более подробно см. «Поэтику» Аристотеля).

На необходимость присутствия в произведении драматургии трех основных элементов (начало борьбы, ход борьбы и результат борьбы) в свое время обратил внимание Гегель. Поэтому принципиальную структуру, лежащую в основе драматургического произведения, принято называть гегелевской триадой.

В 1863 г. Фрейтаг предложил следующую схему драматической структуры:

1. Вступление (экспозиция).
2. Возбуждающий момент (завязка).
3. Повышение (восходящее движение действия от возбуждающего момента, то есть о завязки к кульминации).
4. Кульминационный пункт.
5. Трагический момент.
6. Нисходящее действие (поворот к катастрофе).

7. Момент последнего напряжения (перед катастрофой).

8. Катастрофа.

Были еще несколько схем драматической структуры, но в конечном итоге все авторы сходятся на структуре триады, лежащей в основе драматургической композиции. Здесь не может быть универсальной схемы, так как это творчество, а его законы во много остаются для нас тайной.

6.2. Части композиции

С развитием драматургии первоначальное деление на середину, начало и конец в драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог.

Экспозиция – ввод в действие, первоначальное равновесие сил, предварительные столкновения. Экспозиция не обязательно заканчивается с возникновением завязки конфликта. Некоторые «непонятные» моменты могут постепенно раскрываться на протяжении всей пьесы. Назначение экспозиции: сообщить зрителю информацию необходимую для понимания предстоящего действия.

Иногда важно дать зрителю знать, в какой стране и в какое время происходят события. Например, Б. Шоу необходимо было в «Пигмалионе» сообщить, что Хиггинс – лингвист, занимающийся изучением различных диалектов и образцов ненормированной речи, иначе был бы непонятен его интерес к Элизе Дулитл.

Другой вид экспозиции – пролог – прямое обращение автора к зрителю, краткий рассказ о персонажах будущего действия и о его характере. В ряде случаев пролог исчерпывает экспозицию. Иногда пьеса начинается инверсией, то есть показом того, чем заканчивается конфликт. Момент инверсии есть в «Ромео и Джульетте» Шекспира: в прологе автор говорит о трагическом исходе их любви: «Нет повести печальнее на свете...».

У экспозиции есть еще одна задача. На ее пространстве происходит превращение человека, пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективного восприятия пьесы. В экспозиции

зритель получает представление и о жанре произведения. Экспозиция имеет отношение к основному конфликту, побочные линии действия могут начинаться в любом акте пьесы в соответствии с замыслом автора.

Завязка – важнейший элемент композиции. По поводу того, что считать началом действия, Гегель заметил, что «в эмпирической реальности у каждого действия очень много предпосылок, так что трудно бывает установить, в каком месте следует отыскивать настоящее начало. Но, поскольку драматическое действие существенным образом основывается на определенной коллизии, соответствующая исходная точка будет заключаться в той ситуации, из которой в дальнейшем должен развиваться этот конфликт» [10, с. 549–550]. Именно эта ситуация называется завязкой.

Завязка – начало основного конфликта, борьбы персонажей, порождаемой противоречием интересов. Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию, исходное равновесие сил. Сталкиваются, как правило, две противоположные точки зрения, разные интересы, мировоззрения, способы существования. И не просто сталкиваются, но завязываются в один драматический узел, разрешение которого и есть цель действия пьесы.

Иногда драматический узел возникает быстро, стягиваясь чрезвычайными обстоятельствами и событиями. «Таков “Король Лир”, где величественное самодурство короля, дошедшего до раздачи своих владений, наталкивается на фатальную и грозную неблагодарность жестоких дочерей. Здесь первый акт, помимо обстоятельств, создающих почву для трагедии, включает уже в самом начале действие, которому в дальнейшем суждено стать основным, единым действием трагедии...» [8, с. 211].

В пьесе Островского «Лес» действие развивается медленно, только в третьем акте возникает основная линия драматической борьбы. В пьесе Мольера «Гартюф» два акта второстепенные персонажи интригуют, спорят, и только в третьем акте появляется главный герой и начинается основная линия действия. Иногда экспозиция и завязка совмещены. Так, в «Ревизоре» одна начальная фраза включает в себя оба элемента композиции.

Развитие действия – основная часть пьесы, где располагается практически полностью весь сюжет. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие драматурги разбивают на акты, сцены, явления, действия. Число актов не ограничено, но, как правило, колеблется от 3 до 5. Гегель считал, что актов должно быть три:

1-й – обнаружение коллизии;

2-й – коллизия раскрывается «как живое столкновение интересов, как разделение, борьба и конфликт»;

3-й – разрешение в предельном обострении своего противоречия.

Известно, вся европейская драматургия придерживается 5-актного построения:

1-й – экспозиция;

2, 3, 4-й – развитие действия;

5-й – финал [10, с. 550–551].

Ход драматической борьбы раскрывает основную (центральную) тему – единое действие драмы, побочные темы – побочное единое действие.

Все действующие лица драмы либо подкрепляют единое действие, либо ему противодействуют. По отношению к герою (героям) драмы, к центральному действующему лицу или лицам, если единое действие ведет группа лиц, все лица драмы распадаются на две группы действующих лиц: одна группа содействует центральному лицу, другая ему противодействует. Принц Гамлет и его друг Горацио, Бернардо и Марцелло с одной стороны, развратный датский двор – с другой. Макбет и леди Макбет – с одной, вся Шотландия – с другой. Чацкий – с одной, московское общество – с другой. В трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» для царя Федора и Шуйские, и Годунов, и духовенство являются противоборствующей ему группой. На стороне царя Федора его жена Ирина.

Побочные линии действия могут переплетаться между собой, борясь за влияние на основную линию действия. Так, в трагедии «Царь Федор Иоаннович», помимо главной линии драматической борьбы, есть побочная линия: борьба Годуновых и Шуйских между собой. В свою очередь, группа Шуйских распадается на подгруппы, когда Шаховский, узнав о плане Шуйских

отдать его невесту царю, восстает против Шуйских. Таким образом, эта драма может быть построена, как несколько связанных между собой драм, образующихся путем распада борющихся групп на борющиеся подгруппы.

Нельзя указать каких-то общих правил выстраивания композиции обязательных для всех драматургов, но есть некоторые относительные закономерности:

а) чем ярче центральная линия борьбы, тем шире могут быть развиты побочные линии – разветвления основной;

б) побочные линии вливаются в основное русло борьбы, усиливая ее течение, они не должны слишком далеко отклониться в сторону. Таким образом осуществляется концентрация действия.

Характерна проходная сцена в «Гамлете», когда Лаэрт, вернувшись из Франции, обвиняет короля в смерти своего отца Полония. Если бы он был сторонником Гамлета, то эта сцена не была бы проходной, она сливалась бы с основной действенной линией (борьба Гамлета с датским двором), но Лаэрт действует независимо от главной интриги. А после того как король указывает на Гамлета как на убийцу Полония, негодование Лаэрта обрушивается на Гамлета; единое действие Лаэрта сливается с основной линией контрдействия – Лаэрт содействует королю, датскому двору. Этот пример говорит о том, что ни один персонаж не может действовать самостоятельно, он всегда находится на чьей-то стороне.

Основную линию борьбы могут одновременно вести два и более действующих лица, одновременно переживающих одну и ту же драму, например Ромео и Джульетта, борющиеся с Монтекки и Капулетти во имя своей любви.

В некоторых драмах встречается параллельная драматическая борьба, то есть параллельно основному столкновению разыгрывается в более мелком масштабе аналогичная борьба между второстепенными действующими лицами. Таковы отношения Глостера с сыновьями, как бы повторяющие отношения Лира с дочерьми. Эта параллельная борьба обычно переплетается с основной линией драматической борьбы. Так, Глостер является помощником и слугой короля Лира, он дает ему приют, ценой зрения своего он спасает короля от заговора дочерей. С другой

стороны, Эдмунд, оклеветав своего брата Эдгара, попадает на службу к герцогу Альбанскому и участвует в контрдействии трагедии – в ряду врагов короля Лира. Иногда эта параллельная борьба носит комедийный характер. Такие построения есть у Шекспира, в испанской драме и т.д. В «Грозе» Островского параллельно драме Катерины и Бориса развивается легкая и благополучная любовь Варвары и Кудряша.

Драматург, сводя воедино все линии действия, усиливая действие основной линии, основного конфликта, создает напряжение, нарастание действия, постепенно подводя его к разрешительному моменту. Нарастание действия в драме может достигаться:

а) постепенным введением в борьбу все более активных сил со стороны контрдействия, все более влиятельных и опасных для героя персонажей;

б) постепенным усилением действия каждого из борющихся героев. Так, в «Гамлете» король выдвигает против Гамлета сначала Полония, затем Розенкранца и Гильденстерна, затем Офелию; самое тяжелое испытание для Гамлета – встреча с матерью перед отъездом из Дании. Финальная сцена – решительная борьба с Лаэртом, бой на отравленных шпагах.

Макбету приходится в первом акте устранить со своего пути короля Дункана, затем своего друга Банко, а под конец ему кажется, что на него надвигается бирнамский лес. Чем труднее, мучительнее препятствие, тем ожесточеннее борьба;

в) иногда способствуют усилению действия увеличения количества персонажей в данной сцене – превращение в массовую сцену.

В развитии действия находится еще один структурный элемент композиции – кульминация. Он носит независимый характер и функционально отличается от развития действия.

Кульминация – это вершина развития действия пьесы. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы. Начинает стремительно надвигаться развязка, Именно этот момент принято называть – кульминацией. В основе кульминации лежит центральное событие, которое яв-

ляется коренным переломом в действии пьесы, в пользу той или иной, занятой в конфликте стороны.

Развязка – здесь традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции – разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы.

Д. Н. Аль отмечает что, развязка в драматическом произведении – момент разрешения основного конфликта, снятие конфликтного противоречия, являющегося источником движения действия. Например, в «Отелло» развязка основного конфликта наступает, когда Отелло узнает, что Яго – клеветник и негодяй. Убивая Дездемону, Отелло еще не знает, кто его главный враг. Следовательно, только выяснение роли Яго является здесь развязкой.

В развязке заканчивается сквозное действие пьесы и герои приходят к тому или иному результату, таким образом создается новое положение по сравнению с тем, что было в завязке. В европейской трагедии это момент гибели героя.

Д. Пристли в «Опасном повороте» делает неожиданную развязку. Пьеса как бы начинается сначала, все повторяется, но конфликт просто не возникает (найдена по радио музыка, все начинают танцевать, забывая о возникших противоречиях).

В. Волькенштейн пишет о том, что термин *кульминация*, очень распространенный в кинодраматургии, весьма формален – он указывает на острейшее напряжение борьбы. Поскольку энергично построенная драма развивается в нарастании действия, кульминация – в финале, в развязке, в решительных схватках... Однако сцена катастрофы во многих драмах развита шире, нежели сцена развязки, и весьма часто называют сцену катастрофы кульминационной по признаку широкого развития действия.

Катастрофа. Если рассматривать драматический процесс как развитие судьбы героя, то в трагедии катастрофа обязательно возникает в финале, но, если мы будем рассматривать процесс в целом, то есть процесс конфликта в определенной среде, то катастрофой для данной среды будет момент потрясения этой среды героем трагедии, момент резкого и решительного его вы-

ступления в возникшем конфликте. Тогда катастрофой будет не финал трагедии, а момент, предшествующий финалу – развязке трагедии.

Катастрофическое действие, так же, впрочем, как и развязка, может быть дано в непосредственном изображении, но может быть указано действующими лицам через сообщение. Например, в «Царе Эдипе» катастрофа – момент разоблачения Эдипа, момент узнания его вины, а не финал, не его отчаяние и самоослепление. Здесь новый момент – катарсис, трагическая развязка.

В «Гамлете» катастрофа – «мышеловка» – разоблачение короля; развязка – гибель Гамлета, его матери, короля и Лаэрта.

В «Грозе» Островского катастрофа – отъезд Ларисы с Паратовым со свадебного обеда; развязка – смерть Ларисы [8, с. 38–39].

Финал – часть композиции, это эмоционально-смысловое завершение драматического произведения в целом. Финал можно считать неким послесловием, в котором автор делает вывод из произведения, а в драматическом произведении финал является еще продолжением действия пьесы, его последним аккордом.

В драматургии финал может выражаться в виде сцены, завершающей пьесу, следующей после развязки. Не только содержание, стиль, форма, но и само назначение его менялось в истории драмы. В античности эпилог – обращение хора к зрителю, которое комментировало происшедшие события и объясняло авторский замысел. В эпоху Возрождения финал выступает как обращение к зрителю в форме монолога, содержащее авторскую трактовку событий и идею пьесы. В реалистической драматургии XIX века в финале изображалась жизнь героев, спустя много лет. В XX веке существует полифония в понимании и использовании эпилога. Он часто бывает в начале пьесы, а в ходе пьесы объясняется, как герои пришли к подобному финалу. Чехов постоянно был занят вопросом об «оригинальном» финале пьесы. Он писал: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру! Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» [48, с. 96].

Примером художественно решенного финала может послужить «немая сцена» в «Ревизоре» Гоголя; примирение кланов в «Ромео и Джульетте» Шекспира; бунт Тихона против Кабанихи в «Грозе» Островского.

6.3. Виды драматических композиций

Композиция – реализация сюжета в сценическом действии. Композиция определяет внутреннюю структуру действия, содержание и соотношение частей. Но драматурги не всегда придерживаются рассмотренного построения драмы. Как расположить материал – дело драматурга. Каждый раз, сочетаясь по-новому, создаются особые виды композиций. Бывают композиции *прямые* или *последовательные*. Это наиболее распространенный вид композиции. Она характеризуется тем, что в ней части композиции следуют последовательно, одна за другой. (прил. 4)

Обратная композиция – в этом виде композиции события хоть и располагаются последовательно, но в обратном порядке.

Кольцевая композиция характеризуется тем, что в ней начало смыкается с финалом, т.е. действие пьесы, начинается с того, чем закончится. (прил. 4)

Разорванная композиция – по воле автора действие прерывается и может возвращаться как к началу (завязке), так и концу (развязке) или к кульминации, или любой части действия.

Детективная – называется так, потому, что по подобной схеме написаны многие детективы. Экспозиция в ней затягивается на довольно продолжительное время, и герои постоянно вынуждены обращаться к началу и пытаться восстановить его.

Монтажная композиция состоит из нескольких сюжетных историй, которые связываются в одно единое повествование при помощи монтажа. Например, двух историй.

Коллажная – одна из наиболее сложных и самых интересных композиций. В ее основе лежит некий смысловой сюжет, построенный по структурной схеме (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог), но каждая часть композиции раскрывается отдельной историей.

Структурные части композиции не имеют раз и навсегда заданной формы сочетания, но каждый раз сочетаясь по-новому, создают особые виды композиций.

Драматург может монтировать материал, соблюдая наличие всех частей композиции, но в каком порядке они будут расположены в пьесе, зависит от замысла автора.

Вопросы для самоподготовки

1. Что такое композиция? Назовите элементы драматической композиции?
2. Основные задачи экспозиции и завязки.
3. Какие задачи решает драматург, разрабатывая момент «катастрофы»?
4. Что общего и различного в «катастрофе» и «кульминации»?
5. Как связаны между собой «катастрофа», «кульминация», «развязка», «финал»?

Задание

Определить композицию следующих пьес:

1. Гоголь Н. «Женитьба».
2. Брехт Б. «Трехгрошовая опера».
3. Островский А. «Свои люди – сочтемся».
4. Скриб Э. «Стакан воды».
5. Чехов А. «Дядя Ваня».
6. Вампилов А. «Утиная охота».

Глава 7

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

7.1. Художественность и образность

Своеобразие воспроизведения жизни в литературе связано с двумя основными понятиями – художественность и образность.

Художественность – совокупность воспроизведения жизни, которые отличают литературу (как и другие виды искусства) от других форм идеологии. Н. Г. Чернышевский писал: «Художественность составляет принадлежность или, лучше сказать, сущность поэтического таланта вообще, будучи собственно только собирательным именем для обозначения всей совокупности качеств, свойственным произведениям талантливых писателей» [46, с. 254].

Сам термин «художественность» не указывает, каковы эти качества, не объясняет их значения и взаимной обусловленности. Конкретное выражение художественность получает в *художественном образе*, который является как бы единицей художественного изображения жизни. По словам И. А. Гончарова, искусство так же, как наука, учит чему-нибудь, остерегает, убеждает, изображает истину, но только у него другие пути и приемы: эти пути – чувство и фантазия. Художник – тот же мыслитель, но он мыслит не непосредственно, а образами [25, с. 211].

Понятие о художественном образе связано с определением главного предмета литературы, которым является человек и его жизнь. По словам Л. И. Тимофеева, образ – это конкретная и в то же время обобщенная картина человеческой жизни, созданная при помощи художественного вымысла и имеющая эстетическое значение [38, с. 60].

Как картина человеческой жизни образ включает в себя изображение характера человека и его судьбы в их единстве. Именно создание характеров становится главной задачей писателя, в том числе и драматурга, так как именно они позволяют ему передать общее и закономерное через частное и конкретное.

Как пишет Л. В. Шепилова, характер – это живая совокупность тех основных черт и качеств, которые определяют индивидуальное своеобразие данной человеческой личности в ее отношениях с людьми и с обществом в целом. [50, с. 25]

Волькенштейн отмечает, что характером мы называем совокупность направлений чувства, ума и воли – определенную форму душевной динамики, свойственную человеку. Характер есть понятие психологическое. Образ есть характер, взятый в эстетическом плане, – понятие эстетическое. Образы-характеры выступают перед нами в драматическом произведении в борьбе, в потоке волнующих событий. Образы-характеры неразрывно связано с фабулой, с драматическими событиями и ситуациями; характеры развиваются в решительных конфликтах, в столкновениях и испытаниях. Характеры определяют развитие конфликта, поступки действующих лиц; но намеченные в общей композиции поступки и ситуации определяют направление характеров. Каждое изменение характеров-ситуаций, характеров-событий является изменением всего комплекса в целом – идеи произведения.

Однако, как бы целен ни был герой драмы в своих стремлениях, поскольку драма изображает резкие потрясения, его духовный образ на протяжении трех-пяти актов неизбежно меняется. Король Лир в пятом акте не тот, что в первом. В начале трагедии это гордый, сумасбродный «король с головы до пят»; в конце трагедии это чуткий, умудренный в страшных испытаниях человек» [8, с. 106–108].

Характер Сальери в трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» раскрывается в тот момент, когда он охвачен чувством зависти, которое приводит его к злодейству. В этот момент обнажаются главные свойства его характера: озлобленность, зависть.

В жизни не всякий человек имеет характер, точно так же не всякий персонаж – характер. В произведении может быть десять персонажей и всего один или два характера. Но не всякий характер может быть типическим характером (образом). Тип – это высшая форма характера, большое художественное обобщение.

Типический образ – это образ, в котором воплощены характер и судьба человека, с наибольшей полнотой выражающие основные закономерности жизни. Полнота проявления этих закономерностей

в типическом образе связана с особенно яркой и выпуклой конкретизацией изображения. «Художественная типизация есть выражение идейно-эмоционального замысла; это не бытописание, но действительность, поэтически отраженная» [50, с. 29].

В типических образах всегда воплощается самое существенное в жизни общества. «...Если образы типичны, – заметил И. Гончаров, – они непременно отражают на себе крупнее или мельче – и эпоху, в которой живут, оттого они и типичны. То есть на них отразятся, как в зеркале, и явления общественной жизни, и нравы и быт» [13, с. 72]. Писатель выделяет черты, наиболее естественные в лице крестьянина, дворянина, купца обобщает и таким образом получается типический образ. Очень выпукло и отчетливо выступает типическое в повторяющихся, широко распространенных чертах жизни, как отмечал Гончаров. «Всякого луна мы уже называем – Хлестаков, подхалима – Молчалин, лицемера – Тартюф, ревнивца – Отелло» [38, с. 471]. «Маленький человек» наиболее ярко представлен в Акакии Башмачкине у Гоголя; в Самсоне Вырине у Пушкина; в «Бедных людях» и «Униженных и оскорбленных» у Достоевского. «Лишний человек» представлен в русской литературе такими образами, как Онегин, Печорин, Рудин, Обломов. Во второй половине XIX века появляются типы «новых людей»: Базаров и Кирсанов у Тургенева, Вера Павловна и «особенный человек» Рахметов у Чернышевского

Таким образом, создание тех или иных типов в литературе неразрывно связано с определенным этапом развития общества. Жизнь все время развивается и обогащает литературу новыми типическими образами.

При создании художественных образов весьма активную роль играет художественный вымысел, с помощью которого общее, закономерное предстает в индивидуальном, конкретном. По словам Горького, «Художественность без вымысла невозможна, не существует» [34, с. 330]. Объективная правдивость не исключает возможностей сознательного преувеличения. Отражая в одном характере черты сходных между собой людей, образ отражает характерное в людях крупным планом – и в результате оно выступает в нем с большей отчетливостью и резкостью, чем это бывает в самой жизни.

Реалистическая характеристика вполне совместима с острым преувеличением: на вершинах реалистического драматического искусства, так же как искусства романтического, как в трагедии, так и в комедии образы-характеры всегда гиперболичны. Гиперболичны их желания и чувства, их поведение и те ситуации, в которых они перед нами возникают. Гиперболичен язык своей эмоциональной насыщенностью, поэтической образностью и богатством мыслей: гиперболичен язык героев Шекспира, гиперболична ненависть Яго к Отелло и Кассио, гиперболично тщеславие Хлестакова, бескорыстие Несчастливцева. Гипербола усиливает типизацию, придает образу выразительность.

В реалистической драме гипербола является выразительным средством художественной типизации: правдоподобие подчеркнуто преувеличением. В драме романтической, изображающей не типические, но необыкновенные, исключительные характеры и ситуации, гипербола – точнее гипертрофия характеристик и ситуаций – является уже не выразительным средством, но прямой темой, предметом изображения. Дон Кихот – тип широкого и глубокого обобщения; Квзимодо – явление исключительное.

Чем резче художник стремится подчеркнуть, выделить определенное свойство или черту, тем значительнее может стать преувеличение. В положительном образе автор воплощает то лучшее, что замечает в людях или предполагает в них. В отрицательном образе автор концентрирует черты, вызывающие отрицательное отношение к подобным персонажам.

В художественном реализме типическое неразрывно связано с индивидуально-характерным; художник дает общее через частное, абстрактное через конкретное, коллективное через индивидуальное. Чрезвычайного уточнения и психологической детализации достигает реалистическая характеристика в драмах Чехова, Гауптмана, Ибсена и др.

7.2. Художественный характер

Глубина художественного характера, его значительность зависят от масштабности социально-исторических противоречий, из которых вырастает конфликт. Герой драмы значителен, если он стремится разрешить важное для общества противоречие.

Мотивы действия характера – частный интерес или общественная необходимость имеет отношение к масштабности характера.

Например, в античной драме характеры рассматривались как нечто производное от событий. Мотивы и поступки героя были predetermined, и он поступал в соответствии с идеалами общества (Софокл «Царь Эдип»).

В ходе становления буржуазного общества, в эпоху Возрождения, возникает личность, ограниченная частными интересами. Такая личность становится главным героем драмы. Драматические характеры Шекспира отражали потребности времени. Личное и общественное сочетаются в таком характере. Но действует этот характер, в отличие от античного героя, не подчиняясь установленным законам. Гамлет должен отомстить за убийство отца, но ему важно докопаться до истинных причин совершенного преступления.

Через частное зло Гамлет приходит к познанию состояния мира и в этом процессе познает себя. Результаты самопознания приводят его к новым поступкам, новым событиям. Гамлет, являясь носителем новых, прогрессивных, гуманистических идей, разрушает старый мир.

Для выявления сути характера важно знать не только что делает герой, но и как он это делает. Герой избирает путь действий, который может быть противоречивым. По поступку Отелло – убийца, но его мотивы открывают в нем личность благородную.

Дальнейшее становление буржуазной формации, отразившееся в драматургии классицизма, приводит к противоречию личного и общественного. Личное становится частным, которое в основном не совпадает с общественным. Даже когда герой пытается освободиться от общества, он все равно остается зеркалом этого общества (образ Арбенина в «Маскараде»).

Художественным завоеванием критического реализма является синтез противоречивых черт героя. Типическое в нем раскрывается как диалектически сложное. Социальное предстает через личное. В драматургии критического реализма, с одной стороны, изображается жизнь типичных представителей буржуазной среды, с другой – тех, кто борется против социальной несправедливости («Гроза» Островского, «Нора» Ибсена). Драма-

тический характер, отражая жизнь частного индивида, мельчает. Активного взаимодействия конфликта с характером нет.

Большой вклад в развитие драматического характера внесли русские писатели, такие как А. Пушкин, Л. Толстой. Их драматургическое творчество пронизано чертами народно-национального эпоса. Большой вклад в развитие новой драматургии сделал А.П. Чехов. Он открыл новый источник мотивов действий героев, их устремлений, которые могут быть выражены в словах и поступках. У чеховских героев подлинные стремления оказываются далеко за пределами пьесы в светлом будущем, которое еще не ясно, но непременно наступит.

Драма изображает людей действующих, поэтому при анализе характеристики персонажа необходимо, прежде всего, установить, что данное действующее лицо: а) делает; б) из-за чего; в) какими средствами?

Так, в «Моцарте и Сальери» Сальери отравляет Моцарта. Далее: он отравляет из-за зависти. При этом он борется с самим собой. Он явно страдает – его эмоциональная вибрация богата. И это создает образ патетического злодея.

Действующих лиц характеризует их желания, действия, язык, свойственный данному персонажу. Все эти качества образуют характеристику персонажа.

73. Язык драмы

Драматургический язык – это особый язык. На первый взгляд он мало чем отличается от обычной, бытовой речи, тем не менее это не так. Этот язык выполняет скорее не коммуникативную функцию, а функцию сообщения, которое должно быть донесено до зрителя.

По словам Волькенштейна, сущность языка драмы заключается в действенном назначении его реплик. «Характерность языка в драме проявляется в диалоге действующих лиц, вступивших в драматический конфликт. Диалог – рисунок пьесы; язык – ее краски» [8, с. 118].

«Достоинство речи, – как сказал Аристотель – быть ясной и не быть низкой» [3, с. 118]. Всякий сценический диалог приподнят над уровнем обыденного разговорного языка.

Язык – это словарь действующего лица, тропы – метафоры и сравнения, которыми он пользуется, грамматический строй и ритм его речи. Через язык можно определить социальную природу персонажа, принадлежность к определенному классу – дворянству, купечеству, крестьянству, жаргонные слова, произношение у волжан, сибиряков, одесситов и москвичей, моряков, военных и т.д.

Однако именно в трагедии действующие лица говорят прилизительно одним языком, языком самого автора.

«В античной трагедии язык действующих лиц – это звучнейший и ярчайший язык, которым располагает автор, это язык самого автора. Индивидуальная характерность присутствует в речах Эдипа, Клеонта и Иокасты только в большей или меньшей образности и в разнообразном их ритме. Можно сказать, что герои античной трагедии скорее скульптурны, чем живописны...» Язык высокой поэзии мы находим в пьесах Шекспира, Шиллера.

С другой стороны, в бытовой драме и бытовой комедии каждое действующее лицо говорит своим специфическим языком, со своими словечками. Иногда в комедии – часто у второстепенных действующих лиц – такое словечко является основой характеристики, едва ли не важнейшей ее чертой. Так, у Островского в «Талантах и поклонниках» кутящий актер постоянно ищет приятеля – купчика и машинально повторяет: «Где мой Вася?» – и это слово запоминается, как лейтмотив, как основа художественного образа.

Помимо отдельных лиц, каждая среда пользуется своим собственным лексиконом и синтаксисом, так же, как и каждое поколение. Реалистическая драма пользуется характерными языковыми особенностями изображаемого быта. Важно отметить следующее: характерный язык носит всегда несколько комедийный характер: он вызывает улыбку как несоответствующий нашему представлению о нормальной человеческой речи. В комедиях и в комедийных сценах трагедий присутствуют самые причудливые формы языкового уродства. Герои трагедии также прибегают к характерным оборотам речи – но только тогда, когда они надевают характерную маску, например, когда они хотят посмешить своих партнеров. Так, мрачный Яго разыгрывает веселого гуляку офицера, однако его монологи, когда он остает-

ся наедине со своим злодейским замыслом, лишены резко выраженной характеристики и иногда доходят до настоящей патетики.

Язык характеров ярко выражен в комедиях Шекспира, в особенности в комедийной прозе, в речах Мальволио («Двенадцатая ночь») или Фальстафа («Генрих IV»); язык Фальстафа ошеломляет потоком затейливых шуток, неожиданных метафор и сравнений.

Другой пример: городничий в «Ревизоре» Гоголя, потрясенный известием о прибытии ревизора, созывает чиновников, делает им внушения; едет к мнимому ревизору, угодливо приглашает к себе; подпайвает; дает Хлестакову деньги. После внезапного обручения Хлестакова с дочерью важничает, грубо распекает купцов, и т.д. Ради чего он это делает? Ключ единого действия – в мечтах о петербургской жизни: грубейший карьеризм провинциального чиновника.

Речь многих персонажей во многом вычурна и многословна, Шкловский, рассматривая проблему языка действующих лиц, приводит описания Гоголя речи своих героев: «Почтмейстер умасливал речь множеством разных частиц, как-то: сударь ты мой, это какой-нибудь, знаете, понимаете, можете представить, относительно, так сказать, некоторым образом, и прочими, которые он сыпал как из мешка» [45, с. 60].

Поскольку характеры в драматическом произведении являются носителями определенных свойств и качеств, их речь отличается характерностью и вместе с тем обобщенностью передачи наиболее существенных для драматурга особенностей человеческой речи данного типа. Ту же мысль высказывал Г. Ибсен: «Манера выражения должна характеризовать каждое лицо в пьесе, ведь люди никогда не говорят одинаково» [21, с. 178].

Язык литературного произведения – это художественно-образный язык, язык, которому придаются свойства образного воспроизведения действительности.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте определения понятий «художественность», «образ», «художественный образ».

2. Чем один характер отличается от другого?
3. Общее и различное между типическим образом и конкретизацией изображения в драме.
4. Из чего рождается художественная типизация?

Задание

В пьесах попробуйте выделить характеристики персонажей основного конфликта (основной линии действия):

1. Мольер Ж.Б. «Тартюф».
2. Шекспир В. «Отелло».
3. Чехов А. «Чайка».
4. Брехт Б. «Мамаша Кураж и ее дети».
5. Островский А. «Бесприданница».

Глава 8

ФОРМА, СОДЕРЖАНИЕ И СТИЛЬ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

8.1. Содержание и форма драматического произведения

Л. Толстой писал: о том, что о всяком художественном произведении нужно судить с трех сторон:

1. Со стороны содержания – насколько важно и нужно для людей то, что с новой стороны открывается художником, потому что всякое произведение тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни.

2. Насколько хороша, красива, соответственна содержанию форма произведения.

3. Насколько искренно отношение художника к своему предмету, то есть насколько он верит в то, что изображает [30, с. 192].

В этих словах очень точно определено основное условие художественности литературного произведения – единства в нем содержания и формы, то есть идейное и художественно-образное единство содержания и формы.

Содержанием литературного произведения является жизнь, как она понята писателем с его представлением об идеале прекрасного. В свете авторского понимания и стремлений жизненный материал облекается в определенную художественную форму.

Образной формой раскрытия содержания является жизнь персонажей, как она в целом представлена в произведении. Все особенности формы художественного произведения складываются в соответствии с содержанием, определяются его характером.

Стиль – это своеобразие содержания и формы произведений писателя, отчетливо отличающее их от произведений других писателей.

И в языке, и в сюжете, и в характерах, и в темах, и в идеях проявляется личность писателя или стиль писателя. В произве-

дениях, принадлежащих перу одного автора, можно уловить идеологическое единство, так как автор, ставя различные проблемы в каждом произведении, исходит из своей точки зрения на действительность. Стиль накладывает отпечаток на все, что изображает художник, но это не значит, что основные стилевые особенности повторяются в каждом произведении. Так, например, Лев Толстой родился в 1828 году и умер в 1910 году, за годы своей жизни он наблюдал сложный процесс развития общественной жизни: отмену крепостного права в 1861 году, революцию 1905 года; его мировоззрение менялось и стиль его менялся соответственно изменению его мировоззрения на окружающую действительность.

8.2. Стиль драматического произведения

Б. Е. Захава термином «стиль» обозначает единство мировоззрения художника и системы приемов, определяющих характер и особенности художественной формы произведений.

В теории искусства этот термин употребляется в двух противоположных целях: в одних случаях – чтобы объединить определенные явления искусства, в других, наоборот, – чтобы их разделить.

Объясняя смысл первого значения термина, Б. Е. Захава пишет о том, что когда хотят объединить однородные явления искусства, слову «стиль» придают эпохальное значение, его используют, чтобы охарактеризовать общие черты художественной формы, связанные с господствующим мировоззрением целой эпохи. В этих случаях речь идет об определенной устойчивой исторической общности приемов и средств художественной выразительности, о характерных чертах художественной культуры данного исторического периода. Захава выделяет в этом смысле в истории развития искусства, например, такие художественные стили, как готика (стиль Средневековья), стиль эпохи Возрождения (или Ренессанса), классицизм, романтизм, сентиментализм, натурализм, критический реализм и указывает на то, что господство этих стилей в ту или иную эпоху можно проследить и в архитектуре, и в живописи, и в литературе, и в других искусствах [19, с. 98].

Б. Захава отмечает и второе значение слова «стиль», которое используется для выделения одного какого-нибудь художника – с той целью, чтобы охарактеризовать индивидуальное своеобразие его творчества. В этом смысле он приводит в пример стиль Рафаэля, Леонардо да Винчи, Владимира Серова, Александра Пушкина, Николая Гоголя, Льва Толстого, Станиславского, Мейерхольда и т.д.

Учитывая эту противоположность понимания термина стиль, Б. Захава подчеркивает, что «если мы хотим дать полную, всестороннюю характеристику стиля художника, мы должны рассмотреть стиль его произведений с обеих сторон – как со стороны характерных признаков, объединяющих его творчество с творчеством других художников данного исторического времени. Так и со стороны специфических особенностей, составляющих его неповторимое своеобразие» [19, с. 237].

Очень важным для нас вопросом является вопрос о внутренней связи между жанром пьесы и ее стилем.

Несомненно, жанр пьесы, коренящийся в эмоциональном отношении художника к объекту изображения, оказывает огромное влияние на стиль произведения и таким образом участвует в его формировании. Но так как жанр не единственный фактор, формирующий стиль, то произведения одного и того же жанра могут быть совершенно разными по стилю. Нельзя, например, отрицать существенную разницу между стилем комедии Гоголя и Островского, Мольера и Оскара Уайльда, трагедий Шекспира и Шиллера.

Жанр и стиль в каждом отдельном произведении образуют особый сплав, отличающийся неповторимым своеобразием. И в каждом конкретном случае важно установить, в чем именно заключается это своеобразие, чем именно стиль данного произведения отличается от стиля других произведений того же жанра.

Так, если мы сопоставим стиль комедий Гоголя и Островского, мы в одном случае отметим гиперболу, гротеск и обобщенность в изображении человеческих характеров, а в другом – сравнительная мягкость красок при сочности и яркости бытовых характеристик.

Сравнивая комедии Ж. Б. Мольера и О. Уайльда, мы отметим, что у первого внешняя изысканность придворного стиля

XVIII века только слегка прикрывает площадную, народную стихию, силу чувств и определенность характеров, а у второго иронический тон, парадоксальность текста и тонкость характеристик заключают в себе подлинное изящество и элегантность.

Если мы сопоставим многоплановость характеров, неистовую силу страстей, как и силу их выражения, в трагедиях Шекспира с некоторой декламационностью, романтической приподнятостью и патетическим темпераментом в трагедиях Шиллера, мы лучше поймем особенности стиля того и другого.

История искусства убедительно свидетельствует, что по мере его развития все большее и большее значение в формировании стиля произведения приобретает индивидуальное начало. Поэтому изучение особенностей стиля, определяющих своеобразие того или иного художника, предоставляется нам особенно важным. Больше того, у одних и тех же художников мы находим произведения, существенно различающиеся между собой по стилю. Подтверждение этому можно найти в творчестве Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. Н. Островского и многих других авторов. Поэтому, анализируя стиль той или иной пьесы, недостаточно констатировать стилевые особенности, свойственные творчеству данного драматурга в целом, – необходимо также подвергнуть детальному рассмотрению именно данную его пьесу.

Стиль любого значительного произведения искусства – явление целостное. В нем все компоненты, все слагаемые соподчинены друг другу и, взаимодействуя образуют нерасторжимое единство. Правильно подчеркивает М. Б. Храпченко, что «стиль характеризуют не те или иные отдельные элементы формы и содержания сами по себе, а особый характер их «сплава».

8.3. Предмет изображения как фактор формирования стиля

Приступая к изучению стиля пьесы, следует учесть, что едва ли не самым существенным фактором формирования стиля является предмет изображения, т.е. тот жизненный материал, который взволновал автора и потребовал творческой переработки, чтобы превратить его в феномен искусства.

Ведь всякая живая, конкретная действительность тоже имеет свой стиль, и он не может не наложить определенного отпечатка на стиль отражающего эту действительность произведения. Речь идет о своеобразии жизненных явлений, событий, конфликтов, проблем, человеческих отношений и характеров, о бытовых особенностях изображаемой среды, о господствующих в данном обществе нравах, законах, обычаях, взглядах, предрассудках, формах и правилах общественного поведения, особенностях одежды и домашней обстановки. Все это в значительной степени формирует стиль произведения.

Возьмем, например, пьесы А. Н. Островского. Несомненно, что его драмы, отражающие жизнь дворянства или чиновничества, существенно отличаются по стилю от его же пьес о купечестве. Разный язык, разная пластика, разные манеры, разные нравы, разные характеры, все это не могло не явиться причиной стилистического различия между этими пьесами, в частности различия в их языке – лексике, синтаксическом строении фраз, интонации, ритме, темпе.

Интересно было бы, с этой точки зрения, сравнить и такие пьесы, как «Плоды просвещения» и «Власть тьмы» Льва Толстого. Хотя обе они выражают закономерности толстовского стиля, который невозможно спутать со стилем какого-либо другого писателя, тем не менее, каждая из этих пьес имеет особые стилевые черты, связанные со спецификой той социальной среды, которая отразилась в ней.

«Власть тьмы» – драма, поднимающаяся порой на высоту народной трагедии. Ее стиль определяется такими факторами, как крестьянская простота, неторопливая мужицкая повадка, непосредственность и сила страстей, острая смекалка и народная мудрость в сочетании подчас с беспомощностью лексически убогой речи, а также авторская заинтересованность в судьбах действующих лиц, его глубокое сочувствие к ним (чем и определяется жанр пьесы) и, наконец, высокая нравственная сверхзадача автора. Ко всему этому следует добавить неторопливый ритм пьесы, постепенное нагнетание внутренней энергии, эмоциональные взрывы, тяжелую, иногда даже удушливую атмосферу, движение к неминуемой катастрофе, напряженное ожидание этой катастрофы.

И совсем другие стилевые качества у «Плодов просвещения». Эту пьесу отличают легкость, живость, беспечность, даже озорство (не только Тани, но и самого автора), неиссякаемый юмор, острота веселой авторской насмешки. Все это определило черты стиля, свойственного сатирической комедии и питаемого презрением автора к великосветской среде, которая является в данном случае предметом изображения.

В формировании стиля драматического произведения, помимо предмета изображения, участвует целый ряд компонентов: язык пьесы, ее композиционная структура, сюжет, фабула, интрига, приемы характеристики действующих лиц, ритмический рисунок развития действия, общая атмосфера пьесы, ее колорит и предлагаемая автором внешняя обстановка. Чтобы понять и почувствовать характер того единства, того сплава, каким является стиль пьесы, следует последовательно рассмотреть каждый элемент этого единства, памятуя, что каждый из них выполняет свою функцию не сам по себе, а во взаимодействии со всеми остальными.

Особенности языка пьесы мы поставили на первое место, так как значение этого компонента трудно переоценить. «Достоинство речи, – как сказал Аристотель, – быть ясной и не быть низкой» [3, с. 167]. Всякий сценический диалог приподнят над уровнем обыденного разговорного языка.

Начнем с того, что пьесы могут быть прозаическими и стихотворными. Но и пьесы, написанные стихами, бывают разными. Стихотворная форма «Бориса Годунова», например, имеет мало общего со стихотворной формой «Горя от ума». Режиссер едва ли хорошо справится с постановкой трагедии Пушкина, не прочувствует, почему Пушкин всем возможным формам стихосложения предпочел в данном случае шестистопный ямб с цезурой после второй стопы. Большую ошибку совершит и режиссер, ставящий «Горе от ума», если не оценит по достоинству тот факт, что стихотворная форма этой комедии не только не вредит естественному разговорному характеру, простоте и легкости диалогов пьесы, но, напротив, делает эти диалоги еще более живыми и непринужденными.

А режиссер, ставящий любую из прозаических пьес Островского, не имеет права пройти мимо такого качества этой гениальной прозы, как удивительное сочетание бытовой сочности

его языка с поэтическим началом, которым до такой степени пропитана эта проза, что звучит она порой как стихи или музыка. Стиль произведений Островского можно определить как органический сплав бытового реализма с высокой романтикой.

Архитектоника пьесы – ее композиционное строение – тоже требует самого внимательного изучения. Почему, например, один автор предпочел для своей пьесы традиционное членение на большие акты, другой разделил пьесу на ряд небольших картин, а третий – на множество коротеньких эпизодов.

Тут же можно установить, каким образом автор надеется держать в нужном направлении внимание публики. Во многих пьесах (особенно в детективах) таким средством является увлекательная интрига, заставляющая зрителей с замиранием сердца ждать очередного события.

Даже весьма серьезные авторы не чуждаются этого способа удерживать внимание зрителя. Но для них это всегда вспомогательное средство. Пьесы, единственным или основным достоинством которых является занимательная интрига, никогда не могли удовлетворить художественный вкус более или менее взыскательного зрителя.

На самых высоких ступенях развития драматургии забота авторов об увлекательной интриге нередко и вовсе отпадает. Появились пьесы, в которых интрига почти полностью отсутствует. Например, Чехов, Горький стремятся удержать внимание зрителей, возбуждая в них интерес не к тому, что будет дальше, а к тому, что происходит сейчас, в данную минуту. Стремление понять внутренние причины происходящего, корни тех отношений, которые возникают между персонажами, желание самим принять участие в разрешении жизненной проблемы, волнующей действующих лиц, – вот источники того интереса, с которыми смотрят пьесы таких драматургов.

Изучая стиль пьесы, существенно бывает рассматривать те способы, при помощи которых автор дает характеристику действующих лиц. Сюда входит и своеобразие лексики каждого персонажа, и динамика его поведения (действия и поступки), и суждения о нем других персонажей, и ремарки автора, касающиеся элементов внешней характеристики образа (толст, тонок, говорит на «о», пришепetyвает, заикается, ловок, развязан и

т.д.). Из перечисленных способов характеристики персонажей каждый автор выбирает в качестве главного тот, который в наибольшей степени соответствует особенностям его дарования. Один предлагает опираться на речевую сторону поведения действующих лиц, другой – на их действия и поступки, третий наталкивает актеров на поиски яркой или острой характерности, четвертый использует в равной степени все эти возможности, не отдавая особого предпочтения ни одной из них.

Также очень важно определить, какие взаимоотношения хотел бы автор установить между сценой и зрительным залом. Хочет ли он, чтобы актеры играли как бы за четвертой стеной, или же он заинтересован в том, чтобы актеры – в качестве действующих лиц пьесы – относились к зрительному залу как к свидетелю и судье поступков. И, следовательно, имели бы право, в случае надобности, обратиться непосредственно к зрителю, как это делает Городничий в «Ревизоре» или как это делают в конце пьесы персонажи комедии А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся». Таков, по-видимому, театральный мир этих комедий: здесь все живут и действуют на глазах у зрителей.

А бывают пьесы, в которых автор разрешает актеру иногда совсем выйти из образа и обратиться в зрительный зал от своего лица – уже не в качестве персонажа пьесы, а в качестве художника и гражданина, желающего высказаться по поводу того, что происходит в пьесе. Такой прием встречается, например, в пьесах Бертольда Брехта.

Вопросы для самоподготовки

1. Что общего между понятиями «содержание» и «форма»?
2. Что включает понятие «художественный стиль»?

Задание

На примере нескольких пьес (можно использовать те, которые были выбраны к теме «Художественный образ») изучить ремарки автора, перечень действующих лиц и их характеристики, данные автором, подумать над тем, как они помогают при анализе характеристик героев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная драма в любую эпоху представляет сложную для определения проблему. Время иногда расставляет совершенно иные акценты, чем современники. Так же, вероятно, будет и с нашим временем. Сейчас можно назвать десятки известных, известнейших, оригинальных драматургов. Но сколько из них останется в истории театра?

Некоторые исследователи предлагают определить границы современной драматургии, установить их от Второй мировой войны и до конца XX века. В этот период драматургия развивалась по нескольким направлениям: западная, американская и советская. После распада СССР в России происходит попытка интегрирования в общую мировую культурную систему, но заметных результатов нет.

Хотя натурализм не был особо популярен после Второй мировой войны, драма в стиле реализма продолжает доминировать в коммерческом театре, особенно в Соединенных Штатах. Даже в тех пьесах, где психологический реализм, казалось, не был целью (например, некоторые пьесы А. Миллера, Т. Уильямса), использовались драматические устройства, вполне реалистические. На европейскую драму не очень повлиял психологический реализм. Этому способствовали реформы Брехта и идеи Арто. Некоторые послевоенные немецкие драматурги писали документальные драмы, основанные на исторических фактах. Многие драматурги 1960-х и 1970-х, например, Сэм Шепард в США, Питер Хандк в Австрии, Том Стоппард в Англии – строили действие своих пьес вокруг языка: язык как игра, язык как звук, язык как барьер, язык как отражение общества.

В Европе в 1970-х драматургия была в значительной степени затемнена театральным производством. Общий интерес к современной драме несколько снизился. Многие театры вообще брали только классические и неоднократно интерпретировали их, часто в смелых, новых сценографических решениях, выражая идеи больше через действие и использование места, чем через язык. В конце 1970-х возвращение к натурализму в драме привело к художественному движению, известному как фото-реализм. Театр в середине 1980-х во многих странах западного

мира, казалось, был в статике. Желания экспериментировать с новыми формами и идеями, как это было до Второй мировой войны, не было.

Общее название современного этапа – это *драма конца XX века*. Ей присуще ощущение апокалипсиса, утраты духовных и господство материальных ценностей, обострение этнического самосознания и общая религиозная индифферентность.

Драма в XX в., как ни странно, – не слишком исследованный род литературы: этому мешает синкретическая природа драмы (ее неразрывная связь с театром), а кроме того, аристотелевская, ренессансная, гегелевская теории драмы не вполне приемлемы к современному состоянию драматургической литературы.

Научных литературоведческих исследований об отечественной драматургии конца 1980-х – 1990-х годов не так много, и все работы можно условно разделить на три группы.

1. Работы последних десятилетий о драме как роде искусства, а также о жанрах драматических произведений (С. Я. Гончарова-Грабовская, М. Ш. Кипнис, Л. И. Дузь, В. А. Карпов, Е. М. Пульхритудова, Л. С. Сидикова, Н. Т. Хаустов, Т. Г. Свербилова, авторы анализируют жанры политической, историко-революционной, «производственной» драмы, лирической драмы, жанр комедии и трагикомедии и т.д.

2. Работы о современной отечественной драматургии, которые анализируют творчество драматургов (монография Н. Л. Лейдермана «Драматургия Николая Коляды», работы Г. Я. Вербицкой, О. Вильдгрубер, А. Винокурова, А. Иняхина, Н. М. Малыгиной, В. Пилат, Е. Сальниковой, А. Соколянского о творчестве Н. В. Коляды; статьи Н. А. Кучеровой, А. Солнцева, А. Соколянского, Е. Тихомировой, Е. М. Четиной о драматургии Н. Н. Садура).

3. Книги, диссертации и статьи, посвященные состоянию драматургии последних десятилетий в целом. В трудах Б. С. Бугрова, С. С. Васильевой, М. И. Громовой, Н. Н. Корниенко, Л. П. Малюги, М. С. Маховой, С. Н. Моторина, Л. Г. Тютеловой, Е. Эрнандес и др. изучается поэтика современной драмы, тенденции ее развития, преемственность традиций, новаторство молодых авторов.

Современная драматургия представляет живой, развивающийся процесс, в котором взаимодействуют драматурги разных поколений и различных творческих направлений.

Между драматургами 1960–80-х и 1980–90-х, несомненно, существует преемственность в осмыслении новой действительности, поиске нравственных ориентиров в сегодняшнем мире. Однако старшему поколению необходимо было время, чтобы осмыслить происходящие в обществе в конце 1980-х годов изменения. «Новая волна» драматургов появилась в конце 1970 – 1980-х годов как группа драматургов (В. Славкин, Л. Петрушевская, Л. Разумовская, В. Малягин, А. Казанцев, М. Павлова, и др.) с различными нравственно-эстетическими программами, отвечающими сложившейся потребности видеть в театре правду в ее новом, сегодняшнем выражении. Сцена 1970–80-х годов нуждалась в их трезвой критичности, категоричности, отказе от приукрашивания жизни. Они подготовили почву для дальнейшего развития отечественной драматургии, для ее расцвета после снятия идеологических запретов.

Среди многочисленных драматургических явлений критики выделяют драматургию Николая Коляды и Нины Садур (80–90-е годы XX века), которой свойственно сочетание комического и трагического, возвышенного и низменного, которая, в конечном счете, тяготеет к общечеловеческим жизненным ценностям.

Современная драматургия – одно из самых дискуссионных явлений в литературе и театре конца XX – начала XXI века. Большая ее часть не подвергалась подробному научному исследованию. Относительно долгое время, практически все 1980-е и 1990-е гг., многие критики, актеры, режиссеры утверждали, что ее просто не существует, и это в то время, когда появился целый ряд новых драматургов. Благодаря участию в конкурсах таких фестивалей как Национальный фестиваль «Золотая маска», фестиваль молодой драматургии («Любимовка»), фестиваль «Новая драма» были открыты такие имена: О. Богаев, В. Сигарев, В. и О. Пресняковы, Е. Гришкoveц, Е. Исаева, И. Вырыпаев и другие.

Поиски в области современной драматургии и режиссуры продолжают. «Не многие драматические произведения переживают театры, в которых они ставятся. Не многие, сойдя со сцены, читаются и изучаются, и только избранные остаются в репертуаре веков» [8, с. 322].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии: учеб. пособие / Д. Н. Аль. – 4-е изд. – СПб., 2005. – 280 с.
2. Аникст, А. А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – М.: Сов. писатель, 1974. – 607 с.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель; пер. В. Г. Апеллерота. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
4. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – М.: Азбука-классика, 2008. – 352 с.
5. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В. Г. Белинский. – М.: Искусство, 1958. – Т. 1.
6. Брехт, Б. О театре : в 5 т. / Б. Брехт. – М.: Искусство, 1963. – Т. 1. – 520 с.
7. Бродская, Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневодсадская эпопея: в 2 т. Т 2: 1902–1950 гг. / Г. Ю. Бродская. – М.: Аграф, 2000. – 592 с.
8. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – 5-е изд. – М.: Сов. писатель, 1969. – 335 с.
9. Выгодский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выгодский. – М.: Современное слово, 1998. – 320 с.
10. Гегель. Эстетика // Собрание сочинений : в 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 624 с.
11. Гоголь, Н. В. Ревизор / Н. В. Гоголь – М.: Азбука-классика, 2007. – 320 с.
12. Гоголь, Н. В. Собрание сочинений : в 13 т. / Н. В. Гоголь – М.: Правда, 1984. – Т. 8. – 400 с.
13. Гончаров, И. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / И. А. Гончаров – М.: Наука, 2008. – Т. 8. – 536 с.
14. Горбунова, Е. Идеи. Конфликты. Характеры / Е. Горбунова. – М.: Сов. писатель, 1960. – 419 с.
15. Горький, М. Собрание сочинений : в 30 т. / М. Горький. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 24.
16. Горький, М. Собрание сочинений : в 30 т. / М. Горький. – М.: ГИХЛ, 1953. – Т. 26.

17. Данте, А. Божественная комедия / А. Данте – М.: Эксмо, 2006. – 760 с.
18. Европейская драматургия XVII–XVIII веков. – М.: Дрофа, 2007. – 816 с.
19. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 432 с.
20. Ибсен, Г. Пер Гюнт. Драмы / Г. Ибсен – М.: Эксмо, 2011. – 800 с.
21. Ибсен, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Ибсен – СПб. : Товарищество А.Ф. Маркс, 1909. – Т. 4. – 830с.
22. История западноевропейского театра : в 8 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 1.– 744 с.
23. Катышева, Д. Вопросы теории драмы : действие, композиция, жанр / Д. Катышева – СПб.: СПбГУП, 2001.– 208 с.
24. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель – М.: Искусство, 1982. – 424 с.
25. Лоусон, Д. Теория и практика создания пьесы и кино-сценария : пер. с англ. / Д. Лоусон. – М.: Искусство, 1960. – 560 с.
26. Мольер, Ж. Б. Полное собрание в одном томе / Ж. Б. Мольер. – М.: Альфа-книга, 2009. – 1231 с.
27. Островский, А.Н. Собрание сочинений : в 6 т. / А.Н. Островский. – М.: Терра-Книжный клуб, 2001.
28. Пави, П. Словарь театра / П. Пави – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
29. Поламишев, А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы / А. М. Поламишев. – М.: Просвещение, 1982. – 224 с.
30. Поляков, М. Я. Теория драмы. Поэтика / М. Я. Поляков – М.: ГИТИС, 1980. – 117 с.
31. Пристли, Д. Б. Искусство драматурга / Д. Б. Пристли // Театр. – 1958. – № 11. – С. 182.
32. Пушкин, А. С. Малое собрание сочинений / А. С. Пушкин. – СПб: Азбука-Аттикус, 2011. – 768 с.

33. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Л. : Наука: Ленинград. отд-ние, 1979. – Т.9. – 496 с.
34. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках // А. П. Скафтымов. – М.: Худож. лит., 1972. – 544 с.
35. Скриб, Э. Стакан воды / Э. Скриб – М. : Эксмо, 2007. – 480 с.
36. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954. – Т. 1. – 516 с.
37. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954 – Т. 2.– 424 с.
38. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – М. : Просвещение, 1966. – 476 с.
39. Толстой, А. Н. Избранные сочинения в трех томах / А. Н. Толстой. – Мир книги, 2004.
40. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений : в 20 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1964. – Т.16. – 680 с.
41. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика. / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2002.– 334 с.
42. Уильямс, Т. Трамвай «Желание». Татуированная роза. Ночь игуаны / Т. Уильямс – М.: АСТ, Астрель, 2010. – 352 с.
43. Федин, К. Писатели, искусство, время / К. Федин. – М.: Сов. писатель, 1980. – 592 с.
44. Хализев, В. Е Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
45. Холодов, Е. Г. Язык драмы / Е. Г.Холодов – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
46. Чернышевский, Н. Н. Избранные литературно-критические статьи / Н. Н. Чернышевский – М.: Дет. лит., 1953. – 404 с.
47. Чехов, А. Полное собрание пьес в одном томе / А. Чехов. – М.: Альфа-книга, 2010. – 800 с.
48. Чистихин, И. О драме и драматургии / И. Чистихин – Орел, 2002. – 293 с.

49. Шекспир, В. Полное собрание сочинений в одном томе / В. Шекспир – М.: Альфа-книга, 2009. – 1248 с.
50. Шепилова, Л. В. Введение в литературоведение / Л. В. Шепилова. – М.: Высш. шк., 1968. – 376 с.
51. Шиллер, Ф. Драмы. Стихотворения / Ф. Шиллер – Худож. лит., 1975. – 864 с.
52. Шкловский, В. О. О теории прозы / В. О. Шкловский – М.: Сов. писатель, 1983. – 384 с.
53. Шоу, Б. О драме и театре / Б. Шоу. – М.: Худож. лит., 1963.
54. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения в 6-ти томах / С. М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1968. – Т. 5.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Учебный терминологический словарь

Драма – (от лат.– действие) 1) род литературы; 2) жанр драматургии.

Драматургия – искусство сочинять драмы и ставить их.

Драматический узел – чрезвычайные события и обстоятельства, при которых воля героя приобретает характер единого стремления.

Драматический процесс – движение действия, развитие конфликта.

Действие – психофизический акт, направленный на достижение цели; последовательность волевых акций персонажей, защищающих в столкновениях с другом свои интересы.

Единое действие – цельность действия, единство художественного образа, цельность идейного замысла, центральная линия драматической борьбы, с которой должны быть тесно связаны все побочные линии действия.

Жанр – вид художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержание; устойчивая форма организации художественного произведения; угол зрения автора на материал темы.

Завязка – формирование начальной коллизии, зарождение конфликта; исходное событие, с которого начинается действие.

Идея (произведения) – то, что автор хотел сказать, какое отношение к тем или иным общественным явлениям и событиям он хочет внушить, к чему призвать или, напротив, от каких действий и убеждений он хочет предостеречь, отвратить.

Интрига – последовательные, подчиненные сознательному плану действия одного или группы персонажей.

Конфликт – 1) противоречия действительности, отраженные в драме как замкнутое в себе драматическое действие; 2) специфическое отражение в драме важных, существенных, основных

противоречий действительности, которые проявляются в конкретных столкновениях в драматическом действии отдельных лиц и целых социальных групп людей; 3) борьба противодействующих сил.

Коллизия – столкновение интересов. Драматический узел обстоятельств и событий, противоборствующих герою или группе лиц и одновременно разжигающих его желания. Возникает конфликт, то есть коллизия, рассматриваемая в динамике, борьба.

Конфликт-казус – противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей.

Конфликт субстанциальный – устойчивые и длительные противоречивые положения, определенные состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершениям, а согласно «воле» истории и природы.

Композиция – (от лат. складывать, строить, хорошо располагать) – способ конструирования драматического произведения, драматического действия (схема). Реализация сюжета в сценическом действии. Определяет внутреннюю структуру драмы, содержание и соотношение частей.

Кульминация – наивысшая точка действия, момент разрешения драматического конфликта, резкого изменения действия.

Материал – конкретные жизненные явления, относящиеся к теме и включаемые автором в произведение в виде образного обобщения, типизации, либо в подлинном виде (исторический документ).

Мотивировка-аргументация – тезис, утверждение, принятое решение, совершенный поступок логически обосновывается – мотивируется.

Перипетия – форма движения действия, переход из одного состояния в другое, от «счастья» к «несчастью», внезапные изменения в судьбе героя, противоположные тому что ожидалось.

Развязка – окончания действия после разрешения конфликта. Наступление равновесия сил, но в другом качестве (чем в экспозиции).

Ремарка – пояснение автора текста, уточняющее или дополняющее детали обстановки, поведения действующих лиц.

Ракурс темы – угол зрения автора на материал темы, его мировоззрение, жизненная и художественная позиция, которые проявляются в отборе материала, идее, реализации замысла.

Событие – меняет линию поведения героя, рождает действие, предшествует перипетии.

Стиль – общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейного содержания.

Сюжет – важнейшие обстоятельства, наиболее значительные события – этапы драматической борьбы.

Случайность драматических событий – все, что вторгается в борьбу извне, независимо от действующих лиц, происшествий не связанных с ходом действия, но вызывающие поворот событий.

Ситуация – состояние, которое приобрело частный характер и стало определенным.

Тема – объективно существующая область общественной жизни, круг вопросов современной или исторической действительности, на которые направлена авторская мысль-идея.

Узнавание (узнание) – узнавание о чем-то, о ком-то или кого-то, что имеет значение для дальнейшего развития действия, побуждает к действию. Узнавание может быть и заблуждением (недостовверная информация, обман).

Фабула – событийно-действенная линия главного героя, героев. Главная линия действия, основной конфликт.

Экспозиция – исходная ситуация, то, что было до начала борьбы, первооснова коллизия, исходное равновесие противостоящих сил

Схема анализа драматического произведения

1. Дать характеристику времени создания произведения, история замысла, краткая характеристика эпохи.

II. Определить жанр драматургического произведения: трагедия, комедия (нравов, характеров, положений; сатирическая, бытовая, лирическая, буффонада и т.д.), драма (социальная, бытовая, философская и т.д.), водевиль, фарс и пр. Указать основные признаки жанра, характерные для данного произведения.

III. Определить тему и идею произведения

а) Главная тема и ее «носители» (герой и герои произведения); ключевые эпизоды (сцены, явления), помогающие раскрыть тематику произведения;

б) побочные темы и их «носители» (второстепенные персонажи произведения);

в) основная идея произведения, авторская идея. Идея, как угол зрения автора на тему произведения. Основные персонажи «выразители» идеи;

г) идеи побочных линий действия. Как они связаны с основной идеей. какие побочные линии действия «работают» на основную идею, какие разрабатываются автором как «философское размышление»;

д) смысл названия пьесы.

Событийно-действенный ряд произведения

а) определить исходное, основное и главное события;

б) определить основной драматический узел, его суть. Из какой интриги (ее содержание) «вырастает» драматический узел;

в) событийно-действенный ряд главной линии действия – главный герой или герои. Линия действия обеих сторон конфликта. Точки основных столкновений;

г) событийно-действенные ряды побочных линий действия. Определить точки пересечения действия с основной линией;

д) определить перипетии основной и второстепенных линий действия;

е) определить мотивировки поступков (действий) персонажей. Назвать мотивировки-подготовки и мотивировки-объяснения;

ж) в событийно-действенном ряде найти события, происходящие за пределами пьесы (сцены), но влияющее на развитие действия;

з) какие «случайности» (назвать) влияют на развитие действия;

и) «стихийные бедствия» и другие (вмешательство «высших сил») события, влияющие на событийно-действенный ряд пьесы.

Конфликт в произведении драматургии

а) определить основной конфликт и предмет борьбы;

б) конфликт основной линии действия – главный конфликт;

в) конфликты в побочных линиях действия. Найти общее с основным конфликтом и особенное (предмет борьбы) для каждой линии действия;

г) определить вид конфликта, изображаемого в пьесе (герой – герой, герой – среда, герой – зрительный зал);

д) определить тип конфликта (можно по главным персонажам): конфликт-казус или конфликт субстанциональный.

Композиция драматического произведения

1. Сюжет и фабула выбранного произведения.

2. Реализация сюжета в композиции произведения.

ПРОЛОГ. Экспозиция и завязка.

РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ. Описать событийно-действенный ряд по нарастаюнию действия. Указать основные узлы и повороты действия и события им предшествующие.

КУЛЬМИНАЦИЯ. Назвать основные события, подводящие действие к кульминации. Описать суть кульминационного момента.

РАЗВЯЗКА. Описать послекульминационные события и действия. Раскрыть, в чем заключается «новое равновесие» сил и чем оно отличается от равновесия сил в экспозиции.

3. Описать (с точки зрения студента) как реализована тема и как автор выстраивает идею произведения.

Соответствует ли (точка зрения студента) раскрытие темы и идеи жанру произведения.

Способствует ли композиция произведения достаточно четкому раскрытию темы и идеи произведения.

Если студент выбрал пьесу, в которой нет развязки (завершение действия в момент кульминации), то должен описать идею произведения со своей точки зрения, как он ее понял.

Анализ драмы предпочтительно начинать с анализа небольшого ее фрагмента, эпизода (явления, сцены и т.д.).

Анализ эпизода драматического произведения

1. Дать название эпизоду (границы эпизода уже определены самой структурой драмы).

2. Охарактеризовать событие, лежащее в основе эпизода: какое место оно занимает в ходе развития действия? (это – экспозиция, кульминация, развязка, эпизод развития действия всего произведения).

3. Назвать основных участников эпизода и коротко пояснить:

- кто они?
- каково их место в системе персонажей (главные, второстепенные)

4. Раскрыть особенности начала и финала эпизода.

5. Сформулировать проблему, находящуюся в центре внимания.

6. Выявить и охарактеризовать тему и противоречие (мини-конфликт), лежащие в основе эпизода.

7. Охарактеризовать героев – участников эпизода:

- их отношение к событию;
- к проблеме;
- друг другу;
- кратко проанализировать речь участников диалога;
 - сделать разбор авторских ремарок (пояснений к речи, жестам, мимике, позам героев);

- выявить особенности поведения персонажей, мотивировку поступков;

- определить расстановку сил, группировку или перегруппировку героев в зависимости от течения событий в эпизоде.

8. Охарактеризовать динамическую композицию эпизода (его экспозиция, завязка, кульминация, развязка; то есть по какой схеме развивается эмоциональное напряжение в эпизоде).

9. Понять авторское отношение к событию; соотнести его с кульминацией и идеей всего произведения в целом; определить отношение автора к проблеме.

10. Сформулировать основную мысль (авторскую идею) эпизода.

11. Проанализировать сюжетную, образную и идейную связь каждого эпизода с другими эпизодами драмы.

В. Шекспир. РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Жанр – трагедия.

Тема – о несчастной (но и в то же время торжествующей) любви двух молодых людей, принадлежащих враждующим кланам.

Идея – торжествующей любви – смерть героев (Ромео и Джульетты) приводит к торжеству справедливости, потому что тут же гибнет и погубившее их зло: многолетняя вражда двух кланов.

Сюжет – концентрический, с преобладанием внешнего действия, реализуется в композиции произведения.

Фабула – Ромео и Джульетта любят друг друга, Монтекки и Капулетти мешают их любви.

Драматический конфликт – столкновение средневековой и новой, гуманистической морали.

Ромео и Джульетта борются за свою любовь ни с «природой», ни с государством, как это обычно у Шекспира. Они ведут борьбу с косностью, с жестокими нравами итальянского феодализма.

Вид конфликта: герой – среда.

Тип конфликта: конфликт – казус с преобладанием внешнего действия и локального конфликта.

Главный конфликт – борьба Ромео и Джульетты за свою любовь.

Побочные конфликты – междоусобная борьба двух кланов.

Драматический узел вырастает из интриги – любви Ромео и Джульетты принадлежащих к разным кланам, который усложняется убийством Тибальта, с одной стороны, и спешной женитьбы Париса на Джульетте.

КОМПОЗИЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Пролог: начинается инверсией – показом того, чем закончится конфликт.

Экспозиция: Автор (словами князя) повествует о том, что две уважаемые семьи в Вероне ведут междоусобные бои, но их дети полюбили друг друга, «судьба» строит им козни и лишь смерть героев примерила их родителей.

Завязка:

Решение Ромео пойти на бал-карнавал к Капулетти, чтобы увидеть возлюбленную Розалину.

Развитие действия:

Исходное событие – является встреча Ромео и Джульетты на балу у Капулетти, враждующих с Монтеки.

Эта встреча завершилась тайным свиданием у балкона Джульетты и решением наутро обвенчаться.

Основным событием – является двойное убийство – Меркуцио и Тибальта, которое приведет к изгнанию Ромео, ложной вести ему о гибели Джульетты, не пожелавшей вступить в брак с Парисом.

Главное событие – двойное самоубийство героев в склепе Капулетти.

Кульминация – смерть героев.

Финал – объяснения Лоренцо семьям о том, что случилось.

Эпilog – примирение семей, любовь победила зло.

Финал оптимистический, торжествующий.

В заключение студент высказывает свою точку зрения, свои впечатления и размышления, возможно написание эссе «Моя режиссерская концепция» прочитанной пьесы по выбору студента.

А.Н. Островский. БЕСПРИДАНИЦА

Жанр – бытовая драма.

Пьеса «Бесприданница» написана в конце в 1878 году XIX века. «Бесприданница» является драмой буржуазной эпохи – нового времени, когда разорваны связи с тысячелетней народной традицией, времени, освободившего человека не только от устоев морали, но и от стыда, чести и совести. Это было время торжества нуворишей – разбогатевших купцов. Все большее влияние на людей оказывали деньги, заслонившие подлинные ценности. Трагические последствия этого мы видим, обращаясь к судьбе главной героини драмы.

Главный конфликт пьесы «Бесприданница» определяется самим ее названием. Трагедия Ларисы Дмитриевны Огудаловой именно в том, что она бесприданница (по В.Далю, бесприданницей называли девушку с высокими моральными качествами, которой не требуется приданное). Красота, ум, обаяние, человеческое достоинство ничего не значат в этом мире, если у тебя нет денег.

В пьесе раскрыты противоречия времени и человеческих характеров. Интересен в этом отношении образ Робинзона. Этот человек все время паясничает, он спился и опустил до роли шута. Робинзон нужен в пьесе не только как комический персонаж. В его образе главная тема обретает важный смысл: с Робинзоном уже случилось то, что хотят сделать с Ларисой. Он уже превратился в вещь, переходящую из рук в руки: молодой купец передал его Паратову, тот – Вожеватову. Жалкие попытки Робинзона хоть в чем-то отстоять свое достоинство только смешат Паратова и Вожеватова. И все-таки Робинзон не до конца укрошен жизнью. Вспомним одну из самых циничных по своему смыслу сцен пьесы. Кнуров и Вожеватов обсуждают сложившуюся ситуацию: Сергей Сергеевич Паратов, хотя и человек смелый, «миллионную невесту на Ларису Дмитриевну не променяет». Теперь наступает их черед, и они бросают жребий, кому достанется оставленная Паратовым Лариса. «О, варвары, о, разбойники! Ну, попал я в компанию!» – восклицает Робинзон.

Все надежды Ларисы рухнули. И дело не в том, что Паратов, как оказалось, обручен, что, поманив Ларису за Волгу, он обманул ее. Дело в том, что Лариса обманывала себя, тщетно надеясь найти и обрести тот «идеал мужчины», которого в жизни, наверное, уже и не найти вовсе.

Лариса – жертва не только циничных замыслов Кнурова и Вожеватова или самолюбивых притязаний Паратова и Карандышева, но и собственных заблуждений, иллюзий, ошибок, за которые надо расплачиваться.

Тема – драма личности «горячего сердца» в мире чистогана и грубого расчета.

Идея – там, где вместо «души арифметика», никому не нужны искренние чувства. Любовь и деньги несовместимы.

Драматический узел – Паратов – бывший возлюбленный, Карандышев, небогатый чиновник – вечно униженный, но желающий отомстить всему обществу, Вожеватов, представитель богатой торговой фирмы, знающий Ларису с детства, Кнуров – богатейший купец пытаются поделить Ларису.

Безжалостен и жесток мир, в котором деньги правят бал, где все продается и покупается, в том числе совесть, красота, любовь, где судьба человека решается подкинутой монеткой. В столкновении с этим миром, будучи не в силах противостоять ему, гибнет героиня фильма. Мотив денег оказывается перво-степенным, мотивы любви и свободы – его рабы и жертвы в то время. Они по-прежнему сильны, но последнее слово остается за деньгами. Любовь должна уступать материальным благам или она сама станет гибелью; а свобода недоступна тем, кто ее жаждет, в этом бесчеловечном мире.

СОБЫТИЙНО-ДЕЙСТВЕННЫЙ РЯД

Исходное событие – Карандышев приглашает купцов на обед в связи с женитьбой на Ларисе. Купцы оценивают шансы на успех в предстоящей сделке.

Завязка конфликта – первый диалог Кнурова и Вожеватова, которые имеют виды на Ларису и видят в ней товар, который им приглянулся.

Новое событие – приезд Паратова, который стремительно ускоряет уже начавшуюся сделку купцов.

Очередное событие – потеха над Карандышевым, разыгранная Паратовым при поддержке двух союзников. Лариса видит жениха не в лучшем свете.

Следующее событие – отъезд Ларисы с Паратовым из дома жениха за Волгу

Основное событие – розыгрыш купцами Ларисы в орлянку.

Кульминация пьесы – прозрение Ларисы, что она является не человеком, а вещью.

Главное событие – гибель Ларисы.

Так формируется А. Островским развязка конфликта, приводящая к выводу, к идее. Через событийный ряд пьесы автор выносит свой приговор существующей действительности, враждебной естественному стремлению человека к любви и счастью.

МОТИВИРОВКИ ГЕРОЕВ

Ларисы – обрести любовь

Огудаловой – повыгодней выдать дочерей замуж

Паратова – попользоваться и продать, жить с шиком

Карандышева – самоутвердиться в обществе за счет Ларисы

Вожеватова – выгода, знатное место в обществе

Кнурова – что-либо очень выгодно купить, так же он решает купить Ларису, мотивируя это тем, что этим спасет ее.

Виды драматических произведений

Прямая или последовательная

экспозиция	завязка	развитие действия	кульминация	развязка	эпилог
------------	---------	-------------------	-------------	----------	--------

Обратная

эпилог	развязка	завязка	развитие действия	кульминация
--------	----------	---------	-------------------	-------------

Кольцевая

развязка	экспозиция	завязка	кульминация	развязка	эпилог
----------	------------	---------	-------------	----------	--------

Детективная

завязка	кульминация	развязка	эпилог
экспозиция			

Монтажная

экспозиция события 1 истории	завязка	кульминация	развязка	эпилог
экспозиция события 2 истории	завязка	кульминация	развязка	эпилог

Театральные жанры

(по В.И. Сальникову)

Трагедия

трагическая поэма
трагическая комедия

трагическая мелодрама
трагифарс

Драма

народно-героическая
документальная
драма-притча
бытовая
драма-трагикомедия
публицистическая
драматическая композиция

детективная
производственная
драматическая поэма
драма-комедия
драма-хроника
драматический диалог
драма-исследование

Комедия

сатирическая
героическая
пародийная
народная
фольклорная
комическая драма

комедия-мелодрама
комедия-лубок
комедия-притча
шутовская комедия
комедия-шутка
комическая

Трагикомедия

фантазмагорическая
трагикомедия-притча
философская трагикомедия
трагикомедия абсурда

Мелодрама

бытовая
мелодрама-монолог
мелодраматическая новелла
мелодраматические картины
мелодраматическая мелодрама

Межродовые жанры

сказка-притча	сказка-мораль
пьеса-исповедь	патетическая исповедь
пьеса-памфлет	спектакль-интервью
бытовая новелла	трагическая сюита

бурлеск
былина
сентиментальная история
пьеса-композиция
лирический монолог
монодрама
романтическая баллада
публицистический портрет
буффонада
народное сказание
поэтическое повествование
рок-опера
ревю
балаган
пьеса-шоу
феерия
панегирик

Список пьес

для обязательного прочтения

1. Аристофан. Всадники. Лисистрата.
2. Бомарше, П.О. Женитьба Фигаро.
3. Гете, И. В. Фауст.
4. Гоголь, Н.В. Ревизор. Женитьба.
5. Гольдони, К. Банкрот. Кьоджинские перепалки. Перекресток.
6. Грибоедов А.С. горе от ума.
7. Гюго В. Рюи Блаз.
8. Данте А. Божественная комедия.
9. Еврипид. Геракл. Ипполит.
10. Кальдерон де ла Барка. Поклонение кресту.
11. Лопе де Вега. Звезда Севильи. Собака на сене.
12. Мольер, Ж.Б. Тартюф.
13. Островский, А.Н. Бесприданница. Гроза. Свои люди – сочтемся. Таланты и поклонники.
14. Пушкин, А.С. Каменный гость. Моцарт и Сальери. Скупой рыцарь. Борис Годунов. Пир во время чумы.
15. Скриб, Э. Стакан воды.
16. Софокл. Царь Эдип.
17. Сухово-Кобылин, А.В. Смерть Тарелкина. Свадьба Кречинского.
18. Толстой, Л.Н. Власть тьмы. Плоды просвещения.
19. Уальд, О. Идеальный муж. Как важно быть серьезным.
20. Чехов, А.П. Три сестры. Чайка.
21. Шекспир, В. Гамлет. Макбет. Много шума из ничего. Отелло. Антоний и Клеопатра. Ромео и Джульетта. Король Лир.
22. Шиллер, Ф. Дон Карлос. Мария Стюарт.
23. Эсхил. Орест. Прометей прикованный.

Список произведений

для дополнительного чтения

1. Арбузов, А.Н. Иркутская история. Таня.
2. Бомарше, П.О. Сивильский цирюльник, или тщетная предосторожность.
3. Брехт, Б. Добрый человек из Сезуана. Трехгрошовая опера. Матушка Кураж и ее дети.
4. Булгаков, М.А. Багровый остров. Зойкина квартира.
5. Вампилов, А. В. Прошлым летом в Чулимске. Старший сын. Утиная охота.
6. Вольтер. Заира.
7. Гауптман, Г. Потонувший колокол. Ткачи.
8. Гельман, А.И. Мы, нижеподписавшиеся.
9. Горький, М. Егор Булычов и другие. На дне.
10. Гоцци, К. Любовь к трем апельсинам. Турандот.
11. Ибсен, Г. Кукольный дом (Нора). Привидения.
12. Ионеско, И. Воздушный пешеход. Лысая певичка.
13. Калидаса. Шакунтала, или Перстень-примета.
14. Лермонтов, М.Ю. Маскарад.
15. Лессинг, Г.Э. Натан Мудрый.
16. Маяковский, В.В. Баня. Клоп.
17. Метерлинг, К. Синяя птица.
18. Мольер, Ж.Б. Плутни Скапена. Дон Жуан.
19. О' Нил. Любовь под вязами. Разносчик льда грядет.
20. Пристли, Д. Инспектор пришел. Опасный поворот.
21. Радзинский, Э. 104 страницы про любовь. Убьем мужчину. Я стою у ресторана, замуж поздно – сдохнуть рано.
22. Ростан, Э. Романтики. Сирано де Бержерак.
23. Тургенев, И.С. Месяц в деревне. Провинциалка. Холостяк.
24. Уильямс, Т. Трамвай «желание».
25. Шекспир, В. Венецианский купец. Хроники. Виндзорские проказницы. Юлий Цезарь.
26. Шварц, Е.Л. Дракон. Обыкновенное чудо. Тень. Разбойники.
27. Шоу, Б. Кандида. Пигмалион. Сердцеяд.
28. Шукшин, В.М. До третьих петухов.

Учебное издание

Елена Васильевна Сазонова

**Теория драмы и основы сценарного мастерства:
теория драмы**

Учебное пособие

Редактор Е. П. Ломовцева

Дизайн обложки В.Г. Кузнецовой

Издательство АлтГАКИ. Подписано в печать 30.01.2012 г
Формат 60x84/16. Усл. п. л. 7,9. Тираж 500 экз. Заказ 90

Алтайская государственная академия культуры и искусств
656055, г. Барнаул, ул. Юрина, 277