СБОРНИК ЛЕКЦИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ «ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ»

План

Тема 1. Драма, как род литературы и вид искусства.
Тема 2. Действие как эстетическая категория драмы. Виды драмы.
Тема 3. Драматический конфликт. Конфликт и характер. Виды конфликта
Тема 4. Замысел драматургического произведения и его основные компоненты
Тема 5. Фабула и сюжет
Тема 6. Композиция драмы
Тема 7. Драматический характер. Язык драмы.

Тема 1. Драма, как род литературы и вид искусства.

Драма (от греч. Drama – «действие») – род литературы, один из трех, наряду с эпосом и лирикой. Основу драмы составляет действие. В этом она близка к эпосу: и в том, и в другом случаях налицо объективное изображение жизни – через события, поступки, столкновения героев, борьбу, то есть через явления, составляющие внешний мир. Но то, о чем в эпосе рассказывается как о свершившемся событии (или системе событий), в драме предстает в качестве живого, развертывающегося в настоящем времени (на глазах зрителя) действия, показанного через конфликты в форме диалога.

Из отмеченных отличий не следует делать вывод о преимуществе одного рода литературы над другим.

Драма достигает эмоционального и эстетического воздействия своими, только ей присущими художественными средствами.

И особенным это воздействие становится именно в театре, где актёры своим искусством придают драматическим персонажам облик живых людей.

В театральном представлении сочетаются самые различные виды искусства: поэтическое слово и музыка, живопись и архитектура, танец и мимика и так далее. Оно – результат общих творческих усилий драматурга, актера, режиссера, художника-оформителя, музыканта, вплоть до машиниста сцены. В том, что драма выявляет заложенные в ней огромные возможности эмоционального и эстетического воздействия лишь в синтезе с другими видами искусства, состоит важнейшая особенность ее как литературного рода.

Между всеми родами литературы много общего. Прежде всего, у них общий предмет изображения — человек.

Литература — все ее роды — отличается от других родов и видов искусства тем, что она обладает единственным средством изображения — словом.

Взаимная близость всех трех родов литературы состоит и в том, что каждый из них как бы проникает в другой. Драма обладает рядом признаков эпоса и лирики, лирика зачастую обладает рядом признаков драмы, эпос тоже обладает рядом признаков драмы и лирики. Речь идет о том, как произведение данного рода литературы по преимуществу изображает человека.

Эпос — слово древнегреческое. Оно означает — «песня». Эпос восходит к древним временам, когда не было письменности и когда исторические повествования о прошлом, связанные чаше всего с военными подвигами, сохранялись в памяти народа в мифах, вспоминались в песнях. Эпические песни древности знают, однако, и любовную, трудовую и даже спортивную тематику.

Предметом изображения эпоса является тот или иной насыщенный значительными событиями период общественного развития.

Как и во всех других случаях, — в искусстве вообще и в литературе, в частности, – время изображается не абстрактно, а через героев, через человека.

Эпос воплощает в героях образ эпохи. Например, герой произведения Шолохова «Тихий Дон» – Григорий Мелехов – и его судьба находятся в центре повествования, но произведение в целом изображает эпоху, заполненную событиями огромного значения — и довоенную жизнь казачьего Донского войска, и Первую мировую войну, и революцию. Описаны революционный Петроград и Москва, фронты гражданской войны. Герой как бы идет через время, а время как бы пропущено через душу героя.

Даже небольшие рассказы или повести через героев раскрывают образ времени, в котором те живут. Так, например, в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» эпоха пугачевского движения раскрывается через историю Гринева.

Термин «лирика» происходит также от древнегреческого слова, от названия струнного инструмента «лира». Лирика, в отличие от эпоса, создает преимущественно образ внутреннего состояния человека, изображает

переживание, как правило, одномоментное, которое человек испытывает в данную секунду.

Так в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» изображено определенное состояние души, которое узнается читателем, потому что каждый, вероятно, испытывал подобное философское настроение, находясь как бы один на один с огромным миром вселенной.

Так же как эпос не лишен элементов лирики, философского созерцания души, личных переживаний, так и лирика не лишена элементов эпоса, описания окружающей человека среды, природы.

У драмы много общего и с эпосом, и с лирикой. Драма, как и эпос, изображает человека в ту или иную эпоху, создает образ времени. Но при этом драма имеет существенные отличия от эпоса и свои специфические особенности.

Во-первых, драма в принципе лишена речи повествователя, авторских характеристик, авторских комментариев, авторских портретов. Однако есть исключения. Например, в современной драматургии все чаще появляется лицо от автора — ведущий, который берет на себя авторский комментарий к событиям, характеристику героев, где ведущий определяет композиционную структуру, как, например, в пьесе «Правду! Ничего, кроме правды!!». В подобных случаях присутствует соседство драматического действия, драматургии, и элементов эпоса (прозы), которые сосуществуют, но не смешиваются.

Если в драматургическом произведении ведущий займет настолько большое место, что основное внимание зрителя перейдет на него, драматургическая композиция разрушится.

Драматургия так же, как и эпос, изображает исторические события и события современности, происходящие в определенной социальной общности. Но предмет изображения драматургии всегда конкретизирован. Произведение драматургическое создает образ конкретного социального конфликта. Но образ социального конфликта лежит и в основе произведений эпических, например, в основе любого современного романа.

Однако конфликт в драматургическом произведении выстраивается автором на принципиально иной основе. Речь идет о взаимоотношении между действиями героев и движением конфликта.

К примеру, герой романа «Тихий Дон» – Григорий Мелехов – личность необычайно активная: герой войны на русско-германском фронте, воюет вместе с белыми против красных; затем он – красный командир; активный

участник контрреволюционного казачьего восстания; «зеленый» – участник антисоветской банды. Но как бы он ни метался от одной воюющей стороны к другой – исход изображаемого в романе социального конфликта – гражданской войны – от него на зависит. Конфликт, изображаемый автором в эпическом произведении, носит, в отношении героя, объективный характер. Максимум, на что способен герой, – определять свое личное место, свою судьбу в водовороте событий. Хотя и это не вполне в его власти.

В драматургическом произведении конфликт выстраивается от начала до конца как творение самих героев. Они его начинают, ведут и заканчивают. Исход изображаемого конфликта целиком зависит от поведения, от образа мыслей и поступков героя. Социальный конфликт любого масштаба, скажем, та же гражданская война, раскрывается в драматургическом произведении отражением – в данном столкновении героев, за началом, ходом и исходом которого следит зритель.

Пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая» не дает, да и не может давать, панораму гражданской войны. В ней на примере данного человеческою конфликта – Любови Яровой и ее мужа – белогвардейскою поручика Ярового – драматург на «малом» пространстве, в пьесе, рассчитанной на три часа сценического воплощения, показывает бездонную глубину социальною раскола, который поставил даже близких, даже любящих друг друга людей по разным сторонам баррикад.

Непонимание принципиальной разницы между построением эпического и драматургического конфликтов, необходимости при инсценировании или экранизации эпического произведения (романа или повести) перевести эпический конфликт в драматургический – главная причина неудачи целого ряда инсценировок и экранизаций.

Многие авторы делают ошибку, полагая, что предметом драматургии может быть любое столкновение, в том числе и не социальное, столкновение человека с явлениями природы, например, с бушующим океаном. Это вовсе не значит, что нет драматургических произведений, в которых острые социальные конфликты разворачиваются в обстановке стихийных бедствий. Но суть такого произведения в том, чтобы показать, как себя ведут в отношении друг друга люди в экстремальных условиях. Стихийное бедствие, любой случай борьбы с природными явлениями играет в драматургическом произведении роль обстоятельств, в которых происходит столкновение между людьми. Оно не должно становиться стороной изображаемого конфликта.

Особенностью драматургии, ее органическим свойством является реализм изображения. Однако это не говорит о том, что нет на сцене фантастических или сказочных сюжетов; не действуют в произведениях драматургии сказочные герои, вымышленные богатыри; что не условна декорация; и не условно быстро течет сценическое время (когда между актами проходят месяцы и даже годы).

Речь идет о реалистической основе изображения, о реализме человеческих отношений, которые должны лежать в основе любого драматургического произведения. На сцене, например, в детском театре могут быть изображены говорящие зайцы и медведи, при том в самых необычных для подлинных зайцев и медведей отношениях. Но это будет интересно человеку, в том числе и маленькому, в той мере, в какой эти зайцы и медведи будут изображать человеческие отношения.

На этом же приеме строятся и басни. У Крылова играют квартет осел, козел, мартышка и косолапый мишка. Предметом сатирического изображения басни является характерное для некоторых людей отношение к своим возможностям, – попытки заниматься делом не по своим силам и способностям.

В основе драматургического произведения всегда лежит совершенно реальная человеческая ситуация. Это важно потому, что человек, который придет в театр, должен сопереживать тому, что происходит на сцене. А сопереживать можно только узнаваемому, реальному. Сопереживать нереальности, в которой зритель не находит аналогии знакомым ситуациям жизни, он не станет. Поэтому узнаваемость, а значит реальность человеческих отношений, изображаемых в представлении, является совершенно обязательным требованием драматургии.

Для драматургии, как свойство, обязательна современность. Можно сказать – что не современно, то на сцене и не художественно.

Современность произведения совсем не равна хронологической, календарной современности. Ни современные костюмы, ни современный жаргон, ни даже указание современной даты не делают пьесу современной. И, напротив, произведения, посвященные сюжетам историческим, далеко отстоящим от нынешнего времени, могут быть вполне современны.

Речь идет о современности проблематики, которой посвящено произведение.

Сопереживать в театре можно опять же только живому, тому, что живет сегодня. Мертвому сопереживать невозможно. Поэтому зрителя взволнует,

заставит сопереживать только то, что присутствует и в его сегодняшней жизни. С этой точки зрения пьеса историческая может быть вполне современной.

Когда Пушкин писал «Бориса Годунова», проблема – народ и царь, народ и власть была очень актуальна. Разумеется, он не мог ее решать на современном ему материале восстания 14 декабря 1825 года.

«Борис Годунов» не увидел в свое время сцены, настолько актуальным было это произведение, посвященное событиям конца XVI – начала XVII веков. Таких примеров можно привести много.

Итак, для пьесы обязателен конфликт, основанный на современной проблематике.

Этого не учитывала в свое время так называемая теория бесконфликтности, утверждавшая, что поскольку в нашей стране ликвидированы антагонистические классы и нет непримиримых классовых противоречий, в советской драматургии не должно быть социальных конфликтов. Эта теория уже давно себя изжила, но рецидивы ее в практике драматургии встречаются в виде беспроблемности некоторых произведений.

Какой-то конфликт есть в каждой пьесе. Бывает, что есть в произведении и проблема, но «черствая», вчерашняя, уже решенная обществом или уже основательно раскрытая в предшествующих произведениях. Такая проблематика тоже не может заинтересовать зрителя, оставит его холодным.

Произведения драматургии должны обладать общественной значимостью. Они могут быть воспроизведены только коллективно. Над постановкой драматургического произведения трудится целый коллектив театра, кино или телестудии. Это десятки, а иногда и сотни людей. Чтобы вызвать к жизни работу такого большого коллектива, автору следует создать произведение достаточно общезначимое. С другой стороны, произведение драматургии исполняется для больших зрительских коллективов, воспринимается коллективно. Это накладывает на драматурга огромную ответственность за идейную и художественную значимость его произведения.

Драматургия имеет общую задачу со всем искусством, со всей литературой – воспитательного воздействия на человека способом эмоционального потрясения. Оно становится подчас значительно более сильным средством, чем прямая передача ему данной мысли.

Искусство тоже служит этой задаче. Драматургия с помощью средств воспроизведения – театра, телевидения – одно из сильных средств воздействия на человека. Но овладение человеческим разумом, человеческими эмоциями возможно только при достаточной для этого художественной силе произведения.

Тема 2. Действие как эстетическая категория драмы. Виды драмы.

Из отмеченных в предыдущей теме отличий не следует делать вывод о преимуществе одного рода литературы над другим, хотя превосходство эпоса, охватывающего более широкий круг событий, может показаться на первый взгляд очевидным. Драма достигает эмоционального и эстетического воздействия своими, только ей присущими художественными средствами. Не имея другой возможности, кроме ремарок, говорить «от себя», драматург переносит центр тяжести на изображение самого процесса действия, делая зрителя живым свидетелем происходящего.

Позиция драматурга проявляется в самом принципе отбора явлений для сценического действия.

Драма – это род литературы, предназначенный для воплощения на сцене, то есть без участия актеров, которые своим искусством придают драматическим персонажам облик живых людей, она не является полноценной. Театральное представление сочетает в себе различные виды искусства: поэтическое (прозаическое) слово, музыку, архитектуру, живопись, танец, инженерию и т.д. В том, что драма выявляет заложенные в ней возможности эмоционального и эстетического воздействия только в синтезе с другими видами искусства, состоит важнейшая особенность ее как литературного рода.

Собственно, сам термин «драма» с греческого переводится как «действие», и это есть ее доминирующий признак. В актерском искусстве – без которого театр не существует в принципе – понятие *сценическое действие* определяется как *волевой акт, единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, выраженный каким-либо образом во времени и пространстве*, то есть поступок.

Однако драматическое действие понимается разными авторами по-разному.

В течение целого ряда лет многие теоретики и драматурги утверждали, что основное в драматическом произведении – это художественные характеры, что именно характеры являются главным, сущностным звеном

драмы, определяющим и конфликт, и идейное содержание, и жанровую и видовую специфику этого рода искусства.

Напряженность и сосредоточенность драматических характеров требуют от драматурга особой строгости в ведении сюжета: действие в драме должно быть целенаправленным, как и поведение ее героев, связным и стройным, как в главных частях, так и в мельчайших деталях.

Такое требование к драматическому сюжету получило название «единство действий».

«Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов (…) в ней все должно быть направлено к одной цели, к одному намерению[1]» – писал В.Г. Белинский.

Наиболее решительно на единстве действия настаивай классицисты, возводя его наряду с единством места и времени в правило о трех единствах.

Но единство действия в драме – это не только его логичность, стройность, как полагали классицисты, это его концентрированность, напряжённость, какими бы средствами они не достигались, в соответствии с законами сцены. Вот почему в драме наиболее последовательно прослеживается трехчленное развитие сюжета: завязка – развитие действия (включая кульминацию) – развязка.

Чаще всего внешним выражением последовательности течения драматического действия является членения драмы на акты, в каждом из которых запечатлена какая-то фраза развертывающегося конфликта.

Единство действия не обязательно предполагает острую интригу, стремительно развивающийся сюжет; существует множество драм, особенно, в литературе XX века, в которых нет ни того, ни другого. Основоположником этой линии считает П.П. Чехов, обновивший своими пьесами «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» ведение драматургического сюжета. Но и в тех драмах, где будто «ничего не происходит», единство действия соблюдается, и создается оно единством настроения, чувств, которыми живут герои. Важную роль при этом играет подтекст (особым образом построенный диалог, где о самом важном и значительном умалчивается, а речь подчеркнуто касается второстепенного и несущественного; тем самым умолчания несут в себе большую поэтическую и смысловую нагрузку, чем «выговоренное», выраженное словами).

Драматургия чеховского типа убедительно обнаруживает роль слова в драме как важнейшего, наряду с действием, изобразительного средства. Организованное в диалоги драматическое слово проявляет особую активность в форме реплик, своего рода взаимных словесных ударов,

[1] В.Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. драматическая поэзия. https://literra.ucoz.ru/publ/konspekty/literaturovedenie/v_g_belinskij_razdelenie_poehzii_na_rody_i_vidy_dramaticheskaja_poehzija/12-1-0-43

которыми молниеносно обмениваются на сцене действующие лица, ведущие диалог. В драме используется стихотворная и прозаическая речь. До XVIII века, как во всей художественной литературе, в драме преобладала стихотворная форма. Современная драма одинаково пользуется обеими формами, хотя проза преобладает в ней.

Драма подразделятся на ряд важнейших разновидностей.

В зависимости от характера конфликтов, целей борьбы, которую ведут герои, от чувств, возникающих при этом у зрителей или читателей, драматические произведения делятся на трагедии, комедии и собственно драмы.

В процессе исторического развития каждый из драматических видов делится на ряд конкретных жанров: комедии – фарс, водевиль, сатирическая, лирическая комедия и т.д.

Наиболее жанровую устойчивость проявляет трагедия, так как предмет ее изображения не конкретная действительность во всем многообразии, общие проблемы бытия, нравственности, важные для человечества во все эпохи.

Особенно богата жанровыми разновидностями современная драма, обнаружившая тенденцию к слиянию противоположных драматических видов (трагифарсы, трагикомедии), драмы и эпоса (различные хроники, сцены и так далее), драмы и лирики.

Современные драматурги стремятся к индивидуальной жанровой неповторимости своих пьес.

Драма в узком смысле слова – это пьеса с острым конфликтом, который, однако, в отличие от трагического не столь возвышен, более приземлен, обычен и так или иначе разрешим. Драма соединяет в себе трагическое и комическое начала, поэтому ее часто называют средним жанром. Она возникла в XVIII веке в просветительской драматургии (Дидро, Бомарше, Лессинг) как жанр, стремившийся преодолеть односторонность классицистической трагедии и комедии. Особый расцвет драма получила в эпоху реализма XIX века.

В течение целого ряда лет многие теоретики и драматурги утверждали (и продолжают утверждать), что основное в драматическом произведении — это художественные характеры, что именно характеры являются главным, сущностным звеном драмы, определяющим и конфликт, и идейное содержание, и жанровую и видовую специфику этого рода искусства.

То есть не глубокий идейный замысел является первейшей заботой драматического писателя, не осмысление общественных и нравственных процессов, является задачей драматурга, а изображение четко

прорисованных характеров, которые, столкнувшись между собой, обязательно создадут драматическую коллизию, конфликт и все остальное.

Однако в процессе исторического развития понятие драмы менялось. Как любое искусство драма не статична, она развивается, откликается на требования времени.

Если обратиться к истории то, например, Аристотель, обобщая опыт античной драматургии, называет главным элементом трагедии ***фабулу***.

Фабула — это «сочетание фактов», «состав происшествий», «душа» трагедии.

Нет сомнения, что фабула у Аристотеля означает нечто иное, чем то, что принято понимать под фабулой или даже сюжетом в современной литературе. Это понятие, по Аристотелю, характеризует произведение как целое. Это действие не в узком только современном сюжете, но и в широком смысле (содержание произведения).

Следовательно, *действие* («сочетание фактов», «состав происшествий») является той стороной античной трагедии, в которой сосредоточен смысл целого.

Понятие фабулы, по Аристотелю, вбирает в себя в немалой мере и определение идеи, содержания произведения как единства. Характерам в драматическом произведении Аристотель отводил второе место.

«Без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»; «Цель трагедии – изобразить какое-либо действие, а не качество», – еще и еще раз подчеркивает и уточняет Аристотель.

И в этом настойчивом акцентировании важности для драмы именно действия и связи последнего с предметом «подражания» нельзя не видеть диалектического понимания жизни как процесса, как непрерывного движения, действия.

Лессинг в своих теоретических высказываниях отражает иную художественную эпоху, во многом иначе решающую проблемы нового искусства по сравнению с искусством древности. Уделяя большое внимание разработке проблемы художественного характера в драме, Лессинг неоднократно подчеркивал в «Гамбургской драматургии», что в трагедии действие – главное средство к характеристике изображаемого. «Фабула ведь и есть то, что главным образом характеризует трагического поэта. Из десяти трагических поэтов, удачно описавших нравы и чувства действующих лиц, только один безукоризненно преодолеет трудности фабулы[2]». Именно посредством действия, по мнению Лессинга, и раскрываются в

[2] Лессинг . Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. 235. https://djvu.online/file/iRAtvSYsbf4CD

драматическом произведении идейная проблематика, нравственные вопросы, которые ставит писатель, и характеры людей.

Действие в драматургическом произведении – не что иное, как конфликт в развитии. Оно развивается из начальной конфликтной ситуации, возникшей в завязке. Развивается не просто последовательно – одно событие после другого – а путем рождения последующего события из предыдущего, благодаря предыдущему, по законам причинно-следственного ряда. Действие пьесы в каждый данный момент должно быть чревато развитием дальнейшего действия.

Теория драматургии в свое время считала необходимым соблюдение в драматургическом произведении трех единств: единства времени, единства места и единства действия. Практика, однако, показала, что драматургия легко обходится без соблюдения единства места и времени, но единство действия является подлинно необходимым условием существования драматургического произведения, как произведения художественного.

Соблюдение единства действия – это, по существу, соблюдение единой картины развития основного конфликта. Оно, таким образом, является условием для создания целостного образа конфликтного события, которое в данном произведении изображается.

Единство действия – картина развития непрерывного и не подмененного в ходе пьесы основного конфликта – является критерием художественной целостности произведения.

Нарушение единства действия – подмена конфликта, завязанного в завязке – подрывает возможность создания целостного художественного образа конфликтного события, неизбежно серьезно снижает художественный уровень драматургического произведения.

Действием в драматургическом произведении следует считать только то, что происходит непосредственно на сцене (или на экране). Так называемые «досценические», «несценические», «засценические» действия – все это информация, которая может способствовать пониманию действия, но ни в коем случае не может его заменить.

Злоупотребление количеством такой информации в ущерб действию сильно снижает эмоциональное воздействие пьесы (спектакля) на зрителя, а иногда сводит его на нет.

Иногда в литературе можно встретить определение действия как «жизнь в движении». Но это недостаточно четкое объяснение, ведь жизнь в движении – это любое течение жизни.

Автор прозаического или поэтического произведения адресуется к индивидуальному опыту читателя, «нажимает» в мозгу читающего определенную «клавишу», которая вызывает на основе ею собственного

жизненного опыта определенную картину. То есть, то, что видит читатель, читая книгу, видит только он один. Не бывает так, чтобы два человека, читающие одну и ту же страницу, описание одного и того же события или героя, видели одно и то же. Каждый нарисует свой образ. Чем талантливее писатель, тем более адекватны будут все эти разные картины в головах разных людей, тем ближе будут эти образы к тому, что хотел показать автор.

В отличие от прозы и поэзии, воздействующих на воспринимающее сознание с помощью включения в работу его собственного опыта, включения читательского сознания на уровне соавтора, драматургическое произведение рассчитано на иной механизм воздействия.

Оно воздействует на воспринимающее сознание по принципам воздействия самой жизни, окружающей среды. Оно воздействует на ощущения, на рефлексы, на чувства зрителя.

Произведение драматургическое убеждает зрителя сопереживанием. С этой точки зрения наиболее «податливые», лучшие зрители – дети. Для них эффект сопереживания, соприсутствия как бы при реально происходящем событии достигает абсолюта.

Когда появляются на сцене враждебные силы, угрожающие добрым героям, допустим, Бармалей, угрожающий Ванечке и Танечке, или злой волк, который хочет скушать Красную Шапочку, детский зал реагирует на это как на абсолютно реальные события. Дети кричат, предупреждают добрых героев, чтобы они спасались, спрятались.

Для юного человека весь мир предстает совершенно новым, для него еще все одинаково неожиданно и одинаково правдоподобно. Для него еще нет разницы между реальным событием и тем, что он видит на сцене. Взрослый зритель хорошо понимает, что жизнь – это одно, а сцена – другое. Для того, чтобы его взволновать, потрясти, заставить его сопереживать тому, что происходит на сцене, нужны сильные средства. Тем более что необходимо добиться сопереживания коллективного. Если книгу каждый читает в одиночестве, то в зрительном зале должна возникнуть общая эмоциональная реакция на происходящее. Зал одновременно взрывается громким хохотом, или одновременно замирает в момент напряжения действия.

Создать коллективное восприятие, коллективное внимание, коллективный интерес, коллективную увлеченность, коллективное потрясение, будь то веселое, будь то трагическое, конечно, непросто. Чтобы добиться эффекта сопереживания, драматург создает модель, действующую модель человеческих отношений. Это необязательно модель реальной жизненной ситуации, потому что на сцене могут действовать и

фантастические герои, и мистические герои, и демоны, и колдуны, могут разговаривать животные, может разыгрываться сказочная ситуация.

В произведении драматурга потенциально должен содержаться тот эффект сопереживания, то волнение зрителя, которое возникнет позднее, в момент исполнения произведения. И если подходить к сказанному с точки зрения драматургического мастерства, драматург как бы списывает свое произведение с будущего, воображаемого им спектакля.

Если он в момент работы над пьесой не видит написанное им на сцене, не понимает, как будет воплощено то, что он написал, ему не удастся написать драматургическое произведение. Таким образом, по самой природе своего творчества драматург должен быть режиссером – первым режиссером своего произведения.

Итак, задача драматурга – обеспечить сопереживание, эмоциональное волнение, потрясение зрителя в будущем спектакле по тем принципам, по которым происходит воздействие на человека событиями реальной жизни.

Виды драмы.

Существует три основных вида драматургический произведений – *трагедия, комедия и собственно драма.*

Страдания и гибель людей, объективно достойных лучшей участи, способных совершить еще многие славные подвиги на благо человечества и уже снискавших себе бессмертную память у современников и потомков, переживаются нами как трагические события.

Сочувствие лучшим из людей в их трагической судьбе неотделимо от протеста против несправедливости произвола. Таким образом, в трагическом как философской, нравственно-эстетической категории заключены не только ужас перед непоправимым разрушением идеала, не только боль от утраты прекрасного существа, не только восхищение героическим поведением человека, бесстрашно идущего навстречу смерти, но и активный протест человеческого разума против разрушения и гибели, страдания и безнадежности.

В центре трагического события – судьба героя. С одной стороны, она закономерна и неизбежна, с другой - глубоко несправедлива. Эта внутренняя противоречивость приводит к тому, что сопричастность зрителя или читателя трагическому событию не просто угнетает или подавляет человека, ввергая его в пессимизм, но, напротив, мобилизует в нем лучшие душевные качества и моральные силы, подобные тем, что обнаруживает в себе сам трагический герой: мужество и решимость, стойкость в борьбе, личное достоинство и высоту духа, ясное сознание и готовность к самопожертвованию ради возвышенных целей. Потому-то трагическое открывает для настоящего, большого искусства уникальные и поистине безграничные нравственно-

эстетические возможности: формировать человеческое в человеке предельно сильными, экстремальными средствами, добиваться преодоления - в душе, в сознании читателя (зрителя, слушателя), воспринимающего произведение искусства, – безысходных обстоятельств, отображенных художником; утверждать бессмертие высших гуманистических ценностей через изображение жесточайших испытаний человека и его смерть… Это парадоксальное своеобразие и общественная значимость трагического были замечены еще в эпоху античности, получив в «Поэтике» Аристотеля название «катарсиса» – очищения страстей, достигаемого в результате столкновения и борьбы двух сильных и противоречащих друг другу чувств – страха перед ужасным, непреодолимым и неизбежным и активного сострадания тому, кто будучи обречен, пытается выстоять в неравной схватке с обстоятельствами, превышающими его возможности.

Обращение к трагическому в жизни с целью воссоздания трагического в искусстве и тем самым подведения отдельного человека, целого общества и, возможно, всего человечества к нравственно-эстетическому катарсису и затем к духовному прозрению – задача, занимавшая великих художников всех времен и народов – от Гомера и Эсхила до У. Фолкнера и У. Шекспира.

Английские драматурги эпохи Возрождения изменили структуру трагедии, отбросили считавшееся у древних обязательным единство действия, соединили в пьесе трагическое и комическое. Трагедии Шекспира отличаются необыкновенной свободой построения, огромной смысловой емкостью: они словно вобрали в себя весь спектр социальных и философских воззрений эпохи и сложность фундаментальных общественных конфликтов.

Однако уже в XVII в. С утверждением в искусстве классицизма, трагедия оказалась одним из наиболее регламентированных драматургических жанров, подчинявшимся строгим правилам – единства действия, места и времени, размежевания трагического и комического.

В творчестве П. Корнеля и Ж. Росина трагедия обрела подлинную глубину и поэтическую силу.

В XIX в. драматурги стали уделять больше внимания драме, более приспособленной для изображения реальных жизненных коллизий, насущных проблем и обычных человеческих судеб.

В современном театре в своем чистом виде трагедия встречается редко, хотя существует тенденция к ее возрождению.

Комедия, как и трагедия, родилась в Древней Греции из обрядов, сопровождавших праздники в честь бога Диониса. Но если трагедия возникла из торжественной части праздника, то комедия – из шествия ряженых, распевающих озорные песни.

«Отцом» комедии называют Аристофана. Популярен этот жанр был и в Древнем Риме (Плавт, Теренций). Именно римская комедия оказала существенное влияние на развитие жанра в Европе.

Комедия, трезво исследуя человеческую природу, высмеивала пороки, заблуждения людей. Основываясь на изображении комических персонажей и ситуаций, она поднималась к принципиальным обобщениям, прозорливо судила о личности и обществе. В разных странах на всех этапах истории театра возникали свои варианты комедии. Известны «ученая» комедия итальянских гуманистов, испанская комедия Лопе де Вега и Кальдерона, английская комедия эпохи Возрождения (Шекспир и его современники), французская классицистская комедия (Мольер), комедия эпохи Просвещения, русская реалистическая комедия (Островский, Гоголь).

Принципы классификации комедии многообразны. В зависимости от структуры различают комедии характеров и комедии положений. По типу сюжетов и характеру их обработки комедии могут быть бытовыми, лирическими, сатирическими, комедиями нравов. Бывают комедии героические, трагикомедии – когда комедийный конфликт приобретает черты глубокого драматизма.

Однако в пьесах возникает сложный сплав как структурных, так и чисто стилистических элементов.

Драма (в узком смысле) – это жанр драматургии, занимающий промежуточное место между комедией и трагедией.

Д.Дидро ввёл в своих работах драму в круг драматургической литературы как самостоятельный жанр, в котором изображается мир реального человека с его проблемами и психологией, отношениями с окружающей действительностью. С течением времени драма становится одним из ведущих театральных жанров. Интерес к драме возрастает с возникновением режиссерского искусства. Формируются принципиально новые драматургические конструкции, типы конфликта, способы построения сюжета, обрисовки человеческих характеров.

Мелодрама – пьеса с острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденции.

Водевиль – один из видов комедии положений с песнями-куплетами м танцами. Возник во Франции; классики французского водевиля – Э. Скриб, Э. Лабиш.

Фарс – комедия-водевиль XIX – XX вв. легкого содержания с чисто внешними комическими приемами.

Тема 3. Драматический конфликт. Конфликт и характер. Виды конфликта.

Конфликт, лат., столкновение[3]. Источники утверждают, что «конфликт – ситуация, в которой каждая из сторон занимает позицию, несовместимую и противоположную по отношению к интересам другой стороны. Конфликт — особое взаимодействие индивидов, групп, объединений, которое возникает при их несовместимых взглядах, позициях и интересах»[4].

Конфликт в драматическом произведении – это противоборство интересов, взглядов, желаний героев, которое ведет к развитию сюжета и создает эмоциональную напряженность для зрителя или читателя. Он является движущей силой сюжета и позволяет показать эволюцию персонажей и разрешение проблемы, возникшей в произведении.

Иными словами, конфликт лежит в основе действия, без него действия не существует.

Однако неверно делать заключение, что конфликт является специфическим свойством драмы. Конфликтны и «Война и мир», и «Дон Жуан» Байрона, и «На смерть поэта» Лермонтова. Конфликтное построение свойственно и музыке, и даже пластическим искусствам (скульптуре, например).

В драме конфликт выступает в особом качестве, приобретает специфические черты, новый характер.

Основополагающее значение конфликта для драмы и особая его эстетическая природа и определили место, которое заняла проблема конфликта в трудах по теории драмы.

Нормативная теория драмы, схематизировавшая образную систему драмы и сводившая ее к сумме приемов, рассматривала конфликт как цепь действий и контрдействий, интенсивность которых непрерывно – вплоть до кульминации – усиливается и в итоге приводит к катастрофе. Такое понимание низводило конфликт до подсобного средства, ставило его в «услужение» сюжету.[5]

Объективное содержание драматического конфликта может оказаться гораздо более глубоким, чем субъективное представление автора о жизненной «модели», положенной в его основу. Однако это не говорит о том,

---

[3] Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. https://ru.wikisource.org/wiki/МЭСБЕ/Конфликт
[4] А. Я. Анцупов, А. И. Шипилов. Значение, предмет и задачи конфликтологии // Конфликтология. — М.: ЮНИТИ, 1999. — С. 81. — 551 с. — 10 000 экз. — ISBN 5-238-00062-6.
[5] В. Сахновский-Панкеев. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. «Искусство». Л.1969г. с. 35

что конфликт в драме не связан самым тесным образом с мировоззрением автора.

Индивидуальное, субъективное сказывается уже на первоначальном этапе художественного творчества – на этапе отбора. Действительность предоставляет художнику необозримое поле тем, сюжетов, образов. Исчерпать все богатство действительности в процессе художественного познания жизни – задача неосуществимая для одного художника. Эта задача под силу лишь искусству эпохи.

Субъективность принципов отбора можно проследить на примере творчества любого драматурга. Но с наибольшей силой и глубиной сказывается она в осмыслении изображаемого.

Конфликт знаменует собой высшую ступень проявления драматических противоречий, его возникновению предшествует образование драматической коллизии. «В драме сила и важность события дает себя знать, как «коллизия», то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые зависят не от его воли, которых он не может ни произвесть, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя, – писал Белинский. – Власть события становит героя драмы на распутии и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события»[6].

Здесь с последовательность вскрыта суть отличия коллизии от конфликта, хотя он и не назван. Но драматические коллизии не сводятся к «столкновению между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге»; они охватывают все богатство и разнообразие исторически изменчивых жизненных противоречий.

Коллизию создает стечение обстоятельств (событий), которое ставит героя пьесы перед необходимостью волевого решения – выбора пути. Если выбор этот согласуется с обстоятельствами, и герой примеряется с действительность, то возможный конфликт с ней предотвращен. Если же герой решает противодействовать обстоятельствам – начинается драматическая борьба, коллизия перерождается в конфликт. Момент принятия решения и становится «формулой перехода» от коллизии к конфликту.

[6] В.Г. Белинский. Полн. собр. соч., т.5, стр. 19 – 20

Коллизия возникает в силу течения событий, конфликт – в силу решения героя. Именно в конфликте герой выступает как личность, как индивидуальность. Только «деятельный индивидуум» может стать героем драмы, иными словами – только тот, кто способен на самостоятельное волевое усилие. Воля к достижению поставленной цели – вот непременное свойство характера, общее для всех драматических героев.

Характер в драме – проблема особая.

Само понятие характера требует дополнительной расшифровки, так как оно расходится с тем, как понимает характер психология.

В романе могут быть предоставлены и даже проявлены в поступках черты характера, не оказывающие никакого воздействия на развитие сюжета; они могут оставаться в плоскости сугубо индивидуальной, не становясь основой для типизации, а значит – и не неся в себе элемента общезначимости. Только при этом условии и возможна всесторонность изображения характера.

Для драмы она исключена. Подобно тому как в драме стягиваются действенные линии, образуя одну туго натянутую струну, концентрируются и свойства характера, образуя новый сплав[7].

Можно даже утверждать, что непременным свойством характера в драме является его конфликтность – потенциальная способность к выдвижению и отстаиванию в борьбе своей жизненной позиции, своих устремлений. Эта способность возникает не из психологических истоков, но именно из эстетических закономерностей драмы, где характер и конфликт предстают в единстве.

Стремясь к поставленной перед собой цели, человек сталкивается с другими людьми, цели который противоречат этому стремлению. Поэтому действия драматического героя встречают сопротивление, которое перерастает в противодействие.

В этих действиях и противодействиях конфликт проявляется, но к ним не сводится. За поступками драматического героя, вызывающими ответные поступки его антагонистов, открывает борение идей, нравственных норм, отношений к жизни. Конфликт охватывает существенные противоречия действительности выражает их через частное – столкновение персонажей по конкретному поводу, в ходе достижения конкретной цели.

[7] В. Сахновский-Панкеев. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. «Искусство». Л.1969г. с. 43

Конструкция драмы по принципу «действие – противодействие» не является правилом. Стремление героев к цели могут и не встречать прямого противодействия. И все же герой не пробьется к этой цели – преградой станет масса разнонаправленных волевых усилий, безотносительных к его стремлению.

Из того, что герой драмы со всей доступной ему энергией устремляется к достижению определенной цели, еще не следует, что герой этот чужд внутренней борьбы. Борьба эта может стать конфликтной основой драмы, может занять в развитии конфликта место подчиненное, может иссякнуть на определенном этапе – с этого момента герой, разрешив психологическую коллизию, весь отдастся преодолению внешних препятствий. Но в любом случае она в драме присутствует.

Неверно было бы полагать, что конфликт с внешними силами, противодействующими достижению цели, является социальным в отличие от конфликта внутреннего – чисто «личностного». Проявление в конфликте начал общественных и индивидуальных сложнее и грань между ними лежит в иной плоскости. Во внутреннем конфликте – между чувством и долгом – также открываются широкие социальные горизонты, так как фактами этой борьбы служат сформированные общественным, историческим бытием понятия и представления, и даже сфера эмоциональная несет в себе отпечаток времени и среды, то есть реальных жизненных обстоятельств.[8]

Конфликт пьесы, как правило, не тождествен какому-то жизненному столкновению в его бытовом виде. Он обобщает, типизирует противоречие, которое художник, в данном случае драматург, наблюдает в жизни. Изображение того или иного конфликта в драматургическом произведении – это способ раскрытия социального противоречия в действенной борьбе.

Оставаясь типическим, конфликт вместе с тем персонифицирован в драматургическом произведении в конкретных героях, «очеловечен».

Социальные конфликты, изображенные в драматургических произведениях, естественно, не подлежат никакой унификации по содержанию – их число и разнообразие безграничны. Однако способы композиционного выстраивания драматургического конфликта носят типический характер. Обозревая существующий драматургический опыт, можно говорить о типологии структуры драматургического конфликта, о трех основных видах его построения.

[8] В. Сахновский-Панкеев. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. «Искусство». Л.1969г. с. 46

«Герой – Герой». По этому типу построены конфликты – Любовь Яровая и ее муж, Отелло и Яго. В этом случае автор и зритель сочувствуют одной из сторон конфликта, одному из героев (или одной группе героев) и вместе с ним переживают обстоятельства борьбы с противоположной стороной.

Автор драматургического произведения и зритель всегда находятся на одной стороне, поскольку задача автора в том и состоит, чтобы согласить с собой зрителя, убедить зрителя в том, в чем он хочет его убедить. Надо ли подчеркивать, что автор далеко не всегда обнаруживает перед зрителем свои симпатии и антипатии в отношении своих героев. Более того – лобовое заявление своих позиций имеет мало общего с художественной работой, особенно с драматургией. «Не надо носиться с идеями на сцене. Надо, чтобы зритель уходил с ними из театра».

Другой вид построения конфликта: «Герой – Зрительный зал». На таком конфликте обычно строятся произведения сатирические. Зрительный зал смехом отрицает поведение и мораль сатирических героев, действующих на сцене. Положительный герой в этом спектакле – сказал о «Ревизоре» его автор Н. В. Гоголь – находится в зале.

Третий вид построения основного конфликта: Герой (или герои) и Среда, которой они противостоят. В этом случае автор и зритель находятся как бы в третьей позиции, наблюдают и героя, и среду, следят за перипетиями этой борьбы, не обязательно присоединяясь к той или другой стороне. Классическим примером такого построения является «Живой труп» Л. Н. Толстого. Герой драмы Федор Протасов находится в конфликте со средой, ханжеская мораль которой принуждает его сначала «уйти» от нее в разгул и пьянство, затем изобразить фиктивную смерть, а потом и действительно покончить самоубийством.

Зритель отнюдь не сочтет Федора Протасова положительным героем, достойным подражания. Но он будет ему сочувствовать и, соответственно, осудит противостоящую Протасову среду – так называемый «цвет общества» – вынудившую его уйти из жизни.

Яркими примерами построения конфликта по типу «Герой – Среда» являются «Гамлет» Шекспира, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Гроза» А.Н. Островского.

Деление драматургических конфликтов по виду их построения не ноет абсолютного характера. Во многих произведениях можно наблюдать сочетание двух видов построения конфликта. Так, например, если в сатирической пьесе, наряду с персонажами отрицательными есть и положительные герои, кроме основного конфликта «Герой – Зрительный

зал», будет наблюдаться и другой – конфликт «Герой – Герой», конфликт между положительными и отрицательными героями на сцене.

Кроме того, конфликт «Герой – Среда», в конечном счете, содержит в себе конфликт «Герой — Герой». Ведь среда в драматургическом произведении не безлика. Она также состоит из героев, порой весьма ярких, имена которых стали нарицательными. Например, Фамусова и Молчалина в «Горе от ума», или Кабанихи в «Грозе». В общем понятии «Среда» они объединяются их по принципу общности их взглядов, единого отношения к противостоящему им герою.

Действие в драматургическом произведении – не что иное, как конфликт в развитии. Оно развивается из начальной конфликтной ситуации, возникшей в завязке. Развивается не просто последовательно – одно событие после другого – а путем рождения последующего события из предыдущего, благодаря предыдущему, по законам причинно-следственного ряда. Действие пьесы в каждый данный момент должно быть чревато развитием дальнейшего действия.

В драматическом произведении конфликт может иметь различные формы и проявления:

Внутренний конфликт – противоречия и противопоставления, возникающие внутри одного героя. Такой конфликт часто связан с противоречиями в его личности, стремлениями и сомнениями.

Межличностный конфликт – противоречия и противопоставления между разными героями. Это могут быть моральные, этические, политические или иные разногласия, которые могут возникнуть из-за различий во взглядах, характерах или интересах героев.

Социальный конфликт – противоречия и противопоставления, возникающие в связи с социальными условиями, неравенством, конфликтом классов или другими общественными проблемами. Такие конфликты часто отражают социальные противоречия и вызывают интерес у зрителя в силу своей актуальности.

Один из основных эффектов конфликта в драматическом произведении – это возможность показать эволюцию и преобразование персонажей. Через столкновение с проблемами и противоречиями, персонажи становятся более сложными и глубокими, часто меняя свои убеждения и ценности. Например, главный герой может начинать с самоуверенности и высокомерия, но в процессе конфликта осознает свои ошибки и становится более смиренным и мудрым.

Конфликт также помогает автору выявить внутренние мотивации и страхи персонажа. Персонажи часто вынуждены сталкиваться с трудностями и терять что-то важное для них, что показывает их самые сокровенные желания и боязни. Конфликт является прекрасным инструментом для развития их характера.

Помимо этого, конфликт служит для создания напряжения и драматизма в драматическом произведении. Способность создать и поддерживать интерес у зрителя – одно из ключевых задач автора. Конфликтная ситуация увлекает зрителя за собой и заставляет его интересоваться персонажами и их судьбами.

Кроме того, конфликт в драматическом произведении оказывает существенное влияние на сюжет и развитие событий. Он создает напряжение, драматическую направленность и позволяет автору передать идею или проблему, которую он хочет поднять.

Конфликт дает возможность автору подчеркнуть основную идею произведения и вызывать у читателей или зрителей эмоциональный отклик. Он создает интерес и динамику в сюжете, заставляет персонажей развиваться и меняться.

Влияние конфликта на сюжет и развитие событий:

- Создание напряжения и драматической направленности
- Позволяет передать идею или проблему
- Возникает противостояние между персонажами
- Влияет на поведение и решения персонажей
- Создает разветвленный сюжет
- Позволяет выделить основную идею произведения
- Создает интерес и динамику в сюжете
- Заставляет персонажей развиваться и меняться

В результате, конфликт является одной из ключевых составляющих драматического произведения и определяет его сюжет, придает ему эмоциональную глубину и увлекательность для зрителя или читателя.

(Источник: https://promenter.ru/fakty/konflikt-v-dramaticeskom-proizvedenii-sushhnost-i-znacenie)

Тема 4. Замысел драматургического произведения и его основные компоненты

(по материалам книги Е. В. Сазоновой Теория драмы и основы сценарного мастерства: теория драмы)

Источники утверждают, что «наблюдение или изучение жизни художником состоит в познании развития действительности» которое в свою очередь представляет собой движение, которое неравномерно и содержит внутренние противоречия; «художник вскрывает противоречия, сопоставляет их, отыскивает жизненно преобладающие явления времени». Каждая

жизненная ситуация, о которой рассказывается в произведении, уже несет в себе тему и является самостоятельной проблемой. В этом смысле всякое художественное произведение многопроблемно, одно и то же произведение может быть рассмотрено критиками с позиций тех проблем, которые заинтересуют именно его.

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

Таким образом, любое художественное произведение зависит от главной мысли, заложенной автором, или темы и идеи.

Идейно-тематический анализ выделяет в произведении основную, центральную смысловую организацию материала. Если анализ действия драматического произведения изучает взаимосвязь событий и форму протекания действия, то идейно-тематический определяет смысл, который наполняет эти действия; отвечает на вопрос «почему это происходит?».

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

Осмысливая проблему, автор ставит перед собой вопросы, на которые он хотел бы найти ответ, которые больше всего его волнуют, которые, как он считает, лежат в основе проблемы.

Отобрав наиболее интересные вопросы, автор постепенно формулирует для себя «о чем» он хотел бы рассказать в своем произведении. Так появляется тема. Но вопросов много, надо выделить какой будет главным, а какие – второстепенными темами, то есть помогающими раскрыть главный вопрос.

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

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

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

Идея. С тематикой драмы, с конкретным предметом изображения связана идея драмы: «Вне темы нет художественной идеи. С другой стороны, тема, предмет изображения, сама по себе еще не говорит об идее данного автора: тема начинает художественно существовать только тогда, когда она связана с определенным идейно-эмоциональным воодушевлением. Идея драматического произведения – философская оценка изображенной в произведении действительности, действующих лиц и событий, выраженная во всей композиции и стиле произведения, оценка, возникающая согласно намерению автора или помимо его сознательного намерения. Следует различать идейный замысел автора и идею, возникающую объективно[9]».

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

В отборе жизненных явлений писатель, прежде всего, исходит:

а) из жизненного опыта и своих интересов и оценок действительности;

б) выражает свои идейные позиции, свое мировоззрение идеи, относящиеся к этим фактам;

в) то, о чем, говорит, драматург представляет собой вместе с тем и то, чем он говорит, останавливаясь именно на выбранном круге явлений.

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

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

[9] Щепилова, Л.В. Введение в литературоведение

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

Л. И. Тимофеев пишет: «Но как мы помним, материал художника – это человеческая жизнь, через которую отражается в искусстве весь многообразный круг явлений действительности».

Отсюда художнику необходимо придать той сущности, которая определилась в его сознании (идейно-тематическая основа), такую форму, благодаря которой она могла бы получить возможность развитого существования, обрести ту внешнюю определенность, которая раскрыла бы все ее стороны с достаточной полнотой. Для этого художник должен перевести имеющийся у него жизненный материал в непосредственное содержание, т.е. в конкретные картины человеческой жизни. Переход содержания в форму в литературном произведении осуществляется, прежде всего, как переход идейно-тематической основы в человеческие характеры, переживания и поступки которых конкретизируют, придают определенность и отчетливость осознанному драматургом жизненному материалу.

В свою очередь, характеры эти, когда мы начинаем в них вдумываться, заставляют нас поставить тот вопрос, который в свое время определил Гоголь: «Что должен сказать собой такой-то характер?!». Это значит, что мы задумываемся над теми условиями жизни, которые создают такие характеры, над теми их чертами, которые мы считаем существенным в жизни вообще, т.е. что мы от непосредственного восприятия характеров, изображенных в произведении, перешли к оценке того жизненного материала, который за ними стоит, к тем идеям, которые автор связал с ними. Если исходить из того, что замысел – это идея, которую автор стремится выразить в произведении, то реализация материала в содержании и разработка характеров и условий, в которых они рождаются, – форма, а содержание и форма являются реализацией идейно-тематической основы, то можно сказать, что форма и содержание есть реализация замысла автора произведения. Но характер не рождается сам по себе, он проявляется в событийно-действенном ряде драматического произведения. Так что следующий этап работы над драматическим произведением – разработка сюжета и фабулы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Замысел драматического произведения

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

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

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

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

отображенных изобразительными средствами. Художник прилагает немало сил, ума, воли, собирая материал, изучая жизнь. Все это незаметно, исподволь ведет его к конкретизации замысла.

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

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

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

Вывод, который делал Пушкин на основании изучения народных движений прошлого, был совершенно определенный: главную, решающую роль в них играет сам народ, его настроение, его активность, его способность к борьбе за свои права.

Свержение династии Годуновых и победа Самозванца решена была не интригами бояр, ненавидевших Бориса, не участием польских отрядов, не успехами или неудачами тех или иных полководцев, а «мнением народным», настроением народа, стихийно поднявшегося на своего угнетателя – царя Бориса.

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

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

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

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

Рождение замысла представляет собой сложное явление, связанное с индивидуальными особенностями личности художника, его привычками и навыками, талантом и пристрастиями.

В подлинных произведениях искусства вряд ли встретишь одинаковых художественных мотивов, но существуют общие черты и закономерности творческого процесса. Как уже отмечалось, к ним относятся наличие жизненных впечатлений, историческая и социальная обусловленность творчества, правильное ощущение своего времени и гражданская позиция художника. Все это находит отражение в художественных произведениях.

Тема 5. Фабула и сюжет

В вопросе определения сюжета и фабулы произведения нет единого мнения. Уже в «Поэтике» Аристотеля есть мысль о сюжете как о подражании действию. Так, Волькенштейн считает, что сюжет драмы – это важнейшие обстоятельства и наиболее значительные события – этапы драматической борьбы.

В. Шкловский определяет сюжет как явление стиля, художественного, композиционного построения вещи, в отличие от фабулы – явления материала. Определение Б. Томашевского более близко к определению Шкловского, где он пишет, что фабулой называет совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена драматично, в естественном, хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как она введена в произведение. Сюжет – те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в каком даны в произведении сообщения о них.

Л.И. Тимофеев рассматривая проблему сюжета и композиции произведения, пишет о том, что в работах по теории литературы встречается разделение системы событий, составляющий сюжет произведения на две части: сюжет и фабулу. В этом случае сюжет обозначает лишь основной

конфликт, а та цепь конкретных событий, в которых этот конфликт осуществляется, называется фабулой. Но такая двойственность терминологии лишь затрудняет анализ произведения: сюжет как история характера включает в себя всю систему событий, в которых проявляется этот характер, и деление их на основные и второстепенные по существу ничего не дает.

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

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

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

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

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

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

понять размышления автора при разработке фабулы и сюжета. Необходимо также определить основные моменты характеристики персонажей и событий.

Выбор событий, какие будут представлены на сцене, а какие за сценой, определяются жанром, стилем и композицией пьесы.

Естественно, что эти события являются основанием для сюжета, но не всегда сюжет и фабула могут совпадать. Так, например, в пьесе «Чайка» Чехова фабула в большинстве своем находится вне рамок действия.

Существенный момент сюжета и фабулы драматического произведения – поступки действующих лиц. Эти поступки являются событиями в драме. Ряд поступков определяют характеристику действующего лица. Если изменить характеристику действующего лица, изменятся и его поступки, возникнет новый сюжет пьесы. Если изменить сюжет (главные события пьесы), изменятся характеристики. В этой взаимосвязи организационным началом является идея драматического произведения. Каждое изменение характеров-ситуаций, характеров-событий является изменением всего комплекса в целом – идеи произведения.

Как бы целен в своих стремлениях ни был герой произведения, поскольку драма изображает резкие потрясения, его духовный образ на протяжении пьесы неизбежно меняется. Король Лир в пятом акте не тот, что в первом. В начале трагедии это гордый, сумасбродный «король с головы до пят»; в конце трагедии – чуткий, умудренный в страшных испытаниях человек. Иногда трудно определить, является ли такое изменение искажением характера или только проявлением скрытых черт, таившихся в душе героя трагедии до ужасного испытания, которому судьба его подвергла.

Типы организации сюжета

Характер персонажа развивается в череде поступков-событий, которые составляют единое действие в драматическом произведении. В. Хализев пишет, что события, составляющие сюжет могут соотноситься между собой по-разному. В одних случаях они находятся друг с другом лишь во временной связи (Б произошло после А). В других случаях между событиями, помимо временных, имеются причинно-следственные связи (Б произошло после А).

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

Об этих двух типах сюжетов (фабул) говорил еще Аристотель. Он отмечал, что существуют, во-первых, «эпизодические фабулы», которые состоят из не связанных, разобщенных между собой событий и действий,

происшедших на определенном промежутке времени, и, во-вторых, фабулы, основанные на действии едином и цельном. Цельным же действием он называл то, что имеет свое начало и свой конец. Единство действия Аристотель считал важным свойством произведений не только драматических, но и эпических произведениях.

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

Концентричность сюжета, то есть преобладание в нем взаимообусловленных событий, открывает перед художником слова иные перспективы.

Единство действия позволяет неторопливо исследовать какую-то одну жизненную ситуацию.

К тому же концентрические сюжеты гораздо в большей мере, чем хроникальные, стимулируют цельность и завершенность художественной формы произведения.

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

Как ни велик авторитет Аристотеля и Гегеля, принцип единства нельзя считать непререкаемым и бесспорным. К тому же он соблюдается далеко не во всех драматических произведениях. У Шекспира немало эпизодов, отклоняющихся от главной линии действия. Традиционным единством действия пренебрегали Гольдони, Пушкин, Грибоедов, Островский. И, тем не менее, у этих авторов прослеживается главная линия драматического действия, которая сохраняет организующие значение, как бы ни были существенны побочные линии.

С появлением драматургии А. Чехова возникает новый способ сюжетосложения. Чехов не просто отходит от сюжета единого действия, он его не принимает и последовательно разрабатывает принципы организации действия противоположные единому действию. «В «Трех сестрах», например, нетрудно увидеть три не зависимых друг от друга и «равноправных» узла взаимоотношений между героями: 1 Тузенбах – Ирина – Соленый; 2 Кулыгин – Маша – Вершинин; 3 Андей – Наташа – Протопопов. Третий драматический узел «осложнен» запутанными отношениями сестер с братом и неприязненными – между ними со

своячницей. Последний конфликт, которому нередко придают решающее значение, в сюжете пьесы играет второстепенную роль, хотя он внешне и выдвинут на первый план».

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

Творчество Чехова рождает новый тип сюжетно-композиционного единства драматических произведений, в котором «художественное мышление автора воплощается в активной, во многом независимой от развивающегося действия, монтажной композиции». Чехов в своих пьесах предвосхищает кинематографический монтаж.

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

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

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

- хроникальные сюжеты, с преобладанием временных связей;

- концентрические – сюжеты единого действия, с преобладанием причинно-следственных связей;

- монтажные композиции, с преобладанием ассоциативных, внутренних, эмоционально-смысловых связей.

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

Вот что говорит о фабуле и сюжете Юрий Белянский в статье «Школа драматургии. Урок третий. Фабула и сюжет[10]»:

Эти два понятия присутствуют всегда вместе, как бы дополняя друг друга. Когда придумана исходная ситуация, (то есть, тема, заключающая внутри себя конфликт), наступает время эту ситуацию разрабатывать.

Так, например, в фильме "Старое ружьё" была следующая исходная ситуация. Оккупированная во время Второй мировой войны французская деревня. Немцы убили жену сельского учителя. Появляется мотив личной мести. Этот толстый добрейший человек берёт старое ружьё и... Кабы мстителем был супермен, конфликт стал менее острым. Супермен бы ловко расправился с врагами. Но ружьё взял человек, до этого даже мухи не обидевший. И здесь можно придумывать самые неожиданные фабульные ходы...

Есть множество формулировок таких понятий, как фабула и сюжет. Все они достаточно многословны и часто невнятны. Самую точную, краткую и абсолютно исчерпывающую формулировку предложил И.В.Вайсфельд. Он сказал: «Фабула – это перечень событий». Просто последовательный перечень событий, которые будут происходить на сцене.

Что означает понятие "архетип" можно посмотреть в любой энциклопедии. Этим понятием оперируют и философы, и психологи, и археологи. Если кратко – это нечто сидящее глубоко в нашей наследственной памяти. В драматургии «архетип» означает способ мышления зрителя на уровне подсознания, а также обращение напрямую к инстинктам зрителям. Логика развития действия строится как раз на таком архетипическом принципе. Например, как развивается во времени человеческая жизнь: «зачатие – внутриутробное развитие – рождение – взросление – период расцвета – старение – смерть.» Самый естественный порядок вещей во времени. Те же этапы проходит абсолютно всё, существующее в природе. Цивилизации, галактики, сама Вселенная... Этот порядок сидит глубоко в подсознании, как естественный. Это и есть один из архетипов.

Если перевести его на язык драматургии, получится: экспозиция – завязка – развитие действия – кульминация – разрешение действия (развязка) – финал. Всё придумано самой Природой.

Никакого другого способа сделать «интересно» не бывает. Другую последовательность человек не воспринимает.

[10] Белянский Ю. Школа драматургии. Урок третий. Фабула и сюжет. https://vk.com/@screenwriter_ru-shkola-dramaturgii-urok-tretii-fabula-i-suzhet

Можно, например, поставить финал в начале и показать, как герои к такому финалу пришли. Можно начать сценарий в какого-то острого события (завязка), а экспозицию дать после, для объяснения обстоятельств (в виде флэш-бэка, или «иллюстрированного рассказа» одного из персонажей, например, во время допроса свидетеля или потерпевшего). К этому моменту зритель уже заинтригован яркой сценой в начале и его можно немного «поводить за нос», ввести в курс дела. Можно совсем отказаться от финала (часто он просто содержит авторскую «мораль», которая не всегда интересна), а закончить развязкой, то есть «разрешением действия». Можно в финале (эпилоге) показать судьбы героев много лет спустя: такой-то умер в тюрьме, такой-то совершил головокружительную карьеру).

Часто кульминация совмещается с развязкой.

Есть и открытый финал. Многоточие вместо точки или восклицательного знака. Обычно такой финал не очень интересен.

Для справки: самый первый открытый финал в мировом искусстве был в «Евгении Онегине». Этот приём придумал А.С.Пушкин и применил гениально. Историю вроде можно продолжать дальше, а рассказывать уже не о чем. Всё главное уже сказано... Из моды открытый финал вышел потому, что «пушкиных» мало. Форму повторить дело нехитрое, а наполнить её — уже талант нужен. Классическая форма сюжетного действия надёжнее. Потому что соответствует глубинному нашему мышлению.

Для определения сюжета существует множество формулировок. «Сюжет – это связи и противоречия, симпатии и антипатии, истории роста организации, характера, типа», – так сформулировал М.Горький. По сути Горький написал об осмыслении событий. Отборе, последовательности показа, образном ракурсе, который позволяет выделить главные события и сделать занимательными второстепенные, который тоже нужны, поскольку дают зрителю (читателю) дух перевести, произвести сравнительную оценку, наконец, порой просто рассмеяться, чтобы снять напряжение.

Связь между фабулой и сюжетом кратно и точно сформулировал известный режиссёр и теоретик В.Туркин. Он сказал исчерпывающе: «Сюжет – это осмысленная фабула».

Тема 6. Композиция драмы

(по материалам Д. Н. Аль. Основы драматургии и В. Сазонова. Теория драмы и основы сценарного мастерства: теория драмы)

Слово «композиция» восходит к латинским словам compositio» (составление) «compositus» – хорошо расположенный, стройный, правильный.

Любое произведение искусства во всех его видах и жанрах должно создать целостный образ изображаемого.

Предметом изображения в драматургическом произведении является социальный конфликт (того или иного масштаба), персонифицированный в героях произведения.

История драматургии показывает, что создать целостный художественный образ конфликтного события, показать не только начало конфликта, но и его развитие и результат, отнюдь не просто. Трудность заключается в том, чтобы найти единственно правильное драматургическое развитие, а затем и завершение начальной ситуации.

Поскольку без основных элементов драматургической композиции изображения начала борьбы, хода (развития) борьбы и результата борьбы – невозможно создание целостного образа конфликтного события.

На необходимость присутствия в произведении драматургии трех названных основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. Поэтому принципиальную схему, лежащую в основе драматического произведения, принято называть гегелевской триадой.

Когда начало пьесы остается наиболее интересной ее частью и дальнейшее развитие идет от начала не «вверх», а «вниз», автор ее вынужден подбрасывать в свой затухающий костер новые «поленья», подменяя развитие данного конфликта из его начальной ситуации завязыванием каких-то новых, дополнительных коллизий. Этот путь исключает завершение пьесы разрешением того конфликта, с показа которого она началась, и ведет, как правило, к искусственному завершению способом волевого распоряжения автора пьесы судьбами своих героев.

В основном из-за композиционной сложности создания драматургического произведения и появилось справедливое убеждение, что драматургия – самый сложный род литературы. К этому следует добавить: хорошая драматургия. Так как написать семьдесят страниц плохой пьесы легче, чем девятьсот страниц плохого романа.

Для того чтобы справиться с композиционными трудностями, драматургу необходимо хорошо понимать свою художественную задачу, знать основные элементы драматургической композиции и представлять себе «типовую структуру» построения драматургического произведения. Слово структура не случайно поставлено здесь в кавычки. Разумеется, никакое художественное произведение не пишется по заранее заданной схеме. Чем оригинальнее данное сочинение, тем будет лучше.

«Схема» отнюдь не покушается ни на индивидуальное своеобразие каждой данной пьесы, ни на бесконечное разнообразие произведений драматургического творчества в целом. Она носит условный характер и служит для того, чтобы наглядно разъяснить, о каких композиционных требованиях идет речь. Полезной она будет и для анализа структуры драматургических произведений.

Вместе с тем предлагаемая «типовая структура» объективно отражает композицию драматургического произведения как такового и, следовательно, обладает некоторой обязательностью.

Соотношение между условностью и обязательностью здесь таково: содержание пьесы и соотношение размеров ее частей в каждом данном произведении различны. По их наличие и последовательность расположения для всех произведений обязательны.

Суть этого соотношения можно проиллюстрировать на вполне убедительном примере. Разнообразие человеческих индивидуальностей живших, живущих и будущих людей необозримо. Каждый человек индивидуален и неповторим. Тем не менее, всем людям присуща единая «структура» организма. Отклонения от нее болезнь или травма – большое несчастье. Было бы поэтому странно считать покушением на индивидуальность каждого отдельного человека «схему» человека вообще. Разумеется, такое его изображение является предельным упрощением объекта. Это, однако, не делает данную «схему» неправильной и хотя бы в малейшей степени спорной. Вряд ли найдется кто-нибудь, кто не согласится с тем, что всякое нарушение этой «схемы» «человека вообще» нежелательно абсолютно в каждом случае.

Человек, у которого отсутствует хотя бы один элемент общечеловеческой «конституции», – хоть и может жить, но является инвалидом. В таком же соотношении находится общая «схема» драматургического произведения и неповторяемость каждой отдельной пьесы.

Пьес и сценариев, построенных без соблюдения необходимых композиционных требований, не мало. Некоторые из них живут – идут на сценах театров, иногда – с успехом. Но это тем не менее пьесы – «инвалиды». Они, несомненно, были бы значительно более полноценными, если бы «руки», «ноги» и «голова» были у них «целы» и на своих местах. Это относится не только к заведомо плохим пьесам. Есть не мало пьес, шедших с большим успехом, оставивших заметный след в истории театра, которые, однако, могли бы быть лучше, если бы были их авторами более основательно художественно доработаны, «доведены до кондиции». Наиболее

авторитетными тому подтверждениями являются высказывания самих драматургов. Так, например, П. Погодин, знаменитая пьеса которого «Аристократы» оканчивается митингом перековавшихся на Беломорканале уголовников, «вредителей» и прочих заключенных, признавался, что «при упорных и долгих поисках можно было найти для «Аристократов» финал более удачный. Финал, который бы красиво и мощно ставил последнюю точку... без утомительных речей на сцене». С этим нельзя не согласиться.

Недооценка и недопонимание первостепенного значения композиции при написании драматургического произведения весьма распространены. Многие авторы всерьез убеждены, что пренебрежение композицией – признак свободного полета их творчества, путь к новаторству.

В основе подлинного новаторства лежит усовершенствование художественных средств, усиление их действенной силы, поднятие прежнего уровня мастерства художника на более высокую ступень. Облегчение творческой задачи путем отказа от выполнения элементарных требований своего искусства ведет к созданию неполноценного произведения.

Разговоры о новаторстве призваны в таких случаях прикрывать творческую беспомощность автора.

Поскольку без основных элементов драматургической композиции – изображения начала борьбы, хода (развития) борьбы и результата борьбы – невозможно создание целостного образа конфликтного события, – их наличие и названная последовательность расположения в драматургическом произведении являются необходимым, в полном смысле этого слова, элементарным художественным требованием драматургическою искусства.

На необходимость присутствия в произведении драматургии трех названных основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. Поэтому принципиальную схему, лежащую в основе драматического произведения, принято называть гегелевской триадой.

Для наглядности принципиальная структура драматургического произведения – триада Гегеля – может быть изображена таким образом.



Начало борьбы раскрывается в экспозиции и в завязке основного конфликта.

Ход борьбы раскрывается через конкретные поступки и столкновения героев – через так называемые перипетии, составляющие общее движение действия от начала конфликта к его разрешению. Во многих пьесах (хотя и

не во всех) есть выраженный момент высшего напряжения действия – кульминация.

Результат борьбы показан в развязке (разрешении) основного конфликта и в финале пьесы.

Каждое драматургическое произведение обязательно обладает экспозицией, то есть начальной частью.

Экспозиция – начальная часть драматургическою произведения. Ее назначение: сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящею действия пьесы.

Иногда важно дать зрителю знать, в какой стране и в какое время происходят события.

Иногда необходимо сообщить что-то из того, что предшествовало возникновению конфликта. Так, например, если зритель с самого начала не будет знать, что герой «Пигмалиона» Бернарда Шоу – мистер Хиггинс – лингвист, занимающийся изучением различных диалектов и образцов ненормативной речи, он не поймет, вернее, неправильно поймет причины, побудившие Хиггинса взять в свой чинный аристократический дом невоспитанную и неотесанную девицу – уличную цветочницу Элизу Дулитл.

Есть у экспозиции и еще одна задача. С ее помощью, если можно так выразиться, на ее пространстве, происходит превращение человека, пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективною восприятия пьесы. В экспозиции зритель получает представление и о жанре произведения.

Наиболее распространенный вид экспозиции – показ того последнею отрезка обыденной жизни, течение которой будет прервано возникновением конфликта.

Драматургия имеет много общего с народной сказкой и скорее всею происходит от нее.

Драматургия взяла от народной сказки, в качестве своей главной темы, ее главное чудо, чудо социальное – победу добра над злом. Много общего также и между построением сказки и структурой драматургического произведения. В частности, экспозиция большинства пьес строится потому же принципу, что и экспозиция сказки. Так, например, «Жил старик со своею старухой у самого синею моря», – говорится в начале пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». «Старик ловил неводом рыбу. Старуха «пряла свою пряжу». Так продолжалось «ровно тридцать лет и три года», а «сказки» не было. Только когда старик поймал золотую рыбку, заговорившую

человеческим голосом, этот обыденный поток жизни прервался, возник повод для данного повествования, началась «Сказка о рыбаке и рыбке».

Начало во многих пьесах построено по тому же принципу: «Жили-были...» и вдруг возникает «золотая рыбка» или «золотое яичко» данного произведения – тот конфликт, который будет в нем изображен.

Другой вид экспозиции – Пролог – прямое обращение автора к зрителю, краткий рассказ о персонажах будущего действия и о его характере. В ряде случаев пролог исчерпывает экспозицию, поскольку завязка конфликта пьесы содержится (объявлена) в нем самом. Нередко, однако, пролог только открывает экспозицию, которая затем продолжается до завязки конфликта показом предшествующею ей потока жизни. Так построено начало трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Экспозиция после краткого пролога продолжается в течение всего первого акта.

Иногда пьеса начинается инверсией, то есть показом перед началом действия того, чем закончится конфликт. Таким приемом часто пользуются авторы остросюжетных произведений, в частности, детективов. Задача инверсии – с самого начала увлечь зрителя, держать его в дополнительном напряжении с помощью информации о том, к какому концу приведет изображаемый конфликт.

Момент инверсии есть и в шекспировском прологе к «Ромео и Джульетте». О трагическом исходе их любви в нем уж сказано. В этом случае инверсия имеет иное назначение, чем придание увлекательности последующей «печальной повести». Рассказав, чем кончится его драматическое повествование, Шекспир снимает интерес к тому, **что** произойдет, для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя на том, **как** это произойдет, на **сути** взаимоотношений героев, приведших к заранее известному трагическому концу.

Из сказанного должно быть ясно, что экспозиция – начальная часть драматургического произведения – длится до начала завязки – завязки основного конфликта данной пьесы. Исключительно важно подчеркнуть, что речь идет о завязке именно основного конфликта, развитие которого является предметом изображения в данной пьесе.

С самого начала трагедии «Ромео и Джульетта» мы встречаемся с проявлениями векового конфликта между семьями Монтекки и Капулетти. Но не эта их вражда предмет изображения в данном произведении. Она длилась веками, так они «жили-были», но повода для данной пьесы не возникало. Только когда юные представители двух враждующих кланов – Ромео и Джульетта – полюбили друг друга, возник конфликт, ставший

предметом изображения в этом произведении – конфликт между светлым человеческим чувством любви и темным человеконенавистническим чувством родовой вражды.

Таким образом, в понятие – «завязка» – входит завязка основного конфликта данной пьесы. В завязке начинается его движение – драматическое действие.

Некоторые современные драматурги и театральные критики высказывают мнение, что в наше время, когда темпы и ритмы жизни неизмеримо ускорились, можно обходиться без экспозиции, и начинать пьесу сразу с действия, с завязки основного конфликта. Такая постановка вопроса неверна. «Завязать» конфликт могут только герои пьесы. Зрители должны понимать смысл и суть происходящего. Как и любой момент реальной жизни – жизнь героев пьесы может происходить только в конкретном времени и в конкретном пространстве. Не обозначить ни того, ни другого, или хотя бы одной из этих координат означало бы попытку изобразить некую абстракцию. Конфликт в этом трудновообразимом случае возникал бы из ничего, что противоречит законам движения материи вообще. Не говоря уже о таком сложном моменте ее развития, как движение человеческих отношений. Таким образом, идея обойтись при создании пьесы без экспозиции – недостаточно продумана.

Иногда экспозиция бывает совмещена с завязкой. Именно так она сделана в «Ревизоре» II. В Гоголя. Первая же фраза городничего, обращенная к чиновникам, содержит всю необходимую информацию для понимания последующего действия, и вместе с тем является завязкой основного конфликта пьесы. Трудно согласиться с Е.Г. Холодовым, который считает, что завязка «Ревизора» происходит позднее, когда завязывается «комедийный узел», то есть когда Хлестакова приняли за ревизора. Завязка – это завязка основного конфликта пьесы, а не того или иного сюжетного «узла». В «Ревизоре» конфликта между героями нет. Они все — и чиновники и Хлестаков – в конфликте со зрителем, с положительным героем, сидящим в зале. И этот конфликт сатирических героев со зрителем начинается до появления Хлестакова. Первое же знакомство зрителя с чиновниками, с их испугом по поводу «пренеприятного» для них известия о приезде ревизора и есть начало конфликтного (по специфическим законам сатиры) противостояния «героев» и зрителей. Отрицание смехом изображенной в комедии чиновной России начинается вместе с экспозицией.

Такой подход к толкованию завязки «Ревизора», считает Д. Аль, больше соответствует тому определению завязки, которое, опираясь на Гегеля, даст сам Е. Г. Холодов: «В завязке «должны быть даны лишь те

обстоятельства, которые, подхваченные индивидуальным складом души и ее потребностей, порождают как раз ту определенную коллизию, развертывание и разрешение которой составляет особенное действие именно данного художественного произведения».

Именно это мы видим в начале «Ревизора» – определенную коллизию, развертывание которой составляет действие данного произведения.

Иногда основной конфликт пьесы проявляется не сразу, а предваряется системой других конфликтов. В «Отелло» Шекспира целая кассета конфликтов. Конфликт между отцом Дездемоны – Брабанцио и Отелло. Конфликт между неудачливым женихом Дездемоны Родриго и его соперником, более удачливым Отелло. Конфликт между Родриго и лейтенантом Кассио. Между ними даже происходит бой. Конфликт между Отелло и Дездемоной. Он возникает в конце трагедии и кончается смертью Дездемоны. Конфликт между Яго и Кассио. И, наконец, еще один конфликт, Он и является основным конфликтом этого произведения – конфликт между Яго и Отелло, между носителем зависти, холопства, хамелеонства, карьеризма, мелкого себялюбия – каким является Яго, и человеком прямым, честным, доверчивым, но обладающим страстным и яростным характером, каким является Отелло.

Развязка основного конфликта. Как уже говорилось, развязка в драматургическом произведении – момент разрешения основного конфликта, снятие конфликтного противоречия, являющегося источником движения действия. Например, в «Ревизоре» развязкой является чтение письма Хлестакова Тряпичкину.

В «Отелло» развязка основного конфликта наступает, когда Отелло узнает, что Яго клеветник и негодяй. Обратим внимание на то, что это происходит уже после убийства Дездемоны. Неверно полагать, что развязкой здесь является именно момент убийства.

Основной конфликт пьесы – между Отелло и Яго. Убивая Дездемону, Отелло еще не знает, кто его главный враг. Следовательно, только выяснение роли Яго является здесь развязкой.

В «Ромео и Джульетте», где, как уже говорилось, основной конфликт заключается в противоборстве любви, вспыхнувшей между Ромео и Джульеттой, и вековой вражды их семей. Развязкой является момент, когда эта любовь кончилась. Кончилась она со смертью героев. Таким образом, их гибель и есть развязка основного конфликта трагедии.

Развязка конфликта возможна только при условии сохранения единства действия, сохранения основного конфликта, начавшегося в завязке. Отсюда

вытекает требование: данная развязка конфликта должна содержаться как одна из возможностей его разрешения уже в завязке.

В развязке, или лучше сказать, – в результате ее создается новое положение по сравнению с тем, которое имело место в завязке, выражающееся с новом отношении между героями. Это новое отношение может быть весьма разнообразным.

Один из героев может в результате конфликта погибнуть.

Бывает и так, что внешне все остается совершенно по-прежнему, как, например, в «Опасном повороте» Джона Пристли. Герои поняли, что у них один выход: немедленно прекратить возникший между ними конфликт. Пьеса кончается нарочитым повторением всего, что происходило до начала «опасного поворота» беседы, начинается прежнее веселье, пустые разговоры, звенят бокалы с шампанским... Внешне отношения героев снова точно такие же, как прежде. Но это форма. А по сути дела, в результате того, что произошло, прежние отношения исключены. Бывшие друзья и коллеги сделались лютыми врагами.

Финал – эмоционально-смысловое завершение произведения. «Эмоционально» – это значит, что речь идет не только о смысловом итоге, не просто о выводе из произведения.

Если в басне мораль выражена впрямую – «мораль сей басни такова», – то в драматургическом произведении финал является продолжением действия пьесы, его последним аккордом. Финал заключает пьесу драматургическим обобщением и не только завершает данное действие, но раскрывает дверь в перспективу, в связь данного факта с более широким социальным организмом.

Замечательным примером финала является финал «Ревизора». Развязка произошла, прочитано письмо Хлестакова. Уже осмеяны зрителем сами себя обманувшие чиновники. Уже произнес свой монолог-самообличение Городничий. В конце его прозвучало обращение к зрителям – «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!», в котором уже содержится большой силы обобщение всего смысла комедии. Да отнюдь не только они — чиновники маленького провинциального городка – предмет ее гневного обличения. Но Гоголь не ставит здесь точку. Он пишет еще одну, финальную сцену. Появляется жандарм и произносит: «Прибывший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас всех сей же час к себе...». За этим следует ремарка Гоголя: «Немая сцена».

Это напоминание о связи данного городка со столицей, с царем необходимо для того, чтобы сатирическое отрицание поведения чиновников

городка распространилось на все чиновничество России, на весь аппарат царской власти. И это происходит. Во-первых, потому, что герои Гоголя абсолютно типичны и узнаваемы, дают обобщенный образ чиновничества, его нравов, характера исполнения им своих служебных обязанностей.

Чиновник прибыл «но именному повелению», то есть по повелению самого царя. Прямая связь между персонажами комедии и царем установлена. Внешне, и тем более для цензуры, этот финал выглядит безобидно: где-то творились безобразия, но вот из столицы, от царя прибыл настоящий ревизор и порядок будет наведен. Но это чисто внешний смысл финальной сцены. Ее подлинный смысл иной. Стоило лишь напомнить здесь о столице, о царе, как по этому «каналу связи», как мы теперь говорим, именно в этот адрес устремляются все впечатления, все возмущение, которое накопилось в ходе спектакля.

Николай I это понял. Похлопав по окончании спектакля в ладоши, он сказал: «Всем досталось, а всего более мне».

Примером сильного финала является окончание уже упомянутой трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Главные герои трагедии уже погибли. Этим развязывается, разрешается конфликт, возникший благодаря их любви. Но Шекспир пишет финал трагедии.

Главари враждующих кланов мирятся на могиле своих погибших детей. Осуждение дикой и нелепой вражды, разделявшей их, звучит тем сильнее, что для ее прекращения понадобилось принести в жертву два прекрасных, ни в чем не повинных, юных существа. Такой финал содержит предостережение, обобщенный вывод против тех темных предрассудков, которые калечат человеческие судьбы. Но вместе с тем этот вывод не «добавлен» к действию трагедии, не «подвешен» автором. Он вытекает из естественного продолжения событий трагедии. Погребение погибших, раскаяние повинных в их смерти родителей не надо придумывать, – все это естественным образом завершает и заканчивает «печальную» повесть о Ромео и Джульетте.

Финал в пьесе является как бы поверкой драматургии произведения в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится. Если у драматурга не хватило материала, не хватило таланта или знаний, драматургического опыта для того, чтобы завершить свое произведение подлинным финалом, автор нередко, чтобы выйти из положения, заканчивает произведение с помощью эрзацфинала. Но не всякое окончание под тем или иным предлогом является финалом, может служить эмоционально-смысловым завершением произведения.

Существует несколько штампов, типичных образцов эрзацфинала. Особенно наглядно различимы они в кино. Когда автор не знает, чем ему закончить фильм, герои, например, запевают бодрую песню или, взявшись за руки, уходят вдаль, все уменьшаясь и уменьшаясь...

Наиболее распространенный вид эрзацфинала – это «расправа» автора с героем. В пьесе «104 страницы про любовь» ее автор – Э. Радзинский – специально сделал свою героиню представительницей опасной профессии – стюардессой аэрофлота.

Когда Анна Каренина кончает жизнь под колесами поезда, это результат того, что с ней происходило в романе. В пьесе Э. Радзинского гибель самолета, на котором летала героиня, никакого отношения к действию пьесы не имеет. Отношения между героем и героиней развивались в значительной степени искусственно, волевыми усилиями автора. Разные характеры героев усложняли их отношения, однако, почвы для развития конфликта, подлинного противоречия, отражавшего сколько-нибудь значительную социальную проблему, в пьесе нет. Разговоры «на тему» могли бы продолжаться бесконечно. Для того чтобы как-то закончить произведение, сам автор «погубил» героиню с помощью аварии – внешнего по отношению к содержанию пьесы факта. Это типичный эрзацфинал.

Проблема такого эрзанфинала – с помощью убийства героя – рассмотрена Е.Г. Холодовым: «Если бы одним этим достигался драматизм, не было бы ничего легче, чем прослыть трагическим поэтом. Такое примитивное понимание проблемы трагического высмеял еще Лессинг: «какой-нибудь кропатель, который стал бы храбро душить и убивать своих героев и ни одного не пустил бы со сцены живым или здоровым, тоже, пожалуй, вообразил бы себя столь же трагичным, как Еврипид».

В 1863 г. Фрейтаг предложил следующую схему драматической структуры:

1. Вступление (экспозиция).

2. Возбуждающий момент (завязка).

3. Повышение (восходящие движение действия от возбуждающего момента, то есть о завязки к кульминации).

4. Кульминационный пункт.

5. Трагический момент.

6. Нисходящее действие (поворот к катастрофе).

7. Момент последнего напряжения (перед катастрофой).

8. Катастрофа.

Были еще несколько схем драматической структуры, но в конечном итоге все авторы сходятся на структуре триады, лежащей в основе драматургической композиции. Здесь не может быть универсальной схемы, так как это творчество, а его законы во много остаются для нас тайной[11].

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

1-й – обнаружение коллизии;

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

3-й – разрешение в предельном обострении своего противоречия.

Известно, вся европейская драматургия придерживается 5-актного построения:

1-й – экспозиция;

2, 3, 4-й – развитие действия;

5-й – финал.

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

Все действующие лица драмы либо подкрепляют единое действие, либо ему противодействуют. По отношению к герою (героям) драмы, к центральному действующему лицу или лицам, если единое действие ведет группа лиц, все лица драмы распадаются на две группы действующих лиц: одна группа содействуют центральному лицу, другая ему противодействует.

Принц Гамлет и его друг Горацио, Бернардо и Марцелло с одной стороны, развратный датский двор – с другой. Макбет и леди Макбет – с одной, вся Шотландия – с другой. Чацкий – с одной, московское общество – с другой. В трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» для царя Федора и Шуйские, и Годунов, и духовенство являются противоборствующей ему группой. На стороне царя Федора его жена Ирина. Побочные линии действия могут переплетаться между собой, борясь за влияние на основную линию действия. Так, в трагедии «Царь Федор

[11] В. Сазонова. ТЕОРИЯ ДРАМЫ И ОСНОВЫ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА: ТЕОРИЯ ДРАМЫ. Барнаул Издательство Алтайской государственной академии культуры и искусств., 2012

Иоаннович», помимо главной линии драматической борьбы, есть побочная линия: борьба Годуновых и Шуйских между собой. В свою очередь, группа Шуйских распадается на подгруппы, когда Шаховский, узнав о плане Шуйских отдать его невесту царю, восстает против Шуйских. Таким образом, эта драма может быть построена, как несколько связанных между собой драм, образующихся путем распада борющихся групп на борющиеся подгруппы.

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

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

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

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

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

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

в контрдействии трагедии – в ряду врагов короля Лира. Иногда эта параллельная борьба носит комедийный характер. Такие построения есть у Шекспира, в испанской драме и т.д. В «Грозе» Островского параллельно драме Катерины и Бориса развивается легкая и благополучная любовь Варвары и Кудряша.

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

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

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

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

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

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

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

В основе кульминации лежит центральное событие, которое является коренным переломом в действии пьесы, в пользу той или иной, занятой в конфликте стороны.

Виды драматических композиций[12]

[12] В. Сазонова. ТЕОРИЯ ДРАМЫ И ОСНОВЫ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА: ТЕОРИЯ ДРАМЫ. Барнаул Издательство Алтайской государственной академии культуры и искусств., 2012

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

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

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

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

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

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

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

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

Драматург может монтировать материал, соблюдая наличие всех частей композиции, но в каком порядке они будут расположены в пьесе, зависит от замысла автора[13].

[13] В. Сазонова. ТЕОРИЯ ДРАМЫ И ОСНОВЫ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА: ТЕОРИЯ ДРАМЫ. Барнаул Издательство Алтайской государственной академии культуры и искусств., 2012

Тема 7. Драматический характер. Язык драмы.

(по материалам Владимиров С. В. Действие в драме. 2 е изд., доп. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2007.)

Реализм, по определению Энгельса, подразумевает «правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». Только в искусстве XIX века характер достигает уровня типичного, исторически определенного, выводится из реальных обстоятельств и сам их содержит. Строго говоря, понятие характер приложимо именно к реализму. Когда говорят о характере в применении к образу человека в искусстве, то подразумевают *типический* характер. Это определение нельзя безнаказанно выносить за скобки, забывая об эстетическом содержании понятия. Между тем в искусствоведческом обиходе далеко не всегда отмечают художественный и психологический подход. Характер оказывается «определенной человеческой индивидуальностью во всем живом многообразии присущих ей черт и качеств»[14]. Повторяется чисто психологическая трактовка, согласно которой характер есть все то, что в «свойствах психики присуще одному человеку и отличает его от других»[15], к тому же трактовка устаревшая, так как современная психология пришла к динамическому пониманию характера, как функции поведения, предопределяемого и ситуацией. Получается, что цель искусства создать как можно более полную иллюзию существования некоторой индивидуальной личности, характера в психологическом смысле. Между тем нельзя забывать о художественной природе характера в искусстве, его своеобразной эстетической функции.

Вопрос о специфике характера в литературе разработан в статье С. Г. Бочарова «Характер и обстоятельства». Характер исследуется здесь как особого вида образный элемент, по «назначению и функции» отличающийся в структуре художественного произведения от других. «Характер, обстоятельства, сюжет, композиция, речь суть… «части» литературного произведения, если воспользоваться термином поэтики Аристотеля (говорившего о частях трагедии)»[16].

Но, может быть, есть смысл несколько иначе рассматривать структурные отношения названных элементов. Образ человека во всех его социальных связях исчерпывает содержание художественного произведения, является его предметом и целью. Характер же есть одна из исторически сложившихся форм художественного изображения человека. В реализме XIX века человек предстает как характер, характер подчиняет себе все

[14] Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. 5-е изд. М., 1970.
[15] Ковалев А. Г., Мясищев В. Н. Психические особенности человека: Характер. Л., 1957.
[16] Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962.

категории и элементы, в частности, сюжет – в прозе и действие – в драме. Соответственно выступают особенности *драматического* характера.

Проблема единства характера и действия ставится в книге Е. Г. Горбуновой «Вопросы теории реалистической драмы». Закономерно, что базой анализа является именно реалистическая драма. Автор решительно отвергает принцип сопоставления средств характеристики в драматическом и эпическом произведении как основы их своеобразия. Однако исследователь не выходит в конечном счете из круга неприемлемой для него самого методологии. Снова оказывается, что художественное совершенство образа будет тем полнее, «чем совершеннее драматические, то есть действенные, средства характеристики персонажа»[17].

Своеобразие выводится не из содержания, а из средств, которые только обосновываются формой изложения, театральной спецификой драмы: «Драматург не может сам объяснять и рассказывать читателю и зрителю, кого и с какой целью он вывел на сцену, почему герои пьесы поступают так, а не иначе. Читатель все должен понимать самостоятельно. И не обязательно из прямого текста и действия, но также из подтекста и внутреннего действия, то есть из единства характеров в драматической ситуации».

Единство характеров и обстоятельств в реалистической драме выступает, таким образом, следствием сценической условности («Драматург не может сам объяснять и рассказывать…»). По существу, Е. Г. Горбунова подставляет действительно важное, но понятое все-таки формально, соотношение характеров и обстоятельств реализма XIX века в качестве генерального закона драмы вообще. Между тем существенно именно историческое соотношение характера и действия, то есть, пользуясь выражением Белинского, концепция характера в данной драматургической системе.

Под характером античная традиция понимала совокупность свойств личности, которые предопределяют постоянство ее поведения в разных ситуациях. В характерологии Феофраста «льстец» всегда льстец, «пустослов» всегда пустослов, «бессовестный» всегда бессовестный и т. д. С. С. Аверинцев пишет об этимологии термина «характер» в древнегреческом употреблении: «Слово это по исходному смыслу означает либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, стало быть, некий резко очерченный и неподвижно застывший пластический облик, который легко без ошибки распознать среди всех других»[18]. Поскольку характер для грека есть «личность, понятая объективно, чужое «я»,

[17] Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы: О единстве этического действия и характера. М., 1963.

[18] Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: Два творческих принципа // Вопросы литературы. 1971. № 8.

наблюдаемое и описываемое, как вещь», исследователь говорит о «коренной недиалогичности греческой литературы». Сократ из диалогов Платона – «это идеал радикально недиалогического человека, который не может быть внутренне задет и сдвинут с места словом собеседника, который в пылу спора остается всецело непроницаемым, неуязвимым, недостижимым для всякого иного «я»»[19]. По-своему это относится и к греческой трагедии. На примере «Антигоны» можно увидеть, как текст драмы распадается на «атомы» монологов героев, сталкивающихся, но непроницаемых друг для друга. Казалось бы, такого типа построение действительно исключает диалогические, то есть драматические отношения. Но в том-то и дело, что в античной трагедии характер, в его исходном для греков понимании, вовсе не исчерпывает образ человека. С точки зрения Аристотеля, по отношению к действию характер вторичен: «… Без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»[20].

Симпатии хора микенских девушек в трагедии Софокла «Электра» целиком на стороне главной героини. Он сострадает горю, сочувствует ее планам, поддерживает ее решения. Но в тот момент, когда Электра достигает цели, хор начинает оплакивать уже судьбу убитой Клитемнестры:

Я слышу… О, ужас!

Горе мне… я вся дрожу…

Реакция хора, этого коллективного, стоящего в известной степени над схваткой ***лица***, вызвана тем, что происходит с человеком независимо от его оценки, от его ***характера***.

«… Люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям – счастливыми или наоборот», – пишет Аристотель[21].

Это «наоборот», то есть несчастье Клитемнестры, а не ее характер (какая она), оказывается важным. Гибель человека в античной драме всегда есть момент трагический, даже если свершается возмездие, терпит поражение антагонист главного героя. Смерть врага не вызывает чувства злорадства, не становится полным торжеством победителя, напротив, она чаще всего и ему несет неблагоприятный поворот судьбы, новую цепь несчастий. Не только Клитемнестра, но и Эгисф умирает, сохраняя человеческое достоинство.

Аристотель выводит определенную связь между характером и действием, соотнося характер с принципом развертывания драматической ситуации. Характер или известная степень внутренней определенности героя

[19] Там же.
[20] Аристотель. Об искусстве поэзии.
[21] Там же.

оказывается необходимым элементом трагедии. Хотя именно элементом, частью, а не первоосновой, не сутью, не единственным содержанием человеческого образа. Коллизия не завязывается как результат столкновения характеров. В трагедии есть существенные силы вне системы характеров.

Не включается, например, в характер, как его трактует Аристотель, третий элемент драмы – «разумность», то есть «умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела, что в речах достигается при помощи политики и риторики»[22]. Эта «разумность» или умение поэтически точно изложить, обосновать свою точку зрения является достоянием каждого действующего лица в той степени, в какой ею обладает автор трагедии. Тут от характера ничего не зависит. Не является характером хор, хотя это *действующее лицо*.

Герой античной драмы не знает внутренних колебаний. Он идет вперед, влекомый своей целью, идет вопреки даже самым ясным предостережениям. А внешние по отношению к герою силы, которые можно было бы назвать обстоятельствами, в античной трагедии выступают в виде вечных, абсолютных законов бытия. Но в том-то и особенность драмы, – и мимо этого не проходит Аристотель, – что эти силы не могут предстать сами по себе они находят выражение все-таки в персонажах, их поступках столкновениях, в перипетиях и развязках судеб. Иными словами, уже Аристотель поставил проблему взаимодействия общего и индивидуального в драматическом характере, хотя понятие «характер» он употреблял совсем в ином, гораздо более ограниченном смысле.

Мы говорим характер Ромео или характер Победоносикова и вносим в совершенно различные художественные концепции одно и то же, при этом довольно узкое, статическое понимание характера, взятого с психологической точки зрения. Правильнее будет говорить о герое, персонаже, действующем лице или об образе Ромео, образе Победоносикова. Понятие характер скорее должно относиться к общим принципам художественного отражения личности в искусстве. Античная драма решала эту проблему не на основе драматического характера. То, что Аристотель называл словом «характер», не покрывало даже понятия «персонаж», хотя к нему тяготело. Характеры в узком, аристотелевском смысле, то есть навсегда данные, в себе законченные и неподвижные, не могут вступать в диалогические или драматические отношения. Но в античной трагедии образ человека отнюдь не исчерпывается характером в аристотелевском смысле. Есть более важный элемент – фабула, объединяющая персонажей по принципу общности человеческой судьбы. Благодаря этому и возможен диалог.

[22] Аристотель. Об искусстве поэзии.

Подобная диалектика диалогических отношений по-своему выступает и в литературе XIX века.

М. М. Бахтин, отмечая особую полифоничность или диалогичность прозы Достоевского, показывает, что в его романах вообще нет характеров в аристотелевском понимании, как статических данностей. Постоянна в человеке лишь борьба, непрерывность внутренних превращений. «Овладеть внутренним человеком, — пишет М. М. Бахтин, имея в виду закономерности прозы Достоевского, — увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть – точнее, заставить его самого раскрыться – лишь путем общения с ним, диалогически»[23]. Поэтому диалог (не как форма речи, а как принцип отношений) определяет структуру прозы Достоевского. Он приобретает самодовлеющее значение.

«Диалог, – пишет исследователь, – здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть… – не только для других, но и для себя самого. Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается».

Таким образом, сущность человека проявляется лишь в общении и словно исчезает вне общения. При этом связь героев или *открытый* диалог обнажает прежде всего драматические борения одного сознания. Чужой голос может быть услышан только в том случае, если он совпадает, перекликается с одной из линий внутреннего диалога, без общения не проявляющегося вообще. Даже автор романа не может «вчувствоваться» во внутренний мир героя. Это разрушило бы ту автономию героев, которая и является, по мысли М. М. Бахтина, основой полифонии.

Античная драма, в толковании Аристотеля, содержала автономные характеры, вступающие в драматические отношения через фабулу. Так возникало действие. У Достоевского, согласно толкованию М. М. Бахтина, нет ни характеров, ни фабулы как структурных элементов. Идеологический диалог абсолютен, сам становится действием. Для прозы вернее было бы говорить – становится сюжетом. Но в данном случае описание прозаической структуры ведется в категориях драмы. Ведь именно драма всегда приводила, на основе драматического действия, к динамическому единству индивидуальное и общее. Только менялось историческое содержание этих моментов.

Театр Просвещения и в особенности литературная теория, которая в

[23] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963.

этот период шла впереди творческой практики[24], подготовили переворот в художественном изображении человека.

В эпоху Просвещения теоретические искания носили характер борьбы с классицизмом. Романтики тоже противопоставляли Шекспира Расину, нападая на классицистские каноны.

Однако, полемизируя с классицизмом, идеологи Просвещения, в частности Дидро, не могли преодолеть его рационалистические крайности. Общее снова поглощало индивидуальное. Только характеры превращались теперь в социальные нравы, общественные положения.

«… Не характеры, в собственном смысле, – говорится у Дидро, – нужно выводить на сцену, а общественные положения. До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром… Общественное положение, его обязанности, его преимущества, его трудности должны быть основой произведения… Этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем характеры»[25].

С этими положениями Дидро вступал в спор Лессинг, для которого французский энциклопедист был союзником в борьбе с классицизмом. В теории «общественного состояния» он видел опасность растворить личность в принципе, в абстрактной идеализации, хотя и на иной основе, чем у классицистов, но по существу близкой им.

«Мне кажется, – писал Лессинг в «Гамбургской драматургии», – что этот подводный риф, как мы называем «идеальные характеры», не вполне обследован Дидро. Свои пьесы он направляет прямо на него, и на своих критических морских картах нигде не предостерегает. Напротив, он советует направлять путь прямо в его сторону»[26].

В «Побочном сыне», который вместе с предисловием драматурга и его сопроводительными беседами составляет эстетическую декларацию Дидро, ставится вопрос об особой трактовке действия в его отношении к жизни и к зрителю. По ситу это было теоретическое обоснование «четвертой стены». Драматург изображает дело так, будто все происходящее в пьесе является инсценировкой некогда случившихся событий, их повторяют сами участники, дабы восстановить в памяти, осмыслить. Автор тайно, из-за портьеры, невидимый актерам, следит за этим семейным представлением.

Драма воспроизводит действительность, в то же время она не есть действительность. Театр отгораживается от зрителя прозрачной стеной, но только таким образом он входит в подлинный действенный контакт с ним. С

[24] См.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.
[25] Дидро Д. Собрание сочинений: В. 10 т. М.; Л., 1936.
[26] Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936.

этой точки зрения театр классицизма, прямо обращающийся к залу, открытый в своей театральности, лишен действия.

Дидро пишет по поводу декламационной структуры диалога в классицистской пьесе: «Болтовню, противоположную подлинному голосу страсти, мы называем «тирадами». Ничто не вызывает больших рукоплесканий и не свидетельствует вместе с тем о самом худшем вкусе. Драматические представления так мало считаются со зрителем, как если бы он совсем не существовал. Есть ли в них что-нибудь, что обращалось бы к нему? Автор уклоняется от своего сюжета, актер вышел из своей роли. Оба они как бы сходят со сцены. Я их вижу в партере. И пока тянется тирада, действие для меня приостанавливается, и сцена остается пустой»[27].

Таким образом, для Дидро драматическое действие прерывается, как только исчезает контакт со зрителем, хотя, казалось бы, для драматурга, строящего пьесу по принципу «четвертой стены», зритель словно бы и не существует. На самом деле все рассчитано на зрителя, но только формой связи с ним уже является жизненная верность переживаний героев на сцене. Лишь эмоциональная линия нарушена – автор и актер исчезают как таковые («Я их вижу в партере»). Задача «Бесед о «Побочном сыне» – обосновать, почему пьеса, которая возникла как своеобразная инсценировка якобы действительных событий, не может, да и не должна буквально воспроизвести эти события на сцене.

Дидро и Лессинг сыграли выдающуюся роль в теоретической подготовке и расчистке путей для реализма. Однако они не могли выдвинуть понятие типического характера. В абстрактной философской форме это было сделано Гегелем. Типическое означало для него конечную, индивидуальную форму выражения абсолютного, всеобщего. А характер принимался за высшую ступень развития действия как процесса постижения абсолютного идеала.

К осмыслению драматического характера как типического по-своему подошел Пушкин, у которого размышления над сущностью драмы были связаны с работой над трагедией «Борис Годунов». Именно в это время Пушкин сознательно ставил перед собой задачу снять противоречие индивидуального и общего, творчески разрешить ту дилемму, которая возникала в полемике Лессинга с Дидро. В письме к Н. Н. Раевскому Пушкин писал о «Борисе Годунове»: «Вы спросите меня: а ваша трагедия – трагедия характеров или нравов? Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то, и другое»[28].

[27] Дидро Д. Собрание сочинений. Т.5.
[28] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1958. Т. 10.

Судьба человеческая, судьба народная

Принцип жизненности характеров в истинно романтической, по определению Пушкина, а по сути в реалистической драме выдвигался поэтом в противоположность отжившей свой век эстетике классицизма. И особое сопротивление вызывала у Пушкина стилевая однородность классицистской трагедии. «Кроме сей пресловутой тройственности, – писал Пушкин, имея в виду единство времени, места, действия, – есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость), единство слога – сего 4го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский, и немецкий»[29]. Очень важно, что Пушкин обращал внимание именно на эту сторону, на язык драмы.

Единство слога еще в античной трагедии составляло необходимую основу драматического действия. Герои должны были: в отстаивании своих позиций быть одинаково «разумны» и потому говорили одинаково. Это относится не только к античной драме. Ведь и Шекспир был весьма щедр, придавая речи разных, по рангу персонажей в разной мере совершенную поэтическую разработку. В поэтике театра классицизма единство слога тоже было связано с природой драматического действия, отвечало концепции характеров. Так что дело было не в том, что драматурги *не умели* индивидуализировать речь персонажей. Пушкин, отвергая единство слога, касался отнюдь не внешних моментов классической драмы. Ведь и предшественник Пушкина, Грибоедов, предельно приближая стих комедии к выразительности разговорного языка, не отказывался от единства слога.

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным, – писал Пушкин в связи с «Горем от ума». – Следовательно, не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его – характеры и резкая картина нравов»[30].

Словом «резкая» Пушкин определял своеобразный подход, Грибоедова к драматической характеристике общества, политический угол зрения на нравы. Сам же тип драматического действия («цель – характеры и… картина нравов») был неприемлем для него.

Три единства, в том виде, в каком утверждала их классицистская поэтика, давно уже потеряли свой авторитет, и Пушкин: ограничивался здесь одной иронической фразой, не считая нужным развивать эту тему. Но проблема стиля выделяется им специально, ей посвящено письмо к издателю «Московского вестника», которое принято рассматривать как предисловие к «Борису Годунову». Поэт настаивает на том, что в речи действующих лиц

[29] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М., 1957. Т. 7.
[30] Там же. Т. 10.

трагедии нет системы аллюзий, прямых намеков на те или иные обстоятельства современности. Пушкин добивался национально-исторической определенности образов, и это было существеннее для трагедии, для ее идейно-художественной и политической концепции, чем любые острые и смелые намеки, от которых поэт все-таки не мог удержаться. Он сознательно стремился перестроить языковую структуру драмы. «На мой взгляд, – замечает Пушкин в самый разгар работы над «Борисом Годуновым», – ничего не может быть бесполезнее мелких поправок к установленным правилам: Альфиери крайне изумлен нелепостью речей *в сторону*, он упраздняет их, но зато удлиняет монологи, полагая, что произвел целый переворот в системе трагедии: какое ребячество!

Правдоподобие положений и правдивость диалога – вот истинное правило трагедий»[31].

Пушкин постоянно обращает внимание на неправдоподобие диалога классицистской драмы. В том же письме он замечает: «У Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: «Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи». В другом случае он пишет: «У Расина полу-скиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза»[32].

В «Борисе Годунове» традиционный александрийский стих заменен белым пятистопным ямбом. Некоторые сцены написаны прозой («Унизился даже до презренной прозы»). Но дело не только в этих перебоях, тут еще не было ничего невиданного. Недаром Пушкин вспоминает английскую и испанскую драму. По форме стиха трагедия скорее едина. На основе этого единства и выступает различие интонаций, обнаруживающих типические черты. Пушкин, как показал Г. А. Гуковский, в лирике решил «проблему объективного обоснования личности»[33]. Этот метод он перенес в трагедию.

«… Концепция историко-национальных типов культуры, – пишет Г. А. Гуковский о трагедии Пушкина, – определяет в ней и действия, и мысли, и характер, и самые эмоции, и самую речь героев»[34]. В работе Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля» показано, что сравнение, сопоставление двух типов культур – русской, допетровской, и европейской ренессансности в польском варианте – проходит через всю пьесу. В таком сопоставлении и выступает как значимая структурная определенность национального и исторического.

Многоязычие «Бориса Годунова» особенно заметно в национальной окраске речи. В одной из сцен звучат немецкие слова. Самозванец

[31] Там же.
[32] Там же. Т. 7.
[33] Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957.
[34] Там же.

произносит фразу по-латыни. Но это только знаки, подчеркивающие различия. Г. А. Гуковский обнаружил, что Самозванец говорит как бы на двух языках, в одних случаях – по-русски, в других – по-польски, такова стилевая окраска стиха 14 в сцене «Краков. Дом Вишневецкого» у Самозванца можно слышать и другие наречия. С Черниковским он скорее объясняется по-латыни. Меняется его речь, когда он обращается к Курбскому, к Поляку, к Карелe, приехавшему с Дона, к польскому поэту. Меняется не только речь, – Самозванец, разговаривая с каждым на его языке, усваивает, примеряет к себе строй мысли, культурно-бытовой уклад каждого из своих собеседников. Так Пушкин еще и еще подчеркивает различия национальных и культурных типов. В самой переменчивости, переимчивости Самозванца обнаруживается его индивидуальное и общее. Он при всем остается русским, национальное зерно сохраняется, дает о себе знать при всех поворотах. В этом драматическая суть характера.

Пушкин соединял в одной трагедии разные типы героев и разные типы драматических ситуаций. Он строил пьесу по принципу шекспировской композиции, где каждая сцена относительно самостоятельна в своей драматической завязке. В судьбе Бориса Годунова у Пушкина немало шекспировских черт. Сцена у фонтана – вариация на расиновские темы. Но именно через эти аналогии выступает совсем иное понимание драматического характера, его историзм, национально-культурная определенность. Новизна пушкинского решения не могла быть сразу воспринята и оценена. Даже Белинский отказывался признать в «Борисе Годунове» драматическое начало, считал, что трагедия эпична. Но, предлагая другой возможный вариант трагического толкования судьбы Годунова, критик возвращался к принципам романтической трагедии, придавал пушкинскому герою совсем иного типа драматизм.

Белинскому казалось, что Пушкин совершил ошибку, последовав Карамзину в объяснении причин гибели Годунова. Мотив злодейского убийства царевича придает трагедии, считал критик, налет мелодраматизма. Но Пушкин ничего сам *не объяснял*. Былое преступление бросает отсвет и на судьбу Годунова. И через эту тему как раз и вводится во все перипетии трагедии народная точка зрения с ее глубинным нравственным пафосом. Тут выступает известная общность персонажей, от юродивого до царя, на основе которой и возможен был диалог, драматическая связь. Ведь и Годунов несет в себе частицу народного сознания, мыслит общими нравственными категориями. Пушкин не совсем верно представлял себе патриархальное единство допетровской Руси. Но именно из этих исторических заблуждений поэта вырастала драматическая концепция, которая приводила в политическом плане к отрицанию самодержавия, в художественном – к

новому пониманию характера в драме. То, что Годунов не выключен совершенно из общенародной точки зрения и делает его драматическим характером. Самозванец нахватался западной культуры, но чувствует и действует как русский. В нем обнажается та же драматическая логика, хотя он как будто бы представляет иную историческую тенденцию.

Белинский считал, что «драматизм, как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос»[35]. С этой точки зрения русская история смутного времени, полагал критик, не дает оснований для драмы. Трагедия Бориса Годунова, как ему казалось, могла бы заключаться в крушении возвысившейся над всеми личности, которая вместе с тем лишена гениальности, не способна выдвинуть совсем новую историческую идею, повернуть государство на принципиально иную дорогу, как это сделал, например, Петр I.

На самом деле Пушкин сталкивал героев разных исторических идей. Самозванец представлял западный вариант абсолютизма. Вместе с тем и Борис делал попытки найти для своей власти новые классовые опоры, у него возникают планы, аналогичные петровским реформам. Таков смысл линии Басманова. Но в том-то и дело, что этот ход еще раз подтверждал общую логику драматического действия, через которую обнаруживало себя народное начало. Из противоречий народного сознания и возникала драматическая коллизия трагедии, которая по-своему отражалась в каждом из персонажей.

Белинский спорил с Пушкиным. Но он воспринимал драматическую логику «Бориса Годунова», когда переходил к оценке поэтической речи трагедии, углублялся в ее стилистику.

«… Отшельник Пимен, – писал критик, разбирая монолог старого монаха, – не мог так высоко смотреть на свое призвание как летописец; но, если б в его время такой взгляд был возможен, Пимен выразился бы не иначе, а именно так, как заставил его высказаться Пушкин»[36].

В такой исторической и национальной выдержанности строя речи персонажей и заключается правдивость диалога. Через историческую логику мышления действующих лиц открывалась особая драматическая содержательность трагедии. Недаром именно пушкинская пьеса заставила Белинского сформулировать понятие о драматизме как столкновении разнонаправленных жизненных тенденций, то есть внести исторический и революционный смысл в гегелевские категории. При этом он не сразу

[35] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т.7.
[36] Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: Т.7.

воспринял историзм решения, который предлагал Пушкин. Но по сути учел его в своем определении.

Белинский подошел к «Борису Годунову» со сложившимся взглядом на природу драмы. Трагедия Пушкина вступала в противоречие с этими представлениями. Поскольку критик не только сопоставлял свою теорию с творением поэта, но анализировал его, точка зрения Белинского по ходу рассуждений менялась, хотя он не переходил всецело на позиции драматурга. Это дало возможность критику не только приоткрыть особый драматизм пушкинской трагедии, но уловить и ее противоречия. Истина рождалась в драматических по своему характеру взаимоотношениях критика и писателя. Поэтому творчество Белинского впервые в истории обрело художественную действенность, непосредственно смыкаясь с литературным процессом.

Как вытекает из формулы Белинского, враждебность сталкивающихся идей сама по себе не составляет драматизма, хотя и является безусловно необходимым моментом. Чтобы борьба идейных тенденций выступила в качестве драматического конфликта, они должны «проявляться как страсть, как пафос». Столкновение исторических противоположностей приобретает драматический характер тогда, когда оно отражается в борьбе человеческих страстей и воль, когда общие исторические тенденции времени пробиваются на поверхность в виде взаимоотношения людей, целиком пронизывают поступки, жизненное поведение человека, срастаются с его природой. Между тем «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» и составляла для Пушкина суть драматического. Пушкин отказывался от старых подходов к герою, свойственных классической драме, открывал характер, в котором историческое содержание обнаруживало свою драматическую суть. И это был генеральный путь будущего развития драмы. Сложность заключалась в том, что Пушкин еще мыслил трагедию как форму, которая выделяет драматическое из реальных связей, художественно укрупняя противоречия. Эти курсивы и заставляли Белинского говорить о мелодраматизме.

В литературе уже происходила перестройка системы жанров. Роман проникал в противоречия жизни на уровне обыденного ее течения. При этом не миновал он и драматических сторон. Белинский считал, что современная литература вообще не может обойтись без драматического элемента.

Драма отступала в системе жанров на второй план. Но не теряла своего значения в качестве основной формы выявления драматического содержания. Влияние прозы не прошло даром и для нее. Пушкин подготовил для этого почву. Он ввел многоязычие, разрушил классицистическую однолинейность развития действия, «шекспиризировал» драму.

Решающий шаг в «прозаизации» драмы был сделан Островским. Но

двигался он в пушкинском русле. Основой действенных отношений и у Островского остается речь. Драматизм выступает в системе образов, только в связи с другими характер обнаруживает себя как типический и драматический.

Система характеров

Преодолеть разрыв между поведением и речью значило для Пушкина превратить действующих лиц в драматические характеры. Типический характер в литературе XIX века неотрывен от обстоятельств. Он целиком из них выведен. И в то же время сами обстоятельства складываются из характеров, только в соотношении характеров, в их системе они проявляют себя как драматические.

У Островского содержание характера целиком определяется средой, чаще всего купеческой, городского мещанства, с соблюдением местного, скажем, московского или волжского колорита. Это становилось чуть ли не самым важным для писателя. «… Тут главное: московский быт и купеческий язык, доведенный до точки…», – писал он о пьесе «Не все коту масленица»[37].

Действующие лица пьес Островского могут принадлежать к категории хозяев или подчиненностей, самодуров или их жертв, угнетателей или угнетенных, быть строптивыми или смирившимися, приспособившимися, бессловесными. И все же они есть порождение одной среды, ее обычаев, навыков, представлений, неписаных законов и могут действовать и мыслить только в соответствии с принципами и понятиями данного общественного уклада. Вырваться из своего круга не дано никому. Не случайно все счастливые концы у Островского лишь относительно счастливы, просто угнетенному и гибнущему удается пока избежать худшей участи, занять сравнительно достойное из возможных для него положений. Но и этой энергии сопротивления оказывается достаточно, чтобы создать весьма высокую степень драматического напряжения.

В пьесе «Не все коту масленица» нет ни одного персонажа, который выходил бы из круга общей для всех бытовой среды. Обедневшая вдова купца Дарья Федосеевна Круглова, ее дочь Агния, богатый купец Ермил Зотыч Ахов, родственник Ахова Ипполит, состоящий при нем в приказчиках, – главные герои. Появляются еще на сцене кухарка Кругловых Маланья и ключница Ахова, тоже его дальняя родственница – Феона.

Маланья выполняет функции комического вестника, который все путает, забывает главное, никак не может добраться до сути дела. Феону по системе классической драмы следовало бы отнести к разряду наперсниц. Ей приходится выслушивать чужие излияния, быть поверенным и той и другой

[37] Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1950. Т.6.

стороны: от нее мы узнаем, что творится в доме Ахова.

В пьесе Островского кухарка Маланья приобретает свою драматическую значимость потому, что несет в себе все черты окружающей среды, даже доводит их до некоторой гротескной крайности. Может быть, именно такие лица, как Маланья и Феона, завершают систему характеров, только благодаря им повторяющиеся бытовые черты и ситуации превращаются в типические закономерности, быт выступает уже в виде социальной среды и в этом своем качестве становится основой драматического действия.

Персонажи пьесы как будто едины в своем мировосприятии. Ахов уверен, что деньги возвышают его над другими, дают ему неограниченные права и власть. Агния, ее мать, Ипполит готовы покориться богатству. При различии положений мыслят все в принципе одинаково, хотя одни и те же вещи порой воспринимаются по-разному. По поводу обычного в этой среде обращения хозяина дома со своими чадами и домочадцами Круглова говорит «мучительство», «самодурство». А для Ахова это значит «учить уму разуму». И все же говорят они на одном языке.

Ахов расписывает Агнии, как хорошо живется молоденькой девушке, вышедшей замуж за богатого старика. Агния, как бы продолжая его рассуждения, говорит: «Очень весело. Да и то еще приятно думать, что вот через год, через два муж умрет, не два же века ему жить; останешься ты молодой вдовой с деньгами на полной свободе, чего душа хочет».

Ахов. Ты все хорошо говорила, а вот последним-то и изгадила. Ты этого никогда не думай и на уме не держи. Это грех, великий грех! Слышишь?

Агния. Я и не буду никогда думать; это так, с языка сорвалось. Я стану думать, что молодые прежде умирают.

Агния как бы покоряется Ахов у, принимает его наставления при этом приходит к нелепости: «… стану думать, что моложе прежде умирают».

Агния умна, независима в своих суждениях, совсем склонна поддаваться каким-либо иллюзиям. В ее речах много трезвости, живого юмора. Но нет прямого издевательства.

Диалог Агнии с Аховым чрезвычайно важен. Для Агнии это по сути репетиция того, что будет с нею, если она выйдет замуж за старого купца. А такая возможность вовсе не является для девушки чем-то невероятным, логика обстоятельств понятия окружающей среды толкают ее неумолимо именно к этому.

Агния «разыгрывает» вместе с Аховым будущую свою ситуацию, при

которой ей предстоит совершенно отказаться от себя целиком покориться, во всем согласиться со своим мужем и господином. Она старается попасть в тон Ахову, готова войти в тот торг, который купец, в соответствии с его обычаем, ведет и в данном случае. Ахов хвалит свой товар. Агния прикидывает, что и за какую цену она должна отдать.

Ее заключение – «… молодые прежде умирают» – скорее трагично, чем смешно. В будущем она может надеяться на свободу. Но по существу это для нее еще хуже. Как раз более всего иронична она, когда говорит, что «весело» ждать смерти старого мужа. Это для нее еще страшнее, чем покориться. Она готова скорее терпеть. Но встать в положение Ахова, то есть ради денег, ради призрачной свободы и воли, которую они дают, губить человеческую жизнь, ждать чужой смерти она не может. Именно тут для нее решающий мотив, который приведет, совсем не так просто, к отказу.

Глубинный драматизм обнаруживает себя в языке пьесы, в этой особого рода прозе, пришедшей на смену драматическому стиху. Двойственность положений обнаруживается не через подтекст. Агния абсолютно искренна с Аховым. Только он ее не понимает, думает, что она говорит с ним в унисон. И то лишь до тех пор, пока она не высказала вслух мысль о том, как «весело» ждать смерти мужа. Менее всего тут можно обнаружить прямую иронию автора, который как бы проглядывает через реплики персонажей, выступая с более широкой, возвышающейся над ними точки зрения. Драматические токи идут изнутри, заключены в самих характерах. Свойственная им внутренняя конфликтность выходит на поверхность в диалоге.

Ахов и Агния хотят договориться о своих личных делах и отношениях, они готовы заключить сделку и пытаются перевести все на термины деловой купли-продажи. Но сам язык этому не поддается. И так в любом диалоге, в любой реплике. Мысли персонажей не очень легко воплощаются в слова. Обороты купеческой торговой речи господствуют у Ипполита, когда он вступает в объяснения с Агнией. И все же, благодаря стихии языка, в словах молодого приказчика обнаруживается и более широкий смысл, общая, народная точка зрения. Драматичен сам язык пьесы. Уже в нем идеология «темного царства» сталкивается с живым, естественным началом. Народная стихия живет в персонажах, принадлежащих к узкой социальной среде, составляет один из органических моментов их характеров. Язык не просто воспроизводит бытовой колорит мещанского мира, но открывает в нем глубинные противоречия, драматическое переплетение народного, демократического мировосприятия и узких социальных навыков. И это относится по-своему к каждому персонажу. В том числе и к Ахову. По-народному говорит Агния – «Не два же века ему жить». «Это грех, великий

грех!» – отзывается Ахов. И в этом они солидарны, тут между ними и возникают те точки соприкосновения, которые и делают отношения персонажей драматическими.

Внутренние противоречия, двойственность можно обнаружить в каждом персонаже. Но реальное столкновение демократического, народного начала с социальными навыками среды выступает только в совокупности всех лиц, в их взаимодействии. Поэтому приобретает особое значение передача реального бытового уклада (тут дело в степени исторической конкретности, а не в том, что это именно купеческий быт).

Действие направлено на раскрытие характера. Но как характер каждый персонаж предстает только на основе переходов драматического действия.

Главный внутренний мотив Ахова – это самоуверенность, чванство купца, привыкшего все покупать. Ахов не встречает препятствия, сопротивления. Отсюда его доверчивость, слепота, а вместе источник поражения.

Агния послушна матери, согласна ей целиком подчиниться. Это и обезоруживает родительскую волю, которая вот-вот готова проявиться в соответствии с логикой «темного царства». Дарья Федосеевна пренебрегает «счастьем», отказывает Ахову, то есть действует сообразно желанию Агнии. Так что Агния как будто сама мыслит по законам среды (это ее характер), но находит для себя достойное решение (и это тоже ее характер).

Ведь и Катерина в «Грозе» поступает в соответствии с органической логикой своего миропонимания, сформированного законами «темного царства», когда публично объявляет о своем «грехе». Но именно в этот момент она обретает внутреннюю свободу, через предрассудки этого царства поднимается над его ограниченностью, она потрясает его устои, порождая драматический резонанс во всех связанных с нею характерах, хотя сама вернуться к прежнему равновесию уже не может, должна погибнуть. В этом и обнаруживает себя ток драматического действия. Тот же принцип драматизма в «Бесприданнице», героиня ее находится в сфере аналогичных законов, только иной социальной среды.

Сила внутреннего сопротивления, рождающаяся из невозможности отказаться от себя, столь же органична для характера Агнии. Эта внутренняя диалектика, противоречивость характера отличает не только главную героиню, но всех действующих лиц, по-своему проявляется и в Ахове, и в Ипполите. Иначе не мог бы возникнуть конфликт, драматическое действие.

Если говорить о самых общих исторических предпосылках формирования русской реалистической драмы XIX века, то они – в революционных процессах, в освободительном движении. Русская критика 1840 – 1860-х годов сформулировала принципы реалистической драмы как

драмы революционной. Революционный смысл заключался в определении Белинского. Содержание драмы, с точки зрения М. Е. Салтыкова-Щедрина, «может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою…»[38]

Прямой конфликт личности и общества не противоречит принципу «существенного соответствия» (Гегель) характеров и обстоятельств в реализме, ибо и протест героя против существующего порядка обусловлен в итоге самим этим порядком[39].

Глубина художественного характера, его значительность зависят от масштабности социально-исторических противоречий, из которых вырастает конфликт. Герой драмы значителен, если он стремится разрешить важное для общества противоречие. Мотивы действия характера – частный интерес или общественная необходимость имеет отношение к масштабности характера.

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

В ходе становления буржуазного общества, в эпоху Возрождения, возникает личность, ограниченная частными интересами.

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

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

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

---

[38] Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений: В 20 т. М., 1937.

[39] См.: Гей Н. К. Типический характер и проблема художественности // Социалистический реализм и классическое наследие. Проблема характера. М., 1960.

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

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

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

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

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

И это создает образ патетического злодея. Действующих лиц характеризует их желания, действия, язык, свойственный данному персонажу. Все эти качества образуют характеристику персонажа.

Язык драмы.

Обобщая вышесказанное, нужно подчеркнуть, что драматургический язык – это особый язык. На первый взгляд он мало чем отличается от обычной, бытовой речи, тем не менее это не так. Этот язык выполняет скорее

не коммуникативную функцию, а функцию сообщения, которое должно быть донесено до зрителя.

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

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

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

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

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

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

Помимо отдельных лиц, каждая среда пользуется своим собственным лексиконом и синтаксисом, так же, как и каждое поколение. Реалистическая драма пользуется характерными языковыми особенностями изображаемого быта. Важно отметить следующее: характерный язык носит всегда несколько комедийный характер: он вызывает улыбку как несоответствующий нашему представлению о нормальной человеческой речи. В комедиях и в

комедийных сценах трагедий присутствуют самые причудливые формы языкового уродства. Герои трагедии также прибегают к характерным оборотам речи – но только тогда, когда они надевают характерную маску, например, когда они хотят посмешить своих партнеров. Так, мрачный Яго разыгрывает веселого гуляку офицера, однако его монологи, когда он остается наедине со своим злодейским замыслом, лишены резко выраженной характеристики и иногда доходят до настоящей патетики.

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

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

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

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

Язык литературного произведения – это художественно-образный язык, язык, которому придаются свойства образного воспроизведения действительности[40].

[40] В. Сазонова. ТЕОРИЯ ДРАМЫ И ОСНОВЫ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА: ТЕОРИЯ ДРАМЫ. Барнаул Издательство Алтайской государственной академии культуры и искусств., 2012