

Д. Н. КАТЫШЕВА

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ДРАМЫ: ДЕЙСТВИЕ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНР

Издание второе, исправленное и дополненное

РЕКОМЕНДОВАНО

*Санкт-Петербургским государственным университетом профсоюзов
в качестве учебного пособия для студентов вузов, обучающихся
по направлениям подготовки «Актерское искусство»,
«Режиссура мультимедиа», «Режиссура театрализованных
представлений и праздников» и «Хореографическое искусство»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.33
К29

Катышева Д. Н.

К 29

Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр: Учебное пособие. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 256 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1991-3(Изд-во «Лань»),

ISBN 978-5-91938-236-2(Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данное издание посвящено проблемам теории драмы, представляющим особый интерес. Их осмысление является основополагающим как в создании драматургии, инсценировок, так и спектакля (драматического, музыкального), его идейно-художественной целостности. В учебном пособии впервые исследуется генетически обусловленная роль лирики в драматическом действии, в структуре драмы, её лирико-поэтические слагаемые. Они обеспечивают зоны «жизни человеческого духа», поиски смысла бытия, гуманистическую направленность произведения искусства.

Книга адресована студентам, аспирантам, преподавателям художественных вузов, факультетов искусств в вузах культуры и искусства, а также философских факультетах университетов, педагогических вузов.

ББК 85.33

Katisheva J. N.

К 29

The problems of drama theory: action, composition, genre: Textbook. — 2nd edition, revised and enlarged. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2016. — 256 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The book is devoted to the problems of drama theory, which are of special interest. Their consideration is the basis for the creation of a drama, a staging and a play (legit or music), its concept-artistic entirety. The textbook presents the first research of a genetic role of lyric in a drama action, in the structure of drama, its lyrical-poetic components. They provide the spheres of the psyche, the search of the meaning of life, a humanistic idea of an art work.

The book is intended for the students, postgraduates, teachers of art academies, of the faculties of art in culture and art educational institutions, philology departments of universities and pedagogical educational institutions.

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
2016

© Д. Н. Катышева, 2016

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2016

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

ВВЕДЕНИЕ

Общеизвестно, что драма является одним из сложных родов литературы, осуществляющим свою жизнь на сцене.

Чтобы разобраться в драматургическом материале, необходимо иметь представление о законах драмы, ее специфических особенностях. В данной работе делается попытка осмыслить эти особенности и закономерности через действие — главный носитель смысла в драме, композицию и жанр (все эти понятия взаимосвязаны в художественной целостности произведения).

Многие аспекты этих закономерностей рассматриваются впервые, например лиропоэтические структуры, содержащиеся в драме от ее истоков до наших дней. Это позволяет обратиться к одной из основных закономерностей, открывающей путь к постижению драмы и имеющей отношение к поэзии. О драме как роде поэзии писали Аристотель и Гегель, Гёте и Шиллер. Их мысли подтвердили на практике Эсхил, Софокл, Еврипид, Шекспир, Пушкин и многие драматурги-классики, произведения которых неизменны в репертуаре театров мира.

Классика, вероятно, потому не стареет, что отличается универсальностью содержания, огромной силой поэтического и нравственно-философского обобщения. Естественно, что к ней сегодня обращаются пристальные взоры современных деятелей театра, режиссеры, актеры, искусствоведы.

ЧАСТЬ 1
ДЕЙСТВИЕ

ГЛАВА 1

ДРАМА, ЕЕ ПРЕДМЕТ И ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

*В*еликие ученые, писатели видели драму самым трудным родом литературы. Эту мысль высказывали Пушкин и Гёте, Лессинг и Герцен, Гегель и Белинский, Чехов и Маяковский. Белинский, оценивая значение драмы, назвал ее «высшим родом поэзии и венцом искусства»¹.

В драматургии действуют общие законы искусства, связанные с художественным отражением действительности. Кроме того, ей свойственны особенности литературного произведения, так как драма, наряду с эпосом и лирикой, является одним из родов литературы. В отличие от лирики и эпоса, она полностью оживает на сцене и поэтому во многом подчиняется законам театра. Яснее определить специфику драмы помогает сравнение с двумя другими родами литературы, различающимися предметом, характером содержания и способом его раскрытия.

Любое художественное произведение, с одной стороны, представляет собой образ мира, а с другой — является субъективным отражением этого мира. Художник может как бы вернуть собственное бытие сложившимся в сознании образам действительности. В итоге возникает картина человеческой жизни, существующая сама по себе, как будто бы независимо от автора.

Это не значит, что личность автора исчезает из произведения. Он может присутствовать в лирических от-

¹ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1954. Т. 5. С. 10. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: ПСС (том и номер страницы).

ступлениях, проявлять свое отношение к героям, событиям, пользуясь определенными стилевыми приемами и, наконец, подводя читателя к определенному выводу. В эпосе отражаются объективированные события, явления жизни, логика развития которых соответствует объективной логике жизненного развития. В лирике раскрываются переживание поэта, его реакция на события. Например, стихотворение «Дума» и роман «Герой нашего времени» М. Лермонтова посвящены проблеме представителя молодого поколения со сложным отношением к миру и окружающим людям. Но в романе она решается на фоне изображения конкретной картины жизни, существующей в произведении как бы независимо от воли поэта, а в «Думе» непосредственно передаются мысли, оценки автора, его глубоко личные переживания. В лирических произведениях автор прямо выражает свое восприятие и дает оценку явлениям действительности, а в эпических логически подводит читателя к главной мысли и дает информацию для размышления.

Герои драмы также действуют самостоятельно: жизнь изображается как процесс, который развивается по своим внутренним законам. Причем повествователь, как правило, отсутствует. Таким образом, драма обладает определенной спецификой.

В. Белинский писал: «Несмотря на то что в драме, как и в эпосе, есть событие, драма и эпосея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует событие, в драме — человек. Герой эпоса — происшествие, герой драмы — личность человеческая»¹.

Драма (в переводе — «действие») отражает категорию драматизма в реальной действительности. Подлинный драматизм обнаруживает столкновения носителей субстанциональных целей, сущностных интересов, направленных на обновление жизни, противостояние всему разрушительному в человеческом сознании в обществе.

¹ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // ПСС. Т. 5. С. 16.

Таким образом, подлинный драматизм выражает отношение к духовным, нравственным, религиозным, общечеловеческим ценностям бытия, социальным понятиям и явлениям. Так раскрывается сущность жизненных явлений как результат столкновений противоположных друг другу стремлений, наталкивающихся на препятствия, внутреннюю духовную силу участников поединка. Это относится и к внутренним драматическим коллизиям человека, в столкновении сознания и бытия не только в реальном, но и в космическом глобальном масштабе. Тогда, когда возникают цивилизационные сдвиги в истории человечества, а также революционные ситуации с участием различных социальных слоев народа.

«Драматизм, как поэтический элемент жизни, — писал В. Г. Белинский в статье о Борисе Годунове, — заключается в столкновении, сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос»¹.

Главной предпосылкой содержания драмы как рода литературы является драматическая борьба. В окружающей действительности объективно существуют явления, драматические по существу, отражающие диалектику развивающейся жизни, борьбу нового со старым. И драма выбирает в качестве предмета своего изображения именно драматический конфликт, который породило либо социально-историческое, общественное противоречие и человека — в действенном к нему отношении. И не только. Но и глобальный конфликт, законы мироздания, независимые от человека.

У древних греков — это рок, судьба, общий закон. У Шекспира — это взаимоотношение личности с «веком, вывихнутым в суставе». Тогда ставится глобальный вопрос — «Быть или не быть?». Его можно трактовать и как «бытие и небытие — вот в чем вопрос».

И что нам ждать от этого «небытия», глобального начала, над которым мы не властвуем. Какое возмездие,

¹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // ПСС. Т. 7. С. 507.

рок, обратной связи. Или как сейчас определяют — «кармическое возмездие нам и нашим потомкам».

О себе заявляет высший порядок, глобальное бытие, мировая воля. Это особенно зримо почувствовал художник Д. Боровский, создав к спектаклю «Гамлет» в постановке Ю. Любимова свой знаменитый движущийся занавес как гигантскую половую тряпку, сметающую то одних, то других участников трагедии. Так материализовался в спектакле некий обобщенный образ бытия, мироздания, судьбы. Стремление разрешить внутреннюю коллизию, поступки, сомнения и страдания, которые испытывает Гамлет, вызывает сочувствие и сострадание. Он ведь избрал благородную цель — восстановить справедливость не только в «Дании-тюрьме», но и в глобальном смысле мироздания. Не всегда благородная цель стремления героя, его индивидуальная воля совпадает с результатами его поступков. Как верно рассуждает Б. Костелянец, размышляя над «Поэтикой» Аристотеля и трагедией Софокла «Эдип-царь» — «Трагическая фабула заведомо ставит героя в обстоятельства, не до конца ему известные и противоречивые, в обстоятельства, которые могут обернуться по-разному»¹. Поступок героя может быть «произвольным», подчиненным конкретной цели и «непроизвольным», совершаемым «по принуждению», обусловленным течением обстоятельств. Действуя в этом случае по своему усмотрению и выбору, проявляя творческое начало, герой не свободен от трагической ошибки. Последнее происходит с Гамлетом, когда он невольно убивает Полония, чем обрекает себя на роковое возмездие, заплатив за свою ошибку собственной гибелью. Но это не исключает у зрителя катарсис, очищение путем страха и сострадания. Оно содержит как эстетическое, так и этическое восприятие трагедии. Как верно отмечает Б. Костелянец — «Удовольствие рассматривается не только как “эстетический феномен”, но и как явление этического порядка... Оно появляется

¹ Костелянец Б. О. Действие и драма. — СПб., М.: Совпадение, 2007. С. 51.

только тогда, когда до зрителя доходит та истина, что через все несчастья, испытанные героями, в мире обнаруживается своя мощь некий высший порядок»¹.

Назовем его в смысловом стержне произведения и структуре драматического действия «вертикалью», в отличие от «горизонтالي» — ближнего и ближайшего круга обстоятельств, среды, системы жизни, в которой пребывает и действует герой.

Другое название «вертикали» можно условно определить как «Бытие и сознание». Человек имеет дело не только с реалиями жизни, в которой живет, но и с неким глобальным началом. И от его внутренних законов, человек не свободен. Более того, соотношение, взаимодействие бытия и человека не в пользу последнего. Он там не хозяин, а «сосед» (мысль принадлежит М. Хайдеггеру). Из этого можно заключить, что его благие намерения, цели приводят нередко к обратным результатам, если каким-то образом он нарушает высший порядок, нравственный закон. А расплата — роковое, кармическое возмездие. Этот тип конфликта разрабатывался великими драматургами, писателями, начиная с античных Эсхила, Софокла, Еврипида. Можно определить этот тип конфликта как бытийно-личностный, или глобальный, с исторически сложившейся эпохой пребывания человечества.

В статье «Крушение гуманизма» А. Блок отмечает лейтмотив в философской системе Канта о времени и пространстве и определяет как бы два времени и два пространства: одно историческое, календарное, другое — неисчислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствует в цивилизованном сознании, во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей от мирового оркестра².

Итак, музыка для Блока связана с высшим порядком, с представлением о его гармонии, от которой зависит человеческое существование и мира в целом.

¹ Костелянец Б. О. Действие и драма. — СПб., М.: Совпадение, 2007. С. 51.

² Блок А. А. Крушение гуманизма // ПСС. Т. 6. С. 101.

ГЛАВА 2

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И ХАРАКТЕР

Драматург на определенном жизненном материале воплощает определенный аспект того или иного противоречия, используя принцип художественного обобщения. Противоречие может обнаружиться в пьесе в форме различия взглядов, характеров, поступков. Но это только предпосылки для конфликта, а не сам конфликт, который является результатом развития противоречий. Последние доводятся до неизбежности столкновения взаимоисключающих, противоположных сил: возникает схватка, борьба, «сшибка», по определению Белинского. Основной чертой этой борьбы является драматизм.

Драматический конфликт доказывает главный авторский вывод, идею в действии. Действием проверяется истинность идеи. Свое понимание жизни драматург выражает через развитие конфликта, который приводит действующие лица в состояние внутренней готовности к действию. В этом процессе все персонажи связываются друг с другом благодаря активному стремлению привести противоречия к разрешению, либо к снятию, либо к ослаблению. Противоречие есть своего рода горячее, питающее мотор драмы, — конфликт. Оно обуславливает движение, мотивирует поступки у действующих лиц. Участие героев в разрешении противоречия, вырастающего в конфликт, является источником самодвижения характеров, драматического действия.

В драме действию, отражающему логику развития основного конфликта, свойственны скачки, перерыв

постепенности, превращение в противоположность. Момент, близкий к кульминации, напоминает взрыв. Иными словами, в драматическом действии содержатся все основные элементы динамического развития.

Конфликт является сердцем драматургического произведения. И подобно тому, как врач, определяя здоровье человека прежде всего прослушивает его сердце, знакомство со «здоровьем» пьесы следует начинать с «прослушивания» конфликта: достаточно ли он снабжается озоном действительности и насколько активно гонит кровь по венам пьесы.

Художнику необходимо не только обнаружить существенное противоречие, увидеть проблему, волнующую общество, но и понять цель, которую преследует решение этой проблемы. Раскрытие конфликта в драме теснейшим образом связано с позициями автора. Качеством драматического конфликта определяется художественная ценность пьесы. Драма, основанная на несущественных противоречиях, на конфликте, не обладающем общеинтересным содержанием, а значит, лишена художественных обобщений, не полноценна в художественном отношении, не обладает философско-эстетическими познавательными функциями.

Одна из причин, отрицательно влияющих на поиски и отражение существенных жизненных конфликтов в драматургии, — неверное понимание природы драматического конфликта, подмена его подлинных глубинных источников отличием индивидуальных человеческих характеров.

Подлинный конфликт драмы является средством познания главных движущих противоречий жизни в их конкретно-историческом выражении.

Драматический конфликт, отвечая непреложному принципу искусства, включает мотивы действий героев, объективные потребности времени, эпохи. Все индивидуальные цели, отличия действующих лиц имеют право на существование в искусстве больших художественных обобщений, если в них отражается глобальные общественно-историческая практика народа.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ВОЛИ К ПОЗНАНИЮ

Драматический конфликт раскрывает сущность общественных противоречий. В то же время он является средством осмысления причин этих противоречий и перспектив их развития. Конфликт в драме — орудие познания закономерностей человеческого бытия, духовной психологической сущности человеческой личности, её моральных, этических принципов, связанных с её развитием. В конфликте нельзя изолировать философию, духовную составляющую и литературные приемы композиционного построения: они слиты воедино.

Драматический конфликт — феномен гносеологический, в котором отражаются определенными гранями содержание эпохи, воля к познанию, реалии бытия мира, его цивилизационных культурных сдвигов, изменение эстетических координат искусства. Исторический этап реалистического искусства привел к дальнейшему усилению роли общественных идей в театре.

Однако в современной драматургии до сих пор бытуют отрицательные явления, способствующие снижению познавательных функций драматического конфликта. Одна из их причин, о которой уже упоминалось, подмена подлинно драматического противоречия индивидуальными различиями характеров. Вместо драматического действия на сцене возникает дискуссия, которая становится средством иллюстрации тех или иных черт одного героя, отличающих его от другого.

Существует упрощенное понимание драматического конфликта. Иногда драматург ставит знак равенства между противоречиями реальной действительности, послужившей материалом для произведения, однако лишенным драматизма. При этом противоречия разрешаются мирным путем, исход конфликта заранее предопределен, острота в нем снимается, ни о какой динамике действия не может быть и речи. Все сводится к так называемому «драматическому уголовному кодексу»: зло должно быть наказано и наказывается; итог

развития конфликта становится ясным уже при его завязке.

Бесконфликтность не является термином только истории театра и драматургии. Это широкое понятие. Бесконфликтность — явный симптом упадка искусства вообще.

ПУТИ И СРЕДСТВА КОНКРЕТИЗАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Существенное противоречие, лежащее в основе драматического конфликта, обеспечивает художественную ценность произведения. Конфликт является образом жизненного процесса. Будучи определенным видом художественного образа, он, как любой образ, должен содержать не только обобщенное начало, но и конкретное, неповторимое, особенное. Как сказано ранее, драматический конфликт между человеческими поступками и законами миропорядка у Софокла конкретизировался через человеческую историю Эдипа, Медеи. Драматический конфликт глобального масштаба опирается на конкретную человеческую историю — в «Гамлете» Шекспира, в «Пире во время чумы» А. Пушкина, у великих классиков драматургии.

Каждое противоречие, рождающееся в жизни, в какой бы плоскости оно ни возникало, обычно имеет не одну, а несколько сфер проявления. Так, в дореформенный период в царской России экономические противоречия в жизни купечества проявлялись по-разному. Например, в семейных отношениях глава купеческой семьи — владелец частной собственности — экономически держал в зависимости своих ближних. Эта экономическая зависимость ярко проявлялась в быту. Великий русский драматург А. Островский раскрыл экономические противоречия в среде купечества через семейные, бытовые отношения.

«Произвол, с одной стороны, и недостаток сознания прав своей личности, с другой — вот основания, на которых держится все безобразие взаимных отношений,

развиваемых в большей части комедий Островского...»¹. Так вскрыл Н. Добролюбов сущность жизненного социального противоречия, питавшего драматургию Островского. Но противоречия в семейном быту, имеющие экономическую основу, проявляются и в сфере мысли, в столкновении различных взглядов на жизнь, в различном понимании жизни, в идеологии и чувствах. Достаточно, например, вспомнить отношения между Катериной и Кабанихой в «Грозе».

Таким образом, конфликт в драме имеет свои рамки, границы развития, конкретизирован сюжетом, определенной человеческой историей. Как справедливо отметил М. Горький, сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа»². В сюжете могут раскрываться различные взаимоотношения — экономические, бытовые, идейные и др. Они определяют конкретную обстановку, в которой реализуется основной конфликт драмы.

Выбор конкретного аспекта противоречия, области его проявления влияет на типологию, форму построения драматического конфликта, а форма построения, является средством его конкретизации, образного воплощения. Чтобы доказать это положение, рассмотрим следующий пример. Социально-историческое противоречие, отражающее зарождение и становление фашизма, его действия, может лечь в основу драматического конфликта. И произведение способно раскрыть драматизм борьбы с «коричневой чумой». Но драматург выбирает определенный аспект этой борьбы, наиболее отвечающий его идейно-художественному замыслу.

Так, чешский драматург М. Кундера в пьесе «Поворот ключа» (авторское название «Владельцы ключей») отразил мучительный процесс борьбы в сознании героя, решающего дилемму: либо уйти в мир обывательского счастья,

¹ Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве / А. Н. Островский в русской критике: Сб. М.: ГИХЛ, 1953. С. 230.

² Горький М. Беседа с молодыми // О литературе: Сб. М.: Советский писатель, 1953. С. 668.

покоя, отгородиться от мира, пораженного фашизмом, либо пренебречь личным благополучием и вступить на путь опасности, самопожертвования, лишений, активной борьбы с фашизмом.

Б. Брехт в антифашистском драматическом произведении «Карьера Артуро Уи», вскрывая обывательскую, мелкобуржуазную среду, которая оказывается благодатной почвой, возвращающей фашизм. Он разоблачает попустительство тех, кто открывает путь к власти гангстерам, подобным Уи.

Выбирая аспект борьбы с фашизмом, каждый драматург устанавливает границы конфликта, находит его форму, соответствующую содержанию. У М. Кундеры конфликт приобретает психологическую форму: сталкиваются противоположные мысли и чувства в сознании героя. У Б. Брехта в «Карьере Артуро Уи» изображен неперсонифицированный конфликт, то есть не олицетворенный в борьбе действующих лиц. Это конфликт между мировоззрением, идеалами автора — Брехта, великого гуманиста — и воплощенной в пьесе действительностью, которая порождает фашизм.

Н. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» на примере драматургии Островского отмечал: «...борьба, требуемая теорией от драмы, совершается в пьесах Островского не в монологах действующих лиц, а в фактах, господствующих над ними. Часто персонажи комедии не имеют ясного или вовсе никакого сознания о смысле своего положения и своей борьбы; но зато борьба весьма отчетливо и сознательно совершается в душе зрителя, который (невольно) возмущается против (положения), порождающего такие факты»¹. Естественно, к такой реакции приводит зрителя драматург. Он создает картину жизни, противоречащую идеалам, с позиции которых отражаются реалии окружающей действительности.

Н. Добролюбовым была обоснована форма драматического конфликта, выходящего за границы пьесы. Это и есть неперсонифицированная форма конфликта.

¹ Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве... С. 234–235.

Но не ослабляет ли подобная форма конфликта драматическую борьбу, характер столкновения между действующими лицами? Нет. Она способна раскрыть глубокие противоречия, острые столкновения внутри одного лагеря. Чем глубже вскрыты эти противоречия, обостреннее представлена борьба внутри лагеря, тем точнее достигается авторская цель — анализируется действительность, доказывается неправомерность ее существования.

Достаточно вспомнить сатирическую комедию Н. Гоголя «Ревизор», где подвергается жестокому обличению мир хлестаковых и городничих. В комедии представлен неперсонифицированный конфликт, в котором Хлестаков и Городничий, как говорится, одного поля ягоды. Они всегда находят общий язык, но их «философия» несовместима со взглядами Гоголя-сатирика, остро высмеивающего прогнивший, погрязший во взяточничестве государственный аппарат царской России.

Неперсонифицированный конфликт нельзя смешивать с развитием сюжета. Например, приезд Паратова в «Бесприданнице» А. Островского завязывает действие в сюжете, но драматический конфликт пьесы уходит корнями в явления, события, предшествующие как этому, так и другим событиям первого акта. Конфликт начал вызревать под воздействием многих личных и общественных предпосылок: любви Ларисы к Паратову, бескорыстной и самоотверженной, различия их имущественного положения и характеров, морали, господствующей в обществе. Взгляды автора противоположны этой морали.

Условия, чреватые конкретным социально-психологическим противоречием, породили драматический конфликт произведения. Он шире конкретных сюжетных столкновений. Гибелью героини драматург убеждает читателей в том, что разрешить противоречие, изменить существование Ларисы в данном обществе невозможно.

Конфликт в пьесе неперсонифицированный: между отношением к женщине в обществе, как к вещи, предмету купли-продажи и взглядами гуманиста-Островского, остро осуждающего подобное явление.

Неперсонифицированная форма конфликта встречается в «Варварах» М. Горького. В пьесе «Враги» конфликт персонифицирован.

Последняя форма стала особенно распространенной в отечественной драматургии. Она претворялась в столкновении героев, каждый из которых воплощал противоположные и несовместимые жизненные позиции. Вероятно, на этом основании некоторые критики и исследователи (И. Киселев, И. Чичеров и другие) стали утверждать, что конфликт в драме может выражаться только как борьба противоположных лагерей, положительных и отрицательных героев. Это сужает пути и средства образного воплощения драматического конфликта. В подлинно художественной современной драматургии всегда был интерес к «внутреннему человека», его духовной сущности. К примеру, драмы А. Арбузова «Таня», «Иркутская история».

Средством конкретизации конфликта является воплощение среды, определенных обстоятельств, создающих живую, неповторимую ткань развития противоречия.

Кроме того, обстоятельства служат «питательной средой» для драматических характеров, если говорить о мотивах их действий, поступков. Предлагаемые обстоятельства отражают условия, формирующие человеческую личность, придают ей неповторимый индивидуальный облик.

На языке театра нередко типические обстоятельства называются предлагаемыми, то есть предложенными драматургом. В предлагаемых обстоятельствах различаются два плана или круга. Первый — широкий круг, то есть эпоха, дыхание времени. Ф. Энгельс справедливо назвал их «историческим потоком». Если пьеса содержит такой «исторический поток», то тем самым обеспечиваются более существенные источники мотивов поступков героев. Так реализуется принцип реалистической драмы. Конфликт в такой драматургии имеет социально-историческую, но и философскую и духовно-нравственную глубину и конкретность.

При рассмотрении исторического широкого круга обстоятельств используется понятие «эпизация драмы»,

то есть проникновение в драму нового времени, эпического начала. В чем оно заключается и не приводит ли к подмене драматургии эпосом? Эпизация современной драмы — плодотворный процесс. Подлинная эпизация заключается не в подмене драматического действия повествованием — созерцательной картиной, иллюстрирующей человеческие отношения, хотя встречаются и такие случаи. Эпизация драмы приводит к отказу от сосредоточенности действия в узком пространстве взаимоотношений действующих лиц. В драматургии постепенно позицию завоевывала эпическая широта, историзм, многоплановость, глубокая разработка социального и бытового фона, среды. Эпическая широта свойственна произведениям В. Шекспира, А. Пушкина, А. Островского.

В. Белинский определил произведение «Борис Годунов» как эпическую драму. Б. Брехт также назвал свои произведения эпическими драмами. У М. Горького, несмотря на внешнюю замкнутость места действия (в «Мещанах» все акты идут без смены декораций, все события в «Дачниках», «Чудаках» происходят на даче или в ее окрестностях), жизненное содержание пьес эпически многопланово. Происходящее на сцене воспринимается как часть огромного мира, который кипит за сценой. По пьесам М. Горького можно исследовать время, социальную и политическую борьбу конкретного исторического периода. Такую эпическую широту драмы обеспечивает многоплановое отражение жизненных связей, в которые вступают действующие лица: связей с эпохой, классом, формацией, конкретной социально-исторической средой.

Помимо широкого исторического круга, обстоятельств, в драме различается и узкий круг, связанный с конкретной драматической ситуацией, главным событием, которое приводит к развитию основного противоречия пьесы. К этому кругу обстоятельств относятся также все взаимосвязи действующих лиц, их внутренняя жизнь.

Драматическую ситуацию иногда называют драматическим узлом или чрезвычайным событием и обстоятельствами, при которых воля героя или группы действующих лиц приобретает характер единого стремления. Выбор

такого острого момента, события в жизни действующих лиц, когда срывается покров с затаенных до этого противоречий, чрезвычайно важен для раскрытия образа героя. В драматической ситуации обнажается сущность, значение, перспектива развития жизни героев, обнаруживается основное направление побочных противоречий между действующими лицами, приводя их к столкновениям, которые, в свою очередь, вырастают в главный конфликт драматического произведения. В результате целого ряда столкновений между действующими лицами возникает цепь событий. Таким образом, событийный ряд — следующая ступень конкретизации конфликта. В драматургии различаются события, возникающие по воле действующих лиц и приходящие извне. Первые условно можно называть событиями интриги, вторые — событиями фабулы.

Главным героем драмы является человек, стремящийся привести противоречие к ослаблению, снятию, разрешению, поэтому важнейшими событиями драмы, питающими основной конфликт, являются события интриги, совершающиеся по воле людей. События фабулы также имеют право на существование в драме. Среди них, например, исторические события, помогающие создать в пьесе широкий круг предлагаемых обстоятельств, влияющих на судьбы героев, например война в «Годах странствий» А. Арбузова. Случайные фабульные события, не являющиеся формой необходимости, ослабляют конфликт, делают его решение незакономерным, случайным.

Приказ короля арестовать Тартюфа как государственного преступника, шпиона в пьесе Мольера — фабульное событие, пришедшее извне случайно и ослабляющее конфликт произведения. А в драме М. Лермонтова «Маскарад» потерянный Ниной браслет — тоже случайность, но с этого события начинается разворачиваться драма. Данная случайность имеет форму необходимости. Нина могла рано или поздно посеять в душе Арбенина подозрение любым другим случайным фактом. И он бы дал начало драматическому столкновению между ней и Арбениным, у которого вера в человека, в его чистоту навсегда отравлена тем обществом, которое его сформировало как личность.

Вопрос конкретизации драматического конфликта, связанный с раскрытием определенности среды в пьесе, — один из главных в современной драматургии. Это прежде всего проблема диалектического взаимоотношения узкого и широкого круга обстоятельств. Лучшие отечественные и зарубежные драматурги ищут пути, которые бы сделали драму более философской, образной, заставили бы ее заговорить языком эмоциональным и понятным людям разных стран. Тенденция, отражающая эти стремления, — поиск метафорического, в отдельных случаях гиперболического изображения среды в драматургии. Речь идет об активном использовании вымысла, связанного с художественным преувеличением, аллегорическим изображением тех или иных существенных сторон действительности.

Положительной стороной такого поиска является укрепление художественной, образной ткани письма. Внимание драматургов приковывают необычные, исключительные, подчас парадоксальные драматические ситуации, несущие в своей конкретности социальные, философские, моральные обобщения современной эпохи. Но как соотносить эту тенденцию с правдой исторического потока, питающего поступки драматических характеров, с историзмом в отражении общественных процессов действительности? Обратимся к примерам современной мировой драматургии.

В 1960 году в парижском театре «Одеон» Жан-Луи Барро впервые во Франции поставил пьесу Э. Ионеско «Носорог», прочитав ее как «антифашистскую сатиру». Драматическая ситуация парадоксальна: люди превращаются в носорогов. Как верно заметил критик Н. Наумов, пьеса представляет собой «материализованную метафору». Так драматург видит художественный образ, вернее, символ человеческого самоотчуждения в буржуазном мире. «Оносороживание» у Э. Ионеско, как пишет Н. Наумов, символизирует консервативную сторону человеческого самоотчуждения, которое наблюдается у имущего класса, чувствующего себя в этом самоотчуждении удовлетворенным и утвержденным.

Пьесу Э. Ионеско многие неслучайно восприняли как антифашистскую. Самоотчуждение достигает крайней степени именно в фашизме, потере человеческой индивидуальности, превращении людей в животных, в нерассуждающую толпу.

«Оносороживание» раскрывается как заразная болезнь, которая прогрессирует. Молниеносное «оносороживание» вызывает ассоциацию с активным, сознательным массовым «расчеловечиванием», которое проводил Гитлер, придя к власти. Именно гитлеровская пропаганда возводила в ранг высшей мудрости и добродетели одичание масс. Они превращались в тупую силу, которая слепо верила своему фюреру, несла уничтожение вопреки разуму, здравому смыслу, элементарной человечности.

Таким образом, пьеса имеет право истолковываться как антифашистская. Э. Ионеско сочувственно отнесся к трактовке Жана-Луи Барро, но при этом заметил, что возможны различные интерпретации. Он прав, так как в произведении нет никаких точных примет времени, политических намеков. Можно сказать, социальный адрес произведения — обобщенный, доведен до символа.

Какую символику создает драматург? Реалистическая символика является высшей степенью обобщения определенного социально-исторического явления: обобщение строится на глубоком познании сущности явления. Существует религиозная символика, основанная на вероисповеданиях. У Э. Ионеско возникла символика обобщения «злобы века» в общечеловеческом смысле.

Некоторые особенности пьесы объясняются формой построения драматического конфликта. Единственный герой, противостоящий носорогам, — Беранже. Но его позиция — защита, а не наступление. Беранже выступает, потому что не может жить по-носорожьи, как не может настоящий человек совершать низость. В этом обнаруживается позиция автора, его идейный вывод. Герой, не являясь наступательной силой в конфликте, становится средством выражения авторских позиций: не бороться с носорогами, а замкнуться в человеческой сущности, сохранить собственную индивидуальность.

Конфликт в пьесе можно назвать неперсонифицированным, что близко к истине. Однако позитивный лагерь, лагерь автора раскрывается в отношении к «оносороживанию», «расчеловечиванию».

Драматург оказался поэтом, очень образным, явлением, имеющим идеологическую, мировоззренческую составляющие, создающим метафору конечных результатов развития явления.

Пример пьесы Э. Ионеско позволяет сделать выводы о природе драматического конфликта. Познавательные функции конфликта в ней, его острота, драматизм претворены через обобщение, символику: прежде всего это событийный ряд, то есть цепь событий, возникающая в результате столкновения противоборствующих сил. Событийный ряд раскрывает процесс «оносороживания» людей от истоков, мотивов самодвижения до плачевного результата, за исключением Беранже, который поднял бунт против расчеловечивания, власти животных инстинктов.

Широкий круг обстоятельств, создающих в пьесе жизненную сферу в ее социально-исторической определенности, имеет метафорическое выражение, что помогает передать смысл явления не абстрактно и относительно, а конкретно, и образно. Идея произведения не расплывается, а получает определенный точный адрес.

Форма построения конфликта приобретает особую важность: ее определенность и внутренняя динамика дают возможность раскрыть в пьесе острую схватку, «сшибку» противоположных принципов: идейно-эстетических, моральных, событийный ряд (исходное, центральное, главное события), делая произведение сценичным. И не только в формах жизнеподобия.

О событийном ряде, который материализует драматический конфликт, можно сказать подробнее, обращаясь к конкретным примерам. Между исходным, центральным и главным событиями происходит непрерывная цепь поединков, создающих напряженность действия. Исходное событие — момент обнаружения драматического противоречия, которое «заведет» мотор конфликта. Центральное — кульминация конфликта, и главное — ради

чего создано произведение, те мысли, идеи, с которыми уходят зрители из театра (а не носятся с ними по сцене).

К примеру, исходное событие «Ромео и Джульетты» Шекспира — нарушение табу на сближение враждующих родов Монтекки и Капулетти: сговор и вступление в тайный брак Ромео и Джульетты. Центр — двойное убийство — Тибальт убивает Меркуцио, спровоцировавшего поединок с ним, оскорбившим Ромео. Будучи после венчания с Джульеттой родственником Тибальта, Ромео не реагирует на оскорбления Тибальта. Главное событие: двойное самоубийство Ромео и Джульетты, печальный, трагедийный исход вражды двух родов, оставшихся без наследующего их молодого поколения — детей.

Другой пример. Исходное событие может произойти в начале пьесы («Ревизор» Гоголя) или за её пределами («Гамлет» Шекспира).

Так, исходным событием «Гамлета» является убийство Гамлетом-старшим Фортинбраса-старшего на поединке. Победителю отходят часть земель побежденного. Об этом говорит Горацио в I действии (кстати и от этого монолога часто режиссеры отказываются).

В предлагаемых обстоятельствах — Фортинбрас-младший идет походом на Данию.

Центр — убийство Гамлетом невинного Полония, принятого им по ошибке за Короля, спрятавшегося за занавеску в спальне Королевы. Главное событие — гора трупов: отравление Королевы, смертельная рана Гамлета, нанесенная отравленной шпагой Лаэрта. В ответ — Лаэрт получает смертельную рану собственной шпагой, которую Гамлет перехватывает у него, почувствовав предательство. И последний смертельный удар Гамлета Королю. Все умирают. Пришедший Фортинбрас-младший отдает почести погибшему принцу Гамлету и предъявляет права на свои земли, захваченные после поединка с его отцом Гамлетом-старшим. До этого в своем монологе «Быть или не быть?» Гамлет осознает, что удар кинжала решает обиды, несправедливость, но каковы последствия убийства, и ответ из мира небытия — «мириться лучше со знакомым злом, чем бегством к неизвестному стремиться».

Однако его трагическая ошибка — убийство Полония, а до этого убийство его отцом Фортиnbrаса, — приводит к массовой гибели людей и потере правителей, наследника Дании. Так, Шекспир действием доказывает правоту шестой евангельской заповеди «Не убий!». Убийство себе подобных в решении проблем — бесперспективно.

От вскрытия событийного ряда пьесы зависит её режиссерская сценическая интерпретация, а также определение жанра произведения, в том числе будущего спектакля.

Примером может служить «Бесприданница» Островского, её постановки в жанре социально-психологической драмы, любовной мелодрамы и пр.

Если обратиться к тексту и определить точнее событийный ряд, то безусловно по жанру это социально-психологическая драма.

Исходное событие — это не приезд Паратова, как его определяют исходным предлагаемые обстоятельства, которые обостряют конфликт. Исходное событие — створ двух претендентов купцов Кнурова и Вожеватова на «вещь», в коей видят бесприданницу Ларису Огудалову, которая приняла решение выйти замуж за Карандышева и спутала их планы. Их общая задача — расстроить замысел Ларисы.

Центральное событие — обострение обстоятельств — приглашение купцами Паратова на званый ужин Карандышева. Паратов уже обручен. Но из-за мысли о неугасшем чувстве к нему Ларисы срабатывает задуманное Кнуровым и Вожеватовым. Побег Ларисы с Паратовым из дома Карандышева приводит к центральному событию, которое характеризуется фразой одного из претендентов на «вещь» — «драма начинается» и розыгрышем человека (Ларисы) в орлянку — кому она достанется.

Главное событие. Монолог Ларисы «Я вещь...» и её гибель от пули Карандышева завершает эту социально-психологическую драму.

Как говорилось выше, в пьесе «Носорог» обозначились приемы художественного обобщения, к которым приковано внимание многих представителей современ-

ной мировой драматургии. Однако Э. Ионеско не является первооткрывателем: фантастическая гипербола, фантазмагория, отражение абсурдной действительности средствами, которые вскрывают ее призрачность и бессмысленность, не новы. Этим приемом художественного преувеличения, «материализованной метафоры» пользовались Н. Гоголь, М. Салтыков-Щедрин, А. Сухово-Кобылин.

В Чехословакии таким писателем стал в свое время К. Чапек — автор известных антифашистских драм «Белая болезнь» и «Мать», произведения «Война с саламандрами». В творческих экспериментах этих писателей-драматургов XX века нельзя не почувствовать интерес к приемам художественного преувеличения, фантастической гиперболы. Это прием, получивший название художественной параболы, обусловил появление тенденции абстрагирования широкого круга обстоятельств в драме, источников драматического конфликта.

В 1965 году Карваш обратился к антифашистской проблематике в пьесе «Великий парик». Он сделал попытку решить тему в параболическом, гротесковом ключе. Парабола представляет собой вымышленную, подчас полуфантастическую действительность, которая вызывает аналогию с явлениями реальной жизни. Так, в «Великом парике» по приказу генерала (главы государства, диктатора) организуется преследование всех лысых, так как именно они, по мнению властей, виноваты в бедах страны. Дискриминация лысых основывается поначалу на врожденных данных, различиях людей. Признаком привилегированности становится не волосатость, а парик, который выдается по заслугам, за преданную службу генералу-диктатору. Остальные подвергаются репрессиям. Так дискриминация становится политической.

Одна из актуальных проблем драматического конфликта — диалектическая взаимосвязь исторического потока, широкого круга обстоятельств, вскрывающих природу конфликта, и его образной ткани узкого круга обстоятельств. Любая фантазмагорическая художественная действительность в драме может быть оправдана, только если она отражает содержание жизни, перспекти-

вы ее осмысления; становится средством познания реальных процессов бытия и той активной роли, которую играет в них личность, несущая гуманистические идеи.

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ДРАМЕ

Прежде чем перейти к понятию «драматический характер» необходимо сделать некоторое отступление об образе человека в драме. Характер как художественная категория в литературе и драматургии постепенно складывался веками в развитии искусства. Следует сказать о его генетических истоках формирования. Существует многообразие путей художественного постижения сущности человеческого бытия в драме. Мифологическое и символическое начало в создании образа, начиная с античности драмы, воплощалось как образы богов, титанов, как предельно обобщенные природные и общественные внеличные силы. Так возник образ Прометея, Зевса в «Трилогии о Прометее» Эсхила. До нас дошла одна из трагедий цикла — «Прометей прикованный». Возникали образы, воплотившие архетип как обобщенно-образную схему, формирующую мир человеческих представлений с проходящими через всю историю культуры устойчивыми мотивами («невинное дитя», «больной король», «гонимый пророк», «философский камень» и др.). В архетипе проявляется доисторический, вневременной пласт коллективной души. Архетип обусловлен коллективным бессознательным началом, заданным в психической общности человека. Здесь общее предшествует конкретному, в отличие от поздних образов человека, где конкретное, индивидуальное отражает более общие черты определенной типологической группы людей и ей подобных. Да и само понятие «образ» имеет преемственную связь с понятием «маска» (от позднелатинского «личина»). Это связано со специальной накладкой с изображением того или иного лица, морды животного, мифологического существа. Маска использовалась в древних обрядах — культа земли, различных фаз солнцестояния. Её связь прослеживается

в магическом воплощении ритуалов трудовых процессов (ткачество в узорах, отраженное в структурах древних хороводов), культом животных, ритуалом погребения, культом предков, из мира инобытия. Позже маска станет элементом грима. Она будет широко использоваться бродячими скоморохами на Руси и гистрионами в средневековой Европе. А также в буффонных интермедиях XII–XIII вв. Маска получит широкое распространение в традиционном театре народов Азии. Здесь прослеживается связь народного театра Азии с культовой драмой.

Образ-маска в комедии дель арте (XVI в.) — одно из высших достижений итальянского театра эпохи Возрождения, определившее начало развития европейского профессионального театра. В театре комедии дель арте возникнет соотношение образа-маски с импровизационной игрой актеров. Забегая исторически вперед, в период развития реалистической традиции театра, образ-маска найдет своё место в народном фарсе, а также в карнавальных шествиях, где буффонада и маска будут рядом. Особенность образа-маски состоит в том, что здесь прослеживается акцептация не на индивидуальную, а на типовую, социальную характеристику образа. Влияние комедии дель арте разнообразно на последующие исторические эпохи развития театра. Это скажется на формировании «театра бульваров» во Франции XVIII в., на развитии народного театра в Австрии, а позднее — на развитии театра пантомимы XIX века. И далее к концу века и началу XX в. маски комедии дель арте будут использоваться как художественный прием «чистой театральности» и рафинированного романтизма театрально-драматической системы А. Блока, в театральных течениях XX века: в театрах Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Евг. Вахтангова. И уже в середине XX века образ-маска, точнее образ социальной маски, будет востребован в театрально-драматической системе В. Маяковского как сплав гиперболизированных, а иногда плакатно-обобщенных черт персонажа, как выражение эмоционального и критико-сатирического авторского отношения к явлению. Для Маяковского одним из воплощений образа человека в его драматургии является

образ социальной маски как «оживленной тенденции»; такие, к примеру, его персонажи, как Главначпупс (комедия «Баня») или Присыпкин (комедия «Клоп»).

Возвращаясь к началу отступления, когда возникают предпосылки для создания характера — индивидуализированного образа человека в драме, следует обратиться к идеям того исторического периода развития, когда возникает представление абсолюта в христианском мировоззрении, определившем гуманизацию художественной культуры, интерес к индивидуальному человеку. В этом было некое противостояние античному культу «сильной личности» нового человека с его ценностями свободы воли, совести, сострадания к ближнему, с идеей жизни как жертвы, составляющими духовность как внутренне содержание личности. В её образе определялась категория свободы выбора с двумя альтернативными исходами — нравственного совершенства спасения (возрождения) и падения личности.

Этот тип образа пройдет историческую эволюцию от средневекового моралиста, где человеческие качества приобретут изображение в аллегорической форме моралите. Затем в период позднего Возрождения, в эпоху Шекспира образ человеческой личности соединит в себе как частное, конкретное, так и всеобщее, общемировое.

В период классицизма, когда содержательные масштабы драмы и образа человека будут сконцентрированы вокруг противостояния чувства, страсти и долга, персонажи окажутся олицетворением конкретной страсти, обобщением человеческого чувства и долга их внутренних борений между двух противоположных полюсов. И, начиная с периода романтического искусства и затем реалистического во всех его модификациях, возникнет категория драматического характера во всем его многообразии, психологической конкретности и обобщения более общих человеческих свойств: общее — в конкретном. Более концентрированно представленное в характере, обобщенное при конкретной индивидуализации, что формирует одну из разновидностей образа характера в драме, как и в литературе — тип. Он обладает глубокой

познавательной-творческой структурой, провоцирующей более объемный ассоциативный ряд у читателя, зрителя в театре. И в нем запечатлены наиболее обобщенные черты человека не только определенной исторической эпохи, конкретного и социально обусловленного, обладающего объемными смысловыми ресурсами. Но тип не имеет временных границ. Тип узнаваем в разном историческом времени и пространстве. Сосуществование в типе общего и конкретного сохраняется, но с акцентом на первый признак. Литературные закономерности в художественном воплощении характера и его разновидностей окажутся долговременными в истории мировой драмы XIX–XXI вв.

Каковы же эти закономерности? Прежде всего, драматический характер напрямую или косвенно участвует в драматическом конфликте. Другая закономерность — активность характера по отношению к обстоятельствам, событиям в лучших произведениях реалистической драмы.

Типические обстоятельства как образ условий, в значительной степени формирующих человеческую личность, обуславливают известную формулу — взаимоотношения типических характеров в типических обстоятельствах в драме. Реалистическая драма на разных исторических этапах развития общества играла определенную роль в осмыслении проблемы активности человека в преобразовании мира. Одна из важных черт характера в драме — его эволюция, а также углубленная индивидуализация. Этому способствовало наличие внутренней коллизии. И наконец, важным началом стало проявление характера в драматическом действии, его мотивы и поступки. Более конкретной становится социальная характеристика, проявляющаяся в системе отношений с окружающей средой и участием в событиях пьесы. А также реакция на смену предлагаемых обстоятельств, характер темперамента, объем эмоциональной палитры, интеллектуальные особенности, продуктивность принятых решений. Последовательная непоследовательность — также черта характера. Не менее важны — физическое состояние, норма и её отклонения, биография характера, характер занятий,

профессии и многое другое, что нельзя регламентировать. Всё зависит от таланта писателя, драматурга.

В размышлении об образе человека в драме, помимо характера, о котором подробнее речь пойдет ниже, необходимо остановиться и на других его проявлениях.

К ним относится образ лирического субъекта в поэзии, а значит и в поэтической драме. Бытовой автопортрет автора и лирический субъект — не равновеликие понятия. Они могут быть в разной дистанции друг к другу. К примеру, у А. Пушкина образ автора имеет существенное значение в романе «Евгений Онегин», не всегда воплощаемый на драматической, оперной и балетной сценах, а также в кинематографе. В «Евгении Онегине» ему принадлежат лирические отступления, когда он со стороны наблюдает за поступками своих героев и в связи с этим размышляют о жизни, человеческих характерах и судьбах. Но в VIII главе романа образ автора рядом с Онегиным, как будто вместе с ним проживает все фазы его преображения, духовного обновления и возвращения к подлинной человечности. Местами герой становится своеобразным alter ego самого автора с его судьбой и жизненными катаклизмами, поиском своего женского и человеческого идеала. В трагедиях образ лирического субъекта, автора стоит за плечами героя, иногда полностью разделяя его мысли и чувства. К примеру, знаменитый монолог Самозванца в «Борисе Годунове». После унижения и оскорбления его подлинного чувства любви к Марине он готов отказаться от царской короны. Он поднимается с колен в прямом и переносном смысле:

Д и м и т р и й (*гордо*):

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла —
Царевич я. Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться. —
Прощай навек...»

Образу автора в трагедии «Борис Годунов» Вс. Мейерхольд уделял огромное внимание и в течение четвер-

ти века, неоднократно ставя трагедию, искал сценическое средство, чтобы воплотить пушкинскую формулу присутствия автора в трагедии «Уши юродивого всюду торчат».

Образ лирического субъекта по иному воплощаются в лирических драмах А. Блока, М. Цветаевой, Ф. Г. Лорки и других. К примеру, у Блока в лирических драмах возникает система персонажей как разные стороны проявления сознания автора. Образ автора в театре поэта становится главным средством обнаружения существенных связей и сторон в самой действительности.

В связи с образом человека в драме следует уделить внимание и понятию кенотипа. Он представляет собой познавательно-художественную структуру, отражающую новую кристаллизацию человеческого опыта, исторически обусловленную, но имеющую и надисторическое содержание. Кенотип является прообразом возможного или будущего. У него своеобразие пути к обобщению. Если в архетипе общее предшествует конкретному как изначально данному, а типе — соотношение общего и конкретного, то в кенотипе общее становится конечной перспективой конкретного, вырастающего из исторического и переходящему к вечному.

Перейдем к более конкретным размышлениям понятия драматический характер.

Драматический характер как вид художественного образа подчиняется общим литературным законам. В это понятие входят определенная духовная организация и жизненный опыт как следствие взаимодействия с окружающей средой, его психофизикой, генетическими чертами. Драматический характер подчиняется общим законам и в то же время обладает специфическими закономерностями. К ним можно отнести, по словам Аристотеля, принцип последовательности мыслей, чувствований, поведения. Последовательная непоследовательность поступков также может явиться признаком драматического характера.

В предыдущих главах отмечалась важная закономерность драматического характера — взаимная обусловленность и связь с драматическим конфликтом. Глубина

драматического характера, его значительность зависят от существенных источников противоречия, из которого вырастает конфликт. Герой драмы интересен, если стремится активно участвовать в развитии драматического конфликта. Его судьба в драме, воплощенная в спектакле, становится волнующей для зрителей. Второй вывод — необходимость прямого или косвенного участия в борьбе за разрешение основного противоречия: драма не терпит действующих лиц, не имеющих отношения к конфликту.

Следует различать характеры, участвующие в конфликте прямо и косвенно. Второй случай был в свое время рассмотрен Н. Добролюбовым, когда ему пришлось защищать от критики персонажи пьес Островского, которые прямо не участвовали в драматическом столкновении.

Добролюбов обосновал право на существование такого рода характеров в драме, если «...они показывают... ту обстановку, в которой совершается действие, рисуют положение, которым определяется смысл деятельности главных персонажей пьесы»¹. Так он определил две основные функции характеров, прямо не участвующих в конфликте, но правомерных в драме. Первая — конкретизация предлагаемых обстоятельств (буфетчик и слуга в «Бесприданнице», Феклуша в «Грозе» А. Островского). Вторая — определение смысла деятельности главных персонажей (сторож Пустобайка в «Дачниках» М. Горького). Характеры, косвенно участвующие в конфликте, часто помогают придать эпическую широту происходящей в пьесе борьбе и тем самым способствуют многоплановости драмы.

Другая закономерность — образное, конкретное воплощение драматического конфликта с широким и узким кругом обстоятельств — создает предпосылки для точного вскрытия мотивов действий героев. Многообразие связей, в которые вступает человек в драме, дает возможность многогранно раскрыть его характер.

Взаимоотношения последнего в узком круге обстоятельств обнаруживают его психологию, мир чувствований

¹ Добролюбов Н. А. Луч света в темном царстве / А. Н. Островский в русской критике: Сб. М.: ГИХЛ, 1953. С. 235.

и мысли, конкретных поступков. Широкий круг обстоятельств позволяет раскрыть мировоззрение действующих лиц.

Предлагаемые, или типические обстоятельства становятся образом условий, формирующих человеческую личность. Взаимоотношения типических характеров и типических обстоятельств имеют огромное значение в реалистической драме. Они содержат в себе важную философскую основу, связанную с ролью личности в истории. Кроме того, с этой проблемой в драме тесно соприкасается проблема главного героя — человека, изменяемого миром и стремящегося к совершенствованию человеческого бытия.

ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВ В ДРАМЕ

Развитие мировой драматургии во многом зависело от того, как решался вопрос о взаимоотношении типических характеров и обстоятельств.

Поэтому, чтобы прийти к верным выводам, следует учесть исторический опыт, очень поучительный. Одна из интересных работ, прослеживающих этапы развития взаимосвязи характеров и обстоятельств в мировой литературе, принадлежит С. Бочарову¹. Предмет рассмотрения — драматургия, в частности вопрос о взаимосвязи и взаимообусловленности конфликта и характеров. Конфликт конкретизируется в разных кругах, планах. Рассмотрим ту часть обстоятельств, которая составляет событийный ряд, возникающий по воле действующих лиц и представляющий стержень основного конфликта. А еще точнее — взаимоотношения характеров и участие их в событиях драмы.

Несомненно, что с данными проблемами тесно связан вопрос о многогранном раскрытии характеров в драме. С этих точек зрения рассмотрим некоторые примеры из опыта мировой и русской драматургии.

¹ Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Сб. М.: АН СССР, 1962. С. 312–451.

Известно, что в античной драме, которая отражала «идеализацию возможного в человеке», характеры рассматривались как нечто производное от событий. Их действия были predeterminedены должным, идеальным. Мотивы и поступки героя были едины, и он поступал как должно, в соответствии с идеалами общества. Таким образом, мотивы его действий были общественноинтересны. К примеру, царь Эдип в одноименной трагедии Софокла.

В античной трагедии еще отсутствовали развернутые конкретные обстоятельства как образ условий жизни действующих лиц.

Они ограничивались скорее узким кругом, определенной драматической ситуацией, которая приходила извне, не по доброй воле героев. В основном образ героя в трагедии и обстоятельства представляли единое целое.

Впервые типические обстоятельства как самостоятельное художественное явление возникают в реалистической драме. Это обусловлено тем, что реализм начал отражать новые отношения личности и общества. В ходе становления буржуазного общества усиливается разделение труда, общественные отношения превращаются в нечто самостоятельное по отношению к индивиду, а индивид, по словам Маркса, замыкается в себе, «в свой частный интерес и частный произвол...»¹. В то же время изолированный индивид представляет собой неразрывно связанную с обществом частицу.

Процесс становления взаимоотношений личности и общества нашел отражение в мировой драматургии. Так, на заре буржуазного общества, в эпоху Возрождения, возникает личность, которая освобождается от ига старой, феодальной формации, но ещё не замкнулась в рамки новой, превратившись в индивида, ограниченного частными интересами. Такая личность и становится главным героем драмы.

Драматические характеры Шекспира отражали потребности эпохи, которая, по словам Энгельса, «нужда-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. К еврейскому вопросу. Соч. М.: Госполитиздат, 1955. Т. 1. С. 401.

лась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру...»¹.

Отвечая потребностям времени, образ драматического героя эпохи Возрождения черпает мотивы своих поступков в широком круге обстоятельств — всемирном, эпихальном. Личное и общественно-историческое сочетаются. Но действует этот характер, в отличие от античного героя, не подчиняется установленным догмам, а индивидуально. Гамлет должен отомстить за убийство отца, но он уже не может сделать это слепо. Чтобы осуществить месть, Гамлету важно докопаться до истинных причин совершенного преступления. Распознавая причины конкретного зла, он активно участвует в формировании события (сцена «Мышеловки»). Через частное зло он приходит к познанию состояния мира и в этом процессе познает себя, свои взаимоотношения с действительностью. Результаты самопознания приводят к новым поступкам, новым событиям. Задуманное покушение на него во время турнира с Лаэртом он оборачивает в контратаку против мира Клавдия. Являясь носителем новых, прогрессивных, гуманистических идей, Гамлет активными действиями объективно разрушает старый мир.

Такова диалектика взаимоотношений характера и обстоятельств, характера и события в шекспировской драматургии. Для выявления сути драматического характера важно не только, что делает герой, но и как он это делает. Герой избирает путь действий — индивидуальный, свободный от всего предопределенного, подавляющего его волю. Такой путь допускает возможность ошибок, противоречий. И у шекспировского героя возникает противоречие между поступком и мотивом. По поступку Отелло — убийца, но его мотивы открывают в нем личность благородную. Потерять веру в любовь означает для него «потерять сокровищницу сердца», все самое дорогое, чем жив человек, потерять смысл жизни.

Шекспировский драматический характер является огромным завоеванием в мировой драматургии. Его

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 346.

масштабность, титанический размах объясняются определенными взаимоотношениями — активностью по отношению к обстоятельствам.

Сила, грандиозность типического обобщения объясняются еще и тем, что мотивы своих действий герой черпает в потребностях времени, эпохи. Воление у него (Гёте) связано с долженствованием. Противоречия не снижают масштабности образа, а углубляют его неповторимую человеческую индивидуальность.

Дальнейшее становление общества, отразившееся в драматургии классицизма, приводит к противоречию личного и общественного. Личное становится частным, которое в основном не совпадает с общественным, государственным. Возникает предопределенность в выборе поступков, индивидуальная свобода действий ограничивается, а следовательно, активность характера по отношению к обстоятельствам, событиям снижается.

Критический реализм укрепляет реалистический принцип обусловленности характера обстоятельствами, той средой, в которой он выступает. Даже когда герой пытается отгородиться от общества, которое его воспитало, он все равно остается зеркалом этого общества, его язв и противоречий. Таков образ Арбенина в «Маскараде» Лермонтова.

Художественным завоеванием критического реализма является синтез противоречивых черт героя. Типическое в нем раскрывается как диалектически сложное. Общее, социальное предстает через личное, частное, индивидуальное. В драматургии критического реализма следует различать два потока, отразивших борьбу двух культур в условиях антагонистического общества. Один из этих потоков изображает жизнь типичных представителей буржуазной среды; другой — тех, кто борется против социальной несправедливости, существующего миропорядка («Уриэль Акоста» К. Гуцкова, «Гроза» А. Островского, «Нора» Г. Ибсена и другие).

Взаимоотношение героя и среды, степень активности по отношению к обстоятельствам в этих потоках драматургии различны.

Так, например, герой драматургии Бальзака, Золя, человек буржуазной среды, теряет свою активность по отношению к обстоятельствам, событиям. Он становится придатком среды, ее функцией, не организует события, а скорее приспосабливается к ним. И это не случайно. Драматический характер начинает отражать жизнь частного индивида, сфера деятельности которого ограничивается узкими интересами, их отличает частное существование, сословная замкнутость. Вот что свойственно герою драматургии, отразившей типичных представителей зрелого буржуазного общества.

Драматургия, отражающая тенденции буржуазных отношений, нередко изображает среду, обстоятельства как что-то фатально неизбежное, утверждая невозможность их изменения действиями человека.

Большой вклад в развитие драматического характера внесли русские писатели-реалисты. В первую очередь необходимо отметить А. Пушкина, драматургическое творчество которого пронизано чертами народно-национального эпоса. У его Годунова, Дон-Гуана разрушена сословная замкнутость, тот предел, который свойствен характеру индивида.

Художественные открытия Толстого в романе объективно имели значение и для развития драмы.

В образах героев романа «Война и мир» писатель также разрушает сословную замкнутость характера, давая простор национальному, народному, историческому. Герой становится выразителем самосознания народа. Его личность питают обстоятельства, которые отражают различные аспекты общественной жизни, обуславливают в нем изменения и побуждают к активным действиям в историческом процессе. Масштабность характера увеличивается и благодаря диалектике души. Личное переплетается с общеинтересным, с одной стороны, и общечеловеческим — с другой. Это создает широту, эпический размах, дает простор для выявления характера, его поступательного развития.

Завоевания лучших произведений критического реализма, завоевания А. Пушкина и Л. Толстого в воплоще-

нии эпического характера, проявляются в драматургии нового времени. Большой творческий вклад, обогативший в дальнейшем развитие драматургии, принадлежит А. Чехову.

Как известно, характер в драматургии, хотя и осуществляет свою жизнь в настоящем времени, приносит с собой прошлое и будущее. Последнее проявляется в том «подводном течении» жизни героя, его втором и третьем планах, стоящих за словами, поступками. Чехов-драматург обратил особое внимание на эту внутреннюю жизнь характера. Он открыл новый источник мотивов действий героев, их устремлений, которые могут быть выражены не в словах и даже не в поступках. У чеховских героев подлинные стремления, создающие духовную жизнь человека, оказываются далеко за пределами пьесы, в том светлом будущем, которое еще не ясно, но непременно наступит. Там осуществится их мечта о творческом труде, поэзии чувств.

«Подводное течение» у Чехова создается в результате раскрытия противоречия между бытием и устремлениями героев. Богатство внутреннего мира и слабые возможности практического осуществления своих целей углубляют это противоречие. В этом причина сложности чеховских характеров, отразивших особенности жизни пореформенной России — следы крепостничества и возникающие буржуазные отношения. Рождались тенденции — предвестники новой формации, другой цивилизации, противостоящей культурным нравственным духовным ценностям России.

Опыт мировой драматургии, ее лучшие завоевания позволяют обобщить некоторые закономерности драматического характера. Связь и взаимодействие характера с широким и узким кругом обстоятельств являются необходимым условием его существования в драме. Такая связь помогает глубокому и образному раскрытию драматического конфликта. Масштабность драматического характера зависит от того, насколько участвует в его жизни широкий круг обстоятельств, насколько его действия отвечают потребностям исторического развития.

Вопрос о том, что питает мотивы действий характера — частный интерес или общественная необходимость, духовные потребности. Нравственный идеал, также имеет прямое отношение к его масштабности.

ВОЛЕВОЕ УСТРЕМЛЕНИЕ И ДРАМАТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР

Все, что объединяет действия, поступки героя и их направленность, можно обобщить в единое понятие — волевое устремление. Это точка приложения всех сил, стремлений, желаний героя.

В свое время Гоголь назвал волевое устремление характера движущей страстью, гвоздем в голове, а Станиславский — сверхзадачей.

Чем вызвано волевое устремление, куда и на что направлено — все это определяет сущность характера. Специфической закономерностью драматического образа является его четко выраженное волевое устремление. Оно может зародиться до начала действия, но в драме должно пронизать все эпизоды, в которых участвует герой, и пройти определенные этапы в борьбе за осуществление его главного желания. Таким образом, укрепляются возможности сценического воплощения действующего лица.

Волевое устремление характера отвечает авторской идее, стремлению драматурга либо расходится с ними. Но так или иначе оно связано с основным конфликтом пьесы, способствует его развитию.

Волевое устремление персонажа драмы может меняться. Это часто встречается в драматургии с психологической формой конфликта, когда герой, выбирая свой жизненный путь, испытывает колебания. К примеру, Таня в одноименной пьесе Арбузова.

Волевое устремление Иржи («Поворот ключа» Кундеры) сначала противоречит авторской идее: герой окопался в тихой мещанской заводи, уйдя от борьбы, от друзей по оружию. Но приход Веры из лагеря борющихся с фашизмом, опасность, которая ей грозит, заставляют

Иржи пойти на рискованные действия. Если раньше он стремился оградить свое «семейное гнездышко» от бурь, то теперь открывает двери этим бурям. Вступив на путь борьбы, он пытается повести за собой жену Алену, но это ему не удается — он идет один, идет к своим друзьям, преодолевая цепь сомнений, препятствий.

Смена главных стимулов поведения, изменение волевого устремления приводят к эволюции, развитию характера. Здесь события, «жизнь человеческого духа» разворачиваются как процесс, в связи с чем эволюция укрепляет сценические свойства характера. Эволюция может быть связана не только с изменением стимулов поведения. Взаимодействие с широким кругом обстоятельств, обогащение историческим опытом способствуют выростанию характера в масштабную личность. Не только мироощущение — низшая ступень духовного развития человека, но и мировоззрение, миропонимание становятся качествами этой личности. Наиболее важна эволюция характера, обретенная в создании новых отношений, в преобразовании жизни. Она теснейшим образом связана с основным конфликтом, способствует его разрешению. Целью развивающегося характера становится преодоление противоречий. В этом процессе ярко раскрываются все грани человеческой личности, ее неповторимая индивидуальность.

СРЕДСТВА ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА

Для индивидуализации героя важное значение имеет указание А. Горького: «Нужно в каждой изображаемой единице найти, кроме общеклассового, тот индивидуальный стержень, который наиболее характерен для нее и в конечном счете определяет ее социальное поведение»¹.

Наличие так называемого индивидуального стержня создает особый духовный склад, своеобразный челове-

¹ Горький А. М. О пьесах // О литературе. С. 598.

ский облик. Индивидуальный стержень характера связан с тем, как он осуществляет свое волевое устремление, через какую цепь тактических ходов. Здесь обнаруживаются выбор поступков, единство или явное противоречие поступков и мотивов. По волевому устремлению герои, принадлежащие к одному лагерю в конфликте, могут иметь много общего. Но у каждого из них — индивидуальный путь достижения цели, свой опыт, свои связи с обстоятельствами. Индивидуальный стержень, это свое, неповторимое, создает предпосылки для индивидуализации характера, тем самым укрепляя почву для образного раскрытия основного конфликта.

С проблемой индивидуализации тесно связаны внутренняя коллизия характера, противоречия в его сознании. Они приводят героя к борьбе с самим собой. Характер обретает ту внутреннюю пульсацию, которая помогает многопланово вскрыть диалектику души, мир чувствований, помыслов, мыслей героя, и вместе с тем делает его образ сценичным. Подробнее об этом в подглавке «Монолог в драме».

Когда ложный голос в сознании пытается подавить истинный, приводя героя к выбору неверного жизненного пути, ошибочным действиям, падениям, противоречие приобретает драматизм. Последний становится стимулом действия характера, пытающегося выйти из мучительного тупика, к которому он пришел.

Таковы характеры Ведерникова в пьесе Арбузова «Годы странствий», Федора в «Трех сестрах» Чехова. Внутренняя коллизия каждого из этих героев имеет прямое отношение к основному конфликту произведения. Иногда существенные противоречия времени, эпохи отражаются в сознании героя, став частью его личности.

В коллизии характера отражается «море бед» страны, формации. Таков Гамлет. Его внутренняя борьба, предшествующая борьбе явной, не может быть названа, по словам М. Салтыкова-Щедрина, «продуктом человеческого малодушия или слабости». Салтыков-Щедрин справедливо оправдывает подобную борьбу, называя ее «законной потребностью человеческого духа».

Такого рода внутренние коллизии укрепляют связь характера с основным конфликтом. Последний развивается благодаря индивидуальным волевым устремлениям героя — разрешить свою проблему. Но не всегда внутренняя борьба героя относится непосредственно к основному конфликту. Она может стать источником ряда сюжетных побочных линий, которые с разных сторон конкретизируют конфликт и помогают подробнее раскрыть характер, его нравственные аспекты.

Существует другая важная закономерность драматического характера, обусловленная законами сцены, театра. Она тесно связана с его индивидуализацией, многогранным раскрытием неповторимых черт, свойств образа.

Это пластическое, если можно так выразиться, олицетвление внутренней жизни героя через физические действия, через зримый процесс всех элементов жизни человеческого духа. Сцена требует процессуальности психофизического поведения — восприятия, оценок, созревания решений, поступков, обнаружения его подлинных мотивов. Из этой закономерности драматического характера К. Станиславский вывел закон о единстве психического и физического поведения актера в образе.

На основе учения К. Станиславского вырос современный метод действенного анализа пьесы, роли с учетом психофизического состояния героя, его физических действий, отражающих внутреннюю жизнь.

Благодаря пластически зримому действенному раскрытию образа на сцене, зритель оказывается очевидцем рождения поступков в сознании героя, втягивается в активный процесс размышлений. Его воображение дорисовывает подробности жизни действующего лица.

Идейно-художественная определенность характера реалистической драматургии противостоит так называемой «полой личности», «отсутствию самого себя». Такая личность лишена стимулов поведения, ибо окружающий ее мир — глухая, абсурдная, бессмысленная по отношению к человеку сила, не способная измениться под его воздействием. Это одна из крайностей модернистской литературы — исчезновение характера как такового. Но он, по

существу, исчезает также в литературных и драматических произведениях, где наблюдается гипертрофия психологического, безграничное разрастание потока сознания. Образ героя теряет очерченность, идейно-художественную определенность, так как его размывает поток внешних впечатлений. Он становится пассивным придатком среды, обстоятельств. Исследователь С. Бочаров называет такой процесс капитуляцией «личности и характера как активных начал перед хлынувшей во внутренний мир и затопившей его жизненной стихией...»¹.

Как известно, реалистический характер обогащает духовно, обладает избирательной способностью, которая служит важным моментом самопознания и самовоспитания. Развитая избирательная способность помогает человеку усваивать из хаоса впечатлений окружающей действительности только то, что дает пищу познанию, обогащает интеллектуально и нравственно. Человек осознает себя как личность с определенным волевым устремлением, направленным на осуществление конкретной цели, которая служит преобразованию жизни.

Реалистическая драма отражает действительную диалектическую взаимосвязь деятельности человека, насыщенной подлинным драматизмом. Она показывает, с одной стороны, обусловленность поведения человека социальной средой, глобальными тенденциями времени, а с другой — значение активности личности в процессе совершенствования окружающего мира.

МОНОЛОГ В ДРАМЕ

Роль смыслообразующего сценического действия, драматического по своей природе, одинаково важна как в драматическом, так и в музыкальном театре. Об этом свидетельствует опыт мирового театра, чей возраст измеряется двадцати пятью столетиями. Законы драмы в истории мирового театра являлись основополагающими

¹ Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Сб. М.: АН СССР, 1962. С. 445.

ми в становлении и развитии театрально-драматических систем разных эпох и народов. Об этом писал В. Э. Мейерхольд, справедливо считая, что все новации в театре обуславливаются новациями в драматургии. Свидетельству тому новая драма. А. П. Чехов способствовал формированию нового психологического театра. Это доказал К. С. Станиславский своей системой актерского искусства и режиссуры, подтвержденной на практике МХТ, его музыкальной студии «Система» или «Метод» на Западе оказали влияние на мировой театр, не только драматический, но и музыкальный.

В этих открытиях формированию на сцене драматического действия отводилась важная роль. И это не случайно.

Человек самой природой своей предназначен для поисков высшего начала, законов смысла бытия. На этом пути его ожидают препятствия и испытания. Драматизм этого пути запрограммирован изначально. На нем и добываются новые идеи,двигающие человечество вперед: кто жаждет новых идей, должен домогаться истины. Но истина не принадлежит одному человеку, как говорил Сократ, — она среди людей и свыше, поэтому лучший путь поиска — диалог с другими, с мирозданием подчас драматический с масштабом испытаний. В столкновении мнений, в драматической борьбе и выверяются идеи.

Иногда, как отвечает В. Г. Белинский, самые кровавые события не обладают драматизмом, ибо за ними не стоят никакие новые идеи, «...боролись и менялись лица, а не идеи»¹.

В столкновении идей, проявляющемся как «страсть, как пафос», особую роль играет «жизнь человеческого духа», выявление которой была посвящена система актерского творчества К. С. Станиславского. И здесь естественно особую роль играет «внутренний человек», ткань его душевной жизни. А за этим разумеется мучительный поиск выбора жизненного пути, предназначения судьбы

¹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // ПСС. Т. 7. С. 507.

человеческой личности и следовательно, её психологическая, нравственная духовная, подоплека.

Вот почему мировая драма, начиная с V в. до н. э., в лице её великих представителей Эсхила, Софокла, Еврипида вводила в структуру драматического действия монологи действующих лиц. Их функции — многоплановы и многозначны. Они отвечали жанру трагедии этих авторов. Гете высказывает важную идею («Об эпической и драматической поэзии»): «Трагедия — ограниченная личностью страдания, эпическая поэма — человека, действующего вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятия... трагедия — человека, устремленного вглубь своей внутренней жизни. И поэтому события подлинной трагедии требуют небольшого пространства»¹. Таким образом, духовная, сущностная подоплека драмы и её высокого жанра трагедии в действии, наделенная чувственной конкретностью, обусловлена главным содержательным моментом — раскрытием внутреннего человека. В драме и в театре это во многом воплощается в монологе. Он органично свойственен человеческой природе. А для Гете и Пушкина «совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы»².

Роль монолога в драме, в музыкальном (балетном) театре мало изучена теорией и историей драматического искусства. А между тем это имеет отношение к современной ситуации в художественной культуре в целом, и театру в частности. А именно — к его обеднению духовно-эстетических координат. Хотя категория духовности в историческом развитии мирового театра — вечно актуальная проблема на всех этапах его существования. От степени её разрешения зависело совершенство структуры драматического действия как носителя смысла в художественном произведении.

В области балетного театра этим был особенно озабочен Ж.-Ж. Новерр в XVIII веке, когда стал утверждать

¹ Гёте И.-В. Собр. соч. В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 534.

² Там же. С. 601–602.

важную роль качества балетной драматургии, нередко обращенной к её классическим образцам. Приоритет он отдавал «одухотворенному танцу», чуждому чисто механическому танцеванию, отмеченному, как бы сказали сегодня, духовной нищетой. В балете, по его мысли, необходимо после преодоления технических трудностей обращение к душевному благозвучанию в движении, свободе и изяществу в создании танцевального образа в осмысленном танцевальном действии.

Обратимся к некоторым историческим этапам развития мировой драмы, когда в ней монолог проходит известную эволюцию, и формируются в том виде, в каком он отражает своё место в современном драматическом театре.

Типология монолога формировалась многообразно. В своей лирической сущности монолог не был автономен, всегда соотносился с основным действием. Об этом писал Гегель: «... драма не распадается на лирический внутренний мир, противопоставленный внешнему миру, а представляет внутренний мир и его внешнюю реализацию».

В самих истоках рождения драматической поэзии было уже предreshено присутствие внутреннего духовного мира образа человека. Драма родилась в недрах эпоса, сохранив за собой в генезисе элементы более древнего рода словесного искусства — лирики, лирической поэзии, проявляющую эмоциональную и мыслительную реакцию на окружающую действительность, отношение к ней.

В лирических зонах драмы — в монологах — «внутренний мир отдельного человека становится объективным для самого себя в известной ситуации действия. Поэтому своё подлинное драматическое место они получают в такие моменты, «когда душа человека после всех прошедших событий просто сосредоточивается внутри себя, дает себе отчет в своем несогласии с другими, или в своем внутреннем расколе или же в последний раз обдумывают свои медленно зреющие или внезапные решения»¹.

И этому отвечает специфика драмы. «Эпос, — пишет Г. Д. Гачев — не полагает преимущественный интерес

¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 3 т. М., 1971. Т. 3. С. 552.

к отысканию причин вещей, он не допытывается дотошно: почему свершилось данное событие? Но принимает его на веру, такова воля богов, порядок вещей и т. п.»¹ Драма, же отвечает на вопрос — какова причина, каков источник. Почему свершилось это, — из многих возможностей — что возбуждает «интерес обоснования». Она произошла из эпоса, когда возник «вотум недоверия бытию» (Гачев). В ней проявился процесс отыскания причин явлений, «интерес обоснования», осмысление, рефлексии — и в этом исток драмы как таковой её лирических зон. Эпос объективировано отражает порядок мироустройства, принимая его как данность, а драма в своих истоках по мысли английского исследователя Э. Бэнтли — «посвящена проблематике справедливости». А эта сфера относится к внутренним мыслительным, эмоциональным, одним словом, психологическим процессам личности, то, что в искусстве определяется как лирическая среда произведения.

Уже у великих трагиков V в. до н. э. Эсхила, Софокла, Еврипида монолог занимал значительное место. Уже в их произведениях он проходит заметную эволюцию. Так, в ряде античных трагедий ещё наблюдаются черты, связанные с обрядовой, фольклорной, мифологической культурой с её лирическим началом.

«Один из фольклорных первоисточников античной трагедии — обряд поминального плача»² — пишет Н. Берковский. Иными словами — «френос» — поминальный плач; он известен у многих народов, в том числе и на русском Севере. «У греков, — пишет Берковский, эти плачи перешагнули через лирику и шагнули в трагедию... Плач выражает, какой ценой ценят человека, ушедшего из жизни»³. У античных трагиков все сражения, кровавые события происходят за сценой. На сцене — осмысление того, что произошло за её пределами. И собственно плач выражает осмысление значения че-

¹ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 48.

² Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1968. С. 397.

³ Там же. С. 397–398.

ловека, который ушел из жизни. Особенно это касается героя, который в античной интерпретации древних греков — «всегда великий труженик, ...как бы высокая и высшая степень действенного человека. Герой щедр на дело, сделанное для других, силами физическими и моральными он наделен в избытке и может создать большее, чем это потребно ему»¹.

Вспоминается балет Ю. Григоровича «Спартак», где последняя сцена — оплакивание мертвого героя, похожа на античный френос, когда воспроизводится в скульптурной группе мотив пьютты в классическом искусстве. Пафос френоса «Спартака» близок античным трагедиям, где Электра оплакивает в Агамемноне героя, она восстает против надругательства над героической моралью... Электра оплакивает извращения, которым подвергается мировой порядок»². Так происходит воплощение глобального конфликта, который всегда отличало подлинное трагедийное искусство. Цель которого — очищение путем страха и сострадания. Поминальный плач — одна из начальных форм монолога в драме, которая получила, таким образом, отзвук и в современной балетной трагедии.

Извращение мирового порядка, призыв к возмездию в поминальном плаче как прообраз монолога, имеет отношение к главному глобальному конфликту античной драмы. Речь идет о столкновении между нравственными законами мирового порядка и человеческой волей тех, кто им противоречит. Эта точка пересечения горизонтами человеческого бытия и вертикали, неба, божественного, что было свойственно великим произведениям драматического искусства на разных исторических этапах его развития. Оно по-своему отражается и в шекспировской драме, представляющей уникальную фазу бытия монолога. Это связано с философско-нравственной проблематикой и поэтикой великих драматургов.

У Шекспира действие вырастает нередко из конфликта, столкновений духовных ценностей над материальным.

¹ Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1968. С. 397–398.

² Там же.

«Мир прежде людей, — пишет Н. Берковский, — историческое бытие прежде отдельных лиц — такова поэтика Шекспира, без чего он не был бы трагическим художником: трагедия требует мощи и примат мира всеобщего и объективного»¹. Ученый вводит термин в анализе «Короля Лира» Шекспира применительно к отражению глобального бытия — «собственническое миросостояние». И в атмосфере пространства разворачивается не история королей и его дочерей, а «история Всякого человека во Всякой жизни»². «Из повседневного, пишет Г. Козинцев, «вырастает апокалиптическое»³. Этим продиктована поэтическая сущность произведений Шекспира, как и всех великих классиков. Известно, поэзию нельзя ограничить рамками сюжета, отмечает Козинцев: «Она выходит за эти пределы. Это — целая вселенная»⁴. Поэзия заполняет пространство вертикали в драме, выходя к глобальным проблемам человека и бытия в его космическом понимании. Неслучайно, осуществляя экранизацию «Короля Лира», Г. Козинцев создает своеобразный хронотоп — движение пространства в соотношении с движением времени в действия трагедии. Пространство фильма заполняет тема охоты, где не ловят зверей, а обращаются в зверей, истребляют не хищников, а становясь хищниками, весь род людской человеческий»⁵. В движении пространства — узкие зоны повседневности, или рамки расширяются до масштабов истории и всей вселенной.

Обладая особой «энергией действия» (Н. Берковский) Шекспира, неизбежно возникают монологические зоны, моноструктуры, где отражаются мотивы, решения будущих поступков героев, их поединки с самим собой и окружением. Это формирует событийный ряд драматического действия. И не только, но ставятся глобальные вопросы бытия, важные для жизни человека как такового.

¹ Берковский Н. Я. Литература и театр (статьи разных лет). М., 1969. С. 398.

² Козинцев Г. Пространство трагедии. М., 1973. С. 168.

³ Там же. С. 153.

⁴ Там же. С. 142.

⁵ Там же. С. 154.

Моноструктуры — это лирическое стихотворение, монолог в драме и балетном театре, арии в опере, молитвы как музыкально-смысловые тексты, исполнения солистом, корифеем хора («Символ веры» и др.), лирические пространства в сценической миниатюре, в моноспектакле. Это те сценические зоны, где человек оказывается наедине с собой в переломные моменты жизни, когда все связи его с миром напряжены, когда он оценивает предлагаемые обстоятельства, пытаясь разрешить внутреннюю коллизию, найти путь преодоления внешних препятствий, найти путь решиться вступить в противоборство, приуготовливаясь к поступку. Это зона напряженного действия, готовности вступить в событие с другими, с самим собой, с мирозданием. Последнее — некое глобальное начало, от которого зависит человеческий выбор пути.

У Шекспира — это взаимоотношение личности с «веком, вывихнутым в суставе». Тогда ставится глобальный вопрос — «Быть или не быть?».

Этот монолог (моноструктура в действии) — краеугольный для понимания смыслов трагедии «Гамлет». И не только. Но и для творчества Шекспира в целом. Недооценка действия в монологе актером и режиссером, что нередко наблюдается на сцене, оборачивается недооценкой масштаба трагедии. Его можно трактовать и как «бытие и небытие — вот в чем вопрос». Как наши действия для достижения цели, но с использованием кинжала, убийства своих недругов отзовутся в мире ином, «откуда ни один не возвращается».

Когда бы неизвестность после смерти,
Боязнь страны, откуда ни один
Не возвращался, не склоняла воли
Мириться лучше со знакомым злом,
Чем бегством к незнакомому стремиться?
... Так погибают замыслы с размахом
Вначале обещавшие успех...

И что нам ждать от этого «небытия», глобального начала, над которым мы не властвуем. Какое возмездие, рок, обратная связь. Или как сейчас определяет — «кармическое

возмездие нам и нашим потомкам». Отсюда вывод, который делает Гамлет силой ума, результатом мучительных рефлексий — «Мириться лучше со знакомым злом, чем бегством к незнакомому стремиться». Но не всегда ум в поступках согласуется с сердцем, чувством, в том числе — чувством мести. Гамлет окажется во власти этого чувства, убедившись в правде слова отца-призрака Гамлета-старшего. Будет совершена трагическая ошибка. Кинжал будет пущен в ход. И укол шпаги за занавеску в спальне Гертруды. Но там окажется не король-убийца, а невинный Полоний. Роковое возмещение окажется неизбежным: гора трупов, смерть самого Гамлета. И явление Фортинбраса-младшего, отца которого в исходном событии трагедии убивает Гамлет-старший. Сын Фортинбраса отдает похоронные почести принцу Гамлету и предъявляет права на земле, захваченные Гамлетом-старшим.

Стремление разрешить внутреннюю коллизию, сомнения и страдания, которые испытывает Гамлет, вызывает сочувствие и сострадание. Герой избрал благородную цель — восстановить справедливость не только в «Дании-тюрьме», но и в глобальном смысле мироздания. Но не всегда благородная цель стремления героя, его индивидуальная воля совпадает с результатом его поступков. Как верно рассуждает Б. Костелянец, размышляя над «Поэтикой» Аристотеля и трагедией Софокла «Эдип-царь» — «Трагическая фабула заведомо ставит героя в обстоятельства, не до конца ему известные и противоречивые, в обстоятельства, которые могут обернуться по-разному». Поступок героя может быть «произвольным», подчиненным конкретной цели и «непроизвольным», совершенным «по принуждению», обусловленным стечением обстоятельств. Действуя в этом случае по своему усмотрению и выбору, проявляя творческое начало, герой не свободен от трагической ошибки. Последнее происходит с Гамлетом, когда он невольно убивает Полония, и тем самым обрекая себя на роковое возмездие, собственную гибель, заплатив высокую цену своей ошибки. Но это не исключает у зрителя катарсис, очищение путем страха и сострадания. Оно содержит

как эстетическое, так и этическое восприятие трагедии. Как верно отмечает Б. Костелянец — «Удовольствие рассматривается не только как “эстетический феномен”, но и как явление эстетического порядка... Оно появляется только тогда, когда до зрителя доходит та истина, что через все несчастья, испытанные героями, в мире обнаруживается своя мощь некий высший порядок»¹.

Шекспир продолжал традиции великих античных трагиков в обращении к глобальным явлениям бытия. В монологах своих героев он продвигается далее в раскрытие внутреннего мира человека, его взаимоотношения с законами миропорядка и неизбежным влиянием их на людские судьбы. И вместе с тем здесь налицо дальнейшее углубление в потаенные пласты человеческого сознания, его мыслей, чувств и страстей, часто разрушительных. В монологах Шекспира проявились неведанные доселе процессы жизни человеческого духа. Это прежде всего самопознания личности, осмысление собственных возможностей, самооценка, не только близкая к существу личности, но далекая, ложная, когда преувеличенное самомнение, игра без правил в поступках оборачивается трагическими последствиями для себя и для других. Глубинно постигая себя, человек открывает путь к познанию других людей. Шекспир обращается к вечным проблемам бытия — любви, жизни и смерти, объединяя трагедию античного стиля с трагедией последующих исторических эпох. Шекспир в монологах подробно отражает смены душевных состояний героев, над которыми не всегда властно сознание, воля, это — чувства, страсти. А над всем этим вырисовывается обострившееся стремление постичь человеком смысл бытия. И не только в его глобальном понимании, но и в период тех социально-духовных сдвигов, которые происходят в конкретном обществе.

Неслучайно трагедия «Гамлет» оказалась в основании русской культуры. И не раз в её переломные моменты была востребована русским театром и зрителем

¹ Костелянец Б. О. Действие и драма. — СПб., М.: Совпадение, 2007. С. 51.

именно «Гамлет». Неслучайно есть понятие «русский Гамлет» — его различные интерпретации на сцене отечественного театра, начиная с эпохи П. Мочалова. В. Белинский в своей известной статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» на вопрос «Что такое Гамлет?» и как понимают у нас значение этого слова, подчеркивает его величие и глубину: «Это жизнь человеческая, это человек, это вы, это я, это каждый из нас, более или менее, высоком или смешном, но всегда в жалком и грустном смысле»¹. В 1954 г. Н. Охлопковым был поставлен исторический спектакль «Гамлет» в период начавшейся «оттепели» в стране, а в 80-х — «Гамлет» с В. Высоцким в театре на Таганке. Ю. Любимов выразил в подтексте протест против существующей социально-политической системы, когда обострился «вотум недоверия бытию».

Утверждение духовной сущности драматического искусства наблюдалось в трагедиях Шекспира всегда. Это окажется близко русской культуре, особенно у такого великого поэта и драматурга, как А. С. Пушкин.

Неслучайно в процессе своих «Драматических изучений» Пушкин видит свой путь в трагедии, продолжая и развивая принципы духовной сущности драмы, стремление к масштабному смысловому её потенциалу. А это обеспечило востребованность трагедий Пушкина на всех этапах исторического развития русского театра. В «Пире во время чумы» А. Пушкин подводит нравственный итог циклу «Маленьких трагедий», в каждой из которых совершалось преступление, когда преступался нравственный закон существования человечества. Образ физической и нравственной чумы был не частым случаем у одного селения, а глобальным — у порога жизни человечества. Мысль поэта о его преодолении заключалась в творчестве — в состязании песен Мэри и Вальсингама, в духовном поединке со злом, силой магического слова поэзии. Его принципы, как и Чехова, являются фундаментом для новых творческих исканий в области драмы и театра XX века. Мир глобального бытия с его миропорядком, от которого зависит

¹ Белинский В. Г. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. Статья и рецензии 1834–1841.

человек во все времена и не может на него не влиять, определил мировые цивилизационные сдвиги и изменения, которые отражали великие поэты, писатели, драматурги. Об этой вертикали бытия своеобразно скажет один из персонажей С. Довлатова: «Земля — горизонталь, вертикаль — бог. В пересечении — Шекспир, Пушкин...» Этот список включает имена мировой литературы и искусства. Об этом образно говорит А. Блок. В статье «Крушения гуманизма» поэт отмечает лейтмотив в философской системе Канта о времени и пространстве и определяет как бы два времени и два пространства: одно историческое, легендарное, другое — неисчислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствует в цивилизационном сознании, во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей от мирового оркестра»¹. Поэты, поэты-драматурги особенно ощущают присутствие глобального бытия и влияние его на человеческие судьбы и континенты.

Подобно Гамлету Есенин ощущал «век, вывихнутый в суставе», всемирную качку, когда рушились вековые нравственные нормы человеческого общежития и мира. В самом бытии, высшем порядке, менялось отношение к человечеству. Результат — разруха в умах, культуре, укладе жизни. Есенин страдает, переживая, пропуская эти процессы через призму собственной судьбы, поэзии, и изменений в стране и мире. Это запечатлено в его лирической поэзии:

Земля — корабль!
Но кто-то вдруг
За новой жизнью, новой славой
В прямую гуцу бурь и вьюг
Ее направил величаво.
Ну кто ж из нас на палубе большой
Не падал, не блевал и не ругался?
Их мало, с опытной душой,
Кто крепким в качке оставался.

¹ Блок А. А. Крушение гуманизма // ПСС. Т. 6. С. 101.

Это восприятие ему дорогого деревенского уклада жизни, когда он сравнивает деревню с жеребенком, стремящимся перегнать поезд. В этом глобальном пространстве бытия и времени он чувствует себя чужим, «в своей стране я словно иностранец». Так круг предлагаемых обстоятельств, в которых действует герой, приобретает глобальный масштаб. И соответственно, структура, сущность конфликта меняется, укрупняется до вселенского масштаба.

О лирико-монологических зонах в структуре действия в трагедиях А. С. Пушкина подробно сказано во второй главе данной монографии.

Если обратиться к последующим историческим периодам развития драмы и театра, то есть театрално-драматическим системам (термин А. Пушкина), то можно убедиться в дальнейшем утверждении роли монолога, его различных модификаций. Это относится к эпохе классицизма, где монологи органически выявлены как конкретизация основного типа конфликта между чувством и долгом личности, свободой воли и долгом, теми границами, которые устанавливают мировоззренческие и эстетические основы театра этого периода. Такова рода монологи ярко представлены в «Федре» Расина, где страсти героини отражают её внутреннюю коллизию между чувством и долгом. Аналогичное происходит в «Сиде» Корнеля.

XVIII век — век Просвещения представляет новые эстетические координаты драмы, её монологических действенных структур. Если Шекспир отражал вместе с действующими лицами образ мироздания, захватывая историю вселенной с поэтическим временем и поэтическим пространством, несовпадающими с реальным, а иногда сужая их «до молекулы повседневности» (Козинцев), то драматурги-просветители пошли другим путем. Они направляли свои усилия на концентрацию воплощаемой действительности, стремясь её интерпретировать так, чтобы приблизить к конкретным реалиям. Хотя были и исключения: тот же Гете с его знаменитым «Фаустом». Но ведущая тенденция привела к рождению третьего

промежуточного жанра между трагедией и комедией — драмы. Она отражала конкретику социальных противоречий общества и человека, частную, семейную жизнь, отразившуюся в смешении жанровых признаков — драматического и комедийного, сатирического и пр.

В известной степени внимание драматургов обращается к одному из законов этого направления в драме — единству действия. Оно трактуется в реалистическом ключе. Утверждение единства действия как важной закономерности драмы нового типа было связано именно с формирующимися с её жанровыми образованиями — социально-психологической и социально-исторической, бытовой и пр., наряду с трагедией и комедией. Драма воплощала конкретную человеческую историю (сюжет), сосредоточенную в сконцентрированном времени и пространстве. Эта история выразилась в конкретном конфликте, в событийном ряде, проявляя многосторонние человеческие характеры, их личностные неповторимые черты. А значит и их внутренний мир. Он особенно обнаруживал себя в монологах, подчиненных, по мысли Гёте, «закону единства и закону развивающегося действия». Важным аспектом отражения жизни в драме было её соотношение с человеческой практикой, опытом в его бытовой, житейской сфере и духовном опыте. Стремление к правде жизни у просветителей-драматургов вовсе не означало копирования, удвоения реальности. Гёте подчеркивал, что произведения «отражают не только правду изображаемого, но и также превосходств художественного отбора, духовную ценность всего единственного, надземность мирка искусства»¹.

И воспринимающий его зритель, писатель, по мнению Гёте, «должен жить одной жизнью с произведением искусства, снова и снова созерцать его и тем самым вступать в более возвышенное существование»². Воспитательная миссия драмы, театра как школы жизни,

¹ Гёте И.-В. Собр. соч. В 10 т. М., 1976. С. 534.

² Гёте И.-В. Об эпической и драматической поэзии // Избр. произв. М., 1950. С. 679.

социальных нравов, постановка проблемы отношения идеала к действительности, стремление к просветительскому реализму — всё это оказалось в центре внимания писателей и драматургов XVIII века.

Это позже найдет свое продолжение в русском театре и драматургии.

Как уже говорилось выше, драматический конфликт, его развитие в событийном ряде и монологических зонах был преимущественно детерминирован социальными отношениями человека и общества. Проблемы свободы личности, его цели и путь к ней воплощались через преодоление социальных и дворянских предрассудков между разными социальными группами. В ряде случаев это было продиктовано рождением третьего сословия — восходящего буржуазного класса. К примеру, «Женитьба Фигаро» Бомарше, где вчерашний слуга Фигаро, отличающийся интеллектом, энергией, не уступающий своему господину, утверждал в поступках и монологах свое место под солнцем, свои реальные права, обусловленные ходом историческо-общественного развития. Аналогичное происходит в комедиях К. Гольдони.

И вместе с тем драма как и мировое искусство в целом несет в себе корневые начала, гены своих предыдущих периодов развития — античности, Шекспира, когда наряду с горизонталью жизни возникала вертикаль — выход к вечным глобальным проблемам бытия. Как всегда эту идею осуществляли художники, поэты, которые в силу своей гениальности не укладываются в рамки доминирующих эстетических законов эпохи.

К ним безусловно принадлежал Гете с его «Фаустом», с его обширными монологическими зонами. В них воплощаются и те идеи, которые будут развиты в XIX и XX в. Уже в своем театральном вступлении к «Фаусту» Гете намечает контур драмы и театра будущего. В диалогах Поэта, Комического актера и Директора театра автор «Фауста» утверждает роль высокой драмы, трагедии, поэтической по своей природе, поднимающие вечные проблемы человека и миропорядка, их философско-нравственное осмысление. Это обеспечива-

ет достойный материал для воплощения образов актерам и, естественно, широкую зрительскую аудиторию, заполняющую театр. И свой «Фауст» автор предлагает в качестве такого рода произведения. В нем органически сочетаются философское начало (ведущие идеи немецкой классической философии этого периода) и поэтическое воплощение. Примечательны размышления Шиллера по поводу «Фауста»: «Ваше произведение, при всех его поэтических особенностях, осуществляет требования символической значимости, отразившей Вашу собственную идею. Двойственность человеческой природы и неудавшиеся стремления соединить в человеке божественное и физическое... Короче, требования, предъявляемые к «Фаусту», являются одновременно и философскими, и поэтическими...¹.

В драме эпохи Просвещения в монологах героев Шиллера, Бомарше, Гольдони раскрываются их внутренние коллизии и отношение к миру в значительной степени, но затрагивающие социальные проблемы конкретно общества. Хотя у Шиллера в его научных эстетических изысканиях, в том числе жанра трагедии («О причине удовольствия, доставленного трагическими предметами», «О трагическом искусстве», «Письма об эстетическом воспитании») предъявляется требование идеализации действительности в искусстве во имя нравственно-эстетического воспитания человечества. И в этом возникает некоторое противопоставление методу Гете, идущего от конкретного человеческого опыта к художественным обобщениям. Гете отказывается от религиозной нравоучительной идеи, под которую подводится персонаж, как и от идеи идеализации человека. Он ставит вечные проблемы, воплощая реальные скитания и поиски смысла жизни героем. При этом он проходит все пропасти греховного падения, чтобы от узкоэгоистических желаний обрести чувство долга перед людьми. У Шиллера наблюдается устремление идти от общей

¹ Deh Briefwechsel Zwischen Schilez und Goethe. Liepzig, 1984. Bd. 1, 5, 352, 353.

умозрительной идеи к конкретному образу. Неслучайно у него завязывается полемика с теми, кто не согласен с его идеями по поводу сочиненного положительного героя, воплощенного в ключе просветительского классицизма («Письма о Дон-Карлосе» (12 писем)), вступающего в противоречие с логикой поведения реального характера.

И Шекспир, и Гёте, и Пушкин, как и все великие художники, творят искусство, выходящее за пределы, которые очертила эстетика их времени.

Они открывают новые горизонты в раскрытии человека и прежде всего его внутреннюю духовную жизнь, проявленной в монологах действующих лиц, когда открываются глубины интеллектуальной, творческой энергии человеческой личности.

Эпоха романтизма вносит свой вклад в развитие внутреннего мира человека, а следовательно, в развитие роли и места монолога в действии драмы. Романтиками-драматургами в определенной степени было учтено положение Лессинга о двуплановости действия в драме. Оно выступает средством расшифровки скрытых внутренних процессов поведения личности, его жизни. Смысл действия, его суть — не в перемене пространства, а во внутренней, потаенной борьбе страстей и мыслей. Вследствие чего оно становится и внешним и внутренним. Второе черпает себя в духовных источниках, в скрытых механизмах сознания, помыслах поведения. Таким образом, проявляется многогранность характера, расширяется за счет включения лирического пространства монолога.

Романтики развивают концепцию особой роли созерцания, мировосприятия как важной составляющей эстетической деятельности и в этом — основы медитативной лирики, когда формируется поэтическое чувство, включающее осмысление переживаний, фантазию, интуицию. Оно позволяет заглянуть в глубинные процессы явлений, за пределы повседневности, обыденности. С точки зрения романтиков этот процесс не лишен драматизма, преодоления внутренних коллизий героя драмы. Свидетельство тому — развернутые, многоплановые по характеру

монологи героев, к примеру, одноименных драм В. Гюго — Рюи Блаза, Марии Тюдор, и др., у Байрона — монологи героев Каина и Манфреда в его одноименных трагедиях, у Генриха фон Кляйста — Принца Гомбургского в его одноименной драме. Список можно продолжить.

Следующий исторический этап развития роли монолога в действенной структуре драмы, безусловно, принадлежит А. С. Пушкину в его трагедии «Борис Годунов» и «Маленьких трагедиях». Его вклад в природу монолога в драме является результатом изучения и творческого претворения его «Опыта драматических изучений», предшествующих периодов развития мировой драмы.

XIX век отмечен проявлением различных стадий реализма во многих его разновидностях: критический реализм, натурализм, фантастический реализм и прочее. В это же время возникает течение неоромантизма со знаменитым «Сирано де Бержераком» Э. Р. Ростана, отмеченного поэтическим мастерством в монологах главного героя (монолог о носе, монолог о дуэли, любовные послания в монологе Христиана, предсмертный монолог и др.).

В реалистической драме монолог персонажей — средство его личностной и социальной характеристики. Этим особенно отличаются русские драматурги. К примеру монологи в комедиях А. Н. Островского — Липочки в комедии «Свои люди сочтемся»; Глумова в комедии «На всякого мудреца довольно простоты».

В его драмах можно наблюдать монологи персонажей, насыщенные глубоким драматизмом. К примеру, монологи Катерина («Гроза»), Ларисы Огудаловой («Бесприданница»). Они являются зеркалом души героинь, особенно в пороговой ситуации — между жизнью и смертью. А знаменитый монолог актера Несчастливцева в финале пьесы «Лес», — суровая отповедь собственническому миру лжи и подлости, лицемерия. За ним слышен голос самого автора с его оценкой происходящего в обществе социального неравенства. Аналогичные смыслы заложены в монологических зонах героев пьес Н. Гоголя, А. Сухово-Кобылина, М. Салтыково-Щедрина и других русских драматургов.

В русской литературе XIX века можно с твердым основанием утверждать, что внутреннему духовному миру человеческой личности отведено важнейшее место. Герои произведений И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова находятся в постоянном процессе самопознания, стремления постичь смысл жизни, осознать происходящее в настоящее время и будущем. Возникают вопросы, обращенные к глобальным проблемам бытия. Л. Толстой отражает драматизм как исторических событий, так и судеб героя, предоставляя пространство в романах для их внутренней речи, которая материализует психологическую диалектику души героев и авторские отступления, осмысление происходящего.

У Толстого внутренние монологи персонажей становятся важной составляющей их психологической характеристики. Это можно проследить с особой очевидностью и в «Войне и мире» и «Анне Карениной» и «Воскресенье».

Обширные и своеобразные монологи воплощает в характерах своих произведений Ф. Достоевский. В них — внутренний драматизм, как и во всей его проза. Неслучайно инсценировки, инсценизации, экранизации становятся достоянием мирового театрального и кинематографического репертуара, постоянно обновляющиеся по своим интерпретациям в том или ином историческом времени. Это в большой степени относится и к Толстому. Следует особо отметить своеобразие монологических зон персонажей Достоевского. Об этом писал выдающийся ученый М. Бахтин, посвятив писателю свой фундаментальный труд¹.

Монологи персонажей Достоевского занимают многие страницы его романов. Герои, совершающие преступные деяния, с их подробной аргументацией, оправданием своих поступков. К примеру, Раскольников в «Преступлении и наказании». А в «Идиоте» князь Мышкин рождает острый монолог о неприемлемости им католицизма с его насильственными методами завоевания своей паствы. Нередко самое важное герои Достоевского высказывают

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

«в пороговой ситуации» (Бахтин) перед уходом, на выходе из дома, после продолжительной сцены, в течение которой вызревало это последнее слово.

Монологи героев писателя, особенно обращенных к кому-то, занимают не случайно значительное место в пространстве повествования. Прежде всего потому, что их высказывания, сам процесс рождения мысли, её эмоциональная аргументация отражает их точку зрения на собственные действия и поступки, а также на окружающую действительность. Таким образом они становятся «идеологами собственного бытия» (Бахтин), поэтому выставляют систему доводов, чтобы оправдать свои мысли, действия, поступки во имя некой якобы высшей идеи. И под её ложным флагом совершаются преступления. Иногда их последствия оборачиваются наказанием совести (Раскольников). А другие чинят разрушительные катаклизмы в жизни человеческого общества («Бесы») без зазрения совести.

Эпоха новой драмы (конец XIX — начало XX в.) несет на себе печать общественных противоречий человеческого бытия этого периода. «Собственническое мирозостояние» обретает особую активную энергию, рушатся прежние эстетически-нравственные идеалы, культура испытывает кризисные явления. Своего рода «крушение гуманизма», отмеченное А. Блоком в своей известной статье под этим названием. «Вишневый сад» у Чехова с его образом красоты, идеалов прошлого, носителя художественно-культурных смыслов становится предметом купли-продажи. Эти изменения отражаются в социуме новой драмы Г. Ибсена, А. Стриндберга и А. Чехова. Они предлагают новые эстетические качества отражения личности и общества.

С особой силой это проявляется в драматургии Чехова. Он остро чувствует поступательное развитие индустриально-капиталистического общества, где у человека преобладает частный интерес в ущерб общечеловеческим. Процессы отчуждения личности затрагивает людей как между социальными слоями, так и внутри них. Чехов предчувствует возникновение уже в конце XIX века,

(а затем этот процесс охватит весь XX век) выход на историческую арену особого типа массового человека. Его отличает узнаваемость, многоликость, борьба за существование, неудовлетворенность местом в прожитой жизни. Герои в прежнем понимании, в том числе культурно-художественном, уступают такого типа человеку. Н. Берковский отмечает в Чехове «особый метод новаторства — раскрытие первооснов привычного, известного»¹. Он цитирует мысль Чехова, который объяснял, что литература позволяет в жизни «то, чего раньше не видели, не замечали: её отклонения от нормы, её противоречия»².

И далее комментирует Берковский — «Главный интерес — в норме, отклонения и открывают нам, в чем эта норма. Поэзия, возвышенное, трогательное — всё это у Чехова тогда подлинно, когда возникает из нормы, опирается на обыкновенную жизнь людей...»³.

Продолжив мысль Берковского, можно заметить, что норма предполагает духовно-нравственные законы бытия, внутренний смысл человеческой деятельности и его жизнеустройства. В чеховской драматургии возникает определенная равновеликость действующих лиц — вместе с тем очевиден процесс развития индивидуальности человеческой личности с неповторимым внутренним миром, равноценным, равновеликим с другими, независимыми от социального положения, когда проявляется интенсивность жизни человеческого духа. Таковы образы в драматургии Чехова, «внутренний человек» с его уникальными личными психологическими, творческими качествами, с его потаенными желаниями, неудовлетворенностью своим местом в прожитой жизни («Пропала жизнь!»). Причем этот человек не исключительный, а один из многих. Так возникает равновеликость Чеховских героев — Ивановы, дядя Вани. Их имена и фамилии в заглавии пьес говорят сами за себя. В отличие от романтических героев, которые в монологах

¹ Берковский Н. Я. Чехов от рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр. М., 1969. С. 75.

² Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, С. 150.

³ Берковский Н. Я. Чехов от рассказов и повестей к драматургии... С. 83.

и в поведении открыто обнаруживали свои помыслы и интересы, чеховский герой с потаенными мыслями, погруженный в себя, если высказывается о сокровенном, то его не слышат окружающие. Так, самих окружающих не слышат другие. Меняется характер коммуникации между действующими лицами. Привычные формы общения между героями драмы, ошибки интересов, поединки в русле драматического конфликта изменяются у Чехова. Диалогические отношения, предполагающие восприятие и понимание намерений другого уступают в структуре действия монологическому существованию героев, часто воплощенных по принципу параллелизма — как два голоса в двухголосовой фуге. В их монтажном сопряжении возникают смыслы, характеризующие атмосферу, душевное состояние человека и образ общего миросостояния, отраженного автором. К примеру, весьма типичный диалог Шарлотты и Фирса в «Вишневом саду», где каждый думает и высказывается о своем, не слыша и не вникая в слова другого.

Меняется характер структуры драматического действия в пьесе. Усиливается лирическое, исповедальное начало, ушедшее в подтекст, «подводное течение пьесы, роли». Как красноречиво заметит Чехов в одном из своих писем: «Люди обедают, пока обедают, в это время решаются их судьбы, и разрушается их жизнь». События происходят не во внешнем своем выражении, а в их душах. Чехова привлекает внешне простая мирная жизнь, насыщенная деятельностью, внутренними коллизиями человека, но без пафоса, исключительных событий, без аффектации. Его привлекает прежде всего душевность, постоянность в глубинах личности, приоритет духовного, в понимании человеческой красоты, поэтому внимание Чехова как писателя, драматурга приковывает такого рода красота без внешнего лоска и громогласия.

Вот почему Чехов, как пишет Берковский, «не ищет событий, он наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным»¹. Но

¹ Берковский Н. Я. Чехов от рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр. М., 1969. С. 148.

в этом обыкновенном обнаруживается драматизм самого течения жизни, когда мечты героев о лучшей жизни, о творческом труде разбиваются о камни повседневности. В этом многослойном отражении течения самой жизни и рефлексии героев, с их известным «гамлетизмом», обманутыми надеждами выявляется драматическое действие пьесы, в её подводном течении, когда слова говорят для того, чтобы скрыть истинные мысли, чувства и побуждения.

Это потребовало в обращении к драматургии Чехова пересмотреть технологию актерского и режиссерского творчества. Театр не на уровне текста, а в его внутренней духовной сущности потребовал интерпретаторской функции режиссуры, озабоченной созданием целостного художественного образа спектакля. А актера, — способного отразить и материализовать в поведении, ритмо-пластической композиции спектакля ту искомую «жизнь человеческого духа». Это и вызвало к жизни реформу в театре К. С. Станиславским с его системой актерского творчества, новой техникой актера, необходимостью отразить эстетические координаты художественного мира драматургии Чехова, а позже и прозы в её инсценизации. Новые сущностные начала театра, его культурно-художественные смыслы, вызванные к жизни Станиславским и вышедшими из недр его школы и театра мастерами М. Чеховым, Вс. Мейерхольдом, Евг. Вахтанговым и другими, определяют вектор развития мирового театра XX века. Цель их открытий в области театра — приобщить широкие демократические слои зрителей к качествам, способствующей формированию духовной личности. Это являлось целью великой русской классической литературы.

ГЛАВА 3

ДЕЙСТВИЕ В ЛИРОПОЭТИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ

ЛИРИКА В ГЕНЕЗИСЕ ДРАМЫ

Лирика, будучи одним из древнейших родов литературы, сопряжена с истоками театра, самыми ранними периодами человеческого существования. Гегель, размышляя о сути лирики, писал: «Поэзия началась, когда человек стал выражать себя»¹. Как и Аристотель, Гегель видел коренное «специфическое» лирики в самовыражении человеческой личности.

Тема «Лирика в драме» интересна не только с точки зрения изучения динамики драматургических структур. В процессе их становления лирика играла существенную роль вплоть до рождения своеобразного типа драмы — лиродрамы (поэтической). Лирические пласты в драме, «подводное течение», в которых сконцентрирована жизнь человеческого духа, определили искания К. Станиславского, создателя знаменитой системы. Кроме того, в результате этих исканий возникло направление отечественной театральной школы, представители которой — П. Мочалов, П. Стрепетова, В. Комиссаржевская, Н. Симонов и другие, а среди драматургов прежде всего А. Чехов.

В данной главе обозначим несколько аспектов изучения темы. Один из них — аспект исторической поэтики, обращение к истокам театра, а также к периодам развития мировой драмы, когда лирика служила основой ее формообразующих идей. Особым периодом в этом плане

¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 3 т. М., 1971. Т. 3. С. 257.

является рубеж XIX–XX веков, начало века, когда формируется новая драма, театр поэта А. Блока, В. Маяковского, Ф.-Г. Лорки, В. Незвала.

Другой аспект — обращение к явлениям современной поэтической драмы, дающей материал для размышлений.

Связь лирики с драмой имеет давнюю историю, отводит нас к истокам театра. У многих народов изначально поэт и актер представляли в одном лице. В том, что драму издавна считали родом поэзии (Белинский называл ее «высшим родом поэзии и венцом искусства»¹), — свидетельство ее генезиса. И до существования ее зрелых форм при Шекспире и Мольере также видна связь драматического элемента с лирикой. Профессиональные жрецы, исполняя молитвы, гимны, ведут сказ о мире, представляя его в лицах, коими являются боги и герои. Чередование речитатива, лирической медитации, диалога и хоровых партий словесно выражено в древнегреческой трагедии. Известно, что драма на первой стадии развития была синкретическим искусством, сочетавшим наряду с драматическим эпическое и лирическое начала. Лирика — структурный элемент древнеиндийской драмы, сущность которой сводилась, по свидетельству А. Веселовского, к обработке эпического сюжета с лирическими партиями с использованием музыки и мимической пляски.

Греческая комедия исторически возникла из фаллических песен, распевавшихся в деревенских дионисиях, а трагедия, по мнению Аристотеля, — из дифирамба², от его зачинателей.

Г. Гачев, обращаясь к дифирамбу Вакхилида «Тесей» и наблюдая переход от эпоса и лирики к драме, отмечает характер отражения бытия, предстающего не в форме повествования, когда оно является извне, а в форме предположений, рефлексий, вопрошений и ответов. Бытие, по мысли исследователя, «словно разрубили цепью вопро-

¹ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // ПСС. Т. 5. С. 10.

² Дифирамб — лирический жанр, возникший как гимн Дионису, восхваляющий и утверждающий его.

сов на ряд действий, и оно оказалось следствием активной анализирующей мысли людского коллектива, человека».

Таким образом, вопрошение становится источником драматического действия, ибо «Вопрос есть вотум недоверия к бытию, априорное его подозрение в неразумности»¹.

Такой тип мышления мог сложиться в тот исторический период, когда люди ощутили себя частью общества, связанными его отношениями — продуктом самих людей. Так в трагедии совершался народный суд над сильной личностью, героем.

Процесс отыскания причин явлений, «интерес обоснования», осмысления, рефлексия — истоки трагедии. Эпос же объективированно передает порядок мироустройства, принимая его как данность. Об истоковых идеях драмы аналогичное заметит Э. Бентли², по мысли которого трагедия и комедия посвящены проблематике справедливости.

В вопрошении, выяснении причин — субъективация бытия, отраженного в трагедии, тесная связь интеллектуального и эмоционального начал. И в этом ее близость лирике, составляющей существо поэзии. Для субъективации важен не только реальный предмет как таковой, но и отношение к нему познающего субъекта, процесс этого познания. Субъект художественного познания обнаруживает свое присутствие через конкретно-чувственное восприятие. Прав Э. Бентли, отмечая, что трагическая поэзия возникает, лишь когда интеллектуальный элемент, не уничтожаясь и не исчезая, сливается с чувственным.

Считая предметом поэзии духовные интересы, Гегель видит ее главную задачу в разные исторические периоды существования в осознании сил духовной жизни и вообще всего того, что отражается в человеческих страстях и чувствах.

¹ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. М., 1968. С. 46.

² Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.

Поэтическое воспроизведение внутреннего мира человека, его напряженных духовных процессов является сущностью лирики как рода литературы. Лирика является и сущностью поэтической драмы (лиродрамы).

С истоков драматическая поэзия несла единство отражения и выражения, познания и оценки действительности: не только отражение реальных явлений, но и осознание сил духовной жизни, всеобщей связи и единства мира и человека, понимание этих связей.

В исследованиях драмы нередко проводится мысль о близости драме эпоса в отличие от лирики. М. Яковлев (приведем его положение как наиболее типичное) видит основополагающим признаком драматических видов так называемое становление действия. Сущность последнего, по его мнению, заключается в том, что оно хронологически мыслится происходящим в данный момент. В эпосе же повествуется о действии уже совершенном. «Эпос и драма предполагают быть услышанными и увиденными, лирика же довольствуется сама собой»¹.

Другой признак, по которому лирика противопоставляется эпосу и драме, — статика, сценическая недостаточность, — происходит от ее замкнутости, принадлежности конкретному индивиду. В подобного рода рассуждениях понятие динамики, действительности, сценичности соотносится с внешними факторами. Убедительной предстает мысль Аристотеля, высказанная в «Поэтике» и развитая значительно позже другими исследователями: предметом трагедии и — шире — драмы является отражение не единичного, а существенно — того, что могло и должно быть. Прав исследователь Б. Кузнецов², увидевший в трудах Аристотеля исторические истоки мыслей Гегеля о действительности как о синтезе существования и сущности.

Для Аристотеля и Гегеля основу динамики, сценичности и содержания действия составляет восхождение

¹ Яковлев М. А. Теория драмы. Главные этапы ее исторического развития. Л., 1927. С. 19.

² Кузнецов Б. Необратимость физического и сценического времени // Театр. 1978. № 2. С. 71.

к сущности явлений. Гегель пишет: «...драматическому поэту как творящему субъекту и обращено прежде всего требование полностью постигать то внутреннее и всеобщее, что лежит в основе человеческих целей, столкновений и судеб»¹. Этим Гегель объясняет драму как высшую ступень поэзии и искусства вообще и существование поэзии драматического произведения как результат сопряжения эпоса и лирики. Последней отводится весьма существенная роль в постижении объективной истины, внутреннего и всеобщего. Драма, являя собой объективность эпоса, способна наглядно представить человеческие поступки и отношения². Но, по Гегелю, драма содержит и субъективное начало, лирику, так как реальное действие происходит из внутреннего мира «осуществляющего себя характера и предрешаемого в своем результате субстанциональной природой целей, индивидов и коллизий»³.

Для Гегеля опосредованное единение эпического и лирического художественных начал обуславливает способ поэтического осмысления явлений в драме: драма не распадается на лирический внутренний мир и противопоставленный ему внешний, а представляет внутренний мир с его внешней реализацией.

Таким образом, происходящее в драме не является результатом развития внешних обстоятельств, а вытекает из внутренних побуждений человека, получая драматическое значение только в соответствии с субъективными целями и страстями. В этой постоянной соотношенности всей действительности с внутренним миром индивида для Гегеля проявляется (и с этим нельзя не согласиться) собственно лирическое начало драматической поэзии. Оно, однако, не ограничено перипетиями, коллизиями определенных индивидов. Их образы, воплощенные

¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1973. Т. 3. С. 543.

² В эпосе, по Гегелю, преобладает форма «объективно определенных событий и поступков, где субъективная воля, индивидуальная цель и внешние обстоятельства с их реальными препятствиями вполне уравновешивают друг друга. В лирике же выступает сам по себе и высказывает себя субъект в его самостоятельной внутренней жизни» (Указ. соч. С. 540).

³ Там же. С. 538.

в драме, заключают, по Гегелю, живое проявление необходимости, выявляют глубочайшую объективную истину, то есть «внутреннее и всеобщее». Развивая идею Гегеля о гносеологической функции драмы, восходящей к сущности явлений, Б. Кузнецов справедливо трактует «нарастание» действия как необратимое углубление конфликта. В нем концентрированное выражение нарастания смысла бытия эквивалент все более глубокого отображения нарастающей структурности мира.

В этом динамика и сценичность действия. На сцене происходит компоновка не сил природы, внешних обстоятельств, а человеческих действий. В них слиты воедино эмоциональные, волевые и познавательные акты, направленные на постижение объективных закономерностей бытия.

В работах новейшего времени, посвященных истокам драмы, ее специфике, указывается на сопряжение лирики и драмы. Крупнейший композитор и теоретик искусства XX века Р. Вагнер, размышляя об искусстве будущего, говорит об истоках народной поэзии. Истинный народный эпос, эпические песни, прежде чем их приспособили для чтения, бытовали в народной среде в качестве «уплотненных лирических песен с танцами», с преобладанием описаний и героических диалогов. «Эти лироэпические представления являются, без сомнения, соединительным звеном между древнейшими формами лирики (в истинном значении этого слова) и трагедией, естественной формой перехода от первой ко второй»¹.

ЛИРИКА В АНТИЧНОЙ ДРАМЕ

Н. Берковский обнаруживает близость античной трагедии лирической стихии плача. Именно эта структура ожила в искусстве современных трагических актрис — гречанок Папатанасиу и Каллас. Рассматривая постановку «Электры» Софокла в современном Пирейском

¹ Вагнер Р. Произведения искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 197.

театре, Берковский подчеркивает, что многое в ней строится на важнейшем фольклорном первоисточнике античной трагедии — обряде поминального плача. Это не только древнеэллиническое явление, его можно обнаружить в обычаях многих народов. Плач по умершим и погибшим сформировался как особый род фольклорной лирики. «У греков, — пишет Н. Берковский, — плачи перешагнули через лирику и вошли в трагедию. Лирическая основа плача в трагедии греков сохранилась, и она то роднит античную трагедию со всемирной фольклорной поэзией, не позволяет трагедии отъединиться»¹. Лирика в трагедии проявляет важный принцип, который Л. Пинский, исследователь Шекспира, называет «высокой универсальностью эпохального жанра»².

В древнегреческой трагедии универсализм достигается благодаря связи с эпосом и хоровой лирике. Пинский отмечает универсальность трагедий Расина и Корнеля, речь героев которых отличает высокая лирика.

В греческой трагедии лирическая стихия — не только компонент художественной действительности, элемент сюжетики, но и средство обострения эмоциональности происходящего. Для Берковского Электра, оплакивающая в Агамемноне героя, восстает против надругательства над героической моралью, оплакивает извращения, которым подвергается мировой порядок.

Лирический пласт в драме — обнаружение личности автора. Он содержит представление поэта-драматурга о жизни, обнаруживая его нравственные оценки. Плоть действия составляет не только объективированное изображение событий, но и, содержащее понимание происходящего, лирическое переживание. Оно — в самом характере действия трагедии, которое продвигается, по выражению Берковского, «как бы сквозь слезы и стоны Электры». Содержание, назначение действия — «Выплакать возмездие, уничтожить обидчиков, восстановить

¹ Берковский Н. Я. Греческая трагедия // Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 397.

² Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 559.

права обиженных». В этом заключается трагическое очищение, катарсис. Действие обладает двухплановостью. Оно не просто зрелище, но опосредовано лирической рефлексией. Содержит реакцию на происходящее за сценой. В «Медее» Софокла действие составляет античный «тренос» — плач героини. Медея оплакивает свою любовь и брак с Ясоном, его предательство, готовит месть. Сопrotивляясь злосчастной судьбе, она защищает свои человеческие и гражданские права.

Важным структурным началом трагического действия в античной драме является хор. Его партия также содержит лирический элемент: хор не только участвует в действии, но и оценивает, созерцает происходящее со стороны, сопереживая ему. В современном восприятии хор нередко трактуется как нечто статичное, тормозящее действие, хотя выполняет важную действенную и образно-смысловую функцию.

Хор выступает резонатором внутренней жизни героев, укрупняет душевные муки, придает силу и масштабность переживаниям. Являясь как бы материализованным внутренним голосом, одной из сторон сознания героя, хор, вступая с ним в диалог, предваряет его действия, готовит к испытаниям, заряжает энергией противостояния судьбе. Обратимся к примеру «Прометея Прикованного» Эсхила:

Прометей

...А теперь я, игрушка бродячих ветров,
В муках корчусь, врагам на веселье!

Хор

Антистрофа 2

Кто из богов настолько сердцем тверд,
Чтоб над бедой твоей смеяться?
Кто слез с тобой не станет лить?
Один лишь Зевс. Неистов и упрям,
Он убивает, пощады не зная...

Лирическая поэзия, введенная в драму, стала важным рычагом ее ухода от культовой магии к искусству театра. Поэзия как искусство организации речи, средство пере-

дачи внутреннего духовного мира человека обрела драматургическую функцию. Поэтическое слово наиболее ярко предстало в лирических зонах — в форме монолога, ставшего средством концентрации духовной сущности действия. В нем сжато передавались второстепенные моменты сюжета, которые важны для полной характеристики предлагаемых обстоятельств и скрытых связей этих обстоятельств. В монологе выражалось внутреннее отношение героя к происходящему.

Бранко Гавелла, крупнейший югославский деятель современного искусства, справедливо отмечает великое новаторство Эсхила, приведшего в соприкосновение носителя оценки с носителем действия. Созданный им образ человека в трагедии оказался прообразом героя последующих этапов развития мировой драмы, явившись своеобразным регулирующим фактором бытия¹.

ЛИРОПОЭТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В ДРАМЕ ШЕКСПИРА

Лирика в драме Шекспира, поэтический характер его творчества — обширная тема, заслуживающая специального исследования. Нас интересует конкретный аспект — лирика как структурный элемент, влияющий на характер поэтики, природу драматического действия.

Не случайно к произведениям Шекспира часто применяют термины «драматическая поэзия» или «поэтическая драма». И не только потому, что слово в его драме, помимо действенной, коммуникативной функции, заключает поэтический состав — содержит поэтические тропы, сравнения, перекликающиеся как рифмы в стихе. Мысли и чувства героев нередко воплощены в краткие афористичные поэтические формулы. Ромео, впервые увидев Джульетту, облекает свое впечатление в поэтический образ: его возлюбленная «сияет в темной ночи подобно драгоценной сережке в ухе Эфиопа» (I акт, сцена 5). Помимо информации об

¹ Гавелла Б. Размышления о театре Эсхила // Драма и театр: Сб. М., 1978. С. 26.

отношении героя, у зрителя, читателя провоцируются неотъемлемые эмоции восприятия лирики: переживания в области эстетики языка, эмоционально-интеллектуальное переживание самого словесного выражения, а не только чувства, которое испытывает герой.

Как во всяком подлинно поэтическом произведении, в шекспировской драме концентрация смысла, знаковая письменность проявляются в образно-метафорическом строе как речи героев, так и структуры целого. Художественная ткань является результатом уплотнения смысла, которого стремится достичь поэт: «...сгустить свое слово до последнего мыслимого предела». За этой сжатостью скрываются сознательно опущенные ряды значений, обертоны и оттенки, синонимы и омонимы.

«Так возникает в поэзии интеграл: «Гамлет» — «Медный всадник» — «Двенадцать»»¹, — размышляет о сущности поэзии П. Антокольский.

Метафоризм — принцип семантического параллелизма, согласно которому, с одной стороны, происходит уплотнение связей, а с другой — открытие неожиданных новых значений.

...Ну а искусство — дерзость
совмещения,
казавшегося всем несовместимым,

как сказал поэт.

Принцип сопоставления элементов, в котором реализуется метафоризм, является универсальным структурообразующим в поэтическом словесном творчестве.

Б. Ларин пишет: «Двузначность и многозначность, нетерпимые и избегаемые в практической разговорной речи, эстетически утилизируются, выискиваются поэтами. «Метафора» именно как двузначность (одновременное представление двух значений) необходима в лирической речи»². Далее он уточняет, что лирика дает

¹ Ритм художественной прозы: Сб. статей. М., 1982. С. 6.

² Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи: (Семантические этюды) // Русская речь / Под ред. Л. В. Щербы (Новая серия). Л., 1927. С. 50.

не только двойные, многорядные (кратные) смысловые эффекты. Шекспировский поэтический по характеру текст — сложно построенный смысл, обладающий информативной плотностью, то есть непредсказуемостью открывающихся значений, диалектикой понятий, жизненных противоречий. Он требует «декодирования» смысла, ибо в нем раскрывается неоднозначность человеческого поведения. В нем реализуются одновременно практическое и знаковое символические начала.

К примеру, платок Дездемоны для Отелло — улика ее измены, а для зрителя — символ коварства Яго.

В истолковании, декодировании сложных смысловых рядов в шекспировском произведении важную роль играют несколько факторов. Среди них — традиционная условность словоупотребления и поэтического стиля вообще, контекст, то есть совокупность речевых элементов, взаимодействие слов и понятий, и, наконец, ожидание новизны. «Без новизны, и знаковой и семантической, — пишет Б. Ларин, — нет ощущения поэтической действительной речи»¹.

Новизна обуславливает ослабление избыточности, предсказуемости последующих элементов, обогащая смысловую глубину образа. Метафоризм, концентрация смысла как важные качества поэтической ткани драматического произведения приводят к такой степени обобщенности образного строя, что он обретает черты символики «поэтического интеграла». Метафоризм, обретающий качество символа, отличает ткань поэтической драмы Шекспира.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ДРАМА И СИМВОЛИЧЕСКОЕ НАЧАЛО

Поскольку поэтическая драма часто сопрягается с символическим началом, необходимо остановиться на понятии символа как типа художественного образа, а затем рассмотреть его применительно к драмам Шекспира.

¹ Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи... Л., 1927. С. 5.

Обращение к символике будет постоянным в традиции поэтической драмы, вплоть до наших дней. Поэтика символа вообще и в применении к этой драме в частности очень мало изучена. Материал, на котором будет строиться ход рассуждений, — различный: научный, научно-художественный, наблюдения поэтов. Поэтика амбивалентна по сути: включает и логику ученого, и интуитивные озарения поэта-художника.

Понятие символа связывалось в словесном искусстве с особой степенью концентрации смысловых значений. А. Блок определяет в «Записных книжках»: «символ есть слияние смыслов»¹.

С символическим началом Блок связывает особый дар искусства (чем обуславливается, по мысли поэта, его благотворное действие, исключаящее дидактичность). Это дар «сокрытия неведомой истины, до которой вы доберетесь только путем терпеливого откапывания. ...Такое сокровение истины заведомо и постоянно практикуется великими поэтами»².

Путь к сокрытой истине, к «несказанному» для Блока есть процесс истолкования сложных смысловых рядов в произведении, приближения к сущности явления. Восхождение к ней осуществляется в художественном творчестве через определение, поэтическое выражение. Последнее — концентрат осмысленного бытия, одухотворенного присутствием личности творцов. Синтез существования и сущности материализуется в образе особой смысловой насыщенности — символе. Для А. Белого символ в словесном искусстве воплощает соединение временного с безвременным, вечным. Обращаясь к творчеству А. Блока, он показывает пример использования символа, его движения в поэзии и драматургии, говорит об образе, воплощающем идеал художника, предчувствие обновления жизни. Этот идеал эволюционирует от образа Прекрасной дамы, Незнакомки, Вечной женственности до Катьки в «Двенадцати», образа России («О, Русь

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1929. М., 1965. С. 31.

² Там же.

моя, жена моя»). В строчке Гёте «Вечно женственное нас влечет» образ оказывается традиционным и встречается в поэзии многих времен и народов. Беатриче у Данте, Гретхен Гёте, его же Фауст, стремящийся постичь тайну, созерцая Богоматерь.

А. Белый справедливо замечает, что у А. Блока эта «вечная морфология темы» ведется по линии раздвоения, модификации вплоть до масштабного образа Родины, России. И в этом проявляется диалектика развития Блока-художника. С образом фантазии соприкасается действительность, «индивидуальный путь пересекается с коллективным». Символика в его поэтическом творчестве отражает содержание этого пересечения. Таким образом, символ несет как субъективный опыт индивидуального сознания, так и традицию, коллективный художественный опыт. И шире — опыт бытия. «Сама структура символа, — размышляет С. Аверинцев, — направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира»¹ («образ мира в слове явленный» — Б. Пастернак).

Художник — поэт огромного масштаба — претворяет в «космос индивидуального познания» коллективный опыт, конденсируя его. Подобной трактовке символа близки рассуждения М. Бахтина. Он считает символы наиболее стабильными и наиболее эмоциональными элементами, относящимися к форме, а не к содержанию. На первый взгляд, утверждение кажется странным, если не учитывать концепцию формы Бахтина. Форма содержательна, есть застывшее содержание: «знакомое и общепонятное застывшее старое мировоззрение, служащее мостом к новому, еще неизвестному содержанию»².

Значит, символ для Бахтина содержателен. Более того, он включает не только систему значений (семантическую сторону), доступную любому индивидуаль-

¹ Аверинцев С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия: В 12 т. М., 1962. Т. 6. С. 82.

² Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 368.

ному сознанию, но и содержит «ценностно-смысловой момент», значимый для индивидуумов, связанных какими-то общими условиями жизни, то есть включает коллективный опыт. Символ приобщает к высшим ценностям. Он коммуникативен в своей основе. Истолкование символа существует внутри человеческого общения, внутри системы диалога.

Становится понятным, почему символ органичен для лирики в поэтическом словесном творчестве. По Бахтину, лирика — это бытие, нашедшее хоровое утверждение, поддержку хора, «это виденное и слышанное себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого»¹.

Символ, заключая в себе систему метафор, ассоциативных связей, становится хранителем смысловой информации, концентрата значений, ценностно-смысловых рядов. Тем самым он обладает особой содержательной емкостью, поэтической многозначностью.

Неслучайно символ осуществляется в драматургии широкого философского звучания, отличающейся лиризацией, притчеобразным мышлением, где исследуются корневые первоосновы бытия, человеческого существования.

Велика и многомерна роль символики в поэтической ткани драматургии: она обусловлена масштабом проблематики. Н. Берковский формулирует это следующим образом: «Мир прежде людей, историческое бытие прежде отдельных лиц — такова поэтика Шекспира, без чего он не был бы трагическим художником: трагедия требует мощи и примата мира всеобщего и объективного»². Путь к смысловой концентрации, отражению многомерности содержания — использование универсального принципа поэзии — параллелизма.

Ю. Лотман определяет параллелизм как «двучлен, где одна его часть познается через вторую, которая выступает в отношении первой как аналог: она не тождественна

¹ Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов...

² Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 13.

ей, но и не отделена от нее, находится в состоянии аналогии, имеет общие черты, именно те, которые выделяют-ся для познания в первом члене»¹.

Параллелизм реализуется в метафоре, ибо она содержит сопоставление, сравнение отдаленных явлений. Принцип параллелизма осуществляется на разных структурных и содержательных уровнях, обуславливая метафорический строй трагедии, сопоставление всемирно-исторического и конкретно-жизненного. Сопоставление — орудие аналитизма, непосредственная пульсация поэтической мысли, ее лирическая суть — проявляется нередко в медитации, зримом акте мышления. Анализ, восхождение к сущности явления диктуют отыскание его корней, далеко уходящих вглубь связей. Возникает столкновение, параллелизм предания, мифологических образов, древних укладов и реальность современного автору бытия. В смешении эпох и стран, по верному наблюдению Г. Козинцева, Шекспир находил сравнения, обобщения. Аналогичное происходит в трактовке образа времени. Здесь соединяется эпохальное, отражающее ход истории и обыденное, надвременное, предыстория и современность, фантастическое и реальное.

Всемирно-историческое отражается в конкретном — в ткани душевной жизни личности. Этот сплав рождает важную категорию структуры шекспировской драмы — образ миросостояния. Иными словами, образ времени, исторический исток, соотношенный с событийным рядом, охватом судеб действующих лиц. Внутри этого ряда возникает монтажное столкновение сюжетных линий. Так, в «Короле Лире» история Лира и дочерей сопрягается с историей Глостера с сыновьями. В нем авторское отношение к действительности и отражение двуплановости сюжета: притчеобразное начало (сказка о короле, отдавшем королевство) и ситуация в жизни конкретного человека, в которой просматривается, по мысли

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 90.

Г. Козинцева, «старинное моралите: история Всякого человека во Всякой жизни»¹.

Ученые, режиссеры, обращаясь к драме Шекспира, не раз отмечали в ней сгущенный метафоризм, символику. Их наличие обнаруживается в составе поэтического пространства трагедии, заключающего образ миросостояния и в повторяющихся метафорах, развернутых, искрящихся новыми качествами, оттенками, в новых связях, сдвигах, поворотах действия (буря, охота в «Короле Лире», Тауэр в «Ричарде III») — символ мощи государства, крепости, тюрьмы, сочетание повседневного и апокалиптического, обыденного и астрального. Их соотношение связано с движением конфликта, с действием, а не просто выражает элементы структуры словесной ткани произведения. Та же сцена «Буря» заряжена действием. Сцена «Мышеловка» воспроизводит ловушку, двойную игру — имеет событийный, сценически напряженный характер.

Миросостояние, пропущенное через душу человека, его рефлексии и поступки, метафоризм, символика, связанные опять же с действием, обеспечивают особый состав и масштаб лирики в драме Шекспира. Гамлет, рефлексировав, совершает поступки, желая доподлинно удостовериться в правоте Призрака своего отца — Клавдий вззошел на престол, убив своего брата. Но наряду с этим в трагедии сопрягаются мотивы, порожденные осмыслением понятий общего порядка: что есть Дания, престол; чего стоит мир, современный Гамлету; почему люди готовы «мириться лучше со злом, чем бегством к незнакомому стремиться?».

Система мотивов, их сочетание, перекличка, противоборство создают метафорический образ состояния мира — «вывихнутого в суставе», гниющего, залитого кровью, мира, где власть узурпируется путем гнусных убийств, в недрах которого рождаются защитники гуманистических ценностей. Последние поднимают из праха идеи о назначении человека, «венца всего живущего», решают проблемы миропорядка, добра и зла.

¹ Козинцев Г. М. Пространство трагедии. Л., 1973. С. 168.

Параллелизм практического действия и мощных лирических зон, осмысления происходящего создает уникальную структуру драмы Шекспира, особенно в «Гамлете», «Короле Лире». Б. Гавелла справедливо отмечает в ней наличие третьего измерения — «драматической вертикали». Собственно событийная основа, осложненная внутренними переживаниями героев, лирической медитацией, обретает дополнительный смысл, поэтически емкий, практически неисчерпаемый. Не только сюжетное развитие действия по горизонтали (последовательно развивающийся событийный ряд) составляет источник нарастающего смысла, но и система сопряжений мотивов, их «рифмы», «переключки противоположностей» (Г. Козинцев) образуют дополнительную идейную надстройку. Это подобно «третьему смыслу», возникающему из монтажа, сопоставления двух отдаленных явлений. По Г. Эйзенштейну, такое сопоставление выражается формулой $A + B = C$ (новый, третий смысл). Драматическая вертикаль, эта «смысловая бездна в промежутке» (М. Цветаева) составляет надличный слой драмы, в котором отражаются общие законы развития мира и человека, идея исторической необходимости, идея судьбы и т. д.

У художников надличный слой драмы получает разные определения и содержится в произведениях эпохального значения: тяжелый счет подземных толчков истории в фильме «Король Лир» у Г. Козинцева, «единый музыкальный напор» у А. Блока. Он возникает из сопоставления фактов времени из различных областей жизни и оформляется в «поэтическом интеграле» поэмы «Двенадцать».

Значительная роль в созидании «драматической вертикали» принадлежит образу человека. Здесь Шекспир также являет нам пример с точки зрения интересующей нас темы. У него образ человека не исчерпывается характером. Гамлет, к примеру, не только характер, но и носитель идеи, приобретающей надличностное, надындивидуальное значение. Эту особенность отмечали давно.

Ф. Р. Шатобриан, исследуя своеобразие шекспировского героя, отмечал, что он охватывает жизнь человека

целиком и общество в целом¹. Также и Лир несет в себе общечеловеческий прототип. Ситуация героя, этапы его прозрения носят символический характер, особенно безумие Лира. Когда оно достигает апогея, Лир обретает зрение великого разума, видит искажение всех жизненных отношений: все мелочное, преходящее отступает, и ему открывается первооснова явлений. Концентрацию, интегральность человеческого бытия в образе Лира отмечает Г. Козинцев: «Лир — человек праистории, библейский пророк первых христиан, еретик средневековья и — главное: в конце современный человек»². Широта обобщений, заключенная в образе человека у Шекспира, обусловлена и другой закономерностью, сформулированной Н. Берковским: у Шекспира образ человека, не ограниченный рамками характера, представлен в контексте с другими, «в поэзии ансамблей, органических объединений», в стихии исторической жизни.

ДЕЙСТВЕННАЯ ПРИРОДА ЛИРИЧЕСКОГО В ПОЭТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ

Однако всеобщее предстает через ткань душевной жизни личности. Она сама по себе несет, с одной стороны, архетипическое, отшлифованное веками состояние души, а с другой — поведение конкретного человека в конкретных обстоятельствах. Тот же гамлетизм — не только состояние души данного героя, но и некий поэтический интеграл, отражающий органическую природу человеческой души, способной к сомнению, вопрошению. В нем вотум недоверия бытию, заключенного в поэтическую формулу, подобно алгебраической, предельно обобщенной — «Быть или не быть?».

Гамлетизм — не только пульсация духа, это образ поэтически преображенной мыслительной драматургии.

¹ Шатобриан Ф. Р. Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 227.

² Козинцев Г. Время и совесть: Из рабочих тетрадей. М., 1981. С. 167.

Она-то и определяет характер лирики в драме, ее духовный масштаб. Можно вспомнить аналогичную по образности формулу в «Короле Лире»: «я ранен в мозг».

Б. Гавелла, размышляя над поэтикой шекспировской драмы, в качестве одной из существенных черт отмечает большой удельный вес лирики. К примеру, не без основания исследователь представляет трагедию «Ричард III» по структуре как большой монолог, воплощающий грандиозный план, выработанный Ричардом в процессе интенсивного самоанализа. «Ричард, — пишет Гавелла, — выступает режиссером своих собственных преступных замыслов, и каждая сцена по характеру является одновременно гениальной мизансценой жизненной драмы этого кровавого режиссера»¹.

Особенность поэтики драмы Шекспира Гавелла видит в тесной взаимосвязи самоанализа героя и его практических действий, лирического и драматического начал, составляющих цельное действие. Однако в этой цельности он не до конца ощущает непрерывность действия. Так, он считает, что, когда автор стремится показать личное отношение героев к происходящему, «он с гениальной смелостью останавливает течение действия и вкладывает в уста своих персонажей лирические рефлексии, по значительности поэтического наполнения исчерпывающие все эмоциональные возможности образов»².

Гавелла прав, говоря о смысловой глубине лирических рефлексий, но нельзя согласиться с его утверждением, что здесь происходит остановка действия. Такая распространенная точка зрения встречается довольно часто. В ней — непонимание действенной природы лирических зон в драме вообще и у Шекспира в частности. Монологи героев в драме Шекспира занимают значительное место. Они процессуальны по своей природе: в них осуществляется мыслительное действие самопознания и познания окружающего мира. Суть и форма монологов драматич-

¹ Гавелла Б. Размышления о театре Эсхила // Драма и театр: Сб. М., 1978. С. 35.

² Там же.

ны, так как материализуют столкновение, спор с самим собой, с миропорядком. При этом зримо происходит драматический процесс распутывания узлов и преодоления тупиков, на которые наталкивается человеческое сознание (к примеру, гамлетовское: «мириться лучше со знакомым злом, чем бегством к незнакомому стремиться»). Драматургия зигзагов и поворотов сознания, где реализует себя взыскующий, вопрошающий дух, беспокойство личности, составляют лирическое пространство драмы. И через него, а не только через поступки персонажа, реализуется движение жизни. Лирическое начало входит в состав драматической вертикали, аккумулируя процесс нарастания смысла в художественном произведении.

Непрерывность действия в лирических пластах обусловлена в трагедиях Шекспира особой соотносительностью личности со временем. На эту характерную черту не раз указывали ученые. Л. Пинский точно и рельефно формулирует как закономерность: «“Гамлет” — законченное игровое сознание, самосознание трагедийного мира в столкновении личности со временем»¹. И далее: «В “Гамлете” — это трагедия человеческого сознания в “вывихнутом веке”, осознание разлада в самом движении времени»². Процесс разлада — предмет лирических рефлексий — проявляет драматическое противоречие, содержит предпосылки и стадии внутреннего движения, саморазвития. Эти стадии — напряженность, кульминация, развязка, то есть элементы структуры развивающегося действия. Пульсация духовной жизни Отелло, у которого ревность обнаруживается поэтапно, вплоть до убийства возлюбленной, представляет непрерывный процесс. Здесь и разрушение человечности, а затем ценою потерь, страдания, уже на пороге смерти — возвращение к подлинным нравственным ценностям.

Определив духовное становление Лира как «хождение по мукам», «школу страдания», режиссер Г. Козин-

¹ Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971. С. 564.

² Там же. С. 597.

цев проводит действенный анализ роли, выделяет пять ступеней эволюции героя — от обуявшей человека гордыни, ослепившей его, до прозрения через страдание. Лир открывает несправедливость жизненного устройства, закономерность преступлений, затем познает недолгое счастье любви к Корделии и восстает против того, что убило его счастье. Белинский в статье о Мочалове в роли Гамлета определяет зерно драматургии духовной жизни героя как «переход от младенческой бессознательной гармонии и самонаслаждения духа в дисгармонию и борьбу, которые суть необходимые условия для перехода в мужественную и сознательную гармонию...»¹.

Шекспир открывает в лирике тип действия, в котором осуществляется не внешний покров жизни, наружное течение, а ее внутреннее, сущностное движение — прозрение раненого человеческого духа. Средствами подобного типа действия разворачивается один из сквозных мотивов творчества Шекспира и мировой драмы — регенерация человеческого духа, противостоящая распаду, расчеловечиванию.

В этом созидательное начало лирики в драме. Она является не тормозом действия, а его духовной сутью, мощным катализатором поступков действующих лиц, средством воплощения авторского идеала. Лирика, заключающая философию жизни отдельных образов, в драме Шекспира реализуется и через «эффект присутствия автора». Его вопрошения к мирозданию, осмысление бытия слышны в интроспективных монологах героев трагедии. Неслучайно и Лир, и Гамлет, и Отелло, как верно не раз отмечали исследователи и художники, не только короли, принцы, воины, но и «поэты по крови». Поэзия, творцом которой является драматург, принадлежит не только персонажу, но и автору.

Гегель, размышляя о закономерностях драмы и оценивая важную роль лирического начала в ней, вместе

¹ Белинский В. Г. «Гамлет». Драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // ПСС. Т. 2. С. 291.

с тем задается вопросом о его специфике. Сама по себе исповедь сердца, как размышляет Гегель, — чтобы оставаться драматической, должна постоянно соотноситься с действием, с различными его моментами.

У Шекспира мы как раз и наблюдаем постоянную соотношенность монологов и поступков, внешнего и внутреннего действия, шекспировский внутренний ритм, особую музыкальность произведения. Последнее Н. Берковский справедливо расценивает как важное поэтическое свойство, имеющее концептуальное значение. Шекспировская гармония и есть тот шекспировский оптимизм, который выражает убеждение поэта, что извращенность мира — еще не последняя истина о нем.

Столь пространное высказывание о Шекспире не случайно. Его опыт — своеобразная точка отсчета, идеальная модель функционирования лирики как составной части драматического действия — драматизма и движения человеческой мысли. Последующие этапы развития драмы, особенно поэтической, вплоть до нового времени, в своем генетическом коде содержат хромосомы открытий Шекспира. Постоянное обращение к нему закономерно и неизбежно, так как творчество гениального поэта-драматурга — один из неисчерпаемых источников развития художественной и научной мысли.

ЛИРИКА В ПОЭТИКЕ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ

Классицистическая драма по-особому обнаруживает лирический компонент в поэтике. Он проявляется и благодаря коллизии чувства и долга препятствием, встающим перед страстью. Этот процесс приводит к цепной реакции, пульсации внутренней жизни героя. Монолог, лирическая медитация, чувствоизлияние занимают большое место в трагедиях Корнеля и Расина наряду с диалогами.

Т. Манн, размышляя о природе драмы, отмечает ярко выраженную тенденцию лиризации: «У Расина, у Корнеля непосредственное изображение действия почти вовсе

удалено со сцены; оно вынесено за пределы представления, а на сцене безраздельно царят мотивировка, анализ, высокая стилизованная речь, одним словом, царит монолог»¹. Манн размышляет о лирике в драме в целом. Отстаивая высокие поэтические качества драматургии, проявляющиеся в прекрасном искусстве пластической речи и в искусстве монолога, писатель утверждает, что «лиризм, недостаточность выставленного напоказ действия» не умаляют ее сценических свойств. Неутомимая активность действия, понимание театра как места, где глазают на приключения, противоречит, с его точки зрения, сущности драмы как таковой. С этим нельзя не согласиться, как и с тем, что лирические зоны в драме вбирают мотив действия, аналитические свойства личности.

Существенный материал для размышлений на темы «лирика в драме», «поэтика драмы» дает романтическая драма, называемая нередко поэтической и являющаяся во многом предтечей лиродрамы XX века. Интерес представляют не только произведения, но и искусствоведческая мысль того периода, выявление закономерностей поэтики.

Европейская поэтическая драма периода романтизма обладает мощным зарядом духовной энергии, ибо рождена на гребне великих событий рубежа XVIII–XIX веков — Великой французской революции. Поэты, драматурги, идеологи романтизма объявляют страстный бой отжившему, всякого рода мертвой регламентации в драме, всему, что мешает выявить неизведанные глубины человеческого духа, богатство страстей, чувствований. Лиризм, «получивший широкие права гражданства» в поэтической драме романтизма, отражает конфликт «между художником и филистером, творцом и толпой, носителем духовной свободы и бездушным собственником»². Конфликт несет приметы

¹ Манн Т. Опыт о театре // Манн Т. Собр. соч.: В 14 т. М., 1960. Т. 9. С. 406.

² Смирнов Б. А. Взаимодействие театра и литературы в зарубежном искусстве XX века // Зарубежное театральное искусство XX века. Л., 1981. С. 6.

романтической лирики как таковой, далее продвинувшейся по пути постижения внутреннего мира человека, его духовной сущности. В лирике ярко определяется тип коллизии — столкновение романтического идеала с наступающей эпохой торгашества, прагматизма, обывательской бездуховности, выдвинутыми буржуазным общественным развитием. Разлад между мечтой и действительностью, неудовлетворенность бытием — все это выливается в мотивы знаменитой «мировой скорби» у того же Байрона. Самоуглубление романтиков приводит к тому, что поэты «лирически» формулируют самые смутные, противоречивые и многозначные движения души.

Важной чертой эстетической программы и драматургической практики романтиков становится обращение, по словам Шатобриана, «к внутреннему человеку», стремление «рассеять мрак, которым он окутан»¹. На первый план выдвигается анализ душевных движений человеческой личности. Из пространства внешнего мира акцент перемещается, по выражению С. Аверинцева, «во внутренние пространства человеческого сознания».

Программная реализация творчества во многом предопределена устремленностью к мечте, фантазии и их значению в духовном мире личности. «Поэзия-прорицание, — пишет Жан-Поль, — то поэзия романтическая — предчувствие грядущего более великого, такого, что не найдется ему места на этой земле»².

Объявляя драму «высшей формой поэзии» (Л. Тик), романтики испытывают интерес к обоснованию закономерностей поэтической драмы. Устремляясь к «внутреннему пространству человеческого сознания», они отводят лирике в драме особое место. Высшей ценностью объявляется свободное проявление человеческой индивидуальности. В связи с этим Б. Констан, один из идеологов романтизма, высоко оценивает немецких драматургов,

¹ Шатобриан Ф. Р. Опыт об английской литературе и суждения о духе людей, эпох и революций // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 112.

² Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 116.

в частности Гёте («Гец фон Берлихенген») и Шиллера («Воллен-штейн»). Перенос на сцену события национальной истории, они отдавали предпочтение тем периодам, когда личности были наиболее независимы, способны проявить свой природный характер.

Именно независимость является для романтиков условием человеческой оригинальности, индивидуальной неповторимости. По мнению Б. Констана, перестав быть целью и становясь средством, человек теряет индивидуальность.

Эстетическая категория характера как индивидуализированного образа человека приобретает в драме особую важность. Романтики видят человеческую недостаточность героев классицистической трагедии («Федра», «Андромаха», «Меропа»), так как герои представляют собой олицетворение той или иной страсти и лишены индивидуальности. Характеры, как справедливо считают романтики, неисчислимы, а драматические страсти немногочисленны. Полнота обрисовки характера, изображаемого со всеми слабостями, непоследовательностью и изменчивостью как необходимыми свойствами человеческой природы, определяет для романтиков жизненность литературных героев. Знаменитый принцип романтиков — принцип романтической иронии — связан именно с пульсацией духа, перетеканием одного интеллектуально-эмоционального ряда в другой, а в иных случаях с их быстрой, контрастной сменой. Неисчислимость характеров обуславливается не только их изменчивостью. Главный источник неисчислимости, бесконечности (а для романтиков прекрасное в бесконечности) — жизнь человеческого духа. Об этом же — о преобладании мира внутреннего, когда дух сошел внутрь себя, в глубь своей ночи, и сделался духовидцем, — говорит Жан-Поль, исследуя источник романтической поэзии. И в поэзии, на пепелище конечного, расцвела империя бесконечности.

Духовность для романтиков — всепроникающий лирический огонь. Духовное, лирическое начало проявляет себя не только через характер. «В драму, — далее

размышляет Жан-Поль, — лирика проникает как хор, иногда как разговор наедине с собой, как дифирамб в горе и радости, — но лирика всегда остается здесь зависимым членом, говорит не за себя, но вторит целому»¹.

Вторит целому... Это происходит в силу присутствия поэтического духа самого автора, творца в ткани произведения. И здесь мы подходим к коренному эстетическому принципу романтиков-драматургов, определивших структуру поэтической драмы, место и роль в ней лирики.

Для романтиков приобретает особое значение не только личность героя, но и самого автора — поэта-драматурга.

Внимание к образу автора влечет изменение эстетических воззрений и художественной практики. Переосмысливается доктрина подражания искусству действительности, отрицается натуралистическое копирование. За основу берется активное авторское отношение к реальности, способность духа как величайшей творческой силы усваивать то, что происходит вокруг. По Гофману, создания творческого воображения художника возникают при образном осмыслении действительности, содержат истину о ней. Как верно отмечает А. Аникст, реальность духовного является краеугольным камнем эстетики Гофмана. Для романтиков оценочный момент, выражение, а не изображение — важное средство проявления личности творца в произведении.

Для идеолога романтизма А.-В. Шлегеля² воспроизведение облика действительности — удел драмы низшей ступени. Когда раскрываются внутренние взаимосвязи, целостная концепция жизни, получает воплощение высокая мысль, проникающая до самой внутренней сокровенности, охватывающая не только частности, но и целое, возникает следующая, более высокая ступень драмы. Заклучая в себе поэзию, драма, по мысли Шелли, дает не прямое, а преломленное через сознание поэта, призму его идеала изображение действительности.

¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики... С. 276.

² Шлегель А.-В. История древней и новой поэзии. СПб., 1834. Ч. 1. С. 128.

Взгляд поэта, обусловленный наивысшим, идеальным пониманием жизни и человека, становится тем магическим кристаллом поэзии, сквозь который пропускаются факты бытия.

Черты упадка драмы, в представлении романтиков, связаны с исчезновением из нее поэзии. С расширением поэтического горизонта драмы в ней возрастает удельный вес лирики — эта закономерность осмысливается романтиками. Ф. Грильпарцер развивает концепцию особой роли созерцания как основы эстетической деятельности, включающей совместное проявление всех интеллектуальных, духовных способностей человека. Как известно, созерцание составляет основу медитативной (от *лат.* *meditare* — размышление вслух) лирики. Созерцание формирует поэтическое чувство — осмысление переживаний, фантазию, интуицию. Оно позволяет заглянуть в глубинные процессы явлений, за пределы повседневности, обыденности. Последнее, с точки зрения романтиков, лишено драматизма.

Поэтическое чувство обеспечивает высокий уровень анализма в поэтической драме. Особый интерес просматривается именно в раскрытии причин, установлении связей, не лежащих на поверхности. В реальной жизни человек не всегда устанавливает причины трагедии, поэтому приобретают остроту постижение и «персонализация природной необходимости, не зависящих от нашей воли внешних обстоятельств»¹.

Вмешательство поэзии приводит к созданию «мирового тропа», то есть образа мира. При этом большую роль должна сыграть фантазия, обращение к фантастическому и чудесному в реальности, к подсознательному, сновидениям.

С этой точки зрения для многих романтиков творчество Шекспира представляет особый интерес. Именно его искусство, по меткому наблюдению Гюго, объединяет все элементы поэзии и воплощает идеал драмы. Про-

¹ *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980. С. 117.

изведение не копирует жизнь, а является «концентрирующим зеркалом», превращающим «мерцание в свет, а свет в пламя».

У Шекспира романтики находят основополагающие черты поэтической драмы — лиризм, синтез реальности, обыденности и фантастики, контрасты, жанровые сдвиги, соединение комического и трагического, возвышенного и низменного.

Именно романтики при всей условности поэтической формы в драме выдвигают принципы органичности, естественности, особенно в передаче чудесного и невероятного. Одним из главных факторов оправдания условности является действие. Л. Тик высоко оценивает естественность в передаче чудесного Шекспиром в «Сне в летнюю ночь». Сон становится элементом фабулы и формой действия. А.-В. Шлегель особо отмечает роль фантазии в поэтической драме Шекспира и отдает должное органичной передаче фантастических персонажей. Они кажутся не менее правдоподобными, чем люди.

Требование естественности, действительности происходящего в драме сочетается с важным открытием романтиков. Оно связано с драмой лирико-поэтической структуры — воплощением природы чувств. Шекспир, творчество которого насыщено лиризмом, всегда оставался поэтом до конца, так как избегал крайностей в изображении чувств. В его произведениях страсти, пропущенные через магический кристалл созерцания, лирической медитации, оказываются преобразованными в поэтические чувства. Позже Б. Эйхенбаум назовет это законом нейтрализации душевных эмоций, переводом их в духовные... Этот закон осуществляется в лирических структурах.

Байрон, размышляя о природе чувств в поэтической драме, заметил: «Пока вы находитесь под влиянием страстей, вы можете лишь чувствовать их, но не способны описывать... Когда все кончено, и кончено безвозвратно, — доверьтесь своей памяти — тогда она будет даже слишком верна»¹.

¹ Байрон Дж. Дневники. Письма. М., 1963. С. 83.

Весьма поучительным для романтиков оказывается противопоставление лирики риторике. Последняя «получит постоянную прописку» в драме на разных периодах ее развития. Несценичность риторики будет определена в точных параметрах. Романтики сурово отмечают различие между подлинным лиризмом, пульсацией духа, внутренней, полной драматизма жизнью образа и риторикой. Для Гюго Гамлет, к примеру, образ вершинный в творчестве Шекспира, так как воплощает сомнение, заключает в себе мировую антитезу, «вездесущность противоречия», которое и составляет источник действия, движения, развития идеи в драме. Его питают внутренние препятствия (в отличие от Прометея, борющегося с внешними препятствиями). Риторика же лишена драматизма, а следовательно, динамики, действия. Она в лучшем случае иллюстрирует философскую идею как некую завершенную истину, проявляясь в дискуссиях действующих лиц. А.-В. Шлегель справедливо упрекает Шиллера в том, что в «Дон Карлосе» некоторые сцены отяжелены длинными речами персонажей, рассуждающих на важные темы. Он критикует драматурга за риторику, лишенную драматизма.

Романтики также отрицательно относятся к морализаторству в драме. Идейность произведения они видят не в морализаторских декларациях и философских дискуссиях, а во взаимной обусловленности характеров и ситуаций, действенном претворении проблематики. Ф. Грильпарцер проводит тонкую грань философской идеи и поэтической. За последней стоит путь мучительных поисков художника собственных убеждений, предстающий незавершенным. Поэтическая идея процессуальна, испытывается действием, сопряжением судеб, характеров. Трасса идеи проходит и через лирические зоны произведения.

Вместе с тем именно романтики при всем многомерно-положительном отношении к лирике в драме положили начало тенденции, вернее противоречию, не оставшемуся без далеко идущих последствий вплоть до наших дней. Это противопоставление лирики драматизму, сценичности, театральности.

Известно, что первая часть «Фауста» Гёте была для романтиков образцом, примером подлинно романтического искусства благодаря огромной духовной энергии, содержащейся в лирических пластах произведений.

Однако Шлегель, отдавая должное Гёте как художнику, обладающему безграничным драматическим талантом, отказывал ему в театральности. Гёте, по мнению исследователя, не считался с требованиями сцены, когда действие по существу переносилось в область сознания героя и сценичность как бы исключалась: «Во многих эпизодах действия просто нет, они служат лишь для выражения внутреннего состояния Фауста, его размышлений о неполноценности науки, его недовольства жизнью»¹.

Л. Тик, с одной стороны, настаивал на том, что внешние события, не затрагивающие внутреннего мира человека, эпичны и для драмы не пригодны, а с другой — с негативным оттенком оценивал чрезмерный лиризм немецкой драмы. Добиваясь раскрытия первопричин, таинственных мотивов действий, чувствований персонажей, он фактически утверждал необходимость лирического начала в драме, духовной жизни героев, которой соперничают зрители.

Согласно концепции В. Гюго (предисловие к «Кромвелю»), все в жизни и в природе проходит через три фазиса: лирический «поэт о своих грезах», эпический «рассказывает о своих делах» и драматический «изображает свои мысли». Таким образом, драматизм, драму он связывает с раскрытием процесса духовной, мыслительной деятельности личности. Сценическое у него не противостоит движению мысли и относится к территории лирики.

Противоречие, возникшее у романтиков по поводу роли лирики в драме, по-своему решает Байрон. Он предлагает разделить произведения драматической формы на пьесы сценические и для чтения. Эта точка зрения надолго отразится на отношении к лирике в драме как

¹ Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980. С. 51.

к явлению, в чем-то противоположному сценическому началу.

Отчасти противоречие можно объяснить уровнем понимания драматического действия. Оно в основном трактовалось как последовательное, горизонтальное развитие конфликта (А.-В. Шлегель), но были оговорки, в частности, о том, что привычка рассматривать последовательность событий, прямую связь явлений — не единственный путь постижения их сущности. Положительно оценивались монтажные, сопоставительные ходы в структуре действия. У Б. Констана, анализировавшего трагедию Шиллера «Вильгельм Телль», отмечается: «Противопоставление веселья и радости толпы чувствам Вильгельма Телля тут же подсказывает зрителю все мысли, которые мог бы выразить хор»¹.

Опыт Шекспира по построению внутреннего действия, заложенного в лирике монологов, параллелизма сцен, метафор, к которому не раз обращались теоретики и практики романтизма, не был достаточно учтен, особенно в постижении драматургии мысли, ее сценической природы. Даже духовный мир Гамлета, расколотый трагическими обстоятельствами, насыщенный взыскующей мыслью, трактовался как бездействие. Хотя мысль Гамлета, рождающаяся в горниле доводов «за» и «против», есть активное внутреннее действие, драматизм духовной жизни, выраженный не только в слове, но и в определенности сценического пространства и времени, романтиками не было принято в расчет открытие просветителя Лессинга о двуплановости действия. По верному наблюдению А. Аникста, именно Лессингу Германия обязана обращением к Шекспиру, которое в конечном итоге способствовало возрождению поэтической драмы.

Лессинг уделял большое внимание действию в драме как основополагающей категории, определившей дальнейший путь ее развития. Для него действие — средство расшифровки скрытых внутренних процессов

¹ Констан Б. Статьи о литературе и политике // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 271.

действительности, человеческой жизни. Функция действия, его суть — не в простой перемене пространства, а в смысле внутренней, потаенной борьбы страстей, мыслей, вследствие которой действие носит двоякий характер — внешний и внутренний. Второй черпается в духовных источниках, скрытых механизмах сознания и поведения. Таким образом, сфера сценичности произведения расширяется, включая лирическое пространство.

Опыт Шекспира, завоевания в области поэтики романтической драмы по-своему развиваются в уникальной драматической системе А. Пушкина¹. Поэтика его драмы дает обширный материал для размышлений по интересующей проблеме, заслуживает специального фундаментального исследования. Наметим основные тенденции.

ЛИРОПОЭТИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В ДРАМЕ А. ПУШКИНА

Утверждая народные истоки драмы («Драма родилась на площади и составляла увеселение народное»), ее ценные приобретения в ходе исторического развития — действенное начало («необыкновенное истинное происшествие»), Пушкин отмечает, что народ не могли долго удовлетворять кровавые зрелища, события, действующие на нервы (казни, тяжкие злодеяния и т. п.). Он пишет: «...привычки притупляют ощущения; воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит уже на них равнодушно». Что же могло длительно удерживать внимание зрителя? Пушкин отвечает: «Изображение страстей для него всегда занимательно, велико и поучительно»². В установке на изображение страстей, человеческой души, внутреннего мира человека, его движения и развития Пушкин видел идейно-

¹ Пушкин А. С. О народной драме и драме А. Погодина «Марфа-Посадница». Наброски предисловия к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 112–116; 146–153. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: ПСС (том и номер страницы).

² Там же. С. 116.

нравственное развитие театра. Духовное начало в драматических произведениях поэта проявилось не только через развитие характеров, но и через раскрытие лирического субъекта.

Исследователи нередко обращали внимание на симбиоз эпоса и драмы у Пушкина, для которого в этом смысле творчество Шекспира являло пример. Пушкин отказывается от централизующей действие драмы романтической интриги, морализаторского начала, его привлекают «многолинейное движение событий, стихийное скрещивание разнородных интересов, кипение жизни, казалось бы, разрозненной, представленной в многочисленных эпизодах, фактах, множеством лиц, типов, масс, но связанных единым историческим процессом»¹. В этом исследователям виделось взаимоотношение театра, драмы и художественной прозы.

Заслуга Пушкина заключается еще и в том, что он в лирических зонах маленьких трагедий именно в «ткани душевной жизни» героев открыл неисчерпаемые возможности внутреннего действия, сценической драматургии мысли. К примеру, знаменитый монолог Барона (сцена в подвале) в «Скупом рыцаре»: герой проживает духовный процесс постижения собственной судьбы и конкретной ситуации. Его оценка меняется на наших глазах, обуславливая нарастание напряженности драматического действия.

Поначалу это ощущение прилива энергии молодых сил от предвкушения свидания со своим богатством («Как молодой повеса ждет свидания...»), затем осознание мощи, добытой кропотливым многолетним трудом накопительства («по горсти бедной приносит привычну дань мою сюда в подвал...»). Приходит и постижение цены богатства, стоившего бездны человеческих забот, «обманов, слез, молений и проклятий» и, наконец, преступлений.

Наступает миг, когда Барон открывает источники физического наслаждения, когда хочет отпереть свой сундук:

¹ Родина Т. Постоянное обновление // Театр. 1979. № 5. С. 33.

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Зажигая свечи и открывая сундуки, чтобы дать простор созерцанию блестящих груд, Барон переживает свой звездный час, пир души, праздник своей мощи.

Но не это становится кульминацией сцены. Ею оказывается миг разрушения гармонии личности. И хотя он совершается в душе героя, от мысли, кто вослед за ним примет власть над державой богатства, Барон получает страшную рану в мозг, как только перед его мысленным взором встает наследник — «безумец, расточитель молодой, развратников разгульный собеседник». Мысль дает толчок душевному краху — сознанию непрочности своей власти перед лицом будущего. На наших глазах мощный властелин превращается в дряхлую развалину на грани душевного помешательства. И это — в течение одного монолога. Пушкин здесь, как и других драматических произведениях, дает яркий пример небывалой информативной плотности в передаче жизни человеческого духа, драматизма мышления, его процессуальности, сценичности. Исследуя образно и предельно концентрированно пространство и время одной сцены-монолога, поэт-драматург передает крайние, полярные ситуации человеческого духа и поведения. Поразительна в этом плане сцена у фонтана Марины и Григория Отрепьева в «Борисе Годунове». Диалог строится на развернутых репликах-монологах действующих лиц, где в течение одной сцены мы наблюдаем зенит духовного свечения личности Отрепьева, а в финале — внутренний слом, разрушение. Переживая подлинное чувство любви, он говорит на языке высочайшей пушкинской любовной лирики. Но, получив в ответ на возвышенное устремление души жестокий удар — прагматическую программу, рыночную сделку как условие возможного союза, Отрепьев рушится изнутри. Пушкин, используя арсенал

выразительных средств лирики, действенно и зримо обнажает процесс обугливания души. После ядовитого «укуса змеи» — условий, продиктованных Мариной («Змея! Змея! — недаром я дрожал»), возникает образ отравленного сознания, когда воочию проступают черты будущего убийцы детей Годунова. Любовь сменяется ненавистью. Кровавый разбой, злодейство становятся программой, грубой повседневностью, формой существования Отрепьева:

...Игра войны кровавой,
Судьбы моей обширные заботы
Тоску любви, надеюсь, заглушат...

Путь от Ромео до Яго, от любви до ненависти, от свечения духа до готовности к преступлению совершается в течение десяти минут сценического времени.

ЛИРИКА В НОВОЙ ДРАМЕ

Важный этап в развитии лирического начала в драме, когда духовная жизнь личности становится источником драматического действия, связан с новой драмой, с именами Г. Ибсена, А. Чехова, М. Метерлинка.

Эти драматурги отразили новый этап развития отношения к человеку в искусстве, что явилось «итогом исторических перемен, пережитых Европой за весь век революций, заставивших задуматься о значении личности в истории, причем личности не только в психологическом, но и в социальном понимании, с ее максималистскими требованиями к современной действительности»¹.

В поэтике новой драмы лирика играет существенную роль. Придавая огромное значение закодированному смыслу, не выражаемому обычными словами, сюжетными линиями и внешними человеческими взаимосвязями, эти драматурги открывают важную категорию

¹ Смирнов Б. А. Взаимодействие театра и литературы в зарубежном искусстве XX века // Зарубежное театральное искусство XX века. Л., 1981. С. 9.

новой драмы — подтекст. Через него проявляется значительная часть духовной жизни личности, подспудные драматические процессы человеческих отношений, то подводное течение, в котором материализуется нарастание смысла в драме.

Предполагаются иные функции зрительского восприятия, связанные с усилием самостоятельной духовной деятельности. То, что Ибсен назовет «самодеятельной работой духа», побуждает читать между строк, без чего любая жизненная картина в драме «кажется поверхностной, лишенной глубины и перспективы»¹.

Рельефной чертой художественной ткани становится многозначность, иносказание, наличие символического слоя, совмещение реальности и фантастического элемента. Символика выполняет двойную функцию: служит средством концентрации смысла, значений, художественного обобщения и вместе с тем обозначает подводное, «несказанное» (выражение А. Блока), требующее домысливания, работы зрительской фантазии. Блок в статье «От Ибсена к Стринбергу» (1912) писал: «Теперь в драме Ибсена явственно бьет какой-то незнакомый ключ». И далее: «Новейшие драмы Ибсена обнаруживают только, что все его творчество подобно стремительному бурному истоку, в котором много подводных камней... Все творчество его многозначно, все говорит о будущем, несказанном и потому соблазнительном...»². В отличие от Метерлинка, делающего решительный шаг в сторону ирреального (он отводит большую роль идее рока, предопределения, власти судьбы над человеком), Ибсен сохраняет естественные взаимоотношения символа и жизни. Исследователи не раз отмечали, что действие у Ибсена в большинстве случаев разворачивается в согласии с реально-психологическими мотивировками³. К примеру, у Метерлинка подобные

¹ *Ибсен Г.* Враг народа // *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1957. Т. 4. С. 599. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: Собр. соч. (том и номер страницы).

² *Блок А. А.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 5. С. 460–461. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: ПСС (том и номер страницы).

³ *Федоров А. В.* Александр Блок — драматург. Л., 1980. С. 140.

мотивировки утрачиваются. Это позволило А. Блоку заметить, что в трагедиях Метерлинка действуют не люди, а только души, почти вздохи людей.

У Ибсена в «Пер Гюнте» в действительность врываются сверхъестественные силы, призраки, Женщина в зеленом и другие, но они, по верному наблюдению А. Федорова¹, играют свою старую условную романтическую роль. Сюжет же развивается в реальном внешнем мире, не вызывая у автора сомнений в его подлинности.

Сверхъестественное у Ибсена служит средством поэтического обобщения. Примечательно отношение драматурга к символу: «В жизни каждая выдающаяся личность является символической, — символической в своей судьбе и в своем отношении к результатам исторического развития»². Вот почему у Ибсена символический слой в драме нередко сопряжен с судьбой главного героя.

Для Ибсена лирика, символическая образность — коренные начала драмы и театра. Символика связывается у него с высочайшим уровнем поэтического обобщения, а сокрытый смысл театра от истоков до современности заключается именно в символическом начале, так как каждый истинно сценический и зримый образ большого размаха суть символ. К примеру, шекспировский Отелло: особенность его общественного бытия материализована как чернота — «он уже не тип, он символ, он высоко поднятое воплощение всех тех, кто в каком-нибудь смысле “черен”...»³. Так же по-своему символична личность популярного артиста, воплощающего тип народного идеала.

Вместе с тем поэтическая символика рассчитана на зрителя, способного ее расшифровать, домыслить. Ибсен предостерегает от риторической символики, которая встречается у плохих писателей: «Вместо того чтобы символ проходил через все произведение скрыто, как серебряная жила в горных недрах, его то и дело вытаскивают наружу; всякая черта, всякое слово или поступок

¹ Федоров А. В. Александр Блок — драматург. Л., 1980. С. 40.

² Ибсен Г. Враг народа // Собр. соч. Т. 4. С. 621.

³ Там же. С. 411.

действующих лиц указывают на него, подчеркивают его, словно говоря зрителю или читателю: «вот в чем здесь суть, вот в чем значение того, что происходит перед вами»¹. Средством противостояния риторической символике становится внутреннее действие, питающееся лирическими источниками, драматическими токами душевной борьбы действующих лиц драмы.

И Ибсен, и Метерлинк придают ему огромное значение. Краеугольным камнем поэтики драмы Ибсена является сформулированная драматургом закономерность: «Драматический конфликт создается не столько внешними событиями, сколько внутренней душевной борьбой героя»². Она подтверждается его практикой, как в драматургии философско-поэтического направления («Пер Гюнт»), так и в пьесах, близких аристотелевской поэтике («Враг народа», «Кукольный дом» и др.).

Метерлинк идет еще дальше в толковании соотношения внутреннего и внешнего действия. В очерке «Двойной сад» (примечательно уже название), он переоценивает, точнее пересматривает функции драматического действия, утверждая необходимость предельного углубления внутреннего действия за счет уменьшения роли внешнего. Для него паралич внешнего действия является прогрессивным. Это позволяет «углубиться» в человеческую совесть и уделить больше внимания нравственным проблемам. Интерес к драматическим противоречиям духовной жизни личности, обнаруживающим борьбу «высшего долга с эгоизмом и невежеством», во многом обуславливает лирический состав его драмы. Драматург утверждает синтез лирического и реального. Неотъемлемой частью этого синтеза является «второй диалог» («второстепенный диалог»). В нем проявляется внутренняя жизнь человека, его устремленность к духовным исканиям, «общению душ» без помощи слов, настроения и заложено начало формирования второго плана, который станет важной категорией новой драмы,

¹ Ибсен Г. Враг народа // Собр. соч. Т. 4. С. 622.

² Там же. С. 672.

средством раскрытия потаенной сущности явлений, где слово, внешнее действие будут вступать в контрапункт с внутренним. Метерлинк это формулирует следующим образом: «...в нашей ежедневной, будничной жизни мы никогда не выражаем словом того, что скрыто яркого и глубокого в нашем внутреннем существе»¹. Оно прорывается не только во внешнем «обдуманном диалоге». «Только те слова, — замечает драматург, — которые с первого взгляда кажутся бесполезными, и составляют сущность произведения. Лишь в них заключается его душа»².

Второй план, «подводное течение», которое идет, по мысли К. Станиславского, по корням слов автора («чувство — корень слова»), реализует жизнь человеческого духа, становится структурным началом драматургии А. Чехова. Поэтическая одухотворенность, психологизм в передаче образа человека в соединении с достоверностью быта, трагизма с гротеском, смехового с философским началом определили новый синтез реального и лирического в драме Чехова.

Драматургия Чехова во многом обусловила новаторские искания Станиславского, видевшего цель театра в создании жизни человеческого духа, а суть творчества — в правде и естественной красоте переживаний. Опираясь на духовные горизонты созданий великих писателей (в частности А. Чехова), Станиславский сформулировал цели русской культуры, способной сыграть первостепенную роль в жизни человечества. Существенное место в культуре отводится театру, задача которого «не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актера, зрелищем, а воздействовать непосредственно на живой дух зрителя органическим созданием живой жизни человеческого духа...»³.

Лиризм, духовность человеческой драмы обусловлены главным предметом ее художественного исследования —

¹ Метерлинк М. Двойной сад: Новая драма // ПСС: В 4 т. Пг., 1915. Т. 4. С. 102.

² Там же.

³ Станиславский К. С. Мысли о театре. Из записных книжек. 1898–1936 // Театр. 1983. № 1. С. 31.

процессами, происходящими в человеческом сознании, мире чувств. В них заложен поиск смысла жизни, цели существования, противоположение среде, испытание страданиями под давлением этой среды. Противостояние пошлости, душевному обмелению и вместе с тем обретение духовного мужества, терпения, способности «нести свой крест» во имя будущего человечества становятся источниками рождения нового сознания. В этом кроется особая миссия Чехова — художника, живущего на рубеже эпох. Знание прошлого, острое переживание настоящего и обращение к будущему позволяют ему предвидеть новые духовные горизонты личности.

«В драматургии Чехова, — пишет Т. Родина, — хотя и не сразу, его усложненное представление о современном мире, о процессах одновременно происходящего умирания человечества и его возрождения структурно оформлялось и предстало в новой художественной системе»¹. Драматизм внутренних прозрений («Пропала жизнь!») соотносится с бунтом против ложных идеалов, кумиров, когда человек в муках «по капле выдавливает из себя раба».

Диалектика сопряжения старого и нового, близкая как Чехову, так и крупнейшим художникам XX века, воплощается в лирических формах драматического действия, в процессах, запечатленных поэзией, прозой. Об их сущности размышлял Р. М. Рильке в «Письмах к молодому поэту», блестяще переведенных М. Цветаевой.

Он писал: «...все наши печали есть минуты духовного напряжения, которые мы ощущаем как боль, потому что мы уже знаем, как живут наши чувства, которые на время стали нам чужими... Потому и проходит печаль: новое, возникшее неизвестно откуда, вошло в наше сердце, уже вступило в самую потайную его область, и оно уже не там, — оно в крови... Так вступает в нас будущее, чтобы стать нами еще задолго до того, как оно обретает жизнь»².

¹ Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 61.

² Рильке Р. М. Новые стихи. М., 1977. С. 355–356.

Аналогичный процесс запечатлен в лирических зонах драмы, в монологах героев Чехова (Тузенбаха, Маши, Ольги, Ирины, Сони, Астрова и др.). В них — рождение примет, черт, прозрений, предчувствий завтрашнего дня, названных Н. Берковским «бесконечным лиризмом будущего». Вера в него соединяется с грустью, меланхолией, едкостью, гамлетизмом по той причине, что лучшее не считали слишком близким, хотя находились в ожидании его. По отношению к чеховским героям Берковский находит формулу: исповедуют «массовый гамлетизм», воздерживаясь от действия в прямом смысле. Тем не менее они обладают созидательным духовным действием, энергией противостояния напору агрессивной бездуховности, пошлости.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИРОДРАМА

Драматургия XX века характеризуется многообразием структурных форм с преобладанием лирико-поэтического элемента, проявляющегося в «эффekte присутствия автора», лирического субъекта, в том, как преодолевается «натурализм мышления», в подчеркнутом аналитизме и в обращении к метафорическим, притчеобразным формам. Системный анализ социально-психологических связей, отношений человеческого общежития, соотнесение личного и общественного не укладывались в рамки традиционной поэтики. Для поэтической драматургии XX века характерны, с одной стороны, элементы поэтического рода в драме (поэтическое видение мира, символика, речь и т. д.), с другой — перенесение законов лирики в драму, где они становятся структурным началом. Отмечается иной конструктивный принцип, в отличие от пьес, где основное средство обнаружения авторской идеи — конфликт, ошибка, проявляющие самодвижение характеров.

Источником движения идеи в поэтической драме становится система доказательства автора, драматургия авторской мысли, выраженная через полифоническую монтажную композицию тем и мотивов. Движение

последних обеспечивает динамику развития поэтического образа ситуации, состояние мира, заключенного в драме. Опыт поэтики драмы нетрадиционного типа остается малоизученным (Брехт вводит для нее термин «неаристотелевская драматургия»). Это отражается на сложности ее сценического претворения.

Необходимо отметить и другие существенные черты поэтической драмы, связанные прежде всего с рассматриваемой темой.

Если обратиться к «Мистерии-Буфф», «Клопу», «Бане» В. Маяковского, становится очевидным яркое отличие этих произведений от драмы характеров. Не только через персонажи, их действия и поступки обнаруживает свои намерения В. Маяковский: он привносит в драму структурные особенности лирики. В ней, как известно, явления действительности представляют не в их собственном бытии и развитии, а как моменты сознания поэта, процесс его переживаний. Здесь на смену самодвижущимся характерам приходит поэтически музыкальный лад спектакля, который монтажируется полифонией тем и мотивов, составляющих контрапункт, то есть образ конфликта, движимого не столько персонажами, сколько диалектикой доказательств самого поэта. В «Бане», к примеру, как верно замечает исследователь поэтики В. Маяковского В. Лавров, «поэтом развивается метафорическая антитеза двух миров: подвижная живая действительность и химерический, ирреальный мир главначпупса...»¹. Как бы аргументируя свою точку зрения через монтаж эпизодов, драматург вызывает процесс рефлексии, то есть провоцирует необходимую цепь суждений у зрителей.

Драматург видел свою задачу в том, чтобы рассмотреть через «увеличительное стекло» театра явления, социально-исторические истоки и черты которых обусловлены конкретным временем. Его способ анализа перекликается в известной степени с принципами диалектической драматургии Б. Брехта. Другой крупнейший

¹ Лавров В. А. Творческие поиски Маяковского-драматурга: Автореф. дис. ... канд. иск. Л.: ЛГУ, 1968. С. 15.

поэт и драматург В. Незвал, выступивший в 20–30-х годах и затем в 50-х, сумел по-своему аккумулировать в поэтике драмы новые тенденции, типичные для Б. Брехта и В. Маяковского, усилив черты лиризма, используя приемы монтажа, музыкально-полифонической структуры. В философско-поэтической трагедии «Сегодня еще зайдет солнце над Атлантидой» для обобщения материала поэт использует принципы «отстранения», параболы, по-своему трактуя легенду об Атлантиде — страну, которую некогда поглотил океан.

Незвал сознательно пытается синтезировать два структурных принципа. Один — от классической, аристотелевской поэтики, другой — от лиродрамы. Согласно первому, в драматическом процессе через цепь схваток Гадейроса, Девки, Афинянина, Клейто с Властителем реализуется мысль об опасности замыслов агрессивной тоталитарной диктатуры. Второй принцип создает «надличный слой конфликта, проявляющийся через систему мотивов — часто в форме метафор, поэтических образов. Через него Незвал, как лирик, осмысляет механизмы человеконенавистнических действий, высказывая личностное суждение. В потоке действия в пьесе можно обнаружить, что зоны действия, представляющие комплекс обстоятельств, течение событий, самодвижений характеров, сменяются зонами авторских рефлексий. Картины служат как бы материалом для более главного — движения авторской лирической идеи. Лирика занимает в ней существенное место, определяя структурные особенности драматургической ткани, разные направления поиска.

Одно из них — поэтическая драма Ю. Марцинкявичуса, М. Карима. Близость их поискам прослеживается в творчестве И. Друце. Этих драматургов объединяет поэтическое видение действительности и стремление выразить его в драматической и лиродраматической форме. Для каждого из названных писателей характерно обращение к национальной культуре и истории. Однако исследуемая ими нравственная проблематика поднимается до уровня общечеловеческих интересов, философских обобщений.

Раскрывая жизнь не как обыденность, а как бытие, они обращаются к притчеобразному мышлению, фольклору. В драматургии сохраняются основы мифа, который творчески претворяется автором в современную тему. В своем творчестве авторы верны традициям мировой драмы, стремятся дать ответ на вопросы, поставленные всем историческим развитием человечества.

Каждый из них тяготеет к осмыслению человека как в той или иной конкретной психологической ситуации, так и в историческом потоке в соответствии с гуманистическими ценностями, выработанными как историей отдельного народа, так и историей человечества. Их отличает точная социальная ориентация. Современная нравственная проблематика, национальные истоки народного мышления (миф, легенда, притча, поверье), современное мышление художников XX века — все это направлено «к главному руслу народной жизни, вобравшей в себя деяния и борьбу, восторги и тревоги людей, обновляющих мир, мечты и идеалы страны»¹. И в этом русле отыскивается связь времен — прошлого, настоящего и будущего. Есть родство у этих драматургов, много общего в разработке основного конфликта: между теми, кто живет для людей, истории, — и для себя. Лучшие герои Карима, Марцинкявичуса, Друце открывают в себе единство собственной жизни с историей народа, человечества, готовность пожертвовать собой во имя общих интересов. Таковы Прометей Карима и Марцинкявичуса, Миндаугас и Салават Карима, Хория, Дойна, Павел Русу и другие герои Друце. В этом связь драматургов с лучшими традициями русской и советской литературы.

Исследователь Ю. Чирва, устанавливая связь идейных устремлений драматургии Л. Андреева с традициями отечественного искусства, пишет: «...для героев Чехова, Короленко, Горького и других русских писателей начала века очень важна эта интимная связь с историей, эта потребность ощутить значение своей жизни в общем

¹ Карим М. О театре // Карим М. Притча о трех братьях. М., 1978. С. 134.

движении истории. Достаточно сослаться на важнейший мотив «Трех сестер», отчетливо выраженный в финальных репликах пьесы»¹.

Интимная связь героя с историей, постижение смысла бытия, меры человеческих возможностей, испытание личности драматизмом бытия, муками совести, смертью, иными словами, предложенный масштаб конфликта, проблематики потребовали от драматургов активных поисков в области поэтики.

Так рождается обращение к испытанному веками жанру трагедии.

¹ Чирва Ю. В процессе пересмотра // Театр. 1973. № 3. С. 135.

ЧАСТЬ 2
КОМПОЗИЦИЯ

ГЛАВА 1

ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ ДРАМЫ

Композиция драмы — понятие сложное. Ее считают явлением универсальным, имеющим отношение ко всем элементам драмы: к теме, идее, конфликту, сюжету, к каждому образу, каждому акту, к любой сцене, реплике, ремарке. Композиция — это способ группировки материала, составляющего ткань произведения. Последнее имел в виду А. Пушкин, когда говорил, что самое важное в художественном произведении — это план: соотношение частей к целому, детали к общему.

И действительно, порядок распределения частей по их отношению к целому определяет композицию.

Вместе с тем к композиции относятся организация действия произведения, раскрытие материала через сюжет, который является своего рода «одеждой конфликта», то есть средством его конкретизации.

Следовательно, для автора композиция — средство организации, развертывания основного конфликта в сюжете, с этапами развития и путями разрешения противоречия. Событийный ряд¹, представляющий эти этапы, тоже имеет свое «соотношение к целому, детали к общему». Чем располагает драматург, чтобы обнаружить конфликт, соотнести главное и второстепенное, целое и часть? Только потоком действия. Он является следствием развития конфликта. Понятие композиции, таким образом, связано с построением драматического действия.

Известно, что конфликт в драме часто формируется поступками действующих лиц. Значит, и композиция

¹ Событийный ряд — понятие, обозначающее последовательное развитие жизненного процесса в драме, этапы ее конфликта.

вбирает в себя судьбы действующих лиц, историю роста и развития их характеров. Одной из ее важных функций является своего рода сюжетное решение этих характеров.

Композиция реализует идейное содержание драмы, развертывает ее проблематику. По тому, как строится логика развития действия, как разрешается, не разрешается, снимается противоречие, можно судить об авторской позиции, главной идее произведения. Отсюда можно заключить, что композиция служит конкретному выражению идеи в действии. Авторской проблематикой и идейным выводом диктуется в определенных случаях и выбор героя, судьба которого ставится в центре пьесы.

Итак, композиция обусловлена содержанием. В ней находят отражение определенные закономерности драматургии конкретной исторической эпохи, ее социальные приметы.

Так, например, греческая трагедия отражает в известной степени ряд черт, присущих рабовладельческой демократии V в. до н. э. Она дает возможность понять, каким был в этом обществе театр: культовым, обрядовым, коллективным, показывающим представления под открытым небом десяти—двадцати тысячам граждан. Зарождалась и определенная драматическая форма представления, появлялись своеобразные композиционные приемы, которые помогали автору построить особую систему связей актеров со зрительным залом, соблюдая единство места и времени.

Другие принципы композиции выдвинула драматургия Шекспира, отразившая новую эпоху, образ экспансивного, динамического общества. Для Шекспира уже не существует проблемы единства времени и места: на одной стороне сценической площадки у него может быть Персия, на другой — Африка.

В драматургии, рожденной буржуазной эрой европейской цивилизации, действие чаще всего сосредоточивается в четырех стенах. Так, для большинства пьес Ибсена характерен подобный тип композиции (замкнутой).

Понимание логики развития действительности рождает, к примеру, у Горького стремление показать жизнь в таких формах, которые воплощали бы всю сложность и многоплановость ее движения.

Драматический конфликт пьесы помогает познанию основополагающих, коренных противоречий времени. А это сказывается на поэтике драматургии, ее композиции с эпической многоплановостью, элементами полифоничности тем и мотивов.

Иными словами, Горький развивает открытый тип композиции драмы. Включаются коренные исторические приметы общества, его социально-политической структуры, типичные исторические ситуации времени. Следует заметить, что еще до Горького плодотворные шаги в русской драматургии сделали в этом направлении А. Грибоедов, Н. Гоголь, А. Островский. Они, по словам Н. Добролюбова, стремились к «пьесам жизни» в противовес «комедии характеров».

Новый жизненный материал не укладывался в старье, традиционные формы драмы, где действие сосредоточивалось на узком жизненном участке. Как у Шекспира жизненное пространство драмы стало широким, так у Маяковского в «Мистерии-буфф» местом действия явилась вся Вселенная: ад, рай, земля обетованная. Время действия не ограничивалось (в «Клопе», например, изображалось будущее). В драматургии Маяковского акты заменены циклами, «эпизодами» — калейдоскопом событий в различных сферах жизни.

К. Тренев говорил, что его пьесы «движутся многоколесным механизмом», и ценил такие драматические конструкции, которые позволяли создавать широкие и пестрые картины народной жизни, показывать ее движение, влияние на человеческие характеры. В таких исканиях драматургам встречались, естественно, и определенные сложности. Когда, например, духовное отражение исторического процесса уступало место простому воспроизведению внешних событий, когда хроникальность и очерковость преобладали над полнокровными характерами и не вскрывались существо

и ход исторических перемен, удачи ожидать не приходилось.

В тридцатые годы видные советские драматурги А. Афиногенов, автор известных пьес «Чудак», «Машенька», и В. Киршон, создавший популярный в свое время «Чудесный сплав», вступают в дискуссию с приверженцами драмы «положений» или «исторических ситуаций». Они отстаивают точку зрения, что и в пьесах с замкнутой композицией (где действие сконцентрировано в семье, в производственном коллективе и т. п.) отчетливо проявляется исторический опыт и не видящие этого ошибаются.

Афиногенов видел в отходе от цельной и сосредоточенной композиции, в пренебрежении человеческой психологией опасность для драмы. Лирик по натуре, он считал, что глубокое раскрытие морально-этической темы, психологии людей помогает понять многое в эпохе. Его интересовали чувства, рождаемые новой действительностью, общественное решение личной темы.

В дальнейшем драматурги будут искать соединения многоплановости с концентрацией драматического действия. Н. Погодин в сороковых годах напишет: «Концентрация действия, говоря по правде, — это идеал драмы, к которому втайне стремится каждый драматический писатель...»¹.

¹ Погодин Н. По законам, поставленным... // Театр. 1948. № 6. С. 53.

ГЛАВА 2

ПРОБЛЕМА СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ

Необходимо остановиться и на другой важной проблеме, тесно связанной с композицией драмы, — сюжетном решении характеров. Выше говорилось, что композиция включает судьбы действующих лиц, истории роста и развития их характеров.

В какой степени композиция предоставляет поле действия общественному человеку? Насколько многопланово она отражает обстоятельства? Ведь это в конечном итоге помогает характеру обнаружить многогранные связи с окружающим миром, философскими, политическими, морально-этическими взглядами эпохи, классов.

Композиция пьесы позволяет героям быть поставленными в обстоятельства, максимально выявляющие их природу, характеры, потенциалы.

В реалистической драме, в том числе в произведениях современных драматургов, определилась именно диалектическая взаимосвязь между типическими характерами и типическими обстоятельствами. Через взаимоотношения человека и окружающей его среды обнаруживаются существенные тенденции общества, эпохи. Своими действиями герои накладывают определенный отпечаток на развитие событий. И наоборот: обстоятельства, вызывающие человека на поступки, сказываются на его характере. Драматургия, таким образом, отражает деятельность общественного человека во времени, раскрывая его как творца истории, а не просто объекта, слепо движимого этой силой. Настоящий художник стремится отразить пути обретения человеком подлинной свободы. Открыть диалектическое взаимодействие характера и обстоятельств, человека и общества, человека

и истории — задача, выдвигающая особые требования к композиции драмы.

Художник не довольствуется внешним выстраиванием событий и действий их участников. Он стремится найти причины поведения человека в окружающих его жизненных обстоятельствах. Мотивы действия вытекают, с одной стороны, из сущности человека, а с другой стороны, являются результатом сложных и многообразных воздействий жизненных обстоятельств. Они возникают в результате активной практики людей, их участия в разрешении жизненных противоречий. Где же искать условия для самодвижения характера? Как показывает практика мировой драмы, такие условия возникают при выборе исходной драматической ситуации («драматического узла»)¹ — момента наиболее сильного давления обстоятельств. Обстоятельства эти побуждают героя к активному действию.

Теоретик драмы В. Волькенштейн такие обстоятельства называет «чрезвычайным событием», при котором воля героя приобретает характер единого стремления. Такой критический момент в жизни героя и влечет за собой движение характера, переоценку окружающего, заставляет вступать в новые отношения с людьми.

Характер проигрывает, если отсутствует многоплановость, и драматург не может показать в жизни героя момент, в котором, по словам В. Белинского, сосредоточиваются вся цельность жизни, ее значение, сущность, идея, начало и конец. Искусство построения сюжета проявляется прежде всего в том, насколько умело автор взрывает в такой момент дотоле затаенные противоречия, и скрытое становится явным, все готовности и стремления действующих лиц предельно обнаруживаются.

О подобного рода драматической ситуации, приводящей в движение все и вся, говорит в «Театральном разезде» Н. Гоголь. Он видит в ней основу для завязки — важного исходного этапа развертывания конфликта,

¹ В режиссерской практике этому понятию соответствует исходное событие, «судьбоносное событие».

развития драматического действия. Великий писатель говорит: «...комедия должна вязаться сама собою, всей своей массою, в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих лиц. Тут всякий герой, течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело».

Огромную роль в создании драматического узла играет выдвигание в композиции драмы на первый план обстоятельств исключительных, необычных. Их необходимость неоднократно подчеркивали современные исследователи.

Так, известный критик Б. Емельянов в 1948 году писал, что типическое для Горького — исключительное, помогающее раскрыть сущность социального процесса. Таков его Егор Булычев, находящийся сразу «на двух улицах».

«Творчество художника состоит как бы из двух этапов. Первый — найти характерное, типичное, что является в жизни не случайным исключением, а общим правилом. Второе — это типичное развить до размеров исключительных, выходящих из рамок заурядности... Типизация в искусстве — это характерное, доведенное до размеров исключительности»¹.

Многими исследователями драмы было замечено, что вульгарное понимание типичного неизбежно открывает путь в пьесу шаблонным ситуациям. Поэтическое, действенное начало в драме уступает место информационному, репортажному. В житейском понимании ситуация в «Ревизоре» исключительна, почти неправдоподобно поведение Хлестакова, водившего за нос целый город, но, с точки зрения художественного обобщения, странное происшествие с Хлестаковым реально, оправдано. Оно оказывается зеркалом, отражающим самые существенные и характерные, а поэтому типические черты отражаемого образа жизни в России.

¹ Тендряков В. Природа типического // Литературная газета. 1967. 4 окт.

В подлинной драматургии можно наблюдать именно таких героев, которые изображаются в переломные моменты жизненного пути, когда они в своем поведении отходят от прямой, «общепринятой» логики поведения. Эта проблема вызывает интерес у исследователей. Так, ими высказывается мысль о том, что познание и раскрытие нового часто связывается с типическим в необычном, исключительном, когда обнаруживается скрытая сущность явлений и характеров. Иногда в исключительных обстоятельствах выявляются неожиданные качества героев. Связь исключительного с неожиданным является выразительным средством, которое может обострить те или иные перипетии драматического действия, создать новые препятствия на пути героя. Недаром именно на неожиданности, которую Б. Брехт назвал «главным элементом поэзии»¹, строят свои произведения многие драматурги.

Проблему исключительных обстоятельств и ситуаций связывают нередко с проблемой случайности. Случайность как фактор, ускоряющий или замедляющий те или иные события, не является основным стержнем этих событий. Случайное в драме должно быть внешне и внутренне мотивировано: только тогда оно станет художественно необходимым, реалистичным. Раздувание случайности — один из признаков натурализма. Отстаивая право случайности входить в обстоятельства пьесы, драматурги стремятся причинно обосновать ее в решении конфликта.

Известный швейцарский драматург Ф. Дюрренматт, пьесы которого — «Физики», «Визит старой дамы» — идут на сцене театра, уделяет роли случайного особое место в своих теоретических высказываниях. Он абсолютизирует случайность и считает главным определяющим фактором человеческой судьбы, парадоксом, от которого не уйти. Рассматривая случайность в сфере

¹ Брехт Б. Театр. Пьесы. Высказывания // Брехт Б. Собр. соч.: В 6 т. М., 1956. Т. 5/2. С. 484. В дальнейшем ссылки на это издание обозначаются: Собр. соч. (том и номер страницы).

построения драматического действия, драматург делает одно интересное наблюдение, с которым нельзя не согласиться. В художественном произведении, по мнению Дюрренматта, случайность приемлема, если она относится к сути дела, так сказать к ядру повествования, и заложена в сложившейся ситуации. Он приводит пример пьесы «Физики». В этом произведении раскрывается гражданское кредо драматурга: то, что касается всех людей, может быть решено только всеми людьми; любая попытка единолично решить на собственный риск то, что касается всех, обречена на провал. Дюрренматт показывает в пьесе необычную ситуацию: крупный ученый-физик Мэбиус намерен похоронить себя как мыслящее существо. Он решается на жизнь в сумасшедшем доме, надеясь тем самым скрыть от человечества свои возможные новые открытия, которые могут быть использованы во вред людям. Мэбиус, по мнению драматурга, — трагический образ одиночки, который случайно ошибся в расчете. Он хочет скрыть, как объясняет Дюрренматт, свои знания в себе. Однако в современном мире, при современном уровне человеческого мышления существует лишь одна возможность избежать того, чтобы знания поставили под угрозу жизнь человечества: надо сделать знания всеобщим достоянием.

Внимание, которое уделяют драматурги и исследователи исключительным обстоятельствам и исходной ситуации в драме, случайному в движении событий, вполне закономерно и своевременно. Их цель — исключить схематизм и установить диалектическое единство общего и индивидуального, давал возможность уйти от шаблонных, лобовых ходов в построении драматического действия, открыть простор творческой фантазии, приблизиться к подлинно художественным завоеваниям. Интерес к необычному помогает найти особый ракурс в явлении, характере и тем самым активизировать познание их сущности. Так считал Б. Брехт. В русле его поисков находятся в известной степени теория и практика некоторых современных драматургов.

ГЛАВА 3

КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ С РАЗЛИЧНОЙ ПОЭТИКОЙ

КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ

С естественно, что открытой и замкнутой композицией не исчерпываются возможные пути построения драматического конфликта и действия. Замкнутая композиция, которая характеризуется концентрацией действия, имеет разновидности. Действие здесь нередко сосредоточивается на узком жизненном участке, например в кругу семьи. В результате взаимодействия героев, их волевых устремлений вырастает последовательно развивающаяся цепь событий. В драме возникает конфликт, борьба, «сшибка» противоположных взглядов. Одни взгляды близки автору, другие противопостоят им. Авторская идея выражается в действии, поведении персонажей.

Известно, что среди героев драмы не всегда есть поверенные авторской идеи — те, кто ее защищает. В сатирической комедии Н. Гоголя «Ревизор» и Хлестаков, и Городничий — из одного лагеря. Авторская мысль о неправомерности существования государственных учреждений, основанных на взяточничестве, обмане, реализуется с помощью последовательно развивающихся событий, серии «поединков» чиновников во главе с городничим Сквозник-Дмухановским и мнимым ревизором Хлестаковым¹. Так драматург высмеивает систему

¹ Подробнее о композиции «Ревизора» см. в кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 318.

«обработки» предполагаемого ревизора, то есть носителя законности, порядка, контроля.

Конфликт в драме — средство развития темы, ее продвижения к итоговому авторскому выводу, идее. Основным аргументом драматурга при исследовании поставленной им проблемы становится поступок действующего лица, событие, вызванное этим поступком. Не случайно цепь последовательно развивающихся событий в драме (одно вытекает из другого) — важное средство проявления главной мысли автора.

Такая закономерность свойственна драме аристотелевского типа, то есть драме классической поэтики. «Каждое решение, каждый поступок, каждое переживание... должны представлять, с одной стороны, как следствие предшествующего звена, то есть поступка, переживания, события, решения, с другой — как причина, предпосылка последующего события»¹. Это хорошо видно, если вспомнить о событийном ряде в «Вассе Железновой» М. Горького. Авторская мысль о том, что представители капитала, собственники в минуты, когда у них начинает колебаться почва под ногами, способны применить самые крайние античеловеческие меры, раскрывается через последовательное развитие сценического действия. Идея реализуется через поступки Вассы: когда хозяйка пароходства Храповых-Железновых понимает, что подкуп судебных лиц не состоялся и суд над мужем за растление малолетних произойдет — а это позор на весь дом и фирму, — она предлагает Железнову яд. Тот отказывается, и Васса управляет его сама. Затем она пытается организовать арест своей невестки, революционерки Рашели, так как поняла намерение той забрать сына Колю, единственного наследника пароходства. Но все планы Вассы ломает внезапно наступающая ее смерть.

Так же последовательно строится событийный ряд во многих других пьесах с классическим типом построения.

¹ Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 247.

Первый пример — из русской классики. Это «Бесприданница» А. Островского — одна из самых популярных его пьес, постоянно идущая на сцене. Бессердечная власть денег, которая обуславливает трагедию личности, становящейся предметом купли-продажи, — такова главная тема произведения. Но ею не исчерпывается многообразие его содержания. Не менее важен и нравственно-этический аспект темы. Современные постановщики пьесы проявляют к нему особый интерес.

В «Бесприданнице» высвечивается моральное превосходство духовно богатой, нравственно чистой личности над теми, чей бог — голый практицизм, ничтожное бездуховное существование. Это сила противодействия человеческого достоинства расчету, оголтелому цинизму, низводящему женщину на положение низшего существа, неодушевленного, неравноправного с женщиной, на положение куклы, вещи, служащей для забавы.

Лариса Огудалова — героиня пьесы — олицетворяет стремление к красоте, чистоте человеческих отношений, романтическую устремленность к светлому идеалу. Вместе с тем она склонна пребывать в мире грез, мечты, часто оторванной от жизни. Это пагубно для нее и влечет подлинно драматические последствия. В некоем романтическом ореоле представляется Ларисе Паратов, в идеализированном свете видится ей будущая семейная жизнь в имении Карандышева. Однако Ларисе противостоит мир торговцев живыми душами — мир Кнуровых и Вожеватовых, Паратовых и тех, кто стремится в него войти: Хариты Игнатьевны, торгующей дочерью, Карандышева, для которого Лариса лишь средство самоутверждения, набить себе цену.

Как же развивается конфликт пьесы, что составляет событийную плоть драматически нарастающего действия?

В пьесе налицо исходная драматическая ситуация. Мы узнаем, что Лариса намерена резко изменить сложившееся в ее жизни положение: оставить унижительную роль, которую она вынуждена играть по воле матери. Она дает согласие выйти замуж не по любви за

небогатого чиновника Карандышева, чтобы уехать с ним в его имение и начать, как ей кажется — вдали от суеты, скромную семейную жизнь. Однако выясняется, что на Ларису имеют виды те, кто, владея толстым кошельком, не привыкли считаться с чужими планами, идущими вразрез с их собственными. Так, за спиной Ларисы начинают свой постыдный торг «один из крупных дельцов последнего времени», пожилой человек с громадным состоянием Кнуров и представитель богатой торговой фирмы Вожеватов. В Ларисе они видят предмет удовольствия, товар, который им приглянулся, тем более что предстоит развлечение: поездка в Париж на выставку.

Решение Ларисы выйти замуж — для них неожиданное препятствие, поэтому надо найти способ скорейшим образом преодолеть его.

Первый диалог Кнурова и Вожеватова — завязка конфликта. На одном полюсе Лариса, на другом — Кнуров и Вожеватов, прощупывающие шансы на успех в предстоящей сделке. Для этого они выясняют, насколько серьезно препятствие, и примеряются к собственным возможностям — кто кого опередит. Подспудная «разведка» в ходе их диалога приводит обоих к утешительному итогу: Карандышев не опасный соперник.

«К н у р о в. ...В нищенской обстановке, да еще за дураком мужем, она или погибнет, или опозлится.

В о ж е в а т о в. А я так думаю, что бросит она его скорехонько. Теперь еще она как убитая; а вот оправится да поглядит на мужа попристальнее, каков он...»¹.

Итак, решают они, игра стоит свеч.

Лариса же в свою очередь торопит Карандышева со свадьбой, чтобы как можно скорее уехать. Однако обнаруживается, что Карандышев — лишь мнимый ее союзник. Он по-своему продолжает торг, начатый Кнуровым и Вожеватовым. У него, оказывается, тоже есть свои виды на Ларису, а ее планы, стремления и здесь не в счет. Он движим чрезмерно болезненным самолюбием,

¹ *Островский А. Н. Бесприданница // Островский А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 8. С. 17.*

тщеславным стремлением выдвинуться в число известных в городе людей, Лариса же — фигура заметная и становится не последним козырем в его расчетах на пути самоутверждения.

Сцена Ларисы и Карандышева подтверждает предположения Кнурова и Вожеватова об отсутствии родства душ жениха и невесты. Ослепленный перспективами брака с Ларисой, Карандышев пытается навязать невесте собственные «достоинства», унижая идеал возлюбленного, который она носит в душе. Их первая размолвка намечает несовместимость характеров, пропасть между ними, растущую с каждой сценой.

Обрыв, с которого впервые в этой сцене Лариса поглядит вниз на Волгу и ужаснется, почувствует головокружение, возможность гибели, приобретает у драматурга обобщенно-поэтический, символический смысл.

Новое событие — приезд Паратова — стремительно ускоряет ход действия. Для Кнурова и Вожеватова Паратов весьма кстати, так как может ускорить их уже начавшуюся сделку. Намерения Паратова им выгодны: он «обручен на миллионном состоянии», приехал сюда, в город Бряхимов, всего на один день — повеселиться как следует, отметить конец своего холостяцкого житья-бытья. Кнуров и Вожеватов готовы ему в этом помочь. Зная прошлые отношения Паратова с Ларисой, ее чувство к нему, они проявляют «инициативу»: предлагают Паратову пойти на званый обед, который в честь невесты дает Карандышев.

Так завершается первый акт, в котором не только продумывается тактика, но и начинаются активные действия двух претендентов на «вещь, требующую достойного ювелира».

Продолжением тактики Кнурова и Вожеватова во втором акте становится сепаратный стговор Кнурова с матерью Ларисы Харитой Игнатьевной. Богатый делец дает ей понять, что в случае расстройтва свадьбы Ларисы и Карандышева он готов к услугам: «Так лучше предупредить вас, чтоб вы еще не сделали какой-нибудь ошибки, чтоб знали, что я для Ларисы Дмитриевны ничего не

пожалеею...»¹. С этого момента Огудалова активно вступает в дело: старается вбить клин между женихом и невестой, открывая дочери глаза на тайные, расчетливые мотивы Карандышева. Оказавшись наедине с дочерью и ее женихом, Харита Игнатьевна вынуждает у него признание: да, он не торопится со свадьбой и отъездом в имение, ибо хочет «погордиться и повеличаться».

Жених предстает в глазах Ларисы в ином свете: «Самолюбие! Вы только о себе! Все себя любят! Когда же меня-то будет любить кто-нибудь? Доведете вы меня до погибели?!»². Здесь — предчувствие беды.

Беда входит в дом с Паратовым. Лариса держится с достоинством, давая ему понять, что к прежнему нет возврата. Паратов провоцирует ссору с Карандышевым, развязывая себе руки для мести-забавы. При этом он вступает в тайный сговор с Кнуровым и Вожеватовым, посвящая их в свои планы и намекая на предстоящую потеху над Карандышевым. Они мысленно это одобряют: Паратов оправдывает их надежды.

В третьем акте разворачивается событие, подготовленное предыдущим ходом действия, — потеха, срежиссированная Паратовым при поддержке двух союзников. В жертву приносится не только Карандышев, но и Лариса.

Карандышева спаивают. Невеста видит его не в лучшем свете. Воспользовавшись этим обстоятельством, «союзники» продолжают «ковать железо, пока оно горячо». Они сговариваются увезти Ларису за Волгу, где намечается пикник с цыганами.

Кнуров и Вожеватов услужливо оставляют Паратова наедине с Ларисой. Распаленный ее прекрасным пением, Паратов говорит о своем чувстве. Срабатывает высокопарная фраза в духе жестокого романа.

«П а р а т о в. Еще несколько таких минут, да... еще несколько таких минут...

¹ *Островский А. Н.* Бесприданница // *Островский А. Н.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 8. С. 33.

² Там же. С. 39.

Л а р и с а (*тихо*). Говорите!

П а р а т о в. Я брошу все расчеты, и уж никакая сила не вырвет вас у меня; разве вместе с моею жизнью»¹.

Он добивается своего. Лариса покидает дом своего жениха и едет с Паратовым за Волгу.

Карандышев, узнав планы «разбойников», бросается с револьвером в погоню, чтобы отомстить за поругание.

Событие четвертого действия точно определяется самим Островским в реплике, оброненной Кнуровым: «Кажется, драма начинается». Это становится условным сигналом для подведения Кнуровым и Вожеватовым итога сделки, наметившейся в первом действии. Розыгрыш живого человека в орлянку — кому достанется; выигрыш Кнурова — результаты состоявшегося торга. Далее, как и следовало ожидать, Паратов «выходит из игры». Он отказывается от Ларисы. Кнуров тут как тут со своим предложением — готовность взять Ларису на содержание. Героиня, оказавшись снова перед обрывом, намеревается покончить с собой. Но появляется Карандышев. Его мольба о прощении сменяется жестким ударом: да, она, как вещь, разыграна Кнуровым и Вожеватовым. К Ларисе приходит страшное прозрение. Эта сцена — кульминация пьесы.

«Л а р и с а (*глубоко оскорбленная*). Вещь... да, вещь. Они правы, я вещь, а не человек. Я сейчас убедилась в том, я испытала себя... Я вещь! (*С горячностью*.) Наконец слово для меня найдено...»².

Лариса сводит последние счета с Карандышевым, который обманул ее надежды: «Я не нашла любви, так буду искать золота. Подите, я вашей быть не могу»³.

Но пуля Карандышева внезапно обрывает ее жизнь. Лариса принимает вину Карандышева на себя: «Пистолет сюда, сюда на стол! Это я сама... сама... Ах, какое благодение!»⁴ — и, просветленная, умирает. Так

¹ Островский А. Н. Бесприданница // Островский А. Н. Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 8. С. 66.

² Там же. С. 85.

³ Там же. С. 86.

⁴ Там же. С. 87.

формируется Островским развязка пьесы, развязка конфликта, приводящая к итоговому выводу, к идее. Через драматическое действие, событийный ряд пьесы автор реализует свой приговор действительности, враждебной естественному стремлению человека к любви и счастью.

Второй пример драмы с классической структурой можно привести из зарубежной драматургии. Речь идет о социальной драме Г. Ибсена «Враг народа» («Доктор Стокман»).

В этой пьесе раскрывается драма личности-одиночки. Ее главный герой, Томас Стокман, — доктор, воодушевленный прогрессивными начинаниями. Он сталкивается с глухой стеной — налаженным механизмом институтов буржуазного общества, «сплоченным большинством», сметающим на своем пути всех, кто задевает их собственные интересы.

Уже в экспозиции пьесы ощущаются первые, сначала едва заметные, а затем явные наметки завязки конфликта. Как же это происходит?

Сначала доктор Томас Стокман спрашивает свою жену, не было ли почтальона: видимо, он ждет какое-то важное известие. Затем в доме появляется его брат Петер, фогт, представляющий городскую власть и правление курорта, где Томас работает врачом. Заходит разговор о статье, посвященной курорту, написанной доктором Стокманом еще зимой. Последний ссылается на какие-то особые обстоятельства, из-за которых статья не может быть пока напечатана. Не желая объяснять фогту в чем суть этих обстоятельств, доктор ссорится с ним.

Встретившись с редактором местной газеты Ховстадом, он просит снова отложить печатание статьи.

Первое событие пьесы — получение доктором письма. Мы узнаем, что в нем содержится подтверждение открытия доктора Стокмана: вода, идущая по трубам в здание лечебницы курорта, заражена вредными бактериями. Они проникли и к месту морских купаний. Необходимо коренным образом изменить водоснабжение курортного города, переложить всю водопроводную сеть. Доклад по этому поводу подготовлен доктором

Стокманом и отправлен фогту. От его решения зависит исход дела.

Что же ответит фогт? Так возникает первое звено многоступенчатой завязки конфликта. Следующие звенья — в сценах второго действия.

Ранним утром в дом к Стокману приходят один за другим несколько человек: его тесть Мортен Хиль, редактор газеты «Народный вестник» Ховстад и владелец типографии, старшина союза домовладельцев Аслаксен. Все они наносят визит с целью объявления о своей поддержке. Как выясняется, у каждого есть на то причина. Старому Хилю дела нет до открытия Стокмана, ему бы «посадить фогта с его дружками в лужу»¹, ибо именно они вытолкнули Хиля из городского правления.

Ховстад, в отличие от Хиля, тщательно маскирует свои побуждения разговорами об «истине», «чистой совести». Но оказывается, что и он лично уязвлен тем, что именно Петер Стокман занимает место бургомистра и полицмейстера города.

Владелец типографии Аслаксен действительно заинтересован в хорошем водопроводе, так как для мелких обывателей (а он их представитель) водолечебница — золотое дно. Он обещает Стокману поддержку «сплоченного большинства», то есть владельцев водолечебницы.

Почему эти сцены представляют собой звенья завязки? Потому что в каждой из них обнаруживается скрытая противоположность устремлений Стокмана и этих людей.

Драматург постепенно выявляет несовместимость корыстных «хотений» представителей власти имущих и «хотений» Стокмана.

Последнее и решающее звено завязки — сцена с фогтом.

Двух братьев разделяет не только социальная перегородка, но и психологическая несовместимость. Один полон жизнелюбия, беспечно искренен, честен, внутренне молод, и обаяние его, как пишет К. Станиславский, один из превосходных исполнителей роли доктора Стокмана,

¹ *Ибсен Г.* Враг народа // Собр. соч. Т. 3. С. 552.

«заставляло всех, соприкасающихся с ним, делаться чище и лучше, вскрывать хорошие стороны своей души в его присутствии»¹. Станиславский, играя Стокмана, надел очки и подчеркнул этим не столько физический недостаток, сколько человеческую близорукость своего героя, чреватую драматическими последствиями, слепую доверчивость.

Петер Стокман желчен, честолюбив, он «рыцарь» собственного авторитета. В обезличенности его речи проявилось его долговременное общение с канцелярскими параграфами.

Но есть черта, объединяющая братьев и в то же время обещающая острую борьбу между ними. Это твердость характера и стойкость убеждений.

Приход фогта, схватка между ним и врачом, решение, принятое Томасом Стокманом, — все это окончательно формирует многоэтапную завязку конфликта и пьесы в целом. Фогт отклоняет предложение врача, ибо руководствуется мотивами личной выгоды.

Чем более настойчив доктор, тем ожесточеннее удары со стороны фогта. Предупреждения сменяются угрозами: «Я не остановился бы и перед твоей отставкой». Напряженность действия нагнетается. Но доктор не боится поставить под удар благосостояние своей семьи. Тогда фогт бросает тяжкое обвинение, задевающее гражданскую честь доктора Стокмана: «Ты враг общества». Доктор, уверенный в своей правоте, не сдается: «Хоть бы весь мир провалился, но я не склоню шею под ярмо»².

Сквозное действие в пьесе ведет Стокман. Его союзниками выступают дочь Петра, тесть Мортен Хиль, Аслаксен, Ховстад и Биллинг. В контрдействии — фогт и жена врача, которая сочувствует мужу, но считает, что силы слишком неравны. Поэтому она пытается переубедить доктора. Однако Стокман верит в своих союзников — и в «свободомыслящую печать», и в «сплоченное большинство» с господином Аслаксеном.

¹ Станиславский К. С. Указ. соч. Т. I. С. 248.

² Ибсен Г. Враг народа // Собр. соч. Т. 3. С. 470.

Главное событие третьего действия — предательство людей, на помощь которых недальновидно рассчитывал Стокман. Это предательство готовится фоггом. Достаточно нескольких его угроз-аргументов, чтобы парализовать действия и редактора, и издателя. С момента заключения сделки фогта с «союзниками» Стокмана и до сцены, когда доктор обнаруживает измену своих мнимых друзей, начинается перерастание конфликта «Стокман — фогт» в качественно новое состояние «Стокман — общество собственников». Конфликт приобретает масштабность, социальную глубину. Его обостряет развивающаяся постепенно внутренняя коллизия характера Стокмана. В течение длительного времени доктору казалось, что его окружают и поддерживают милые и честные люди, благодарные за его открытие. Истинное положение вещей начинает постепенно вырисовываться, и это приближает доктора к катастрофически неизбежной расплате за слепоту и инфантильность.

Сцена, действие которой происходит в редакции, обнаруживает одиночество Стокмана. Ему пришлось дорого заплатить за свои «розовые очки» и несколько запоздавшее постижение окружающей действительности.

Так завершается первый важный этап нарастания действия. Герой встает перед выбором: замолчать, сдать-ся или продолжать схватку уже в одиночку?

Начинается второй (и последний) этап нарастания действия. Все четвертое действие — открытая схватка Стокмана с обществом. Оставаясь в плену своих иллюзий, он надеется на публичную лекцию, которую замыслил, чтобы довести до сведения горожан свое открытие и дать бой городским властям.

То, что произошло в доме Хорстера, невозможно назвать публичной лекцией. Это скорее хорошо организованный, срежиссированный фоггом суд над Стокманом. Фогт превращает лекцию в собрание с голосованием и вынесением приговора докладчику. Здесь и подставные фигуры, выкрикивающие реплики, и подкупленные фоггом клакеры. Стокман в силу своей наивности и незнания методов фогта позволяет превратить лекцию

в суд над самим собой. Курортный врач понимает, что никому нет дела до лжи, если она приносит доходы, что всем плевать на нравственность, если она в убыток.

Финалом четвертого акта заканчивается одновременно и второй этап нарастания действия.

Развязка выстроена Ибсеном так же обстоятельно, многоэтапно, как и завязка. Она охватывает фактически все пятое действие.

Снова следует целая серия визитов к Стокману. Он предъявляет последний счет каждому визитеру. Стокман еще опасен для фогта: а вдруг доктор осуществит свою угрозу и действительно разстрелит по всей стране о происшедшем? Фогт предлагает Стокману очередную сделку, чтобы замять это дело. Доктор говорит свое «нет» и ему, и Мортену Хилю и гонит палкой из дома Ховстада и Аслаксена. В финале пьесы мы узнаем о намерении доктора воспитать учеников, единомышленников, чтобы успешнее бороться за свои идеалы. Но в результате герой пьесы приходит к выводу: «Самый сильный человек в этом мире тот, кто более всего одинок». Финал парадоксальный и грустный. Внутренняя коллизия Стокмана для Ибсена оказывается неразрешенной. И хотя герой, потеряв материальные блага, верен себе, полон решимости биться дальше — пусть в одиночку, перспективы его борьбы очень туманны. Не случайно атмосферой грусти пронизана вся финальная сцена этого произведения Ибсена.

Такова структура конфликта, процесса его развития, то есть этапов драматического действия, подводящего нас к авторской идее.

Как мы убедились, в драме идея — это живая реальная сила. Она прямо, непосредственно входит в сюжет, побуждает и направляет действие.

Смысловая многозначность отличает «Гамлета» Шекспира. Этому служит композиция трагедии, отражающая многоплановое построение действия.

Существовавшая сценическая традиция, в том числе в XX веке постановок «Гамлета», отличалась тенденциями упрощения композиции трагедии, этапов развития действия, существа конфликта, его смысловой

и философской значимости. Это связано с резкими купюрами первого акта трагедии. Для постановщиков был важен факт появления Призрака отца Гамлета с посланием о причинах его гибели (отравление братом Клавдием, который приходит на датский престол, женившись на королеве) и призывом к мести. Вся экспозиция, полнота исходного события, многоступенчатая завязка трагедии оказывались урезанными в постановках и фильмах 40–70-х годов. Однако в них содержатся ответы на многие вопросы. Один из важных вопросов — какие события связаны с Призраком, кроме отравления отца Гамлета.

Первый акт строится на чередовании сцен, происходящих в Эльсиноре без Призрака и с его участием. Появление Призрака в первой сцене рассматривается Горацио как «знак грозящих государству потрясений». А Дания фактически вступила в эту полосу, о чем свидетельствует вопрос Марцелла:

Постойте. Сядем. Кто мне объяснит,
К чему такая строгость караулов,
Стесняющая граждан по ночам?
Чем вызвана отливка медных пушек
И ввоз оружия из-за рубежа,
И корабельных плотников вербовка...
... Что кроется за этой потной гонкой...

Истоком этих событий, назревающей войны, по мнению Горация (как исходное событие трагедии), является убийство Гамлетом-старшим властителя норвежцев Фортинбраса. И по договору норвежская земля «вся Гамлету досталась». Наследник, младший Фортинбрас, идет походом на Данию, чтобы отбить утраченные земли. Все это позволяет Бернардо сделать вывод, фактически называя причину назревающей трагедии:

Зловещий призрак, схожий с королем,
Который был и есть тех войн виновник.

В сцене пятой первого действия, согласно ремарке «Призрак манит», тень отца Гамлета позовет за собой, чтобы поведать без свидетелей причину своей гибели.

Он не назовет первопричины — убийство Фортинбраса. Для Шекспира это важное обстоятельство. Причиной роковых судеб многих героев его трагедий является кровопролитие, нарушение христианской заповеди «Не убий!». Призрак скажет, что он явился из ада:

Я дух родного твоего отца
На некий срок скитаться осужденный
Ночной порой, а днем гореть в огне,
Пока мои земные окаянства
Не выгорят дотла...

Что он хочет от Гамлета-сына? Его послание конкретно:

...Если только
Ты впрямь любил когда-нибудь отца...
Гамлет
О, Боже мой!
Призрак
Отмсти за подлое его убийство.

Потрясенный историей гибели отца, как любящий сын, Гамлет принимает последние слова Призрака «Прощай, прощай и помни обо мне!» как свой девиз, в чем он клянется. Итогом встречи с Призраком явится принятие Гамлетом решения об особой тактике действий — под личиной странного поведения, выдаваемого, как мы убедимся позже, за безумие. Осознанность этого решения подтверждается требованием к друзьям поклясться не говорить о том, что видели и слышали. А также о том:

...если вам
Спасенье мило, как бы непонятно
Я дальше ни повел себя...
— не удивляться отныне странному поведению¹.

Сцена клятвы проходит при участии Призрака (тайного режиссера), который требует клятвы и от себя.

Последующие драматические события, которые разворачиваются в трагедии, своим источником имеют посла-

¹ Шекспир В. Гамлет / Пер. с англ. Б. Пастернака. Любое издание.

ние Призрака: не только «тех войн виновника», которые произошли за пределами пьесы, но и тех, что развернуты непосредственно в ней. Вот почему эта фигура является ключевой в конфликте, в его исходном событии.

Конфликт, как и вся трагедия, имеет двойственный характер, что заметил глубокий исследователь шекспировской трагедии Л. Выготский. Считая «Гамлета» трагедией трагедий, соглашаясь с Гёте, который говорил: «...Я скорее склонен думать, что не было никогда создано произведения выше этого...»¹, ученый посвящает свое исследование религиозно-художественной проблеме трагедии, ее «второму смыслу», тому, что не исчерпывается фабулой, событийным рядом конфликта, который кратко изложен в намерении Горацио рассказать о случившемся:

Расскажу о страшных,
Кровавых и безжалостных делах,
Превратностях, убийствах по ошибке,
Наказанном двуличье и к концу —
О кознях пред развязкой, погубивших
Виновников. Вот что имею я
Поведать вам.

Гамлет завершит этот рассказ, прося поведать Горацио:

Скажи ему, как все произошло.
И что к чему. Дальнейшее — молчанье.

Прав Л. Выготский, отмечающий два смысла трагедии. Внешняя повесть трагедии — ее «слова, слова, слова». «А второй смысл, — пишет ученый, — который мог бы рассказать Гамлет, то самое остальное, что есть молчание». Этот второй смысл связан с инобытием, потусторонним началом, которое является подпочвенной основой трагедии, ее трагическим источником. Нельзя не согласиться с ученым, утверждающим, что эта тема трагедии требует особого подхода, «тема, так сказать, мистическая, потусторонняя (как и сам «смысл»), метафизическая, допускающая к себе только отношение

¹ Фишер К. «Гамлет» Шекспира. М., 1905. С. 160.

религиозное и выходящее за пределы художественного восприятия трагедии»¹.

Обе части трагедии определяют ее смысл, переплетая трагедию рока и трагедию характеров. В первой ход событий подчиняет себе судьбы действующих лиц вопреки их характерам, неся роковые последствия, во второй — зависит от действий характеров. Таким образом, события в произведении совершаются не только по логике поведения действующих лиц, но и имеют истоки и причины из иного мира.

Эту потаенную часть трагедии Л. Выготский для себя называет «музыкой трагедии», подразумевая невидимую атмосферу, лирику, глубинные пласты смысла.

Наиболее плодотворным в действенном анализе трагедии, ее композиции представляется подход, который является сочетанием двух пластов — видимого и невидимого. Событийный внешний ряд, фабула, поведение действующих лиц, их анализ должны сопровождаться стремлением декодировать потаенный смысловой слой. В данной книге не ставится задача четко это проследить, так как потребовалось бы специальное исследование. Речь идет о постановке вопроса и внимания к тем эпизодам произведения, которые часто усекаются. Последнее препятствует выходу к главным идейно-философским проблемам произведения.

Если осмыслять трагедию, ее структуру, композицию двупланово, можно закономерно прийти к важнейшему эпизоду, ее философскому центру — монологу Гамлета «Быть или не быть?». Нередко постановщики не знают, что с ним делать: отправляют на второй, третий план, ограничиваются голосом за кадром (Г. Козинцев), либо переносят к моменту, предшествующему турниру Гамлета и Лаэрта (В. Белякович), либо проводят на авансцене (Ю. Любимов), в склепе (Ф. Дзеффирелли), но не добиваются необходимой его идейно-смысловой доминанты в трагедии.

А между тем именно в этом монологе два плана сходятся. Они четко обозначены при постановке вопроса,

¹ Фишер К. «Гамлет» Шекспира. М., 1905. С. 363.

смысл которого можно уточнить: Бытие или небытие? Вот в чем вопрос.

Вопрос о последствиях, приводящих к разрешению человеком земных дел ударом кинжала, последствиях, идущих из иного мира, откуда никто не возвращается. Кровавое деяние, хотя и освященное мезтью за отца: чем оно отзовется, что принесет из инобытия, каковы его роковые последствия для семьи, рода, страны, человечества?

Финал трагедии красноречив: гора трупов, выбит королевский род, чужестранец пришел заявить права на земли. Таким образом, три важных композиционных точки (события) составили трассу идеи трагедии — послание Призрака о мести, кровавые ступени осуществления этого послания с гибелью невинных, жертв и палачей и итоговый образ апокалипсиса. К подобному решению тяготеют сценические интерпретации «Гамлета» в последнее время (Т. Калинина, Г. Панфилов, Э. Някрошюс).

В практике встречается и другой тип композиции. Драматический процесс может быть и сконцентрированным, и развиваться многопланово, включая исторический поток. Действие не всегда исходит из сложившейся драматической ситуации, которую персонажи своими поступками двигают дальше. Оно возникает в результате реакции действующих лиц на ситуацию, обстоятельства.

Это тоже процесс. Но он не лишен подчас внешних событий и происходит в основном в сфере мысли действующих лиц, столкновении различных или прямо противоположных взглядов героев на жизнь.

Опыт драматургии, например, М. Горького, доказывает возможность и реальность такого процесса в драме. Он может стать драматическим по существу, если обнаружит конфликтное взаимоотношение действующих лиц, то есть противоположные взгляды на ситуацию. Некоторые горьковские произведения подобного рода не являются обычными «разговорными драмами». Душой драматического действия становится борьба мысли. Диалектика ее развития вытекает из настойчивого желания героя сначала постичь, а затем отстоять свою точку зрения на происходящее.

В пьесах Горького сцены, насыщенные внешними событиями, часто перемежаются с такими, в которых борьба не получает внешнего выражения в событиях. Поиски истины приобретают большую остроту и напряженность, внутренний драматизм. Завязывается интеллектуальная борьба, где каждый ведет себя сообразно индивидуальному складу характера и социальной сущности.

Например, композиция «Мещан» исходит из сложившейся с самого начала действия определенной ситуации — разлада между отцом и детьми. Реакция действующих лиц на эту ситуацию с самого начала заключается в том, что обе стороны ищут истину: кто прав и кто виноват в этом разладе? Поединок мыслей, почти лишенных внешних событий, составляет значительную часть пьесы. И лишь в финале пьесы как результат идейного размежевания возникает ее центральное событие — уход Нила из дома Бессеменовых. Духовное закрепощение, которое несет мелкособственническое сознание, уступает дорогу естественному праву человека самому выбирать путь в жизни.

Французские драматурги, представители «интеллектуальной драмы» Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй, словак П. Карваш (особенно в трагедии «Антигона и другие», по-своему полемизирующий с французами), в своем творчестве активно разрабатывают тип композиции интеллектуальной драмы, что позволяет претворить в действие именно интеллектуальную реакцию героев на крайнюю ситуацию, представляющую им право свободного выбора.

Понятие «интеллектуальная драма» сложилось исторически. Оно характеризовало ряд явлений французской драматургии периода Сопротивления. «Связанная с кругом идей и мотивов последней войны, эта французская школа в драматургии, как известно, была создана на почве экзистенциалистской философии. Прямое соединение театра с философией стало, таким образом, определяющим эстетическим принципом построения драмы»¹.

¹ Бачелис Т. Интеллектуальный театр // Современный зарубежный театр. М., 1969. С. 39.

Развенчивая идеологию фашизма, драматурги-интеллектуалы выступают против фашистских мифов, использовавшихся для мобилизации сознания и воли масс.

Сама структура мифа, по мнению исследователя Г. Гачева, предполагает «идеологемы», то есть идеологические построения, которые претендуют на «объяснение целого комплекса общественных и политических явлений, но не путем логики и доказательств, а путем поражающего воображение образа, который с силою постулата внедряется, вдальбливается в сознание человека, в сферу его предрассудков. Поэтому их так трудно извлечь оттуда даже с помощью логики»¹. Культовому, заклинательному началу в мифе интеллектуалисты противопоставляют логику и «доказательства», когда идея испытывается системой аргументов, а не принимается на веру.

Если французские драматурги-интеллектуалисты ищут опору, доказательства в нравственных категориях конкретной личности, то П. Карваш, называя свою трагедию полемически «Антигона и другие», черпает аргументы в нравственных законах народного общежития, сложившегося веками.

Огромное значение в композиции интеллектуальной драмы придается исходной ситуации. У французов она обычно обобщенная, лишенная конкретных исторических примет, но вместе с тем по характеру крайняя, исключительная, когда правда героя находится в смертельной опасности («Антигона» Ж. Ануя). У Карваша исходная ситуация исторически конкретна. Действие его трагедии происходит в 1944 году в концлагере на территории Германии. Заключенные считают дни до освобождения, но русские вынуждены временно приостановить наступление. Ситуация обостряется, осложненная новыми исключительными обстоятельствами. На лагерный плац брошено тело убитого Полли, одного из руководителей подпольной организации. За попытку похоронить его — смерть. Для фашистов мертвый — символ

¹ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 79.

их еще не сломленной силы, свидетельство слабости врагов — заключенных. Подрыв правды узников, их идеи единения, испытание страхом, стремление посеять одиночество — вот система методов фашистов.

Большая часть пьесы посвящена схватке идей. В этом процессе разнородная масса заключенных превращается постепенно в коллектив, который сплачивает сознательная решимость нарушить приказ начальника концлагеря и сказать фашистам: «Мы вас не боимся, мы единое целое, это еще не конец борьбы».

Итак, рассмотрены способы композиционного построения конфликта драматического действия, основу которого составляет событийный ряд пьесы, разворачивающийся последовательно во всех сюжетных связях (взаимоотношениях действующих лиц). Он и является, по выражению Н. Берковского, «трассой идеи». Но это не единственный способ движения идеи в драме. Интересны случаи, когда «трасса идеи» проходит через монтаж: сопоставление сцен, эпизодов, внутренне замкнутых и логически не вытекающих один из другого.

Каких же целей достигает драматург, прибегая к средствам монтажа в композиции драмы? Обратимся к примеру классиков.

МОНТАЖ И ОБРАЗ ВРЕМЕНИ, «МИРОСОСТОЯНИЯ» В ДРАМЕ

Еще Шекспиру была известна изобразительная сила монтажа. В своих комедиях великий драматург нередко использовал две параллельно развивающиеся интриги, множество сходных тем и эпизодов. Их сочетания, пересечения, сопоставления контрастнее высветляли основную мысль.

В комедии «Много шума из ничего», по верному замечанию Н. Берковского, Шекспир прибегает к параллельному монтажу историй двух любовных пар. Сцены как будто «сталкиваются лбами», «передразнивают» друг друга. Сходство оборачивается взаимоисключением. Из синтеза сопоставляемых интриг, эпизодов, тем и мотивов

вов формируется суть главного события комедии — возвращение к личности, освободившейся от всего ложного, надуманного, когда каждый, обретая себя, открывает подлинное в другом, близком, единственном. Шекспир использует монтаж не только как средство яркого, контрастного изобразительного решения, но и для более важных идейных целей.

Общеизвестно, что Шекспиру удавалось, наряду с определенной интригой, событийным рядом, охватывающим судьбы главных действующих лиц, раскрыть и образ времени, «исторического потока», главного источника мотивов действий его героев. Так, в «Короле Лире», наряду с историей Лира и его дочерей, развивается параллельно история Глостера и сыновей. Трагедия Лира теряет замкнутость, частный характер семейной истории, поднимается до глубоких обобщений о времени, об эпохе, о миропорядке. Он и является своеобразным «монтажным тропом», о котором говорил Эйзенштейн. Здесь сопоставления и породили образ «собственнического состояния мира» (Н. Берковский), отражающий авторское видение действительности.

Система этих мотивов, их сочетание, перекличка, противоборство в «Гамлете» и создают метафорический образ состояния мира — «вывихнутого в суставе», гниющего, залитого кровью, где власть узурпируется путем гнусных убийств, мира, в недрах которого рождаются защитники гуманистических ценностей. Они поднимают из праха идеи о назначении человека, «венца всего живущего», решают проблемы миропорядка, добра и зла.

В русской драматургии А. Островский, стремясь к широким обобщениям в изображении действительности, духа времени, нередко вплетал в основную сюжетную линию пьес эпизоды, сцены с персонажами, которые впрямую в конфликте не участвуют (Феклуша в «Грозе»).

Но у Островского идея реализовывалась в основном через судьбы главных героев, события, возникающие по воле их характеров. Образ эпохи, времени слагался через из действия.

А. Чехов утверждает несколько иной принцип поэтики: «он исходит из жизненного, из эпохального целого, из «миросостояний», и сопоставляет характеры не сами по себе взятые, а в меру того, насколько они способны выразить это «миросостояние», общий смысл, общую настроенность своей среды и своего момента»¹.

К чеховским характерам трудно применить положение, естественное для обычной поэтики драмы: борьба для достижения цели. У Чехова испытывают свою волю, добиваются цели действующие лица, представляющие зло (Наташа в «Трех сестрах»). Доброе начало не вступает в эти испытания. Оно к ним еще не готово и лишь мечтает о том, чтобы обрести инициативу, себя, воплотиться в далеком будущем.

«Неделание, — пишет Берковский, — бездействие в драмах Чехова со стороны людей добрых, разумных, поэтических, любящих — свидетельство того, насколько плох этот мир, в котором их принудили существовать»².

В центре внимания у Чехова не событийный ряд, результат волевых действий героев, а монтаж, сопоставление разных характеров, совпадающих по судьбам, их состояниям, создающий определенную атмосферу вокруг отдельных персонажей. Она-то и образует общий «климат» пьесы, «ощущение общего миросостояния». Отсюда и переключки одних и тех же мотивов в судьбах персонажей: их голоса, как в симфоническом произведении, взаимодействуют, переплетаются.

В «Чайке» слышатся голоса тех, кто завершает старый век. Другие хотят начать новый, устремляя к нему все помыслы, надежды.

Исследователями давно замечена особая форма диалога у Чехова. Поскольку многие его герои не борются за достижение цели, то в общении друг с другом они говорят часто не ради дела, а скорее для себя, про себя. Их реплики в диалоге — средство самовыражения, лирической исповеди души. Реплики не сталкиваются, а сосуществуют

¹ Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 138.

² Там же. С. 153.

в форме параллельного монтажа. Последний вместе с тем помогает выразить общее настроение диалога, эпизода, движет авторскую мысль о существующем миропорядке, драматизме обывденной жизни.

Напомним начало первого действия «Трех сестер». Мы застаем Машу, Ирину и Ольгу в гостиной их дома. «На дворе солнечно, весело», — говорит Чехов в ремарке. В поведении сестер ощущается особый праздничный настрой не только потому, что у Ирины сегодня день рождения. И Ольга, и Ирина полны планов на будущее — их монологи звучат как песнь надежды. Но вот возникает «монтаж с перебивкой» — входит Чебутыкин с Соленым с чтением рецепта из газеты: «При выпадении волос... два золотника нафталина на полбутылки спирта». Мечта и прозаизм сталкиваются, сшибаются, хотя персонажи не вступают в поединок. И снова прорывается мотив мечты в реплике Тузенбаха о будущем, недалеком времени, готовящем здоровую и сильную бурю, «которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушные, предубеждение к труду, гнилую скуку...»¹.

Резким диссонансом врзается неожиданная реплика Соленого: «Через двадцать лет вас уже не будет на свете, слава богу. Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я всыплю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой»².

В обычном диалоге сказанное слово обращено к партнеру; у Чехова же реплики героев монологичны, внутренне замкнуты, не несут словесного действия, направленного на партнера, с целью изменить его точку зрения. Они содержат частицу никому не навязываемого мироощущения героя, его глубоко личное. В диалоге возникает параллельный монтаж мотивов. И поскольку они контрастны и подчас противоположны, то и происходит столкновение понятий — надежды и неверия, мечты и цинизма. Так Чехов творит драматический диалог, необычный по своим формам, его можно назвать монтажным, где мотивы мироощущений героев вторят друг другу, либо контрастируют,

¹ Чехов А. П. Избранные произведения: В 2 т. Л., 1960. С. 713.

² Там же.

сопоставляются, сталкиваются независимо от их волевых усилий. Все это — многоголосье, обнаруживающее атмосферу общего настроения умов, человеческих душ.

КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ НЕТРАДИЦИОННОГО ТИПА

Драматургией XX века накоплен опыт и такого построения пьесы, когда авторской идее прокладывает путь не столкновение характеров героев, их действий и поступков, а монтаж сцен и эпизодов, сопоставление заключенных в них мотивов.

К крупнейшим драматургам XX века, наиболее ярко представляющим эту тенденцию, относится Б. Брехт. Предметом его исследования становятся механизмы социально-человеческих взаимоотношений. Их художественное познание должно создать, по мнению Брехта, научно-диалектический театр. А такой театр драматург считает одним из путей, позволяющих человеку прийти к уяснению и изменению мира.

Фабула как образ развивающихся взаимоотношений между людьми становится сердцевиной диалектической драматургии. Роль социальных обстоятельств, «исторического потока» — иными словами, эпического начала — при этом необычайно усиливается.

Одним из организующих моментов (более того — принципом художественного обобщения действительности) в диалектической драме является так называемый «эффект очуждения». Исходя из практики и теоретических работ Брехта, можно обнаружить две тенденции. Первая выражает стремление драматурга к особому, неожиданному характеру событий, явлений, ситуаций, взаимоотношений действующих лиц. При этом нередко используется столь же странная, непривычная форма. Таким образом, в пьесе создается особая художественная действительность, не похожая на реальную, но постоянно вызывающая сопоставление с нею.

Согласно второй тенденции суть «эффекта очуждения», по словам Б. Брехта, заключается в том, что

«при показе событий действительной жизни на сцене прежде всего вскрывается их причинная связь, что и должно увлечь зрителя. Такой сценический метод также вызывает эмоции, — волнение зрителя порождено приобретенным, благодаря спектаклю, пониманием действительности»¹. Зритель должен понять, осознать социальные причины, мотивы человеческих отношений, пути их изменения. Этому и призван служить «эффект очуждения». Он влечет за собой и особый тип построения действия в драме, а следовательно, и актерского исполнения — «играть не одно за другим, а одно вследствие другого»².

Принцип ассоциативного сопоставления становится ведущим в создании сюжета, драматического действия, иными словами — в композиции диалектической драматургии. Брехт формулирует это следующим образом: «Одно понимается через другое (сцена, вначале самостоятельная по смыслу, благодаря ее связи с другими сценами обнаруживает и другой смысл)»³.

Принцип сопоставления изменяет функции и характер композиционного строения сюжета в драме. Интерес зрителей сосредоточивается не столько на развязке действия, сколько на его ходе. «Сюжет представляет собой не просто какую-то цель событий жизни, копирующую их реальную последовательность, а определенный замыслом автора ряд процессов, в которых выражаются его мысли о человеческом обществе»⁴. События развиваются не последовательно, одно за другим, а так, чтобы в промежутках между ними у зрителей могло родиться определенное суждение. Сюжет разворачивается через серию эпизодов, самостоятельных частей. В новом сценическом методе постоянно во главу угла ставится причинная связь изображаемых событий.

Открытие Брехтом нового композиционного принципа построения драмы получило верную интерпретацию

¹ Брехт Б. Собр. соч. Т. 5/2. С. 362.

² Там же. С. 527.

³ Там же. С. 116.

⁴ Там же. С. 213.

в работе В. Ключева «Театрально-эстетические взгляды Брехта».

«Следовательно, — пишет В. Ключев, — пьеса должна строиться не по принципу роста (когда одно событие органично и неизбежно вырастает из другого), а по принципу монтажа сцен, связанного единым замыслом. При этом сюжет должен развиваться не прямолинейно, а зигзагами с обязательной (как в жизни) скачкообразностью. Человек же должен быть изображен как процесс, в непрерывном изменении, завися от порожденных им же закономерностей социального общества, т. е. как человек общественный»¹.

Монтажный принцип композиции характерен для ряда пьес Брехта («Страх и нищета в Третьей империи», «Круглоголовые и остроголовые», «Что тот солдат, что этот» и др.).

Например, в пьесе «Страх и нищета в Третьей империи» драматург исследует социальные, идеологические, политические, моральные и философские причины фашизации гитлеровской Германии. Своеобразной системой аргументации становится монтажное сочетание, сопоставление 33 эпизодов. Их можно назвать своего рода «срезом» жизни страны на разных ее участках: от государственного аппарата, армии, классов и слоев общества до обычной семьи.

Сталкивая друг с другом эти эпизоды (между которыми прямой логической связи нет), Брехт побуждает зрителя сопоставить определенные моменты, факты и т. п., чтобы сформировать общее суждение о действительности и поставить диагноз обществу. Авторский вывод складывается при соучастии зрителей.

Монтаж, таким образом, оказывается средством раскрытия «идеологической концепции», если использовать термин С. Эйзенштейна.

Принцип монтажности, а вместе с ним и другие черты новой архитектоники обнаруживаются в драматургии поэтического театра, или «поэтической драматургии».

¹ Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966. С. 81.

Поэзия царит в трагедиях В. Шекспира и А. Пушкина, ею дышит драматургическая трилогия А. Блока, она живет в драматургии А. Чехова, характерна для пьес А. Ирсика и И. Тыла. Одним словом, с этим явлением мы встречаемся у драматургов различных стран и народов.

Для поэтической драматургии XX века характерны элементы поэтического рода: поэтическое видение мира, поэтическая символика, поэтические метафоры, поэтическая речь и перенесение законов литературы поэтического рода в драму (отражение образа автора, его отношения к миру и т. д.). Эти законы (например, законы лирики) становятся формообразующим началом, отражаются на поэтике драмы в целом. Автор поэтической драмы прибегает к сложной, полифонической композиции тем и мотивов. Тенденции такого принципа организации идеи всегда имели место в творчестве крупнейших драматургов, для произведений которых характерно широкое поэтическое дыхание. Например, «Гамлет» наряду с самодвижением характеров содержит элементы композиции тем и мотивов, составляющих философско-поэтической слой трагедии.

В драматургии с монтажными ходами в композиции никогда не умирали тенденции лирико-поэтического начала. В каждую новую эпоху в творчестве крупных драматургов они возрождались и обновлялись. В постоянном обновлении и возрождении и заключается жизнь традиции.

В начале XX века тенденции лиризации драмы с особой силой проявились у таких драматургов, как Метерлинк, Чехов, Блок. На эти тенденции обратили внимание многие исследователи, которые пытались делать выводы, прогнозы о театре будущего¹.

К неаристотелевской драматургии можно отнести, например, драматургию структурного синтеза, где органически сращивается психологизация, самодвижение характеров и тенденции лиризации, композиции тем и мотивов, монтажности.

¹ См., например: Чулкова Г. Принципы театра будущего // Театр: Книга о новом театре: Сб. Пг., 1908. С. 232.

С этой точки зрения представляет интерес творчество В. Маяковского. Своеобразие структуры его пьес определяется особым способом типизации, эстетическими взглядами на театр, в котором он видит «не отражающее зеркало, а увеличивающее стекло». Совместно с Вс. Мейерхольдом во второй половине 20-х годов В. Маяковский находит новые формы театра. На смену устаревшему принципу социальной маски поэт-драматург выдвинул принцип социальной типичности.

Образ-маска — это сплав гиперболизированных, а чаще плакатно обобщенных черт персонажа, пропущенных через горнило авторского критического отношения.

За социальным типом у В. Маяковского стоит не поэтически обобщенное социальное явление, а персонифицированное в конкретной человеческой индивидуальности. Вместе с тем «это не была конкретность характера. Это была конкретность определенного стиля, конкретность автора, его манеры»¹. Сам Маяковский называл своих героев не живыми людьми, а «оживленными тенденциями».

Очевидно, что «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня» отличаются от драматургии характеров: Маяковский выражает свои идеи не только через персонажей, их действия и поступки.

Как уже подчеркивалось, в драме, основанной на столкновении характеров, главным поверенным авторской идеи является действующее лицо. Драматург создает объективную, существующую по своим законам картину жизни, которая отражает логику поведения, развитие характеров, поставленных в определенную драматическую ситуацию.

Маяковский привносит в драму структурные особенности лирики. В ней, как известно, явления действительности предстают не в собственном бытии и развитии, а как моменты работы сознания поэта, процесс его переживаний.

Не действия характеров формируют ситуацию, а воля автора задает ту или иную среду, где как бы лучом высвечивается нужная для обнаружения сути грань явления.

¹ Рудницкий К. А. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 356.

Например, Присыпкин в «Клопе» имеет социально-обобщенный и в то же время конкретный облик. Это и индивидуум со своей судьбой, лицом, и «оживленная тенденция» — метафорический образ новоиспеченного мещанина.

Показывая поведение Присыпкина в той или иной ситуации (в комедии каждой ситуации соответствует определенный эпизод), Маяковский сознательно направляет читательские и зрительские суждения о герое в определенное русло.

Например, эпизод в рабочем общежитии, когда Баян берет «культурное шефство» над Присыпкиным, обучая его благородным манерам, нужен Маяковскому, чтобы обнаружить в персонаже хамелеонство по отношению к товарищам, падкость на дешевый шик мещанской культуры.

В многоголосьи мотивов, образующих полифоническое звучание темы, важен каждый голос. Но особенно рельефен голос самого поэта. Его волей осуществляется монтаж эпизодов, строится контрапункт, образ конфликта в произведении. В «Клопе» быт, порождаемый Присыпкиным и его прихлебателями, противостоит идеалу автора, с позиций которого и препарируется «обывателиус — вульгарис».

В другой пьесе — «Бане», как верно замечает исследователь поэтики В. Маяковского В. Ларов, развивается метафорическая антитеза двух миров: «подвижная живая действительность и химерический ирреальный мир главначпупса...»¹.

«Эффект присутствия автора», лиризация — важная черта поэтической драматургии. Поэтика драматургии Маяковского, видевшего свою задачу в том, чтобы рассмотреть через «увеличивающее стекло» театра явление с социально-историческими истоками и чертами, обусловленными временем, перекликается с принципами диалектической драматургии Б. Брехта.

¹ Ларов В. А. Творческие поиски Маяковского-драматурга. О своеобразии поэтики драматургии Маяковского. Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1968. С. 15.

ГЛАВА 4

МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ ДРАМЫ

ХХ век отмечен активизацией рациональных аналитических факторов всех видов человеческой деятельности и шире — человеческого существования. Во второй половине века эти факторы обретают еще большую значимость в связи с научно-технической революцией. Все это не может не сказаться на развитии мира чувств личности. И. Эренбург говорил о дефиците развития культуры чувств современного человека и той особой роли, которая отводится в этом литературе и искусству. Сцена ищет пути ее восполнения, обращаясь к музыкальному искусству.

В театральнo-драматических структурах, где преобладает аналитическое начало, музыка становится средством выравнивания соотношения интеллектуального и эмоционального элементов.

К примеру, эпический театр Б. Брехта. Не случайно Б. Брехт вводит зонги, создает музыкальные пьесы («Трехгрошовая опера»), ища пути взаимодействия рационального и эмоционального начал в сценическом действии. В конечном счете он заботится не только об интеллектуальном воздействии на зрителя, но и затрагивает сферу чувств. Другую причину музыкализации драматического театра выразил Г. Товстоногов, определив одну из важных проблем современного театра как «проблему содержательности зримого в театре»¹. Это связано с расширением эстетического пространства, возможностями слагаемых театрального зрелища, различных видов искусства, участвующих в его синтезе.

¹ Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Л., 1972. С. 29.

Основное направление поисков — преодоление натуралистического копирования жизни, однозначного удвоения реальности. Иными словами, театр озабочен открытием новых ресурсов смысловой информации, которую дает сценический образ.

Понимание роли музыки в драме, спектакле, театральном смысле музыки обнаруживает ряд тенденций.

Первая тенденция — принцип целостной музыкально-драматургической партитуры, выражающий идейно-художественную концепцию произведения, его жанровую структуру.

Вторая — включение музыки в структуру драмы с целью выразить лирическое, духовное начало искусства, театра, раскрыть «душу» спектакля, роли. Музыка становится средством материализации невидимого, потаенного, поэтически преобразованного и закодированного на сцене — внутреннего действия, которое открывает смысл происходящего, обнажает суть вещей.

К первой и второй тенденциям можно отнести возрастание роли музыки в многоплановом действообразовании художественного строя спектакля. Этому нередко способствует принцип контрапункта. Он несет в себе важный способ связи, сцепления явлений, как всякое сопоставление. Последнее важно для строения целостного замысла. Кроме того, сцепление формирует контекст, обладающий дополнительным смысловым излучением.

Третья тенденция — иллюстративное использование музыки в структуре спектакля. Иногда иллюстрация оценивается однозначно как дурновкусие, примитив (объяснение в любви под «сладкий ноктюрн», как выразился Л. Варпаховский). Тем не менее, он безотказно действует на зрителя и к нему часто прибегают в театральной практике как к допингу в смысле выразительности, воздействия на тех, кто по другую сторону рампы.

Другая разновидность подобного приема — иллюстрация музыкой внешнего движения на сцене. В данном случае эксплуатируется способность музыки благодаря ритмомелодическим, тембральным свойствам, как

отмечает исследователь И. Бегизова, — «подражать зримому движению».

Одним из проявлений иллюстративного принципа использования музыки на сцене считается мелодекламация. Она имеет свои исторические корни и основана, по первому наблюдению Вс. Мейерхольда, на тяге человека к музыке. Однако Вс. Мейерхольд отрицательно относился к мелодекламации.

Статус мелодекламации остается неопределенным до сих пор. В современной камерной опере она «получила права гражданства» и является слагаемым структуры музыкально-сценического действия. А между тем принцип параллелизма — один из важных структурных принципов создания художественного текста. В поэзии он является универсальным. Музыка и слово в параллельном звучании не могут быть безразличны друг другу, а тем более быть придатком один другого.

Слияние музыки и слова имеет власть над человеческой душой и давнюю традицию в театре. Греческая драма знала слияние декламации, действия, стихов и музыки. Гомофонный характер музыки, близкий речитативно-декламационному началу в трагедии, не заслонял текста, более того, он его укрупнял, делая эмоционально выразительнее. В этом проявляется важный фольклорный первоисточник греческой трагедии — обряд поминального плача (античный френос).

Слово и мелодия — часть того синтеза, в котором участвовали жест и танец, — в корнях искусства, отмеченных синкретизмом отдельных элементов, слагаемых в неразрывное целое.

Музыкальная система греков оказала влияние на развитие театрального искусства, начиная от средневековой мистерии и литургической драмы вплоть до постановок в наше время Пирейского театра Греции со знаменитой А. Папатанасиу.

Один из исследователей закономерностей использования музыки в драме, Вяч. Каратыгин, справедливо отмечает: «Решительный удар театральному равновесию звука и действия был нанесен полифонией. Как только

музыканты научились воспринимать красоту одновременного созвучия нескольких мелодий, как только началось увлечение контрапунктической техникой в искусстве старых английских, нидерландских, итальянских школ (XIV–XV веков), разрыв с текстом стал неизбежен»¹.

По Вяч. Каратыгину, все реформаторы оперы — от зачинателей (Пери, Каччини) и далее Монтеверди, Люлли, Глюка, Вагнера — воевали против самодовлеющего значения музыки в опере. Их устремлением было включение музыки в драматургическую ткань произведения, в плоть действия. Они старались придать музыке черты драматизма и тем самым достичь вторичного равновесия — синтетического, музыкально-драматического, — естественно достигаемого в искусстве греков. Именно к ним на разных исторических этапах устремляли взоры реформаторы сцен в поисках синтеза музыкального и драматического действия, а не спецификации гиперболизированного развития одного из слагаемых целого. Это относится к тенденциям развития музыкальной драмы. В другом аспекте темы — музыка в драме, в драматическом спектакле — генеалогия менее богата.

После греческого театра в средневековой мистерии музыка играла не столь существенную роль. А далее, в водевильном жанре, мелодраме музыка, пение становится связующим звеном эпизодов сценического действия. Она связывает, а не является собственно бытием драматического действия. Здесь властвует принцип параллелизма. Существует точка зрения, что в таком положении музыка является как бы придатком к словам, играет роль иллюстрации. Аналогичен принцип ее существования в мелодекламации, которая находит широкое развитие в спектаклях рубежа XIX–XX веков. Не случайно расцвет мелодекламации на драматической сцене приходится на период развития новой драмы (Ибсена, Чехова, Метерлинка, Гауптмана, Пшибышевского). Именно в последней как одна из важнейших эстетических категорий

¹ Каратыгин В. Драма и музыка // Алконост: Сб. М., 1911. Кн. 1. С. 156.

выдвигается подтекст, внутреннее действие, «двойной диалог», в котором материализуется потаенная духовная жизнь образа.

Источником мелодекламации и шире — включения музыки в структуру драмы — является развитие лирического начала в драме, театре и поэзии. А. Блок писал: «Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатания пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика. Мы переживаем эпоху именно такой лирики»¹.

«Драма, — писал С. Пшибышевский, — становится драмой чувств и предчувствий угрызений совести, борьбы с самим собой»².

Внутреннее психологическое действие становится формообразующим началом, основой идейно-художественной целостности произведения. Его формирует не только субъект, но и сложная система взаимоотношений, взаимообусловленность поведения действующих лиц. Другой источник внутреннего действия — внесловесный способ общения. Большое значение при этом имеет подтекст: он выявляется либо скрывается в процессе взаимодействия героев. Материализовать потаенное, раскодировать его сценическими средствами — одна из важных театральных проблем. На помощь приходит движенчески-пластическая партитура, соотнесенная со словом.

Музыка как выражение духовной сущности несказанного, потаенного способствует выявлению внутреннего действия. Именно поэтому одновременно с развитием новой драмы она начинает широко использоваться на сцене. Музыка служит укрупнению, обострению лирической сферы, материализации мира чувств, внутренних коллизий. Так, мелодекламация, испытывавшая расцвет в тот период, обретает свои основания. О роли музыки в театре писал Вс. Мейерхольд: «...именно музыка раскрывает нашему сознанию самые сокровенные

¹ Блок А. А. О романтизме // ПСС. Т. 5. С. 164.

² Пшибышевский С. О драме // С. Пшибышевский Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1905. Т. 4. С. 310.

мотивы действия, в то же время именно она дает возможность предстать перед нами этим действиям с удивительной ясностью»¹.

Стоит обратить внимание, что музыка способствовала выражению содержательной сущности трагедии, участвовала в ее жанрообразующих идеях. Основой единства являлись не только структурные сопряжения. В ядре античной трагедии заключен важный фольклорный первоисточник — образ поминального плача. «У греков, — пишет Н. Берковский, — плачи перешагнули через лирику и вошли в трагедию... Исплакаться, выплакать свою обиду и оскорбленность — это и значит пройти сквозь «очищение». Выплакать возмездие, уничтожить обидчиков, восстановить права обиженных — это и значит довести очищение до конца». Аналогично рассуждает другой теоретик драмы Э. Бентли, считая, что трагедия и комедия посвящены проблематике справедливости.

В плаче — вопрошении, выяснении причин — субъективизация бытия, отраженного в трагедии. И в этом тесная связь интеллектуального и эмоционального начал. Музыка не только усиливает эмоциональное воздействие, способствует трагическому катарсису, — она заключена в самом жанре мышления трагедии — плаче, обуславливающем сценическую интерпретацию мифа. Музыка помогает восхождению к мифу — образу мироустройства. С ее помощью становится возможным оплакать извращения, которым подвергается мировой порядок в частных судьбах людей, в сюжете их отношений. «Оплакивая в Агамемноне героя, она (Электра. — Д. К.), — пишет Н. Берковский, — восстает против надругательства над героической моралью».

Подобный подход использует А. Пушкин в «Моцарте и Сальери», прибегнув к реквиему (музыкальный жанр мышления сродни античному френосу, плачу), сделав его лейтмотивом и смысловым стержнем трагедии, источником катарсиса.

¹ Порфирьева А. Я. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драма начала XX века: Сб. Л., 1984. С. 137.

«Особая музыкальность новой драмы» побудила искусство режиссуры всерьез обратиться к музыке в структуре спектакля. Для постановки проблемы следует акцентировать следующее положение: три драматические системы требуют внимательного изучения для создания прочной исследовательской базы темы «Музыка в драме и спектакле». Первые две имеют отношение именно к новой драме: драматические системы А. Чехова и А. Блока.

В новой драме обнаруживается свободное претворение элементов мелодекламации в драматургической ткани, как и другие принципы использования музыки в структуре произведения. Обратимся в первую очередь к творчеству А. Чехова. Известно, какую большую роль в поэтике его драмы играет внутреннее действие, «подводное течение». Но им не исчерпываются структурные особенности чеховской драматургии, построения действия как носителя смысловой информации.

В драме Чехова просматривается не только «горизонталь» — последовательно развивающийся событийный ряд, связанный с поступками действующих лиц и их духовной жизнью, — но и «вертикаль», образ миростояния, мироустройства, «самосложение жизни»¹. Не случайно драму Чехова в современных исследованиях сравнивают с шекспировской.

Особая роль в создании симфонического образа бытия у Чехова принадлежит музыке, а еще точнее — ритму.

Одновременно с А. Чеховым творили А. Блок, А. Белый, А. Дункан, М. Фокин — представители разных видов искусств. Их объединяет обращение к одной и той же проблеме, верно определяемой исследователем А. Порфирьевой, как осознание ритма в качестве универсальной силы, «проявляющейся во всех компонентах музыки, театра, искусства вообще»².

Особенно многомерно и обостренно ее формулирует А. Блок, осознающий ритм не только как глобальную

¹ Скавтымов А. Г. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 356–357.

² Порфирьева А. Л. Мейерхольд и Вагнер // Русский театр и драма начала XX века: Сб. Л., 1984. С. 129.

мифологему художественного сознания эпохи, но и как первооснову жизни, человеческого существования и высшую форму этого существования — творчество. А. Чехов реализует в драме разные способы сопряжения музыки и действия. Так в конечном итоге блоковская идея ритма как универсальной категории бытия и искусства находит в его творчестве воплощение и подтверждение.

В «Трех сестрах» второе действие отмечено параллелизмом бытия словесного действия и музыки. Например, монолог Тузенбаха об устойчивых, неизменных началах жизни («Перелетные птицы, журавли, летят и летят...») и монолог Маши о том, что человек должен быть верующим или должен искать веру, иначе жизнь его пуста, произносятся на фоне музыки. Федотик и Родэ, появившись в зале, «садутся и напевают тихо, наигрывая на гитаре». В четвертом действии сцена Андрея, Чебутыгина и Маши (о дуэли Соленого с Тузенбахом) идет на фоне дуэта арфы и скрипки. Это, как выясняется позже в ремарке автора, играют бродячие музыканты — мужчина и девушка. Сочетание инструментов — арфы и скрипки — дает представление о музыке необычайно гармоничной, нежной. Она подчеркивает контраст драматизма надвигающихся событий и равнодушия людей, обсуждающих их. Исключение составляет, пожалуй, Андрей («По-моему, и участвовать на дуэли и присутствовать на ней, хотя бы в качестве врача, просто безнравственно»). Позиция Чебутыкина жестока, и его равнодушие предельно заострено автором в реплике, построенной афористично: «Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно? Пускай! Все равно!». Для Маши все это говорильня и не больше («Так вот целый день говорят, говорят...»). Она озабочена своим, личным — ждет Вершинина. Предстоящая дуэль его воспринимается «по касательной» четвертым планом. Все это происходит на фоне звучания арфы и скрипки. В музыке — печаль автора, предчувствующего убийство, катастрофу, усиливаемую «глухотой» окружающих.

Финальные монологи трех сестер о надежде, необходимости жить — «страдания наши перейдут в радость

для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступят на земле» — звучат на фоне музыки. В ремарке указано: «за сценой музыка играет марш». Так музыка воплощает один из важных мотивов драмы А. Чехова — ожидание. «У Чехова, — пишет Б. Зингерман, — ждут перемены жизни к лучшему, верят в прекрасное будущее...»¹. Марш как музыкальная форма наиболее полно воплощает оптимизм надежд, веру в их осуществление. Но этот оптимизм не прямолинеен: марш вступает в контрапункт с горечью расставания. Он несет силу преодоления горечи — грусть разлуки. Марш исполняет не духовой оркестр, а бродячие музыканты — те самые мужчина и девушка, что играли на скрипке и арфе. Маша восклицает: «О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы остаемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... Надо жить...».

В этой пьесе музыка используется для вскрытия подтекста, воплощения внутренних монолога, диалога, действия. Этому служит не только параллелизм слова и музыки, но и принцип их контрапункта, столь близкого Вс. Мейерхольду, для которого музыка сопряжена с движением, пластикой.

Размышляя над проблемой сценического использования музыки и музыкального воплощения драматического действия, режиссер обращается к Р. Вагнеру: «Как в музыкальной драме слово — не достаточно сильное оружие, чтобы выявить внутренний диалог. <...> как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движением»².

Идея контрапункта близка А. Чехову. В ней он видит источник выявления недосказанного, внутреннего побуждения, возможность выразить тонкое душевное движение, проглядывающее в несоответствии слова и жеста, текста и подтекста. Музыка при этом отводится особая роль. Пример с финалом «Трех сестер» красноре-

¹ Зингерман П. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 114.

² Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М.; Л., 1968. 4.2. С. 133, 134–135.

чив. Возникает не слияние музыки и действия, а их сопоставление.

Б. Покровский, известный оперный режиссер, размышляя о закономерностях органического слияния музыки и сценического действия в музыкальном спектакле, писал: «Сопоставление, а не иллюстрация рождает конфликтность между видимым и существующим внутри образа, в суть его. Эта конфликтность и является признаком образа и дает энергию его существования и развития»¹. Это позволяет установить связь со зрителем, связь произведения искусства с людьми, без чего оно мертво. Связь строится на включении в содействие, в «сомысле» с происходящим на сцене. Сопоставление провоцирует ассоциативное мышление, обуславливает прорыв зрительской фантазии к несказанному, то есть к сути явлений.

А. Блок видел одним из сильнейших средств эстетического и духовного воздействия искусства на человека, особым даром искусства — «сокрытие неведомой истины, до которой вы доберетесь путем терпеливого откапывания; истина эта запрятана и заперта нарочно для того, чтобы вы не могли достать ее, пока не скуете предварительно подходящий ключ в своем горниле. Такое сокровение истины заведомо и практикуется великими поэтами»². Это замечание относится к А. Чехову. Своеобразный ключ к сокрытой истине он видит в контрапунктических рядах — жеста и слова, действия и слова, музыки и действия, музыки и слова.

Исследователь Е. Таранова, анализируя «Вишневый сад», отмечает конфликтные состояния слова и жеста. Контрапункт проявляет дополнительный текст, невыразимый через слово: «Денег нет», — постоянно звучит у Раневской, но сыплются золотые монеты в траву, «Здравствуй, новая жизнь!» — кричит Петя, надевая старые грязные калоши³. Контрапункт текста и музы-

¹ Покровский Б. А. Ступени профессии. М., 1984. С. 92.

² Блок А. А. Записные книжки. 1901–1929. М., 1965. С. 156.

³ Таранова Е. П. Проблемы интерпретации классической пьесы (А. П. Чехов «Вишневый сад»: пьеса и сцена). Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1985. С. 11.

ки в «Трех сестрах» также обнаруживает потаенный смысл.

В первом действии Тузенбах обращается к Вершинину: «Страдания, которые наблюдаются теперь, — их так много! — говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество». Чебутыкин не согласен: «Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди все же низенькие. Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь, мол, высокая, понятная вещь».

Как бы в противовес этому самоуничижению как авторское несогласие звучит чеховская ремарка: «За сценой игра на скрипке». Звучание скрипки близко звучанию человеческого голоса.

Включение музыки, которая словно наступает на реплику Чебутыкина, спорит с ним фактом своего существования. Вспоминается А. Блок с мыслью о том, что музыка творит мир¹. Добавим — она есть высшее создание человеческого духа, заставляющее думать о высоком предназначении человеческой жизни.

Другой эпизод чеховской драмы — диалог Маши и Кулыгина. Из него ясно, что Маша не любит мужа. Она грубо отказывает, а потом соглашается («только отстань, пожалуйста») идти с ним в гости к директору гимназии. Кулыгин говорит о директоре («Великолепный человек. Вчера после совета он мне говорит: “Устал, Федор Ильич!”»), а в подтексте слышится драматизм его безответного чувства к Маше. И снова ремарка Чехова: «За сценой игра на скрипке». Музыка выражает невысказанное, высокое, противостоящее дисгармонии двух душ, волей судеб соединенных вместе.

В статье «Крушение гуманизма» А. Блок отмечает лейтмотив в системе И. Канта о времени и пространстве и определяет как бы два времени и два пространства: «...одно историческое, календарное, другое — неисчислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1929. М., 1965. С. 150.

сознании, во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра»¹.

Итак, музыка для Блока связана с представлением о гармонии человеческого существования и мира в целом.

Для понимания блоковской концепции музыки (а это имеет отношение к структуре чеховской драмы² и к музыке в новой драме в целом) важна система трех понятий: стихии, лирики, музыки. Они для Блока суть символы, концентрирующие многомерный смысл, и связаны между собой.

Стихия — проявление природных, естественных, органических сил. Поскольку человек и человечество — часть природы, то стихия имеет к ним отношение. Это созидательная, животворная, животворящая энергия, чуждая всему искусственному, омертвевшему. Здесь и инстинкт свободы, и воспроизводство жизни. По Блоку, человек борется со стихиями и любит их: «он смотрит на них одновременно с любовью и враждой»³. Если в стихии проявляются надличные законы природы и человеческого бытия, то лирика — принадлежность человеческого сознания.

В предисловии к лирическим драмам (1908) Блок определяет лирику как особый строй сознания, в котором свобода эстетического движения души безраздельно господствует над любыми нормами, принципами и запретами. Лирика — субъективное проявление стихии. У поэта возникает образ первого человека-лирика на земле: «Среди горных кряжей, где торжественный закат смешал синеву теней... залег человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но — нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову...»⁴. Лирика вмещает

¹ Блок А. А. Крушение гуманизма // ПСС. Т. 6. С. 101.

² В последние годы в исследовательской литературе активизировались поиски аналогичного творчества Блока и Чехова.

³ Блок А. А. О романтизме // ПСС. Т. 6. С. 366.

⁴ Там же. Т. 5. С. 131.

стихию человеческих чувств. Она безмерна и отражает бездну противоречий человеческого духа, человеческой мысли. Музыка принадлежит также стихии, несет идею цельности, гармонизации мира и его восприятия человеком. По Блоку, музыка едва ли не всегда светлое, созидательное начало жизни, олицетворяет собою дух цельности. Если продолжить размышления Блока, то музыка применительно к новой драме, особенно лиродраме, поэтической драме, выражает отношение идеала к действительности. Музыка в драме — символ идеального в действительности и человеческой душе, та скрытая поэзия чувств, которая нередко бывает искажена грубой повседневностью. Это одна из важных ее функций, тесно сопряженная с концепцией музыкального в структуре драмы А. Чехова.

Музыка у А. Чехова противостоит дисгармонии человеческих отношений. Она напоминает о себе в моменты душевной распри, дискомфорта действующих лиц. Как у Блока, так и у Чехова ритм — первооснова музыки. Ритм бытия и человеческого духа, как и их антимузикальность, аритмия — свидетельство миросостояния. Его образ в драме Чехова раскрывается через ритмические структуры, их динамику и диалектику. Это заметил Вс. Мейерхольд, когда сформулировал в письме к А. Чехову: «Ваша пьеса («Вишневый сад». — Д. К.) — абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого топтанья — вот это «топтанье» нужно услышать — незаметно для людей входит ужас: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца»¹.

В этом контрапункте приближающейся гибели вишневого сада, а вместе с ним прежнего уклада жизни, стука топора и танца, безумного веселья всех тех, кто был очеловечен и одухотворен его поэтической сенью, — ритмическая характеристика образа бытия. В качестве идеального примера, где данные законы соблюдены,

¹ Мейерхольд В. Э. Переписка 1896–1939 годов. М., 1976. С. 45.

В. Каратыгиным справедливо приводится маленькая трагедия А. Пушкина «Моцарт и Сальери»: «Трудно представить себе большую, чем у Пушкина, “реалистическую” обоснованность самого действия, психологии действующих лиц, их речей и поступков и музыкальных моментов драмы»¹. При всей справедливости этого высказывания, вероятно, значение «Моцарта и Сальери» гораздо больше. В ней заключена важная для драматической системы Пушкина концепция музыки, связанная с кругом нравственно-философских проблем человеческого существования. Вместе с тем она включает корни и ростки будущего в решении эстетической проблемы — музыку и театр в содержательно-структурных художественных аспектах.

Обращаясь к этой трагедии Пушкина, можно понять истоки блоковской системы «стихия — лирика — музыка», важной для понимания театра Блока, его творчества. основополагающий тезис системы: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — мысль (текучая) мира»².

Как для Блока, так и для Пушкина музыка — высшая форма художественного сознания и одновременно высшее проявление человеческого гения, дарованное природой. Органическое, природное, стихийное сродни вдохновению. Музыка — среда человечности, орган сердца и души, которому чужд прагматический расчет, рассудочность, преднамеренность, «вычисление». Пушкиным это выражено в поэтической формуле, в самооценке Лауры в «Каменном госте».

Да, мне удавалось
Сегодня каждое движение, слово.
Я вольно предавалась вдохновенью,
Слова лились, как будто их рождала
Не память рабская, но сердце...

¹ Каратыгин В. Драма и музыка // Алконост: Сб. СПб., 1811. Кн. 1. С. 165.

² Блок А. А. Записные книжки. 1901–1929. М., 1965. С. 150.

И далее, после того как Лаура поет:

Первой. Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает —
Второй. Какие звуки! Сколько в них души.

Музыка для Пушкина — источник духовного, нравственного начала, чуждого расчету. Последний у поэта соотносится с понятием «польза». Оно как одна из важных образно-смысловых, нравственных категорий в творчестве Пушкина противостоит другому не менее важному и крупному явлению — «музыка». Поэтическое слово (слово в поэтической драме) обладает драматической функцией и создает внутренний театр. «Если обычно действующие лица, — пишет Р. Дуганов, — выражают себя в речах и поступках, то здесь, наоборот, слово воплощается и персонифицируется в лицах и положениях драмы, становится событием и действующим лицом»¹. Такими словами в творчестве А. Пушкина, его маленьких трагедиях являются «музыка» и «польза» — слова-антиподы, выражающие антиномию бытия. Слова — действующие лица. Первое персонифицируется в Моцарте — фигуре конкретной и символической. Второе — в аналогичной фигуре Сальери.

Пушкинский Моцарт — зеркало души автора, его лирический посланец, *alter ego* поэта, воплощение музыки души и сердца, чувства. Он противостоит Сальери, рыцарю пользы, рассудка,веряющего алгеброй гармонию, стихию, вдохновение. Он вычислил свой долг как право осуществить насилие над другим человеком, наделенным от природы большим даром — убить во имя пользы.

Сальери своего рода сознательной убийца. В течение трагедии разворачивается внутреннее действие Сальери — обоснование убийства Моцарта как тяжкого долга перед лицом мироздания, дальнейшей судьбой музыки.

¹ Дуганов Р. Жажда множественности бытия: О драматургии Велимира Хлебникова // Театр. 1985. № 10. С. 143.

Доводы рассудка, логики возведены почти в алгебраические формулы. Пушкин, в чем-то предвосхищая интеллектуальную драму, дает срез — своего рода «математический» расчет убийства гения, когда с помощью логики и рассудка обуславливается безнравственное, антимузыкальное, и выдается за высокий нравственный долг.

С а л ь е р и. Что пользы, если Моцарт будет жив
 И новой высоты еще достигнет?
 Подымет ли он тем искусство? Нет;
 Оно падет опять, как он исчезнет:
 Наследника нам не оставит он.
 Что пользы в нем? Как некий Херувим...
 ...Так улетай же! Чем скорей, тем лучше.

Чтобы использовать яд, он терпеливо ждал «злейшего врага». Все сошлось в Моцарте. Он нанес Сальери «злейшую обиду»: «меня восторгом дивно упоил». Вдохновение, восторг, упоение питаются эликсиром жизни и, естественно, противоположны смерти, расчету и пользе. Поэтому Моцарт должен быть уничтожен. Такова логика Сальери.

Небольшое отступление. Вдохновенью, порожденному творчеством, его истокам и тайным мотивам Пушкин посвящает стихотворение «Осень». Оно имеет отношение к сущностному началу, воплощенному в образе Моцарта. Истоки вдохновения, высшего свечения творческого духа, Пушкин ищет в биологическом цикле своего организма, сопряженным с природным циклом смены времен года. Он неспешно, подробно исследует, проживает реакции своего организма на каждое из времен года: весна — брожение крови, «чувства, ум тоскою стеснены»; зима — светская жизнь, игра с Армидами младыми, «зимних праздников блестящие тревоги»; лета — забота о плоти, «лишь как бы напоить, да освежить себя»; наконец, осень — особая пороговая ситуация между жизнью и умиранием, смертью, подобная существованию чахоточной девы. Поэт открывает в ней духовное свечение, яркость красок золотого багрянца листьев, бодрость духа и предрасположенность к сосредоточенности,

«лирическому волнению», игре воображения, зовущего «незримый род гостей», плод творческих мечтаний.

Все это приводит к тому божественному мигу, когда «минута — и стихи свободно потекут». В этой гениальной по краткости формуле вдохновения, творчества прослушивается мысль о связи акта творчества с естественными природными силами человека, с его природным ритмом. Особенно важны слова «свободно потекут». Свободное течение свойственно природным водам — ручью, реке. Так выражается пушкинская концепция искусства, творчества как свободного проявления человеческого духа, чуждого расчету, рассудку и прагматическому вычислению. Пушкин говорит устами Моцарта:

Нас мало избранных счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой
Единого прекрасного жрецов.

В системе пушкинской концепции творчества существенным является понятие импровизации, близкое вдохновенью, музыке души и любовному чувству. Герой «Египетских ночей», Импровизатор, владеет высшим поэтическим и творческим даром, Моцарт — поэт музыки. Великий импровизатор.

С а л ь е р и. Что ты мне принес?
М о ц а р т. Нет — так, безделица. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня я их набросал.

Такова Лаура «вольно предавалась вдохновенью», исполняя романс. Таков Дон-Гуан: готовясь к свиданию с Доной Анной, он отбрасывает заученные слова: «осмелюсь», «сеньора» и решает,

... что в голову придет,
То и скажу, без предуготовления.

Дон-Гуан действует в трагедии по закону драматического искусства, выраженному Пушкиным: «Истина страстей и чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Любовь в творчестве Пушкина — та же песня, музыка, поэзия («Каменный гость»: «Но и любовь — мелодия»). Дон-Гуан покоряет Дону Анну поэзией чувства. Поэтическое выражение рождается по воле сердца, импровизационно, а потому и завораживает, обладает магией, как моцартовская мелодия. На вопрос Доны Анны «Что вы требуете?» Дон-Гуан отвечает неожиданно, как поэт: «Смерти».

О, пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...

В этом прослушивается предчувствие поэтом будущей судьбы, предчувствие смертельной десницы командора. Сочиняя гениальную музыку, Моцарт уже в первой сцене, встретившись с Сальери, приносит в свою импровизацию трагическое предчувствие:

Я весел ... Вдруг: виденье гробовое,
Внезапный мрак иль что-нибудь такое...

Тема предчувствия судьбы — одна из важных у Пушкина. Она связана с темой творчества человека-художника, человека, наделенного высшим даром предчувствия духовного свечения — поэтического и любовного вдохновения, даром импровизации, собственно актом творчества.

Во второй сцене, как только Моцарт заговаривает о черном человеке, он сразу его чувствует рядом: «Он с нами сам третей. Сидит». Сальери — орудие смерти, и Моцарт это чувствует каким-то шестым чувством. Он задает прямой вопрос:

Ах, правда, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

И отвечает репликой, в которой приговор убийце, поэтическая формула творчества шире бытия, его нравственной первоосновы:

А гений и злодейство —
Две вещи несовместные.

Сальери подтверждает приговор Пушкина—Моцарта, бросая яд в бокал гения. Он вычеркивает себя из ранга людей, исключает из музыки, из творчества. И тут же слышит знаменитый многозначный тост Моцарта: «...За искренний союз, связующий Моцарта и Сальери...». В нем звучит предчувствие пушкинской судьбы: с гением будет повязан его убийца — Дантес. Однако последнее слово остается за гением: окончательный нравственный приговор всем убийцам — бессмертное творчество, бессмертная музыка. И Моцарт, уже отравленный, на пороге смерти, бросает ей вызов — играет свой бессмертный Requiem. Он творит. Его оружие — музыка. Оружие Сальери — яд. Музыка — творчество в союзе с добротой против бездуховности, чреватой убийством в союзе с завистью: такова нравственно-философская подоплека трагедии Пушкина.

Играя Реквием, Моцарт произносит свой последний монолог, в котором самооценка героя и оценка, итоговая мысль автора. Музыка укрупняет эмоциональную и смысловую значимость сказанного: «Нас мало избранных, счастливых праздных, пренебрегающих презренной пользой, единого прекрасного жрецов».

Поэтическая сила, философская глубина, обобщенность многозначного смысла трагедии достигаются присутствием музыки. Причем музыки трагической, обостряющей образ пороговой ситуации — между жизнью и смертью. В ней заключен высший миг вдохновения («Минута — и стихи свободно потекут»). Таково же стихотворение «Осень» с ее образом чахоточной девы («Она жива еще сегодня, завтра — нет»), в «Каменном госте», где на пороге смерти герой обретает великое и подлинное чувство любви.

В «Пире во время чумы» у Пушкина этот мотив звучит в песне Вальсингама:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Неслучайно здесь у Пушкина песня, музыка становятся вместилищем духовной силы образа, ядром философско-нравственной концепции произведения.

В «Моцарте и Сальери» музыка участвует в формировании художественной ткани трагедии по принципу лейтмотива — сквозной музыкальной темы, которая имеет тенденцию к внутреннему развитию, нарастанию содержательности. Этим лейтмотивом становится Реквием. Он зарождается в первой сцене, где Моцарт показывает Сальери импровизацию с «виденьем гробовым». Во второй сцене возникает мотив сочинения реквиема и затем «черного человека», заказавшего его, исчезнувшего и вместе с тем преследующего воображение Моцарта. Наконец, в главном эпизоде отравленный ядом Моцарт играет Реквием, вызывая трагический катарсис. Реквием оборачивается гимном жизни, творчеству, добру, побеждающему зло.

В «Пире во время чумы» обнаруживается другой принцип использования музыки в драматической ткани произведения. Это принцип музыкальной сюиты — совокупности отдельных музыкальных номеров, составляющих и цементирующих идейно-философскую концепцию целого. Конфликт трагедии, ее действие и нарастание смысла определяет сюита песен Мери и Вальсингама. В песне Мери обозначается один из центральных мотивов трагедии — мор людской как стихийное бедствие. В ее нежной созерцательности, лиризме, особой духовной сосредоточенности воплощается сила духа, его твердость, способность выстоять в несчастье, в испытаниях, на краю бездны. В ней нравственный идеал поэта —

Но так-то — нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстями томимой.

Если в песне Мери — долготерпение, стойкость души перед лицом губельных испытаний, ожидание, надежда на перемену к лучшему, то в песне Вальсингама — вызов смерти, активное ее неприятие, гимн жизни наперекор

гибели. В этом освобождение той энергии духа, которая способна на сопротивление, и «вечный бой» перед лицом всякого насилия над человеком, образом которого в трагедии выступает Чума:

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Пушкин опять обращается к пограничной ситуации — между жизнью и смертью, когда сверхдавление и напряжение обстоятельств диктуют условия для активного раскрепощения творческого духа.

Сочетание двух песен — Мери и Вальсингама — создает своеобразную сюиту, некую структуру, где смысловые связи, мотивы взаимодействуют, пересекаясь и взаимопроникая, образуют «аккорд», новый смысл, подобно монтажному тропу в кинематографе, вертикаль в симфонической ткани музыкального произведения. Этот смысл заключен в нравственно-философском обобщении — о непредсказуемой духовной мобилизации человека в ситуации между жизнью и смертью, когда испытывается сила духа и возникает источник высокого творчества, акт сублимации, переход энергии страха, разрушения в энергию созидания. Чуме-смерти противопоставит жизнь: песня, музыка, искусство с идеей бесстрашия перед лицом насилия, мора.

Помимо принципа лейтмотива и сюиты при использовании музыки в трагедии, Пушкин обращается к контрапункту. Бессмертный Реквием Моцарта включается в действие, когда Сальери бросает яд в его бокал: музыка противопоставит злу, вступает в контрапункт с актом насилия.

Песня, гимн жизни вопреки чуме, гибели — все это создает контрапунктический ряд, образующий метафорический строй трагедии. Как известно, в основе метафоры — параллелизм, сопоставление, контрапункт.

Развитие пушкинских принципов использования музыки в драме, особенно принципа контрапункта, продолжил не только А. Чехов. Музыка в структуре лирических драм А. Блока также занимает особое место. Интерес представляют его произведения «Песня судьбы» и «Роза и крест».

«Песня судьбы» (1908), ее проблематика, структурные особенности, связанные с включением музыкального начала, во многом предвосхитили одно из наиболее зрелых произведений поэта-драматурга — «Роза и Крест» (1919).

А Блоку «Песня судьбы» была очень дорога. Он писал матери: «Мне “Песня судьбы” очень важна, я боюсь за нее. Это мое любимое дитя»¹. Отказ К. Станиславского поставить пьесу потряс А. Блока. Несмотря на связанные с ней разочарования, он не оставил ее без внимания и не раз возвращался к ней. Окончательная редакция пьесы появилась в 1919 году.

Музыкально-поэтическая интерпретация драматического действия являлась способом говорить о важных, значительных, сущностных проблемах человеческого бытия. Тема лирической драмы — одна из сквозных в творчестве А. Блока: обновление жизни, человеческого существования, соотношение развития и обновления жизни, их диалектики и неадекватности. Обобщающий смысл драмы потребовал музыкально-поэтической структуры, тесного сопряжения музыки и поэзии, реализованных в сюите трех песен: Песни о свободе, которую поет девушка за решеткой городской тюрьмы (третья картина), Песни судьбы, «Золотой песни»), которую поет Фаина (третья картина) и песня, которую в последней картине слышат Фаина и Герман, — из поэмы Н. Некрасова «Коробейники». А Блок называл последнюю «великой песней». Коробейник, встретивший Германа, протягивает ему руку помощи: «Ну, иди, иди, только на месте не стой. До ближнего места я тебя доведу, а потом сам пойдешь, куда знаешь».

¹ Блок А. А. Письмо матери от 2 мая 1906 г. // ПСС. Т. 6. С. 428.

В этой многозначной реплике прочитывается авторская оценка предыдущей истории героя. Герман доверяется человеку из народа: «Выведи, прохожий. Потом, куда знаю, сам пойду». Идея обновления жизни получает конкретное воплощение. Путь вочеловечивания — путь обретения любви другого масштаба, которую Блок определяет как «человеческую любовь» в отличие от животной, биологической. Он связывает ее с чувством любви в согласии с совестью, чувством Родины, России, с народным сознанием, запечатленным в «великой песне» Коробейника. Последний же ассоциируется с именем Н. Некрасова — поэта, выразившего душу народа.

Кроме того, в драме есть сцены, когда слышен весь мировой оркестр. Его составляет звучащая природа: «волны утренних звонов», «все море мировых скрипок». Он звучит в минуты предчувствия и торжества победы любовной страсти Фаины и Германа. Сюита песен выражает основные этапы движения действия и мысли драмы.

Лирическая драма «Роза и Крест» (1913) развивает проблематику «Песни судьбы», поднимаясь на более высокую ступень философского и поэтического обобщения, что обуславливает своеобразие поэтики произведения. «Розу и Крест» отличают концентрация смысловой насыщенности содержания, метафорический строй пьесы, поднятый до символического звучания.

«Психология действующих лиц, — замечает А. Блок, — вечная, все эти комбинации могут возникнуть во все века»¹. Хотя действие конкретно датировано XIII веком, автору, чтобы добиться обобщенности и многозначности смысла, необходимы историческая дистанция и владение поэтическим языком.

Блок остается верен теме, затронутой в «Песне судьбы». Его интересуют объективные первоосновы, законы движения, жизни, саморазвития человеческой личности, поэтому для него одним из главных «вдохновений» при написании пьесы «была *честность*, то есть желание

¹ Блок А. А. О лирике // ПСС. Т. 3. С. 413.

не провраться мистически. Так, чтобы все можно было объяснить *психологически* «просто». События идут как в жизни, и если они приобретают иной смысл, символический, значит, я сумел углубиться в них»¹ (курсив Блока. — Д. К.).

Стремясь к предельному поэтическому обобщению при психологической мотивированности поведения действующих лиц, Блок отводит особую роль музыке, а точнее, песне в структуре драмы.

Музыка, как средство поэтизации, образно-смыслового обобщения действия, происходящего на сцене, становится программной у драматурга. Песня присутствует в завязке конфликта, исходном событии и постоянно сопровождает композицию драматического действия.

Тема приближения нового, восприятия его разными группами людей, влияния на их судьбы, движение, изменение жизни — в центре лирической драмы «Роза и Крест». Сопровождая свое произведение подробными комментариями, «соображениями и догадками о пьесе», направленными на раскодирование потаенного смысла (это было связано с предстоящей постановкой пьесы во МХТ), Блок отмечает: «Неизвестное приближается, и приближение его чувствуют все. Тут-то и проявляются люди, тут-то и выявляется их истинное лицо»².

Обитатели замка, носители «квадратности всего уклада жизни», сонной, животной, в своих действиях достигают, по замыслу Блока, «особого безобразия». Бертран и Изора как раз одни из тех, «кто жаждет перемен и ждет чего-то, начинает искать пути, нащупывая линии того движения, которое скоро захватит их и повлечет неудержимо к предназначенной цели»³. Ощущение тревоги, невыразимой тоски, пророческие сны мучают героев.

Главное действующее лицо, по словам Блока, «мозг всего представления», — беззаветно любящий Изо-

¹ Блок А. А. О лирике // ПСС. Т. 3. С. 411.

² Там же. С. 420.

³ Там же.

ру рыцарь Бертран, вступивший в пору человеческой зрелости. Он является главным носителем блоковской нравственно-философской концепции. Бертран, будучи человеком простого происхождения, добился своего положения в замке ценой собственного труда и унижений. Он особенно тяготится своим незавидным положением, нося в душе боль не только неразделенной любви, но и оскорбленного человеческого достоинства. Любя Изору, он остро чувствует ее тоску, неудовлетворенность жизнью, жажду перемен. Для него невыносимы стоячее болото «вечного праздника в замке», бездеятельная жизнь в стране с незаходящим солнцем, постоянное унижение. Его порыв к мечте, к иным берегам, где холод и снег, свободная даль океана, воплощаются в северной песне, к которой он постоянно обращается, продумывая и переживая ее строки.

У Изоры томление ожиданием и предчувствие чего-то иного, нездешнего также связываются с этой песней, услышанной от заезжих певцов. Блок подчеркивает в комментариях к пьесе: «Предчувствие внушено ей той самой песней»¹.

Таким образом, важное обстоятельство, питающее конфликт — у главных героев к неизведанному, к мечте, — реализуется в драме через песню. В ней мечта получает образное поэтическое претворение, отражая коренные первоосновы бытия, его философскую сущность. В «воображениях и догадках о пьесе» А. Блок пишет: «Эта северная песня говорит о единственной необходимости, об Анку, отце страдания, о том, что прошлое и будущее — одинаково/туманно/неведомо/небытие/»².

Песня содержит философско-поэтическое обобщение, формулу бытия. Ее доказательство обуславливает нарастание смысла в драме, развитие ее конфликта, движение бытия, судеб героев, их внутреннее личностное саморазвитие:

¹ Блок А. А. О лирике // ПСС. Т. 3. С. 388.

² Там же. С. 386.

Что ж пророчит странная песня?
Сердцу закон непреложный —
Радость — Странанье одно!
Радость, о, Радость — Странанье
Боль неизведанных ран...

В этом диалектика человеческого бытия, человеческого счастья — в амбивалентности состояния, смешанности чувств. «Радость в испытаниях, в боли неизведанных ран» и есть жизнь, ее пульс, ее движение. Диалектику, амбивалентность, столкновение понятий содержит уже название драмы «Роза и Крест». Аналогичны пушкинские «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы». У Блока образ красоты, цветения жизни сталкивается с испытаниями, страданиями и смертью.

Автор песни — Гаэтан — одно из важных действующих лиц драмы. Его можно назвать «лирическим посланцем автора», его лирическим героем. Блок замечает о нем: «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо воли. Это — зов, голос, песня. Это — художник, за его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его — немного призрачна. Весь он — серо-синий, шатаемый ветром...»¹. Раскрывая вечную юность его внутреннего склада («не глаза, а очи... не рот, а уста, из которых исходит необыкновенно музыкальный и гибкий голос»), Блок выделяет его сущностное начало: «Он — *instrumentum dej*, орудие судьбы, странник с выцветшим крестом на груди, с крестом, которого сразу не заметишь. Это именно... — странный чужеземец»².

Это и образ судьбы, идеолог, выражающий ее суть в «Песне судьбы», и образ художника, Великого скитальца и вместе с тем частица сознания самого автора драмы. Через движение песни в сюжете автор формирует свое отношение к происходящему, раскрывает нравственно-философскую и эстетическую концепцию произведения.

¹ Орлов В. Л. Примечание к пьесе А. Блока «Песня судьбы» // ПСС. Т. 3. С. 430.

² Там же.

Есть еще одно определение, данное Гаэтану Блоком: рыцарь-Грядущее. Поэт вкладывает в него образ будущего, мечты, которая зовет человека испытать судьбу, вочеловечить себя, состояться как личность.

В противоположность Гаэтану в драме есть действующее лицо Алискан. Для автора он не человек в прямом смысле слова, а тоже «зов», но не духовный, а биологический, резко противоречащий рыцарю-Грядущему. Он говорит «жирным голосом», воплощает молодость и животную красоту, он, в сущности, как замечает А. Блок, «тоже квадратный, при своей «мечтательности», и из рамок квадратности не выходит»¹. Для Блока эпитет «квадратный» наделен геометрическим свойством, связан с неживым, чуждым развитию началом. Он столь противоположен истинно духовному, прекрасному, как у Пушкина алгебра — гармонии, польза — гениальному, непредсказуемому.

У Блока два начала воплощены в Гаэтане и Алискане, увязаны с проблемой выбора Изоры, женщины-простолюдинки, наделенной живой искрой. Она лишена «квадратности» и способна от природы к саморазвитию, как и Бертран. В ней — сложное переплетение мечтательного и звериного, темного. И тем не менее Блок считает, что она «такой тонкий и благородный инструмент и создана из такого беспримесно-чистого и восприимчивого металла, что самый отдаленный зов отзывается в ней»².

У нее два пути: путь будущей мещанки — возможность откликнуться на зов «красивого животного» Алискана и влиться в число обитателей «квадратного» уклада жизни и путь мечты, песни. Пройти путь страдания, испытания жизнью, чтобы познать радость обретения подлинно духовных, нравственных ценностей и с ними постичь истинно «человеческую только любовь, которая охраняет незаметно и никуда не зовет»³.

Второй путь воплощает Бертран. Он обладает особенным слухом: слышит смутный зов, который издает во сне

¹ Блок А. А. О лирике // ПСС. Т. 3. С. 417.

² Там же.

³ Там же.

женщина, потому что он любит ее. Он готов пойти ради Изоры на любые испытания: чудом, с риском для жизни он находит автора песни, приводит его к ней и тем самым осуществляет ее самые смутные и глубинные желания. Источником человеческого совершенствования Бертрана становится не животная, но человеческая любовь, приносящая радость в страдании, испытании. Вот почему для Блока Бертран «не герой, но мозг и сердце всей пьесы, человек по преимуществу»¹. Бертран начинает драму Песней о Радости-Страдании, он отправляется в поход за автором песни, чтобы осуществить мечту возлюбленной. Он приводит Песню в замок и с ней на устах, истекая кровью, умирает у порога возлюбленной. Герой остается верным мечте и приближается к ней на грани жизни и смерти:

Смерть, умираешь ты сердце...
Я понял, понял Изора:
Сердцу закон непреложный —
Радость — Страданье одно...
Радость, о, Радость-Страданье,
Боль неизведанных ран!

Изора избирает первый путь — с Алисканом. Так завершается круг движения жизни и судеб героев в драме. Только перед смертью Бертран приходит к мысли-прозрению о высшем смысле жизни, ее подлинных ценностях. Изоре же дано понять немного: она оплакивает Бертрана как верного слугу («Мне жаль его. Он был все-таки верным слугой»). У одного путь к Грядущему, к воплощению мечты поэта-драматурга о человеческом духовном и нравственном совершенстве — о человеке-артисте, у другой — путь посредственности, к мещанской квадратности бытия.

Это произведение отразило наиболее полно не только нравственно-философскую, но и эстетическую программу А. Блока. Музыка как средство укрупнения философской идеи, создания поэтического пространства драмы была призвана сыграть важную роль.

¹ Блок А. А. О лирике // ПСС. Т. 3. С. 390.

Особенности поэтики блоковской драмы, предполагающие метафорический строй спектакля, музыкально-пластическую партитуру при психологической мотивированности действий персонажей, при выявлении авторского начала, его лирического «я», являются осложняющими обстоятельствами при постановке на сцене.

Несмотря на кропотливую работу К. Станиславского в МХТ над пьесой в 1916–1918 годах (больше 200 репетиций) при неоднократной смене актерского состава, отказа от оформления М. Добужинского как слишком громоздкого, произведение не было поставлено на сцене. При этом у А. Блока было много «догадок» и комментариев к пьесе. Он бесконечно верил в режиссера («Если коснется пьесы его гений, буду спокоен за все остальное»¹), считая его единственным великим в Художественном театре².

Лишь спустя некоторое время, размышляя о произошедшем, он отметит в записных книжках, что театр будущего откроет его пьесам путь на сцену.

И это будущее становится настоящим. Нельзя сказать о значительных достижениях в сценической интерпретации лирических драм А. Блока, но театр Блока живет и развивается по сегодняшний день. Он начался со знаменитой постановки Вс. Мейерхольда «Балаганчик».

В настоящее время уже возникло несколько сценических версий «Незнакомки» (радио- и телепостановки, камерная опера). «Роза и Крест» также получает современное сценическое претворение. Известна постановка В. Суслова в Народном театре Ленинградского политехнического института.

Ярким событием стала постановка В. Рецпером «Розы и Креста» к 100-летию со дня рождения А. Блока на малой сцене АБДТ имени А. М. Горького, открывшая серию постановок в ключе поэтического театра («Поэтические страницы» Б. Пастернака, моноспектакль «Конец Казановы» М. Цветаевой).

¹ Блок А. А. Записные книжки. 1901–1929. М., 1965. С. 317.

² Там же.

В. Рецептер осуществил эту постановку, пройдя двадцатилетний путь создателя цикла литературных моноспектаклей по произведениям В. Шекспира и А. Пушкина. В них определились его пристрастия к обостренной духовности зрелища, аскетизм во внешних выразительных средствах. Главный интерес этого постановщика составляет тип сценического действия, который является материализацией драматизма мыслительного процесса автора. Рецептеру дорог философско-поэтический театр с главным героем — автором. Персонаж суть одна из сторон авторского сознания, авторской концепции бытия. Отсюда отказ от ярко выраженной характерности действующих лиц.

Все эти эстетические установки режиссер и исполнитель роли Бертрана стремился реализовать в собственной постановке «Розы и Креста». В. Рецептер отдает предпочтение поэтическому слову в спектакле, но в отличие от В. Яхонтова, не стремится его полностью воплотить в пространстве. Спектакль статичен, лишен музыкально-пластической партитуры. Скорее, это чтение пьесы по ролям актерами, каждый из которых ведет свою партию. Музыкальное начало присутствует явственно лишь в одном эпизоде — «Майских календах», где состязаются жонглеры. Он наиболее театрален, отличается живостью и поэтическим вдохновением. В центре спектакля два героя: Бертран (В. Рецептер) и Гаэтан (И. Заблудовский). Их отношения подобны голосам в двухголосной фуге. Сопрежением их голосов достигается присутствием авторского лирического героя. Изора и другие действующие лица создают пассивный фон. Все это приводит к драматической приглушенности спектакля, тем не менее он представляет несомненный интерес как активный шаг на пути постижения Театра А. Блока.

ЧАСТЬ 3
ЖАНР

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ ВОПРОСА. ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ КАТЕГОРИИ ЖАНРА

*В*опрос о жанре — один из актуальных вопросов теории и практики драматургии; он неминуемо возникает при анализе конкретных драматических произведений. В 20-х годах прошлого столетия С. Балухатый писал: «...при анализе конкретного пьесного материала следует иметь в виду, что приемы компоновки материала драмы, приемы характеросложения и приемы диалогоговорения могут быть различны для отдельных жанровидностей драмы, для отдельных драматургических структур... Так слагаются обособленные жанровые поэтики, имеющие подчас совершенно обособленную литературную судьбу»¹.

Г. Товстоногов в своих трудах по режиссуре замечает: «Вопрос о жанре очень сложен и теоретически мало разработан в его практическом (сценическом) приложении. Современные эстетики плохо вооружили нас теоретически. Поэтому нам, людям, не занимающимся профессионально вопросами теории искусства, надо искать ответ на эти вопросы на практике. Без их решения и осмысления нам не двинуться дальше»².

Если обратиться к смежным искусствам, например к кино, то положение окажется аналогичным. Киновед С. Фрейлих пишет: «Что касается статей по общей теории жанра, то, чтобы перечислить их, хватит букваль-

¹ Балухатый С. Д. Проблемы драматического анализа: Чехов // Вопросы поэтики: Сб. Л., 1927. Вып. IX. С. 19.

² Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1967. С. 189.

но пальцев одной руки»¹. В киноискусстве подобная ситуация в известной степени объясняется его природой, выдвинувшей на первый план иную проблему — натурность ленты, ее документальность. Но, как показала практика, «натурность не только не оказалась противопоставленной жанровому заострению, она предполагала его»². В «Стачке» С. Эйзенштейна действие в стиле хроники опиралось на эпизоды, заостренные до эксцентрики.

Таким образом, кинематограф никак не мог обойти проблему жанра, ибо в выборе жанра кинопроизведения проявляется отношение мастера к происходящему, его неповторимая индивидуальность.

А как обстоит дело в искусствах, история которых насчитывает не одно столетие, — литературе и театре, с их образным воссозданием действительности, проникновением в сущность явлений? «Несмотря на то, что вопрос о поэтических жанрах интересовал еще Аристотеля, ибо в этой области создан целый ряд таких капитальных исследований, как, например, первая глава из «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского или «Evolution des genres» Брюнетьера, все же надо признать, что проблема жанра до сих пор не только не решена, но даже и не поставлена достаточно полно и отчетливо»³. Это высказывание полемически заострено, а потому не лишено преувеличения.

Обратившись к истории драмы, можно заметить, что на разных этапах ее развития — в пору античности, классицизма, романтизма — появлялись труды исследовательского характера, посвященные как категории жанра в целом, так и отдельным жанрообразующим идеям и новым жанровым видам. В этом можно убедиться на примере жанра трагедии. Вместе с тем очевидно и другое. В драме XX века значительно обновились традиционные и родились иные жанровые виды, но многое не прояснено

¹ Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 292.

² Там же. С. 292–293.

³ Поспелов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах // Эстетическое и художественное: Сб. М., 1965. С. 28.

и не стало предметом специального исследования. Полемическое высказывание Б. Алперса «Один из самых темных и запутанных вопросов в драматургии — вопрос о жанрах... Вопрос о жанрах в драматургии вообще не разработан»¹ содержит известную долю истины. Кроме того, Алперс сформулировал и ряд важных положений о жанре в целом, которые возникли не на пустом месте, а были подготовлены исканиями исследователей 20-х годов (М. Бахтина, М. Яковлева, П. Медведева и др.).

Одно из этих положений имеет методологическое значение; оно часто не учитывалось во многих теоретических построениях о жанре, авторы которых рассматривали «жанровые образования в статике, как постоянные неизменные категории, переходящие из века в век, из эпохи в эпоху и утверждающие свои незыблемые законы»². В книге «Теория драмы» (1927) М. А. Яковлев сформулировал методологическое требование, позже поддержанное Б. Алперсом, о необходимости «изучать теорию драмы, драматургию в ее хронологически-генетической эволюции, не канонизировать законы драмы, одинаково пригодные для античной и современной драматургической практики. Таким образом, теория драмы — динамична: в ней нет абсолютных законов ее строения. Что обязательно для одного исторического периода, не обязательно для другого»³.

В таком подходе содержится ключ к пониманию жанра как исторически обусловленной, динамически развивающейся категории. Алперс еще более заостряет мысль о непрерывной смене драматических жанров: «Они (жанры. — Д. К.) возникают и исчезают, уступая место новым образованиям. Они рассыпаются на отдельные элементы, входящие в новые жанры только частями и в иных комбинациях»⁴. Эта идея положительна, так

¹ Алперс Б. В. Смена жанров: О судьбах драматических произведений // Алперс Б. В. Театр: Очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 204.

² Там же. С. 204.

³ Яковлев М. А. Теория драмы. Л., 1927. С. 6.

⁴ Алперс Б. В. Смена жанров: О судьбах драматических произведений... С. 205.

как утверждает постоянный процесс диалектического развития драматических жанров. Однако Б. Алперс не избежал и крайности, призывая к тому, что «нужно научиться отрицать и преодолевать существующие жанры в их сложившихся формах. Иначе новая большая тема окажется в плену формы, сработанной при других условиях и для других целей»¹. Такая формула вызывает протест. Насильственно уничтожать тот или иной исторически сложившийся жанр, значит не брать в расчет генезис искусства, развивающегося по собственным органическим законам.

Точка зрения М. Бахтина по этому вопросу представляется более объективной. Ученый видит в категории жанра диалектическое переплетение переменных и постоянных признаков. С одной стороны, жанр отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы, сохраняя неумирающие элементы архаики, с другой — архаика сохраняется в жанре «благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовремениванию»².

М. Бахтин формулирует коренную закономерность жанра как категории динамической: «Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра... Жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития»³.

Итак, жанр — «представитель творческой памяти в процессе литературного развития», он содержит кристаллы открытий и накоплений предшественников и вместе с тем подчиняется тенденции постоянного, исторически обусловленного саморазвития. Что же является внутренним двигателем, определяющим непрерывность

¹ Алперс Б. В. Смена жанров: О судьбах драматических произведений... С. 206.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 142.

³ Там же.

обновления жанровых видов? К ответу на этот вопрос подошли исследователи 1920–1930-х годов. Прежде всего они отвергли толкование жанра как сугубо формального понятия. П. Медведев писал: «Жанр обычно определялся формалистами как некоторая постоянная специфическая группировка приемов с определенной доминантой»¹. Он противопоставил формалистской точке зрения диалектический принцип теснейшей связи жанра с действительностью, определяя подобную связь как «двойную ориентацию жанра в действительности», и убедительно доказывал: «Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано, так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т.п.»².

Тематически ориентироваться на жизнь — это значит рассматривать жизненные явления под углом избранной художником темы, близкой ему, интересной и доступной именно для его понимания. Так определяются границы связей данного жанра с действительностью. Жанр диктует принципы отбора и ограничения материала. Многообразие жанров отражает и многообразие жизненных связей.

Таким образом, обобщая наблюдения Медведева, следует подчеркнуть, что каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности. От него зависит отбор материала и характер видения, понимание действительности, широта ее охвата и глубина проникновения в нее. Своеобразным «ограничителем» жизненного материала становится тема произведения. Жанр связан с темой, своеобразным ее исследованием, осмыслением («Жанр есть органическое единство темы и выступление за тему». Подчеркивая диалектическую связь между этими понятиями, Медведев выдвигает

¹ *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 175.

² Там же. С. 177.

существенную закономерность, связанную с процессом познания, осмысления действительности: «Мы мыслим и понимаем едиными в себе комплексами — высказываниями... Это целостные, материально выраженные внутренние акты ориентации человека в действительности, и формы этих актов существенны. Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности. Одно сознание богаче жанрами, другое — беднее. В зависимости от того, какова идеологическая среда данного сознания»¹.

Здесь важна мысль о диалектической связи жанра не только с отражением и пониманием действительности, но и с формой высказывания о ней, которая ставится в прямую зависимость от идеологической среды сознания. Иными словами, обосновывается мировоззренческая основа жанра.

Жизнь не стоит на месте, она рождает новые явления, обнаруживая в знакомом скрытые и неизвестные доселе грани. Степень проникновения в незнаемое, глубина понимания открывшихся сторон жизни зависит от мировоззренческих ориентиров художника. Открывающиеся связи и явления действительности не могут войти в художнический кругозор без нового способа их закрепления, новых форм высказываний, новых жанров мышления.

В жанре выявляются не только мировоззренческие ориентиры данного художника. По справедливому замечанию Медведева, жанр включает в себе и «совокупность способов коллективной ориентации в действительности, с установкой на завершение»², которая также динамично обогащается и обновляется с развитием самой действительности, в процессе социального общения. Связь жанра, всей системы идейно-художественной выразительности произведения с коммуникативными функциями искусства, то есть со способом воздействия на читателя,

¹ *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. С. 181.

² Там же. С. 183.

зрителя — вопрос мало исследованный в специальной литературе. «В свое время, — отмечает Л. Климова, — Р. Роллан писал, что вопрос выбора художественных средств есть не что иное, как вопрос о том, какими путями художник вдохновляет публику к социальной активности»¹. Таким образом, поэтика жанра нуждается в параметрах социологического, коммуникативного характера.

Вслед за Медведевым вопрос о социологических аспектах жанра рассматривает и Алперс. Одно из основных положений, выдвигаемых им, звучит весьма убедительно и современно: «Тот или иной жанр связан с определенным социально-бытовым материалом. История жанров — история развития общественной психологии, рассказанная сложным языком меняющейся ткани драматического произведения...»². И далее: «Жанры характеризуют не столько индивидуальный стиль художника-драматурга, сколько эпоху и общественную среду, которые вызвали их к жизни, обусловили их особый, неповторимый характер...»³.

Принцип историзма в изучении жанра в целом и отдельных жанровых разновидностей драмы учитывался и в последующих литературоведческих и эстетических исследованиях, в курсах теории драмы (например, в курсе лекций, читавшемся в 50–60-х годах В. Успенским в ЛГИТМиК). Действительно, жанры развиваются исторически. Достаточно проследить развитие отдельных драматических структур. К примеру, жанр трагедии испытывает подъем, обновление в моменты крупных исторических поворотов в развитии общества или целой формации. Формирование трагедии происходило в период становления нового античного общества, когда на месте древних царств стали возникать города-полисы. Расцвета трагедия достигла в творчестве Шекспира на рубеже двух формаций — феодальной и буржуазной, в эпоху

¹ Климова Л. Н. Обновление сценических форм и типы драматического конфликта в театре. Л., 1976. С. 15.

² Алперс Б. В. Б. В. Смена жанров: О судьбах драматических произведений // Алперс Б. В. Театр: Очерки: В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 206.

³ Там же.

Возрождения. Пушкин создает выдающуюся трагедию «Борис Годунов» в период подготовки восстания декабристов — важного исторического этапа развития общественного самосознания, когда был нанесен сокрушительный удар по существующему миропорядку.

Положение Фишера: «Подлинный темой трагедии является революция»¹, чрезвычайно важно для понимания динамики жанра трагедии в литературе и драматургии. «Скрытые противоречия, — пишет С. Фрейлих, — революция обнажает и доводит до антагонизма, связывая их в узел и способствуя их разрушению в короткий момент борьбы. То, что нормальное развитие мучительно преодолеvalo бы десятилетиями, революция разрешает мгновенно; конфликты на всю глубину...»².

Эпоха революции в России вызвала к жизни выдающиеся произведения трагедийного звучания «Тихий Дон» М. Шолохова, «Броненосец “Потемкин”» С. Эйзенштейна, «Двенадцать» А. Блока).

Жанр комедии рельефно выступает в искусстве, когда в общественном порядке наблюдаются признаки разложения («Горе от ума» А. Грибоедова, «Ревизор» Н. Гоголя). Комедия развивается и когда процесс становления нового строя сопровождается ломкой старых, отживших отношений, взглядов («Клоп», «Баня» В. Маяковского).

Жанр драмы, как известно, родился в конце XVIII века, в период стабилизации буржуазного общества. Его глашатаями стали Дидро и Лессинг — основоположники серьезной комедии, где ужасное и смешное переплеталось так же тесно, как в жизни. Драма — промежуточный жанр между трагедией и комедией. Его порождает художественное исследование прогрессивными драматургами несоответствий, которые возникают между революционными лозунгами и идеями буржуазии, стремившейся к власти, и их практическим осуществлением. Критикуя язвы буржуазного общества, прогрессивные художники вместе с тем не претендуют

¹ Цит. по: *Лифшиц М.* Вопросы искусства и философии. М., 1935. С. 276.

² *Фрейлих С. И.* Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 290.

на подрыв буржуазного строя. В этом обнаруживается не только эстетическая позиция драматургов, но и половинчатость жанра драмы в период его возникновения.

Осмысление драматургом существенных перемен в жизни общества часто приводит его к поискам новых жанровых образований (народно-героическая драма, героическая трагедия). Это лишний раз доказывает, что жанр историчен, связан с системой взглядов драматурга, отражающей связь с политическими, философскими, эстетическими и другими взглядами его эпохи, класса.

Попытку прояснить соотношение рода искусства, в частности литературы и жанровых структур, делает Г. Поспелов в статье «К вопросу о поэтических жанрах». Исследователь справедливо отмечает, что одни теоретики называют жанрами поэтические роды литературы эпос, лирику, драму, другие — виды эмоционального отношения к жизни, выраженные в произведении (юмор, иронию, сентиментальность и т. п.)¹.

Только ли в два ряда нужно выстраивать жанры, какие жанры войдут в какой ряд, и как эти ряды пересекутся? К первому ряду Поспелов относит исторически сложившуюся систему поэтической выразительности, во втором — «исторически возникающие принципы познавательной трактовки характеров». К последним при- мыкают ситуации и сюжеты.

В 70-х годах С. Фрейлих, развивая эту идею, обнаруживает характеристику жанра «на пересечении стиля (то есть исторически сложившейся системы поэтической выразительности) и метода типизации (то есть принципа познавательной трактовки характеров)»².

Характеризуя жанр, следует упомянуть об «исторически сложившихся системах поэтической выразительности». Однако эти системы не исчерпываются явлениями стиля (кстати, существует еще понятие индивидуального стиля художника — стиль Толстого, Чехова и т. п.). Они включают и явления метода искусства, решающего

¹ *Поспелов Г. Н.* К вопросу о поэтических жанрах // Эстетическое и художественное: Сб. М., 1965. С. 29–30.

² *Фрейлих С. И.* Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 306.

проблему отношения идеала к действительности, а вместе с тем образа человека в искусстве, героя, способа художественного обобщения. Последний не исчерпывается «методом типизации», характерным для реализма.

Особым способом обобщения и жанровыми образованиями обладали и классическое искусство, и классицизм, и романтизм.

Кроме того, в жанре важен и другой ряд — родовой. В высказывании Пospelова о жанровых разновидностях — поэме-романе, поэме-сатире и т. д. — отмечается родовой признак. Это закономерно. Динамическое свойство жанра было неосуществимо, «если бы сами роды не были подвижны в своих границах, благодаря чему один и тот же жанр может осуществиться в разных родах»¹. Таким образом, вопрос о взаимообусловленном диалектическом развитии рода и жанра произведения открывает новые перспективы осмысления жанровых структур.

В 50–60-е годы активизируются режиссерская мысль, жанровые поиски в области театрального спектакля. Это побуждает режиссеров к активному постижению природы жанра. Историческая обусловленность жанров, связь с мировоззрением, позицией автора особенно наглядно подтверждается жанровой интерпретацией сценических произведений.

В одной из бесед в 70-х годах с работниками искусств Ленинграда известный советский режиссер Н. Акимов, творчество которого всегда отличалось богатством жанровых поисков (притча, сказка, психологическая драма, сатира, фантастическая сатира и т. п.), говорил: «Выбирая жанр, художник определяет то, как он видит ту жизнь, которую он намерен изобразить в спектакле». Таким образом, Н. Акимов подчеркивает необходимость активной позиции режиссера при работе с пьесой. Но для того чтобы сформировать эту позицию, надо выяснить точку зрения драматурга на изображенную в пьесе драматическую ситуацию. Без этого не может быть интерпретации как таковой. Вот почему в режиссерско-

¹ Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 308.

театральной среде категория «жанр пьесы» начинает все сильнее привлекать внимание. Жанр рассматривается несколько общо, подчас однозначно, по одному, но весьма существенному признаку — как выражение взгляда драматурга на изображаемую в пьесе жизнь или как определенный угол зрения автора на воплощаемое жизненное явление. Так, Г. Товстоногов писал: «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ этого отражения, угол зрения на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр»¹. Товстоногов подчеркивает, что в жанре трактовочный компонент («выступление за тему») имеет отношение не только к отдельным элементам произведения, например, к характерам, но и ко всему произведению в целом. Жанр для режиссера тесным образом связан со сверхзадачей произведения — «способ отражения жизни есть глаза художника, причем угол отражения зависит не только от умения писателя увидеть жизнь в тех или иных проявлениях, но и от того, ради чего им выбирается именно этот кусок жизни»². Творческое истолкование пьесы часто обнаруживает новое отношение к происходящему в произведении, и тогда понятие «жанр спектакля» не всегда совпадает с понятием «жанр пьесы». Возникли новые процессы в обществе, может измениться и угол зрения создателей спектакля на конфликт пьесы, расстановку сил в нем и т. д.

Так, в 1960-х годах в одной из постановок «Грозы» А. Островского (в Ленинградском академическом театре им. А. С. Пушкина) «темное царство», мир Кабанихи и Дикого, рассматривалось как нелепый, абсурдный анахронизм. Этот мир приобретал сатирические черты, а в некоторых эпизодах был снижен до комедии, буффонады. Естественно, что такое решение образа «темного царства» повлияло на жанр спектакля в целом, определенный как трагикомедия с ярко выраженным сатирическим элементом.

¹ Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1967. С. 171.

² Там же.

В эти же годы в Россию привез свои спектакли известный французский режиссер Р. Планшон. Среди них «Три мушкетера» — спектакль, отличающийся жанровой новизной в истолковании известного романа А. Дюма-отца. Героико-драматические коллизии первоисточника были явно приземлены, на первый план выдвинулись жанровые пласты, близкие политическому фарсу, водевилю. В состоявшейся «переоценке ценностей» сказалось мышление человека XX века, познавшего две мировые войны, в свете которых борьба за королевские подвески оказалась лишеной драматизма. Это дало режиссеру повод для фарсового освещения мелкой политической возни, чреватой кровопролитием. Используя язык народного ярмарочного театра, Планшон выразил насмешку «над традиционными человеческими доблестями в эпоху “грязной” алжирской войны»¹. Режиссерский опыт Г. Товстоногова дает огромный материал для осмысления проблемы жанра пьесы и жанра спектакля и заслуживает специального исследования, мы же коснемся лишь тех вопросов, которые имеют отношение к категории жанра в драме. Режиссер рассматривает жанр «как способ отражения действительности под тем или иным углом зрения, требующим определенной меры условности»².

К этому чрезвычайно важному уточнению — мера условности — Товстоногов обратится не раз. И тогда, когда справедливо заметит, что «Лекаря поневоле» Мольера нельзя играть, пользуясь приемами психологического театра, а надо искать иные законы — законы народного площадного театра. В данном случае «мера условности» связывается со способом актерского существования, мерой жизненного правдоподобия в поведении действующих лиц, диктуемой жанром произведения. В другом случае ее могут определить так называемые условия игры — «жанровые различия между произведениями

¹ Климova Л. П. Обновление сценических форм и типы драматического конфликта в современном театре // Театр и драматургия: Сб. Л., 1976. Вып. 6. С. 15.

² Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., 1967. С. 182.

заклучены, помимо различного способа отбора предлагаемых обстоятельств, еще и в разных «правила игры» по отношению к зрителю»¹. Имеется в виду степень включенности зрительного зала в сценическое существование актера. Таким образом, Товстоногов неизбежно учитывает коммуникативные функции искусства, влияющие на жанровую природу произведения. Определяя, к примеру, «правила игры» в спектакле «Лиса и виноград» как «диспут на площади», где нет бытовой правды, а есть правда философского спора, режиссер соответственно организует сценическую площадку и все компоненты спектакля, которые призваны подготовить дискуссию о том, «как понимать свободу»².

В данном случае создатель спектакля, определяя «правила игры», меру условности, исходит из возможностей жанровой природы драматического произведения, где основной сутью и формой действия является поединок мысли, свидетелем которого становится широкая аудитория. Хотя возможно и другое решение, более камерное, следовательно, с иными условиями игры. Тогда, вероятно, на первом плане окажутся иные жанровые пласты (к примеру, лирико-трагедийные). Помимо «мер условности», «правил игры», Товстоногов отмечает еще одно важное слагаемое жанровой структуры произведения. На него указывал еще К. Станиславский. Это — «природа чувств», свойственная данному произведению. Она выявляется из так называемого способа отбора предлагаемых обстоятельств: «... что отличает пьесу от пьесы, жанр от жанра? Прежде всего предлагаемые обстоятельства, которые различные у Горького и Чехова, Островского и Пушкина, Шекспира и Мольера, Погодина и Арбузова»³.

С этим нельзя не согласиться. Понятие «природа чувств» значительно обогащает представление о жанре пьесы, жанре спектакля. Возвращаясь к важному аспек-

¹ *Товстоногов Г. А.* О профессии режиссера. М., 1967. С. 182.

² Там же. С. 184.

³ Там же. С. 171.

ту категории жанра в драме — точке зрения драматурга на изображаемое жизненное явление, — следует внести некоторые уточнения. При определении жанра как разновидности литературного рода драмы (трагедия, комедия, драма) необходимо учесть и предмет драмы. Он предполагает художественное отражение конкретной драматической ситуации, выражающей определенное социально-историческое противоречие и отношение к нему человека (при этом следует помнить, что бездействие в некоторых ситуациях тоже есть действие, поведение). Человек, вступающий в многосторонние связи с предлагаемыми обстоятельствами, другими людьми по собственной воле (и помимо ее) приводит ситуацию к изменению, либо к разрешению, либо к ослаблению и т. п. В жанре выражается взгляд драматурга не на жизненные явления вообще, а на противоречие как процесс, на перспективу его развития.

Точка зрения автора на возможность того или иного исхода противоречия, а вместе с тем и конфликта, оказывает влияние на формирование жанра драматического произведения. Это подчеркивает В. Шкловский в статье «Жанры и разрешение конфликтов»¹, в названии которой сближаются важные взаимосвязанные понятия.

Ф. Энгельс в письме Ф. Лассалю, стремясь раскрыть сущность жанра трагедии, обращается прежде всего к определению характера и перспектив развития конфликта. В основе жанра трагедии он видит трагический конфликт исторической жизни народа и характеризует его как столкновение «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления»².

Как отмечает К. Маркс, комедия появляется, когда общество ощущает явное разложение прошлого, когда величие этого прошлого оборачивается нелепостью отдельных его сторон в восприятии современников. Возни-

¹ См.: Вопросы литературы. 1965. № 8.

² Энгельс Ф. Письмо Фердинанду Лассалю. 18 мая 1859 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 50 т. 2-е изд. Т. 29. С. 495.

кает противоречие между пережитками прошлого и потребностями современной жизни общества.

Драматург находит собственный способ отрицания конкретных сторон действительности, а через него — способ утверждения идеала.

Отрицание может выражаться, например, в форме осмеяния или бичевания. Позиция автора комедии проявляется в определенном «качестве смеха» над уродствами действительности. Смех может быть жизнеутверждающим, разоблачающим («Мещанин во дворянстве» Мольера), сатирическим — бичующим недостатки («Карьера Артуро Уи» Брехта), саркастическим — уничтожающим («Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина).

В зависимости от авторского способа отрицания, характера раскрытия комедийных несоответствий, противоречий возникают жанровые разновидности комедий — от социально-политической, сатирической до комедии характеров, положений и др.

Но не только характер противоречия, логика его развития, взгляд драматурга, способ обнаружения авторской позиции определяют жанр произведения. Нельзя не учитывать и характер жизненного материала произведения, его проблематику. Так, Ф. Энгельс материалом трагедии считал историческую жизнь народа. Судьба человека раскрывается через судьбу народа. В статье «Вопросы жанра» А. Мечерет справедливо замечает: «Ленские события могут быть в искусстве только драмой»¹.

Комедия, напротив, почти никогда не затрагивает судеб народа. В ней автор сосредоточивает внимание на конкретных сторонах жизни общества (государственный аппарат в гоголевском «Ревизоре», нравы дворян-крепостников в «Недоросле» Д. Фонвизина).

В исторической хронике изображается драматизм судьбы общества в период важных исторических событий, через судьбы личностей выражается сущность исторического процесса.

¹ См.: Искусство кино. 1954. № 11. С. 75.

Жанр драматического произведения определяют и характеры героев, их место и положение в композиции драмы.

В свое время В. Белинский считал необходимым определить основные типы героев, относящихся к драматургии того или иного жанра. Вопросу о герое уделялось особое внимание в работах отечественных исследователей 60–70-х годов, где рассматривались современные жанры героической драмы, трагедии, обладающие огромной силой интеллектуального и эмоционального воздействия на зрителей.

В заключение остановимся на работах современных исследователей. Их немного. В книге С. Владимиров «Действие в драме» (1972) есть глава под названием «Категория жанра». Автор развивает известную мысль Г. Товстоногова о соотношении жанра и меры условности. Рассматривая жанр как динамическую структуру, Владимиров подмечает существенную, на наш взгляд, закономерность: «...Вместе с тем новые жанровые образования возникают не только на основе эволюции уже существующих форм. Они могут брать свои структурные особенности из смежных искусств, использовать живую практику быта и речеведения»¹. Автор не без основания отмечает, что драма черпает свои жанровые формы из таких смежных областей, как проза и поэзия. Влияет на жанрообразование в драме и киноискусство. Интересно и такое наблюдение С. Владимиров: «Активная жанровая ориентация в пределах каждого произведения — неотъемлемый признак театра XX века»². Если продолжить эту мысль, то невольно напрашивается вывод об активном участии трактовочного компонента в жанре, связанном с усилением концептуального освоения действительности в искусстве XX века.

Слабее выражена в работе мысль о многомерной сущности жанровой категории, включающей целую систему признаков, жанрообразующих идей. «Жанр, — пишет

¹ Владимиров С. А. Действие в драме. Л., 1972. С. 119.

² Там же.

С. Владимиров, — есть художественная категория, связанная с восприятием искусства»¹. Однако сведение жанра к одному признаку — даже весьма существенному (к примеру, коммуникативному), — сужает границы содержания этого понятия.

Серьезный вклад в осмысление жанра, новых жанровых структур в искусстве XX века вносит исследование С. Фрейлиха «Золотое сечение экрана», где есть раздел «Теория жанров». Интересные открытия он делает, рассматривая жанр как меняющуюся структуру. Автор показывает парадоксальность жизни жанра. Она связана с превращениями, неожиданную роль в которых играют так называемые низкие жанры. Так, детектив и мелодрама оказываются «провокаторами» рождения «высоких» жанров². Интересны наблюдения С. Фрейлиха над одним из характерных для искусства XX века жанров — трагикомедией. Исследователь обращается к наиболее общим закономерностям. Сквозь призму жанра он рассматривает и проблему героя, и метод художественного обобщения, подчеркивая роль содержательного, трактовочного момента в жанровой характеристике. Фрейлих отмечает тесную связь жанра с формой, «типом условности», в чем и видит определяющую черту жанра. Причем он сам себе противоречит: спорит с Мечеретом, утверждающим, что жанр — «способ художественного заострения... тип художественной формы»³, а в качестве доказательства приводит убедительное высказывание С. Эйзенштейна о соответствии избираемой формы внутренней идее. Именно сквозь призму диалектического взаимодействия содержательного и формального можно освоить многомерность жанра.

Вместе с тем продолжают появляться работы, в которых игнорируется доказанная рядом исследователей важнейшая черта жанра — динамика развития, нарушается принцип историзма и возникает попытка

¹ Владимиров С. А. Действие в драме. Л., 1972. С. 119.

² Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 338.

³ Мечерет А. Вопросы жанра // Искусство кино. 1954. № 11. С. 75.

определить, к примеру, жанр трагедии из суммы черт, рожденных на разных этапах ее развития¹.

Изучение границ категории жанра продолжается. Этот процесс отражается не только в проблемно-теоретических работах, но и в ходе идейно-структурного анализа конкретных произведений драматического искусства. Все это позволяет обнаружить взаимодействие жанров, подвижность родовых и жанровых границ, что способствует достижению единства формы и содержания. Благодаря этой подвижности «преодолевается каждый раз застывающая система и достигается система динамическая, подвижная, благодаря ему искусство движется, обретая все время соответствие меняющейся исторической действительности»².

¹ Лазарева М. А. О сущности трагического в связи с некоторыми произведениями советской литературы 20-х годов // Вестник МГУ, 1978. № 2. С/25.

² Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 315–316.

ГЛАВА 2

ЖАНР КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА (НА ПРИМЕРЕ ТРАГЕДИИ)

*В*опрос о жанре как исторически меняющейся структуре приобретает особую важность при обращении к драме XX века. Она являет собой пеструю картину не только новых жанровых образований, но и изменений традиционных жанров. Таким предстает, к примеру, один из древнейших и самых поэтичных жанров — трагедия. Ее меняющаяся на протяжении многих исторических периодов структура красноречиво свидетельствует о динамике жанровых форм.

Текущее и историческая изменчивость того или иного жанра на различных этапах развития художественного творчества, в том числе драматургии, не позволяет выделить единый «чистый» драматический тип, который можно было бы принять за норму. «Но “чистый” тип, — пишет С. Балухатый, — является всегда абстракцией, оживляемой в практике драматургов индивидуальным содержанием, перекрываемой текущими материалами, постоянно «искажающими» схему жанра, взятую за норму»¹. Таким образом, чтобы наблюдать законы развития жанра, необходимо изучать не только определенные исторически сложившиеся драматические системы, но и конкретные произведения, а также слагаемые драматургического произведения. То есть необходимо постоянно сочетать исследования историко-теоретических проблем с идейно-художественным анализом произведения.

¹ Балухатый С. Д. Проблемы драматического анализа: Чехов // Вопросы поэтики: Сб. Л., 1927. Вып. IX. С. 19.

По мнению Ю. Тынянова, изменение жанровых систем представляет собой не планомерную эволюцию, «не развитие, а смещение»¹. Хотя при этом жанр окажется неузнаваем, в нем все же сохранится нечто устойчивое, ибо он возникает «из выпадов и зачатков в других системах»². Подчеркивая, что жанр нельзя представить себе статической (четко выраженной, без колебаний) системой, Тынянов отмечает, что само осознание жанра (как и его формирование) возникает в результате столкновения с традиционными жанрами. «Все дело здесь в том, — пишет Тынянов, — что новое явление сменяет старое, занимает его место и, не являясь развитием старого, является в то же время его заместителем»³. Идет сложный синтез, при котором важные черты традиционного жанра перемещаются на периферию, а на их место «из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление»⁴.

Динамичность жанра в целом и трагедии в частности подтверждается тем, что в истории драмы сложились особые виды поэтики трагедий разных эпох⁵. Это античная трагедия, трагедия эпохи Возрождения (шекспировская), классицистическая трагедия Корнеля и Расина, буржуазная трагедия эпохи Просвещения, романтическая трагедия, трагедия периода развития критического реализма, трагедия в драме XX века. На разных исторических этапах существования трагедии прослеживаются как преемственность в ряде жанровых признаков, так и новые доминанты, новые акценты в поэтике жанра. На каждом новом этапе на первый план выдвигаются определенные закономерности, помогающие полнее выразить идейно-эстетическую программу того или иного художественного метода, направления. В одном случае особого внимания удостоивается предмет трагедии,

¹ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.

² Там же. С. 257.

³ Там же. С. 256.

⁴ Там же. С. 258.

⁵ Балухатый С. Д. Проблемы драматического анализа: Чехов // Вопросы поэтики: Сб. Л., 1927. Вып. IX. С. 40.

в другом — ее национальная сущность и способ воздействия на зрителя (катарсис), в третьем — поэтический характер художественной действительности, в четвертом — герой трагедии, трагический характер, в пятом — структура трагического действия, сущность конфликта, в шестом — новые функции хора и т. д. Все это обеспечивает подвижность жанра. Изменившееся соотношение структурных компонентов приводит к новому равновесию, единству формы и содержания, разрушает автоматизм взаимосвязи художественных элементов.

Как известно, Аристотель в трактате «Поэтика», написанном на основе анализа почти векового развития античной трагедии, выделил основные жанровые закономерности трагедии: «...трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей...»¹.

Аристотель считал действие основой и душой трагедии, отводя характерам второе место. Он обращал особое внимание на сущность трагического действия, его структуру, на результат эмоционального воздействия на зрителей (учение о катарсисе). Аристотель отмечал, что хотя характеры и не играют решающей роли, но действия, поступки героя не могут быть оторваны от его личности. Он выделял две главные причины действия, источник которых заключен в человеке, — силу воли и силу мысли.

Аристотеля волновал вопрос: какой человек является предметом изображения в трагедии? Софоклу было важно изобразить людей, какими они должны быть, Еврипиду — какие они есть на самом деле, в действительности. Аристотелю же важен человек, способный вызвать сострадание. Будучи верен природе, характер героя

¹ *Аристотель. Поэтика* // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 120. В своем исследовании Аристотель отразил также важнейший этап в развитии искусства — разделение его на эпос, лирику и драму.

трагедии в то же время предстает облагороженным, так как для Аристотеля человек трагедии «есть подражание лучшим». Вместе с тем, с его точки зрения, сострадать можно только тому, кто несет кару незаслуженно, а страшиться возможно лишь за «равного нам». Иными словами, воздействие на зрителя оказывают характеры узнаваемые. Аристотель утверждает, что сострадание и страх вызывает «человек, который не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастье, как Эдип, Фиест...»¹.

Так, Аристотель первым обращается к типологии трагической ситуации, являющейся источником драматического действия, которое разворачивается как сказание. В нем выделяется три важных структурных начала: перелом (перипетия), узнавание и страсть. «Перелом, — пишет Аристотель, — есть перемена делаемого в [свою противоположность] и при этом как... [перемена] вероятная или необходимая»². Это переход от одного события к другому в форме внезапного перехода от счастья к несчастью. Перемена должна явиться следствием внутренней взаимосвязи обстоятельств.

Узнавание — «перемена от незнания к знанию, [а тем самым] или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или к несчастью»³. И наконец, третья часть сказания — страсть — «есть действие, причиняющее гибель или боль, например, смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное»⁴.

Творчество Шекспира являет собой целый этап мирового развития жанра трагедии (отразивший начало формирования буржуазной эры цивилизации). Он связан с воплощением новой типологии конфликта, системы взаимоотношений личности и общества, усложнившейся коллизии человеческого сознания — между волнени-

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература... С. 131.

² Там же. С. 128.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 128–130.

ем и долженствованием¹. С именем Шекспира связано не только осмысление сложных социальных трагических противоречий, но и выявление способов завершения трагической коллизии.

У Шекспира возникают жанровые разновидности трагедии — «субъективные» трагедии доблести, трагедии состояния мира и т. д.²

В трактате «Поэтическое искусство», отразившем закономерности классицистической драмы, Буало обращается и к жанру трагедии. Главное внимание он уделяет герою, особенно его внутреннему конфликту чувства и долга, определившему характер классицистической трагедии (сравним: характер античной трагедии определял конфликт человека и судьбы).

Буало пишет:

Герой, в ком мелко все,
лишь для романа годен.
Пусть будет он у вас отважен, благороден,
Но все ж без слабостей он никому не мил.

В этих словах выражена необходимость эмоционального воздействия трагедии, катарсиса.

Просветительский этап развития искусства определяет новые тенденции в развитии жанра трагедии. Осмыслению этого этапа посвятил свои работы один из крупнейших представителей философско-эстетической мысли Г. Лессинг. Почему его внимание, также как и внимание французских просветителей, обращается к трагедии? По мнению просветителей, путь к обществу свободы, равенства и братства лежит через просвещение народа, освобождение его от невежества. Искусство, будучи эмоционально заразительным и доступным массам, виделось им могучим средством познания жизни, воспитания человека. Века феодализма искалечили человека; отсюда задача возрождения человеческого в человеке.

¹ Гёте И.-В. Шекспир, и несть ему конца! // Гёте И.-В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 422.

² Пинский Л. Шекспир: основные начала драматургии. М., 1971. С. 18.

Следовательно, как пишет В. Гриб: «Нельзя ограничиться одной подготовкой нормальных порядков для людей. Надо одновременно готовить и нормальных людей для этих порядков»¹.

Так, в просветительской эстетике возникает мысль о назначении искусства — в особенности драматического, театрального — «обличать порок и содействовать добродетели». Театр видится «школой нравов».

Сквозная проблема драматургической теории Лессинга — осмысление жанра трагедии и выдвижение на первый план вопроса о характере драматического героя как носителя этических идеалов. Важными структурно-смысловыми элементами жанра трагедии Лессингу представляются назначение и цель трагедии, герой трагедии, материал трагедии, и, как результат, страх и сострадание или катарсис.

В чем видит Лессинг назначение трагедии? «В том, чтобы расширять нашу способность испытывать сострадание», ибо «...человек, испытывающий сострадание, — лучший человек, наиболее способный ко всем видам великодушия»².

Громовой очистительный заряд, влияющий на души зрителей, проистекает от сострадания, которое вызывает герой. В связи с этим Лессинг обосновывает действия героев: «Герои на сцене должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных склонностей, искусственность и принужденность героев трагедии оставляет нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление»³. Последнее замечание Лессинг относит к героям французской классицистической трагедии, не признавая в них трагических героев. Черты демократизации жанра сказались и в стремлении просветителей к упрощению языка трагедии. Был нанесен удар по напыщенной декламационности, подчеркнутой изыскан-

¹ *Гриб В. Р.* Жизнь и творчество Лессинга // Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956. С. 56–57.

² *Фридлиндер Г.* Лессинг: Очерк творчества. М., 1957. С. 60.

³ *Лессинг Г.-Э.* Лаокоон // Лессинг Г.-Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 405.

ности и чопорности речи. Вместе с тем наметились тенденции к морализаторству, отразившие вкусы третьего сословия. И в этом сказалась историческая связь с эстетикой и идеологией времени.

Романтический период в развитии трагедии, представленный творчеством Шиллера и Гюго, перекликается с предшествующими этапами в понимании социально-нравственного назначения театра, соединяющего «образование рассудка и сердца с благороднейшею забавою»¹. Но вместе с тем в формировании некоторых закономерностей поэтики трагедии романтики противостоят просветителям. Это сказывается прежде всего в стремлении поднять трагедию на высокий поэтический уровень.

Трагедия для Шекспира есть не простое, а поэтическое подражание действительности. Отсюда возвращение к некоторым приемам античной трагедии, в частности, к использованию хора. В трагедии должен быть пафос. Большое внимание уделяет Шиллер страданию — категории, которая присуща именно трагедии, ибо «высшее нравственное удовольствие всегда сопровождается страданием». Поэтому первым законом трагического искусства является «изображение страдающей природы», вторым — «изображение нравственного сопротивления страданию»².

Для Шиллера важен и источник страдания — «борение инстинкта с разумом», нравственным началом. В статье «О патетическом» он пишет: «Чисто животная сторона человека следует закону природы и может поэтому изображаться как подавленная воздействием аффекта. Здесь таким образом обнаруживается вся сила страдания, служа как бы мерилom, по которому оценивается сопротивление, ибо о силе сопротивления или о моральной силе человека можно судить лишь по силе нападения»³. Страдание и сопротивление страданию Шиллер связывает с нравственной природой человеческой личности.

¹ Яковлев М. А. Теория драмы. Л., 1927. С. 88.

² Шиллер Ф. О патетическом // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 200.

³ Шиллер Ф. Указ. соч. Т. 6. С. 205–206.

Специальный раздел понадобился бы для того, чтобы осветить один из выдающихся этапов развития жанра трагедии XIX века. «Маленькие трагедии» и «Борис Годунов» А. Пушкина представляют собой одно из высших достижений поэтического реализма.

Приведенные примеры наглядно показывают, что новая ступень развития драмы вызывает к жизни и новые жанрообразующие идеи трагедии, представляющие на данном этапе художественного процесса первостепенную важность, и новое соотношение структурных элементов жанра. Все это можно проследить и на опыте развития жанра трагедии в XX веке.

Большую роль в обновлении жанрового вида в целом играет изменение жанровой функции того или иного структурного компонента или приема в драме. К примеру, изменение функции хора в трагедии.

По верному замечанию М. Яковлева, «самым характерным признаком древнегреческой трагедии являлся хор, который Шлегель называл идеальным зрителем»¹. Он был гласом народа и гласом творца трагедии. Не участвуя в действии непосредственно, хор оказывался в роли свидетеля и беспристрастного судьи действующих лиц. Русский драматург П. Катенин не без основания считал, что «сей красноречивый представитель общества и потомства» придавал трагедии древних священный характер.

Гораций, развивая мысль Аристотеля, утверждал, что хор призван выполнять посреднические функции — одобрять добрых людей, давать им советы, усмирять гнев и смирять гордость, выслушивать тайны, вступаться за несчастных и т. д.

Это действительно так. Можно вспомнить роль хора в «Царе Эдипе» Софокла и «Медее» Еврипида. В классицистической трагедии Расина отчетливо выделялся корифей хора, имевший сюжетную функцию, четче выявлялась роль хора в конструкции сценического действия. Шиллер в хоре романтической трагедии видел средство, обостряющее сценическую условность действия и помогающее

¹ Яковлев М. А. Теория драмы. Л., 1927. С. 22.

создать «символическое идеальное зрелище»¹. В трагедиях русских драматургов XVIII — начала XIX века Державина, Шаховского, Княжнина хор выполнял лирические функции: исполнял лирические партии, обрамляющие действие.

В трагедии новейшего времени функции хора изменяются. Пример тому — творчество великого испанского поэта и драматурга Федерико Гарсиа Лорки. Он стремился синтезировать, с одной стороны, первоосновы сознания, запечатленные в народной поэзии, драме, исконные традиции испанского и мирового театра, а с другой — новейшие искания европейского искусства: музыки, живописи, поэзии, театра. Цель такого синтеза — выявить остросовременный взгляд на действительность, выразить общечеловеческие и национальные трагические противоречия, поднять первоосновы народного сознания на новую, высшую ступень развития.

Так он создавал новаторские драматические произведения «социального действия». Характерно высказывание Лорки об одном из своих драматических произведений: «“Йерма” — трагедия. Я старался быть верным канонам. Главную роль поэтому играет хор, который оттеняет действие. В “Йерме” нет сюжета. Этого я и добивался — сделать чистую трагедию»². Итак, «верность канонам» подтверждается наличием хора. Однако он выступает здесь в ином качестве, нежели в античной трагедии. Хоровое начало для Лорки — воплощение образа народной жизни, мироощущения народа, с позиций которого оценивается ситуация в трагедии, где раскрывается роль собственности, собственнических инстинктов в извращении человеческой природы. Лорка отражает социальные условия жизни испанского крестьянства, которые, как отмечает Н. Свищева³, оказываются враждебны подлинно народным проявлениям свободолюбия,

¹ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 108.

² Лорка Ф. Г. Об искусстве. М., 1971. С. 243.

³ Свищева Н. Театр Федерико Гарсии Лорки // Зарубежная литература и современность. М., 1970. С. 54.

пылкой гордости, щедрого великодушия, повышенной щепетильности в вопросах чести.

В другой трагедии Ф.-Г. Лорки — «Дом Бернарды Альбы» (Н. Свищева охарактеризовала ее как «самую полную и глубокую метафору той Испании, которую не навидел Лорка») возникает своеобразная модификация хора: им становятся обитатели дома Альбы. «Дочери Бернарды Альбы, — пишет Б. Зингерман, — и трагические героини и подобие хора в античной трагедии; вместе с тем они представляют собой «группу лиц», испытывающую на себе действие общих законов жизни...»¹.

Искания поэтов-драматургов XX века в области жанра трагедии — тема, заслуживающая специального исследования. Мы обратимся к явлениям, помогающим прояснить движение жанрообразующих идей.

Отечественные и прогрессивные зарубежные драматурги довольно часто, особенно в трагедийных жанрах, обращаются к обработке мифа, легенды. Им дорого осознание первоначальных основ человеческого бытия, утверждение естественных человеческих чувств, земных радостей, свободного самоопределения личности. Как верно отмечает Н. Берковский, «есть особый метод новаторства — раскрытие первооснов привычного, известного»².

В самом жанре притчеобразного мышления заложены возможности литературного жанра трагедии с ее обращением к судьбе человеческой — судьбе народной, поисками соотношения всеобщего и единичного, личности и общества, постижением «судьбы» (общего закона жизни) человека.

Крупнейшие драматурги — башкир М. Карим, болгарин Л. Стояничев, немец Б. Брехт, чех В. Незвал, осуществляя творческие поиски в жанре трагедии, обращаются к притчеобразному мышлению: М. Карим обрабатывает легенду о Прометее, Незвал — об Атлантиде.

Сама структура мифа, как верно сформулировал Г. Гачев, предполагает «определенные идеологические

¹ Зингерман Б. О театре Гарсии Лорки // Вопросы театра: Сб. М., 1975. № 73. С. 380.

² Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1970. С. 75.

построения — “идеологемы”, претендующие на объяснение целого комплекса общественных и политических явлений, но не путем логики и доказательств, а путем поражающего воображение образа, который с силою постулата внедряется, вдалбливается в сознание человека, в сферу его предрассудков. Поэтому их так трудно извлечь оттуда даже с помощью логики»¹.

Драматурги, как и крупнейшие писатели-интеллектуалисты, стремятся противопоставить заклинательному началу в мифе масштабно-эмоциональный образ и доводы разума, которые они черпают в законах народного общежития.

Для М. Карима предметом драмы вообще и трагедии в частности является воплощение «главного русла народной жизни, вобравшей в себя деяния и борьбу, восторги и тревоги людей, обновляющих мир...»².

Только в этом русле, по мнению поэта-драматурга, художник может найти связь времен. Одной из принципиальных особенностей истолкования мифа о Прометее у М. Карима становится выдвижение на один из первых планов образа «народного тела» — образа, представляющего собой преобразованный хор трагедии. Тема человеческого общежития, коллективного героя трагедии приобретает столь же важное значение, как и судьба Прометея. И это не случайно, так как для драматурга непреложна диалектическая взаимосвязь общества и личности³.

Важным жанрообразующим моментом является способ завершения трагической коллизии, с помощью которого драматурги выражают собственную точку зрения на исход ее развития в пьесе. Тем более, что характер за-

¹ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968. С. 79.

² Карим М. О театре // Карим М. Притчаотрех братьях. М., 1978. С. 134.

³ Анализируя философскую притчу А. Арбузова «Счастливые дни несчастливого человека», М. Карим скажет об этой взаимосвязи, характеризуя гуманистический долг писателя: «Писатель бросает обвинение обществу во имя защиты личности». И далее: «Писатель во имя идеалов общества обвиняет личность, которая вопреки логике общежития вырвала саму себя из всеобщей связи» (Карим М. Указ. соч. С. 141).

вершения конфликта находится в тесной связи с жанром трагедии. Шкловский не без основания сближает жанр и способ завершения конфликта как важные и взаимосвязанные явления. Еще раньше П. Медведев в своей книге, посвященной критике формализма, заметил: «Проблема завершения — одна из существеннейших проблем теории жанра. Достаточно сказать, что ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова... Возможен прием недосказанности. Но эта внешняя недосказанность еще сильнее оттеняет глубинную тематическую завершенность»¹.

¹ Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1970. С. 372.

ГЛАВА 3

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СИНТЕЗЕ

Синтез различных жанров особенно характерен для драматургии XX века. И не только драматургии. Многотемное полифоническое письмо, отличающееся жанровой многозвучностью, — черта поэзии XX века. Оно свойственно творчеству В. Маяковского, Ф.-Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Незвала, П. Неруды и другим.

По словам В. Незвала, Г. Аполлинер, соединяя в лирике смешное и серьезное, показывал своего рода пример «великого синтеза» в творчестве: взаимопроникновения фантастики и гомеровской эпичности, гротеска и бытописания, народно-площадных форм героизма и интимной камерности. Поэзия, свободная от жанровой ограниченности, приобрела новые крылья, перенесшие ее за рубеж «односторонности». Первые драматургические опыты Незвала были также решены в ключе жанрового синтеза. К примеру, пьеса «Депеша на колесах», метафорически воспроизводившая картину бытия, вздыбленного революционным процессом. Все и вся приходит в движение, обнаруживая отжившие обломки старых форм жизни, мировосприятия и импульсы к обновлению жизни, порывы к подлинно человеческому счастью. Здесь и гротесковые образы мелкобуржуазного обывательского партера, блюстителей незыблемого порядка. Им вторят Граммофоны, олицетворяющие силы капиталистического мира. Действие перемежается куплетами Радиотелеграфиста о крахе убогой буржуазной цивилизации. В произведении соединяются патетика агитационно-публицистического театра, черты водевиля, гротеска, жанровые реалии массовых форм народного площадного театра и цирка.

Поэтическое произведение В. Маяковского «Облако в штанах» и драматическое «Мистерия-буфф» уже в названии содержат заряд жанрового смещения высокого и низкого, величественно-возвышенного, серьезного и комического.

Естественно, возникает вопрос: является ли жанровый синтез отличительной чертой искусства XX века, а если нет, то когда он возникает и какими закономерностями общественно-литературного развития обуславливается?

Понятие «жанровый синтез» появилось в исследовательской литературе сравнительно недавно. Оно нередко связывается с произведениями искусства, рожденными в периоды резких социальных перемен, которые вызывают к жизни новые эстетические тенденции и направления. И это понятно. Мировоззренческий аспект жанра как категории отражает исторические этапы развития общественного сознания и бытия, а также личностного самосознания.

С. Фрейлих, исследуя диалектику развития киноискусства, говорит о влиянии на него идей революции. Искусство вызвало к жизни жанр «черно-белой хроники, отказавшись от самоигральных фабул, традиционных жанров, кинозвезд»¹. И действительно, в хронике возник синтез, переплавка различных жанровых явлений в единый сплав новой художественной структуры, которая оказалась не локальной, а жанрово многоцветной. Но изначальным толчком, предпосылкой жанрового синтеза в произведениях искусства, особенно в произведениях 20-х годов, стали социальные сдвиги, в результате которых родилось новое мировосприятие.

Жанровый синтез обнаруживается в истоках драматического искусства, синкретизме его первых зрелищ. Достаточно обратиться к истории европейской и русской драмы и театра. К примеру, соединение смешного и серьезного, трагического и комического еще встречается

¹ Фрейлих С. И. О диалектике развития социалистического кино // Искусство кино. 1978. № 2. С. 65.

в театре английских комедиантов, в русских народных обрядах и устной народной драме.

О. Державина, исследуя ранние русские пьесы, отмечает, что существует определенная трудность в установлении жанровой классификации драматургии 70-х годов XVII столетия. В пьесах об Иудифи, Баязете и Тамерлане, ставившихся на сцене придворного театра царя Алексея Михайловича, трагическое и комическое тесно переплетаются, «наряду с трагическими персонажами действуют шутовские персонажи»¹. В статье «У истоков русской комедии»² А. Еланская, анализируя «Артаксерксродейство», отмечает серьезное политическое содержание пьесы, которая наполнена ситуациями, прерывающимися шутовскими интермедиями.

Вполне закономерно, что многие ученые обращали внимание на явления жанрового синтеза в творчестве Шекспира, которое, как известно, являет собой вершину культуры Ренессанса. В драме Шекспира синтезируются разнородные жанровые тенденции, включающие «элементы ренессансного классицизма (влияние Сенеки в «Ричарде III», подражание Плавту в «Комедии ошибок»), романтическую направленность (все комедии от «Двух веронцев» до «Двенадцатой ночи»), фантастику («Сон в летнюю ночь», «Буря»), элементы пасторали («Как вам это понравится», «Зимняя сказка»)»³ и, конечно, смешение комического и трагического. Именно эту особенность творчества Шекспира особенно высоко ценил один из крупнейших теоретиков драмы XVIII века Сэмюэл Джонсон. Он назвал Шекспира «поэтом всеобщей природы», ибо великий драматург устранил границы между комедией и трагедией. Тем самым Шекспир, по мнению Джонсона, ближе других поэтов подошел к жизненной правде, чем и достиг основной цели искусства — учить, забавляя. Сочетание полярных жанровых пластов не без основания рассматривается Джонсоном

¹ Вопросы театра. 1973. № 73. С. 393.

² Там же. С. 65.

³ Шекспир // Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1967. Т. 5. С. 861.

как фактор, усиливающий жизненность искусства, его воспитательные функции.

Во второй половине XVIII века, когда подготавливается почва для нового этапа развития европейской драмы, отмеченной идеями просветительства, Шекспир оказывается необходимым союзником в борьбе с нормативной классицистической эстетикой Буало. Рождается новый жанр — буржуазная трагедия или серьезная драма, что является следствием возвышения среднего сословия. «Трагедия, — пишет исследователь теории драмы М. Яковлев, — как литературная принадлежность высших классов, постепенно исчезает со сцены; на смену ей появляется буржуазная драма, отвечающая эстетическим запросам нового возвышающегося класса»¹. Один из ее родоначальников во Франции — Дидро — всесторонне обосновывает новый жанр в своих трактатах². Он ратует за так называемый средний род драмы, отличный от двух крайних — трагедии и комедии, считая, что человек не всегда находится в состоянии горя или радости. Преимущества серьезной драмы над классической трагедией Дидро видит в близости к жизни, в том, что драма дает «картину несчастий, которые нас окружают». По проблематике (потеря состояния, жизнь в нищете, страсти, присущие людям того времени) она ближе интересам современного ему человека и общества, нежели смерть какого-либо древнего тирана.

Дидро утверждает «средний род драмы», отличающийся жанровой диффузией, сглаживанием крайностей. Это отвечает, с его точки зрения, большей жизненной достоверности: «И всякое драматическое произведение будет интереснее даже без забавных деталей, вызывающих смех, без опасности, вызывающей содрогание, если в нем значителен сюжет... И так как такое сочетание явлений наиболее обычно в жизни, то жанр, осваивающий

¹ Яковлев М. А. Теория драмы. Л., 1927. С. 28.

² Дидро Д. Диалоги. О драматической поэзии // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1936. Т. 5. С. 174.

их, должен быть самым полезным и самым распространенным. Я назвал бы его серьезным жанром»¹.

С Дидро перекликается Вольтер, для которого сочетание серьезного с шутливым, комического с трогательным отвечает пестроте человеческой жизни: «Нет ничего обычнее дома, где отец бранится, дочь, охваченная своей страстью, плачет, сын смеется над обоими, и несколько родственников принимают различное участие в сцене: часто в одной комнате смеются над тем, что трогает сердце в другой...»².

Оправдывая смешение жанров, их взаимопроникновение, в результате которого возникает новый сплав, Дидро тем не менее отвергает трагикомедию. Здесь противоположные жанры, разделенные естественным барьером, сосуществуют, не сливаясь в новой жанровой структуре. Подобная категоричность в отношении трагикомедии была исторически оправданной. Дидро — глашатай среднего серьезного жанра, — а час трагикомедии, где уживаются жанровые противоположности, еще не пробил. Но факт упоминания этого жанра свидетельствует о сложных тенденциях смещения устоявшейся жанровой системы, которые практически выражены в классицистической драме и теоретически — в «Поэтике» Буало.

Идея смешения драматических жанров, выдвинутая просветителями, имела существенное значение для дальнейшего развития драмы. Она способствовала разрушению автоматизма в бытующей драматической системе, давала простор иным соотношениям драмы и действительности, новому содержанию, рожденному самой жизнью. «Исходным пунктом в постановке вопроса о смешении жанров, — пишет Н. Федь, — было соотношение фантазии с реальностью, драмы с жизнью, где печальное находится рядом со смешным»³.

¹ Дидро Д. Диалоги. О драматической поэзии // Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М., 1936. Т. 5. С. 142–143.

² Мысли Вольтера. СПб., 1908. С. 121–122.

³ Федь Н. М. Искусство комедии, или Мир сквозь смех. М., 1978. С. 71.

Другой важный исторический этап развития мировой драмы, для которого также был характерен жанровый синтез, связан с периодом романтизма. Он представлен драматургической практикой Гюго и его манифестом романтической драмы (Предисловие к «Кромвелю»).

Гюго, по верному замечанию М. Яковлева, построил целую теорию романтической драмы, которая возникает на гребне великих событий рубежа XVIII–XIX веков — Французской революции, провозгласившей высокий идеал человеческого бытия. Унаследовав от просветителей веру в человека, добро, высокие нравственные ценности, она объявляет страстный бой всему отжившему, в том числе и мертвой регламентации в искусстве. Романтическая драма выявила общие закономерности романтического искусства, в котором выразилась «болезненно острая реакция на социальные бедствия, смелость литературных исканий, интерес к диалектике души, бурный индивидуализм его персонажей... зачатки реалистического мастерства, как известно, рождавшегося в недрах романтизма»¹.

Столкновение романтического идеала с наступающей эпохой торгашества, прагматизма, обывательской бездуховности, разлад между мечтой и действительностью порождает в творчестве Байрона, Альфреда де Виньи и других поэтов мотивы знаменитой «мировой скорби». Исследователи часто находят у Байрона поражающее сочетание «мировой скорби» и демонизма, что отразилось в термине «романтическая ирония». В нем заключено сочетание противоположных жанровых тенденций — скорби и насмешки. В своем учении о гротеске Гюго обосновывает жизненность подобного синтеза в романтической драме. Исходной позицией Гюго становится протест против копирования в искусстве, создания прямых двойников природы: «Драма должна быть концентрирующим зеркалом, но только не ослабляющим цветных лучей, а собирающим и сгущающим их, превращающим слабое

¹ Дьяконова Н. Чарльз Роберт Метьюрин // Иностранная литература. 1978. № 1. С. 264.

мерцание в яркий свет, а свет — в пламя»¹. Отсюда требование отразить в фокусе сцены «самые исключительные, самые индивидуальные, самые характерные черты всякой фигуры. Даже пошлое и тривиальное должно быть подчеркнуто»². Этому служит гротеск, введенный в поэзию. Стих для Гюго тоже концентрирующее зеркало — «оптическая форма мысли». С его точки зрения современное творчество как раз и синтезирует гротескное и возвышенное, ибо гротескное играет важную роль как в жизни, так и в искусстве. Оно соединяет в себе, с одной стороны, безобразное, ужасное, а с другой — комическое и шутовское.

В искусстве гротеск является мощным средством контраста. Не случайно Рубенс, как замечает Гюго, чувствуя однообразие красоты, нередко использует безобразное как контраст возвышенному (на фоне роскоши — фигура отвратительного карлика). «Гротескное является как бы остановкой, как бы меркой для сравнения, исходной точкой, откуда мы с бодрым и свежим чувством поднимаемся к прекрасному. Саламандра оттеняет красоту Ундины»³, — писал Гюго. Принцип контраста Гюго находит в созданиях Шекспира, Мольера, Бомарше. Сила гротеска проверена Ариосто в Италии, Сервантесом в Испании, Рабле во Франции и, наконец, Шекспиром, давшим потрясающие примеры синтеза возвышенного и гротескного. Таким образом, анализируя произведения великих мастеров, Гюго обнаруживает некую закономерность существования жанрового синтеза. Сочетание возвышенного и гротескного он считает программным для нового типа драматической поэзии — романтической драмы, так как учит публику переключаться с серьезно-го на смешное, с шуточного на строгое.

Подобные закономерности жанрового синтеза обнаружат свою жизненность и на другом историческом витке — в деятельности Вс. Мейерхольда. Мейерхольд

¹ Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Избранные произведения: В 2 т. М., 1976. Т. 2. С. 505.

² Там же.

³ Там же. С. 488.

подчеркивал, что метод гротеска «связывает в синтезе экстракты противоположностей»¹, связывает «без видимой законности разнороднейшие понятия»², трагическое и комическое. Этот синтез — источник обновления театральных форм.

Мейерхольд приводит в пример возрождение жанра средневековой мистерии, в которой соединялось возвышенное и назидательное. Обновлению этого жанра способствовало введение в мистерию странствующего комедианта, сородича мимов, гистрионов, жонглеров, — жанровая природа выступления которых прямо противоположна средневековой мистерии. «Разрешить сложнейшие задачи мистериальных представлений, — пишет Мейерхольд, — оказалось по плечу лишь Cabotiny. Мистерия, почувствовав свою беспомощность, стала постепенно впитывать в себя элемент народности, олицетворенной мимами, и должна была уйти от амвона церкви — через паперть, через кладбище — на площадь»³.

Гротесковый прием обнажает нечто уродливое, странное, сталкивающееся с возвышенным. Вызванная этим столкновением контрастность разрушает автоматизм зрительского восприятия. Последнее помогает не только «обострить оценку явления, но и восстановить полноту жизни». Мейерхольд пишет: «У Тирсо де Молина монолог героя, только что настроивший зрителя, будто величественные звуки католического органа, на торжественный лад, сменяется монологом гистриона, который своими комическими выходками мгновенно стирает с лица зрителя благочестивую улыбку, заставляя его смеяться грубым смехом средневекового варвара»⁴.

К. Державин, исследуя явления жанрового синтеза, отводит трагическому гротеску важную роль в борьбе с косностью, омертвлением художественных форм, когда «механическое заслоняет творчество жизни» и «ав-

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М, 1968. Ч. I. С. 224.

² Там же.

³ Там же. С. 210.

⁴ Там же. С. 225–226.

томатизм берет верх над самопроизводным, свободным действием...»¹.

Тенденции жанрового смешения возникают не только в борьбе с автоматизмом, выхолащиваемостью форм, не способных отразить новое содержание. Это явление дает о себе знать и в периоды резкого обновления традиций, формирования нового этапа в развитии драмы, способной охватить неизведанные пласты социально-философской и нравственной проблематики. Результатом такого процесса становятся неизбежные новации в поэтике драмы, обновление ее сложившейся системы. Примером может служить драматургическое творчество двух великих русских художников — А. Пушкина и Н. Гоголя, которое ознаменовало новый революционный этап в развитии поэтики драмы, ее полярных жанров — трагедии и комедии.

В предшествующей творчеству Пушкина традиции, выразившейся в драматургии Шаховского, Катенина, Хмельницкого и даже Грибоедова, поэтика пьес связана с театром своего времени, его эволюцией. «Она формировалась на основе строго ограниченной жанровой традиции — традиции чисто драматической...»².

Поэтическая драма Пушкина, по верному замечанию Ю. Тынянова, установки на конкретный театр своего времени не имеет, она связана с эволюцией поэтических жанров. Ее отличительная черта — жанровая универсальность, то есть синтез разных жанровых образований. Причем, как далее констатирует Ю. Тынянов, здесь обнаруживается «не сосуществование жанров, а их *взаимодействие и комбинирование*»³.

С точки зрения жанрового синтеза интересно сравнить пушкинского «Бориса Годунова» и неизданную трагедию В. Кюхельбекера «Армяне», которую исследовал Ю. Тынянов. Произведение Кюхельбекера построено на античном материале. Будучи связан определенной жанровой

¹ Державин К. О трагическом. Л., 1926. С. 27.

² Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 94.

³ Там же.

традицией и весьма условным материалом, Кюхельбекер тем не менее поднимает ряд проблем, повлекших за собой новации в поэтике драмы. Это и передача национального колорита, и попытка воплотить драму народной массы и ее представителей, и постепенный уход от любовной интриги. Кюхельбекер усиливает эпическое начало хора в противовес лирическому и подчеркивает роль действия в разворачивании характеров. Здесь Кюхельбекер вступает в полемику с Шиллером, в произведениях которого он увидел черты лиродрамы. Автор «Аргивян» верно заметил, что в самых дорогих Шиллеру героях (Дон Карлосе, Маркизе де Поза) автор «представляет себя, одного себя только, по чувствам и образу мыслей бывшим его собственным в разных эпохах его жизни»¹. Ему не близко шиллеровское толкование хора как условности, которое ограждает театр от жизни, «делает его символическим идеальным зрелищем»². Кюхельбекеру не близка и традиция лирической функции хора, характерная для трагедий Расина (лирические партии, обрамляющие действие). Эта традиция по-своему выразилась в русской драме XVIII–XIX веков (хоровые партии в «Ироде и Мариамне» Державина, «Титовом милосердии» Княжнина и др.).

Кюхельбекер отдает хору роль беспристрастного свидетеля, судьи всего происходящего и действующих лиц. «В «Аргивянах» пишет Тынянов, — хор дан как стоящий вне действия, как бы вне его»³. Это то персонифицированная авторская мысль, то идеальный зритель, то вестник, повествующий о произошедшем, и т.д. Решение всех этих задач повлекло за собой смешение различных жанровых пластов. Однако, по мысли Тынянова, у Кюхельбекера «смешанность, комбинированность жанра явилась как компромисс в результате именно давления конкретного материала, с одной стороны, и столкновения его с привычными методами обработки — с другой»⁴.

¹ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 105.

² Там же. С. 108.

³ Там же. С. 112.

⁴ Там же. С. 114.

Жанровый синтез в «Борисе Годунове» является результатом принципиально нового отношения Пушкина к материалу и методу его обработки, что выразилось в теоретическом пересмотре как поэтики драмы в целом, так и жанра трагедии в частности. Как известно, новая драматическая система оформлялась постепенно, мысли о ней встречаются в письмах, критических статьях и заметках Пушкина о драме. Важным итогом этих исканий явилась его незаконченная статья «О народной драме и драме “Марфа-Посадница”», в которой был нанесен решительный удар классицистической системе, не отвечающей новому историческому этапу развития национального театра.

Важным ориентиром для Пушкина становится опыт народной драмы Шекспира, дальнейшее развитие ее реалистических черт. В отличие от поэтики классицизма, основанной на принципе противоположности, контрастности характеров, четкого деления на комическое и серьезное, злодеев и добродетельных, в поэтике Пушкина выдвигается шекспировский принцип развития характеров, отрицающий жанровую разграниченность. Шекспир строил характеры в движении, синтезировал в них трагическое и комическое, что обуславливалось тесным взаимодействием человека с изменяющимися жизненными обстоятельствами. Отсюда вытекает пушкинская формула подлинного драматического правдоподобия, составляющая основу его поэтики: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»¹. В дальнейшем эта формула станет основополагающей в системе К. С. Станиславского.

В «Борисе Годунове» Пушкин обращается к истории Древней Руси. Материал этот подвергался многим драматургическим и прозаическим обработкам. Пушкину как историку пришлось вести документальное исследование. «Объективность и историзм стали

¹ Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа-Посадница» // ПСС. Т. 7. С. 147.

главными чертами новой методологии Пушкина»¹, — пишет Т. Родина. Одновременно Пушкин пересматривает существующую драматургическую систему. Он обращается к народной жизни как к главному предмету художественного исследования, как к новой художественной величине. Пушкин отказывается от хора как комментатора событий, обрамляющего действие, то есть так или иначе стоящего вне его. Сделав народ главным действующим лицом трагедии, он включает его непосредственно в действие: в девяти из двадцати двух сцен трагедии участвует народ.

Анализируя пьесу Погодина «Марфа-Посадница», Пушкин видит основное ее достоинство в том, что народ выступает как действующее лицо, выражающее свое отношение к происходящему. «Что развивается в трагедии? Какая ее цель?» — спрашивает поэт. И отвечает: «Судьба человеческая, судьба народная... Вот почему Шекспир велик...»². По верному наблюдению Вс. Мейерхольда, Пушкин не мыслил героя трагедии «без этого моря народа», поддержка, скрытый протест, безмолвие или одобрение которого во многом определяют судьбу Годунова, олицетворяющего государственную власть, и его противников.

Отражение народной жизни потребовало изменения структуры трагедии. Пушкин отказывается и от романтической, любовной интриги, централизующей действие, и от моралистических тенденций, и от изображения истории как результата деятельности отдельных личностей. «История предстала в пушкинской трагедии, — пишет О. Фельдман, — как творчество — мало и противоречиво осознанное — всего народа, всех — от царя до бродячих монахов. В «Борисе Годунове» бурлит и бродит необъятная Русь. Она сама творит свою историю и приходит к результату, которого не хотел никто из участников»³.

¹ Родина Т. Постоянное обновление // Театр. 1979. № 5. С. 39.

² Пушкин А. С. Письмо Н. Н. Раевскому-сыну. Вторая половина июля 1825 г. // ПСС. Т. 10. С. 126–127.

³ Фельдман О. М. Судьба драматургии Пушкина. М., 1975. С. 63.

Все это потребовало многопланового движения событий и многоэпизодной структуры, представляющей пестрый калейдоскоп типов, характеров, переплетения разнонаправленных интересов. Зрелищное раскрытие потока народной жизни привело Пушкина к осознанию важного положения: «драма родилась на площади и составляла увеселение народное»¹. В этой формуле не только обозначение народных истоков театра, но и установка на поэтику театрального действия, соединяющего высокое и низкое, трагическое и комическое, правду жизни с фарсовыми и скоморошными преувеличениями. Глубинный психологизм в раскрытии человеческих характеров — многогранных и многоплановых в жанровом освещении — позволил Н. Гоголю заметить: «У Пушкина нет абсолютно правых и безоговорочно виноватых, сила его как художника — в следовании правде жизни, когда вознесенный сегодня Годунов уже таит в себе приметы трагического завтрашнего падения»².

Специфику синтетической жанровой природы произведения определяет мощный лирический пласт. Пушкин утверждает принципиально иной подход к выявлению авторского «я» в трагедии, в отличие, к примеру, от классицистов.

Он отвергает навязчивую дидактику, высокопарные разглагольствования о морали, что нередко осуществлялось с помощью хора. Отвечая на вопрос, что могло владеть вниманием народного зрителя, Пушкин пишет: «...изображение же страстей и излиятий души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно»³.

Именно в изображении души человеческой, а не в морализаторских наставлениях видел Пушкин воспитательное начало в драме, ее идейность. В отличие от Кюхельбекера, стремившегося изгнать лирику из траге-

¹ Пушкин А. С. О народной драме // ПСС. Т. 7. С. 147.

² Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями: Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н. В. ПСС: В 14 т. М., 1958. Т. 8. С. 293.

³ Пушкин А. С. О народной драме // ПСС. Т. 7. С. 147.

дии, Пушкину было необходимо авторское присутствие в произведении. Оно помогло рельефно выразить личностное миропонимание, важные идеи об идеальном государстве, его общественно-нравственных основах. В письме П. Вяземскому Пушкин писал: «...никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!»¹.

Когда в 1936 году, к столетию со дня смерти поэта, Вс. Мейерхольд стал работать над постановкой «Бориса Годунова», на первый план он выдвинул лирический пласт пьесы, проявляющий авторское отношение к происходящему. Высказывание Пушкина стало программным эпиграфом к будущему спектаклю. Мейерхольд подчеркивал: «...В «Борисе Годунове» должны быть две правды: первая — историческая правда, которую нужно обязательно донести, и тут недопустимы никакие выверты, и другая — надо обязательно донести отношение не кого иного, а именно Пушкина к тому, что он на сцене изображает»². В записях репетиций «Бориса Годунова» содержится немало ценных догадок режиссера о зонах присутствия автора в пьесе, его отношении к происходящему. К примеру, в монологе Пимена «Не сетуй, брат, что рано грешный свет покинул ты...», где возникает образ «грозного царя, игумена смиренного», Пушкин, по мнению Мейерхольда, «замаскировал перечисление такого типа царей, которые прятались под клобук»³. Режиссер продолжал размышление: «На нашем языке — это тип двурушничества. Он, с одной стороны, прятался под клобук, а с другой — делал такие вещи, которые характеризуют в нем палача»⁴. Подобных мест в трагедии режиссер находит немало, доказывая наличие в ней мощной лирической стихии. Действительно, это подтверждает и эпизодическая структура (циклическое строение) дей-

¹ Пушкин А. С. Письмо П. А. Вяземскому. Около 7 ноября 1825 г. Из Михайловского в Москву // ПСС. Т. 10. С. 146.

² Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М, 1968. Ч. I. С. 224.

³ Там же. С. 394.

⁴ Там же.

ствия, в которой заложено монтажное начало, тот характер связей между эпизодами, который подчеркивает не только самодвижение характеров, но и ход мысли автора — поэта, философа, историка. Все это позволяет обнаружить в трагедии сплав не только эпоса и драмы (о чем часто пишут исследователи), но и лирики, а внутри взаимодействующих родовых пластов — сложное переплетение всех жанров — от трагедии до фарса.

В статьях, посвященных истории изящных искусств (сборник «Арабески»), Гоголь неоднократно возвращается к идее синтеза искусств, форм, красок, что противопоставит односторонности, предпочтению какой-нибудь одной формы. «Истинный эффект, — пишет Гоголь, — заключается в резкой противоположности: красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте»¹. И в этом Гоголю виделась важная закономерность искусства в целом, чему немало способствовала идея жанрового синтеза.

Богатый материал для размышлений дает и отечественная драматургия 20-х годов. Перед драматургами стояла задача отразить многосторонний, пестрый поток народной жизни, миронастроение, противоречивость которого А. Блок определил в метафорической строчке поэмы «Двенадцать»: «черная злоба, святая злоба».

Обратимся, например, к «Мистерии-буфф» В. Маяковского. С. Владимиров верно замечает: «Жанровое определение вынесено в заглавие: речь идет о некотором всеобщем типе представления, всеохватном изображении жизни — «миниатюре мира в стенах цирка». И уже в самом заглавии противоположные, несовместимые жанры борются, взаимно уничтожают друг друга, образуют особого типа жанровый сплав — «Мистерию-буфф»².

Мощная лирическая стихия, ораторское начало, явно ощущаемое присутствие автора обеспечили масштабность зрелища, пафос величественного, возвышен-

¹ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями: Четыре письма к разным лицам по поводу «Мертвых душ» // Гоголь Н. В. ПСС: В 14 т. М., 1958. Т. 8. С. 280.

² Владимиров С. А. Действие в драме. Л., 1972. С. 120.

ного, близкого мистерии. Романтически приподнятое зиждется у Маяковского на устремленности не к надреальному, духовно-божественному, но к реально обозримому будущему нового общества. Вс. Мейерхольд писал об этом: «...Во всех его пьесах (В. Маяковского. — Д. К.), начиная с «Мистерии-буфф», есть живая потребность заглянуть в то великолепное будущее, о котором не может не грезить всякий человек, который строит подлинно новую жизнь, которого действительно волнуют полуоткрытые двери в мир социализма...»¹.

Мистерия оказалась необходимой Маяковскому и «как залежи древнего творчества» (Б. Пастернак), близкие притчеобразному мышлению. По верному наблюдению Б. Пастернака, это древнее творчество подсказало Маяковскому пародийное построение произведений. Последнее способствовало не только переоценке ценностей, но и приземлению абстрактно-идеальных понятий, стершихся от чрезмерного употребления (ситуация с Великим потопом и т. п.). Известно, что мистерия насыщена назидательными, морализаторскими тенденциями. Не отказываясь от них совсем, Маяковский преобразует прежние жанровые признаки мистерии. Вместо религиозного назидания — ярко выраженное агитационное, митинговое начало, сплавленное с балаганом, феерией, цирком. И здесь же «обрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любимыми словами разговорной речи»². С. Фрейлих подчеркивает глубокую осознанность, обусловленность социальными причинами широкого использования жанров народного мышления, он пишет: «И Блок, и Есенин, и Маяковский обратились так или иначе к «намеренно площадным формам», чтобы передать чувства низов и это сблизило русскую поэзию с революцией»³.

Как показывает опыт драмы, жанровый синтез сопутствует динамике жанровых видов. Чаще всего он проявляется не в устойчивых драматургических формах,

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М, 1968. Ч. 2. С. 362.

² Пастернак Б. Люди и положения // Новый мир. 1967. № 1. С. 229.

³ Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. М., 1976. С. 320.

а в столкновении нового жизненного материала, нового способа его оценки и традиционных структур, не вмещающих новых знаний.

Проблема жанрового синтеза в драме XX века — весьма обширная, требующая специального исследования. Большой интерес в этом плане представляет драматургия А. Чехова, А. Блока, Ф.-Г. Лорки, В. Незвала и других.

Творчество одного из создателей современного зарубежного поэтического народного театра Федерико Гарсиа Лорки, прогрессивного испанского поэта и драматурга, позволяет увидеть не только многомерность жанрового синтеза, но и его важную роль в формировании одной из оригинальных драматургических поэтик — лиродрамы (поэтической драмы). В драме Лорка стремится воссоздать народное мировосприятие и с этой точки зрения осмыслить и оценить катаклизмы не только буржуазной Испании, больной фашизмом, но и всего мира, расколотого социальными противоречиями. Лорка обращается к проблемам мироздания, Космоса и человека. Это не может не наложить отпечаток на поэтику его драмы, в которой поэт пытается «гармонически связать *цыганское мифологическое* с откровенно обыденным наших дней»¹.

Сложное переплетение разнофактурных художественных, жанровых пород обусловлено главным конфликтом поэтического и драматического творчества Лорки. Это борьба жизни и смерти, воплощаемая в противостоянии свободы и несвободы, страсти, живого чувства и мертвых догм-запретов, естества жизни и собственности, мрачного деспотизма. Живое, жизненное, естественное связано у Лорки с Любовью, с тем, что созидает, плодоносит. Оно содержится в древних органических первоосновах народной жизни. Ведь для народного мирозерцания «рождение, смерть, любовь, материнство не опошлены буржуазным обществом, не превращены в заурядные, повседневные происшествия, а остаются великими космическими событиями»².

¹ Лорка Ф.-Г. Об искусстве. М., 1971. С. 161.

² Тетерян И., Основат Л. Пять испанских поэтов // Испанские поэты XX века: Сб. М., 1977. С. 17.

В драме Лорки космически-притчеобразный пласт переплетается с ярко выраженным фольклорным слогом, тенденциями исконной испанской национальной культуры. Как известно, она синтезирует элементы античной, арабской, еврейской культуры, которые, сплавляясь в народном сознании, продолжают жить в фольклоре. Этим исследователи творчества Лорки объясняют жанрово-исторический калейдоскоп в его поэтической драме и лирике. Здесь «соседствуют реминисценции из христианской и языческой мифологии, античной трагедии, средневековой мистерии, балаганного фарса, лубочных романсов. Еще глубже, нежели реминисценции из библейской и античной мифологии или арабских сказок, лежит пласт, соединяющий поэзию Гарсиа Лорки с самыми глубинными слоями народного сознания — с пережитками древнейших языческих культов, с архаическими верованиями»¹.

Вот почему притчеобразное мышление, мифотворчество, выразившееся в многозначных философско-поэтических обобщениях, формирует художественную ткань драмы Гарсиа Лорки. Вместе с тем умение слышать время, свою эпоху позволило поэту-драматургу воплотить не только остро современные сюжеты, коллизии, краски обыденного, но и конкретно-историческую атмосферу 20–30-х годов, ту крайнюю напряженность на пороге трагической катастрофы, что была вызвана нашествием «коричневой чумы», «черной жандармерии», одной из первых жертв которой становится сам Федерико Гарсиа Лорка — художник, который предвидел трагическую судьбу Испании и свою судьбу. И здесь сказалось не мистическое наитие, а верное осознание социальных факторов, обусловивших трагедию, понимание своей неразрывной связи с судьбой Родины. В 1934 году он говорил: «Наше время предстает очень смутным, но не настолько, чтобы прийти к выводу, что за этим мраком не будет светлой зари. Чувствуется, что

¹ *Тетерян И., Основат Л. Пять испанских поэтов // Испанские поэты XX века: Сб. М., 1977. С. 17.*

весь мир напрягается, чтобы развязать тугой неподдающийся узел. Отсюда эта захлестнувшая все волна социальности¹.

Социальный оптимизм Лорки происходит из убеждения, что пороки общественной жизни не могут овладеть душой народа, убить его жизнелюбие, стремление к свободе и справедливости. Душа народа выражена в фольклорных мотивах, которыми пронизано все творчество Лорки, в частности драматургия. Трагическим коллизиям противостоит народное начало, выраженное в масках площадного балагана. Отсюда трагифарсовый элемент в драме Лорки. В драме «Любовь дона Перлимплина» («История про счастье и беду и любовь в саду. В четырех лубочных картинах») поэт рассказывает, как дон Перлимплин убивает себя, чтобы пробудить душу своей бессердечной возлюбленной Белисы. Лорка придает рассказу лубочный колорит, необходимый для поэтического отстранения ситуации и утверждения магической силы самопожертвования, которое, словно живая вода, возрождает душу, доказывает оправданность жертвы ради спасения близкого и дорогого.

В этом сказывается народное миропонимание. Оно не признает мелких чувств: «Любовь чревата смертью, граничит со смертью — она не любовь, если не достигает такого накала. Свобода покупается только самоотречением»². В «жестком фарсе» «Чудесная башмачница», сочиненном в духе народного балаганного театра, и в «Балаганчике дона Кристобаля» Лорка использует маски народного театра.

Размышляя о народных масках как воплощении неистребимого духа и его бессмертия, М. Бахтин пишет: «Эпический и трагический герой — герой, гибнущий по природе своей. Народные маски, напротив, никогда не гибнут, ни один сюжет итальянских ателлан и итальянизированных французских комедий не предусматри-

¹ Лорка Ф.-Г. Об искусстве. М., 1971. С. 228.

² Тетерян И., Основат Л. Пять испанских поэтов // Испанские поэты XX века: Сб. М., 1977. С. 17.

вает и не может предусмотреть действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина. Зато очень многие предусматривают их фиктивные комические смерти (с последующим возрождением). Это герои свободных импровизаций, а не герои предания, герои неистребимого и вечно обновляющегося, всегда современного жизненного процесса, а не герои абсолютного прошлого»¹. То же можно сказать и о народных масках в драме Ф.-Г. Лорки.

Другая тенденция, обнаруживающая черты синтеза, — соединение лирического и повествовательно-драматического начал. Особенно ярко она проявилась в пьесе «Марьяна Пинеда» о героине народного восстания, которая предпочла смерть компромиссу. Включая в ткань пьесы популярный народный романс о Марьяне Пинедо, Лорка рельефно проявляет свое лирическое «я». Личность поэта предельно сближается с судьбой героини и народа, что помогает ему создать подлинно народный поэтический театр. Возникает эффект присутствия автора в пьесе: не созерцателя, не стороннего наблюдателя, а автора борющегося, протестующего, то есть активно участвующего в драматическом действии.

Осознание драматургами социальных процессов, происходящих в обществе, определение путей развития театра, формирование новой драматургической системы — все это вызывает к жизни явления жанрового синтеза, сопровождающего рождение новых художественных форм, освоение искусством нового содержания.

¹ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматическая поэзия «как высший род поэзии и венец искусства» связана с «корневой системой» художественной культуры, что подтверждает мировой опыт драмы.

Она осуществляет вечные культурно-исторические задачи искусства, связанные с исканием смысла жизни, смерти и бессмертия, борьбы добра и зла, и не зависит от сиюминутных политических доктрин и идеологических схем.

Ее высшая цель — восхождение личности к Абсолюту, к постижению нравственных основ бытия человечества и конкретного человека.

Поэзия несет опыт духовного развития, опыт духовного мышления. В драме, в ее лирических планах, в зонах медитации действующих лиц она связана со свободным проявлением личности, индивида, осознающего свои духовные возможности и высшее предназначение. Именно в драме поэзия в сопряжении с лирикой является продуктом творческой работы духа над материей, «скорописью духа», источником мотивации поступков, поведения человека.

Присутствие поэзии в драме проявляется в точке пересечения двух миров — вечного и временного, вертикали — образа миросостояния, мифа и горизонтали — сюжета, конкретного человеческого бытия.

Драматическая поэзия, лиропоэтические структуры в драме позволяют выразить творческую сущность человеческой личности — сочетание созерцания и действия. Духовное содержание, принадлежащее внутреннему миру сознания, получает в драме осязаемое внешнее бытие.

На примере произведений мировой драматической поэзии можно убедиться, что медитация (созерцание) является той специфической формой, в которой поэзия «схватывает и изображает всякое содержание» (Гегель), заключает в себе действие. Оно осуществляется через установление контактов с видимым и невидимым планами существования, выходя через интуитивные каналы мышления к Вечности, Абсолюту. Восхождение к сущности явлений по сути и является духовной подоплекой действия в драме.

Лирикопоэтические зоны драмы становятся духовным пространством высших озарений и открытий человеческого сознания героев драмы и ее автора.

При исследовании сценического начала в лирикопоэтических структурах — воплощении драматической поэзии на сцене, на литературной эстраде — обнаруживается ряд закономерностей, которые проявляются и в сценическом претворении лиродрамы. Одна из них — понимание образа автора и его сценического воплощения. Суть закономерности — в диалектическом сопряжении личностных духовных коллизий с социально-историческим контекстом. Иными словами, субъект лирического произведения не тождествен биографической личности поэта. Субъект содержит элемент обобщения. И это связано с природой чувств лирического в драматической поэзии, где медитация — переживание и одновременно процесс его осознания и осмысления. Созерцание чувства, страсти, а не прямое их изъяснение, фильтры памяти — это факторы, нейтрализующие натурально-бытийную конкретность жизни человеческого «я» в лирических структурах.

Другая закономерность, имеющая отношение к природе чувств, сформулирована Б. Эйхенбаумом, разделившим эмоции на два типа: «душевные» — связанные с психофизическим сиюминутным бытием субъекта и «духовные» — близкие эмоциям интеллектуальным. Ритмическая организация лирикопоэтических структур, их музыкальная природа выступают как сила, нейтрализующая душевные эмоции, преобразующая их в духов-

ные. Этот важный эстетический закон является определяющим в сценическом претворении лиропоэтических структур в драме.

Предлагаемое в монографии всестороннее изучение проблемы категории действия в драме, лиродраме необычайно важно для осмысления предпосылок сценического воплощения подобных структур. Проведенный в работе анализ показал несостоятельность точки зрения о несценичности лиропоэтического начала как такового и в драме особенно. С ним нередко связывается декламационное отображение жизни, риторика, резонерство, ложный пафос, сентениозные вставки, останавливающие процесс психологического переживания.

Действие рассматривается как духовный процесс осмысления макро- и микромира, самопознания личности — он подтверждается генезисом драматической поэзии, ее исторической поэтикой, особенностями лирики и лиродрамы XX века.

Нарастание действенных начал, усиление функций живого слова, обусловленное непрерывным усложнением самого лирического субъекта, прослеживается на протяжении исторического развития лирики и лирико-драматических структур. В русской поэтической традиции основополагающая роль в этом принадлежит А. С. Пушкину. Существенное развитие получают подобные тенденции в искусстве крупнейших поэтов-драматургов XX века — А. Блока, В. Маяковского, М. Цветаевой, Ф.-Г. Лорки, В. Незвала, М. Карима. Ю. Марцинкявичуса и других. В. Маяковский определит подобную тенденцию как установку на раскрытие процесса поэтического производства. Органический процесс рождения образа, мысли, зримое протекание акта творчества автора обусловили важные сценические качества — необходимость импровизационного существования, «жизненно-стихотворного синтеза», который В. Немирович-Данченко считал необходимой предпосылкой воплощения поэтической драмы А. Пушкина и В. Шекспира на сцене (можно добавить — поэтической драмы в целом). Драматизм внутренней жизни лири-

ческого субъекта как результат отражения социально-исторических конфликтов XX века — другая важная предпосылка сценичности, возможности перевода на язык сценического действия. Поэзия, введенная в драму, стала важным рычагом перехода последней от культовой магии к искусству театра.

Обращение к аспекту проблемы — функции лирико-поэтических структур в драме Шекспира — позволило обнаружить ряд закономерностей развития поэтической драмы. Неслучайно Шекспир стал центром внимания Пушкина в опытах драматических изучений. В шекспировской драме находит наиболее полное осуществление универсальный принцип поэзии — принцип параллелизма на разных содержательных и структурных уровнях. Он обуславливает метафорический строй трагедии, ее символическое начало, принцип аналитизма, то есть сопоставления всемирно-исторического явления и конкретной человеческой жизни. В этом источник важнейшей формы действия — зримого акта мышления героя. Г. Крэг в своих сценических разработках «Гамлета» обращает особое внимание на данную особенность поэтики драматурга. Параллелизм осуществляется и в трактовке образа времени: в сопоставлении эпохального, надвременного, праистории и современности, фантазмагорического и реального. Все это отражается в конкретном — в ткани душевной жизни личности, особой образной интенсивности лирических зон трагедии.

Миросостояние, пропущенное через душу человека, его рефлексии, поступки, их сопряженность с символическо-метафорическим строем трагедии определяют особый состав и масштаб драматической поэзии Шекспира. Параллелизм практического действия и мощных лирических зон, осмысления происходящего лежит в основе уникальной драматической системы Шекспира. В ней обнаруживается третье измерение — «драматическая вертикаль» (П. Гавелла) или образ миросостояния (Н. Берковский). Кроме того, постоянная соотношенность монологов и поступков, внутреннего и внешнего

действия формирует шекспировский внутренний ритм, особую музыкальность произведения, его гармонию. Шекспировская гармония имеет принципиальный смысл, в конечном счете, оптимистическое представление о мире и человеке.

Исследование лирических зон у Шекспира опровергает любую мысль об остановке действия в монологах, занимающих обширное место в драматической ткани, как иногда полагают некоторые исследователи (П. Гавелла). Они процессуальны по своей природе, так как в них осуществляется одна из высших форм действия — мыслительная: движение мысли, отражающее драматический процесс самопознания и познания окружающего мира.

Более того, Шекспир открывает в медитативных зонах тип действия, в котором осуществляется не внешний покров жизни, наружное течение, а ее внутреннее сущностное движение — прозрение раненого человеческого духа. Средством действия подобного типа реализуется один из сквозных мотивов творчества Шекспира и мировой драмы — регенерация человеческого духа, противостоящая распаду, расчеловечиванию.

Как показывает анализ поэтики классицистической драмы, она открывает широкий простор поэзии, сопряженной с лирикой, но характер ее меняется. Последнее обусловлено типологией конфликта: на смену глобальным универсальным конфликтам бытия приходят проблемы отношения личности и государства, коллизии чувства и долга, препятствия, встающие перед человеческими страстями. Последние рожают активную пульсацию внутренней жизни героя. Большое место, которое занимает монолог, «лиризм» в этой драме, «недостаточность выставленного на показ действия», как справедливо утверждает Т. Манн, не умаляет ее сценических достоинств. Более того, монолог у классицистов отмечен высочайшим поэтическим искусством пластической речи. В нем звучит индивидуальный «душевный голос» (выражение С. Глинки) драматурга и его героя.

Романтическая драма продвинулась по пути постижения внутреннего мира человека, его духовной сущности.

В лирике ярко определился тип коллизии — столкновение романтического идеала с наступающей эпохой торгашества, выдвинутой буржуазным развитием. Все это выливается в мотивы «мировой скорби», предчувствие великого грядущего, мечты о лучшей участи человечества. В поэтике это находит отражение в повышенном интересе к анализу душевных движений человеческой личности, перемещении акцента из пространства внешнего мира «во внутреннее пространство человеческого сознания» (Ф. Г. Шатобриан).

Эстетическая категория характера как индивидуализированного образа человека в драме (в отличие от образа человека, олицетворяющего ту или иную страсть) также имеет «лирический» аспект. Определяющей чертой характеров становится их неисчислимость и изменчивость. Главным источником подобных качеств выступает жизнь человеческого духа. В структуре романтической драмы духовное начало проявляется не только через характер. Лирика здесь, как отмечал Жан Поль, «вторит целому», что обусловлено присутствием поэтического духа автора, творца, его личности в ткани произведения. Это становится одним из коренных эстетических принципов структуры романтической драмы.

В данной монографии выявлен своеобразный эстетический парадокс: именно романтики при всем положительном отношении к лиропоэтическим зонам в драме положили начало тенденции, вернее противоречию, не оставшемуся без далеко идущих последствий, вплоть до наших дней. Это противопоставление лирики драматическому началу, лирике — сценичности, театральности.

С точки зрения А. Шлегеля, анализирующего «Фауста» Гете, действие, перенесенное в область сознания, не обладает сценичностью. Л. Тик оценивает лиризм немецкой драмы с негативным оттенком. Однако В. Гюго драматизм и драму как таковую связывает с раскрытием духовной, мыслительной деятельности личности. Лирика, таким образом, не противостоит сценичности. Противоречие, возникшее у романтиков в отношении лирики в драме, Байрон решает по-своему: разделением

драматических по форме произведений на пьесы сценические и пьесы для чтения. В этом сказался уровень понимания, трактовки сущности сценического действия. Таким образом, опыт Шекспира, к которому не раз обращались теоретики и практики романтизма, в плане внутреннего действия, заложенного в медитативных монологах, параллелизме сцен, метафор не был достаточно учтен, особенно в постижении драматургии мысли.

Не было взято в расчет и открытие Лессинга о двуплавноности действия. Последнее является для него средством расшифровки скрытых внутренних процессов действительности, а точнее, духовных коллизий человеческой личности. Функция действия, его суть — не в простой перемене пространства, а в смысле внутренней, постоянной борьбы страстей, мыслей, вследствие чего действие носит двоякий характер — внешний и внутренний.

Опыт мировой драмы иначе преломляется и развивается в драматической системе А. Пушкина. В лиропоэтических зонах «Маленьких трагедий», «Борисе Годунове», именно в «ткани душевной жизни» своих героев поэт открыл неисчерпаемые возможности внутреннего действия, сценической драматургии мысли. Тем самым он опроверг тезис о несценичности драматической поэзии. Как показывает анализ произведений, Пушкин дает пример небывалой информативной плотности в передаче жизни человеческого духа, драматизма мышления за счет особой образно-поэтической интенсивности драматического письма.

В пределах сцены-монолога, образно и предельно многозначно исследуя пространство и время, поэт-драматург передает не только крайние ситуации человеческого духа и поведения, но и структуру поэтически претворенного романа жизни, ее сгустки, типологию, данную в движении, саморазвитии и самовыявлении.

Ход исследования привел к выводу, что новая драма (Г. Ибсена, А. Чехова, М. Метерлинка) явилась важным этапом в развитии драмы в целом, что отразило известный итог исторических перемен, пережитых Европой за век революций, заставивших задуматься о значении

личности в истории. Родилась новая драматическая категория — подтекст, через который проявляется самая существенная и закодированная часть духовной жизни, личности, человеческих отношений, «подводное течение», материализующее нарастание смысла в драме.

Увеличение внутреннего действия за счет внешнего, второй план, «подводное течение», значительное укрупнение роли монолога определяют драматургическую систему А. Чехова. Одухотворенность, психологизм в передаче образа человека, сочетание поэтической обобщенности образа миросостояния, бытия, с достоверностью быта, трагизма и гротеска, смехового и философского начала определили новый синтез лирического и шире — жанровый синтез в драме Чехова.

Все это во многом обусловило новаторские искания К. Станиславского, видевшего цель театра в создании жизни человеческого духа, а суть творчества — в одухотворенной правде и естественной красоте переживаний.

Послечеховская драматургия XX века отличается многообразием структурных форм. Свидетельство тому — возникновение лиродрамы, или поэтической драмы, своеобразие поэтики которой определяет А. Блок в предисловии к своим лирическим драмам. Чуть позже такие поэты-драматурги, как С. Есенин, М. Цветаева, Ф.-Г. Лорка, Е. Незвал, М. Карим, Ю. Марцинкявичус и другие, подтверждают выделенные А. Блоком закономерности в своем творчестве.

Это прежде всего сближение образа человека, действующих лиц в драме, с образом автора, эффект его присутствия в драматической ткани, в отличие от авторской вненаходимости в традиционных аристотелевских структурах. В отличие от пьес, где основным средством обнаружения авторской идеи становится конфликт, ошибка, проявляющие самодвижение характеров, источником движения идеи, к примеру в поэтической драме, становится система доказательств автора, драматургия авторской мысли, выраженная через полифоническую, подчас монтажную композицию тем и мотивов.

Другая особенность — тяготение к притчеобразному мышлению, осмысление человека как в той или иной конкретной психологической ситуации, так и в историческом потоке в соответствии с гуманистическими ценностями, выработанными и историей определенного народа, и историей человечества. Процесс осмысления диктует соотношение современной нравственной проблематики, национальных истоков народного мышления (миф, легенда, притча, поверье), современного мышления художников XX века.

Масштаб конфликта и проблематика потребовали от драматургов активных поисков в области поэтики: развитие жанра трагедии, использование стихотворной речи, возрастание роли монолога, монтажных ходов в композиции, музыкального элемента, обостренного аналитизма и метафорической образности, усиления роли автора как главного формирующего начала, обуславливающего структуру целого, выбор смысловых акцентов. Автор — носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения, трансградиентно каждому отдельному моменту его¹.

Посвятив жанровой поэтике в драматической поэзии специальную главу, пришлось сделать некоторый экскурс в проблему категории жанра в драме. Тем более, как верно заметил Г. Товстоногов, вопрос о жанре очень сложен и теоретически мало разработан, в том числе в его практическом (сценическом приложении).

В данном случае методологически важным аспектом проблемы оказалось рассмотрение категории жанра трагедии не в статике, неизменности, а в историко-генетической эволюции. При таком подходе открылся ключ к пониманию двойственности жанра. Он является исторически обусловленной, динамически развивающейся категорией и вместе с тем представляет творческую память в процессе литературного развития (М. Бахтин). Это находит подтверждение в работах отечественных ученых

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 14.

как первой, так и второй половины XX века (М. Яковлева, П. Медведева, Б. Алперса, М. Бахтина и других).

Результатом проведенного исследования является заключение о том, что в жанре выявляются не только мировоззренческие ориентиры данного художника, но и совокупность способов коллективной ориентации в действительности, с установкой на завершение (П. Медведев). Более общие закономерности — связь жанра с родом, стилем художника, методом искусства — также важны и позволяют выйти к сценическим параметрам, результатам режиссерского опыта — мере условности, «правилам игры», «природе чувств», отбору предлагаемых обстоятельств, «двойкость ориентира в действительности».

Важной чертой жанровой поэтики является многотемность, полифонизм письма, отличающегося жанровой многозвучностью, или, как принято называть, чертами жанрового синтеза. Эта черта поэзии XX века свойственна поэтическому и драматическому творчеству Ф.-Г. Лорки, В. Маяковского, Г. Аполлинера, В. Незвала и другим.

При рассмотрении истоков жанрового синтеза в историческом аспекте (Шекспир, романтики, русская драма XVII, XIX веков) выявляется прогрессивное значение идеи смешения жанров, выдвинутой просветителями в развитии драмы и театра.

Идея жанрового синтеза становится источником обновления драматической поэтики. В «Борисе Годунове» А. Пушкина рельефно проступают народные истоки театра, установка на поэтику театрального действия, соединяющего высокое и низкое, трагическое и комическое.

Идея жанрового синтеза явилась источником обновления театральных форм в театральной практике, режиссерской деятельности К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, Г. Товстоногова.

Драма XX века представляет картину жанрового многообразия. Так, в драму входит философский пласт, аналитическое начало (литературу и драматургию XX века

все более ведет мысль), выявление новых соотношений между личностью и обществом, личностью и мирозданием. В композиции драмы трасса идеи формируется через вертикаль, образ миросостояния, жизнесложения — сопряжения мотивов и смыслов, а не только через горизонталь — последовательно развивающийся событийный ряд. В связи с этим меняется роль фабулы и сюжета. Отрицание фабулы наблюдается у Чехова. Фабула требует законченности человеческих судеб и событий. «Сюжет, — пишет Б. Алперс, — иногда очень сложный, запутанный и зигзагообразный, — может развиваться и в самые катастрофические времена, когда рушится сложившийся мир, разламывается сложившийся быт»¹.

Сюжет в новой драме строится через систему сопоставления судеб, поступков. Иными словами, роль монтажа с его образно-смысловыми функциями необычайно усиливается.

В начале XX века тенденции монтажа в композиции драмы с особой силой проявились у таких драматургов, как Метерлинк, Чехов, Блок.

Принцип монтажа, ассоциативного сопоставления становится ведущим в построении сюжета, драматического действия, то есть в композиции диалектической и эпической драмы Б. Брехта. Пьеса строится не по принципу роста, последовательного самодвижения событий и характеров, а по принципу монтажа сцен, связанных единым замыслом. Столкновение эпизодов предполагает активное соразмышление зрителей, сопрягающих определенные факты и в итоге формулирующих свое суждение о действительности. Монтаж, таким образом, оказывается средством раскрытия «идеологической концепции» (по выражению С. Эйзенштейна).

В. Маяковский, используя принцип монтажа, привносит в композицию драмы структурные особенности лирики. В ней, как известно, явления действительности предстают не в их собственном бытии и развитии, а как моменты сознания поэта, процесс его переживаний.

¹ Алперс Б. В. О Чехове // Искания новой сцены. М., 1985. С. 188.

Автор не только через персонаж, но и непосредственно высказывает свою эстетическую оценку, понимание жизненных явлений. Системой аргументов выступают сопоставляемые элементы художественной действительности. Не действия характеров формируют ситуацию, а воля автора задает ту или иную среду, ситуацию, проявляющую нужную грань явления (к примеру, обыватель-вульгарис)... «Эффект присутствия автора», лиризация — важные черты театра поэта.

Выдающийся чешский поэт и драматург А. Незвал в 20–30-х, а затем в 40–50-х годах сумел развить тенденции композиции драмы, типичные для Б. Брехта и В. Маяковского. Он еще более усилил приемы музыкально-полифонической структуры в драме.

Композиция драмы, обладающая образно-смысловой значимостью, перерастающая в ритмопластическую партитуру спектакля, часто поддерживаемая музыкой, — важнейшее слагаемое в сценическом воплощении драмы XX века.

Подводное течение, сложная психологическая линия со всеми переходами не могут быть проявлены в спектакле на уровне текста, но через движение актера, драматургию пластики и жеста, музыкальный элемент; они становятся зримыми, материализованными на сцене.

Как показывает опыт современных постановок, движение, проявляющее внутреннее и внешнее действие роли и всего спектакля, сознательно организуется в подробно разработанной пространственно и ритмопластической партитуре, тем самым выявляя концепцию художественного целого.

Музыкальная форма — лейтмотив, сюита музыкальных тем, песен наиболее органично сопрягается с тканью поэтического спектакля. Опыт отечественной режиссуры подтверждает огромную роль музыки в образно-поэтическом претворении жизни человеческого духа в созидании истинных художественных творений.

Художественная культура формируется по особым органическим законам. Она создается тысячелетиями, подобно нарастанию почвенного слоя земли. Этот храм,

несмотря на попытки его разрушить, неуклонно стоит во времени и пространстве. Все его элементы, как тысяче-летней давности, так и сегодняшние, взаимодействуют. Гены библейских преданий, античного искусства отзываются у Шекспира, романтиков, а затем у Пушкина, Чехова, Блока подобно тому, как в полотнах Пикассо «звучат» элементы древнеафриканского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алконост*. Кн. 1: Памяти Веры Федоровны Комиссаржевской. — СПб., 1911.
2. *Абрамович Г. П.* Предмет и назначение искусства и литературы. — М., 1962.
3. *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. — М.; Л., 1959.
4. *Аверинцев С. С.* К истолкованию символики мира от Эдипа // *Античность и современность*. — М., 1972.
5. *Аверинцев С. С.* Попытки объясниться: беседы о культуре. — М., 1988.
6. *Агабелян Г.* Гносеологические вопросы происхождения и развития искусства // *Вопросы философии*. — 1963. — № 3.
7. *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей. — М., 1994.
8. *Аксенова Г. Г.* Творческие искания Питера Брука. 1970–1985: Автореф. дис. ... канд. иск. — М., 1988.
9. Актер. Персонаж. Роль. Образ / Сб. статей и науч. тр. — Л., 1989.
10. Актуальные проблемы семиотики культуры / Сб. науч. тр. — Тарту, 1987.
11. *Алешина Н.* Соотношение изобразительного и выразительного в искусстве. Научные доклады в высшей школе // *Философские науки*. — 1965. — № 6.
12. *Алперс Б. В.* Искания новой сцены. — М., 1985.
13. *Алперс Б. В.* Театр Мочалова и Щепкина. — М., 1978.
14. Анализ драматического произведения / Под ред. Л. А. Иезуитовой. — Л., 1988.
15. *Андреев Ю. А.* Движение реализма. — Л., 1978.
16. *Аникст А. А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. — М., 1980.
17. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. — М., 1967.
18. *Аникст А. А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. — М., 1983.
19. *Аникст А. А.* Теория драмы. История учения о драме в России от Пушкина до Чехова. — М., 1972.

20. Аристотель и античная литература / Сб. статей. — М., 1978.
21. *Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии. — М., 1957.
22. *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство. — М., 1916.
23. *Барбой Ю. М.* Структура действия и современный спектакль. — Л., 1988.
24. *Барро Ж.-Л.* Размышления о театре. — М., 1963.
25. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1962.
26. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1988.
27. *Белинский В. Г.* Идеал искусства // В. Г. Белинский. Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1954. — Т. 4.
28. *Белинский В. Г.* Одрамеителе: Сб.: В 2 т. — М., 1983.
29. *Белинский В. Г.* Разделение поэзии народы и виды // Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1954.
30. *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа Чехова. — Л., 1927.
31. *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: Сб.: В 2 т. — М., 1994.
32. *Белый А.* Символизм // Магия слова. — М., 1910.
33. *Белый А.* Чехов и русский реализм. — М., 1981.
34. *Бентли Э.* Жизнь драмы. — М., 1978.
35. *Бердников Г. П.* Над страницами русской классики. — М., 1985.
36. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства. — М., 1985.
37. Березкин В. Н. Творческое содружество (режиссер и художник). М., 1987.
38. *Берковский Н. Я.* Литература и театр. — М., 1969.
39. *Блок А. А.* Диалектика театра. — М., 1983.
40. *Блок А. А.* О назначении поэта. — М., 1990.
41. *Блок А. А.* Об искусстве. — М., 1980.
42. *Богданова П. Б.* Проблемы актерского искусства в советском театре 70–80-х годов. — М., 1986.
43. *Богданова П. Б.* Тенденция развития режиссерского искусства 70–80-х годов. — М., 1986.
44. *Борев Ю. Б.* Методология анализа литературного произведения: Сб. статей. — М., 1986.
45. *Борев Ю. Б.* О комическом. — М., 1957.
46. *Борев Ю. Б.* О трагическом. — М., 1961.
47. *Борев Ю. Б.* Эстетика. — М., 1983.
48. *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю.* Русский модерн. — М., 1990.
49. *Бояджиев Г. Н.* От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. — М., 1978.
50. *Бояджиев Г. Н.* Театральность и правда. — М.;Л., 1945.

51. *Брехт Б.* Собр. соч.: В 5 т. — М., 1965. Т. 5/1, 5/2.
52. *Брук П.* Блуждающая точка. — М., 1996.
53. *Брук П.* Пустое пространство. — М., 1976.
54. *Брунер Дж.* Психология познания. — М., 1965.
55. *Брюсов В. Я.* Реализм и условность на сцене // В. Я. Брюсов. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. Т. 6.
56. *Брюсов В. Я.* Брюсов и театр. — М., 1976. Т. 3–5. (Сер. «Литературное наследство».)
57. *Буров А.* Сверхзадача. — М., 1981.
58. В спорах о театре: Сб. науч. тр. — СПб., 1992.
59. В спорах о театре: Сб. статей. — М., 1913.
60. *Вагнер Р.* Избранные работы. — М., 1971.
61. *Валькенштейн В. М.* Драматургия. — М., 1969.
62. *Ванслов В. В.* Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. — М., 1989.
63. *Вахтангов Е. Б.* Материалы и статьи. — М., 1959.
64. *Вейдла В. В.* Умирание искусства. — СПб., 1996.
65. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. — Л., 1940.
66. *Виноградов В. А.* Стилистика. Теория поэтической речи. — М., 1963.
67. *Владимиров В. А.* Драма. Режиссер. Спектакль. — Л., 1976.
68. *Владимиров С. А.* Действие в драме. — Л., 1972.
69. *Волков Н. Д.* Мейерхольд. — М.; Л., 1929.
70. *Волынский А. А.* Борьба за идеализм: Критические статьи. — СПб., 1990.
71. Вопросы актерского мастерства и режиссуры: Сб. статей. — М., 1974. Ч. 1.
72. Воспоминания о «серебряном веке»: Сб. — М., 1993.
73. Время и пространство в театральном искусстве: Дискус // Театр. — 1978. № 7.
74. Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. — М., 1967.
75. *Выготский С. Л.* Психология искусства. — М., 1986.
76. *Гаевский В. М.* Дивертимент. — М., 1995.
77. *Гаевский В. М.* Флейта Гамлета. — М., 1980.
78. *Гачев Г. Д.* Жизнь с Мыслью. Книга счастливого человека. — М., 1995.
79. *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1969.
80. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика: В 3 т. — М., 1971. — Т. 3.
81. *Гёте И.-В.* Об искусстве. — М., 1975.
82. *Гиттельман Л. И.* Из истории французской режиссуры. — Л., 1976.
83. *Гиттельман Л. И.* Русская классика на французской сцене. — Л., 1978.
84. *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. — М., 1990.

85. Головащенко Ю. А. Режиссерское искусство Таирова. — М., 1970.
86. Горелов А. Гроза над соловьиным садом. — Л., 1970.
87. Гриб В. Р. Избранные работы. — М., 1956.
88. Григорьев А. А. Театральная критика. — Л., 1985.
89. Громов В. А. Михаил Чехов. — М., 1970.
90. Громов М. П. Книга о Чехове. — М., 1989.
91. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М., 1985.
92. Днепров В. Д. Проблема реализма. — Л., 1961.
93. Добин Е. С. Сюжет и действительность. — М., 1976.
94. Добролюбов Н. А. Литературная критика: В 2 т. — Л., 1984.
95. Достоевский Ф. М. Об искусстве. — М., 1973.
96. Евреинов Н. Н. История русского театра. С древнейших времен до 1917 года. — Нью-Йорк, 1955.
97. Еремеев Г. Д. Искусство как мышление. — М., 1982.
98. Завадский Ю. А. Об искусстве театра. — М., 1965.
99. Зингерман П. И. Очерки истории драмы XX века. — М., 1970.
100. Злотникова Т. С. Проблема личности в современном театре: актер и режиссер. — Ташкент, 1986.
101. Злотникова Т. С. Проблема режиссерского истолкования классики: Автореф. дис... канд. иск. М., 1975.
102. Иванов В. О русской идее // Золотое руно. — 1909. — № 3.
103. Иоффе И. Синтетическая история искусства. — Л., 1933.
104. Искусство в системе культуры: Сб. статей. — Л., 1981.
105. Каган М. С. Искусство в системе культуры. — Л., 1987.
106. Каган М. С. Философия культуры. — СПб., 1996.
107. Кант И. Критика способности суждения. — М., 1984.
108. Кант И. Соч.: В 6 т. — М., 1963. — Т. 5.
109. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. — М., 1978.
110. Катышева Д. Н. Литературный монтаж как метод сценического мышления. — СПб., 1997.
111. Катышева Д. Н. Лиропоэтические структуры в драме. Проблемы сценического воплощения: Автореф. дис... д-ра иск. — М., 1991.
112. Кириллова Н. А. Новое время в русском театре до-мхатовского периода: Автореф. дис... канд. иск. — Л., 1980.
113. Классика и современные проблемы советской режиссуры 60–70-х годов: Сб. статей. — М., 1987.
114. Кожина В. А. Виды искусства. — М., 1960.
115. Козинцев Г. А. Собр. соч.: В 5 т. — Л., 1984.
116. Костелянец Б. О. Драма и действие: Лекции по теории драмы. — Л., 1976.
117. Крымова Н. А. Станиславский-режиссер. — М., 1984.
118. Крымова Н. А. Яхонтов. — М., 1985.

119. *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма. — М., 1988.
120. *Кугель А. Р.* Профили театра. — М., 1980.
121. *Лапкина Г. А.* На афише — Пушкин. — Л.; М., 1965.
122. *Леонтьев К. Н.* Избранное. — М., 1993.
123. *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. — М., 1978.
124. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон. — М., 1976.
125. *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* Смех в Древней Руси. — Л., 1970.
126. *Лорка Ф. Г.* Об искусстве. — М., 1971.
127. *Лосев А. Ф.* Проблемы символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
128. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л., 1972.
129. *Лотман Ю. М.* и тартусско-московская семиотическая школа: Сб. — М., 1994.
130. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. — Таллинн, 1992–1993.
131. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. — М., 1999.
132. *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. — М., 1987.
133. *Манн Ю. В.* О гротеске в литературе. — М., 1986.
134. *Марков П. А.* О театре: В 4 т. — М., 1974–1977.
135. *Медведев Н.* Формальный метод в литературоведении. — Л., 1928.
136. *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. — М., 1968.
137. *Мережковский Д. С.* Эстетика и критика. — Харьков, 1984.
138. *Михайлова А. А.* О художественной условности. — М., 1970.
139. *Михайлова А. А.* Художник и режиссер (О некоторых чертах современной сценографии). — М., 1986.
140. *Мокульский С. С.* О театре. — М., 1963.
141. Музыкальный театр. События. Проблемы: Сб. статей. — М., 1990.
142. *Немирович-Данченко В. И.* О творчестве актера. — М., 1973.
143. *Немирович-Данченко В. И.* Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки (1877–1942). — М., 1980.
144. *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. — М., 1989.
145. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце. — М., 1924, 1964.
146. О поэтике А. П. Чехова: Сб. науч. тр. — Иркутск, 1993.
147. *Обломиевский Д. Д.* Французский классицизм: Очерки. — М., 1968.
148. *Обломиевский Д. Д.* Французский романтизм: Очерки. — М., 1947.
149. *Обломиевский Д. Д.* Французский символизм. — М., 1923.
150. *Образцова А. Г.* Режиссеры и современность. — М., 1962.
151. *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические работы: В 2 т. — М., 1989.

152. *Островский А. Н.* О театре: записки, речи и письма. — Л.; М., 1947.
153. Поиски и традиции: Сб. статей. — Л., 1986.
154. *Попов А. Д.* О художественной целостности спектакля. — М., 1957.
155. *Потебня А. А.* Эстетика и поэзия. — М., 1976.
156. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей. — Л., 1974.
157. Проблемы советской режиссуры 20–30-х годов: Сб. науч. тр. — М., 1981.
158. Проблемы стиля и жанра в театральном искусстве: Сб. науч. тр. — М., 1976.
159. *Пушкин А. С.* Об искусстве: В 2 т. — М., 1990.
160. *Родина Т. М.* Александр Блок и русский театр начала XX века. — М., 1972.
161. *Розанов В. В.* Религия. Философия. Культура. — М., 1992.
162. *Роскин А. И.* «Три сестры» на сцене Художественного театра. — Л.; М., 1946.
163. *Рудницкий К. Л.* Мейерхольд. — М., 1968.
164. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство 1907–1917 гг. — М., 1990.
165. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство 1898–1907 гг. — М., 1989.
166. *Рябов В. Ф.* Искусство как общественная потребность. — Л., 1977.
167. Символ в системе культуры: Сб. науч. тр. — Тарту, 1987.
168. *Смелянский А. М.* Наши собеседники: русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. — М., 1981.
169. *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика. — М., 1991.
170. *Сохновский-Панкеев В. А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. — Л., 1969.
171. *Станиславский К. С.* Из записных книжек: В 2 т. — М., 1986.
172. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. — М., 1988–1995.
173. *Стреллер Дж.* Театр для людей. — М., 1984.
174. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. — М., 1977.
175. *Строева М. Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938. — М., 1977.
176. *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи, речи, беседы, письма. — М., 1970.
177. *Таршиш Н. А.* Музыка спектакля. — Л., 1978.
178. Творческое наследие Вс. Мейерхольда.: Сб. статей и матер. — Л., 1990.

179. Театр и драматургия: Сб. статей // ЛГИТМиК. — Л., 1970. — Вып. 5.
180. Театр: Книга о новом театре: Сб. статей. — СПб, 1908.
181. Театр. Музыка. Кинематография: Сб. науч. тр. — Л., 1975.
182. Театральная энциклопедия: В 5 т. — М., 1961–1967.
183. *Товстоногов Г. А.* Зеркало сцены: В 2 т. — Л., 1984.
184. Тургенев и театр: Сб. статей. — М., 1953.
185. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.
186. У истоков режиссуры: Сб. науч. тр. — Л., 1976.
187. *Флоренский П. А.* Избранные труды по искусству. — М., 1996.
188. *Хализев В. Е.* Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). — М., 1986.
189. Художник и зрелище: Сб. статей. — М., 1977.
190. *Цимбал С. Л.* Театр. Театральность. Время. — Л., 1977.
191. *Чернышевский Н. Г.* Эстетика. Литература. Критика. — Л., 1970.
192. Чехов и театральное искусство: Сб. науч. тр. — Л., 1985.
193. Чеховиана. Чехов и «Серебряный век». — М., 1996.
194. *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. — М., 1968.
195. *Шеллинг А. Ф.* Философия искусства. — М., 1966.
196. *Шестаков В. П.* Эстетические категории. — М., 1983.
197. *Шестов Л. Н.* Умозрения и откровения. — Париж, 1964.
198. *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. — Л.; М., 1935.
199. *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. — М., 1990.
200. *Шоу Б.* О драме и театре. — М., 1963.
201. *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. — М., 1987.
202. *Эфрос А. В.* Профессия — режиссер. — М., 1979.
203. *Эфрос А. В.* Репетиция — любовь моя. — М., 1975.
204. *Юзовский Ю. И.* О театре и драме: В 2 т. — М., 1982.
205. *Яacobson Р. О.* Работы по поэтике. — М., 1987.
206. *Яхонтов В. Н.* Театр одного актера. — М., 1958.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
----------------	---

ЧАСТЬ 1 ДЕЙСТВИЕ

ГЛАВА 1

ДРАМА, ЕЕ ПРЕДМЕТ И ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ.....	6
---	---

ГЛАВА 2

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И ХАРАКТЕР	11
Драматический конфликт как выражение воли к познанию.....	13
Пути и средства конкретизации драматического конфликта	14
Образ человека в драме	27
Взаимоотношение характеров и обстоятельств в драме	34
Волевое устремление и драматический характер	40
Средства индивидуализации драматического характера	41
Монолог в драме	44

ГЛАВА 3

ДЕЙСТВИЕ В ЛИРОПОЭТИЧЕСКИХ СТРУКТУРАХ.....	67
Лирика в генезисе драмы	67
Лирика в античной драме.....	72
Лиропоэтические структуры в драме Шекспира	75
Поэтическая драма и символическое начало	77
Действенная природа лирического в поэтической драме	84
Лирика в поэтике классицистической и романтической драмы	88
Лиропоэтические структуры в драме А. Пушкина	98
Лирика в новой драме	101
Современная лиродрама.....	107

ЧАСТЬ 2 КОМПОЗИЦИЯ

<i>ГЛАВА 1</i>	
ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ ДРАМЫ.....	114
<i>ГЛАВА 2</i>	
ПРОБЛЕМА СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ	118
<i>ГЛАВА 3</i>	
КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ С РАЗЛИЧНОЙ ПОЭТИКОЙ.....	123
Композиция драмы классической структуры	123
Монтаж и образ времени, «миросостояния» в драме	142
Композиция драмы нетрадиционного типа	146
<i>ГЛАВА 4</i>	
МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ ДРАМЫ.....	152

ЧАСТЬ 3 ЖАНР

<i>ГЛАВА 1</i>	
ИСТОРИЯ ВОПРОСА. ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ КАТЕГОРИИ ЖАНРА.....	184
<i>ГЛАВА 2</i>	
ЖАНР КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА (НА ПРИМЕРЕ ТРАГЕДИИ)	202
<i>ГЛАВА 3</i>	
К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СИНТЕЗЕ.....	214
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	234
ЛИТЕРАТУРА	247

Дженни Николаевна КАТЫШЕВА
**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ДРАМЫ:
ДЕЙСТВИЕ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНР**

Учебное пособие

Издание второе, исправленное и дополненное

Jenny Nikolayevna KATISHEVA
**THE PROBLEMS OF DRAMA THEORY:
ACTION, COMPOSITION, GENRE**

Textbook

2nd edition, revised and enlarged

Верстка *Д. А. Петров*
Корректоры *О. Д. Камнева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д.1.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72;

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Юрия Гагарина, д.1.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:**

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 10.12.15.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108^{1/32}.
Печать офсетная. Усл. п. л. 13,44. Тираж 100 экз.
Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в типографии «Т8».