

Д. Н. КАТЫШЕВА

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ДРАМЫ: ДЕЙСТВИЕ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНР

Издание шестое, стереотипное

РЕКОМЕНДОВАНО

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



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

УДК 792.03
ББК 85.33

К 29 **Катышева Д. Н.** Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр : учебное пособие / Д. Н. Катышева. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 256 с. (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5071-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0490-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

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

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

УДК 792.03

ББК 85.33

К 29 **Katishcheva J. N.** The problems of drama theory: action, composition, genre : textbook / J. N. Katishcheva. — 6th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 256 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

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

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

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© Д. Н. Катышева, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

ЧАСТЬ 1
ДЕЙСТВИЕ

ГЛАВА 1

ДРАМА, ЕЕ ПРЕДМЕТ И ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ГЛАВА 2

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И ХАРАКТЕР

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ДРАМАТИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ВОЛИ К ПОЗНАНИЮ

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

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

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

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

развития конфликта становится ясным уже при его завязке.

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

ПУТИ И СРЕДСТВА КОНКРЕТИЗАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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