

В. Е. Хализев

ДРАМА
как
род
литературы



(ПОЭТИКА, ГЕНЕЗИС,
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1986

Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). — М.: Изд-во МГУ, 1986, 260 с.

В монографии рассматриваются специфические черты драмы в ее соотношениях и связях с эпическими жанрами, лирикой и сценарной драматургией; обсуждаются проблемы возникновения драматического рода литературы; обосновывается понятие театральности как формы поведения, на которую ориентируется театр и драма; исследуются основные формы драматического действия и их соотношенности с конфликтами; привлекаются наиболее значимые факты истории изучения драматического рода литературы.

Для специалистов-филологов, искусствоведов, аспирантов, широкого круга читателей.

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

Рецензенты:

доктор филологических наук *В. В. Основин*,
кандидат филологических наук *Л. В. Чернец*

460300000—081
X 077(02)—86 181—86

© Издательство Московского
университета, 1986

Начиная с Платона и Аристотеля, к драме как роду литературы¹ обращались крупнейшие философы и деятели искусства разных эпох. В наше время сама история теорий драмы стала предметом фундаментальных исследований (такова серия книг А. А. Аникста). В учениях о драматическом роде литературы (от античности и вплоть до XIX—XX веков) неизменно отражались сдвиги в литературном и сценическом творчестве, искусстве в целом и самой реальности. При этом драма и театр неоднократно рассматривались как наиболее полное воплощение возможностей художественного творчества. Эстетика Аристотеля, как известно, имеет форму учения о трагедии — одном из драматических жанров. Классицизм тоже на первый план выдвигал проблемы драматургии. Теория искусства Просвещения — это в очень значительной мере эстетика театра. И наконец, эстетическая система Гегеля «обрамляется» суждениями о драматическом искусстве: в первом томе «Лекций по эстетике» большое внимание уделено коллизии и действию, а третий том завершается рассмотрением драмы,

¹ Словом «драма» обозначаются разные явления. Драмой называют и определенные факты реальности («жизненная драма»), и литературные жанры (мещанская драма XVIII века, бытовая и психологическая драма эпохи реализма), и ведущую разновидность сценического искусства — драматический театр, соединяющий в игре актеров жест со словом, и совокупность театральных форм деятельности («драматическое искусство» в понимании ряда этнографов и фольклористов), и сценический синтез искусств как таковой (Р. Вагнер и его последователи), и род словесного искусства, выделяемый наряду с эпосом и лирикой, то есть форму литературы, предназначенную для театра. Драма в этом последнем значении и составляет предмет данной работы.

которая, по мысли философа, «увенчивает» поэзию — совершеннейшее из искусств.

Теории драмы прошлых столетий — это огромное достижение эстетической мысли. Они важны и ценны для всех исследователей в области литературы и театра. Вместе с тем многое в классических теориях драмы устарело. И это естественно. Их создатели основывались на исторически локальном опыте (в основном это античная трагедия, а также драматургия Возрождения и классицизма). Многих сведений о ранней художественной словесности и театре, которыми располагают современные ученые, мыслители прошлых эпох не имели. Главное же, их суждения не полностью согласуются с опытом драматургии последних двух веков, в особенности XIX столетия.

Классические теории драмы отмечены нормативностью. Они часто включали в себя рекомендации и требования, которые могли ограничивать и даже сковывать творческий импульс писателей. Искусство же нашего времени, в том числе театральное-драматическое, нуждается не в установлении правил, а, напротив, в освобождении от возможных догм, которыми обернулись со временем некоторые авторитетные суждения (требование внешнего правдоподобия изображаемого; обязательность единого действия, основанного на борьбе между персонажами и завершающегося развязкой конфликта; недопустимость повествовательно-лирического комментария к словесным действиям актеров-персонажей и т. п.).

К тому же в теоретических работах рассматривались главным образом те черты драмы, которые одновременно являются свойствами и «недраматических» произведений, прежде всего эпических жанров и пантомимы (изображение характеров, конфликтность, сюжетность, временная композиция). В сферу классических теорий драматического искусства со времени Аристотеля входили и такие общехудожественные явления, как катарсис, трагическое и комическое, индивидуальное и типическое и т. п. Уникальные же черты, характерные только для драмы, исследовались в меньшей мере, часто они оставались в тени.

Таким образом, к теориям драмы прошлых столетий следует отнестись критически. Важно уяснить, что именно в них устарело, а что остается бесспорным, главное

же — необходимо сосредоточиться на решении тех проблем, которые ранее оставались вне поля зрения деятелей искусства и ученых.

В этом направлении и развивается теория драмы нашего столетия, в особенности его второй половины. О том, что литературоведы XX века в большей мере, чем теоретики прошлых столетий, изучают специфические черты драматических произведений, свидетельствуют работы В. М. Волькенштейна, Е. Г. Холодова, Е. Н. Горбуновой, М. С. Кургинян, В. В. Основина, В. А. Сахновского-Панкеева, А. А. Карягина, С. В. Владимирова, Б. О. Костелянца, М. Я. Полякова, В. Б. Блока, М. Алмаши, А. Натева, Ф. Клотца, Э. Бентли, М. Пфистера. Эти работы посвящены широкому кругу проблем, но наибольшее внимание в них уделено своеобразию конфликта и действия в драматических произведениях. Ряд ценных для теории обобщений можно найти в огромной по объему и богатой по содержанию литературе по истории театрально-драматического искусства и о творчестве крупнейших драматургов прошлого. Таковы, например, работы Г. О. Винокура о драматургии Грибоедова и Пушкина, А. П. Скафтымова о пьесах Чехова, А. А. Аникста о Шекспире. И наконец, для разработки теории драмы важны многие суждения К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, Б. Шоу, Б. Брехта и ряда современных деятелей сценического искусства.

Наличие большой и разнообразной литературы о драматургии не свидетельствует, однако, о том, что все главные проблемы теории драмы уже решены. Высказанные на протяжении последнего столетия мысли о драме (часто разнонаправленные, а порой и взаимоисключающие) нуждаются в систематизации и критике, в проверке и уточнениях.

Современная наука нашла убедительное решение вопроса о с о д е р ж а н и и драмы как литературного рода. Предметом художественного познания, как неоднократно отмечалось, становятся здесь ситуации, сопряженные с внешними и внутренними конфликтами, требующие от человека каких-то действий: эмоциональной, умственной и прежде всего волевой активности.

Однако содержательные особенности драмы теоретиками не вполне соотносены со свойствами ее формы, а потому нередко характеризуются прямолинейно и из-

лишне схематично. Главное же, не во всех ее сторонах изучена поэтика драматических произведений. Так, далеко не в полной мере уяснены запечатлеваемые в драмах формы поведения людей, а также пути проникновения драматургов во внутренний мир человека. Немало спорного в суждениях о своеобразии драматического сюжетосложения. Недостаточно исследована специфичность речи в драме. Нуждаются в более четком обозначении закономерности формирования драматического рода литературы (в частности, его соотношение с обрядовыми действиями) и особенности функционирования драмы в составе сценического искусства.

Недостаточно разработаны проблемы теории драмы в их историческом освещении. До сих пор остаются не прочерченными основные линии развития драмы в составе мирового литературно-художественного процесса, не уяснены поворотные моменты в ее историческом бытовании (то, что в этой области предлагает зарубежное литературоведение, обычно переоценивающее роль модернистских веяний в драме XX века, нуждается в критической корректировке).

И наконец, немало «белых пятен» в изучении связей драматического рода литературы с внехудожественной реальностью. Не обсуждалось сколько-нибудь развернуто и обстоятельно воздействие на драму форм культуры, каковыми являются ритуальные и публичные начала бытия, типы воплощения психики в поведении, внехудожественная речевая деятельность (ораторская и разговорная) и т. п.

В настоящем исследовании драма рассматривается прежде всего в ее специфических чертах, в ее соотношениях и связях с эпическими жанрами, лирикой и сценарной драматургией, в историко-генетической обусловленности ее свойств внехудожественной реальностью (как духовной жизнью общества, так и формами культуры), в ее главных разновидностях и ведущих тенденциях становления, развития, функционирования. На первый план при этом выдвигаются не только традиционно акцентируемые проблемы сюжетосложения, но и иные, менее исследованные аспекты поэтики драмы (театральность поведения персонажей, особенности психологизма, своеобразие сценических эпизодов, соотношение между монологами и диалогами).

Теоретико-методологическую основу данной работы

составляет концепция идеологической активности искусства и содержательности художественных форм. «Форма лишена всякой ценности, если она не есть форма содержания», — писал К. Маркс².

Автор работы опирается также на упроченные в советской науке принципы разграничения видов искусства и родов литературы, разработанные в классической эстетике XVIII—XIX веков. В своем «Лаокооне» Лессинг, уясняя отличия поэзии от живописи и скульптуры, выводил своеобразие словесно-художественных произведений из двух особенностей человеческой речи: «невещественности» словесных обозначений предметного мира и временной протяженности высказываний. На извлечении следствий из этих двух аксиом и строится величественное здание рассуждений «Лаокоона», поныне не утративших своего научного значения. Гегель в третьем томе своей «Эстетики» также сопоставлял виды искусства и роды литературы с формальными свойствами произведений и на этой основе характеризовал (пусть не во всем убедительно) духовно-познавательную и эстетическую природу каждого из них.

В искусствоведческих работах нашего столетия, унаследовавших принципы классической эстетики, виды искусства характеризуются двояко: во-первых, учитываются некие неотъемлемые для каждого из них формальные (художественно-языковые) признаки и, во-вторых, уясняются соответствующие данным признакам идейно-познавательные возможности. Об этом говорили, основываясь на принципах просветительской эстетики, немецкие теоретики литературы и искусства начала XX века Т. Майер и И. Кон. Подобных же воззрений придерживаются советские ученые. Так, Н. А. Дмитриева утверждает, что границы между видами искусства определяются «формами, способами художественного выражения (в слове, в видимых изображениях, в звуках и т. д.)». «С этих первичных «клеток» и следует начинать. Но, исходя из них, мы должны попытаться уяснить себе, какого рода перспективы познания в них заключены, какова главная сила того или иного искус-

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 159.

ства, которой оно не вправе поступиться»³. Эти суждения, на наш взгляд, актуальны и перспективны также при теоретическом рассмотрении родов литературы.

С учетом обозначенных теоретических положений нами и будет охарактеризована драма как содержательно значимая форма. Драматический род литературы представит в своих формальных особенностях и соответствующих им идейно-познавательных возможностях, по-разному используемых в различных социально-исторических и культурно-художественных ситуациях.

³ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962, с. 7.

СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРЫ И ЕЕ РОДОВ

СЛОВЕСНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ И ЕЕ ПОЗНАВАТЕЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Художественное изображение, как неоднократно отмечалось, обладает своего рода двуплановостью¹. Одни грани предметного мира запечатлеваются в произведениях искусства прямо, непосредственно и выступают как некая материальная, эстетически воспринимаемая данность (цвета, тона и линейные очертания предметов, видимых с определенной пространственной точки, — в живописи; речевые интонации, жесты, мимика — в актерском искусстве; трехмерные формы человеческого тела — в скульптуре и т. п.). Другие же аспекты реальности воссоздаются только косвенно и присутствуют в произведении «нематериально» — лишь подразумеваются. Здесь искусство обращается к ассоциирующей способности человека и сфере его воображения. Именно так, лишь опосредованно, «воссоздается» человеческая речь в пантомимических спектаклях и немых фильмах или движения — в живописи и скульптуре, или же цветовые тона предметов — в черно-белых фильмах и большей части графики.

Прямое воспроизведение осуществляется при однозначном, полном соответствии материального носителя образности предмету изображения. Еще А. Шлегель отметил, что «скульптура изображает формы посредством форм, живопись же все видимые явления — посредством оптической видимости»². Подобным образом право-

¹ Munro Th. The Arts and their Interrelations. N. Y., 1951, p. 532; Вартанов Ан. Образы литературы в графике и кино. М., 1961, с. 23—25.

² Цит. по кн.: Памятники мировой эстетической мысли, т. III. М., 1967, с. 260.

мерно охарактеризовать и другие виды искусства. Жесты и интонации актера воссоздают не что иное, как жесты и интонации героя; режиссерская мизансцена запечатлевает соотношения между обстановкой действия и поведением персонажей; пространственная композиция кинокадра часто фиксирует что-то зрительное впечатление.

Без такого строгого соответствия предметной изобразительности и «фактуры» трудно себе представить полноценное скульптурное и живописное, театральное и кинематографическое произведение. Художественное изображение в этих видах искусства воплощается в материальных средствах адекватно. И без этого нет искусства — явления в строгом, изначальном смысле эстетического.

Если прямое воспроизведение выявляет прежде всего специфику видов искусства, то опосредования знаменуют выход создателя произведения за пределы этой специфики — шаги данного искусства в сторону других, смежных. Косвенное изображение при этом не менее важно, чем прямое. Оно расширяет познавательную сферу художественного творчества: вводит в произведение информацию, которая не может быть запечатлена в непосредственно-чувственной форме.

Деятели искусства и ученые неоднократно говорили о неравноправии прямого изображения и «опосредований». Так, Р. Вагнер считал, что основное в искусстве — это его обращенность «к чувственному организму во всей его полноте»³; Л. Сабанеев, напротив, полагал, что главная роль в художественном творчестве принадлежит косвенным, ассоциативным сторонам образа, что «поверхность соприкосновения с физическим планом должна быть минимальной» и самое ценное в искусстве — его «невоплощенная сущность»⁴. Обе позиции нам представляются односторонними. Если художественный образ уподобить биологической клетке, то изобразительность, полностью соответствующая «фактуре» данного искусства, составляет как бы ее ядро. Косвенные же, «внематериальные», обращенные к ассоциациям стороны изображенного — это как бы окружающая ядро протоплазма, необходимая для жизнедеятельности клетки.

³ Вагнер Р. Избранные работы. М., 1979, с. 342.

⁴ Сабанеев Л. Скрябин. М.—Пг., 1923, с. 81.

В подобной двуплановости явственно обнаруживается духовно-чувственная природа искусства, в частности живописи и скульптуры, театра и кино.

Это соображение непосредственно подводит к проблеме двуплановости образов в художественной словесности. Существует ли особая, специфическая предметность, адекватная словесной «фактуре» или же художественные образы здесь являются исключительно косвенными, опосредованными, ассоциативными?

Лессинг и Гегель, Белинский и Чернышевский рассматривали словесное искусство (в традиционной терминологии — поэзию) как обозначение внесловесных явлений с помощью речи, то есть как опосредованное воспроизведение действительности. Представление о том, будто искусство слова чуждо прямому воспроизведению, бытует и в некоторых современных работах. «Прямо литература неспособна отразить ничего из того, что могут другие искусства, — утверждает, например, В. В. Ванслов. — Почти все здесь дается косвенно, опосредованно, через слово, путем описания»⁵.

Вопреки такого рода заверениям, образы литературы, подобно живописно-скульптурным и театрално-кинематографическим, двуплановы. Косвенное, опосредованное обозначение жизненных явлений — это лишь одна из сторон литературного творчества, но есть и другая, не менее важная: в словесно-художественных произведениях воспроизводится речевая деятельность людей. Запечатлевая слово кем-то произнесенное или написанное, писатели и поэты создают монологи и диалоги, без которых художественная литература немыслима.

Вряд ли нужно доказывать, что речевая деятельность изображается писателем с конкретностью и полнотой, которые недоступны образам внесловесной действительности. Изображение человеческой речи не нуждается в ассоциативном домысливании и составляет сферу прямого воспроизведения. Художественное воссоздание высказываний людей — это своего рода ядро словесной образности.

Монологи и диалоги (не будем пока останавливаться на различиях между ними) — это выразительно значимые высказывания, своей структурой активно выяв-

⁵ Ванслов В. В. Всестороннее развитие личности и виды искусства. М., 1966, с. 114.

ляющие сознание говорящего. Благодаря им, словесно-художественное изображение оказывается весьма специфичным: человек выступает в литературном произведении как «носитель речи». Монологический или диалогический характер имеют не только высказывания действующих лиц (в жанрах эпических и драматических) и лирических героев, но и речь описательно-повествовательная. Мера ее выразительной значимости может быть, конечно, бóльшей или мéньшей, но диалогические и в особенности монологические начала неизменно присутствуют и здесь.

Текст литературного произведения всегда выступает как совокупность чьих-то высказываний. Характеристики людей с помощью их речи — это универсальная, всеохватывающая стихия словесно-художественной образности. Речь в литературе функционирует, иначе говоря, не только в качестве материального средства создания образов, но и как важнейший предмет художественного изображения.

Большую роль в становлении взгляда на литературу как сферу воспроизведения речевой деятельности сыграли работы В. В. Виноградова и в особенности М. М. Бахтина. В основе исследований Бахтина лежит мысль о диалогической и монологической природе художественных текстов. Монологи и диалоги становятся, по мнению ученого, важнейшим объектом освоения в словесном искусстве. «Язык в романе, — читаем мы у Бахтина, — не только изображает, но и сам служит предметом изображения»⁶. Говоря о слове как предмете изображения именно в романе, ученый имеет в виду прежде всего запечатление различных манер мыслить и высказываться — своеобразное художественное различие. «Романизованная» литература, как считал Бахтин, воспроизводит идеологическую и языковую инициативность человека, в результате чего в тексты широко включаются высказывания, не адекватные авторскому сознанию (так называемые «чужие слова»). На наш взгляд, о речевой деятельности как объекте художественного воспроизведения правомерно говорить также и в более широком смысле, имея в виду само по себе наличие в литературном произведении монологов и диало-

⁶ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 416, см. также с. 144—150.

гов (независимо от того, как соотносится их структура с сознанием автора и героев).

Литературное произведение, как можно заметить, является совокупностью сообщений о предмете художественного вымысла и высказываний, которые выразительно значимы и характеризуют самих говорящих. Эти две стороны словесно-художественной образности составляют необходимое и взаимопроникающее единство. Текст литературного произведения — как бы контрапункт двух сплошных, нервующихся, линий. Одна линия складывается из наименований фактов внесловесной действительности, другая — из монологов и диалогов как таковых. Конечно, не во всех эпизодах произведений внесловесная действительность и речевая деятельность запечатлеваются в равной мере активно. Так, в монологах персонажей и лирических героев обозначения внесловесного бытия порой сводятся к минимуму. В описаниях же вещного мира, напротив, нередко ослабляются личностные начала речи. Но, как правило, в том или ином отрезке текста одновременно присутствуют изобразительность как внесловесная, так и собственно речевая (то есть монологическая и диалогическая). Монолог и пейзаж, или, скажем, диалог и портрет не являются чем-то существующим в произведении один возле другого. Диалогическая и монологическая речь закономерно «вбирает» в себя, в значительной мере подчиняет собственной структуре картины внесловесной действительности. Поэтому как «внесловесное» понимание литературных образов, которому отдали дань теоретики прежних столетий, так и полное растворение литературы в речевой стихии (к такого рода крайности склонны ученые и критики, ориентирующиеся на опыт модернистской литературы), представляются односторонними.

«Двуплановость» словесно-художественных образов обусловлена самой природой речи. В лингвистике давно упрочилось представление о сложности и многоплановости содержания речевой деятельности, об ее полифункциональности. Еще В. Гумбольдт рассматривал человеческую речь в отношении не только к ее объекту, но и к субъекту, то есть к говорящему, как целостную структуру, запечатлевающую человеческое сознание. В теории и философии языка первой половины XX века выразительные начала речи нередко понимались как главные, доминирующие (Б. Кроче, К. Фосслер; в этом

же русле — недавние труды М. Фуко). В 30-е годы нашего столетия «объективные» и «субъективные» стороны речевой деятельности (сообщение о чем-то и выражение чьих-то мыслей, чувств, намерений) были убедительно рассмотрены как равноправные. Известный немецкий психолог и языковед К. Бюлер содержанием речевого акта считал, с одной стороны, сообщение (обозначение предметов, их признаков, связей и т. п.), с другой — его выразительно-действенные начала: экспрессию и аппелляцию (запечатление в высказывании облика говорящего и его отношения к слушающему) ⁷. Подобные взгляды обосновывают в своих работах многие психологи и лингвисты: Л. С. Выготский, В. В. Виноградов, Н. С. Трубецкой, Ф. Кайнц, А. Гардинер и другие. Наличие в высказываниях выразительно-действенных начал — это универсальная закономерность речевой деятельности, которая включает в себя как сообщение о предмете, так и мысли, эмоции, намерения самих высказывающихся. И словесное искусство опирается на обе эти стороны человеческой речи.

Претворяя речь в предмет художественного изображения, писатели неизменно отражают внехудожественные формы речевой деятельности. Словесное искусство, говоря иначе, стимулируется речевой деятельностью, составляющей неотъемлемую грань реальной действительности. Об активном воздействии на художественную литературу «обычной» речи неоднократно говорилось в 1920-е годы. В. В. Виноградов утверждал, что литературное произведение возникает в двояком речевом контексте. Во-первых, оно наследует литературно-художественные формы речи, во-вторых, «входит в контекст социально-языковых систем ... данной эпохи» ⁸. Ю. Н. Тынянов несколько ранее писал, что литература в ее конструктивно-формальных особенностях связана с «внелитературными рядами» (с бытом, как расширительно назвал ученый сферы, «запредельные» писательскому творчеству). «Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной», — утверждал он, разумея под соотнесенностью взаимодействие первично-жизненных и вторично-художественных начал. Литературно-ху-

⁷ См.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях, ч. 2. М., 1965, с. 22—28.

⁸ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980, с. 68.

дожественную форму, по мнению Тынянова, следует рассматривать не как имманентное изобретательство, не только в качестве «сотворения» приемов и их сцеплений, как это было принято у представителей формальной школы рубежа 10—20-х годов XX века, но и в ее сопряженности «с соседними рядами» — с ее внелитературными «подобиями»: «Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотношенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным»⁹. Именно в этом русле развернулось изучение М. М. Бахтиным романного слова в 1930-е годы, Г. О. Винокуром — драматической речи в работах о «Горе от ума» и «Борисе Годунове» в 1940-е годы, Д. С. Лихачевым в 1950-е годы — древнерусской письменности, запечатлевшей устную публичную речь, которая, по словам ученого, была «литературой до литературы»¹⁰.

Рассмотрение речи как предмета художественного изображения открывает широкие перспективы изучения литературы в ее сопряженности с судьбами словесной культуры: в ее обусловленности исторически меняющимися формами устной и письменной речи; диалогической и монологической; народно-песенной, риторической (прежде всего — ораторской) и разговорной; непосредственно публичной и бытующей в частной жизни людей.

Своеобразны и словесно-художественные картины внесловесной действительности. Представители классической эстетики обращали внимание на то, что литература отличается от других видов искусства не только шириной охвата жизни, но также и качественно: присущим ей объектом художественного познания. Лессинг, как известно, подчеркивал временную протяженность самого предмета литературных произведений, что, по его мысли, объединяет поэзию с другими видами искус-

⁹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 271, 278.

¹⁰ Лихачев Д. С. Возникновение русской литературы. Л.—М., 1952, с. 92—94. Об отражении в русской литературе внехудожественной речевой реальности см.: Базанов В. Г. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие.— Русская литература, 1959, № 3; Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963, гл. 15—16; Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.

ства, «где подражание совершается во времени»¹¹, каковы пантомима и основывающееся на ней театральное искусство (а в наше время также телевизионно-кинематографические формы).

Специфика литературы обусловлена, далее, резкой неадекватностью слова обозначаемому предмету, по выражению Лессинга — «невещественностью» речи, произвольностью словесных знаков¹². Иначе говоря, словесное искусство характеризуется изобразительностью при отсутствии прямой наглядности изображения. Об этом же говорил и Гегель¹³.

Мысль о внечувственном характере словесной образности была конкретизирована на рубеже XIX—XX веков. Слово в поэзии, по мнению немецкого ученого Т. Майера, — это не вспомогательное средство (Vehikel) воссоздания внесловесной действительности, а способ изображения, который во многом определяет содержательную специфику произведений. При этом подчеркивалось, что материальным средствам поэзии, лишенной наглядности, соответствует внечувственная, тоже лишенная наглядности предметность: поэт, описывая факты, лица, события, дает прежде всего впечатление от содержания созерцаний (Gehalteindrücke der Anschauungen). Поэзию Майер называет искусством «мысленных представлений» и отмечает, что мир запечатлевается здесь в его внечувственных сторонах: писатель и поэт находят в реальности прежде всего «внеаглядное» (Unterschauliche)¹⁴.

Суждения эти представляются вполне убедительными. Предметный мир, каким он открывается человеку, имеет две стороны: конкретно-чувственную (осваиваемую зрением, слухом, осязанием и т. п.) и, так сказать, умопостижимую. В наших реакциях на окружающее, как отмечают психологи, непосредственно-чувственные моменты органически слиты с интеллектуальными: в чертах предмета, воспринимаемых зрительно и на слух, мы одновременно распознаем его родовую сущность,

¹¹ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957, с. 70.

¹² Там же, с. 128—129.

¹³ См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т., т. 3. М., 1971, с. 342—352.

¹⁴ Meyer Th. A. Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901, S. 51—59, 39, 155—156.

смысл, назначение¹⁵. Что касается словесных образов, то они адекватны именно интеллектуальной стороне восприятия (в отличие от живописных и скульптурных, театрално-кинематографических, которые выдвигают на первый план визуальный аспект восприятия).

Сказанное, конечно же, свидетельствует о некоторой ограниченности словесной образности в сравнении с живописно-скульптурной и актерско-режиссерской: литература так или иначе отрывается от чувственного облика предметов. Вместе с тем мир наименований по своему богаче мира чувственных достоверностей. Порой зрительное впечатление от факта дает нам значительно меньше, чем умный, проникновенный и яркий рассказ о нем. Словесные образы, активно истолковывающие реальность, обладают смысловой конкретностью воспроизводимого.

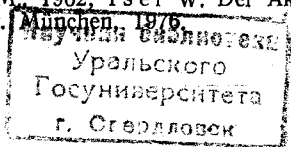
Художник слова овладевает главным образом теми сторонами реальности, которые осваиваются не ощущениями, а всей целостностью человеческого сознания. Явления действительности попадают в его поле зрения уже «переработанными» мышлением, преобразованными с помощью словесных значений. Не сами по себе чувственно воспринятые формы предметного мира становятся для писателя и поэта объектом постижения и воспроизведения, а умопостигаемые смыслы явлений и фактов. По верной мысли Н. А. Дмитриевой, художественная литература «непосредственно выражает реакцию сознания на явления и опосредованно создает представления о самих явлениях в их чувственном бытии»¹⁶.

В этой связи естественно подвергнуть сомнению привычное представление о косвенной, ассоциативной связи между словом и тем, что им обозначается, и соответственно о неполноте и схематичности речевых образов¹⁷. Безусловно, разница «меж именем и вещью», как сказано у Б. Л. Пастернака, «непомерна». Слово как фоне-

¹⁵ См., например, суждение одного из крупных ученых-физиологов нашего века А. А. Ухтомского: «Простое ощущение — абстракция и фикция; реальный и живой опыт имеет дело с «интегральными образами» (Ухтомский А. А. Доминанта. М.—Л., 1966, с. 35).

¹⁶ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962, с. 46.

¹⁷ См.: Ингарден Р. Схематичность литературного произведения. Литературное произведение и его конкретизация. — В кн.: Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962; Iser W. Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976.



тичѣское явлѣние связано со зримым обликом предмета лишь опосредованно (конвенционально). Но значение высказывания (его семантика) адекватно запечатлевает умопостигаемую целостность предметов, явлений, фактов. В этом смысле между художественной речью и осваиваемой ею внесловесной предметностью наличествует и непосредственная, прямая связь.

Интеллектуально-речевые представления, как известно, формируются на базе чувственных восприятий (главным образом зрительных). Но связи одного с другим могут иметь самый разный характер. В одних случаях значение высказывания оторвано от сферы визуально осваиваемого («прошло два дня»), в иных, напротив, оно являет собой прямой след зрительного восприятия («стало светло»). И для писателей, естественно, важны обе эти формы речевых представлений. Литературное произведение поэтому составляет как бы чересполосицу образов, одни из которых вневещественны в самой своей предметной основе, другие же ориентированы на освоение зримого мира и соответственно на визуальное воображение читателя.

При этом специфика литературы как изобразительного искусства дает о себе знать и в ее адресованности в видимой реальности. Потенциально «вещественное» начало словесной образности составляет неотъемлемую грань литературы, где, по мысли Н. К. Гей, находят применение как понятийно-символические, так и предметно-вещественные свойства слова¹⁸. Однако словесно-художественная пластика резко отличается от наглядной пластики иных видов искусства. Зримый мир входит в литературное произведение не в качестве чувственно воспринимаемой данности, а как достояние сознания «носителя речи». Поэтому читатель обретает возможность свободно ассоциировать обозначенное словами с собственным визуальным опытом и дополнять, обогащать сказанное автором силой своего воображения. Воплощенная речью пластика склонна представлять как психологизированная, она нередко подается сквозь призму чьих-то впечатлений, как косвенная и «подтекстовая».

В этом смысле литература как искусство, что-то те-

¹⁸ См.: Гей Н. К. Искусство слова. М., 1967, с. 13. См. также: Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968, с. 311.

ря из-за отсутствия наглядности своих образов, вместе с тем обретает особое позитивное качество в освоении реальности. В отличие от живописи и скульптуры, театра и кино, она делает своим объектом не сами чувственно воспринимаемые предметы, а направленность на них сознания. (Заметим также, что писателей интересует не только зримая реальность, но также «картины», открывающиеся слуховому, осязательному, обонятельному воображению.)

Другими словами, все видимое, существуя прежде всего материально, бытует вместе с тем и в сознании людей — в их впечатлениях, воображении и памяти. Эту-то «вторую жизнь» зримого мира и запечатлевает художественная литература. Здесь одно из важных ее специфических свойств. Будучи «перенесена» в человеческое сознание, зрительно воспринимаемая реальность, естественно, утрачивает свою «первичную» достоверность и полноту, но одновременно обретает свободу и подвижность. По мысли Т. Майера, чувственно воспринимаемый мир, будучи «обработан» с помощью словесных представлений, осваивается «в сокращении, охвате, разрыве»: поэтическое искусство освобождает писателя и читателя от необходимости следовать формальным законам зрительного восприятия¹⁹. Добавим к этому, что словесная пластика организуется, скорее, по законам воспоминания о виденном ранее, нежели как прямое претворение зрительного восприятия. Последнее практически невозможно: между живым впечатлением и его воплощением в речи всегда существует некий временной «зазор». «Плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению», — говорил о художественном творчестве Лессинг²⁰. И словесные картины зримого мира в этом смысле в высшей степени плодотворны.

Без картин видимого бытия литература обойтись не в состоянии, если она верна себе и максимально использует возможности слова. Писателя так или иначе интересуют зримые формы реальности и те душевные движения, которые возникают по живым следам зрительных впечатлений человека. Поэтому-то художественно-речевая пластика — явление принципиально «неотменяемое»

¹⁹ Meyer Th. A. Stilgesetz der Poesie, S. 179—181.

²⁰ Лессинг Г. Э. Указ. соч., с. 91.

и эстетически равноценное пластике скульптурной, живописной, пантомимической, экранной.

Соотношения «вещественных» и «невещественных» начал словесной образности определяются прежде всего характером мирозерцания писателей. Если художник слова исполнен стремления «все формы, все цвета вобрать в себя глазами, пройти по всей земле горящими ступнями, все воспринять и снова воплотить» (М. Волошин), если он, говоря языком теории, сосредоточен главным образом на эстетических свойствах реальности, то в его произведениях пластическое начало оказывается первостепенно важным и преобладающим. Если же он стремится прежде всего «высказать правду о человеческой душе» (Л. Толстой), зрительная достоверность изображаемого оказывается моментом вторичным, не утрачивая, однако, своего значения.

Наиболее специфична для литературы, конечно, «невещественная» предметность — обозначения связей между явлениями, целых групп предметов, а главное — внутреннего мира человека (психологические характеристики). Писателям и поэтам (особенно в новое время) свойственно акцентирование именно этих сторон сущего: здесь, в сфере «умопостигаемого», искусство слова стоит как бы над другими искусствами.

Литература воспроизводит внутренний мир человека в ином ракурсе, нежели искусства экспрессивные: архитектура, «чистый» танец, а также музыка, которая, по словам Г. Берлиоза, выражая чувства, неспособна, однако, показать то, чем эти чувства вызваны²¹. В музыке, хореографии и зодчестве художественно запечатленное сознание как бы оторвано от породившего его бытия: переживание выступает вне его связей с какими-либо фактами, предметами, явлениями. Объект познания в этих видах искусства — это общий характер душевных состояний.

В литературе же человеческие чувства и волевые импульсы даются в их обусловленности какими-то фактами, в их направленности на конкретные явления действительности. Как бы смутны, неуловимы, как бы иррациональны ни были в отдельных случаях запечатлеваемые художественным словом душевные движения (вспомним стихи Жуковского, Фета, раннего Блока), чи-

²¹ Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974, с. 145.

татель всегда узнает, чем они вызваны и с какими впечатлениями связаны. Словесно-художественные образы не просто выражают строй человеческой души, они (как в форме диалогов и монологов, так и посредством словесных обозначений внутреннего мира человека) изображают единичные чувства, мысли, намерения в их связях с неповторимыми жизненными положениями и фактами предметного мира.

Высказанные соображения побуждают критически отнестись к пониманию художественной литературы как принадлежащей одновременно к искусствам изобразительным, предметным, имитирующим (наряду с живописью, скульптурой, театром и кино) и неизобразительным, экспрессивным (наряду с архитектурой, музыкой, хореографией) ²².

Качественное своеобразие изобразительных и экспрессивных искусств определяется, на наш взгляд, аспектом освоения внутреннего мира человека. Изобразительные искусства воссоздают человеческое сознание в его связях с бытием, в его обусловленности какими-то предметами и фактами. Отсюда важнейшее общее свойство скульптуры и живописи, театра и киноискусства: наличие в них изображенных предметов, более или менее адекватных реальности.

Поэтому литературу в целом, со всеми тремя ее родами, включая и лирику, правомерно отнести к искусствам изобразительным. Точки соприкосновения словесного искусства с танцем и музыкой не дают оснований говорить о его принадлежности к экспрессивным искусствам. Чистой, самодовлеющей экспрессии звуков речи (фонем и их сочетаний) не существует. Это хорошо доказали способом «от противного» крайне левые футуристы, в частности А. Крученых, предлагавший в качестве образцов поэтических высказываний бессмысленные звукосочетания. Попытки воспользоваться речью в целях неизобразительных оказались, по сути дела, бесперспективными. Экспрессия лирических высказываний неизменно опирается на предметные значения слов (прямые и переносные), на познавательные и изобразительные возможности языка, Ритм стихотворно-лирической речи и ее фонетический строй, как это показал

²² В работах Г. Н. Поспелова, В. В. Кожина, В. Е. Гусева лирика рассматривается как экспрессивное искусство.

Ю. Н. Тынянов, неизменно взаимодействуют с речевой семантикой. В отличие от хореографии, архитектуры и музыки лирика воспроизводит связи между процессами душевной жизни и окружающей человека действительностью. К тому же лирические произведения способны воссоздавать (и это далеко не частные случаи) внешний человеку мир вещей и явлений природы (описательная и, в частности, пейзажная лирика), а также глубокие общественные коллизии (политическая лирика), уверенно входя тем самым в область материального бытия.

Хотя словесное искусство возникло из синтеза речи с музыкой (фольклор в большей части его жанров), художественная речь изначально выступала как изображение предметов, действий, впечатлений, мыслей, высказываний. Литература (как ни велика в ней роль ритмико-речевой экспрессии) изобразительна, предметна даже в тех случаях, когда она осваивает сферу человеческого сознания.

ДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ НА РОДЫ

Понятие литературного рода, хотя ему посвящено множество работ, до сих пор не имеет сколько-нибудь ясных очертаний. Порой утверждают даже, что роды литературы, составляя центральную проблему поэтики, вместе с тем сопротивляются любой смысловой интерпретации²³. Подобное впечатление создается, вероятно, потому, что существуют две взаимно не согласующиеся традиции рассмотрения эпоса, драмы и лирики, которые до настоящего времени не отделены одна от другой сколько-нибудь отчетливо.

Одна из них — понимание родов как способов выражения художественного содержания. Эта традиция восходит к эстетике древнего мира. Так, Платон, впервые выдвигая понятие эпоса, драмы и лирики, ставил во главу угла способы ведения речи в произведении. В лирике, по словам античного философа, «поэт говорит от себя и не стремится изменить направления наших мыслей так, будто кроме него говорит еще кто-

²³ Hamburger K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957, S. 3.

то»²⁴. Драма понималась Платоном как противоположность лирике (здесь высказываются герои, но не автор), а эпический род рассматривался как смешанный, соединяющий начала, которые присущи драме и лирике. Сходные суждения мы находим у Аристотеля, который назвал эпос, лирику и драму «способами подражания» в поэзии: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»²⁵.

Авторы средневековых трактатов об искусстве и поэзии собственно родов не выделяли, они ставили в один ряд и эпос, и трагедию с комедией²⁶. Возвращение к триаде аристотелевской «Поэтики» наметилось в эпоху Возрождения. Так, А. С. Минтурно в трактате «De Poeta» (1559) выделил в составе словесного искусства эпос, мелику (то есть лирику) и сценическую поэзию (то есть драму).

Литературные роды в понимании Платона, Аристотеля и их последователей — это определенные типы отношения высказывающегося («носителя речи») к художественному целому. В этом ракурсе, первостепенно важном для науки о литературе XIX—XX веков (в том числе современной), рассматривали литературные роды Гёте и Шиллер в своей переписке и написанной обоими статье «Об эпической и драматической поэзии». В суждениях этих авторов убедительно обозначены познавательно-художественные возможности эпоса и драмы как словесно-художественных форм. В России той же точки зрения придерживался А. Ф. Мерзляков. Он утверждал, что драматическая и эпическая поэзия различаются «в наружности», «в поступи разговора»: в образцах повествовательной поэзии «писатель говорит сам от себя», в произведениях же поэзии драматической «стихотворец

²⁴ Цит. по кн.: Античные мыслители об искусстве. М., 1938, с. 78—79.

²⁵ Аристотель. Поэтика. М., 1957, с. 45.

²⁶ Behrens I. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16 bis 19 Jahrhundert: Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle, 1940 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. Heft XCII).

скрывается и заставляет говорить вместо себя действующие лица»²⁷.

В свете другой традиции, более поздней, но не менее влиятельной, эпос, лирика и драма выступают прежде всего как определенные типы художественного содержания.

Первый шаг к такому пониманию литературных родов (его можно назвать категориальным) сделал, по видимому, А. Шлегель. Говоря о различиях между эпосом и драмой, он придал решающее значение некоей их духовной сущности, но не формальным чертам этих родов литературы. В рецензии на «Германа и Доротею» Гёте он писал: «Различие между эпическим и драматическим родами литературы... должно... лежать несколько глубже, чем во внешней форме... Да и к тому же вообще бессмысленно выводить высшие закономерности этих родов литературы из понятий повествования и диалога»²⁸.

Подобным же образом рассуждал Ф. В. Шеллинг. В своих высказываниях о различиях между литературными родами он в значительной мере отвлекался от формальных моментов, связанных со спецификой словесного искусства, и оперировал преимущественно философскими категориями. Лирику Шеллинг соотнес с бесконечностью и духом свободы, эпос — с чистой необходимостью, в драме же усмотрел своеобразный синтез того и другого: борьбу свободы и необходимости²⁹. Роды литературы интерпретированы Шеллингом не как словесно-художественные формы, обладающие определенными содержательными возможностями, а как философско-эстетические субстанции, имеющие универсально-художественное значение. Подобная категориальная трактовка видов и разновидностей художественного творчества весьма характерна для романтической эстетики, придававшей предельно широкое значение словам поэтичность, живописность, музыкальность, пластичность, эпичность, драматизм, лиризм, с помощью которых обозначались не только свойства определенных

²⁷ Мерзляков А. Ф. Рассуждение о драме вообще. — Труды общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Ч. XVII. М., 1820, с. 90.

²⁸ Цит. по кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 124.

²⁹ См.: Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 399.

групп произведений, но и качества мира как такового³⁰.

По тому же категориальному принципу философических дедукций построил свою более аргументированную теорию литературных родов Гегель. Роды литературы разграничиваются им с помощью категорий гносеологии (объект — в эпосе, субъект — в лирике, синтез объекта и субъекта — в драме) и на этой основе характеризуется специфический предмет каждого из них: бытие в его целостности и господство событий над волей отдельных людей — в эпосе; душевная взволнованность, переживание как таковое — в лирике; устремленность к цели, волевая активность человека — в драме. Отметим, что гегелевская концепция литературных родов во многом была предварена эстетическим трактатом Ж.-П. Рихтера (Жан Поля), созданным в 1804 году³¹.

В трудах Шеллинга и Гегеля понятие литературного рода как бы извлечено из области поэтики и водворено в сферу философии искусства. Произошла переакцентировка внимания с типологии словесно-художественных форм на типологию художественного содержания, отнюдь не специфичного для литературы. Под спудом дедуктивно выводимых философских категорий (свобода и необходимость у Шеллинга, субъект и объект у Гегеля и в особенности его последователей) теперь нередко оказывались погребенными восходящие к Платону и Аристотелю представления о типах организации словесно-художественных произведений³². Философские категории в новой теории литературных родов как бы накладывались извне на сложный мир явлений искусства.

На это обратил внимание В. Г. Белинский. Поддерживая гегелевскую концепцию эпоса и драмы, он вместе с тем в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) высказал мысли, побуждающие отнестись к этой концепции критически. Отметив, что «драма и эпопея диаметрально противоположны по своей сущности», он, идя по следам Жан Поля и Гегеля, соотнес первую с господством человека над событием, вторую — с владичеством события над человеком. В то же время Белинский привел ряд примеров, убеждающих в том, что со-

³⁰ См.: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966, гл. V.

³¹ Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 238—254.

³² Отметим, однако, что сам Гегель учитывал не только содержание, но и формальные особенности родов литературы.

ответствие между содержанием, которое названо им эпическим и драматическим, и формой (повествовательной и собственно диалогической) может отсутствовать. Конец «Гамлета», по его мысли, «совершается как бы в эпическом характере, вытекая не из свободного решения воли со стороны Гамлета, а из случайностей», а «Тарас Бульба» представляет собой «превосходный пример эпического произведения, проникнутого драматическим элементом». «Ламмермурскую невесту» В. Скотта критик называет трагедией в форме романа. Далее он говорит об эпическом характере греческой трагедии, некоторых шекспировских пьес и пушкинского «Бориса Годунова», «Иное эпическое по форме своей произведение, — заключает Белинский, — отличается драматическим характером, и наоборот... Бывает драма в эпосе, бывает и эпоса в драме»³³.

Приведенные суждения свидетельствуют о неразмежеванности понятий рода и жанра в эстетических теориях XIX века, а также об односторонности гегелевской теории литературных родов, об ее некоторой отвлеченности и умозрительности. Категория рода, широко соотнесенная Белинским с художественным опытом, как бы распалась на два самостоятельных, независимых друг от друга понятия. Эпический и драматический характер произведения предстал не в качестве функции повествования и «чистых» монологов и диалогов действующих лиц, а как сущность, не имеющая с последними однозначных и обязательных связей. Стало ясно, что сконструированные Шеллингом и Гегелем художественно-познавательные принципы эпоса и драмы решительно не согласуются с соответствующими типами художественно-речевых структур.

Высказывания Белинского о родовом характере и родовой форме произведений знаменовали размежевание двух тенденций рассмотрения эпоса, лирики и драмы, которые отчетливо прослеживаются вплоть до нашего времени. В одних случаях литературные роды продолжали пониматься в духе Шеллинга и Гегеля: как определенные типы содержания. Такие работы нередко оказывались догматическими: они декларировали установки, которые так или иначе сковывали писателей. Подоб-

³³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 16—31.

ный догматизм впоследствии преодолевался суждениями о всеобщем смешении литературных родов, о повсеместном тяготении литературы к синтезированию лирического, эпического и драматического начал, а порой также и о ненужности самой категории литературного рода. Наиболее яркий представитель такой скептической позиции — Б. Кроче, считавший родовую классификацию бесперспективной и бесплодной.

Категориальная трактовка эпоса, драмы и лирики в науке XX столетия распространена, однако, весьма широко. Так, К. Фосслер называл догматическими любые попытки осознать литературные роды в качестве форм речевого изображения и противопоставлял им «спекулятивное» понимание эпоса, лирики, драмы как субстанций внеэстетических. По мысли Фосслера, наука о литературе преодолет привычно-догматические представления об устойчивых родовых формах (*festen Formgattungen*) только в том случае, если она перестанет рассматривать эпос, лирику и драму как явления поэтики или эстетики и «отошлет» их в смежные области социологии и психологии³⁴.

После этого теория литературных родов (особенно немецкая) действительно была «отослана» смежным наукам, в основном психологии и лингвистике. Эпос, лирика и драма неоднократно соотносились с различными явлениями психологии (воспоминание, представление и т. п.) и лингвистики (первое, второе, третье грамматическое лицо)³⁵. Нередко литературные роды соотносятся (в разных работах по-разному) с прошлым, настоящим и будущим временем³⁶.

Наиболее известна из подобных работ неоднократно переиздававшаяся книга Э. Штайгера «Основные понятия поэтики». Содержательно-психологические аспекты литературных родов здесь выдвигаются на первый план в ущерб началам художественно-речевым. Полемизируя с традиционными, как он их называет, нормативными поэтиками, Штайгер предлагает изучать лирическое,

³⁴ Vossler K. Dreierlei Begriffe vom Drama. — In: Vossler K. Aus der romanischen Welt, 2. Leipzig, 1940, S. 143—144.

³⁵ Rutkowski W. V. Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bonn und München, 1968.

³⁶ Kleiner J. The role of time in literary genres. — Zagadnienia rodzajów literackich. Tom II, Zeszyt I(2). Łódź, 1959, s. 5—12.

эпическое и драматическое вне их связей с лирикой, эпосом и драмой как формами словесного искусства. Он подчеркивает, что, уясняя природу этих явлений, намеренно оставляет поэтические формы без внимания. Ратуя за «идеальное» понимание интересующих его категорий, Штайгер обращается к понятиям и терминам психологической науки: эпическое соотносит с представлением, лирическое — с воспоминанием, драматическое — с напряженностью «патетической» или «проблемной». Внешнее выражение (форма рассказа, пьесы для театра, стихотворного гимна) Штайгер считает моментом случайным и несущественным³⁷.

Один из последних опытов такого рассмотрения литературных родов — книга В. Руттковского. Здесь, как и у Штайгера, подчеркивается, что предметом изучения являются не эпические, лирические и драматические структуры, а их первоосновы (Grundbegriffe, Grundhaltungen). Наряду с общепризнанными тремя литературными родами, Руттковский называет и четвертый — артистический, сконструированный им самим³⁸.

Соотнесение литературно-родовых форм с общеэстетическими и внеэстетическими категориями в принципе плодотворно. Однако подмена характеристик родовых форм словесно-художественного творчества отвлеченными философско-психологическими категориями неминуемо наносит ущерб науке о литературе. Между тем именно такой подмене термина отдана дань в названных работах. Так, у Штайгера, вопреки его установке, выраженной в самом заглавии книги, речь идет, по существу, не о понятиях поэтики, а о категориях общей теории искусства, которые, как верно отмечалось, не приведены в систему и во многом произвольны³⁹.

Недоверие к понятию литературного рода характерно и для ряда современных зарубежных ученых. Порой оно мотивируется указанием на радикальные сдвиги в словесном искусстве XX века — на изменения и новообразования, которые будто бы «разрушают старый дом

³⁷ Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1951.

³⁸ Ruttkowski W. V. Die literarischen Gattungen, S. 9.

³⁹ «Seminar». A Journal of Germanistic Studies. Toronto, Canada, 1965, vol. 1, N 2, p. 125—126. Умозрительно-дедуктивный характер немецких теорий драмы от Гегеля до Штайгера отмечается в кн.: Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. München, 1977, S. 18—19.

поэтики» и ведут к распаду эпоса, лирики и драмы⁴⁰.

Об устарелости представления об эпосе, лирике и драме как явлениях словесного искусства говорили порой и советские ученые. Наиболее последовательно высказался в этом духе А. И. Белецкий, предложивший в статье 1940 года вообще устранить из литературоведения проблему родовых форм; ученый назвал эпос, лирику и драму абстракциями и фикциями⁴¹.

Подобные мысли вызывают серьезные возражения. А. И. Белецким (как и Фосслером, Штайгером, Руттковским) возводится в абсолют и расценивается в качестве единственно правильного категориальное (в духе романтической эстетики) рассмотрение литературных родов и решительно отвергается сама возможность изучения эпоса, лирики и драмы как форм словесно-художественного освоения мира: сами по себе эти формы объявляются несуществующими, что совершенно не соответствует действительности. Из того факта, например, что наряду с простыми, односоставными искусствами имеются искусства синтетические, никто не станет делать вывода, что первые являются фикциями. Подобным же образом наличие лиро-эпических произведений или присутствие в эпических и драматических произведениях лирических эпизодов отнюдь не означает, что литературных родов вообще нет как таковых. Они существуют, эти выявленные еще Платоном и Аристотелем эпос, лирика и драма, и формальные различия между ними являются весьма значимыми, в конечном счете содержательными. И различия эти — подобно границам между видами искусства — нуждаются в пристальном изучении с учетом постоянно обогащающегося литературно-художественного опыта.

Неудивительно, что многие теоретики второй половины XIX и XX веков, испытывая недоверие к внехудожественным «отвлеченностям», восходящим к эстетике романтизма, опирались и опираются на более раннюю, платоновскую и аристотелевскую традицию понимания эпоса, лирики и драмы как способов воспроизведения жизни. Именно так судили о литературных родах русские демократы-шестидесятники. Эпос, лирика и драма

⁴⁰ Adel K. Der Zerfall der Dichtungsgattungen. — Literatur und Kritik, Jg. IV, 1969, N 36—37, S. 411—420.

⁴¹ См.: Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964, с. 342.

рассматривались ими как определенные словесно-художественные формы. Чернышевский, подвергая сомнению мысли Гегеля о содержательной границе между эпосом и драмой, в качестве единственно правильных противопоставлял им суждения Аристотеля. «Различия по направлению, — писал он, — по духу, по характеру содержания между трагедиями и гомеровскими поэмами Аристотель не замечает никакого. Напротив, он, очевидно, полагает существенную тождественность эпического и трагического содержания... Надобно ли считать недосмотром Аристотеля несогласие его в этом случае с новейшими эстетиками, полагающими существенное различие между содержанием эпическим и драматическим? Может быть; но скорее можно думать, что наши эстетики полагают слишком глубокое различие, по содержанию, между эпической и драматической поэзией, которые у греков, очевидно, различались одна от другой больше формою, нежели содержанием»⁴². Добролюбов тоже разграничивал эпос, лирику и драму с учетом прежде всего речевых признаков произведений⁴³.

Как определенные типы художественно-речевых структур понимали литературные роды исследователи ранних стадий искусства, в частности А. Н. Веселовский, который выдвинул гипотезу возникновения эпоса, лирики и драмы из обрядового хора. «По Веселовскому, — отмечает В. Ф. Асмус, — формы эпоса, лирики и драмы, от которых пошло название известных поэтических родов и эпох поэзии, даны задолго до появления в истории тех особенностей мирозерцания, на которые мы переносили определения эпического, лирического и т. п. Формы эти — естественное выражение мысли, и мирозерцание находит их уже бытующими в тот момент, когда оно возникает и ищет соответствующего воплощения в слове»⁴⁴.

На традицию, восходящую в отечественной науке к суждениям Добролюбова и Чернышевского, опираются и советские литературоведы. Так, В. В. Основин утверж-

⁴² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 282—283.

⁴³ О понимании Чернышевским и Добролюбовым литературных родов см.: Белопольский В. Н. Проблема поэтических родов в литературной критике второй половины 50-х — начала 60-х годов XIX века. — Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена, т. 308. Л., 1966.

⁴⁴ Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1963, с. 49.

ает, что каждый из родов литературы «имеет свою специфику, лежащую в самой природе композиционно-структурного оформления (строения)»⁴⁵.

В немецком литературоведении, отдавшем наибольшую дань проблеме деления литературы на роды, лирика, драма и эпос тоже нередко рассматриваются как типы формальной, композиционно-речевой организации произведений⁴⁶. Знаменательна предпринятая еще в начале XX века попытка уяснить речевые первоосновы драматического рода литературы⁴⁷. Остро и убедительно бсуждается вопрос о принципах изучения литературно-родовых форм в книге Э. Гирта, который разграничил типы переживаний, лежащих в основе произведений, и собственно литературные роды. Гирт утверждал, что изучение связей первого со вторым — весьма заманчивая проблема для поэтики. И вместе с тем отмечал, что аука о литературе, чтобы не впасть в метафизику, олжна изучать сначала собственно роды, а потом уже ытаться решить вопрос о том, какими типами переживаний полнее и чаще наполняются родовые формы, каковы реализующиеся в них содержательные тенденции⁴⁸. В том же направлении развивал восходящую к нтичности теорию литературных родов Ю. Петерсен, тверждавший, что эпос — это монологическое сообщение (Bericht) о действии; лирика — монологическое изображение (Darstellung) состояния (Zustand); драма — диалогическое изображение действия⁴⁹.

⁴⁵ Основин В. В. О специфике драмы. — В кн.: Проблемы художественного мастерства и истории литературы. Горький, 1967, 41. (Учен. зап. Горьковского пед. ин-та, вып. 77, серия филол. наук).

⁴⁶ Обзор теорий литературных родов на протяжении XIX — начала XX века дается в кн.: Hartl H. Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien, 1924.

⁴⁷ Bab J. Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas. — Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Jg. 6, 11, S. 43—60.

⁴⁸ Hirt E. Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig—Berlin, 1923, S. 9. Представляют интерес и более поздние суждения В. Флемминга, который упрекал Дильтея за то, что тот соотносил литературные роды с психологическими возможностями человека и типами мирозерцания, не учитывая речевой природы поэзии (Flemming W. Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft. 1965, Meisenheim am Main, S. 29—32).

⁴⁹ Petersen J. Die Wissenschaft von der Dichtung. Bd 1, Werk und Dichter. Berlin, 1939, S. 119—126

На протяжении последнего времени в немецком литературоведении предприняты опыты соотнесения литературных родов с теми функциями речи, которые были охарактеризованы К. Бюлером: эпос соотносится с сообщением, лирика — с экспрессией, драма — с обращением (апелляцией)⁵⁰.

Рассмотрение литературных родов как способов речевого выражения художественной мысли, на наш взгляд, перспективно и плодотворно. Однако известные нам (в том числе названные выше) определения литературно-родовых форм не представляются полными и точными. В существующих характеристиках эпоса, драмы и лирики недостаточно учитываются свойства словесного искусства в целом, которое во всех своих разновидностях соединяет обозначение (наименование) явлений «внесловесной» действительности и воспроизведение речевой деятельности (в виде монологической и диалогической речи). Прежде всего, вопреки многочисленным суждениям, не одна только драма, но и другие литературные роды могут иметь своей основой речь, принадлежащую не автору, а иным лицам (ролевая лирика; сказовые формы эпического повествования). Неправоммерно, далее, связывать специфику драмы с преобладанием в ней диалога и противопоставлять ее на этом основании «монологическим» эпосу и лирике, как это сделал Ю. Петерсен. Так, романы Достоевского и некоторые стихотворения Ахматовой диалогичны в большей степени, чем драматические произведения Эсхила, Альфьери, Метерлинка.

Из многочисленных опытов изучения эпоса, драмы и лирики как способов речевого выражения художественной мысли нам представляется естественным сделать вывод, что понятие литературного рода должно быть освобождено от двух нежелательных крайностей. Во-первых, нет оснований рассматривать эпос, драму и лирику как типы содержания, не соотнесенные с художественно-речевыми формами. Во-вторых, нецелесообразно пытаться охарактеризовать литературные роды исключительно на основании используемых в произведениях словесных средств (диалог, повествование, монолог, описа-

⁵⁰ Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. München, 1977, S. 158; Schmid H. Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs «Ivanov» und Der Kirschgarten». — In: Skripten Literaturwissenschaft, 3. Kronberg Ts., 1973, S. 36—38.

ние, медитация), различия между которыми не соответствуют границам между эпосом, драмой и лирикой.

Каждый из литературных родов, на наш взгляд, характеризуется двумя взаимосвязанными качествами. Первое — это наличие или отсутствие сюжетности как организующего начала произведения. Второе — это принцип ведения художественной речи, точнее, акцентирование ее сообщающих (дескриптивных), или действительно-коммуникативных, или же собственно экспрессивных начал.

Предметную основу эпоса и драмы составляют жизненные процессы, протекающие в пространстве и времени. Еще Гёте и Шиллер отмечали, что оба эти рода подчинены «закону развивающегося действия»⁵¹. Однако действие действию рознь. В широком «лессинговском» значении слова действие, понимаемое как человеческая жизнедеятельность в ее временной протяженности, — это предмет всех так называемых временных искусств, а не только эпоса и драмы. В этом смысле действительна и лирика: высказывание лирического героя является речевым актом, который запечатлевает определенный процесс душевной жизни (размышление, цепь восприятий). Важнейшее отличие эпоса и драмы от лирики состоит в их сюжетности. В этих двух литературных родах детализированно изображаются события, протекающие в пространстве и времени. Воспроизводимые здесь действия составляют динамику двустороннего общения человека с окружающим миром. Это процессы, связанные с взаимодействием между личностью и окружающими явлениями, то есть совокупность внешних воздействий на человека и его ответных реакций на эти воздействия.

Существует два способа художественно-речевого воплощения сюжетов. Это, во-первых, повествование о происшедшем ранее, которое ведется извне, «со стороны». И, во-вторых, это речь самих персонажей, являющая собой их действование в самой изображаемой ситуации, то есть «внутри» ее. Соотношения между этими художественно-речевыми началами и определяют специфику эпического и драматического родов литературы, о которой будет сказано в следующем разделе этой главы.

⁵¹ Гёте И. В. Об искусстве. М., 1975, с. 350.

Характеристику лирики естественно начать с суждения отрицательного: здесь художественная речь не акцентирует процессов «двустороннего» общения человека с окружающим его миром. Элементы сюжетности для лирики далеко не обязательны и не имеют в ней организующего значения. Лирическое действие протекает во времени, но не в пространстве, и сфера его гораздо уже, чем в эпосе и драме. Предметная основа речевого действия лирического героя двойка. В лирике медитативного, непосредственно-субъективного характера выявляются прежде всего черты внутреннего мира человека в пределах какого-то одного «положения вещей», то есть единичные душевные состояния. В лирике же, пользуясь выражением Белинского, «объективной», где даются либо описания природы (пейзажная лирика), либо размышления на «внеличные» темы (лирика философская, социальная, политическая), воссоздаются также состояния окружающего человека бытия. Лирическое действие — это, следовательно, способ воспроизведения жизненных состояний.

Данная нами характеристика лирики, однако, еще не является ее определением. Информация несюжетного характера сама по себе не составляет лирического произведения. Она становится собственно лирикой, будучи облечена в такую форму, где доминирует экспрессивно-речевое начало. Обладающее повышенной словесной экспрессией, лирическое высказывание в подавляющем большинстве случаев имеет художественно-условный характер. Какими бы взволнованными и эмоционально напряженными ни были иные житейские высказывания людей, лирика с присущими ей организованностью экспрессивных начал речи и стиховой формой принципиально от них отличается.

Только обратившись к лирическому роду литературы, художник слова обретает возможность подчинить все используемые в данном произведении средства раскрытию и воплощению одного движения души, целостного «порыва сознания» и тем самым не просто охарактеризовать, а с максимальной силой выразить то или иное переживание, сделать его достоянием каждого, кто вник в произведение.

Сказанное побуждает подвергнуть сомнению взгляд, согласно которому эпос и драма — это освоение бытия людей, а лирика — художественное овладение сфе-

рой их сознания⁵². Литературные произведения действительно в одних случаях имеют своим предметом по преимуществу бытие, в иных — главным образом сознание. Но эти различия, как нам представляется, не адекватны границе между эпосом и драмой, с одной стороны, и лирикой — с другой. Романы в письмах типа «Новой Элоизы» Руссо или «Бедных людей» Достоевского, например, выдвигают сознание человека на первый план гораздо в большей степени, чем описательная, политическая и философская лирика, где либо изображаются окружающие людей предметы, либо с помощью рассуждений выявляются социальные конфликты или же универсальные антиномии бытия. При соотношении эпоса и драмы с бытием, а лирики с сознанием не учитывается специфика словесного искусства, во всех его родах соединяющего изображение внесловесной действительности (преимущественно бытия) с характеристиками сознания людей путем воспроизведения их речи.

В литературе, как известно, широко распространены пограничные, межродовые явления. Наиболее значительное из них — это лироэпика. Однако основная часть литературно-художественных произведений имеет определенную родовую доминанту. И принадлежность произведения к эпосу, драме или лирике определяет в его облике и стилевых качествах очень многое. Поэтому понятие литературного рода для науки весьма существенно. Пренебрегать им, относиться к нему как к архаике и балласту значило бы проявлять недальновидность и безответственность.

То, что противники понятия литературный род называют синтезированием, слиянием, смешением эпоса, драмы и лирики, относится, по существу, не к родам литературы, продолжающим существовать относительно независимо друг от друга, а либо к тем умонастроениям, которые принято обозначать словами «эпичность», «драматизм», «лиризм», либо к повествованию, диалогу, медитации и описанию, которые и в прошлые эпохи не были адекватны различиям между собственно родами. Правоммерно, нам кажется, говорить не о слиянии, а о все более активном и свободном взаимодействии литературных родов: жанровые и стилевые традиции ли-

⁵² См.: Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965, с. 293—295.

тературного творчества со временем в большей степени становятся межродовыми. Но это отнюдь не означает исчезновения эпоса, драмы и лирики.

В наш век, когда формы художественного творчества заметно усложнились и обогатились, неоднократно предпринимались попытки дополнить традиционные три литературных рода еще одним, а иногда и несколькими. Рассмотрение сатиры, юмора, патетики в одном ряду с эпосом, лирикой и драмой, предложенное Ю. Б. Боревым⁵³, не представляется убедительным. Вряд ли существуют достаточные основания характеризовать роман как «синтетический» литературный род, существующий будто бы наряду с тремя традиционными, как это делает В. Д. Днепров⁵⁴: эпическая форма с давних времен (еще у Гомера) синтезировала собственно повествование с так называемыми «драматическими» (разговоры героев) и «лирическими» началами (обращение поэта к музе, читателю, герою и т. п.), сохраняя вместе с тем повествовательную доминанту. То же самое свойственно и большей части современных романов.

Более осторожная попытка выделить особый литературный род предпринята в книге К. Гамбургер, где говорится, что самостоятельный род, близкий лирике, составляют повествовательные произведения, написанные от первого лица и выдвигающие в центр автобиографическое «я»⁵⁵. По-видимому, речь идет о чем-то сходном с тем, что принято называть «лирической прозой». Эта теоретическая гипотеза также представляется сомнительной. В той мере, в какой произведения с выдвинутым на авансцену автобиографическим «я» повествовательны, они согласуются с художественными законами эпического рода литературы. В той же степени, в какой подобные произведения нивелируют повествовательное начало во имя эмоциональных размышлений носителя речи, они оказываются лирическими. Эта художественная тенденция свойственна, например, ряду произведений А. Сент-Экзюпери. Речь идет у Гамбургер, по сути дела, не о самостоятельном роде литературы, а об особом виде лироэпикки.

⁵³ См.: Боров Ю. Б. Метод и система эстетики. — Вопросы литературы, 1961, № 2, с. 105—106.

⁵⁴ См.: Днепров В. Д. Черты романа XX века. М.—Л., 1965, с. 499, 515.

⁵⁵ Hamburgер К. Die Logik der Dichtung, S. 221—233.

Однако правомерно говорить о складывающейся в литературе XIX и еще больше XX века форме литературного творчества, не являющейся, строго говоря, ни эпической, ни драматической, ни лирической. Это сюжетные произведения, доминанту которых составляют высказывания персонажей, не знаменующие прямого общения между ними и вместе с тем не выступающие в качестве повествования о случившемся ранее, а являющие собой непосредственное эмоциональное и интеллектуальное самораскрытие человека по ходу текущей жизни. Элементы этой родовой формы присутствуют в «Новой Элоизе» Руссо и «Бедных людях» Достоевского, «Страданиях молодого Вертера» Гёте, «Кроткой» Достоевского, «Лейтенанте Густле» Шнитцлера, а также в литературе «потока сознания». Тем не менее, нам кажется, преждевременно называть эту литературную форму родом. Она на сегодняшний день не эмансипировалась от эпоса: названные нами произведения (и многие им подобные) все-таки сохраняют приверженность к повествованию. Теоретически же вполне естественно допустить становление в литературе (на основе тех же явлений, о которых идет речь) сюжетной формы «неэпического» и «недраматического» характера, которая, сформировавшись на основе внутреннего монолога, окажется не менее важной и авторитетной, чем эпос и драма.

Меньше оснований прогнозировать возникновение каких-либо новых родов, не причастных к сюжетности: описание и рассуждение, будучи свободными от речевой экспрессии, от медитативного начала (пусть скрытого), вряд ли когда-нибудь смогут дать сколько-нибудь сильный стимул литературно-художественному творчеству.

Реальностью существования, стало быть, обладают лишь три литературных рода, которые были известны еще Платону и Аристотелю.

Литературный род как теоретическое понятие имеет универсально-типологический, а не конкретно-исторический характер. Роды литературы в этом отношении подобны не стилям, течениям и направлениям, возникающим и исчезающим от эпохи к эпохе, а таким категориям (нередко называемым эстетическими), как возвышенное, трагическое, комическое, ирония, юмор и т. п., которые обозначают начала, присутствующие в литературе и искусстве на всем протяжении их развития. Но, в

отличие от названных (и всех других, неназванных) видов идейно-эмоционального отношения к жизни, собственно содержательной стороны художественных произведений, литературный род (подобно жанру) принадлежит к числу понятий формально-содержательных.

Роды литературы (здесь они подобны видам искусства) — это, пользуясь термином семиотики, языки художественной деятельности, а языковым (в широком смысле) структурам присущи содержательная открытость, неуклонное стремление расширить область познаваемого и выражаемого. Правомерно в этой связи говорить о полисодержательности видов искусства и родов литературы. Каждая из этих больших групп произведений овладевает содержанием, которое в большей мере является общим для всех.

В этом отношении от родов литературы качественно отличаются ее жанры, осуществляющие прежде всего содержательную дифференциацию словесно-художественной деятельности и использующие возможности литературы в конкретных, локальных идейно-познавательных целях. Суждения о смысловой наполненности жанров поэтому могут (и даже должны) обладать значительно большей мерой определенности, нежели подобные суждения о видах искусства и родах литературы. Однозначно-прямое и логически жесткое соотношение эпоса, лирики, драмы с неким полностью специфичным для них содержанием оказалось бы данью изоляции художественной деятельности от идейной жизни общества, крайностью «спецификаторства», своего рода формализмом наизнанку.

Но, хотя у видов искусства и родов литературы и не существует в полной мере специфического содержания, каждый из них имеет особые смысловые доминанты. Об этом и пойдет речь ниже применительно к драматическим произведениям.

ДРАМА В СОПОСТАВЛЕНИИ С ЭПИЧЕСКИМ РОДОМ ЛИТЕРАТУРЫ И СЦЕНАРНОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ

Ближайшими «соседями» драмы являются эпос как род литературы и сценарная форма. Все эти виды художественной деятельности осваивают жизнь в ее прост-

ранственно-временной динамике, а потому специфика драмы может быть уяснена путем сравнения ее с эпическими и сценарными произведениями.

Повествовательная речь эпических жанров — с одной стороны, монологи и диалоги персонажей как драмы, так и эпоса — с другой, воссоздают изображаемое действие по-разному. В повествовании так или иначе имеются две пространственно-временные ситуации: во-первых, место и время повествования, во-вторых, само действие. Первая ситуация обычно не фиксируется сколько-нибудь конкретно. Она присутствует в произведении лишь косвенно, хотя порой и оказывается художественно весьма значимой. Вторая же ситуация всегда конкретизирована, она-то и составляет главный объект изображения.

Ситуации эти никогда не сливаются воедино, хотя и могут сближаться (например, в «Последнем дне приговоренного к смерти» В. Гюго, «Кроткой» Ф. Достоевского). Даже будучи одним лицом, повествователь и персонаж не тождественны друг другу. Между ними неизбежна временная и психологическая дистанция. Первый о втором говорит как бы со стороны, пусть даже взволнованно. Дистанция между изображаемым и процессом ведения речи — важнейшая черта эпоса как рода литературы.

Поэтому перед читателем эпического произведения изображаемые события предстают в качестве прошедшего — как нечто обдуманное, оцененное и вспоминаемое носителем речи. Воспроизводимая ситуация запечатлевается здесь как уже имевшая место: по мере ведения речи с объектом изображения ничего не происходит, обнаруживаются лишь ранее бывшие в нем перемены. Человек, воспринимающий событие через повествование о нем, лишен ощущения непосредственного контакта с реальностью — иллюзии собственного присутствия. Прямой контакт у читателя возникает не столько с действующими лицами, сколько с повествователем, который выступает как бы в роли посредника.

Вместе с тем для читателя важно имеющееся в повествовании истолкование показанных событий. Повествователь свободно оперирует изображаемым временем (сжимает его или, напротив, растягивает, приостанавливает его или торопит, забегает вперед или обращает вспять и т. п.) и пространством (сколь угодно часто переносит наше внимание из одних мест в другие). Бла-

годаря повествованию обретаются широта, оперативность и компактность информации о событиях.

В эпических жанрах высказывания повествователя и речевые действия героев (их прямая речь) взаимодействуют непринужденно и свободно (здесь уместно вспомнить характеристику эпического рода литературы Платоном как «смешанного»). Повествование то становится самодовлеющим, на время устраняя монологи и диалоги персонажей, то проникается их духом в несобственно-прямой речи; то активно обволакивает высказывания героев, то, напротив, сводится к минимуму или на какое-то время исчезает вовсе, чтобы дать место диалогам и монологам действующих лиц. Но оно так или иначе доминирует в эпическом произведении, скрепляя воедино, организуя его как целое, цементируя все изображенное. Черты эпического рода литературы поэтому во многом определяются свойствами повествования. Речь здесь выступает главным образом в функции сообщения.

Из названных свойств эпических произведений, легко просматриваемых и самоочевидных, и вытекают их познавательно-эстетические, содержательные особенности. Эпос максимально свободен в обращении с изображаемым пространством и временем, ни в какой мере не ограничен объемом текста и, главное, волен использовать арсенал литературных средств изображения в его полном объеме (портреты, обобщающие авторские характеристики, диалоги и монологи, в том числе внутренние, пейзажи и интерьеры и т. п.). Эпическое произведение может вобрать в себя такое количество характеров, обстоятельств, событий, судеб, деталей, которое неподвластно ни другим родам литературы, ни какому-либо иному виду искусства. К тому же повествовательная форма способна к глубочайшим проникновениям во внутренний мир человека. Ей вполне доступны характеры сложные, обладающие множеством черт и свойств, незавершенные и противоречивые, находящиеся в движении, становлении, развитии. Не существует (ни в сфере словесного искусства, ни за его пределами) групп художественных произведений, которые так свободно проникали бы одновременно и в ширь бытия людей, и в глубину их сознания, как повести, романы, эпопеи.

При этом изображаемое в эпосе может являть собой и точное, буквальное соответствие реальным жизненным формам, и, напротив, самое резкое их художественное

преображение. Эпическая форма отнюдь не настаивает на условности изображения, и границы достоверности воссоздаваемых жизненных картин ей не установлены. В этом литературном роде условно не столько изображаемое, сколько присутствующий в тексте «изображающий», то есть повествователь, которому, как правило, свойственны полное, абсолютное знание о происшедшем (даже если оно имело место без свидетелей и было всецело сосредоточено в сознании героев) и «стопроцентная» память о его мельчайших подробностях. В этом смысле структура повествования как бы выдает вымышленный, художественно-нереальный характер изображаемого.

Эпос обладает и иными уникальными свойствами, которые порождены организующей ролью в нем повествования. Это, во-первых, отмечавшаяся Шеллингом и Гегелем дистанция между изображающим (повествователем) и изображаемым, могущая производить впечатление спокойствия, неторопливости, величественного приятия бытия; во-вторых, выявление (с помощью внутренних монологов персонажей в сочетании с авторскими психологическими характеристиками) потаенных стремлений и мотивов поведения, переживаний и раздумий человека, изображаемого в качестве действующего лица; в-третьих, охарактеризованная М. М. Бахтиным полифония голосов, запечатлевающая взаимодействие человеческих сознаний.

Бескрайняя широта познавательных возможностей — вот что отличает эпический род литературы. Поэтому любые локализирующие характеристики содержания эпических произведений (будь то определение эпоса как изображения «господства событий над человеком» в классической эстетике XIX столетия или суждения о «великодушном» отношении эпоса к человеку в современном литературоведении) не имеют под собой почвы.

Нет никаких оснований ограничивать сферу эпических жанров какими-то типами эмоций и мирозерцаний, а также говорить о некоем круге жизненных явлений, недоступном эпосу и «подведомственном» лишь другим родам литературы. В природе эпоса — универсально-широкое использование возможностей художественной литературы как формальных, так и содержательных.

Драма же, рассматриваемая на фоне эпоса, предста-

ёт как лишенная универсальности и обладающая в освоении жизни определенной избирательностью. Пропорции между повествованием и речевыми действиями персонажей здесь резко смещены в пользу последних. В драме, безусловно, преобладает прямая речь персонажей, которые изображаются прежде всего действующими посредством произносимых ими слов. И эти слова (если в пьесе отсутствует хор) не комментируются и не обсуждаются каким-либо сторонним наблюдателем. Повествовательная речь в драме (даже так называемой «эпической») как бы редуцируется. Применительно к драматическим текстам можно говорить лишь об элементах повествования. Эти элементы присутствуют, во-первых, в самих словесных действиях персонажей, содержащих порой информацию о происшедшем ранее; во-вторых, в авторских обращениях к публике, «поручаемых» кому-либо из действующих лиц; в-третьих, в ремарках. Все эти компоненты драматического произведения, хотя они порой и важны, являются вспомогательными. Повествование в драме не призвано выполнять организующей миссии, которая по праву принадлежит ему в жанрах эпических. Доминирующее начало текста драматического произведения — это словесные действия героев, которые составляют здесь «непрерывную сплошную линию» (пользуясь выражением К. С. Станиславского⁵⁶). Высказывания, составляющие текст драмы, осуществляются в ситуации, которая составляет главный предмет художественного изображения (в то время как монологи повествователей эпических произведений и лирических героев «произносятся» в абстрактном, как правило, никак не охарактеризованном пространстве и времени). Здесь нет свойственных эпосу двух пространственно-временных ситуаций, которые выступали бы в качестве необходимого начала формообразования. Ведение речи в драме тождественно воспроизводимому действию. Монологи и диалоги протекают здесь в том же самом времени, что и изображаемые события. «Эпопея, роман, простой рассказ, — утверждал Ф. Шиллер, — уже самой своей формой отодвигает событие вдаль, так как между читателем и действующими лицами они выдвигают рассказчика... Все повествовательные

⁵⁶ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961, т. 2, с. 309; см. также: т. 3, с. 45.

формы переносят настоящее в прошедшее; все драматические делают прошедшее настоящим»⁵⁷.

Жизнь, показанная в драме, как бы говорит от своего собственного лица. Действие здесь запечатлевается с большей достоверностью, чем в эпopeях, повестях, романах. Воспринимая образы драмы, мы знакомимся не с чьими-то сообщениями о жизненных фактах, а как бы вплотную с самими фактами.

Высказывание в драме — это прежде всего речевой акт, связанный с ориентировкой человека в создавшемся положении. Монологи и диалоги являются здесь по основной своей функции не сообщениями, а действиями. Своими словами герои драматических произведений откликаются на развертывание событий, а также воздействуют на их дальнейшее течение. В драме с наибольшей непосредственностью и яркостью воплощаются коммуникативные начала речевой деятельности людей. Драматический род литературы как бы культивирует ситуативные и апеллятивные, собственно действенные возможности языка.

Вследствие этого материальный носитель образности (речь) в драме максимально соответствует предмету изображения (словесным действиям людей), что не свойственно эпосу. В драматическом произведении художественное слово последовательно и радикально преодолевает свой условно-знаковый, конвенциональный характер и становится иконическим знаком произнесенного героем слова. Об этом писал еще Лессинг. Говоря об использовании в искусстве «произвольных» (то есть условных) и «естественных» (то есть обладающих непосредственной достоверностью) знаков, он заметил, что драма «полностью превращает произвольные знаки в естественные»⁵⁸. Драматург поэтому достигает художественного эффекта совершенно особого, недоступного эпосу. Он дает максимально выразительную и предельно насыщенную картину речевого поведения человека в изображаемой ситуации. Драматическая форма знаменует высшую точку изобразительности в сфере словесного действия.

Вместе с тем драматическая форма налагает на писателя ряд ограничений. Во-первых, условиями сцены

⁵⁷ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1957, с. 58.

⁵⁸ Лессинг Г. Э. Указ. соч., с. 463.

задан объем драматических произведений. Во-вторых, портретно-жестовые и пейзажные характеристики, обозначения вещного мира используются здесь лишь в той мере, в какой они «укладываются» в высказывания героев по ходу действия, либо в ремарки, эпизодические и, как правило, краткие. Драматический род литературы, говоря иначе, не склонен к открытой пластичности словесных картин, пальма первенства в этой области, безусловно, принадлежит жанрам эпическим. В-третьих, драма не в состоянии использовать внутренние монологи героев в сочетании с сопровождающими их комментариями повествователя, что ощутимо ограничивает ее возможности в сфере психологизма.

Однако драма является не антитезой эпосу, как об этом нередко говорили в XIX веке (так, у В. Г. Белинского мы читаем: «...драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности»⁵⁹), а результатом редуцирования одних свойств эпических (повествовательных) произведений и усиления, доведения до максимального предела других. Все средства художественного изображения, все приемы и способы организации произведения, на которые опираются драматурги, доступны одновременно авторам эпических произведений и широко ими используются. Эпическая форма неизменно впитывает в себя те начала, которыми вынуждена ограничиваться драматическая⁶⁰. При этом драматургическое начало в составе повествовательной формы может приобретать решающую роль. «В творчестве Достоевского, — отмечает Т. М. Родина, — литература вступает в необычайные по степени глубины и развитости отношения с областью драмы и театрального искусства»⁶¹.

Эпический и драматический роды внутренне родственны друг другу, у них много точек соприкосновения. Это разные принципы использования одного и того же комплекса литературно-художественных средств. При

⁵⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 16.

⁶⁰ Об этом говорится в книге П. Лаббока «Сила вымысла» (первое издание — 1926). Здесь подчеркнуто, что роман включает в себя как «картинную», «панорамную» образность, так и сценическое, драматическое начало. По мысли автора, драма как бы прячется в романе (Lubbock P. The Craft of Fiction. N. Y., 1957, p. 83, 93, 110—111).

⁶¹ Родина Т. М. Достоевский. Повествование и драма. М., 1984, с. 13.

этом эпические произведения свободно опираются на арсенал приемов и способов словесно-художественного освоения жизни, не зная каких-либо ограничений. Драма же «пропускает» эти средства сквозь фильтр сценических требований. Ей доступна лишь часть возможностей, осуществляемых в эпосах и романах, повестях и новеллах. По меткому замечанию В. В. Кожинова, драма относится к эпосу так же, как графика к живописи⁶².

При таком ее понимании драма предстает как результат своеобразной перестройки речевой ткани эпических произведений, при которой собственно повествование сводится на нет ради большего акцента на высказываниях действующих лиц. Существует определенная мера «драматургичности» эпических произведений, порой оказывающаяся весьма высокой. Здесь могут быть пространными и многочисленными эпизоды, где повествование отходит на второй план и на какое-то время исчезает. Тем самым эпическая форма делает шаги навстречу драме и театру.

Так, например, в древнем ближневосточном «Эпосе о Гильгамеше» (как и в индийской «Махабхарате» или древнегреческих «Илиаде» и «Одиссее») немало эпизодов, состоящих в основном из высказываний персонажей, вводимых своего рода ремарками — повторяющимися словесными формулами типа: «Гильгамеш уста открыл и молвит, вещает он Энкинду». «Эти вводные фразы, — пишет И. М. Дьяконов, — выпадают из размера и, по всей вероятности, произносились обыкновенной разговорной дикцией, а не пелись. Это придает всему повествованию драматический характер»⁶³.

Словесные произведения нового времени, находящиеся за пределами драматического рода литературы, тоже широко используют средства, характерные прежде всего для драмы. Так, форму сплошной цепи высказываний персонажей имеют многие эпизоды поэм А. Пушкина, романов И. Тургенева, Ф. Достоевского, Т. Манна, М. Шолохова.

В то же время граница между эпической и драмати-

⁶² См.: Кожинов В. В. К проблеме литературных родов и жанров. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 44.

⁶³ Дьяконов И. М. Эпос о Гильгамеше. — В кн.: Эпос о Гильгамеше («О все видавшем»). М.—Л., 1961, с. 136—137.

ческой формами, без всякого сомнения, существует. Какую бы значительную роль в драматических произведениях ни приобретали повествовательные фрагменты, как бы ни дробилось изображаемое действие, как бы ни подчинялись звучащие вслух высказывания персонажей логике их внутренней речи, драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам («сценическим эпизодам»), которые наполнены высказываниями персонажей. Это главный, исходный признак драматического рода литературы.

Поэтому так называемую «эпическую драму», поборником которой был Б. Брехт, в полной мере драмой считать нельзя. В той степени, в какой эта художественная форма опирается на повествование как начало организующее, она выходит за рамки драматического рода литературы и оказывается межродовой (подобно лиро-эпике). Однако само по себе дробление действия на монтажно сцепленные фрагменты, за которое ратовал Брехт, еще не выводит произведение за пределы собственно драматического творчества. Словосочетанием «эпическая драматургия» (или словом «неаристотелевская») обозначаются как эпико-драматические, так и собственно драматические произведения.

Именно сплошная линия словесных действий персонажей отличает драму от эпоса с присущим ему свободным освоением пространства и времени. И именно с этим признаком драматических произведений соотносимы присущие им принципы организации действия, свойственное им построение художественных образов, а в конечном счете — доступное для них содержание.

Очень часто слова «драма» (в значении литературного рода) и «драматургия» используются как синонимичные. Однако драматургия может быть представлена также сценариями, которые широко используются театром (в том числе и нашего времени), хотя и не являются драмами. Формы театрального творчества стали настолько разнообразными, что «либо срочно надо менять определение драматургии как особого вида (точнее, рода. — В. Х.) литературы, либо надо отказаться от утверждения, что без драматургии нет театра»⁶⁴.

⁶⁴ Рехельс М. Режиссер — автор спектакля. Л., 1969, с. 60.

По нашему мнению, без драматургии действительно нет ни театра, ни кино. И ревизовать это понятие как характеристику необходимого, первичного начала спектаклей и фильмов нет никаких оснований. Отвергнуть же представление о драматургии только как о литературном роде пора уже давно.

Драматургия спектакля — это его предметно-изобразительная и композиционная основа, которая, как правило, заранее фиксируется письменно. Необходимость драматургии для театра (а в наше время также для кино) обусловлена самой природой этих искусств, принципиально отличающихся от художественной литературы и искусств собственно изобразительных. Выбор писателем, живописцем, скульптором предмета изображения и воплощение этого предмета соответственно в словесной, линейно-цветовой или объемной фактуре — это грани единого творческого акта, осуществляемого одним человеком. И если бы мы узнали, что поэт (или живописец) создает свои произведения на основе фактов, заранее подобранных кем-то другим, то восприняли бы это как нечто противоестественное. В театре же (как и в киноискусстве) художественная образность настолько сложна и многопланова, что аналогичные процессы в большинстве случаев отчетливо разделены.

На ранних этапах развития театра (в составе фольклорной традиции) драматургия присутствовала только в сознании актеров: в виде плана предстоящего сценического представления. И впоследствии порой случалось, что она не получала словесной материализации. Привычные сюжетно-текстовые мотивы вольно соединялись с выдумкой и импровизацией актеров в итальянской комедии масок, а также русских кукольных представлениях, героем которых был Петрушка. Подобным образом в наши дни нередко создаются сцены-миниатюры, кукольные номера и т. п.

Но драматургия театра близких нам эпох обычно как-то фиксируется до того, как состоится представление. Она существует в двух письменных формах: в форме литературной драмы (произведения, состоящего из диалогов и монологов персонажей, которые впоследствии будут услышаны зрителем) и в форме сценария (произведения, где наряду с монологами и диалогами действующих лиц ответственное место занимают словесные обозначения того, что зрители увидят на сцене).

Отметим, что слово «сценарий», первоначально обозначавшее развернутый план спектакля, вошло в обиход русского искусства (сначала применительно к оперному творчеству) в XIX веке. Оно встречается в высказываниях В. Серова, Н. Римского-Корсакова, В. Стасова. (Применительно к сценариям балетов и пантомим, а также и опер нередко используется термин «либретто».)

Сценарная форма драматургии составляет сферу творчества не одних только писателей, но и деятелей иных видов искусства. Так, бесспорен внелитературный характер драматургии в собственно пантомимическом искусстве. Хотя пантомима с античных времен широко опирается на мифологические сюжеты и сюжеты словесно-художественных произведений (об этом говорится в диалоге Лукиана «О пляске»), артисты-мимы нередко разрабатывают сценарии своих спектаклей сами, не обращаясь к искусству словесному. Арлекин и Пьеро, Труфальдино и Тарталья родились в результате актерского творчества и лишь потом пришли в литературу. По-видимому, независимо от словесного искусства появился на свет и Бип, персонаж Марселя Марсо. Драматургия пантомимических представлений, как видно, не столько создается писателями и поэтами, сколько возникает в сфере собственно театрального творчества. Оперная и тем более балетная драматургия тоже часто имеют «нелитературную» родословную. Драматургами опер («либреттистами») обычно являются композиторы. Авторами балетов часто выступают композиторы и хореографы, порой и театральные художники. Активно зрелищные спектакли драматического театра, где словесный текст импровизируется, как в итальянской комедии масок, тоже основываются на сценарной драматургии, которая бытует лишь в сценических представлениях и не имеет жизни в литературе.

На драму же как таковую неуклонно опирается театр, где преобладает говорение актеров-персонажей, к которому лишь «подключается» пантомимическое начало. Так, европейское сценическое искусство XVII—XVIII веков, по преимуществу декламационное, вообще не имело дела со сценарной драматургией. Актеры здесь интонационно воспроизводили текст драмы, сопровождая слова жестами: драматургическую концепцию спектакля полностью задавала художественная литература.

Современный же драматический театр, активно зрелищный, нуждается и в драме как таковой, и в сценарии. Многие пьесы XX века сближаются со сценарной формой: ремарки в них становятся многочисленными и пространными. Главное же, текст литературной драмы, претворяясь в текст спектакля, обрастает режиссерскими «ремарками», обозначающими интонации и движения актеров, мизансцены и шумовые эффекты. Сценарий в его письменной форме (у Станиславского — под названием «режиссерская партитура») или же в форме устной (бесед режиссера с актерами) становится (наряду с текстом драмы) необходимым компонентом драматургии спектакля.

Коль скоро драматический театр обращается к созданной писателем драме, она, естественно, оказывается исходным и важнейшим драматургическим началом создаваемого спектакля: режиссерский сценарий лишь конкретизирует и дополняет писательский текст. Но режиссеры нередко проявляют такую активность в сценарной доработке литературного текста, что приносят в драматургию спектакля нечто принципиально новое. Так, Станиславский в постановках «Ревизора» и «Власти тьмы» вводил на сцену не предусмотренных Гоголем и Л. Толстым персонажей⁶⁵. Неистощимой драматургической выдумкой обладал Мейерхольд. В поставленном им «Ревизоре» фигурировали вновь вымышленные эпизоды и лица. «Мейерхольд, — писал Луначарский об этом спектакле, — шагнул к личному творчеству, театральному и в то же время не драматургическому. У офицера нет слов, он никак не влияет на ход событий, он поэтому находится вне литературной драмы. Это есть оживленная человеческая мебель, аксессуар. И вместе с тем это незабываемый тип»⁶⁶. Терминологически отдавая дань неверному отождествлению литературной драмы с драматургическим творчеством, Луначарский совершенно прав по существу: дополняя «Ревизора» пантомимическими эпизодами, Мейерхольд обращался к самостоятельному сценарно-драматургическому творчеству.

Драматургию, таким образом, не следует «приписы-

⁶⁵ См.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973, с. 100, 238.

⁶⁶ Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3. М., 1964, с. 357.

вать» к одному только словесному искусству, ее сфера гораздо шире. Это «межвидовая» художественная форма. Создание драматургической концепции спектакля или фильма — это творческая задача содружества деятелей разных видов искусства: и писателей, и композиторов, и художников, и актеров, и, наконец, режиссеров, которым в театральном-кинематографическом творчестве по праву принадлежит «последнее слово». Именно режиссер-постановщик завершает создание драматургической концепции спектакля и фильма. Драматургия спектакля может конкретизироваться, видоизменяться, обогащаться по мере его подготовки, а отчасти и в процессе актерской игры.

Драма и сценарий имеют разную художественную природу. Если текст литературной драмы для читателей является законченным словесно-художественным произведением, то для актеров и режиссеров это только часть драматургии спектакля. И наоборот. Сценарий для актеров — это законченное драматургическое произведение, тогда как для читателей и зрителей он выступает как промежуточное явление, своего рода план будущего спектакля: уже не художественная литература как таковая, но еще не произведение театрального искусства. Сценарная речь, которая обозначает то, что зрителям предстоит увидеть на сцене, не притязает на самостоятельную художественную значимость: сценарным описаниям предстоит не жить, а умереть в спектакле, претворившись в актерскую пластику и режиссерские мизансцены. Сценарий — это предзрелищная и «предэстетическая» форма, в полной мере подчиняющаяся, однако, законам художественности.

Сценарная драматургия своей структурой в большей мере подобна эпическим жанрам, нежели драматическим: доминирующий речевой пласт (указания актерам, как им вести себя на сцене) здесь, как и в повествовании, является внешним по отношению к изображаемому действию. И это отличает сценарий от драмы, где носители речи практически полностью помещены внутри изображаемой ситуации и художественно вымышленная реальность целиком «выговаривает» себя сама.

Разграничение понятий «драма» и «сценарная драматургия», на наш взгляд, может упорядочить бытующие представления о происхождении и первоначальном становлении драматического рода литературы.

ФОРМИРОВАНИЕ ДРАМЫ

Уяснению закономерностей становления драматического рода литературы препятствует терминологический «разнобой», и прежде всего терминологическое отождествление собственно драмы и предшествовавших ей художественных (театральных) и предхудожественных (обрядовых) форм. Драмой нередко называли обрядовые действия, на основе чего делался вывод, что это самый «древний из литературных родов»⁶⁷. Говорилось, в частности, о «свадебной драме»⁶⁸. Обращаясь к ранним формам театра, ученые порой обозначают термином «драма» не только словесно-диалогические, но и пантомимически-плясовые произведения⁶⁹.

Подобное неопределенно-широкое представление о драме нежелательно: оно как бы погружает в туман картину длительного исторического становления драматического рода литературы. Поэтому ученые все настойчивее выступают против включения обрядовой деятельности и ранних форм сценического искусства в сферу драмы. Так, специалисты по восточному искусству утверждают, что драма появляется гораздо позднее театра, что она «возникает на... достаточно высокой ступени развития театрального искусства»⁷⁰. Сходные соображения высказываются и применительно к русской художественной культуре. Д. С. Лихачев отмечает, что драма — это признак зрелости воспроизводящего начала в литературном творчестве⁷¹. В. Д. Кузьмина, говоря о русском театре XVIII века, разграничивает «народные зрелища, имеющие в основе драматизацию календарной и бытовой обрядности», — и «собственно драматические произведения устной народной поэ-

⁶⁷ Гроссе Э. Происхождение искусства. М., 1899, с. 246. См. также: Харузина В. Н. Прimitивные формы драматического искусства. — Этнография, 1927, № 1—2; 1928, № 1—2.

⁶⁸ См.: Морозов П. Народная драма. — В кн.: История театра, т. 1. М., 1914, с. 8.

⁶⁹ См.: Авдеев А. Д. Происхождение театра. Л.—с. 13; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М., 1959, с. 35—36.

⁷⁰ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIV вв. Гenezис. Структура. Образы. Сюжеты. М., 1971.

⁷¹ См.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 322.

зии»⁷². В. Е. Гусев отмечает, что при рассмотрении игровых форм фольклора с термином «народная драма» следует быть весьма осторожным⁷³. В этом же направлении разворачивается полемически острая мысль Д. М. Балашова, который (как нам кажется, излишне безапелляционно) отвергает саму возможность существования драмы в рамках фольклорной традиции — за пределами сформировавшегося индивидуального творчества⁷⁴. Но и при наличии полемических издержек достоинства этого выступления бесспорны: работа Балашова побуждает искать объяснения тому факту, что собственно фольклорная драма не имеет произведений, равновеликих лирическим песням, а также образцам былинного и сказочного эпоса⁷⁵. «Проблема выделения драмы из обряда в науке не разработана»⁷⁶, — справедливо говорится в одной из новых работ.

Нуждаются в рассмотрении прежде всего общие черты и качественные различия между обрядовыми «действиями», театром вообще и той формой сценического искусства, которая основывается на произведениях драматического рода литературы. Все названные феномены культуры являются непосредственно-публичными, в их составе решающее значение имеет физическое (а часто и словесное) действие людей, протекающее в замкнутом времени и обозримом пространстве. При этом сходство обрядово-культурного «действия» и действия театрально-драматических произведений более формально, нежели содержательно: смысл человеческого поведения в составе обряда и на сценической площадке глубоко различен. Заслуживает внимания суждение фольклориста, что «бесконфликтные» жанры латвийских хороводов и игр не «перерастают в жанр драмы», исполненный

⁷² Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII века. М., 1958, с. 62.

⁷³ См.: Гусев В. Е. Предисловие. — В кн.: Народный театр. Л., 1974.

⁷⁴ См.: Балашов Д. М. Драма и обрядовое действо. (К проблеме драматического рода в фольклоре.) — В кн.: Народный театр, с. 12—19.

⁷⁵ По мысли В. И. Белова, русские народные драмы «по своему нравственному значению не идут ни в какое сравнение с самим обычаем, их породившим» (Белов В. И. Лад. Очерки о народной эстетике. — Наш современник, 1981, № 6, с. 152).

⁷⁶ Бегунов Ю. К. Проблемы изучения ранней русской драматургии. — Русская литература, 1981, № 2, с. 197.

конфликтности⁷⁷. Обрядовая деятельность в ее праздничных проявлениях (которая, как много раз было сказано, предварила возникновение театра и драмы) и в самом деле представляет собой бытие гармоническое, что резко не совпадает с поведением героев драмы, которое обусловлено напряженно переживаемыми противоречиями. Это содержательное различие между праздничным обрядом и драмой обусловило сложность их взаимосвязей.

Великие художественные произведения, как утверждал М. М. Бахтин, создаются веками культурного творчества. Эту мысль правомерно адресовать и литературным родам как таковым, в том числе драме. Историко-генетическая связь драматического рода литературы с праздничной народной обрядностью (тем более — с архаическим культом), как она ни существенна, опосредована целым рядом исторически более поздних культурных и собственно художественных форм. Драма, говоря иначе, имеет богатую и длительную предысторию.

В этой связи значим прежде всего переход от изначальной «слитности» людей в составе обряда к их разделению на актеров и зрителей в сценических представлениях. Ведущие «роли» в обрядовом действе (будь то миссия жреца в культовом служении, или плакальщицы на похоронах, или жениха с невестой на свадьбе), конечно же, отличались от «ролей» большинства, но рядовые участники обряда были подобны скорее статистам на сцене, нежели лицам, собравшимся в зрительном зале театра. Обряд в его изначальной форме — это еще не зрелище. Собственно зрелищные начала формируются постепенно, на длительном промежутке времени: первоначально — в составе обряда, позднее — бытуя при нем, а в конечном итоге — как независимые от какой-либо обрядности.

Эти зрелищные формы весьма разнообразны. Здесь и игры-соревнования, и торжественные шествия, и песенно-плясовые выступления, и, наконец, сценические представления: «разыгрывание» некоего действия. Разыгранные сцены выходят за пределы первичной реальности праздника в сферу вымышленного, и это знаменует появление театрального искусства как такового: на ос-

⁷⁷ См.: Суна Х. Ю. Древнее действо латышских ряженых. — В кн.: Народный театр, с. 78—79.

нове дифференциации публики, ранее сообща осуществлявшей обрядовое действо, возникает «действие» нового, собственно художественного качества.

Но до появления драмы и здесь еще далеко: театр, что доказано специалистами, поначалу не имел декламационного либо разговорного характера, но являлся прежде всего пантомимически-плясовым и песенно-хоровым. Из обрядов и игрищ вырастали главным образом театральные представления комедийно-фарсового характера, где пантомима преобладала над сценическим словом. Исторически ранние сценические представления (как и предшествовавшие им обрядовые игрища), определенным образом организованные в пространстве и времени, имели свой «план», задававшийся канонам фольклорного творчества. Этот «план» и являл собой драматургическое произведение в потенциально сценарной форме, которая фиксировалась лишь в памяти сменявшихся поколений.

И наконец, на основе активизации сценической речи возникает драматический театр, где актеры по преимуществу говорят, и соответственно появляется возможность формирования драмы как таковой. Не пляска, не пантомимическая игра, не пение стимулировали возникновение драматического рода словесности, а произнесение словесного текста в качестве доминанты сценического представления.

Но и становление театра говорящих актеров само по себе не знаменовало возникновения драмы. Импровизационный характер сценической речи в исторических ранних комедиях и фарсах практически исключал формирование стабильного словесного текста. Для появления драмы в прямом и строгом смысле были необходимы, во-первых, осознание речевого текста, который должны произнести актеры, как обладающего самостоятельной ценностью и, во-вторых, обретение этим текстом устойчивости (хотя бы относительной): нужно было закрепление цепи высказываний актерско-персонажей ее многократным устным воспроизведением либо с помощью письменности.

В народном театре, где действовали говорящие актеры, преобладали веселые сценки, активно зрелищные и включавшие в себя незамысловатые диалоги, которые легко изменялись в зависимости от ситуации исполнения. У этого театра не было достаточных стиму-

лов к закреплению словесного текста сценических представлений. Преобладание в народном сценическом искусстве комедийно-фарсовых начал, воплощавшихся прежде всего в пантомимической зрелищности, было недостаточно благоприятным для формирования драмы как рода словесности. Игровые сценки необрядового происхождения, которые Н. И. Савушкина называет «простейшим видом народной драматургии»⁷⁸, а также малые «сатирические драмы» еще не основывались на драматическом роде словесности: эти произведения имели сценарную и весьма нестабильную драматургическую основу, которая не обладала самостоятельной художественно-речевой значимостью.

Вместе с тем народный средневековый театр неуклонно приближался к тому, чтобы опереться на драму. В ряде западноевропейских стран появились литературные пьесы в виде записей имевших место ранее фольклорных сценических представлений (типа немецких фастнахспиелей, французских соти, итальянских комедий масок); порой пьесы создавались и отдельными авторами по образцу народных представлений (таковы фастнахспиели Ганса Сакса). Сходный процесс приближения к драме, будучи менее ярко выраженным, имел место и в русском народном искусстве. Здесь, по замечанию П. Морозова, отражение сценической драматургии в литературе «было несравненно слабее и ограничивалось, почти исключительно, воспроизведением их (сценических представлений.— В. Х.) в лубочных картинках»⁷⁹. Собственно же драмы в нашей народной словесности, каковыми являются «Царь Максимилиан» и «Лодка», появляются поздно, уже в послепетровское время.

Возникновение драматического рода литературы непосредственно из фольклорного комедийно-фарсового театра, однако, не стало магистралью его формирования в мировой художественной культуре: пьесы типа фастнахспиелей Ганса Сакса не составили масштабного явления в истории драматургии.

Таким образом, естественно согласиться с Д. М. Балашовым, который отказывается в составе фольклора

⁷⁸ Савушкина Н. И. Русская устная народная драма. Вып. 1. М., 1978, с. 9.

⁷⁹ Морозов П. Указ. соч., с. 6.

наряду с эпосом и лирикой выделять драму. Но вряд ли он точен, говоря, что обрядово-игровые действия являются аналогом драматического рода искусства в фольклоре и что обряд составляет род устного народного творчества (наряду с эпосом и лирикой)⁸⁰.

В сфере фольклора различимы прежде всего его сценически-действенные, зрелищные формы и формы, где доминирует словесный текст (с музыкально-жестовым его сопровождением), каковы эпические и лирические песни. Каждая из этих форм может входить и не входить в сферу обряда. Обрядовое начало фольклора, говоря иначе, находится в ином логическом ряду, нежели его эпическая и лирическая (собственно родовые) разновидности.

При этом в составе фольклора выделимы, во-первых, завершенные словесно-художественные тексты. лирики и эпоса и, во-вторых, словесно не оформленные как целое (хотя и включающие в себя значимые речевые компоненты) «планы» зрелищ, хранящиеся в памяти народа и наследуемые от поколения к поколению. Эти «планы» составляют устную сценарную драматургию (как обрядовую, так и необрядовую), которая является более «предзрелищной», нежели художественно-словесной, но может быть, (наряду с эпосом и лирикой) рассмотрена как род устного народного творчества, предваряющий драму как род словесности. Воспользовавшись формулой мифологически ориентированного искусствоведения («данная художественная форма появилась из...»), правомерно сказать, что драма возникла и развилась из сценарной драматургии ранних разновидностей театра, где произносимое слово еще не было доминантой сценических представлений.

Для того чтобы драма, оформившись как род словесности, широко осуществила свои возможности, оказались нужными, во-первых, выход театра за пределы народного фарсового смеха и его обращение к высоким жанрам (будь то трагедия в Древней Греции или «инсценировки» эпоса в Древней Индии), во-вторых, опора сценического искусства на письменные формы бытования художественной словесности. Древнегреческая трагедия была первым в истории мировой художественной культуры сценическим жанром, кото-

⁸⁰ См.: Балашов Д. М. Указ. соч., с. 19.

рый был вместе с тем оформлен письменно и осознан в качестве формы литературной. «Трагедия и без движений (актеров.— В. Х.) исполняет свою обязанность так же, как эпопея, ибо посредством чтения становится ясным, какова она»⁸¹, — писал Аристотель. Так в составе одной из великих древних культур формируется собственно драма. Здесь, в Греции, на много веков ранее, чем в других странах Европы, закладываются основы всемирно-значимой художественной традиции, в соответствии с которой драматическое произведение имеет в искусстве две жизни: сценическую и литературную.

Последующая судьба европейского театрально-драматического искусства во многом определяется синтезированием творческих принципов драматургии, разработанных древними греками (по преимуществу в жанре трагедии), и традиций народного комедийно-фарсового сценического искусства данной страны. В частности, и в России драма, впитав в себя укорененную в народном искусстве «комедийность», возникла на основе традиций школьного театра, а в конечном счете — западноевропейской драматургии (прежде всего трагедийной). Подобным образом обстояло дело не только в придворном, аристократическом театре конца XVII века, но и в фольклоре. Так, русские народные драмы имеют не только народно-поэтические источники, но и используют декламационные формы, характерные для высоких сценических жанров профессионального искусства, которое первоначально сформировалось и широко распространилось в странах Западной Европы. Знаменательно, что не увенчались успехом предпринимавшиеся в России середины XIX столетия попытки вернуть отечественную драму к ее обрядово-песенным первоисточкам. П. Сухотин, автор сценариев, имитировавших форму хоровода, вместе с тем не без оснований выступал против «мнения тех, которые думают в опыте хороводов видеть самолюбивое стремление пересоздать русскую драму». «Между хороводом и драмою, — утверждал он, — не может быть ничего общего; это две противоположные сто-

⁸¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 137. О том, что драмы в Древней Греции имели письменную форму бытования, свидетельствует обычай возобновления в IV веке до н. э. постановок старых пьес — прославленных трагедий V столетия (см.: Никитин П. В. К истории афинских драматических состязаний. Спб., 1882, с. 82).

роны проявления искусства: одна представляет анализ человека и общества, а другая пластически олицетворяет простую песенку»⁸².

Древнегреческая культура стремительно прошла тот путь от обряда и культа к сцене и, наконец, к драме, который у иных народов занял многие столетия. Но и у греков связь драмы с обрядом и культом не была прямой: она была опосредована целым рядом иных явлений культуры. «Путь от культа Диониса к греческой классической драме, — отмечает А. Ф. Лосев, — был очень сложен и длинен, хотя пройден он был в Греции с неимоверной быстротой»⁸³.

Ученые XX века убедительно оспорили представление Ницше о содержательной общности древнегреческой трагедии и культа Диониса. Немецкими специалистами первой половины XX столетия неоднократно высказывалась мысль, что дионисийские экстазы по существу противоположны тому почитанию олимпийских богов, которое имеет место в древнегреческой трагедии, и что последняя не имеет ничего общего с культом Диониса⁸⁴. О. М. Фрейденберг тоже отмечала, что «прошло то время, когда Дионис считался создателем трагедии», что античная трагедия, подобно скульптуре, была лишь «прислонена к культу», что у нее были совсем иные, «свои собственные функции и цели»⁸⁵. И когда современный специалист утверждает, что драма в Древней Греции «заново осуществляет синтез мифа и обряда» и что «первыми античными драмами были мистерии»⁸⁶, то под словом «драма» разумеется не литературное произведение и даже не художественно-сценическое представление, а лишь драматургия обряда, в составе которого функция речевого действия непрояснена.

Собственно же драма (в том числе древнегреческая) генетически восходит не к одним только обрядовым

⁸² Сухотин П. Необходимое объяснение. — В кн.: Сухотин П. Русские хороводы. Спб., 1855, с. 10.

⁸³ Античная литература. М., 1980, с. 104.

⁸⁴ Wilamowitz-Moellendorff U. Einleitung in die griechische Tragödie. Berlin, 1907, S. 60—61; Lesky A. Die griechische Tragödie. Zweite Auflage. Stuttgart, 1958, S. 66—69.

⁸⁵ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 178, 309, 478.

⁸⁶ Арановская О. А. О фольклорных истоках театра Древней Греции. — В кн.: Народный театр, с. 47.

действиям, но к сложной совокупности художественных и внехудожественных фактов раннего исторического бытия. Сформировавшаяся в эпоху развитой и дифференцированной художественной культуры, она унаследовала самые разные традиции искусства, прежде всего народно-сценическую, комедийно-фарсовую⁸⁷.

Но драма как род литературы имеет и внетеатральные корни. Сценические представления, становясь произведениями драматического театра, неизменно наследовали традиции лирики и эпоса. Вне этого воздействия на драму ранее упрочившихся родов словесности ее формирование непредставимо.

Наиболее активное воздействие на древнегреческую трагедию оказали не эпопеи, а дифирамбические оратории, то есть хоровая лирика. Эта мысль, высказанная в четвертой главе аристотелевской «Поэтики», убедительно подтверждена и обоснована учеными нашего столетия⁸⁸. Установлено также, что обличительные крестьянские песни (тоже хоровые) во многом определили формообразование древнегреческой комедии⁸⁹.

Хор античной драматургии, возникший на основе традиций лирического творчества, полифункционален. Это и способ адресации к зрителям, средство донести до них философско-нравственный смысл изображенного действия, и повод для высказываний персонажей (хор как идеальный слушатель), и прямой собеседник героев (порой им антагонистичный). Соотношение между высказываниями хора и изображаемым действием учеными мыслится по-разному. Если М. Поленц утверждает, что хор находится внутри действия⁹⁰, то О. М. Фрейденберг высказывает мысль противоположную: хор, по ее словам, пребывает вне действия, фиксируя и разрабатывая мифологическую тему сценического представления⁹¹.

⁸⁷ О народном комическом «балагане» как преддверье древнегреческой драматургии см.: Фрейденберг О. М. Указ. соч., с. 282—283, 333—334.

⁸⁸ Howald E. Die griechische Tragödie. München und Berlin, 1930, S. 23—40.

⁸⁹ См.: Толстой И. И. Инвективные песни аттического крестьянства в древней комедии. — В кн.: Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966.

⁹⁰ Pohlenz M. Die griechische Tragödie. Leipzig und Berlin, 1930, S. 6—7.

⁹¹ См.: Фрейденберг О. М. Указ. соч., с. 379.

Хоровые «эпизоды» древнегреческой драматургии разнокачественны, их характеризует разная мера включенности в сюжет⁹². Но нет сомнений, что античный хор действует по преимуществу в том же самом сценическом времени, что и индивидуальные персонажи, что он присутствует не столько на правах стороннего свидетеля, извне наблюдающего происходящее, сколько в роли прямого участника совершаемого. Это подчеркивается в лучших современных сценических прочтениях античной драматургии. Яркий пример тому — активно страдающий героине и ужасающийся ее участи хор в спектакле «Медея» греческого театра «Пирей». Лирика хора не оказывалась внеположенной сценическому действию древнегреческой трагедии, хотя в какой-то мере этот жанр и оставался «драмо-лирикой». Трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, а также комедии Аристофана в главных особенностях своей структуры отвечали сути драмы как литературного рода: основу текста составляли речевые действия, осуществляемые в рамках изображаемой ситуации.

Новаторство великих драматургов Древней Греции заключалось в том, что они поместили хоровые лирические партии внутри сценически воссоздаваемого действия и тем самым сделали возможным диалогическое общение хора как группового персонажа с индивидуальными персонажами.

На становление драматического рода литературы влиял и эпос. Повествовательные жанры наиболее сильно воздействовали на формирование драмы в странах Востока. Так, классическая индийская драматургия отмечена влиянием сюжетов эпоса и самой повествовательно-эпической структуры. По мысли П. А. Гринцера, становление драмы и ее выход из культа «непосредственно зависели от влияния на нее эпоса»: «В эпосе мы видим... стимул или образец, по которому на основе ритуальных представлений с танцами и пением создавалась драма»⁹³. Классическая драматургия восточных

⁹² О сложности и гибкости соотношений хоровых высказываний и изображаемого в древнегреческой трагедии действия см.: Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии. — В кн.: Новое в современной классической филологии. М., 1979, с. 140.

⁹³ Гринцер П. А. Две эпохи литературных связей. — В кн.: Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971, с. 43—44. В своей более поздней работе ученый объясняет появление литературной драмы в Древней Греции и Индии тем, что

стран в значительной мере оставалась «драмо-эпикой». Здесь вольно соединялись повествовательно-эпические и сценически-действенные начала: «разыгрывание» сюжета сопровождалось повествовательным комментарием извне, со стороны, тогда как в древнегреческой трагедии, более верной природе драматического рода литературы, повествование обычно осуществлялось хором, участвующим в происходящих на сцене событиях, либо вестниками, то есть действующими лицами.

Как видно, драма в ее исторически ранних, древних образцах еще не была вполне отмежеванной от лирики и эпоса. Драматический род литературы, возникший значительно позднее других ее родов, имел возможность вобрать в себя лирическую и повествовательно-эпическую образность (равно как и принципы сценарной драматургии обряда и фольклора). При этом процесс подчинения лирических и эпических начал словесного искусства собственной родовой специфике драмы в свою очередь был весьма длительным. Древнегреческая драматургия отмежевалась от хоровой лирики и полностью овладела присущей именно ей структурой лишь в эпоху эллинизма: в комедиях Менандра устранен хор, в результате чего словесные действия персонажей составили нервующую линию, специфичную для драматического рода литературы.

Внехудожественные формы бытия тоже активно воздействовали на становление и развитие драмы. При этом стимулами драматического формообразования были не только архаический обрядовый синкретизм, которому решающее значение придавал А. Н. Веселовский, но и разнородная совокупность публичных начал жизни людей (как обрядовых, так и внеобрядовых), исторически меняющаяся и неизменно влияющая на театральнo-драматическое творчество. Это и судебные разбира-тельства⁹⁴, и диспуты (прения), и массовые празднества (карнавалы), и церковные богослужения, и пуб-

лишь в этих странах «существовали развитые литературные формы героического эпоса» (Гринцер П. А. Бхаса. М., 1979, с. 17).

⁹⁴ О связи архаического ритуала, предварившего театр и драму, с ситуацией суда см.: Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках). — В кн.: Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 100—101. Заслуживает внимания (хотя нуждается в

лично-фамильярные речевые контакты людей, преимущественно уличные и площадные, и аристократический (в том числе дворцовый) церемониал. Театр и драма ввиду своей зрелищной природы и извечной тяги к публичности в большей мере, чем иные формы художественного творчества (и по времени гораздо дольше, чем они), сохраняли свои исконные связи с ритуальным поведением, и не только архаическим, но и тем, которое формировалось вновь, трансформировалось и обогащалось в исторически менявшихся ситуациях.

существенных дополнениях и корректировке) мысль другого современного ученого о том, что структура суда, в процессе которого образуется «общее мнение», «характеризует... зрелищную природу театра» и «свойственна каждой драме» и что поэтому «суд можно считать праструктурой зрелищного общения» (Хренов И. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981, с. 164, 166).

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И ДРАМАТИЗМ
(ЧЕРТЫ ПОВЕДЕНИЯ И ВНУТРЕННЕГО МИРА
ПЕРСОНАЖЕЙ ДРАМЫ)

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ЖИЗНИ И ИСКУССТВЕ

Для театра, на который так или иначе ориентируются драматурги, характерна значительная пространственная дистанция между играющими актерами и отделенными от них рампой зрителями. Эта дистанция, необходимая чисто формально, так сказать технически, вместе с тем во многом определяет сущность сценического искусства — как его особую силу, так и некоторую ограниченность. «В театре,— писал П. Брук,— на протяжении нескольких столетий сложилась традиция помещать актера на некотором расстоянии от зрителей, на специальной замкнутой с трех сторон площадке, украшенной декорациями, освещать актера особым образом, раскрашивать ему лицо, увеличивать его рост, и все это для того, чтобы убедить невежественную публику в том, что он избранник божий и его искусство священо. Что это, форма выражения нашей почтительности? Или мы просто боимся, что вблизи при полном свете публика увидит нечто, чего она не должна видеть?»¹

Каковы бы ни были ответы на эти иронические вопросы, главное, о чем здесь сказал П. Брук, сомнений не вызывает. Поведение театрального актера, рассчитанное на восприятие в обширном пространстве зрительного зала, так или иначе обретает своего рода торжественность. Условия сцены располагают к эффективности и броскости как физических* движений, так и речевого интонирования. При отсутствии этих качеств

¹ Брук П. Пустое пространство. М., 1976, с. 114.

исполнения роли актер рискует остаться не понятым, не увиденным и не услышанным большинством зрителей. «Театр требует... преувеличенных широких линий как в голосе, в декламации, так и в жестах»², — писал Н. Буало. Подобные мысли впоследствии высказывались Кокленом-старшим, К. С. Станиславским, Ш. Дюлленом, В. Яхонтовым. Сценический психологизм нашего столетия, сведя традиционные преувеличения интонации и жестов к минимуму, все же их не устранил. «Актерам, — пишет А. Эфрос, — иногда приходится действительно форсировать свой голос и, может быть, даже утрировать мимику... В этом некотором форсировании чувств и звуков... есть своя прелесть, своя поэзия»³.

Приверженность театра к внешне эффектным, гиперболическим жестам и интонациям накладывает отпечаток и на драматическое произведение. Максимально сближая персонаж со зрителем во времени, драма вместе с тем удаляет их друг от друга в пространстве. Она являет собой цепь таких высказываний героев, которые могут и должны быть вытнтыми даже тем, кто находится на значительном расстоянии от сцены. Драматическая речь оказывается поэтому потенциально громкой, полноголосой и имеет, так сказать, принудительно-публичный характер (особенно в ее традиционных формах). Герои драматических произведений склонны объясняться не так, как это делают люди в реальных жизненных ситуациях, а как профессиональные ораторы или выступающие перед публикой по даром Дидро замечал, что «нельзя быть драматическим, не обладая красноречием»⁴.

Ориентация речи драмы на широкое пространство зрительного зала, как видно, предопределяет определенную «открытость» поведения персонажей, естественность их интонаций и жестов. Такого рода уста естественно назвать театральными.

Слово «театральность» пока что не стало ни на бытовым термином, ни самостоятельной эстетической категорией. Выражение это чаще всего используется в качестве оценочного определения, своеобразного эпитета.

² Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Сост. и ред. С. Мокульский. Изд. 2-е. В 2-х т., т. 1. М.—Л., 1953, с. 679.

³ Эфрос А. Репетиция, любовь моя. М., 1975, с. 203.

⁴ Дидро Д. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1936, с. 604.

Еще Ф. Бэкон называл предрассудки и заблуждения людей «призраками театра». С подобным же оттенком осуждения и пренебрежительности слово «театральность» нередко употребляется и в наше время (внешняя театральная патетика, театральная напыщенность, театральный штамп и т. п.).

В то же время на протяжении последних десятилетий «театральным» часто называют все то, что достойно похвалы и отвечает природе сценического искусства, и прежде всего — масштабность художественного обобщения и его яркую, рельефную воплощенность.

Это выражение, нам кажется, может прояснить как художественные возможности сценического искусства, так и специфику драматического рода литературы. Дело в том, что словом «театральность» обозначают не только плохие или хорошие свойства спектаклей, но и определенную грань самой жизни⁵. В России слову театральность в 1900—1910 гг. придавал проблемную весомость Н. Н. Евреинов, идеи которого обсуждались и по-разному конкретизировались такими практиками театра, как В. Мейерхольд, А. Таиров, Г. Крыжицкий⁶. Понятие театральности в 1920-е годы «пришлось ко двору» в конструктивистской эстетике⁷. Позднее Г. Бояджиев говорил о положительной значимости театральности в реалистическом творчестве. Однако театральность понималась им непомерно широко — как «принцип извлечения из отображенных явлений действительности их глубочайшего внутреннего смысла»⁸. Тем самым она отождествлялась с типичностью.

Театральное поведение не просто обладает выразительной значимостью. В подавляющем большинстве случаев оно ориентировано на производимое впечатление. Театральность — это жестикуляция и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный, массовый

⁵ Понятию театральности (в социальной жизни и сценическом искусстве) посвящена работа: *Wigns E. Theatricality. A Study of convention in the theatre and in social life.* London, 1972. Театральность здесь связывается с публичностью и конвенциональностью, «построенностью» поведения человека.

⁶ См., напр.: Крыжицкий Г. Философский балаган. Театр наоборот. Пг., 1922.

⁷ См.: Бруксон Я. Б. Понятие театральности. Пг., 1923.

⁸ Бояджиев Г. Театральность и правда. М.—Л., 1945, с. 12.

эффект, своего рода гипербола «обычного» человеческого поведения, порой присутствующая в самой жизни. Она является антиподом камерной замкнутости и невыразительности форм действия.

Исполненное театральности поведение имеет определенные психологические корни, а в конечном счете — мирозерцательные первоосновы. Оно свидетельствует об эмоционально-волевой энергии человека и его способности действовать напрямик и даже напоказ. Театральность мало совместима с душевной скованностью людей, с их отъединенностью от окружающих, с узостью масштабов чувствования и действия. В основе театральности — психология, не боящаяся публичности, не сводящаяся к сфере интимного общения («с глазу на глаз»), а прямо или косвенно устремленная к широким, групповым контактам.

Отчетливо просматриваются два типа театральности. Это, во-первых, театральность самораскрытия человека и, во-вторых, театральность его самоизменения.

Театральность самораскрытия осуществляется главным образом в патетическом слове и жесте. Патетика характеризуется тем, что человек, раскрывая себя перед присутствующими, вкладывает в свое поведение максимум того, что он способен испытать: действует на высшем пределе своего темперамента. Патетическому самовыражению часто сопутствуют экстазы и аффекты. Таким было поведение жрецов и пророков, вестников и плакальщиц; политических, «торжественных» и судебных ораторов; религиозных проповедников и служителей культа; юродивых и людей, публично кающихся. Воодушевленность высокой мыслью, сильным чувством, глубоким намерением здесь порождала крупные жесты и форсированные интонации.

Об огромном значении театральности в ее патетическом облике для драмы и сцены говорится в работе Л. Е. Пинского о Шекспире. Здесь отмечается, что «экстатическая» театральность, то есть аффектированное выражение умонастроений, неизменно присутствует в великих шекспировских трагедиях, и в наибольшей мере — в их финалах⁹.

⁹ См.: Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971, с. 589—590.

Другая форма театральности связана с тем, что человек преобразует себя и демонстрирует окружающим совсем не то, что он являет собой на самом деле. Такими являются игровая эксцентрика, шутство, клоунада, стихия обмана (будь то веселые и безобидные мистификации либо преследующая корыстные цели ложь). Подобной театральности сопутствует оперирование маской в прямом или переносном значении слова. Игровое «утаивание» человеком своего лица часто связано с радостным демонстрацией телесно-душевных сил. Нередко театральность самоизменения определяется стремлением вывернуть наизнанку и осмеять высокую патетику. Как показано в работе Бахтина о Рабле, лицедейская, игровая, «масочная» театральность имеет карнавалы корни и органически связана с гротеском. Интонационно-жестовый гротеск наряду с патетикой являет собой исторически первичную разновидность театрального действия.

Эпоха Возрождения осознала театральность в ее игровой, лицедейской стороне как своего рода жизненную универсалию. В творчестве Шекспира (это показано в названной книге Л. Е. Пинского) жизнь настойчиво уподобляется театру, а вершащие свои судьбы люди — актерам на подмостках. В эту эпоху идея «мир — театр» выражала прежде всего «оптимистическое представление об условности всего, что казалось незбылемым... о веселой динамике жизни», но уже в позднем Возрождении «вселенская игра» нередко представлялась «как лживость того, что лежит на поверхности, как глубочайшая двусмысленность всего сущего»¹⁰.

В литературе последующих веков игровое поведение (как в его театральных, так и нетеатральных формах) подвергалось различному истолкованию и получало в большинстве случаев неоднозначную, дифференцированную оценку. (Судьбы «лицедейской» театральности как предмета изображения в драматургии последних столетий могли бы составить предмет специальных исследований.)

Театральность, порожденная импульсом самоизменения, была акцентирована и возведена в абсолют в ряде

¹⁰ Парфенов А. Т. Театральность «Гамлета». — В кн.: Шекспировские чтения. 1978. М., 1981, с. 42—43.

работ начала XX века. Человек, по мысли Н. Н. Евреинова, театрален, поскольку он стремится быть или казаться чем-то, что не есть он сам: в основе театральности — «инстинкт преобразования», «радость самоизменения»; «первый девиз театральности — не быть самим собой». Евреинов считал, что за такой театральностью широкое будущее. «Не накануне ли мы чудесного века маски, позы и фразы?» — с надеждой вопрошал он. И далее говорил, что искренность в общении людей, провозглашаемая реалистическим театром, стала отъявленной скукой. «Задуманность — своего рода невежество, пошлость, отсутствие творческой способности»¹¹.

Находившийся, подобно Ф. Ницше и О. Уайльду, во власти самодовлеющего эстетизма и чуждый гражданско-этическим установкам творчества, Евреинов не принимал, в частности, тех духовных ценностей, которые несло обществу искусство Чехова и Станиславского. По меньшей мере односторонен и провозглашенный им культ самопреобразования и игры: история XX века воочию показала, что маски, позы и фразы способны сыграть для человечества роль поистине роковую.

При этом актерствование во внехудожественной реальности далеко не всегда театрално. Попирая собственную натуру, люди нередко отказываются от присутствующей им непосредственности и, играя в своей жизни те или иные роли, создают маски без установки на внешне броское поведение. Такова, например, избранная Руссо поза сурового, нелюдимого, дикого гражданина, верного природе и чуждого цивилизации. Таково, далее, житнетворчество многих романтиков и символистов, которые не очень-то были склонны лицедействовать на глазах у публики. Житнетворчество как «обдуманная театрализация жизни» (выражение Л. Я. Гин-

¹¹ Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни. Изд. 2-е, доп. М., 1923, с. 89, 108. Подобные мысли высказывались и другими деятелями сценического искусства. В одной из статей, напечатанной в журнале В. Э. Мейерхольда, театральность была определена как «воля человека от жизни дарованной к жизни им себе созданной» (Вермель С. Ирония и театральность. — «Любовь к трем апельсинам». Журн. доктора Дапертутто, 1914, № 2, с. 44). Как неистовство эмоций радостного творчества, преобразующего жизнь, понимал театральность А. Я. Таиров.

збур) вполне может быть лишено собственно театральности.

Вместе с тем поставленная Евреиновым проблема театральности в жизни и на сцене заслуживает пристального внимания. В суждениях этого режиссера, несомненно, есть рациональное зерно: театральность человеческого поведения и в самом деле нередко противостоит безыскусственности и непреднамеренности личного самовыражения. Она, пользуясь выражением Н. Я. Берковского, часто выявляет «не сотворенное» в человеке, а сделанное в нем, то есть не глубинные, не органические свойства его природы, а производные, вторичные, благоприобретенные черты характера: не личность как таковую, а «личину», в которой та упрятана.

Воспроизведение человека, актерствующего в жизни, утаивающего свое лицо под маской, для сценического творчества весьма благоприятно. Об этом свидетельствуют комедийные мотивы притворства и мистификаций, переодеваний и розыгрышей. Эту грань театральности драматического творчества как важнейшую и универсальную расценил А. И. Белецкий: «С первых моментов развития театра и драмы... начало мистификации сделалось осью драматического сюжета»¹². Вряд ли, однако, мистификация преобладает в высоких жанрах — трагедиях и социально-психологических драмах.

Театральность самоизменения достигла своего максимума в эпоху романтизма; литературные герои здесь нередко выступают в качестве лицедеев, порой трагических. Знаменательно, что в творчестве Лермонтова мотив спрятанного под маской лица с максимальной яркостью воплощен именно в драматическом произведении («Маскарад»).

Плодотворно для драмы запечатление диалектики маски и подлинного лица персонажа — его «личины» и «нугра», исполняемой им роли и его неотъемлемой, глубинной человеческой сущности. Подлинно сценической художественной силой обладают ситуации, в которых сквозь избранную человеком «личину» проглядывает его подлинная суть. Вспомним шекспировского «Гамлета», где герой, играя роль безумного, порой обнаруживает перед окружающими свое истинное лицо

¹² Белецкий А. И. Несколько мыслей к учению о драматическом сюжете. — Художественная мысль, 1922, № 12, с. 8.

(например, разговор с Розенкранцем и Гильденстерном, завершающийся словами Гамлета, что играть на нем, как на флейте, нельзя). Напомним также знаменитую «мышеловку», где актерская игра выводит наружу утаиваемую Клавдием истину убийства короля. Диалектика позы героя и его личности запечатлена в монологе чеховского Андрея Прозорова, горячо убеждающего сестер, что он любит и уважает свою жену, а работу в земстве считает служением, и вдруг восклицаящего сквозь слезы: «Милые мои сестры, дорогие сестры, не верьте мне, не верьте...» Подобное сочетание в поведении людей искусственности и нарочитости с безыскусственностью и непреднамеренностью — важнейший источник театрально-драматического творчества.

Сценическое и драматическое искусство знает и иного рода диалектику лица и скрывающей его маски. В одном из шедевров Марселя Марсо («Продавец масок») маска на герое каким-то чудом прилипает к его коже, становится вдруг его лицом, и иступленно-отчаянные попытки сорвать с лица эту маску ни к чему не приводят... Сходная трагикомическая ситуация запечатлевается во многих западноевропейских драматических произведениях, раскрывающих отчуждение личности от нее самой. Она важна, в частности, для Л. Пиранделло: под масками героев скрыты здесь не лица, а их отсутствие.

Исполненное театральности поведение приносит человеку особое удовлетворение: он ощущает силу своего воздействия на окружающих и как бы упивается собственной игрой или аффектированным самовыражением. В общем же составе культуры театральности принадлежит почетная функция социально-интегрирующего начала. Театральность, как правило, запечатлевает и стимулирует ситуации единения личности и ее социального круга. Это прежде всего рупор коллективных умонастроений. Феномен театральности органически связан с явлениями массовой психологии, изучавшейся З. Фрейдом и Л. Войтольвским¹³.

¹³ Freud S. Massenpsychologie und Ich—Analyse. — In: Freud S. Gesammelte Schriften. Bd 6. Leipzig—Wien—Zürich, 1925; Войтоловский Л. Очерки коллективной психологии, ч. 1. Психология масс. М.—Пг., 1923. О трансформации человеческих эмоций в атмосфере публичного зрелища см.: Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М., 1981, с. 108—116.

Бывает вместе с тем, что исполненное театральности поведение порождается не единением людей, а наоборот, их разъединенностью и даже взаимной враждебностью. Таким было действие юродивых, склонных к прорицаниям и обличениям. По словам А. М. Панченко, юродивый «постоянно провоцирует зрителей... швыряя в них камнями, грязью и нечистотами, оплевывая их, оскорбляя чувство благопристойности. Юродивый «задирает» публику»¹⁴. Подобными же свойствами обладали формы поведения, культивировавшиеся футуристами. Здесь имела место театральность враждебно-вызывающего, эпатирующего характера, это были действия, демонстрирующие высокомерное презрение к присутствующим.

По-видимому, игнорирование главной функции театрального действия (стимулировать единение людей) и не позволило футуристам полно проявить их творческий импульс на сцене и в драме. Их стремление эпатировать публику, как известно, сказалось главным образом в живописи и организации выставок, в поэзии и эстрадных выступлениях. Знаменательно, что в одном из самых ярких драматических произведений футуристической ориентации — в трагедии «Владимир Маяковский» — эпатирующие начала уступают место призывам к пониманию, сочувствию, состраданию, то есть к единению людей. Разъединяющая театральность футуристов, таким образом, была не только духовно-кризисной, но и, по сути, не пригодной для сценического и драматического творчества.

Движения, жесты и речь, отмеченные театральностью, связаны с установкой на массовый эмоциональный эффект. Театральным является, как правило, поведение, стимулируемое реакцией публики, рассчитанное на нее.

Однако сфера театрального поведения не полностью совпадает с публичным началом в жизни людей. С одной стороны, публичное поведение не всегда театрально. Так, действие человека перед микрофоном и телекамерой, воспринимаемое многими тысячами людей, чаще всего бывает внешне неприятзательным —

¹⁴ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984, с. 90.

домашним, камерным по своим интонационно-жестовым формам.

С другой стороны, театральность имеет место и вне сферы публичности. Броским и эффектным может оказаться поведение людей в частной жизни, порой даже в тех случаях, когда они находятся наедине с самими собой. Так, театральными нередко становятся формы действия человека в состоянии крайнего раздражения и озлобления (всевозможные бытовые скандалы и истерики) или во власти экстаза — творческого, молитвенного, любовного и т. п.

Театральным является, стало быть, не только публичное в прямом смысле слова, но и могущее сделаться публичным поведение, готовое продемонстрировать себя всем и каждому. Первооснова театральности — это те грани внутреннего мира человека, которыми он хочет «заразить» (или не может не заразить) любого из присутствующих.

Художественные произведения, конечно же, отражают наличествующие в первичной реальности театральные начала. Эти начала запечатлеваются и в литературе, и в собственно изобразительном искусстве (живопись и скульптура), и в кинофильмах. В этом смысле театральность является общехудожественной (искусствоведческой) категорией. Однако сцена и драма испытывают особый, повышенный интерес к театральности в жизни. Непосредственно-публичное поведение (культово-обрядовое, государственно-ритуальное, празднично-игровое), обладающее внешней эффектностью, составляет важнейший первично-жизненный аналог сценической и драматической образности.

Преддверием театрально-драматического искусства были, как отмечает И. И. Толстой, афинские буффони — обрядовые суды над неодушевленными предметами. Эти суды осуществлялись в форме диалога, сопровождаемого жестово-мимическим действием¹⁵.

Высокие драматические жанры были генетически связаны с той ораторской речью, средоточием которой на протяжении многих веков были церковь и суд. «Театр, — пишет Э. Бенгли, — очень многое почерпнул у двух институтов... у церкви и суда... В большинстве

¹⁵ Толстой И. И. Обряд и легенда афинских буффоний. — В кн.: Толстой И. И. Статьи о фольклоре. М.—Л., 1966, с. 95.

драм существует органическая связь между проповедничеством и стилем диалога»¹⁶.

Своего рода параллелью драматической образности, а в какой-то степени и ее источником были, далее, публичные диспуты, всевозможные устные «прения». В этом смысле у театра и драмы, с одной стороны, и у диалога как письменного жанра — с другой, имеется общий жизненный «прообраз». Справедливо отмечалось, что в русской словесной культуре XVIII века прения, «главным структурным стержнем которых был диалог», «близко соприкасались с драмами»¹⁷.

Из первичной реальности публичный диалог переходил в драму разными путями: как непосредственно, так и при посредничестве диалога как литературного жанра и эпических произведений. Для становления драматического рода литературы были, конечно же, не безразличны и диалогические эпизоды древнего эпоса («Эпос о Гильгамеше», «Бхагавадгита» из «Махабхараты», поэмы Гомера, библейская «Книга Иова»), которые предваряли и, вероятно, стимулировали декламационно-торжественное общение между персонажами драматических произведений. То же самое естественно сказать о гимнах-диалогах «Ригведы», названных современным специалистом «прототипом древнеиндийского театра»¹⁸.

Воздействовал на театральную-драматическую образность (преимущественно на балеты и оперы, но в немалой степени и на высокие жанры драматической сцены) также аристократический и, в частности, дворцовый ритуал. Применительно к французской классицистической трагедии это самоочевидно. В первых придворных русских спектаклях дворцовый церемониал тоже непосредственно соприкасался с церемониалом представления. В научной литературе отмечалось, что «реальность театра и театральность реальности» становились для зрителей малоразличимыми. И «это должно было производить сильное впечатление на современников»¹⁹.

¹⁶ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978, с. 82—83.

¹⁷ Демин А. С. Театр в художественной жизни XVIII века. — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII в.). М., 1976, с. 46.

¹⁸ Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация. Философия. Наука. Религия. М., 1980, с. 31.

¹⁹ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 158.

В качестве «паратеатральных» форм, активно взаимодействовавших с формами сценического искусства, исследователь славянского театра XVII—XVIII веков называет также государственные торжества и маскарады²⁰.

Комедийно-фарсовые начала драматической образности связаны как с празднично-карнавальной обрядностью, что после появления книги М. М. Бахтина о Рабле общеизвестно, так и с формами будничного, вне-ритуального, фамильярно-вольного общения людей, по преимуществу внедомашнего, улично-площадного. Б. В. Варнеке утверждал, что в исторически ранних комедиях давала о себе знать не только «праздничная обрядность», но и «бытовая обыденщина». По его мысли, «шутки и передразнивания, столь характерные для комедий и фарсов, рождаются на улице, в кузнице, в цирюльне, в трактире»²¹.

Связи сцены и драмы с публичными и театральными формами «первичного» бытия, как видно, богаты и разноплановы.

Неудивительно, что театральное поведение часто выступает на сцене и в драме в качестве предмета изображения. В ряде произведений стержневыми становятся эпизоды, где действие происходит при активном участии широкого круга людей, так сказать, «на миру». В этом смысле театральны шекспировские пьесы²², кульминации «Ревизора» Гоголя и ряд пьес Островского²³, опорные эпизоды «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, комедий Маяковского. С непосредственно публичными формами поведения, прежде всего ритуального, сопряжена современная зарубежная драма. «Некоторые особенности драматургии Бернарда Шоу,— пишет Б. И. Зингерман,— объясняются навыками английских парламентских заседаний и политических диспутов. Композиция пьес Гарсия Лорки отмечена влиянием

²⁰ См.: Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981, с. 70—76.

²¹ Варнеке Б. В. Новые домыслы о происхождении греческой комедии. Одесса, 1912, с. 33, 44.

²² О непосредственно-публичном характере действия в шекспировских пьесах см.: Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974, с. 109—114.

²³ О многочисленных сценических эпизодах пьес Островского, протекающих «на людях», см.: Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963, с. 363—376.

традиционной испанской корриды. В пьесах Вайса и других авторов-документалистов с протокольной точностью воспроизводится ритуал судебного разбирательства. Театр Брехта вбирает в себя разнообразный опыт публичного зрелища и публичного словоговорения»²⁴.

Связь театрально-драматических сюжетов со сферой публичности является исторически универсальной. Драматическое действие часто разворачивается в таких местах, где собирается значительное количество людей, а то и целые толпы. Это либо улицы и площади, либо дворцы и храмы, либо помещения собраний, либо, наконец, просторные домашние интерьеры. «Сильно... действуют... пьесы и сцены,— говорится в статье Р. Виппера «Психология театра»,— где на подмостках есть публика; например, когда на сцене изображен театр или народное собрание, митинг, где, следовательно, эта сценическая публика делает приблизительно то же, что делают зрители, т. е. рукоплещет, шумит, вызывает и т. д.»²⁵

Не менее сильно действуют на зрителя эпизоды пьес, изображающие общение немногих людей, если в этих эпизодах выявляется их богатый темперамент, их «открытое», незаторможенное поведение. «Как в театре разыграл»,— комментирует Бубнов («На дне» Горького) иступленную тираду отчаявшегося Клеща, который неожиданным и резким вторжением в общий разговор о правде придал ему собственно театральный характер. Подобные вспышки эмоций, вдруг обнаруживающие темпераментность героев и силу их реакций на происходящее, нередки в пьесах Ибсена и Гауптмана, Чехова и Горького, а уж тем более — в драматургии предшествующих эпох.

Драма, как видно, весьма склонна на языке театральности говорить о том, что театрально само по себе. Она в значительно большей степени, чем смежные с нею сюжетные формы искусства, акцентирует жизненные ситуации, требующие активной, полногласной речи и укрупненного жеста. Верно было замечено, что сказать на сцене «Здравствуйте, Иван Иванович!» значительно труднее, чем «Боярин, бью тебе челом»²⁶.

²⁴ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20. века. М., 1979, с. 27.

²⁵ Виппер Р. Две интеллигенции и другие очерки. Сборник статей и публ. лекций, 1900—1912. М., 1912, с. 131.

²⁶ Волконский С. Человек на сцене. Спб., 1912, с. 65.

Но контакты драмы с театральностью в жизни имеют все же свои пределы. Исполненное театральности «поведение» людей в реальной действительности — это своего рода отклонение от нормы, нечто контрастно выделяющееся на привычном жизненном фоне. И естественно, что у драматургов возникает стремление (особенно властным становится оно в реалистическом творчестве) выйти за пределы театрального в жизни, воссоздать человеческое поведение во всем его богатстве и многообразии, художественно запечатлеть и такие ситуации, которые не связаны с действием эффективным и броским. Сфера частных, интимных взаимоотношений людей, которой обычно сопутствует их внешне скупое, непритязательное, безэффектное поведение, для театрально-драматического искусства первоначально важна. Это самоочевидно. Но при обращении к ней явно обнаруживается внутренняя противоречивость действия персонажей драм и спектаклей. Дело в том, что драматурги и актеры вынуждены возводить «нетheaterальное в жизни» в ранг «театрального в искусстве». Речь героев, не требующая по логике изображаемой ситуации яркости и эффектности, предстает, однако, в драмах и спектаклях как пространная, полногласая, гиперболически-выразительная, способная активно воздействовать на большое количество присутствующих. Драматурги, говоря иначе, проявляют склонность к художественной театрализации речевого поведения. Если о театральном в жизни драма говорит языком безусловного (адекватного) изображения, то нетheaterальные ситуации она вынуждена подавать в условных, претворенных, гиперболических, то есть театрализованных формах.

Иронически отзывался о стремлении театральных деятелей до невероятной точности «передразнивать» жизнь А. В. Луначарский²⁷. «Чем ближе мы подходим к конкретной жизни, — замечал О'Кейси, — тем больше мы удаляемся от драмы. Драма, ограничивающаяся только имитацией жизни, — это не драма»²⁸. О закономерном расхождении психологически достоверных форм житейского поведения людей и сценического действия

²⁷ См.: Луначарский А. В. О театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 133.

²⁸ О'Кейси Ш. За театральным занавесом. М., 1971, с. 110.

актеров-персонажей говорил и К. С. Станиславский. «Как сделать их (неуловимые переживания.— В. Х.) заметными в огромном пространстве сцены?» — спрашивал он. И, не находя ответа, делал вывод, что преувеличения в театральных представлениях все-таки неизбежны. «Если есть условности в театре,— писал Станиславский,— пусть их будет возможно меньше»²⁹.

Драма с присущим ей постоянным, впечатляющим речевым самораскрытием персонажей склонна противопоставлять себя реально существующим формам поведения людей, иногда — явно и демонстративно, порой — неприметно и исподволь. Недаром Пушкин утверждал, что «изо всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические»³⁰. Ощущение неправдоподобия драматических произведений создается прежде всего гиперболизацией форм поведения героев. Речевые действия персонажей драмы обладают особой активностью, часто превышающей ту, которая присуща поведению людей в первичной реальности. Это вызывается несколькими причинами.

Во-первых, диалоги и монологи действующих лиц, составляющие в драматическом произведении сплошную линию, оказываются пространными и многочисленными, а потому воспринимаются как художественное преувеличение. В большинстве житейских ситуаций люди проявляют себя в речевом и мимическом поведении эпизодически. Яркие, впечатляющие высказывания и жесты обычно немногочисленны и разбросаны во времени. Свои радости и горести люди нередко переживают молча и неподвижно, психологическая подоплека большей части их реплик и движений присутствующим бывает малопонятна. Театрально-драматическая же форма властно требует от действующих лиц постоянного самовыражения. Драматургу и его герою нужно, как правило, значительно больше слов, чем располагает к тому изображаемая ситуация. Формы драматического изображения неминуемо расходятся с формами самой жизни. Это отмечалось неоднократно. Л. Толстой усматривал неестественность драмы в том, что люди здесь говорят подолгу, но их слушают. По

²⁹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5, с. 498, 195.

³⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 7. М., 1964, с. 37.

суждению Вяч. Иванова, «ведение диалога» (то есть сплошное говорение.— В. Х.) менее свойственно действительности, нежели выгодно «при освещении рампы»³¹.

Во-вторых, на диалоги и монологи героев драмы ложится особая смысловая нагрузка, от которой обычно свободны высказывания людей в реальной жизни и словесные действия героев эпических произведений. Воспроизводя главным образом речевое поведение персонажей в изображаемой ситуации, монологи и диалоги в драме выполняют и другие функции. Они информируют читателя и зрителя о внешней обстановке действия и событиях, которые не показаны непосредственно (высказывания хоров и их корифеев, вестников и наперсниц в античной и классицистической драме; прямые обращения героев к зрителям с пояснениями к действию в «эпических драмах»), а также об интеллектуальных и психологических мотивах поведения персонажей (монологи действующих лиц, произносимые ими в одиночестве; реплики «в сторону»)³². Все это придает драматической образности гиперболический, театрализованный, художественно-условный колорит.

Существует, следовательно, принципиальное различие между условно-гиперболическим изображением поведения человека в театральном-драматическом искусстве — с одной стороны, и в эпических произведениях и кинофильмах, в статуях и на живописных полотнах — с другой. Автору романа или кинокартины, творцу живописного или скульптурного портрета гипербола порой бывает нужна и даже необходима, но в целом для романа как жанра, для кинематографии, живописи и скульптуры как видов искусства гипербола нейтральна; здесь она нередко отсутствует. Эти художественные формы ни в коей мере не тяготеют к преувеличениям.

Другое дело театр и драма, которые нуждаются в театрализующей гиперболе и всем своим существом к ней устремлены. Если драматургу, актеру и режиссеру гипербола необходима для осуществления данного

³¹ Иванов В. И. Борозды и межи. М., 1916, с. 23.

³² О том, что многие высказывания героев Шекспира «не равны действию», выходят за его пределы и являют собой либо повествование, либо рассуждения, либо излияния души, мотивированные условиями сцены, но не самими характерами и обстоятельствами, сказано в кн.: Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга, с. 195—218.

творческого замысла, то она оказывается нужной как бы вдвойне. Если же для воплощения той или иной концепции деятелю театра гиперболическое изображение поведения героев нежелательно, то перед ним возникают трудные, подчас неразрешимые художественные проблемы: появляется необходимость противостояния преобладающим свойствам театрально-драматической образности. Отсутствие театрализованной гиперболы дается деятелям сценического искусства гораздо труднее, чем ее применение. Магистралью театрально-драматического творчества, естественно, является не борьба с гиперболой, а ее широкое использование. «Все можно довести до резкости,— говорится в книге А. Эфроса,— или оставить на полутоне. Но, по-моему, строить надо выпукло и только изредка давать полутона... Искусство — не «чуть-чуть», а «чересчур»³³. По-видимому, добавим мы, один из специфических законов как театра, так и драмы состоит в преобладании выпуклости и броскости над нюансами и полутонами: «чересчур» на сцене и в драме берет верх над «чуть-чуть».

Так вырисовывается еще одна специфическая черта драмы. Ей присущ особый баланс «условности» и «безусловности» изображения.

Повествовательно-эпические произведения воссоздают действие преимущественно в условно-знаковых формах, но отнюдь не настаивают на гиперболизации форм действия персонажей. В драме же — наоборот. Театрализирующие условности в изображении поведения героев преобладают, но они здесь как бы компенсируются безусловностью и адекватностью запечатления действия в его речевой форме.

Приверженность к гиперболам, в известной мере принудительная, ограничивает художественно-познавательные возможности театра и драмы. Но вместе с тем гиперболичность сценического изображения, закономерно сопутствующая «торжественной дистанции» между актерами и зрителями, обладает особой художественной силой. Она призвана осуществлять масштабные, крупные, монументальные обобщения. Напомним в этой связи афористически меткие слова С. Есенина: «Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстоянии».

³³ Эфрос А. Репетиция, любовь моя, с. 157.

Предназначенная для единовременного восприятия большими группами людей, запечатлевающая театральные формы поведения героев, склонная к театрализующим гиперболам, драма обретает как бы максимальную энергию художественного обобщения и особую силу воздействия на публику.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ ДРЕВНИХ И СРЕДНЕВЕКОВЫХ КУЛЬТУР

Мысль о приверженности драматического и сценического искусства ко всему театральному легче всего обосновать, сославшись на «дореалистический» художественный опыт. От античности и до эпохи романтизма европейские театр и драма неизменно прибегали к патетике и гротеску. Они широко запечатлевали поведение людей, исполненное аффектации. «Громкая, чрезмерно выразительная речь и жестикуляция актеров остались,— писал Станиславский, имея в виду театр, унаследовавший традиции античности, Возрождения и классицизма.—...Это нравилось, потому что физическая сила, как бы она ни проявлялась, всегда действует на толпу, потому что зрители любили потрясения в театре, ценя больше всего силу; а не самое качество сценических впечатлений. Ведь и в настоящее время все громкое и преувеличенное служит масштабом при выражении сильных переживаний, больших чувств и героических порывов»³⁴.

Патетическая или гротескная аффектация речи и жеста составляла многовековой стилиевой канон драмы и театра. В крайнем, максимальном выражении она вызывала нарекания со стороны наиболее чутких и дальновидных людей искусства.

Однако явный и резкий гиперболизм актерской игры, а соответственно и драматических образов, преобладал вплоть до XIX века. Без него произведение не мыслилось; не драматург владел театрализующей гиперболой, а сама эта гипербола доминировала над его творческой волей.

Актеры прошлых веков, до эпохи романтизма «включительно», вышивали интонационно-жестовые узоры по

³⁴ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 5, с. 480. О неизменном присутствии в средневековом театре патетической или буффонной гиперболы см.: Дживилегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.—Л., 1941, с. 68.

канве традиционнo-гиперболического канона. Вот слова В. Г. Белинского об исполнении Мочаловым роли Гамлета: «О, это была... пляска отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями... О, какая картина, какое могущество духа, какое обаяние страсти!.. От... оглушающего вопля (публики.— В. Х.) отделялся неистовый хохот и дикие стоны одного человека, бегавшего по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву»³⁵. Откровенно театральным является и народное сценическое искусство: «Народный театр — это театр резких и четких движений, размахистых жестов, предельно громкого диалога, удалой пляски»³⁶.

Многовековое господство на сцене и в драме действия максимально открытого, патетически-аффектированного или гротескно-игрового имело глубокие культурно-исторические корни. На ранних стадиях истории театральные начала человеческого поведения играли гораздо большую роль, чем в близкие нам эпохи. При докапиталистических общественных отношениях культура была как бы пронизана театральностью. «Древняя Русь, как и средневековая Европа, насквозь театральна», — говорится в одной из современных работ³⁷.

Существовали в этом отношении, однако, и значительные различия между странами Запада и Востока. Европейская культура (прежде всего, античная) была непосредственно-публичной и театральной в наибольшей мере. Для нее характерны традиции массовых общенародных празднеств, светского ораторства, а также «открытость» государственной жизни, вершившейся на виду публики и при ее прямом участии, идеологические столкновения массового характера. Это, вероятно, и породило традицию грандиозных, многотысячных сценических зрелищ, чуждую менее театральным культурам восточных стран, где над ритуальностью публичной, государственной преобладал бытовой, семейный церемониал. Так, современный индийский театровед пишет, что древние индусы ценили в сценических пред-

³⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 321—322.

³⁶ Головачев В., Лащилин Б. Народный театр на Дону. Ростов-на-Дону, 1947, с. 21.

³⁷ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси, с. 83.

ставлениях едва уловимые движения рук, лица, глаз и потому предпочитали небольшие театры, вмещавшие не более 400 человек (в отличие от двадцати тысяч зрителей Афинского театра)³⁸. Культура Древнего Рима, многое определившая в позднейшем развитии западноевропейских стран, была в гораздо большей степени публичной, чем византийская. В Византии непосредственно-общественная жизнь была фикцией, практически все в жизни людей замыкалось семейными и межсоседскими связями: индивидуалистическая психология человека этой культуры противостояла «корпоративности» западноевропейской жизни. В литературе славянофильской ориентации подчеркивалась (и, естественно, оценивалась отрицательно) театральность западного человека³⁹. Достоинно внимания также суждение Ап. Григорьева о том, что русская народная песня упорно сторонилась публичности⁴⁰.

Культуры, предшествовавшие новому времени, характеризовались разной мерой театральности форм человеческого поведения. Но в целом добуржуазные эпохи отмечены большей приверженностью ко всему ритуально-публичному, нежели близкие нам времена. Театральное поведение было наиболее влиятельным в античных городах-полисах; в значительной мере сохранилась эта влиятельность и в западноевропейском средневековье. Здесь имели место невнимание к привычному, повседневному поведению человека и, напротив, пристальный, неустанный интерес (идеологический, нравственный, художественный) к тому, что было редким и исключительным, ко всему театрально-эффектному и броскому. Духовно-значительное и человечески-достоинное, с одной стороны, театрально-эффектное — с другой, часто воспринимались нашими предками как своего рода тождество, современным людям малопонятное.

Подобная парадоксальность древних и средневековых культур отчасти объясняется тем, что при отсутствии средств массовой коммуникации (в том числе

³⁸ См.: Гарги Б. Театр и танец Индии. М., 1963, с. 23.

³⁹ См.: Киреевский И. Полн. собр. соч. в 2-х т., т. 1. М. 1911, с. 202, 216; Данилевский Н. Я. Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к романо-германскому. Изд. 4-е. Спб., 1889, с. 289.

⁴⁰ См.: Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980, с. 337.

книгопечатания) главной формой общественного единения были прямые контакты говорящего с большим количеством присутствующих: с публикой, толпой, массой. Главное же, в добуржуазные эпохи частная жизнь людей оставалась недостаточно выделенной из общего, коллективного, непосредственно-публичного бытия. «Его жизнь,— писал В. Г. Белинский о древнем греке,— на площади, на поле брани, в храме, в судилище»⁴¹.

Действование людей древности и средних веков в очень большой мере задавалось устойчивой традицией, непререкаемыми нормами, общепризнанным этикетом. Поведение человека было подчинено ритуалам, которые, как правило, являлись непосредственно-общественной, групповой, массовой деятельностью. Даже когда люди добуржуазных обществ находились в узком кругу близких или в полном одиночестве, они ощущали себя пребывающими в присутствии высших сил и в своем поведении на них ориентировались. Едва ли не в любой ситуации человек древности и средневековья жил, как на сцене,— словно его окружали зрители. Все сколько-нибудь значительные периоды существования людей протекали как бы под контролем свыше и были преисполнены театральное по своим формам «служения» ритуалу. Их поведение при этом нередко оказывалось аффектированным, пронизанным патетикой. Даже семейная жизнь была сопрячена ритуальной аффектации. Вспомним Ярославну, плачущую на городской стене. Или (совсем из другой эпохи) сетования Кабанихи по адресу Катерины: «Другая хорошая жена, проведивши мужа-то, часа полтора воет, лежит на крыльце». Семейные отношения здесь осознаются как сфера непосредственно-публичного действия, отмеченного театральностью.

Торжественно-патетическое, демонстративно-театральное поведение активно воздействовало на художественное творчество. Аффектированное, экстатическое действие запечатлевалось и преломлялось в словесном искусстве, театре, живописи. Оно составляло как бы магистраль так называемых высоких жанров. «Низкие» же жанры часто являли собой выворачивание наизнанку торжественной аффектации. Они воспроизво-

⁴¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1, с. 264.

дили поведение человека в гротескно-игровых формах, тоже броских и эффектных.

Как видно, резко выраженная, демонстрирующая себя театральность в добуржуазные и раннебуржуазные эпохи была существенной чертой художественной культуры в целом. Персонажи как высоких, героико-трагедийных, так и смеховых жанров, низких и неканонических, воплощали свои черты в поведении крупно и рельефно. Это присуще как классическим эпопеям, где речь героев театриализовалась даже в тех случаях, когда запечатлевала личное, интимное общение между ними (встреча Гектора с Гекубой в шестой песне «Илиады»), так и средневековой агиографии (откровенно театральный финал «Повести об Алексее божием человеке») и романистики (бурное выражение всеобщей скорби об умерших героях «Тристана и Изольды»). «Разгневанную фигуру,— писал Леонардо да Винчи, обобщая многовековой опыт скульптуры и живописи,— делай так, чтобы она держала кого-нибудь за волосы, прижав его голову к земле, упершись коленом ему в бок и правой рукой занеся над ним кинжал; волосы у нее должны быть приподняты, брови опущены и сжаты, зубы стиснуты, оба угла рта изогнуты дугообразно... Пришедшего в отчаяние изобрази поразившим себя ножом и руками разодравшим на себе одежды: одна из его рук пусть разрывает рану, сделай его стоящим на ступнях, но колени должны быть несколько согнуты; тело также нагнулось к земле, волосы вырваны и растрепаны»⁴².

• Ритуальное по своей функции и театральное по форме поведение людей составило, в частности, аналог сценических и драматических образов на добуржуазных и раннебуржуазных стадиях развития общества.

В эпохи, когда искусство, тесно связанное с ритуалом, упорно и повсеместно тяготело к патетике либо гротеску, свойства драматической формы вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным. Именно поэтому, вероятно, драма — от античности и вплоть до XVIII века — не только успешно соперничала с эпосом, но нередко выдвигалась на первый план, выступая в качестве «венца поэзии». Художественная культура целого ряда эпох запечатлела

⁴² Леонардо да Винчи. Избранное. М., 1952, с. 107.

себя по преимуществу в драматическом искусстве. Эсхил и Софокл в период расцвета рабовладельческой демократии, Шекспир в эпоху позднего Возрождения, Мольер, Корнель и Расин в пору классицизма не имели себе равных среди авторов эпических, повествовательных произведений. Соответствует многовековому художественному опыту творчество Гёте: великому писателю были доступны все литературные роды, увенчал же он свой писательский путь бессмертным «Фаустом».

Огромная роль драмы в европейской художественной культуре от греческой античности V века до н. э. и вплоть до XVIII—XIX веков была закреплена теоретической мыслью. Аристотель, как известно, ставил трагедию выше эпopeи. «Драмоцентристскими» были классицистическая и просветительская эстетика, а также эстетика первой половины XIX века (в основном немецкая). О драме как вершине искусства говорили Ф. Геббель, О. Людвиг, Ф. Грильпарцер и другие писатели⁴³. Тщательное теоретическое обоснование этому представлению дал в своей «Эстетике» Гегель.

Однако высшие хвалы драме разделились в эпоху, когда она уже уступала первенство роману. Этот процесс имел глубокие корни в истории культуры.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В КУЛЬТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

По мере того как личность раскрепощалась от жестких требований социальной среды и ритуалы утрачивали свою былую власть над ней, в культуре человечества неуклонно возрастало значение свободноличностного, не нормированного традицией поведения людей в их частной жизни. Театральные начала человеческого действия от столетия к столетию утрачивали свое монополюльно-привилегированное положение в жизни общества.

Недоверие к театральной патетике, высказанное уже Платоном⁴⁴, а позднее в произведениях Плутарха, стало явственным в средневековой христианской культуре. Античная гражданственность, воплощавшаяся в публич-

⁴³ Martini F. Drama und Roman im 19 Jahrhundert. Perspektiven auf ein Thema der Formgeschichte. — In: Gestaltprobleme der Dichtung. Hrsg. von R. Alewyn, H.-E. Hass, Bonn, 1957.

⁴⁴ Ратуя за спокойствие и самообладание, Платон критиковал поэтов за подражание «яростному началу души», за обращение «к негодующему и переменчивому нраву» ради успеха у толпы (Платон. Соч. в 3-х т., т. 3, ч. 1. М., 1971, с. 435—436).

но-риторическом слове и требовавшая «аристократического жеста, телесной позы и осанки», сменилась пиететом перед тихим благочестием, интересом ко всему «неприглядному и безвидному» в человеке, к его молчанию, имеющему высокий духовный смысл⁴⁵. Так, первый биограф Франциска Ассизского писал, что поступкам этого проповедника нищеты была чужда гордыня, а его движениям — театральность⁴⁶. В известном рыцарском романе «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха театрально-эффектная осанка героя, знаменующая «величие и торжество», вызывает к себе критическое отношение и расценивается как дань «греховной мишуре».

Возрождение и эпоха классицизма, как уже говорилось, ознаменовались вновь возросшим вниманием к театрально-эффектному поведению (как и всей античной культуре). Но позднее сфера театральности (и прежде всего патетики) опять стала сужаться, что определялось резко возросшим идеологическим и собственно художественным интересом к жизни человека, протекающей не на виду у многих и часто скрываемой от чужих глаз. Решающую роль в этом процессе сыграла эпоха Просвещения и, в частности, литература сентименталистской ориентации. Знаменательно, что Л. Стерн (по его словам из «Сентиментального путешествия») не придавал большого значения увиденному среди бедня на больших улицах: природа человека «стыдлива и не любит играть перед зрителями», так что писателю следует интересоваться темными закоулками и укромными уголками.

Формы человеческого поведения от эпохи к эпохе все больше освобождались от диктатуры публичности. Человек, по выражению И. Эренбурга, со временем был все менее склонен «замыкать свои чувства в тысячепудовые облачения» и демонстрировать их широкому кругу людей. Самораскрытие людей становилось избирательным, эпизодическим, скупым. Сдержанность все чаще осознавалась как одно из ценных человеческих качеств. Личность завоевывала себе право на неприкосновенность своей частной, интимной жизни. «Каж-

⁴⁵ См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 51—55.

⁴⁶ См.: Герье В. И. Франциск — апостол нищеты и любви. М., 1908, с. 116.

дое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважалась личная тайна», — говорится в чеховской «Даме с собачкой».

Речевая и жестовая патетика на протяжении последних веков неуклонно утрачивала свою авторитетность. Разрушалось когда-то аксиоматическое представление о неразрывной связи внешне эффектного, театрального с возвышенным и, в частности, героическим. Яркие свидетельства тому — образы Волгина в «Прологе» Чернышевского, Кутузова и капитана Тушина у Л. Толстого, Василия Теркина у Твардовского, воплощающие героизм безэффектный, несовместимый с какой-либо театральной «помпой». Поднята на щит непатетическая героиня в «Чуме» А. Камю⁴⁷. «Сила не вызывает шума, — писал А. Швейцер. — Она просто действует. Истинная этика начинается там, где перестают пользоваться словами»⁴⁸.

Недоверие к внешним приметам возвышенного стигмулировалось и тем, что массовое низовое искусство в XIX—XX веках нещадно эксплуатировало традиционную патетическую гиперболу, применяя ее без всякого вкуса и чувства меры. Знаменателен разговор некрасовских крестьян («Кому на Руси жить хорошо») об успешной распродаже портретов тех генералов, которые «потолще, погрозней». Была исполнена вопиюще примитивной сентиментально-мелодраматической патетики популярнейшая в дореволюционной России «Повесть о приключении английского милорда Георга», написанная в конце XVIII века Матвеем Комаровым — самым «тиражным» из русских писателей прошлого столетия.

Дополнительный удар по театральной патетике и аффектации в XX столетии нанесли массовые средства информации. Радио и главным образом телевидение лишили публичные выступления привычной броскости. Благодаря им домашние, обиходные формы поведения (жестового и речевого) впервые в истории стали одновременно формами общения человека с огромной аудиторией. Потребность во внешних эффектах отпала.

⁴⁷ См.: Великовский С. И. Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. М., 1973, с. 124—125.

⁴⁸ Швейцер А. Культура и этика. М., 1973, с. 312.

Новое время — в основном на протяжении последних двух столетий — осознало значимость и ценность безэфектных, непреувеличенных форм действия (хотя и не отвергло целиком традиционной театральности). Даже массовые ритуалы в наше время чужды экзальтации и нередко отмечены «безжестием» и молчанием. Жизнь публичная, непосредственно коллективная стала теперь строиться как бы по образцу жизни частной, индивидуальной.

Человек нового времени обрел свободу (пусть относительную) от стереотипов мышления и действия, навязывавшихся ему социальной средой, и он стал более вольно, нескванно обнаруживать собственные умонастроения, присущие ему как личности. Такого рода поведение не столь ярко и броско, как традиционно-театральное. Часто оно отмечено сдержанностью. Его преимущественная сфера — это непринужденная грация, симптоматика чувств, едва приметные нюансы мимики, интимные признания, недомолвки и т. п. Яркое художественное свидетельство тому — поэтика произведений Л. Толстого, где акцентированы импульсивные и непреднамеренные мимические действия героев, а главное — их переживания, выражаемые вовне лишь частично.

Подобные художественные тенденции явственно просматриваются в русской портретной живописи XIX века, далеко ушедшей от «одических» портретов в духе Рокотова и Левицкого. По словам М. В. Алпатова, у Кипренского «человек низводится с высокого пьедестала, сближается с миром обыденным, но в этом самом обыденном, житейском открывается красота. В портрете сказывается близость между художником и портретируемым, и это в свою очередь рождает теплоту и сердечность отношений между зрителем и моделью»⁴⁹. Без всяких эффектных поз, пьедесталов и дистанций изображали людей французские импрессионисты. Простота и безыскусственность привлекают в портретной живописи В. А. Серова: «Все эффектное и необычайное было ему всегда чуждо, и он часто говорил, что это

⁴⁹ Алпатов М. В. Кипренский и портрет начала XIX века. — В кн.: Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, т. 2. М., 1967, с. 72.

нисколько не трогает, а волнует лишь самое обыкновенное»⁵⁰.

О детеатрализации современной им культуры с предельной резкостью говорили деятели искусства начала XX века, Ю. Айхенвальд утверждал, что с ростом сознательности происходит «потускнение наружного блеска», «внешнее падение театральных эффектов». «Нервная душа культурных людей,— замечал критик,— идет по дороге самоуглубления, а не самоизменения... Люди уходят от театральности, из шумного театра, чтобы войти в себя». «Их теперь манят сияющие дали духовности, перспективы умственных услад. Ибо тишине мира и серьезности мира мешает театр»⁵¹. «Почти не слышно больше криков,— писал М. Метерлинк,— редко проливается кровь, мало осталось видимых слез. Счастье и горе решаются в тесной комнате, вокруг стола, перед камином»⁵².

Это верно лишь отчасти. На протяжении последних столетий театральные формы поведения не только продолжали существовать, но в какой-то мере и обновлялись. Так, последовавшие за Октябрьской революцией годы ознаменовались взлетом митинговой театральности (нечто подобное имело место и в революционной Франции конца XVIII столетия). В 20-е годы, вспоминал Г. Козинцев, в нашей стране «тихо и спокойно не говорили»⁵³. Люди восклицали, ораторствовали, убежденно и категорично провозглашали новые идеи, решительно отменяя привычные, дореволюционные представления. Знаменательно, что В. В. Маяковский в статье «Как делать стихи» (1926) ратовал за «выкрики» в поэзии и выступал против «напева» и «шепотка». Последним противопоставлялся «грохот» революции⁵⁴. О властной потребности в мощных словах, громовом голосе, широким жесте в 1920-е годы говорили А. Н. Толстой, М. Куз-

⁵⁰ Грабарь И. В. А. Серов. Жизнь и творчество. Б/м, б/г, с. 131.

⁵¹ Айхенвальд Ю. Отрицание театра. — В кн.: В спорах о театре. М., 1913, с. 34—36.

⁵² Метерлинк М. Новая драма. — Полн. собр. соч., т. 4. Пг., 1915, с. 104.

⁵³ Искусство кино, 1972, № 4, с. 106.

⁵⁴ См.: Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 85.

мин, Б. М. Эйхенбаум⁵⁵. А. В. Луначарский полагал, что все в театре «должно быть относительно монументально, общо, широко», «все приподнято, все на котурнах, все в рупор»⁵⁶. Этим суждениям отвечала сама практика советского театрально-драматического искусства конца 10-х — начала 20-х годов. Сценическая атмосфера, по словам М. Н. Строевой, в эту пору была «патетическая, митинговая, героическая»; со временем же «она набирала краски густосатирические, буффонные, гротесковые, даже фантазмагорические»; «психологическая драма оказалась потесненной мелодрамой»⁵⁷.

Решительная «ретеатрализация» сцены и драмы в послереволюционную пору была предвещена принципами драматургии Р. Роллана, который еще в 1903 году провозглашал: «Конец психологическим тонкостям, хитрым подвохам, туманным символам, всему этому салонному и альковному искусству!.. У нас оно было бы неуместным и смешным. Наш народный театр силою вещей должен вернуться к зрительным условиям театра древнегреческого. Действие широкого размаха, фигуры, сильно очерченные крупными штрихами, стихийные страсти, простой и мощный ритм; не станковая живопись, а фреска, не камерная музыка, а симфония. Монументальное искусство, творимое народом и для народа»⁵⁸.

Традиционно-театральные, патетические начала поведения неизменно возрождаются и даже выдвигаются на первый план в эпохи революционных преобразований или военных столкновений. Но не исчезают они и в периоды устойчивости и стабильности. Публичные про-

⁵⁵ См.: Толстой А. Н. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1961, с. 79; Кузмин М. Рампа героизма.— В кн.: Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923, с. 25; Эйхенбаум Б. М. О трагедии и трагическом.— В кн.: Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924, с. 73.

⁵⁶ Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 30, 154. См. также: Шагинян М. Героический театр. — В кн.: Шагинян М. Литературный дневник. Статьи 1921—1923 гг. М.—Пг., 1923, с. 73—75.

⁵⁷ Строева М. Н. Герой и среда. — В кн.: В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20—30-х годов. М., 1981, с. 105, 108. О «ретеатрализации» сценического искусства в первое послереволюционное десятилетие в той же книге см.: Зингерман Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов, с. 228—230.

⁵⁸ Роллан Р. Народный театр. — Собр. соч. в 14-ти т., т. 14. М., 1958, с. 239.

пагандистские выступления, судебные разбирательства, большие собрания нередко отмечены традиционной театральностью действия.

Культуре XIX—XX столетий присуща и обновленная театральность, связанная с неканоническими, лично-свободными, беспрецедентно-оригинальными формами поведения. Мы имеем в виду действие людей, продиктованное «жизнетворческим» импульсом и стремлением создать себе определенную репутацию. Формируя себя в соответствии с той или иной личностной установкой, человек нередко проявляет себя в жесте и произнесенном слове с большой резкостью: демонстративно и тем самым театрально. Собственную, индивидуально им обретенную манеру себя вести он при этом противопоставляет традиционному поведению. Жизнетворческая театральность парадоксальным образом соединяет в себе начала «самоизменения» и «самораскрытия». Такая театральность была присуща — в наиболее ответственные моменты их жизни — поведению политических деятелей конца XVIII — начала XIX века (актуальность образцов древнеримской гражданственности для французских революционеров и русских декабристов). «Бытовое поведение декабриста, — замечает Ю. М. Лотман, — представилось бы современному наблюдателю театральным, рассчитанным на зрителя. При этом... «театральность» поведения ни в коей мере не означает его неискренности или каких-либо негативных характеристик. Это лишь указание на то, что поведение получает некоторый сверхбытовой смысл»⁵⁹.

Подобная жизнетворческая театральность присуща и более поздним эпохам. Позы неприступности и замкнутости, свойственные людям онегинско-печоринского типа, были в какой-то мере унаследованы шестидесятниками. Напомним ригориста Рахметова, тургеневского Базарова с его стремлением «не рассиропиться», или, обращаясь к более позднему времени, блоковские слова «ты железною маской лицо закрывай», или экстравагантности молодого Маяковского, продиктованные, как утверждал Б. Лившиц, стремлением «укутать душу от осмотров»⁶⁰.

⁵⁹ Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975, с. 34—35.

⁶⁰ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 156.

Склонность людей декабристского круга к пламенной пропаганде своих идей (опять-таки в формах театральных!) также была унаследована последующими эпохами. Характернейшей чертой Чацкого, как известно, обладал В. Г. Белинский. «Неистовый Виссарион» выражал свои любимые мысли патетически страстно и напористо, выполняя тем самым миссию провозвестника и учителя. Нечто подобное свойственно тургеневскому Рудину, в какой-то мере чеховскому Саше («Невеста») и горьковским персонажам (Павел Власов и Андрей Находка в романе «Мать»).

Театрализирующее жизнетворчество в ином, игровом варианте составило существенную черту жизни купеческих кругов во второй половине XIX века: эффектно стилизовался (нередко под русскую старину) быт, претворяясь порой в действие публичное. Таковы были торжественные обеды, гуляния в необычных и ярких костюмах и т. п. В атмосфере театрально-игровой стилизации жизни, характерной на рубеже столетий для «Мира искусства», сложилась импозантно-величественная личность Ф. И. Шаляпина. Эффектностью и броскостью было отмечено поведение некоторых участников символистских салонов, — наиболее знаменательна здесь фигура В. И. Иванова, которого называли Вячеславом Великолепным.

Как ни разнообразны отмеченные нами формы поведения людей (в одних случаях возвышенно-серьезного, в других — шутливо-игрового), они обладают общим свойством. Здесь имеет место демонстрация человеком того, что создано им самим, сознательно сотворено в себе, то есть целеустремленное выявление людьми их позиций, установок, намерений.

Новое время знает и иной тип театральности в жизни. К поистине театральной яркости порой приближается безыскусственно-открытое, органически-личностное действие людей, свободное от жизнетворческих установок. В русской культуре такого рода поведение, по-видимому, первоначально составляло сферу усадебной жизни. Дворянские гнезда с присущей им атмосферой нравственной нескованности позволяли людям проявлять себя в слове и жесте безыскусственно, а вместе с тем рельефно и впечатляюще. Вспомним лучших тургеневских героинь, толстовскую Наташу Ростову, образ которой был создан по следам домашних,

яснопольянской впечатлений писателя, Олю Мещерскую из «Легкого дыхания» И. Бунина.

Собственно театральные и приближающиеся к ним формы действия людей последних столетий, таким образом, являют собой огромную культурно-нравственную ценность. Они выступают как естественно-необходимый «положительный» противовес рутинному поведению — будь то традиционное действие, придавленное ритуалом, либо рассудочная, вновь обретаемая, «футлярная» скованность (вспомним последовательно «антитеатрального» чеховского Беликова, предельно осторожного, панически боящегося обратить на себя чье-либо внимание).

Новая театральность, жизнетворческая либо органически-личностная, принципиально отличается от традиционной (патетической или гротескно-игровой). Она не столь безудержна, знает чувство меры и как бы оглядывается на распространенные вокруг нее нетеатральные формы действия.

Это и естественно. Индивидуально создаваемая театральность упрочивалась в эпохи, когда все связанное с аффектацией встречало иронически-недоверчивое к себе отношение. Так, середина XIX века в России была временем многочисленных насмешек над патетическими приметами возвышенного. Иронически поданы патетика речей гончаровского Адуева-младшего; импозантность и темпераментность тургеневского Рудина, который всегда готов краноречие в ход пустить и, по словам Лежнева, «даже сюртук застегивает, словно священнодействует»; театральная выпренность Наполеона, в иные моменты — князя Василия и Берга в «Войне и мире», а также Ипполита из романа «Идиот», которому так хочется «красноречиво умереть». «Высоким слогом все можно опошлить»⁶¹, — замечал Ф. М. Достоевский. Знаменательна в драматургии Островского полугротескная фигура Крутицкого, с нелепым упоением декламирующего монолог из трагедии Озерова. Резко скомпрометированы сюжетом горьковской пьесы «Последние» слова Веры, влюбленной в полицейского: «Надо уметь говорить благородно и горячо»⁶².

⁶¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т., т. 4. М., 1956, с. 120. См. об этом же с. 103—104.

⁶² Об осмеянии русскими писателями эффектных фраз см.: Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, с. 318—326.

Процесс дискредитирования привычных и ранее наиболее влиятельных форм театральности самым решительным образом отозвался на судьбах драмы и сценического искусства. Здесь на протяжении XVIII—XIX веков произошла радикальная жанровая перестройка. Ранее преобладали, как известно, трагедия и комедия, которые были связаны с традиционными формами театральности: первая — по преимуществу с патетической аффектацией, вторая — с эксцентрикой, игровой клоунадой, гротеском. Теперь (в основном усилиями Лессинга и Дидро) на авансцену театральности драматического искусства выдвинулся жанр драмы, которому свойствен колорит бытовой и психологической достоверности. Отныне драматурги стремились сводить к минимуму, а то и устранять патетику и аффектацию, частично или полностью заменять их разговорно-непринужденной речью и «житейской» жестикуляцией, характерными по преимуществу для обстановки домашней, комнатной, повседневно-привычной. Решительно выступил против театральности Г. Бюхнер. В глазах героя «Смерти Дантона», несомненно, близкого автору, эффектное действо перед публикой — всего лишь недостойная и глупая игра. Дантон иронизирует над открывающейся перед ним возможностью театрально умереть. Вспомнив, что «греки и боги кричали, римляне и стоики корчили героические рожи», он с горькой усмешкой спрашивает: «Разве не приятно задрапироваться в тогу и, оглянувшись, убедиться, что отбрасываешь длинную тень?» И сам он перед казнью к красноречию не прибегает, умирает молча.

Драматургия и театр в XVIII—XIX веках (особенно в послеромантические эпохи) развиваются под знаком нивелирования патетики и аффектации. Сторонники традиционных трагедий в эту пору сетовали на засилье в театре житейских, натуралистических интонаций и жестов. «Она, — писал Гейне о трагедии, — требует ритмической речи и декламации, не похожей на разговорный тон. Эти условия, по-моему, требуются почти для всякого драматического произведения. Пусть хоть сцена никогда не будет пошлым воспроизведением жизни, и пусть она придаст ей некое благородство»⁶³.

⁶³ Цит. по кн.: Гейне и театр. М., 1956, с. 208. Сходные мысли выражены в кн.: Коклен-старший. Искусство актера. Л.—М., 1937, с. 66.

Однако голоса поборников трагедийной старины со временем все более заглушались высказываниями защитников непатетичности театрально-драматических образов, сторонников неаффектированного, житейски достоверного и (не в последнюю очередь) сдержанного поведения персонажей драм и спектаклей. С резкой критикой вековых театрально-драматических эффектов выступил Э. Золя. «Театр всегда служил последней цитаделью всего условного в искусстве»;— утверждал он. И делал вывод, что искусство сцены либо придет в упадок и оскудение, либо утвердит принцип натурализма. Золя отмечал, что «верность природе» дается театру и драме с трудом, что роман поэтому больше отвечает задачам времени: «Дух XIX столетия, который требовал возвращения к природе и стремился к точному исследованию, покинул сцену, ибо театральная условность стесняла его; он утвердился в романе, потому что рамки этого жанра безграничны». Вместе с тем Золя надеялся, что театр «догонит» роман в служении задачам современности. «Я жду, — писал он, — что драматическое произведение, освобожденное от декламации... станет по-настоящему нравственным и правдивым»⁶⁴.

Установками на раскрепощение драмы от оков традиционной театральности, от эффектов рампы и риторического говорения отмечено творчество Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Шоу, Стриндберга. «Он, — говорится о Стриндберге в современной работе, — мечтал... о театре, где на скромной маленькой сцене, ничем — никакой рампой, никаким оркестром — не отделенной от зрительного зала, при сильном боковом освещении, которое направлено на лица актеров и позволяет видеть их мимику, разыгрывались бы короткие, камерные, утонченно-психологические пьесы (впоследствии такие интимные театры появились во многих странах)»⁶⁵.

Властное стремление к «детеатрализации» драмы и сцены отмечается и в России XIX века. Характерны слова из седьмой главы «Евгения Онегина»: «Мельпомены бурной протяжный раздается вой... машет мантией мишурной она пред хладною толпой». Традиционным в сценическом искусстве аффектации и патетике Гоголь противопоставлял в качестве чего-то более же-

⁶⁴ Золя Э. Собр. соч. в 26-ти т., т. 24. М., 1966, с. 350—353.

⁶⁵ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века, с. 164.

лательного воспроизведение симптомов душевных движений. И. И. Сосницкого, игравшего городничего в Петербурге, автор «Ревизора» предупреждал: «Храни бог от всякой сентиментальности и напряженного жару». М. С. Щепкину, исполнителю этой же роли в Малом театре, он писал: «Важно... чтобы зритель видел, что вы стараетесь удержать себя от того, чтобы не заплакать, а не на самом деле заплакать. Впечатление будет оттого в несколько раз сильнее»⁶⁶. Вспомним известные слова Герцена о том, что Щепкин первым из русских актеров был нетеатральным на театре. Нет смысла доказывать, что именно в русле противостояния традиционной сценической эффектности протекала деятельность Островского и Малого театра (в спектаклях бытового репертуара), позднее (еще в большей степени) Чехова и Художественного театра.

Полемику с традиционной театрально-драматической эстетикой явила собой статья Л. Толстого «О Шекспире и его драме», продиктованная решительным непризнанием броскости, эффектности, гиперболичности самораскрытия героев пьес. «С первых же слов его,— пишет Толстой о «Короле Лире»,— видно преувеличение событий, прувеличение чувств и преувеличение выражений». Поэтому, считает писатель, «нарушается возможность художественного впечатления». И противопоставляет «плохому» Шекспиру, тяготевшему к гиперболам, «хорошего» своей естественностью Гомера, который «верит в то, что говорит... и поэтому никогда не преувеличивает, и чувство меры никогда не оставляет его»⁶⁷.

О традиционных сценических эффектах, во имя которых актер «вздувается от героизма», саркастически говорил А. Блок. «Новый актер сбросил со своих плеч традицию дутого героизма»⁶⁸,— писал он. Решительно

⁶⁶ Гоголь Н. В. Письма. Под ред. В. И. Шенрока. Т. 3. СПб., б. г., с. 231, 234.

⁶⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90-та т., т. 35. М., 1950, с. 251—252. Недоверие к гиперболе на рубеже XIX—XX веков было присуще также А. А. Потебне, который ассоциировал склонность к преувеличениям с хлестаковщиной: «Гипербола есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах» (Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 355).

⁶⁸ Блок А. Полн. собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 248, 254.

не принимал все броское и резко преувеличенное К. С. Станиславский. Вместе с В. И. Немировичем-Данченко он стремился изгнать «театр» из театра, освободить сцену от привычных условностей, устранить из спектаклей аффектацию и патетику. Деятельность Художественного театра, продолжившего лучшие традиции мирового сценического искусства, оказалась вместе с тем вызовом по отношению к внешним формам театра прошлых эпох: театральное было определено как штамп, и против этого штампа повелась война не на жизнь, а на смерть. «Все «театральное», — писал Станиславский, — светит, но не греет. А наша цель прежде всего согреть душу простого зрителя»⁶⁹.

В бытовой и психологической драме, возобладавшей в сценическом и драматическом искусстве XIX века, связи с театральностью резко ослаблены, но все же не разорваны. Этот жанр вобрал в себя и художественно претворил новые формы поведения людей, не чуждые театральности. Он как бы балансирует на грани театрального и нетеатрального действия. Форсирование интонации и жеста здесь, как правило, минимально: оно осуществляется лишь в той мере, в какой это нужно актеру, чтобы быть увиденным и услышанным публикой. Сценически же ярким действие героев оказывается главным образом вследствие обилия актов их поведения, обладающих выразительностью. Так, пьесы Островского, будучи прежде всего произведениями бытового характера, вместе с тем отмечены и своеобразной театральностью поведения героев. Таковы песенно-фольклорные высказывания Мити («Бедность не порок»), Катерины («Гроза»), Параши («Горячее сердце»), напряженно-энергичное «выговаривание» на публику (пусть малочисленную) пострадавших моральных истин Платоном Зыбкиным («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Ипполитом («Не все коту масленица»), отчасти Мелузовым («Таланты и поклонники»). Весьма импозантен Несчастливцев («Лес»), который, по словам А. И. Журавлевой, «стремится «выстроить» себя... конструирует свой облик в соответствии с идеалом, с литературным эталоном «благородного героя»⁷⁰.

⁶⁹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 6, с. 28.

⁷⁰ Журавлева А. И. А. Н. Островский — комедиограф. М., 1981, с. 79.

Рельефным и по-своему броским предстает и традиционное бытовое поведение няньки Арины («Бедность не порок»), Феклуши из «Грозы», в какой-то мере Фелицаты («Правда — хорошо, а счастье лучше»). Купчихи из трилогии о Бальзаминове упражняются в любовной риторике, витиеватой и цветистой, корни которой — в лубочных повестях и переводных романах⁷¹. Успешно играют на публику Манефа, Хлынов, Паратов. Театральные начала в поведении персонажей Островского, на наш взгляд, нуждаются в неторопливом и систематическом изучении.

Не чужда театральности и драматургия Чехова, о чем свидетельствуют хотя бы финальные монологи Сони в «Дяде Ване», Андрея Прозорова и Ольги в «Трех сестрах». Поведение чеховских интеллигентов в сценическом толковании Художественного театра отмечено благородной простотой и сдержанностью, а вместе с тем предельной открытостью. Б. В. Асафьев метко назвал Художественный театр «театром «простых речей» при интенсивном, но сдерживаемом волнении сердца»⁷². Простые, то есть непатетические и свободные от аффектации, высказывания, передающие глубокую душевную взволнованность, и составили первооснову драматических и сценических произведений в традициях Чехова и МХАТа (пьесы А. Арбузова, В. Розова, А. Володина, А. Вампилова).

Синтез бытовой разговорности, психологической насыщенности и театральной яркости дал сцене и драме на протяжении двух последних столетий (от Лессинга и Дидро до Чехова и Станиславского) неocenимо многое. У едва приметных, скрытых преувеличений, посредством которых запечатлеваются сложность и многоплановость внутреннего мира человека, — широкое будущее. В этом нет оснований сомневаться.

Вместе с тем в эпоху преобладания в искусстве бытовых форм изображения и углубления художественного психологизма драма и театр попадают под угрозу нежелательных крайностей. С одной стороны, ее под-

⁷¹ См.: Шамбинаго С. К. Из наблюдений над творчеством Островского. — В кн.: Творчество А. Н. Островского. Юбилейный сборник под ред. С. К. Шамбинаго. М.—Пг., 1923, с. 346—347.

⁷² Асафьев Б. В. Народные основы стиля русской оперы. — В кн.: Асафьев Б. В. Избранные статьи о русской музыке. Вып. 1. М., 1952, с. 63.

стерегает опасность излишества «камерности» и в связи с этим — исчезновения театральности: приземленный, комнатный жест и бытовая скороговорка не способны произвести впечатление на большое количество зрителей. Драматургам и соответственно актерам стала угрожать утрата театральности уже на рубеже XIX—XX столетий, когда репертуар русских театров заполнился «творениями» эпигонов Островского, а позднее и Чехова. О «комнатной слепоте» современной ему драматургии убедительно писал А. Блок. Не без оснований предостерегали актеров от игры в «пиджачных пьесах» П. Орленев и М. Ермолова. В 30—40-е годы театральность еще в большей мере нивелировалась в спектаклях догматических «наследников» Станиславского. В наше время, к счастью для зрителей, детеатрализация сцены и драмы — пройденный этап, хотя порой и сегодня даже знаменитые артисты, привыкшие сниматься в кино, действуют на сцене, как бы забыв о широком пространстве зрительного зала и большом количестве присутствующих.

С другой же стороны, бытовой и психологической драме угрожает ущербная театральность, имитирующая житейские скандалы и истерики, связанная с нервной «взвинченностью» действия актеров-персонажей на сцене. Бытовой мелодрамматизм, сбивающийся на истеричность, конечно, гарантирует театральную укрупненность и, следовательно, внятность зрителям всего, что делается на сцене. Но, по существу, он не согласуется с теми нравственными богатствами и культурными ценностями, которые запечатлел жанр бытовой и психологической драмы в его классических образцах. Аффектация, лишенная традиционно-неторопливой, трагедийной торжественности, независимо от воли драматурга, актеров и режиссера предстает как поэтизация неуравновешенности и несдержанности, достойных, по сути дела, совсем иной, жестко-критической оценки.

У деятелей драматического и сценического искусства XIX столетия театральность вызывала и вызывает к себе разное отношение. Драматургам, режиссерам и актерам, работающим в традициях жанра драмы (прежде всего — бытовой и психологической), свойственно стремление свести к минимуму театральную броскость действия (достаточно вспомнить приведенные высказывания К. С. Станиславского). Деятели же театра, для

которых важны прежде всего героико-публицистические или фарсово-комедийные начала, напротив, ратовали и ратуют за подчеркивание и усиление театральности в драме и на сцене, что знаменует полемику с бытовой и психологической драмой, нежелание следовать ее традициям. В современной зарубежной эстетике поборником открытой театральности является Э. Бентли; залог ее возрождения он усматривает в обращении искусства к мелодраме⁷³.

Спор о театральности, столь характерный для сценической эстетики нашего столетия, по своим результатам оказался весьма благотворным. Он способствовал формированию разных, непохожих и ярких драматургических и сценических стилей, без которых современное искусство немислимо. Но как бы ни решалась проблема театральности применительно к тем или иным сценическим и драматическим жанрам, самоочевидно и бесспорно, что высокая патетика, громкая и торжественная, ранее определявшая лицо драмы и сцены, свою былую ведущую роль ныне утратила. Даже трагедийные спектакли в наше время (если они не преследуют реставрационно-музейных целей) не похожи на традиционные: большое значение имеют в них разговорные интонации, а также моменты молчания и неподвижности.

Для современного театально-драматического искусства оказывается первостепенно важной гротескно-игровая перелицовка традиционной патетической аффектации. Драматурги и актеры широко опираются на гиперболу пародийную, часто сатирически направленную и при этом откровенно театрализованную. Ненавистную Станиславскому аффектацию язвительно пародировал Евг. Вахтангов в «Принцессе Турандот», где принц Калаф произносит высокопарные монологи о любви и при этом размахивает современным ботинком. Подобные эпизоды приобретают остросатирический характер у Брехта; вспомним, к примеру, сцену, где Артуро Уи обучается у провинциального актера ораторскому мастерству.

Гипербола отнюдь не покидает театально-драматическое искусство: комедийно-гротескные образы используются в пьесах и спектаклях нашего времени весь-

⁷³ См.: Бентли Э. Жизнь драмы, с. 166.

ма широко. Смеховой гиперболе отдали немалую дань такие драматурги и режиссеры, как В. Маяковский, Е. Шварц, Б. Брехт, Вс. Мейерхольд, Евг. Вахтангов. По-видимому, именно комедия является тем жанром, который сохраняет резкие и смелые гиперболы в наш век, часто недоверчивый к театральности.

Как ни велики художественные достижения драматургов эпохи реализма (авторов бытовых и психологических драм, а также комедиографов), не следует закрывать глаза и на то, что в XIX—XX столетиях драматический род литературы потеснился и утратил репутацию «венца поэзии». На авансцену словесного искусства выдвинулись эпические жанры, прежде всего — роман. Возобладавшей в художественном творчестве установке на рассмотрение частной жизни и внутреннего мира человека, его сложных, многоплановых связей с окружающим миром эпическая форма соответствует в гораздо большей степени, чем театрально-драматическая. А. Шлегель, предваряя разработанную М. Бахтиным концепцию романизации литературы в новое время, говорил о первенстве романа в современной ему художественной культуре: «Итак, роман будет трактован не как всего только последнее слово или возрождение в современной поэзии, но как нечто в ней первенствующее. Это род ее, который может представлять ее в качестве целого. Ведь ясно, что великие наши современные драматические поэты, и даже вся драматургия наша по форме своей должны быть судимы согласно принципам романа»⁷⁴.

Знаменательна и эволюция взглядов В. Г. Белинского на эпос и драму. Определив в статье 1841 года «Разделение поэзии на роды и виды» драму как высшую форму поэзии, критик через семь лет высказал совсем иные суждения. «Роман и повесть стали теперь во главе всех других родов поэзии,— писал Белинский в последнем из своих литературных обзоров.— В них заключилась вся изящная литература, так что всякое другое произведение кажется при них чем-то исключительным и случайным. Причины этого — в самой сущности романа и повести как рода поэзии. В них лучше, удобнее, нежели в каком-нибудь другом роде поэзии,

⁷⁴ Цит. по кн.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 95.

вымысел сливается с действительностью, художественное изобретение смешивается с простым, лишь бы верным, списыванием с натуры... Это самый широкий, всеобъемлющий род поэзии; в нем талант чувствует себя безгранично свободным»⁷⁵. Справедливость этих обобщений подтвердилась всем ходом дальнейшего развития литературы — и не только XIX, но и XX столетия.

Огромные успехи романских жанров привели к тому, что многие деятели искусства (в противовес представителям классической эстетики рубежа XVIII—XIX веков) стали подчеркивать ограниченность драматической формы в сравнении с эпической. «Драму я скорее воспринимаю как искусство силуэта,— писал Т. Манн,— и ощущаю только рассказанного человека как объемный, цельный, реальный и пластический образ... Пьеса в гораздо большей степени, чем роман, соответствует свойственному человеку неведению о своем ближнем»⁷⁶. С большей и не вполне оправданной резкостью об ограниченности драмы говорил Н. Г. Чернышевский: «Сценическое искусство, принимая в себя словесный текст, страшно обрезывает и уродует его, чтобы втиснуть в рамку диалога все моменты жизни. Театр безжалостен к поэту»⁷⁷. И еще жестче в том же духе высказался Л. Н. Толстой: «Драма — низший род произведений литературы. Кроме того, мне лично мешает, что я всегда чувствую механизм этого. Я вижу, как это сделано, как автор подгоняет действие к нескольким моментам, в которые совершается то, что ему нужно»⁷⁸.

Одной из причин переакцентировки внимания с драматического рода литературы на эпический было резкое сокращение сферы театрального в жизни, и прежде всего все более явная исчерпанность патетического действования, исполненного аффектации. Возобладавший реалистический метод привел к тому, что гиперболизм литературного изображения стал в большинстве случаев сводиться на нет и искусство слова устремилось к овладению жизнью в ее собственных формах. В связи с этим яснее, чем когда-либо раньше, обнаружилась ограниченность изобразительных возможностей драмы.

⁷⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10, с. 315.

⁷⁶ Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1960, с. 386.

⁷⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 159.

⁷⁸ Цит. по кн.: Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 249.

В эпоху широкого освоения искусством жизненных форм во всем их богатстве стали очевидными исконное неправдоподобие драматических образов и вынужденный характер используемых в ней театрализирующих гипербола. Об этом в присущей ему юмористической манере говорил К. Чапек: «Вступив на подмости, мы (то есть драматурги.— В. Х.) становимся несколько примитивными: выкладываем все напрямик и обращаемся со своими персонажами и зрителями, будто это самые последние идиоты, которым все надо растолковать с крикливой навязчивостью базарных торговцев»⁷⁹.

В новой историко-художественной ситуации, сформировавшейся в последние два столетия, театр и драма оказались в сложном, по-своему противоречивом положении. Установка на бытовую и психологическую достоверность, столь характерная для художественной деятельности XIX века, знаменовала для драматургов возникновение серьезных трудностей. Она вступила в противоречие с исконной приверженностью сценического и драматического искусства к откровенной театральности и броским театрализирующим гиперболам. Названное противоречие четко охарактеризовал Л. Толстой: «Сколько бы ни говорили о том, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами. Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самому себя герою словами нельзя. Чем больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то и внимание будет устремлено на них, а не на него»⁸⁰.

Речь здесь идет о своеобразной парадоксальности театральнo-драматического искусства, ориентирующегося на воспроизведение жизни в формах самой жизни. Персонажи жизнеподобной драмы, по верной мысли Л. Толстого, одновременно и должны и не должны «хорошо говорить»: яркая и впечатляющая речь часто не соответствует логике поведения действующего лица в изображаемой ситуации, отсутствие же театральнo-эффектных высказываний героев обесмысливает драматическую форму — делает ее вялой и невыразитель-

⁷⁹ Чапек К. Об искусстве. Театр и кино. Изобразительное и прикладное искусство. Архитектура. Литература. Л., 1969, с. 81.

⁸⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 48, с. 344.

ной. Таковы, образно говоря, Сцилла и Харибда бытовой и психологической драмы.

Проблемы эти дополнительно обострились в XX столетии, когда театрално-драматическое искусство оказалось вынужденным конкурировать с кино и телевидением, для которых не существует «торжественной дистанции» между тем, что изображается, и зрителями. Театр и драма последних десятилетий, выдвигающие установку на непреувеличенность и жизнеподобие запечатлеваемого действия, вынуждены еще тщательнее прятать гиперболу интонаций и жестов, что достигается нелегко.

Дело здесь не только в конкуренции сценического и драматического искусства с кино и телевидением, но и в его некоторой изоляции от наиболее распространенных форм человеческого поведения, чаще всего нетеатральных: сцена оказывается теперь едва ли не единственным местом, где современный человек (в качестве актера) обращается к широкому кругу слушателей и зрителей непосредственно — без помощи киноплёнки, телеэкрана и микрофона. Это-то, вероятно, и побуждает современное театрално-драматическое искусство, с одной стороны, обращаться к «малой сцене», где внешние эффекты поведения актеров-персонажей устраняются естественно и легко, а с другой — воспроизводить жизнь в формах, демонстративно неадекватных реальности, обращаться к внебытовым, условным, откровенно гиперболическим формам действия и таким путем обретать желанную театральность.

Исторические судьбы драмы, таким образом, весьма специфичны. Они определяются со временем меняющейся «равнодействующей» двух факторов культуры. Вследствие неуклонного сужения сферы театрального в жизни драматический род литературы оттесняется со своих прежних «аванпостов». Вместе с тем от эпохи к эпохе обогащается память человечества о былых формах театральности: деятельность драматургов, актеров, режиссеров проникается духом художественного историзма, в результате чего драма и театр вновь и вновь восстанавливают свои былые права и свой авторитет.

Драма и театр выступают и как своеобразное зеркало современной жизни, и в качестве хранителя богатейшей традиции, уходящей в глубины веков, — как напоминание о театральности давних культур. В этом

смысле, как сказал Ф. Дюрренматт, в современном сценическом и драматическом искусстве значимо музейное либо экспериментальное начало⁸¹. Здесь, в области все новых и новых возвращений к культурно-художественной старине, драма и театр уникальны и незаменимы. В сфере же непосредственных контактов с сегодняшней реальностью сценические и драматические жанры заметно уступают романнным и кинематографическим. Ведь становится «театрально говорящим» человека побуждают по преимуществу ситуации, не тождественные привычной нам современной жизни. В этом смысле сценическое искусство с присущей ему торжественной дистанцией между говорящим и слушающим подобно традиционным эпопеям, которые, по выражению М. М. Бахтина, имели дело с «далевыми образами».

ДРАМАТИЗМ В ЖИЗНИ И ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Драма, как правило, акцентирует те стороны внутренней жизни людей, которые наиболее тесно связаны с театральностью. Присутствие большого количества людей, как утверждают психологи, видоизменяет не только поведение человека, но и его психическую деятельность. И не удивительно, что энергии театрального действия неизменно сопутствует энергия самой душевной жизни. Поэтому героям драматических произведений в подавляющем большинстве случаев свойственно воодушевление, от которого вполне могут быть свободными персонажи эпических и кинематографических произведений.

Духовно-содержательная сфера театрально-драматического творчества чаще всего обозначается термином «драматизм» (или «драматическое»), унаследованным от эстетики немецкого романтизма. В привычном, традиционном представлении драматизм связан с напряженным и резким столкновением намерений и идей. «Драматизм, как поэтический элемент жизни,— писал В. Г. Белинский,— заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются

⁸¹ Dürrenmatt F. Theaterprobleme. Zürich, 1955, S. 20.

как страсть, как пафос»⁸². Сходное суждение несколько позднее высказал Г. Фрейтаг в известной работе «Техника драмы» (1863): драматичны душевные движения, которые отвердевают (*verhärten*) в волевые акты и поступки; страсти же «в себе» — недраматичны⁸³.

В наше время сформировался несколько иной, более широкий взгляд на природу драматизма, понимаемого как напряженное переживание какой-то дисгармонии⁸⁴. Драматизму в этом значении слова противоположны, с одной стороны, эмоциональное восприятие жизненной гармонии, связанное с уравновешенностью и спокойствием человека; с другой — пассивная примиренность с дисгармонией (элегические умонастроения) и иные, не отрицательные реакции на нее (восприятие конфликтов как чего-то легко приемлемого). Драматизм всегда сопряжен с активным переживанием неразрешенных противоречий, с беспокойством и тревогой. Драматично то жизненное положение, при котором под угрозой находится осуществление каких-то важных и значительных запросов человека.

Сюжетные произведения (не только драмы, но также романы и эпопеи, повести и рассказы, сценарии и фильмы) так или иначе привержены к напряженно-конфликтным, исполненным драматизма положениям: ход событий всегда стимулируется какими-то противоречиями в жизни героев, и эти противоречия обычно достигают драматической остроты. Драма же из всех групп сюжетных произведений тяготеет к подобным ситуациям в наибольшей мере.

Умиротворенность, безмятежность, душевная пассивность не способствуют интенсивному самовыражению

⁸² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7, с. 507. Решительно связывал драматическую сторону жизни со внешними столкновениями также П. А. Вяземский. Драматическая жизнь, по его словам, — это «действие, сплетение случаев, последствие в отношениях лиц и положений, противоположность нравов, званий, игра страстей» (Вяземский П. А. Фонвизин. — Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. V. Спб., 1880, с. 111).

⁸³ Freytag G. Dramatische Werke. Technik des Dramas. Leipzig, S. 522.

⁸⁴ Драматизм и гармония противопоставлены друг другу в кн.: Яранцева Н. Про драматичне. Київ, 1971; Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971; Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е, расшир. и перераб. Л., 1971.

человека. Они, как правило, не создают богатства, разнообразия и выразительности речевого поведения. Для формирования цепи словесных действий, исполненных театральности, остроконфликтные ситуации весьма благоприятны и даже необходимы. В ведущих жанрах драмы как рода литературы (трагедия, собственно драма, «высокая» комедия) драматизм, безусловно, доминирует. Еще Гегель отмечал, что «богатая коллизиями (то есть конфликтами.— В. Х.) ситуация является преимущественным предметом драматического искусства»⁸⁵.

Конфликт, напряженно переживаемый персонажами, не просто присутствует в драме: как правило, он пронизывает все произведение, лежит в основе едва ли не всех его эпизодов. В большинстве случаев, как отмечал Дидро, драматурги изображают моменты самые бурные, самые мучительные, так что действующие лица находятся в состоянии взволнованности, ожидания, тревоги. Достаточно вспомнить, например, первые сцены «Гамлета», «Фауста», «Горя от ума», «Грозы», «Трех сестер». Показательно, что Вл. Немирович-Данченко, работая над названной пьесой Чехова, настойчиво внушал артистам, что элегический тон не сценичен, что им надо «нажить» неудовлетворенность, проникнуться беспокойством действующих лиц, прочувствовать их нервозность, взвинченность, напряженную усталость⁸⁶. Драматизм действия комедий часто «питается» мелкими, недостойными человека желаниями и стремлениями. Но в подавляющем большинстве случаев он присутствует и в этом жанре. Напомним мольеровского «Мещанина во дворянстве», где главный герой одержим страстным желанием стать «благородным» человеком; или городничего у Гоголя, с самого начала встревоженного приездом ревизора.

Так вырисовывается одно из самых существенных различий между эпической и драматической формами. В повествовательном произведении могут быть пространными, многочисленными и даже доминирующими

⁸⁵ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 213.

⁸⁶ См.: Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» в постановке МХАТ 1940 года. М., 1965, с. 213, 357—358, 363, 400. Подобным же образом подошел к тексту «Трех сестер» Г. А. Товстоногов, предостерегавший артистов своего театра от бытовой приземленности (см.: Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Л., 1972, с. 179).

эпизоды, которые выявляют состояние умиротворенности и покоя («Дафнис и Хлоя» Лонга, «Старосветские помещики» Гоголя, «Детство» Л. Толстого). В драмах же и спектаклях подобные эпизоды обычно сводятся к минимуму. Они уступают место изображению драматически напряженных ситуаций.

Вместе с тем связи драматизма с драмой и сценическим искусством не являются однозначно-прямыми и «жесткими». Область благоприятного для драмы и театра содержания отнюдь не тождественна сфере драматизма. Последняя одновременно и уже, и шире первой.

Театр и драма требуют прежде всего таких драматических ситуаций, которые воплощаются в поведении внешне ярком и богатым выразительностью. Бурно выплескивающийся вовне драматизм был весьма характерен для жанра трагедии, который от античности и до XVIII века являлся ведущим в европейском театральном-драматическом искусстве, а также для мелодрамы, получившей широкое распространение в XIX столетии⁸⁷. Такого рода драматизм уходит корнями в похоронные плачи и причитания, которые в составе обряда выражали универсальное, владеющее всеми присутствующими скорбное чувство.

Другая разновидность драматизма свойственна бытовой и психологической драме последних столетий. Здесь, как отмечалось, гораздо меньше патетики, но, как и в трагедиях, первостепенно важна (при всей камерности действия) открытость переживаний героев — их прямое и свободное обнаружение в речи.

Драматизм же исключительно «внутренний», не проявляющийся сколько-нибудь ярко в поведении, не способен дать достаточно богатого материала драме и театру.

Открытое, прямое, активное выражение человеком беспоконья и тревоги, страдания и боли связано с психологическим переключением, разрядкой, а следовательно, с частичным устранением негативных эмоций. И драматические произведения показывают — такова одна из их важнейших содержательных функций, — как люди «овладевают» выпавшими на их долю неблагопо-

⁸⁷ О чертах сходства между трагедией и мелодрамой см.: Бенгли Э. Жизнь драмы, с. 182—203.

лучиями и (пусть не в полной мере) освобождаются от страданий, открыто и смело делясь ими с окружающими. Если воспользоваться формулой А. Блока из пьесы «Роза и крест», драма запечатлеват «Радость — Странанье одно». В бóльшей части своих жанров она сливает воедино драматизм и напряженнейшее его преодоление в процессе действованья. Не в этом ли одна из важных сторон до сих пор загадочного аристотелевского катарсиса?

Современные социологи утверждают, что существенной функцией культуры является преодоление конфликтов в жизни людей — освобождение сдерживаемых импульсов при отсутствии нарушения существующей системы норм⁸⁸. Именно эту функцию имеет, как нам кажется, исполненное театральности поведение в тех случаях, когда его основу составляют драматические умонастроения.

Драма и театр являются художественными формами, которые не просто служат подобной разрядке (такое общее свойство художественного творчества), но и ее запечатлевают. В этюде, посвященном древнегреческим плакальщицам, Гегель писал: «Лучшее облегчение боли в том, чтобы ее выкричать, высказать ее целиком. Выражение делает боль объективной и восстанавливает равновесие... Только в выражении она осознается, а то, что осознается, потом уходит»⁸⁹. Сказанное о плакальщицах вполне может быть переадресовано большинству героев трагедий и собственно драм.

Драматическая напряженность — это не только важнейшее свойство предмета изображения в драмах и спектаклях, но также их мирозерцательное качество. В большинстве случаев драма «питается» острым и активным авторским переживанием насыщенности, богатства и вместе с тем противоречивости бытия.

Драматические умонастроения, получившие театральное выражение, являются одной из важнейших жизненных сфер сценического искусства и драматического рода литературы. Одной из важнейших, однако не единственной! Понятие драматизма не может претендовать на роль универсальной характеристики драм и спектаклей. Театрально-драматическое искусство

⁸⁸ См.: Соколов Э. Культура и личность. Л., 1972, с. 142—146.

⁸⁹ Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет, т. 1. М., 1970, с. 219.

имеет весьма широкий диапазон функций. Форма драмы имеет сложную содержательную основу. Наряду с ситуациями открытого драматизма в ее основу ложится, во-первых, патетическое действие человека, продиктованное либо магическими и религиозно-молитвенными, либо проповедническими, пропагандистскими установками. Эта сторона театрально-драматического содержания, уходящая корнями в заклинания и призывы жрецов и пророков, сохраняет свое значение на всех исторических этапах. Так, дух проповедничества жил и в выступлениях хора античных трагедий, и в дидактике литургических драм. Живет он и в монологах драмы нового времени (напомним шиллеровского маркиза Позу из «Дона Карлоса», грибоедовского Чацкого, Мелузова в «Талантах и поклонниках» Островского, чеховского Петю Трофимова, заключительный эпизод «Мистерии-буфф» Маяковского).

Во-вторых, в драме и на сцене широко воспроизводится эксцентрическое поведение человека, связанное с демонстрацией его собственных телесно-душевных сил, с духом праздника, игры, радостного самопреображения. Это начало человеческого бытия, первоначально сопряженное с карнавальным ритуалом, впоследствии от него отделилось и возобладало в фарсах и родственных им комедиях, которые изобилуют веселыми недоразумениями, забавными стычками персонажей, постоянно оживленных, радостных, инициативных, фейерверками их шуток, каламбуров, анекдотов, то есть всевозможной клоунадой, как словесной, так и жестово-мимической. Таковы многие шуты шекспировских пьес. Людей, играющих на публику, охотно изображали и драматурги-реалисты XIX века (Хлестаков в «Ревизоре», Аркашка Счастливец в «Лесе», Шарлотта в «Вишневом саде»).

Драма при этом способна запечатлевать не только «радость самоизменения» (к этому сводили театральное искусство Н. Евреинов и Ю. Айхенвальд), но и радость как таковую, поистине личностную, обнаруживающую себя наивно и непосредственно. Вспомним, например, первый эпизод шекспировской трагедии «Отелло», где главный герой одержим выпавшим на его долю счастьем любви, или Ирину в первом акте «Трех сестер», исполненную светлых предчувствий и веры в жизнь... Радостно-безмятежное упоение жизнью ока-

зывается «подведомственным» драме в тех случаях, когда оно ярко выражено, как бы переполняет души людей, являясь в высшей степени напряженным.

Сфера драмы, таким образом, шире области драматизма, но едва ли не во всех случаях внутренний мир ее героев отмечен напряженностью. Прав был К. Чапек, утверждая, что театр и драма обязаны «показать человека в минуты высочайшего напряжения»⁹⁰.

ВНУТРЕННИЙ МИР ЧЕЛОВЕКА В ЕГО ОСВОЕНИИ ДРАМАТУРГОМ

Своеобразны и сами формы внутренней жизни человека, акцентируемые в театральном-драматическом изображении. Театр и драма (в отличие от эпоса и художественной кинематографии) неукоснительно требуют резкости, строгости, предельной отчетливости психологического рисунка. Из сферы душевной жизни драматические и сценические образы берут лишь то, что существенно сказывается в поведении людей. Драматург в состоянии воссоздать только те явления человеческого сознания, которые получают артикуляционно-речевое воплощение, то есть душевные движения, смело вырывающиеся наружу и понятные всем присутствующим. Это происходит в тех случаях, когда эмоция или намерение достигают определенной степени «накала». В словесных действиях наиболее успешно раскрываются четко сформировавшиеся душевные движения. «Драматургичны» те мысли и стремления, которые выделяются на общем фоне внутренней жизни человека как бы крупным планом и целиком заполняют сознание, пусть на короткий срок.

Душевные же движения, недостаточно сконцентрированные, не связанные с полной сосредоточенностью на них, не имеют возможности «пробиться» наружу и четко выразиться в произносимых словах. Мысли, чувства и намерения, находящиеся в хаотическом переплетении с другими, малодоступны для их воспроизведения в драме. Так, в драматическом роде литературы трудно представить себе что-либо подобное эпизоду «Войны и мира», где Петя Ростов накануне рокового

⁹⁰ Чапек К. Указ. соч., с. 74.

для него сражения дремлет около ночного костра, гре-
зит и слушает звучащую в нем самую музыку.

Сложные и разноплановые, не обладающие определенностью переживания доступны в полной мере только эпической форме — внутреннему монологу с сопровождающими его авторскими характеристиками. Смена смутных настроений и их беспричинные переходы, едва возникающие чувства, нюансы сознания, мелькающие предположения и догадки, неясные ощущения — все это укладывается в драматическую форму с трудом. Так, Чехов, тщательно прослеживавший смену настроений своих героев, вместе с тем выявлял прежде всего постоянную, оформившуюся в их сознании, напряженную, по-своему активную неудовлетворенность жизнью. Даже Метерлинк, который акцентировал иррациональные, не подотчетные разуму переживания человека, стоящего перед лицом мистической тайны, в таких своих пьесах, как «Смерть Тентажиля», придавал подобным чувствам активность, силу и большую определенность.

Таким образом, далеко не все, что таит человеческое сознание, способно материализоваться в поведении — пройти «путь от души к телу», о котором говорил Станиславский, впечатляюще и ярко сказаться в произнесенном слове. И это обстоятельство — не единственное из тех, которые ограничивают возможности психологизма в драме. Даже движения души, заполняющие сознание целиком, могут «не поддаваться» диалогам и монологам драматического произведения. Подробности речевого поведения героя драмы должны быть сцеплены собственной логикой настолько надежно и прочно, чтобы повествовательное начало оказалось излишним. Произносимые слова обретают драматургическую значимость только в тех случаях, когда их подоплека понимается без комментариев.

Эмоции, мысли, намерения, определяющие речевое поведение персонажей, оказываются ясными для стороннего наблюдателя (а читатель драмы и театральный зритель находятся именно в такой позиции), когда он знает, чем именно вызвана та или иная реплика. Психологический смысл высказывания героя драмы должен быть очевиден из его сопоставления с изображаемой ситуацией. Если же этого нет, если действующее лицо своими словами реагирует на какие-то дав-

ние впечатления или на собственные невысказанные мысли, или на картины, созданные его воображением, то его поведение без комментария остается непонятным для присутствующих.

Поэтому наиболее плодотворны для облечения в драматическую форму реакции человеческого сознания на непосредственно окружающее, на ситуацию момента: на чей-то поступок, на кем-то сказанное слово, на чье-то движение, на какой-то звук и т. п. Для драмы предпочтительна психология, характеризующаяся стремительностью реакций на происходящее. Как отметил И. Смоктуновский, самое главное и самое трудное в работе театрального актера — это «быстро воспринять» и «быстро отдать» в общении с партнером. Слово персонажа драмы тоже обычно «идет по живым следам» случившегося. Здесь обнаруживаются прежде всего однозначно-ясные, прямые, «наглядные» связи сознания с бытием.

Существует, таким образом, драматургический, то есть способный получить воплощение в драме, аспект человеческой жизнедеятельности. Предмет поисков драматурга — крупные, целиком заполняющие сознание душевные движения людей: сильные, всецело завладевшие человеком чувства, осознанные намерения, сформировавшиеся мысли. Об этом говорилось неоднократно. Так, Ф. Шиллер вслед за Зюльцером утверждал, что театр возник из потребности человека «ощущать себя в состоянии страсти»⁹¹. А. М. Горький отмечал, что драма «требует сильных чувств»⁹². Б. М. Ярустовский в своей книге об оперном искусстве заметил, что оправдать пение на сцене могут только большие страсти героев⁹³. Нечто подобное правомерно сказать и о драматическом театре: непрерывная линия действий персонажей оправдывается их глубокими и, главное, интенсивными переживаниями.

На том или ином этапе действия персонаж театрально-драматического произведения бывает сосредоточен на определенном переживании, занимающем его целиком. Он, как правило, находится во власти одного

⁹¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935, с. 10.

⁹² Русские писатели о литературном труде. Сборник в 4-х т., т. 4. Л., 1956, с. 142.

⁹³ См.: Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики. М., 1953, с. 100.

стремления. Именно на это свойство драмы (а также театрального искусства в целом) опирался К. С. Станиславский, когда, работая с актерами, выделял фрагменты исполняемых ими ролей с учетом сменяющих друг друга «хотений» персонажей. «Жизнь как в действительности, так и на сцене, — писал он, — непрерывный ряд зарождающихся хотений, стремлений, внутренних позывов к действию». По Станиславскому, «не эмоции, не настроения, окрашивающие собою drobные кусочки роли, а именно волевой стержень этих эмоций и настроений должен уловить актер»⁹⁴. И, подобно актеру, добавим мы, улавливает и художественно познает этот «волевой стержень» эмоций драматург. Недаром А. Афиногенов называл драму «искусством изображения воли»⁹⁵.

Волевое начало так или иначе доминирует в психологии действующих лиц драмы и спектакля. Стремления героев театрально-драматического произведения могут быть направлены как вовне, на достижение внешней цели, так и на достижение цели внутренней — на их собственное сознание (чтобы сдержать выражение своих чувств, что-либо понять, принять какое-то решение и т. п.). Но они играют в драматическом изображении решающую роль.

Это свойство драмы явилось предпосылкой знаменитой методики «физических действий» Станиславского, который подчеркивал, что в работе над ролью надо идти от внешних свершений, от осуществления каких-то задач к выражению чувств, а не наоборот («наигрыш» переживания ведет, по Станиславскому, к фальши и штампам). Если бы в основе исполняемой актером роли не лежала цепь стремлений персонажа, подобная методика была бы невозможна.

Для драмы, которая сосредоточивается на немногих и резко выраженных стремлениях человека, приемлемы далеко не любые человеческие характеры. Наиболее предпочтительны для нее однолинейные персонажи «дореалистического» искусства. Этим, вероятно, тоже в немалой мере объясняется огромная роль театрально-драматического искусства в эпохи античности, Возрож-

⁹⁴ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 4, с. 115.

⁹⁵ Афиногенов А. Статьи. Дневники. Письма. М., 1957, с. 101.

дения, классицизма, предромантизма. Действующие лица здесь изображались обычно как носители какого-то одного чувства или намерения, достигающего огромной силы и напряженности. Главным предметом драматического искусства становились человеческие страсти в их наиболее ярких проявлениях. Именно нерасчлененная, целостная, неделимая на составляющие ее чувства страсть нашла соответствующую себе художественную форму в демонстративной гиперболичности традиционного театрально-драматического образа.

Драма и театр дореалистических эпох имели своим главным предметом человеческие страсти в чистом виде, в ореоле их исключительности, в их изоляции от многоплановости и противоречивости духовной жизнедеятельности человека. «Магия» традиционной сцены состояла в том, что зритель попадал в особый, резко отличающийся от реального мир эффектных, укрупненных, исключительных человеческих страстей. В эпохи, отмеченные тяготением искусства к нерасчлененному изображению человеческих умонастроений, свойства театрально-драматической формы вполне отвечали тенденциям общелитературным и общехудожественным: сценическое искусство оказывалось «на магистрали».

В XIX—XX веках, которые ознаменовались активным психологизмом произведений искусства, драма и театр вслед за романом устремились к созданию многоплановых персонажей. Ратуя за сценическое воспроизведение жизни в присущих ей формах, Станиславский видел свою главную задачу в художественном раскрытии сложности духовной жизнедеятельности человека — «жизни духа», как он выражался. «Изображая какую-нибудь из человеческих страстей, — читаем мы в «Работе актера над собой», — артист должен думать не о самой страсти, а о ее составных чувствах, и чем шире он захочет развернуть страсть, тем больше ему придется искать не однородных с самой страстью чувств, а, наоборот, самых разнородных, противоположных друг другу»⁹⁶. И это знаменовало расширение сферы театрально-драматического искусства: страсти — вечный предмет театра и драмы — стали рассматриваться теперь в тесных связях с другими сторонами внутренней жизни человека.

Однако в сфере художественного исследования вну-

⁹⁶ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 4, с. 140.

треннего мира человека драма была обречена отставать от романа и повести. Противоречивость человеческого облика, перипетии духовной эволюции, парадоксально-причудливые переплетения эмоций осваиваются драматургами XIX—XX вв. с меньшей полнотой и свободой, чем авторами эпических произведений. Психологизм в духе Л. Толстого, Ф. Достоевского, Т. Манна драматическому роду литературы в полной мере недоступен. Драма, сводящая к минимуму словесные комментарии к поведению персонажей, естественно, не в состоянии воссоздать «диалектику души» человека так широко, как это делают повествовательные произведения. Хотя драматическому роду литературы и доступно тщательное воспроизведение сменяющих друг друга впечатлений, умонастроений и переживаний героев (наиболее ярко и значительно в этом отношении пьесы Чехова), в области психологизма он заметно уступает эпическим жанрам, и прежде всего роману.

Убедительны в этом отношении суждения Л. Толстого, который после написания «Войны и мира» и «Анны Карениной» обратился к драматическому роду литературы и был вынужден перестраивать выработанную им художественную манеру. «Всю разницу между романом и драмой, — рассказывал писатель журналисту И. Тенеромо, — я понял, когда засел за свою «Власть тьмы». Поначалу приступил к ней с теми же приемами романиста, которые были мне более привычны. Но уже после первых листиков увидел, что здесь дело не то. Здесь нельзя, например, подготавливать моменты переживания героев, нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать, освещать их характер отступлениями в прошлое, все это скучно, нудно и не естественно. Нужны уже готовые моменты. Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души, принятые решения... Только такие рельефы души... волнуют и трогают зрителя... Роман и повесть — работа живописная, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотно. Там фоны, тени, переходные тона, а драма — область чисто скульптурная. Работать приходится резцом, и не класть мазки, а высекать рельефы»⁹⁷.

⁹⁷ Цит. по кн.: Толстой Л. Н. Об искусстве и литературе. Сост. К. Н. Ломунов, т. 1. М., 1958, с. 315—316. Подобные же мысли были высказаны в кн.: Розанов В. Среди художников. Пг., 1914, с. 236—237.

Еще Гегель отметил, что герои в драме «большей частью проще внутри себя», нежели в произведении эпическом⁹⁸. Эта мысль, неоднократно повторявшаяся, развернуто выражена С. Балухатым: «Характер в драме — всегда односторонняя фиксация черт персонажа, рельефных признаков не лица, но характеристической темы... Психологическая и бытовая обогатенность, «разносторонность» лица как прием сложения характера примерно в психолого-бытовой драме есть всегда иллюзия... Поэтика драмы требует единства, собранности, цельности черт характера, как условие последовательного, закономерного и отсюда сценически-убедительного хода драматического действия. Драма осуществляет особые приемы *характеросложения*»⁹⁹.

Вместе с тем не следует и преувеличивать ограниченности возможностей театрально-драматического искусства в области постижения внутреннего мира человека, чему отдали дань Гегель и его последователи. Они подчеркивали, что в драме и ее сценической интерпретации на первом плане — изображение волевых свершений человека, его способности совершить решительный и смелый поступок, вступить в борьбу и довести ее до конца.

Такое понимание связей между драмой и волевой сферой человеческой психики представляется прямолинейным и односторонним. Ведь воля человека (а именно она, как уже говорилось, имеет решающее значение в театрально-драматическом изображении) — это не только его умение бороться с внешними враждебными силами. Она включает и готовность к психологическому воздействию на собеседника, и сосредоточенность на познавательных задачах, и способность выразить себя в словах, и наоборот, сдерживать свои чувства. «Волевой стержень» поэтому может иметь любого рода человеческая эмоция. В этом смысле при всех ограничениях, на-

⁹⁸ См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 247.

⁹⁹ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Л., 1927, с. 11. Мысль о том, что в драматических произведениях преобладают персонажи с немногими, резко выраженными, сформировавшимися чертами, высказывалась и писателями. А. М. Горький говорил, что «пьеса прежде всего требует четкости характеристик» (Русские писатели о литературном труде, т. 4, с. 143). «В пьесе не может быть... половинчатых характеристик», — замечал А. Н. Толстой (там же, с. 489).

лагаемых на театральное-драматическое искусство, его психологическая сфера весьма широка. Драма и театр далеко не сводятся к воспроизведению эмоций и мыслей, вызываемых противоборством между людьми. Вопреки подобным утверждениям, встречающимся и в прошлых, и в современных работах, театральное-драматические произведения запечатлевают самые разнообразные душевные движения человека: не только активно-волевые, но и созерцательные, порой безотчетные и импульсивные. Важно только, чтобы они были достаточно интенсивными и собранными вокруг каких-то главных умонастроений.

Никто не сможет доказать, что активно-волевые поступки составляют основу образной ткани чеховских пьес. Никто не скажет, что облик шекспировской Офелии или пушкинского Вальсингама раскрывается в их целенаправленных действиях. И никто не станет отрицать, что в таком внешне действенном произведении, как «Гроза», немало эпизодов, где характер Катерины обнаруживается в ее не контролируемых разумом поступках и безотчетных душевных движениях. Стоит вспомнить хотя бы то впечатление, которое производят на эту героиню Островского молния, раскаты грома или зловещие восклицания полусумасшедшей барыни. Образы драматических произведений испокон веков — совершенно независимо от теорий, утверждавших совсем иное, — не только воспроизводят целенаправленные поступки людей, но и раскрывают эмоциональное воздействие на них окружающего. Следовательно, действовать в театральное-драматургическом смысле слова — это значит не только стремиться, бороться и достигать, но и вообще активно реагировать на окружающее, воплощая эти реакции в движениях, жестах, произносимых словах. Такому пониманию драмы отвечают работы К. С. Станиславского, который, в частности, утверждал, что вышедший на сцену актер тем самым уже становится действующим. Основоположник знаменитой системы имел в виду не одни только целенаправленные поступки, а само по себе общение актера с другими актерами или с предметами сценической обстановки. Общение в свою очередь он понимал не как непрерывную борьбу, а как «восприятие или отдачу»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, ч. 48, 251. Подобные же мысли об эмоциональных реакциях актера высказывал

Подобное же понимание духовно-содержательной сферы драмы лежит в основе рассуждений Ю. Олеси. «Самое трудное, — писал он, — что дается только выдающимся писателям, — это именно реакция действующих лиц на происшедшее страшное или необычайное событие». И еще: «Когда читаешь драматургическое произведение, то с особенным интересом ждешь, как будет реагировать действующее лицо на то или иное событие, призванное его ошеломить. Не восклицаниями же должен ограничиться, изображая такую реакцию, талантливый драматург: — Да? Да неужели? Да что вы говорите?»¹⁰¹. По-видимому, добавим мы, для драмы и театра благоприятны не только «ошеломление» людей событиями «страшными и необычайными», но и все прочие их реакции на происходящее, в том числе и на мелочи быта, будь они только эмоционально значительны.

О реакциях действующих лиц как основе драматического изображения говорит В. Б. Блок. Он подчеркивает, что характеры в драме выявляются в разнообразных эмоциональных откликах героев на происходящее. Событие в драматическом произведении, по мысли Блока, не только «вызывает активные поступки», но и делает интересным «самый процесс осмысления героями происшедшего». Хороша та пьеса, утверждает он, где воспроизводится «мощный полифонический отклик на событие»¹⁰².

В драматических произведениях, где необходимы активные и внешне отчетливо выраженные эмоциональные отклики героев на происходящее, сам психологический рисунок часто оказывается условно-гиперболическим. Напряженность чувств, способность безоглядно отдаваться страстям, крайняя резкость оценок, внезапность решений характерны для действующих лиц драмы в значительно большей степени, чем для людей в первичной реальности. Справедливо суждение французского трагика Тальма о том, что драматург «соединяет в тесном пространстве, в промежутке каких-ни-

А. Я. Таиров. «Реагируйте, реагируйте!» — восклицал он на репетициях. И замечал, что для актеров необходимо «воспитание легкой эмоциональной возбудимости» (Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 225, 237).

¹⁰¹ Олеша Ю. Ни дня без строчки. М., 1965, с. 236, 221.

¹⁰² Блок В. Б. Система Станиславского и проблемы драматургии. М., 1963, с. 82, 99.

будь двух часов, все движения, все волнения, которые даже и страстное существо может часто только пережить в долгий период жизни»¹⁰³.

Читатели драмы обычно не замечают некоторой неестественности стремительных перемен в умонастроениях героев. Так, Чацкий, взгляды которого заметно переменялись на протяжении одного дня пребывания в Москве после длительного отсутствия, будучи героем рассказа или повести, несомненно, поразил бы нас своей ненатуральностью. В драматическом же произведении его духовная эволюция, поданная гиперболически, воспринимается как нечто вполне естественное.

Даже драматургии Чехова свойственны подобные психологические гиперболы. Так, эмпирическое правдоподобие отсутствует в заключительной сцене «Трех сестер». Одна молодая женщина пятнадцать минут назад (если не десять) рассталась с любимым человеком, вероятно, навсегда. Другая пять минут назад (если не три) узнала о смерти своего жениха. И вот они обе подводят нравственно-философские итоги происшедшему, размышляя под звуки военного марша об участии своего поколения и будущем человечества... Вряд ли по существу это намного правдоподобнее, чем буйство страстей в душах героев «Корсля Лиры»! И вряд ли повествовательная форма смогла бы оправдать такоевольное психологическое допущение! Неправдоподобия же финала «Трех сестер» мы просто не замечаем... Такова власть над читателем и зрителем характерных для драмы преувеличений чувств.

Дистанция между первичной реальностью и ее театральнo-драматическим «инобытием», таким образом, явственно просматривается и в сфере внутренней жизни персонажей. Дело здесь в том, что в реальной жизни людей имеет место «торможение реакций»: человек обладает психофизиологической возможностью приостанавливать внешнее выражение своих чувств, намерений, мыслей. Ориентировка людей в той или иной ситуации нередко приводит к тому, что они — усилием воли или просто по привычке — прячут от окружающих то, что творится в их душах, или даже демонстрируют обратное тому, что испытывают на самом деле.

И вот это привычное торможение реакций искусно

¹⁰³ Тальма Ф. О сценическом искусстве. М., 1888, с. 33.

и подчас незаметно снимается в театрально-драматическом изображении. Автор пьесы как бы «дает ход» душевному импульсу своего героя, побуждает его к широкому и свободному самораскрытию. «Отдаваться своей первой (непосредственной) реакции в быту стало для нас совершенно противоестественным — в творчестве же это необходимо»¹⁰⁴, — так характеризует режиссер Н. Демидов некоторую условность психологизма в драме и театральном искусстве. Аналогично суждение А. Жида в статье «Эволюция театра» (1904): удовольствие, доставляемое театром, — в возможности «услышать высказанным громко то, что в нас заглушается благопристойностью»¹⁰⁵.

Драматург, как видно, создает образы, в которых содержатся предпосылки для свободных, незаторможенных реакций актера. Он как бы усиливает те мысли, эмоции и волевые импульсы, которые естественны в изображаемой ситуации: с души героя снимаются привычные житейские «тормоза». В соответствии с законами своего искусства автор драмы проявляет склонность к своего рода психологическим экспериментам. Он охотно показывает, как мог бы повести себя человек, если бы в приносимых словах выражал свои мысли, чувства, намерения с максимальной рельефностью и полнотой.

¹⁰⁴ Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М., 1965, с. 241.

¹⁰⁵ Жид А. Собр. соч., т. 1. Л., 1935, с. 403.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

ТИПЫ ДЕЙСТВИЯ И КОНФЛИКТА

Сюжет драмы, как и внутренняя жизнь ее героев, характеризуется большой мерой напряженности. Показываемые в драматическом произведении события сосредоточиваются в скупом сценическом времени. Ведь объем текста драмы строго ограничен требованиями театрального искусства: спектакль в привычных для нас формах продолжается, как правило, не более трех часов.

При этом ход событий в драме оказывается весьма интенсивным: его назначение здесь — создать разветвленную, богатую систему причин и поводов для многочисленных высказываний героев. Поэтому важно, чтобы на протяжении сценического времени положения в жизни персонажей менялись как можно заметнее и чаще.

Событий на единицу изображаемого времени в драме (как и в спектакле) приходится значительно больше, чем в эпических произведениях и кинофильмах, где динамика действия может нивелироваться за счет динамики самого изображения (словесные описания, движение камеры, смена планов изображения и его ракурсов).

«Уплотненное» в скупом сценическом времени действие драмы обычно оказывается предельно активным и целеустремленным. Гёте в письме к Шиллеру справедливо отмечал, что для драмы в большей степени, чем для эпоса, характерны мотивы, динамизирующие действие и устремляющие его вперед¹. При этом мно-

¹ Гёте И. В. и Шиллер Ф. Переписка, т. 1. М.—Л., 1937, с. 259—261.

гим драматическим произведениям свойственна максимальная насыщенность событиями. По мысли современного английского актера М. Редгрейва, драма «умещает в меньшем пространстве большее число событий, чем любая другая литературная форма, а это в свою очередь придает событиям и большую живость»².

В ряде пьес сложные и запутанные происшествия концентрируются на малых промежутках времени. Крайне насыщены поворотными событиями «Сид» Корнеля, «Федра» Расина, комедии Мольера, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя. Сконцентрированность событий характерна (хотя в меньшей степени) и для драм, действие которых развернуто на длительном промежутке времени. Даже у Чехова в отдельных актах его пьес происходит множество важных для героев событий. Так, в первом акте «Трех сестер» в доме Прозоровых появляется Вершинин, с ним знакомится и впервые заинтересованно разговаривает Маша; объясняется в любви Ирине Тугенбах; делает предложение Наташе Андрей Прозоров. И все это в одном помещении (гостиная в доме сестер) на протяжении менее чем часа!

Сюжетная активность драмы диктует ей обращение к определенному рода временным и пространственным мотивам. Предпочтительным здесь оказывается освоение не биографического времени, спокойного и неторопливого, а времени авантюрного, кризисного либо праздничного, игрового, протекающего стремительно и бурно.

Нетрудно назвать ряд сюжетных мотивов, которые характерны более для драмы, нежели для эпического произведения и кинофильма. Таковы чисто случайные, но существенные для дальнейшего хода событий появления героев в данном месте в данное время (например, начинается разговор о ком-либо, и этот человек сразу же входит); неожиданно возникающие намерения и диктуемые внезапными импульсами поступки; резко сменяющие друг друга ссоры и примирения и т. п.

Действие драмы в теориях XIX века понималось как последовательность поступков персонажей, защищающих в столкновениях друг с другом свои интересы.

² Редгрейв М. Маска или лицо. М., 1965, с. 235.

Так, Гегель утверждал, что драматическое действие должно возникать не «из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера» и основываться на борьбе героев друг с другом за какие-то цели. Такая борьба, по мысли философа, должна разворачиваться в драме непрерывно: «Собственно драматический процесс есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе... Эпизодические же сцены, которые не продвигают действие вперед, а только затрудняют развитие, противоречат характеру драмы»³. При этом Гегель и его последователи подчеркивали, что преобладание инициативных действий героев, сталкивающихся между собой, — это специфическая черта драмы, отличающая ее от эпоса.

Восходящие к Гегелю представления о драматическом действии широко распространены и в наше время. Так, в книге В. М. Волькенштейна «Драматургия», написанной в 20-е годы, действие драмы рассматривается исключительно как борьба разнонаправленных человеческих стремлений. Здесь говорится о необходимости в драме «бесперывной... борьбы», порожденной «противоречием интересов» персонажей⁴. Подобные суждения составили основу книги В. А. Сахновского-Панкеева. «Драма, — говорится здесь, — самостоятельный род (способ) литературного изображения, предметом которого является целостное действие, прослеживаемое от истока (завязки) до завершения (развязки), возникающее в результате волевых усилий индивидов, которые, стремясь к поставленным целям, вступают в противоборство с другими индивидами и объективными обстоятельствами»⁵. Эти традиционные, восходящие к эстетике Гегеля воззрения на театральнo-драматические действия распространены и в зарубежных работах⁶.

Бытует, однако, и более широкий взгляд на жизненные положения, запечатлеваемые в драме. Так, Б. О. Костелянец не сводит драматургические кон-

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 548—549.

⁴ Волькенштейн В. М. Драматургия. Изд. 5-е. М., 1969, с. 25, 19—20.

⁵ Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969, с. 9.

⁶ Bab J. Kritik der Bühne. Versuch zu systematischer Dramaturgie. Berlin, 1908; Petsch, R. Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie. Halle, 1945.

фликты к прямому противоборству героев и рассматривает их как необходимый источник возможных, но не обязательных поворотов в человеческих судьбах. Он утверждает, что «драма обращается к ситуациям, которые чреватые сдвигами, кризисами, переворотами в отношениях» и соответственно изменениями в судьбах и характерах⁷. Сходные мысли высказал М. Пфистер. По его словам, существуют драмы, организуемые не решительными поступками героев, а событием (Geschehen), которое выступает как средоточие конфликтной ситуации, являющейся лишь потенциальным источником жизненных сдвигов и перемен⁸.

Подобные представления о драме, идущие вразрез с аристотелевско-гегелевским канонem, вполне правомерны. Познавательную сферу драматического творчества составляют не только изменения в жизненном положении человека, осуществляемые усилием его воли, но и все иные формы активности людей: как жизненно-практической, волевой, внешней, так и интеллектуальной, эмоциональной, то есть внутренней. Предметом изображения в драме может стать любая напряженно-активная ориентировка человека в жизненных ситуациях, прежде всего в положениях, отмеченных конфликтностью.

Именно в этом направлении развивалась мысль деятелей искусства второй половины XIX — начала XX веков, которые отмечали, что в пьесах естественно акцентируются не только поступки, но и динамика мыслей и чувств героев. Так, Ф. Геббель полагал, что драме доступно не только действие в привычном смысле, но и страдание, то есть деяние, обращенное вовнутрь; как действие, так и страдание «можно воплотить в драме, только для воплощения страдания надобен больший талант», — говорится в предисловии к «Марии Магдалине». А далее отмечается, что главное в драме — это «внутреннее событие», «подлинное, внутреннее действие»⁹.

В начале нашего столетия Б. Шоу резко оспорил привычные представления о драматическом действии.

⁷ См.: Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие. Л., 1976, с. 5—7.

⁸ Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse, München, 1977, S. 270—271.

⁹ Геббель Ф. Избранное в 2-х т., т. 2. М., 1978, с. 582, 584.

В его работе «Квинтэссенция ибсенизма», находящейся, к сожалению, вне поля зрения теоретиков драмы, классическая концепция действия, идущая от Гегеля, решительно отвергается. В свойственной ему полемической манере Шоу пишет о «безнадежно устаревшей», изжившей себя в пьесах Скриба и Сарду драматической технике «хорошо сделанной пьесы», где есть экспозиция, основанный на случайностях конфликт между героями и его разрешение. Применительно к таким канонически построенным пьесам он говорит о «дурачествах, именуемых действием», и иронизирует над зрителями, которых трудно заставить следить за происходящим, не припугнув страшным бедствием, ибо они «жаждут крови за свои деньги». Схема «хорошо сделанной пьесы», утверждает Шоу, сложилась, когда люди стали предпочитать театр дракам, но «не настолько, чтобы понимать шедевры или наслаждаться ими». По его мысли, даже у Шекспира сенсационные ужасы последних актов трагедий являются внешними аксессуарами и знают компромисс с неразвитой публикой.

Традиционной драме, отвечающей гегелевской концепции, или, говоря полемически тенденциозными словами самого Шоу, «хорошо сделанной пьесе» он противопоставлял драму современную, основанную не на перипетиях внешнего действия, а на дискуссии между персонажами, а в конечном счете — на конфликтах, вытекающих из столкновения различных идеалов. «Пьеса без предмета спора... уже не котируется как серьезная драма, — утверждал он. — Сегодня наши пьесы... начинаются с дискуссии». По мысли Шоу, последовательное раскрытие драматургом «пластов жизни» не вяжется с обилием в пьесе случайностей и наличием в ней традиционной развязки. «Сегодня естественное, — писал он, — это прежде всего каждодневное... Несчастные случаи сами по себе не драматичны; они всего лишь анекдотичны». И еще резче: «Построение сюжета и «искусство нагнетания» — ...результат морального бесплодия, а отнюдь не оружие драматического гения»¹⁰.

Выступление Б. Шоу — это симптом несостоятельности привычных, восходящих к Гегелю представлений о драме. Работа «Квинтэссенция ибсенизма» убеждает в

¹⁰ Шоу Б. О драме и театре. М., 1963, с. 68—77.

существовании двух типов организации драматического сюжета: традиционного, «гегелевского», внешневолевого действия и нового, «ибсеновского», основанного на динамике мыслей и чувств персонажей.

Вслед за Ф. Геббелем и Б. Шоу современные зарубежные теоретики подчеркивают, что сфера драматического сюжетосложения значительно шире, нежели «сплетения» акций и реакций противоборствующих героев, ведущие к переменам в их жизненном положении. По мысли А. Хюблера, действие, вершимое волевой энергией персонажей, отнюдь не необходимо в драматическом произведении. При этом действие как таковое (поскольку оно мыслится по Гегелю) Хюблер понимает лишь как «вспомогательный ориентир при изучении драмы», но не как ее необходимую доминанту и оценивающую меру¹¹. Подобная установка на «размежевание» драмы и действия имеет место и у других авторов. Знаменательно название западногерманской работы, посвященной новаторству Чехова в «Трех сестрах»: «Является ли действие конструктивной доминантой драмы?» Ответ на этот вопрос дается недвусмысленно отрицательный: действие — это лишь частный случай организации драматических произведений, но отнюдь не норма для этого рода литературы. Больше того: утверждается, что новая драма, наследующая опыт Чехова, деформировала и даже устранила действие¹².

Иначе судил о действии К. С. Станиславский. Подобно Б. Шоу, он не был склонен сводить изображаемое в драме к столкновениям разнонаправленных волевых устремлений. Вместе с тем он не сомневался, что действие является универсальным и необходимым началом театрально-драматического творчества. Под действием актера на сцене Станиславский разумел не столько изображаемые волевые акты, сколько внешние проявления душевной жизни персонажа. Действие, по его афористически меткому суждению, — это «путь от

¹¹ Hübler A. Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Bonn, 1973, S. 8—14.

¹² Schmid H. Ist das Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas? Cechovs «Drei Schwestern» als Beginn einer Paradigmenweiterung der dramatischen Gattung. — Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. Amsterdam, 1976, Bd 8, Heft 2, S. 177—186.

души к телу», то есть нерасторжимый сплав актов физических и психических: «Вы можете всегда соединить физическое и психическое движения в один слитный комплекс, и этот комплекс двух движений будет *действуем*»¹³. Действовать, по Станиславскому, — это значит не только стремиться, бороться и достигать, но и вообще реагировать на окружающее, воплощая реакции в движениях, произносимых словах. Такое понимание действия, гораздо более емкое, чем у Гегеля и его продолжателей, представляется весьма плодотворным для современной теории сюжета и, в частности, для обобщения опыта реалистической драматургии.

Понимая духовно-содержательную сферу театрально-драматического искусства весьма широко, Станиславский отметил существование разных типов строения сюжета. Он разграничил «внешнее» и «внутреннее» действие. «Его пьесы, — говорил Станиславский о Чехове, — очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие»¹⁴. В этих словах важна и перспективна мысль об относительности контраста «действенности» и «бездействия»: внешнее бездействие порой таит в себе интенсивное внутреннее действие. И драматург с актером вполне могут воплотить это «бездействие» (в смысле отсутствия прямой волевой активности) в форме действия драматического и сценического. При этом «пальму первенства» Станиславский отдавал действию внутреннему: «Внутреннее действие должно стоять на первом месте»¹⁵.

Как убеждают приведенные высказывания Шоу и Станиславского, в драме естественно разграничивать канонизированное Гегелем внешневолевое действие и неканонически организованное действие, где над внеш-

¹³ Станиславский К. С. Беседы в студии Большого театра в 1918—1922 гг. Изд. 3-е. М., 1952, с. 116.

¹⁴ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 221. Приведем еще одно суждение Станиславского: «Даже... когда приходится изображать на сцене пассивные чувства, состояния, необходимо выявлять их в действии» (т. 4, с. 115).

¹⁵ Там же. Позднее сходную мысль высказал А. Н. Толстой, отметивший, что «все персонажи» драмы «должны быть в психологическом движении» (Толстой А. Н. Как мы пишем. — Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 13. М., 1949, с. 565).

ними свершениями героев преобладает активность эмоциональная и интеллектуальная.

Между действием внешним (традиционным) и внутренним (неканоническим) существуют глубокие содержательные различия. Как ни сложен, как ни прихотливо изменчив мир художественных форм, имеется закономерная связь между типом действия, выдвинутым на первый план (по преимуществу внешнее либо внутреннее), и характером конфликта, положенного в основу произведения.

Проблема конфликта (коллизии) как источника действия тщательно разработана Гегелем. Его учение о коллизии и действии прочно вошло в обиход науки и многое объяснило в драматургическом сюжетосложении. Вместе с тем концепция немецкого философа далеко не исчерпывает сути дела, в ней есть некоторая односторонность, которая с упорочием реализма в литературе стала весьма явственной. Не отрицая существования конфликтов постоянных, хронических, субстанциальных, ставших «как бы природой», Гегель вместе с тем подчеркивает, что перед подобными «печальными, несчастными коллизиями» истинно свободное искусство «склоняться не должно»¹⁶. Отлучая художественное творчество от наиболее глубоких жизненных противоречий, философ исходит из убеждения в необходимости примирения с жизненным злом. Гегель мыслит призвание личности не в совершенствовании мира и даже не в ее самосохранении перед лицом враждебных обстоятельств, а в приведении самой себя в состояние гармонии с действительностью.

Отсюда и вытекает мысль, что наиболее важна для художника коллизия, «подлинная основа которой заключается в духовных силах и их расхождении между собою, так как эта противоположность вызывается деянием самого человека». В коллизиях, благоприятных для искусства, по мнению Гегеля, «главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны».

Представления о такого рода конфликтах, могущих управляться разумной волей, и определили учение Ге-

¹⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 217—218.

геля о драматическом действии: «В основе коллизии лежит *нарушение*, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено».

Коллизия, настойчиво подчеркивает Гегель, есть нечто постоянно развивающееся, ищущее и находящее пути к собственному исчезновению: она «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей»¹⁷, то есть конфликт, раскрытый в произведении, должен исчерпать себя развязкой действия. Лежащая в основе художественного произведения коллизия, по убеждению Гегеля, всегда находится как бы накануне собственного исчезновения. Говоря иначе, конфликт, будучи осознан автором «Эстетики» как основа любого действия и важнейшая грань художественно постигаемого бытия, вместе с тем предстает в его освещении как нечто быстропреходящее и принципиально разрешимое (устраняемое) в пределах данной индивидуальной ситуации.

Гегелевская концепция коллизии предварена древними учениями о сюжетах: суждением Аристотеля о необходимости завязок и развязок в трагедиях, а также древнеиндийским трактатом о драматургическом искусстве «Натьяшастра». В мифах и эпopeях, сказках и ранних романах, драматических произведениях далеких от нас эпох события неизменно выстраивались в строго упорядоченные ряды, вполне отвечающие представлениям Гегеля о движении от дисгармонии к гармонии. Так обстояло дело в позднегреческой комедии, где «каждый мельчайший сдвиг действия совершенно случаен, но в целом эта бесконечная цепь случайностей вдруг почему-то образует собой определенную закономерность»¹⁸, и в санскритской драме, где отсутствуют какие-либо катастрофы: здесь «несчастья и неудачи преодолеваются и восстанавливается гармоническое отношение. Драма движется от покоя через разлад снова к покою»; «противоборство страстей и желаний, кон-

¹⁷ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 222—223, 213.

¹⁸ Тахо-Годи А. А. Природа и случай как стилистические принципы новоаттической комедии. — В кн.: Вопросы классической филологии. Вып. III—IV. М., 1971, с. 272.

фликты и антиномии — поверхностные феномены гармонической по своей сути действительности»¹⁹.

Подобную закономерность событийного ряда нетрудно усмотреть и в античных трагедиях, где конфликт в итоге действия оказывается снятым: герои получают возмездие за гордыню либо прямую вину, и событие завершается торжеством порядка и воцарением справедливости. «Гибельная сторона событий» здесь «неизбежно поворачивается стороной возрождения и созидания», все «заканчивается основанием новых городов, домов, родов»²⁰. Названные черты художественного конфликта присутствуют также в шекспировских трагедиях, в основе сюжета которых лежит схема «порядок — хаос — порядок»²¹.

Как видно, существовал некий наджанровый принцип упорядочивания событийных рядов. Архаическая мифология и фольклор, древняя и средневековая литература (до Возрождения включительно) знают некий сюжетный архетип, с которым вполне согласуется приведенное выше суждение Гегеля, характеризующее важнейшую особенность сюжетных конфликтов (в том числе драматургических) на ранних стадиях развития искусства.

Сюжетная конструкция, о которой идет речь, трехчленна. Вот ее основные компоненты: 1) исходный порядок (равновесие, гармония); 2) его нарушение; 3) его восстановление, а порой и упрочение. Эта устойчивая событийная схема глубоко содержательна. Она воплощает представление о мире как организованном и гармоничном, свободном от устойчиво-конфликтных положений, отнюдь не нуждающемся в существенных изменениях, и свидетельствует в конечном счете о том, что всем свершающимся, как бы прихотливо-изменчиво оно ни было, руководят позитивные силы порядка.

Трехчленная сюжетная схема имеет глубочайшие культурно-исторические корни, она предопределена и

¹⁹ Гринцер П. А. Бхаса. М., 1979, с. 39, 207—208. О той же черте сюжетов традиционной китайской драмы, где миропорядок пребывает неизменным, нарушаясь лишь временно, см.: Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма. М., 1979, с. 87, 297, 300.

²⁰ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978, с. 360; см. также: с. 312—318, 346, 429.

²¹ Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974, с. 366.

задана архаической мифологией (прежде всего — космогоническими мифами о становлении порядка из хаоса) и древними учениями о безраздельно царящей в мире гармонии, будь то индийская «рита» (обозначение принципа всеобщей упорядоченности в космологии эпохи «Ригведы» и «Упанишад») ²² или «космос» древнегреческой философии.

По своей исходной миросозерцательной направленности давняя трехчленная сюжетная конструкция консервативна: она утверждает, защищает, освящает существующий порядок вещей. Архетипический сюжет в его исторически ранних вариантах выражает полное и нереклексивное доверие к мироустройству как неоспоримой и универсальной норме. Здесь нет места каким-либо надличным силам, которые подвергались бы отрицанию. Сознание, запечатлеваемое такого рода сюжетом, еще «не знает никакого неподвижного устойчивого фона» ²³. Конфликтные ситуации здесь не только принципиально устранимы, но и настоятельно требуют разрешения в пределах отдельных человеческих судеб, в рамках единичных обстоятельств и их стечений. Успокаивающие и примиряющие развязки либо эпилоги, знаменующие торжество совершенного и благого миропорядка над какими-либо отклонениями и нарушениями, в традиционном сюжетосложении так же необходимы, как константа и ритмическая пауза в стихотворной речи. Ранняя художественная словесность знает, по-видимому, лишь один тип катастрофического финала действия: справедливое возмездие за некую индивидуальную или родовую вину — за инициативное (хотя и не всегда сознаваемое) нарушение миропорядка.

Но как ни масштабно обобщение Гегеля о соотношении коллизии и действия в словесном искусстве, оно не согласуется со многими фактами художественной культуры нового времени. В соответствии с современными (в широком смысле) воззрениями, отмеченными историзмом, конфликтность является универсальным свойством человеческого бытия. Всеобщая основа коллизии — это недостигнутое духовное благо человека,

²² См.: Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация. Философия. Наука. Религия. М., 1980, с. 38—39.

²³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 358.

или, выражаясь в манере Гегеля, начало неприятия «наличного бытия». И это неприятие (или неполное приятие) жизни человеком невозможно свести к ситуациям преходящим и кратковременным, возникающим и исчезающим по произволу случая и воле отдельных людей. Наиболее глубокие коллизии на том или ином этапе жизни человечества выступают как стабильные и устойчивые, как закономерный и неустранимый разлад между личностью с ее запросами и окружающим бытием: общественными институтами, а порой — и силами природы. Если они и разрешаются, то не единичными актами воли отдельных людей, а движением истории как таковой. И, естественно, нет никаких оснований отлучать подобные коллизии от искусства, в частности от драмы и театра.

Гегель «впустил» противоречия бытия в мир искусства ограниченно. Достойная художественного воплощения коллизия для него — это печальный казус на фоне бесконфликтного существования, временное отклонение от гармонии. Гегелевская теория коллизии и действия вполне согласуется с сюжетосложением тех писателей и поэтов, которые мыслят реальность как гармоничную в ее существе. Художественный же опыт реалистической литературы XIX—XX века, сосредоточившейся на социально обусловленных противоречиях в жизни людей, вступает в резкое противоречие с концепцией коллизии и действия, предложенной Гегелем. Свидетельства тому — приведенные выше суждения Ф. Геббеля и Б. Шоу. Гегелевского типа коллизия и действие, будучи провозглашаемы в качестве универсальной нормы сюжетосложения, предстают как возведение «бесконфликтности» в ранг жизненной нормы, главное же — в качестве своего рода апофеоза идиллической личности.

Итак, в художественных произведениях воплощаются два типа конфликтов. Первые — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. К таким конфликтам сводил художественные коллизии Гегель. Вторые — конфликты субстанциальные, то есть отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле

природы и историй, но не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп. Конфликт драматического (да и любого иного) сюжета, стало быть, либо знаменует нарушение миропорядка, в своей основе гармонического и совершенного, либо выступает как черта самого миропорядка, свидетельство его несовершенства или дисгармоничности.

ПЕРИПЕТИИ ВНЕШНЕГО ДЕЙСТВИЯ И ИДЕЯ ВЛАСТИ СЛУЧАЯ

Внешневолевое действие, доминируя в драме, обнаруживает становление во времени конфликта локального и преходящего. Оно формирует, решительно и неоднократно видоизменяет, а в конечном счете, как правило, разрешает (исчерпывает) раскрытый автором конфликт. Такого рода действие — это, по меткому выражению Гегеля, «движущая коллизия», оно наиболее благоприятно для воспевания инициативности, решительности, мужества, проявляемых людьми в исключительных обстоятельствах. С его помощью художественно воссоздается ориентировка человека в кризисных ситуациях, которые могут и даже должны завершиться или его поражением, или победой.

Детализированное и разветвленное внешневолевое действие драмы — результат ее исторически длительного становления. Древнегреческая комедия являла собой в значительной мере «механическое» соединение событий и эпизодов. Как отмечала О. М. Фрейденберг, «действие в древней комедии не развивается... оно не знает нагнетания, не идет поступательно, не достигает апогея и не падает»²⁴. Гораздо более структурированы сюжеты античных трагедий, события в них связаны в единый узел, но и здесь внешнее действие поначалу широкого развития не получает, оно остается как бы вторичным по отношению к душевному самообнаружению героев²⁵, что явственно просматривается в «Прокланном Прометее» Эсхила.

²⁴ Фрейденберг О. М. Указ. соч., с. 299.

²⁵ Pohlenz M. Die griechische Tragödie. Leipzig und Berlin, 1930, S. 5.

Динамика внешневолевого действия становится более выраженной у Еврипида, а также в эллинистической и древнеримской комедии. Своего максимума она достигает в литературе нового времени: у Шекспира, Лопе де Вега, Мольера.

Основу внешневолевого действия составляют резкие перемены в положении людей и их судьбе, то есть перипетии, которые в аристотелевской поэтике характеризуются как перемены событий к противоположному²⁶. Перипетия так или иначе связана со случайностью. Происходящие в жизни персонажей внешние перемены, внезапные и резкие, являются не необходимыми, но возможными: их легко представить себе и несвершившимися.

Театрально-драматическое искусство неизменно тяготеет к случайным стечениям обстоятельств (появление нужного лица в «нужный» для сценического действия момент; невольно и неожиданно подслушанный разговор и т. п.). Вспомним слова из «Преступления и наказания»: «Все сошлось и сплелось, как на театре». Случайность как характерный и содержательно значимый мотив литературных произведений рассматривалась неоднократно²⁷.

Однако роль случая в сюжетосложении, в частности драматическом, изучена недостаточно. В. Волькенштейн на этот счет ограничился самыми общими и элементарными соображениями. Основываясь на опыте реалистической драматургии XIX—XX веков, он справедливо подчеркнул, что обилие чистых случайностей,

²⁶ См.: Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 73. Выказанная Б. Костелянцем мысль, будто Аристотель называет перипетией «вторжение в ход действия неожиданных обстоятельств», не представляется убедительной (см.: Костелянец Б. О. Указ. соч., с. 30, 124—127). У Аристотеля речь идет о резких поворотах в развитии действия. Поэтому вряд ли оправданы характеристики падения Молчалина с лошади, пожара в «Трех сестрах», тем более появления прохожего и звука лопнувшей струны в «Вишневом саде» как перипетий. Расширительное словоупотребление мало что сохраняет от прямого, изначального смысла данного термина поэтики.

²⁷ См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 365. Тарту, 1975; Bialik W. Die Asthetisierung der Kategorie des Zufalls im deutschsprachlichen Roman des 20 Jahrhunderts. Poznań, 1978. В последней работе обозначены основные факты истории изучения «литературного случая».

подменяющих раскрытие исторической необходимости, нежелательно и производит впечатление искусственности²⁸. Содержательная же функция случайностей в драматургии практически не рассматривалась²⁹, хотя она весьма значима, особенно в дореалистических формах литературы и театрального искусства.

Сопряженность локальных, замкнутых сюжетных конфликтов с настойчиво звучащими мотивами власти случая весьма характерна для исторически ранней сюжетики. И в героических сказаниях древности, и в волшебных сказках, и в драматургии античности и Возрождения, и в ранних новеллах и романах (авантюрно-плутовских и любовно-рыцарских) решающую роль играли перипетии: на первый план выдвигались резкие и внезапные повороты в человеческих судьбах. Эти повороты, создававшие и разрешавшие изображаемые конфликты, происходили чаще всего по произволу случая. Жизнь вырисовывалась как арена счастливых и несчастных стечений обстоятельств, капризно и прихотливо сменяющих друг друга. Любой человек находится в полной власти слепой судьбы, все время готовящей ему неожиданные перемены. «О исполненная всяких поворотов и непостоянная изменчивость человеческой участи!» Высказывания, подобные этой реплике из романа Гелиодора «Эфиопика», являют собой «общее место» литературы античности и Возрождения. Они повторяются и варьируются у Софокла и Сенеки, Боккаччо и Шекспира, где речь идет о «превратностях» и «кознях», о «непрочных милостях» судьбы — «врага всех счастливых» и «единственной надежды несчастных».

Обилие чистых случайностей в давних литературных сюжетах на современного читателя порой производит впечатление чего-то примитивного, воспринимается как нечто быющее на внешний эффект или как развлекательный прием (напомним приведенные высказывания

²⁸ См.: Волькенштейн В. М. Указ. соч., с. 287, 291, 314. О том же см.: Чичеров И. И. Драматический конфликт и проблема случайного. (К постановке вопроса). — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз., 1956, т. XV, вып. 1.

²⁹ Единственная известная нам работа на эту тему: Profitlich U. Der Zufall als Problem der Dramaturgie. — In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hrsg. von W. Keller. Darmstadt, 1976. Речь здесь идет о претворении случая в предмет изображения у Лессинга и Клингера.

Шоу о «хорошо сделанных пьесах»). Традиционные перипетии, будучи нагнетены в сюжете, и в самом деле составляют неопределимое средство произвести впечатление на слушателей, зрителей, читателей, развлечь и увлечь их, заинтриговать и потрясти. Но сводить показанные в словесном произведении случайности к «приманке» публики значило бы превратить сюжетосложение в чисто вспомогательный, служебно-формальный факт художественного творчества — в своего рода фокус.

Поиски мирозерцательных функций привлечения случайностей в художественные произведения значительно перспективнее. Благодаря перипетиям жизнь предстает не стабильно-мертвенной, а нескончаемо подвижной, таящей опасности и угрозы, а вместе с тем сулящей блага и радости. Сюжетный случай — это сила то таинственная и демоническая (искушающая мир либо мстящая нарушителям его устоев), то, напротив, несущая счастье простой удачи или заслуженного воздаяния. Неизбывная динамичность бытия в его амбивалентности — вот что постигается с помощью нагнетания сюжетных случайностей.

При этом обильные перипетии нередко воплощают концепцию абсолютной власти случая. Само сотворение мира мыслилось в мифологических сюжетах (библейских, античных, древневосточных) как единовременный акт воли бога, акт произвольный, не мотивированный вовсе или объясненный случайным стечением обстоятельств. «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии», — утверждает Е. М. Мелетинский и показывает, что в мифологической архаике распространены как мотивы инициативного созидания (это — свойство более развитых мифологий), так и случайности в чистом виде: «Акты первотворения могут быть результатом спонтанного превращения одних существ или предметов в другие, побочным плодом жизнедеятельности мифологических героев»³⁰. Главное же, архаическому мифу присуще истолкование случайности как первоисточника той или иной позднейшей за-

³⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 169, 194. Смыслу ранних мифов о сотворении вполне отвечает убеждение таких философов античности, как Эпикур и Лукреций, в том, что мир возник «по воле» слепого случая.

кономерности: индетерминизм и детерминизм здесь бытуют в их изначальной, нерелективной слитности.

Впоследствии же роль случая в жизни становится предметом философических раздумий, которым, в частности, нередко предаются авторы и персонажи драматических произведений. Так, в трагедии Эсхила «Агамемнон» (стасим 2, антистрофа 3) говорится, что о происходящих событиях правомерны два мнения. Согласно первому, являющему собой дань индетерминизму, «бедою чревата счастье», то есть в мире царит хаос случайностей, в принципе непредсказуемых. В соответствии же с другим, более верным, по мысли хора, мнением, от хорошего проистекает хорошее, от дурного дурное (вина родит вину). Та же мысль звучит в эсхилловских «Персах» и «Хоэфорах». И это второе мнение свидетельствует о началах детерминизма в миропонимании великого древнегреческого трагика, детерминизма своеобразного и не вполне согласующегося с привычными для нас воззрениями. Это детерминизм, который осуществляет себя не как надличная сила политической власти, юридического либо морального закона, а в форме случая, воплощающего высшую, божественную волю. Напомним характерный для античного искусства мотив «*deus ex machina*».

Случайности в традиционных сюжетах, как видно, могли «обрастать» философической рефлексией двоякого рода: либо детерминистской и морализующей («Агамемнон» Эсхила, «Медея» и «Федра» Сенеки), либо индетерминистской («Эдип-царь» и другие трагедии Софокла). Преступление Эдипа, по воле слепого и одновременно рокового случая убившего отца и женившегося на матери, призвано убедить в том, что «назвать счастливым можно, без сомнения, лишь того, кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав» (заключительный монолог хора).

Знаменателен двоящийся образ судьбы в античной культуре. Так, в апулеевских «Метаморфозах», с одной стороны, присутствует традиционно-мифологический образ слепой судьбы и ее невольных, бессмысленных козней: «Не без основания мудрецы седой древности считали Фортуны слепой и даже совсем безглазой... Она всегда дарами своими осыпает дурных и недостойных и никогда рассудительностью не руководится, выбирая себе баловней среди смертных». Но наряду с этой

«свирепой» судьбой, говорится у Апулея, существует и порой берет людей под свое покровительство другая, «зрячая, свет сияния которой озаряет даже остальных богов», — судьба справедливая, карающая недостойных и одаривающая благами достойных.

Индетерминистская трактовка перипетии, то есть идея слепого случая (хотя она и имеет аналог в мифе о Мойрах) в составе античной культуры, по-видимому, явилась исторически вторичной по отношению к морализующе-авторитарной, детерминистской. Так, настойчиво выражаемое в комедиях Менандра представление о всевластии «слепого и жалкого случая» было следствием «потери веры в благодетельное вмешательство в ход событий богов», той веры, которая господствовала в пору расцвета афинской демократии³¹.

Впоследствии, в средние века и новое время, случай как факт человеческой судьбы тоже истолковывался по-разному: либо как мгновенное, мощное орудие провидения (эта формула Пушкина отвечает логике средневекового религиозного мирозерцания), либо, напротив, в качестве проявления неупорядоченной жизненной стихии, хаотических начал бытия. Это второе истолкование случайностей было распространено в эпоху Возрождения, когда Фортуна мыслилась как «символ текучести и изменчивости бытия», а случай (ее главное орудие) расценивался как сила иррациональная, равнодушная и безразличная к человеку, нередко коварная и лживая и при том покушающаяся на суверенитет христианского бога³². В эту пору возобладал взгляд на мир как на прихотливо изменчивый, свободно и непредсказуемо становящийся наново в каждой вновь возникающей жизненной ситуации. Так, Н. Макиавелли и Ф. Гвиччардини утверждали, что судьба человека и его жизненные успехи не в малой мере зависят от удачного случая. «В этом мире, — писал итальянский ученый о новеллах Боккаччо, — широкий простор для всякого рода перипетий, происходящих по воле судьбы, регулируемых только случаем. Бог или провидение

³¹ См.: Ярхо В. Н. У истоков европейской комедии. М., 1979, с. 44—45, 92.

³² См.: Кудрявцев О. Ф. Античные представления о Фортуне в ренессансном мировоззрении. — В кн.: Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984, с. 51—55.

присутствуют лишь номинально... Человеческие поступки по капризу случая приводят к совершенно неожиданным результатам, противоположным тем, которые нам представляются вероятными... В итоге складывается впечатление, что миром правит случай»³³.

С приведенными суждениями во многом согласуется сюжетная структура ряда шекспировских произведений, в частности «Ромео и Джульетты». Если финальное событие (примирение Монтекки и Капулетти перед лицом смерти юных возлюбленных) свидетельствует о стабильности миропорядка, то предшествующие этому события отмечены произвольностью их свершения. Так, в прологе говорится о «кознях», которые устраивает судьба любящим героям. Их участь, будучи в конечном счете проявлением некоей надличностной закономерности, предстает здесь вместе с тем в виде хаоса случайностей и недоразумений³⁴. В этой ранней шекспировской трагедии как бы подчеркивается «необязательность» того, что происходит с героями. Ее сюжет создается прихотливой и изощренной системой роковых для Ромео и Джульетты и при этом редчайших, исключительнейших обстоятельств. События развернуты так, что в процессе их течения ощущается возможность и благополучного конца: герои, если можно так выразиться, все время находятся «на волосок» от незамутненного, полного счастья. Судьбе, враждебной любящим, приходится ухищряться на самый разнообразный лад, чтобы в соответствии с трагедийным каноном привести их к «гробовой доске».

В первом акте Ромео и Джульетта, полюбив друг друга, узнают, что принадлежат к враждующим семьям. Но тут же оказывается, что положение их отнюдь не безвыходно. «Мне видится в твоей второй зазнобе развязка вашего междоусобья», — говорит Лоренцо, обращаясь к Ромео в начале второго акта. И, если бы на Ромео и Джульетту в дальнейшем че-

³³ Санктис Ф. де. История итальянской литературы, т. 1. М., 1963, с. 389.

³⁴ Об огромном значении случайностей в трагедиях Шекспира см.: Kühnemann R. Die Rolle des Zufalls in Shakespeares Meistertragödien. — In: Studien zur englischen Philologie, H. LXVII, Halle a S., 1923; Charlton H. B. Shakespearian tragedy. Cambridge, 1952, p. 52—60; Douglas Cole. Introduction. — In: Twentieth century interpretation of «Romeo and Juliet». New Jersey, 1970, p. 15—17.

ты р е х к р а т н о не обрушивались непредвиденные несчастья (стычка Тибальта с Меркуцио и Ромео; сватовство Париса и свадебная спешка; карантин, помешавший Ромео в изгнании получить письмо; и, наконец, тот факт, что Лоренцо на несколько минут опаздывает прийти в могильный склеп), трагического конца не было бы ³⁵.

Если первые два из этих несчастий имеют своим источником общие, закономерно существующие свойства жизни, то последние два — случайности в чистом виде. То, что мы, люди XX столетия, не без основания воспринимаем как порождение феодальных отношений, удивительным образом уравнено Шекспиром со случайными стечениями обстоятельств. И в этом таится глубокий художественный смысл. Печальная судьба шекспировских героев выступает не столько как непреодолимый рок, уходящий корнями в устройство жизни, сколько в качестве «козней», неподвластных человеческой воле, постоянно меняющихся, непредсказуемых обстоятельств. Капризы судьбы, а не ее целеустремленная «воля» выдвигаются на первый план в качестве непосредственной, «видимой» причины гибели Ромео и Джульетты. Функция шекспировского внешнедейственного сюжета, построенного на обильных перипетиях, в том, чтобы резче столкнуть возвышенное чувство с враждебными ему силами, не соотнося их, однако, с той или иной закономерностью.

Феодальная распря в этой трагедии является прежде всего поводом для воспевания высокого, свободного чувства любви. Мотив вражды Монтекки и Капулетти дает великому поэту Возрождения возможность показать, как расцветает, проверяется суровой жизнью и закаляется юное чувство, которому герои верны перед лицом самой смерти. Социальная же подоплека изображаемого раскрывается стихийно. Вряд ли она составляет исходную проблематику творчества Шекспира. В шекспировских трагедиях, писал Э. Ауэрбах, нет неподвижно покоящегося мира, на фоне которого разыг-

³⁵ Развязки, которые выглядят случайными и могут быть восприняты как печальные недоразумения, характерны и для других трагедий Шекспира: мотив случайного опоздания как непосредственной причины катастрофы звучит в «Гамлете» и «Короле Лире» (появись Фортинбрас и герцог Альбанский на несколько минут раньше — все кончилось бы совсем иначе).

рывались бы события, мир все вновь и вновь порождает себя во взаимодействии самых различных сил. Ученый отмечал, что Шекспиру (как и Монтеню) присуща «взволнованность непрочностью человеческого существования или мощью судьбы»³⁶.

Как ни глубоки, как ни универсально-общечеловечны по своему смыслу конфликты шекспировских трагедий, они по своей сюжетной структуре обычно локальны и замкнуты. Эти конфликты формируются, обостряются и разрешаются в пределах изображенных событий. Они имеют отчетливо выраженные начала и концы.

Заключительная катастрофа, несмотря на ее тщательное обоснование, всем ходом действия, все же не задается фатально предшествующим течением событий. Движение событий, связанное с внезапными и резкими поворотами, вполне допускает «нетрагический» исход. Разнонаправленные катастрофы-развязки и умиротворяющие финалы-эпilogи, восстанавливающие нарушенную гармонию, в шекспировских трагедиях парадоксальным образом соседствуют.

С логикой событийного ряда трагедий Шекспира в значительной мере согласуется мысль о всеобщности губительных случайностей, выраженная в его поэме «Лукреция»:

Все предает враждебный людям Случай
Иль бедствиям, иль смерти неминуей.

Однако в литературе Возрождения существовала и иная, оптимистическая трактовка случайностей, характерная главным образом для новелл и комедий, в том числе и шекспировских. Здесь прихотливо-изменчивые и неожиданные стечения обстоятельств нередко предстают как сила благая и светлая, дарующая людям полноту жизни и счастье.

Идея власти случая отвечает представлениям о жизни как извечно тревожной, поскольку в ней всегда возможны мрачные, катастрофические события, а вместе с тем и как о неистощимо богатой и разнообразной, несущей людям свет и радость. Эта двулика идея, ока-

³⁶ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976, с. 327, 358.

завшаяся особенно актуальной для литературы Возрождения, так или иначе присутствует в произведениях и иных эпох, в произведениях, где наличествует конфликт-казус и доминирует внешневолевое действие с обильными перипетиями. Подобное сюжетосложение органично и необходимо, когда мир мыслится автором (в соответствии с давней идеологической традицией) как свободно изменчивый по воле отдельных людей и случая как такового. Об этом свидетельствуют перипетии в фольклорных жанрах, а также произведениях древних и средневековых литератур. Даже если действие демонстрировало зависимость человеческих судеб от высших сил, как это было в античной эпопее и трагедии, решающей инстанцией выступал все-таки случай. Так, именно случайности, своего рода перипетии в жизни богов, обязаны своим возникновением события, описанные в гомеровской «Илиаде».

Если же писатель выявляет стабильно противоречивое состояние мира, предопределяющее победы одних героев и поражения других, то перипетии действия из непосредственно-содержательной формы превращаются в условно-формальную конструкцию, а в конечном счете отодвигаются на второй план. Но об этом будет сказано особо.

Сюжеты с преобладанием перипетий внешнего действия воплотили истины, имеющие непреходящее, общечеловеческое значение. Героический эпос древности, рыцарский роман средневековья, новелла эпохи Возрождения, античные и шекспировские трагедии и комедии запечатлели вековую мудрость: жизнеутверждающее представление о богатстве и подвижности бытия, веру в человеческую инициативу, а вместе с тем — тревожное ощущение жизненной нестабильности, понимание того, что любого человека на каждом шагу готовы подстеречь катастрофические события.

Вместе с тем традиционное сюжетосложение, основанное на интенсивной динамике внешнего действия и перипетиях, неизменно воплощает мысль об упорядоченности бытия, о господстве в нем позитивных начал, стоящих на страже справедливости. Эта художественная мысль с наибольшей отчетливостью выражается в финальных событиях: развязках или эпилогах. В произведениях с традиционной трехчленной сюжетной схемой, о которой шла речь, упорядоченная и гармонич-

ная в своих основах реальность тщетно атакуется силами устремленного к хаосу и энтропии случая, и результат этих «атак» — новое торжество сил порядка. Сама тщетность нападков случая на гармоническое мироустройство (каков, например, космос в воззрениях древних греков) имеет глубокое мирозерцательное значение.

Художественное «привлечение» цепи случайностей, которые лишь локально и временно нарушают равновесие и гармонию, важно как провозглашение прочности миропорядка. И чем более резки и обильны сюжетные случаи, тем убедительнее и действеннее умиротворяющая развязка, ставящая все на свои места и вводящая разбушевавшуюся жизненную стихию в надлежащее русло. Испытание случаем прочности мироустройства неизменно имеет положительный итог. И это испытание, конечно же, должно быть серьезным, чреватым опасностью для существующего порядка, иначе обесценивалось бы финальное торжество гармонии.

В сюжетах с резко выраженными и обильными перипетиями реальность постигается как подверженная толчкам со стороны сил хаоса и неуклонно им сопротивляющаяся. Мир предстает здесь в движении скорее колебательном, нежели поступательном (хотя в рамках индивидуальной ситуации это движение, напротив, односторонне и весьма целеустремленно). «Состояние мира», говоря языком Гегеля, претерпевает в процессе сюжетных событий нечто подобное тому, что свойственно рельсам и шпалам, когда по ним проходит поезд: напряженная вибрация временна, она не имеет своим результатом сколько-нибудь заметных изменений. Как отметил Монтень, устойчивость — это «ослабленное и замедленное качание»³⁷. Случайность в традиционном сюжетосложении и воплощает представление о мире как о чем-то устойчивом, определенно-твердом, но вместе с тем не окаменевшем — как о почве, подспудно и глухо сострясаемой, и испытанной вулканическими силами хаоса.

Традиционная сюжетная форма находится в глубоком внутреннем соответствии с сознанием человека, еще не вполне причастного историзму мышления и не до-

³⁷ Монтень М. Опыты. Книга третья. М.—Л., 1960, с. 26.

пускающего возможности жизненных поражений, которые предопределены всеобщими противоречиями. В произведениях, основанных на обильных перипетиях внешнего действия, запечатлевается художественное сознание, еще не вполне расчлняющее случайности и закономерности, еще не овладевшее категорией причинности. Стихийный волюнтаризм здесь соединен с не менее стихийным фатализмом.

К этим обобщениям подводит Гегель с его учением о героическом состоянии мира как наиболее благоприятной предпосылке для инициативного действия и художественного творчества. Человек, по мысли философа, в состоянии полно себя проявить, когда его поступки свободны, то есть вытекают из его «чувств, задатков, способностей, силы, хитрости и навыков». А это возможно лишь до тех пор, пока отсутствует устойчивый, сложившийся законопорядок, только при полном соответствии «между всеобщими правилами законодательствующего рассудка и непосредственной жизнью»³⁸. Тем самым философ утверждает, что поистине свободные действия осуществимы в полной мере лишь при отсутствии разработанных общественных установлений.

Представление Гегеля о ранних стадиях человеческой истории как царстве свободы — это не более чем идеологическая иллюзия. Подобная иллюзия, однако, возникала закономерно. На добуржуазных и раннебуржуазных стадиях развития общества преобладало представление о человеческой воле как свободной от каких-либо надличностных сил и подчиняющейся только другой, более сильной единичной воле (скажем, царя или бога). Это было внесоциальное мышление, часто тяготеющее к индетерминизму, то есть к концепции власти случая. По верной мысли Гегеля, с самостоятельностью людей героического века неминуемо связана «случайность воли и свершения»³⁹.

Члены общества, объективно несвободные, всецело зависимые от норм окружающей среды, от господствующей религиозной морали, не отделяющие себя (ни в помыслах, ни в поступках) от социального целого, субъективно ощущали себя в очень большой степени свобод-

³⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 191.

³⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 190.

ными. Источник своей свободы они видели в возможности единичных, локальных, случайных жизненных перемен. «Это право беспрепятственно пользоваться, в рамках известных условий, случайностью называли до сих пор личной свободой»⁴⁰, — писали Маркс и Энгельс.

Так вырисовываются мирозерцательные первоосновы внешневолевого действия с обильными перипетиями. Традиционно построенные сюжеты воплощают веру человека в случайность как источник и залог его свободы. Именно эта всемирно значимая, а в то же время односторонняя, к нашему времени себя в значительной мере изжившая идея породила ту концепцию действия, которая получила теоретическое обоснование у Гегеля.

Вполне естественно, что драма и театр на ранних стадиях развития тяготели к запутанным интригам и нагромождению случайностей в значительно большей мере, чем в поздние эпохи. Современного читателя поражают немотивированность стечений обстоятельств и их чистая случайность в пьесах Менандра и Теренция, средневековых фарсах, испанских комедиях «плаща и шпаги». Интриги в пьесах Шекспира мотивированы глубже, чем в античной и средневековой драматургии, но и они воспринимаются современным читателем как нечто художественно архаическое⁴¹.

Стремление художественно преодолеть хаос случайностей в жизни персонажей легко прослеживается в позднейшей драматургии. Так, трагедии французского классицизма более скупы в сюжетных хитросплетениях, нежели произведения Шекспира; просветительская драма XVIII века в свою очередь значительно дальше от традиционного нагнетания случайностей, чем пьесы французского классицизма и (тем более!) испанские комедии «плаща и шпаги». Но та же самая просветительская драма XVIII века поражает обилием сюжетных совпадений в сравнении с социально-бытовой и социально-психологической драматургией Островского и

⁴⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 76. Неприятие власти случая, сказавшееся в приведенных словах, органически связано со взглядами Маркса и Энгельса, считавших возможным сознательное и активное воздействие человека на действительность с ее закономерно существующими свойствами.

⁴¹ См.: Пастернак Б. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 400.

Ибсена. Последняя же представляется весьма насыщенной внешнедейственными эффектами при ее сопоставлении с пьесами Чехова. Общая художественно-историческая тенденция к ослаблению динамики внешнего действия и устранению привычных перипетий просматривается, таким образом, весьма явственно.

Генетически связанное с исторически-отвлеченным миросозерцанием древности и средневековья, традиционное внешневолевое действие с присущими ему перипетиями вполне способно служить художественному воплощению и иных, более поздних и зрелых взглядов. Этот тип действия вопреки заостренно-полюемическим заверениям Шоу не утратил своего значения в те эпохи, когда в художественном мышлении возобладали социальность и историзм. Внешневолевое действие со всеми его атрибутами лежит в основе множества произведений реалистического характера, не имеющих ничего общего с философией власти случая. Таковы, к примеру, пьесы А. Н. Островского, где сюжетные случайности свидетельствуют о неупорядоченности социальной жизни и причудливом переплетении в ней добра и зла. Тяготеет к активной фабульности и драма XX века, воссоздающая интенсивную динамику исторического бытия, яркий пример чему — «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Знаменательно суждение крупного советского драматурга: «Образы в драме нельзя отделить от действия, действие же покоится на перипетиях»⁴². Акцентируемые писателями-реалистами волевые акции героев выступают не как воплощение мысли о случайности происходящего в мире, а как сгущенное, концентрированное, гиперболическое выявление определенных жизненных закономерностей. Единичные стечения обстоятельств здесь нередко предстают в качестве симптомов устойчивой конфликтности бытия.

Однако изначальная связь сюжетных хитросплетений с концепцией абсолютной свободы воли человека дает о себе знать и в литературе последних столетий. Нагнетание событий играет решающую роль в детективах и произведениях приключенческих, где законом жанра является допущение о всемогуществе главного героя⁴³.

⁴² Погодин Н. Театр и жизнь. М., 1953, с. 20.

⁴³ Интересны в этом отношении слова Ж. Филипа об испол-

Опираются на традиционное внешнее действие в XIX—XX веках главным образом те писатели, которым созвучны художественные концепции, имеющие вековую давность. Исполнены сложнейших событийных хитросплетений романы Достоевского, которому не чужды были традиционные представления о полной свободе воли человека и власти случая над его судьбой. Обильную дань традиционному сюжетосложению и, в частности, крутым развязкам, снимающим изображенные конфликты, отдал Диккенс. Перипетии в духе античной трагедии составляют центр сюжетики таких драматургов XX века, как Ануи, Сартр, Лорка.

Как видно, перипетии и соответственно сюжетные случайности содержательно и конструктивно значимы во все эпохи. И в драме они находят более активное и широкое применение, чем в жанрах эпических. Именно в театрально-драматическом искусстве явственно просматриваются историко-художественные судьбы внешне-волевого действия.

ВНУТРЕННЕЕ ДЕЙСТВИЕ И УСТОЙЧИВЫЕ КОНФЛИКТНЫЕ СОСТОЯНИЯ

Элементы внутреннего действия, где эмоциональные и интеллектуальные реакции героев на мир доминируют над их волевыми свершениями, присутствуют в литературе едва ли не всех эпох. Таковы, например, фрагмент из «Махабхараты» под названием «Бхагавад-гита», где на первый план выдвинута морально-философская рефлексия одного из действующих лиц, «Божественная комедия» Данте, шекспировский «Гамлет». В этой всемирно известной трагедии, несомненно, отдавна дань коллизии и действию тегелевского типа, здесь присутствует конфликт-казус. Неблагополучия в датском королевстве, к которым приковано внимание читателей

ненной им роли Фанфана-Тюльпана: «Поступками Фанфана управляет его воля: он — человек, сам творящий собственную судьбу. Не события управляют им, а он воздействует на события. Имея такую прочную основу, я мог взяться за создание образа здорового и веселого героя» (Филип Ж. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л.—М., 1962, с. 232).

и критиков, вполне локальны. Начало их — акт злой воли Клавдия, убившего законного короля. Завершение неблагополучий — приход и воцарение Фортинбраса. Но этот замкнутый во времени конфликт выступает и как повод для раскрытия гораздо более глубокого противоречия — столкновения главного героя с миропорядком как таковым. По существу, в «Гамлете» выдвинут на первый план антагонизм совести и разума человека с царящей вокруг несправедливостью, всем «расшатанным миром». И конфликт этот, как показал Л. С. Выготский, раскрывается в значительной степени с помощью действия внутреннего: в цепи эмоциональных размышлений героя по разным внешним поводам⁴⁴.

Но решающую роль внутреннее действие и субстанциальные конфликты приобрели в пору интенсивного становления реализма. В западноевропейских странах и России это был, как известно, XIX век. Именно в эту эпоху писатели стали активно осваивать взаимоотношения личности с исполненным конфликтности миропорядком. Человек теперь рассматривается не только в его отношении к преходящим «казусам» — гегелевским коллизиям локального характера, но и (главным образом) как активно познающий бытие в его устойчивой противоречивости.

С помощью внутреннего действия (будь то дискуссия в духе Ибсена или изменчивость эмоциональных состояний, присущая, например, чеховским героям) воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, субстанциальные. Их можно назвать конфликтными положениями. Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений, как правило, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное. Оно обнаруживает устойчивую, неподвижную коллизию и воплощает идею исторической детерминированности человеческих судеб. Внутреннее действие выявляет меру духовной стойкости и самостоятельности героя, его способность или неспособность стойчески противостоять многоликому и часто неперсонифицированному злу. Сфера этой сюжетной формы —

⁴⁴ См.: Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 363—386.

воспроизведение ориентировки человека в противоречивом миропорядке, «вечного боя» за право быть личностью.

Если с помощью внешнего действия выявляется преимущественно стремление героя достигнуть частной, локальной цели, то действие внутреннее запечатлевает главным образом идейно-нравственное самоопределение человека, который к окружающему миру и к себе самому относится критически. Личность здесь не столько противоборствует с другой личностью (антагонистом как индивидуальностью), сколько противостоит злу «внеличному», неперсонифицированному, рассредоточенному в окружающей реальности. Герой сталкивается с противоречивостью или по крайней мере сложностью мироустройства. Именно поэтому в произведениях с преобладающим внутренним действием нет места полностью свободному инициативному поступку героя: его воля к деяниям и свершениям как бы скована задачами познания и самопознания. Характерная для героев «внешнедейственных» произведений жажда полноты бытия, удовлетворяемая свободными деяниями, здесь заменена или по крайней мере дополнена жаждой нравственного совершенства и гармонии с миропорядком.

Посредством внутреннего действия жизнь человека сопоставляется не со слепым роком в наивно-фаталистическом смысле слова, а с устойчиво-конфликтной реальностью. Именно благодаря ослаблению внешнего действия и отходу от традиционных перипетий драма (как, впрочем, и эпос) смогла выявить воздействие на человека внеличных социальных сил, которые, по мысли К. Маркса, так или иначе направляют его волю⁴⁵.

Драма стала широко осваивать внутреннее действие и конфликты, характеризующиеся постоянством, значительно позже, чем эпические жанры. Качественный сдвиг в ней произошел лишь на рубеже XIX—XX веков: у Ибсена, Шоу, Горького с дискутированием проблем их героями, у Метерлинка с его концепцией несовместимости жизни и волевых, инициативных действий, в пьесах Чехова и в какой-то мере Л. Толстого с их напряженным и глубоким психологизмом. Осмысливая опыт Ибсена, Б. Шоу подчеркивал устойчивость и пос-

⁴⁵ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 33.

тоянство воссоздаваемых им конфликтов и расценивал это как естественную норму современной драмы. Если драматург берет «пласты жизни», а не несчастные случаи, утверждал Шоу, то «он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки»⁴⁶.

Эти творческие установки были предвосхищены пушкинским «Пиром во время чумы», завершающим маленькие трагедии. Здесь нет традиционной интриги с ее перипетиями. Главный герой пребывает в состоянии тревоги и смятения. И столкновение действующих лиц (Вальсингама и Священника) не увенчивается чьей-либо победой: Председатель остается среди пирующих, «погруженный в глубокую задумчивость». Финал сохраняет в силе развернувшийся в пьесе конфликт. И такое завершение маленьких трагедий воспринимается как преддверье драматургического сюжетосложения последующих эпох. Восстанавливающая временно нарушенную гармонию, «архетипическая» развязка не вполне согласуется с природой реалистического творчества. «Чем крупнее замысел произведения, — писал Б. М. Эйхенбаум, — тем теснее связано оно с самыми острыми и сложными проблемами действительности, тем труднее поддается благополучному «заканчиванию» его сюжет, тем естественнее оставить его «открытым»⁴⁷.

Однако и реалистической литературе отнюдь не чужды развязки, выявляющие действие упорядочивающих сил бытия. Финалы ряда классических произведений XIX века (не говоря уже об опыте литературы социалистического реализма) недвусмысленно намечают положительно значимую трансформацию дотоле развернувшегося конфликта. Если не в жизни как в целом, то в индивидуальном сознании и судьбе героя здесь происходят некие позитивные сдвиги (хотя, возможно, и чреватые катастрофами).

Твердость характера проявляет Катерина в пятом акте «Грозы», что побудило Добролюбова назвать финал пьесы освежающим. Совесть властно заговорила в толстовском Никите, что и предопределило просветляющую тональность последнего эпизода «Власти тьмы». На высоких помыслах своих героинь, духовно растущих

⁴⁶ Шоу Б. О драме и театре, с. 500.

⁴⁷ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, с. 183—184.

В атмосфере нескончаемых житейских испытаний, сосредоточивает наше внимание Чехов в финале «Трех сестер». — Вспомним завершающий эпизод последней пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»: Валентина, духовно не сломленная, не в первый и не в последний раз чинит сломанный посетителями палисадник, и ей помогает пожилой таежный охотник Еремеев. Речь идет о неистребимости созидательного импульса, диктуемого не волей человека к самоутверждению и не каким-либо рационально сформулированным принципом, но его непосредственной, глубинной причастностью традициям народной жизни.

В творчестве писателей (особенно представителей критического реализма), выявляющих устойчиво-конфликтное состояние бытия, нравственной правоте человека далеко не всегда сопутствует благоприятная участь, счастливая судьба. В финалах произведений авторы как бы ставят перед героями труднейшую задачу: предъявляют им требование жить в соответствии с нормами нравственного миропорядка в той реальности, в которой эти нормы отнюдь не торжествуют.

Взросший художественный интерес к устойчиво-конфликтным положениям не только видоизменил развязку действия (сделав ее менее резко выраженной), но и привел к трансформации всей сюжетной структуры: традиционные перипетии стали нивелироваться, уступая место действию внутреннему. Эта тенденция просматривается в «Осенней скуке» Некрасова, «Месяце в деревне» Тургенева, «Пучине» Островского.

Внешняя сюжетная динамика, интриги и перипетии у русских писателей XIX века часто вызвали недоверие. О драме, в частности, неоднократно высказывались суждения, идущие вразрез с положениями классической эстетики (прежде всего гегелевской). Так, В. Ф. Одоевский (опираясь, вероятно, на опыт автора «Горя от ума») отметил, что действие и разговор в драме равноправны: «Чтобы отыскать правила драматической поэзии, состоящей из действий и разговора, должно найти чистую теорию действия и теорию разговора»⁴⁸. Позднее П. А. Вяземский утверждал, что в русской драма-

⁴⁸ Одоевский В. Ф. О литературе и искусстве. М., 1982, с. 30.

тургии (в частности, в «Недоросле» и «Горе от ума») разговоры далеко не всегда служат действию: «Из действия в разговорах комедия наша обратилась в разговор в действии»⁴⁹. А. Н. Островский полагал, что «интрига есть ложь» и что вообще «фабула в драматическом произведении дело неважное». «Многие условные правила исчезли, — отмечал он, — исчезнут и еще некоторые. Теперь драматическое произведение есть не что иное, как драматизированная жизнь»⁵⁰.

Заслуживают внимания суждения о драматургии в письмах А. К. Толстого. С одной стороны, он говорит о своей верности в «Царе Борисе» канону внешнего действия: «Я свято следовал правилу, запрещающему в драме выводить людей, говорящих о погоде и об осетрине, как у Островского, безо всякой необходимости для движения драмы. У меня нет ни одного слова бесполезного. Хорошо или дурно, все прет в один конец». И утверждает, что «вообще *наши* (русские) произведения страдают многословием, например, исторические драмы Островского, где есть не только целые страницы, не только целые сцены, но и целые акты совершенно бесполезные». С другой же стороны, автор трилогии о Борисе Годунове замечает, что порой пишет «вопреки всем правилам Фрейтага». Он оспаривает традиционное представление о том, что «герой трагедии непременно должен стремиться к категорически определенной цели и желать чего-то определенного, а достижение или утрата этого должны составлять в пьесе катастрофу». «По-моему, — утверждает А. К. Толстой, — такое определение немножко узко и не подходит к иным трагедиям, которые всеми признаются шедеврами». Он говорит, что «предмет драмы составляет не *стремление* Макбета к цели, а скорее всего то, что наступает *после* ее достижения». Далее дается суммирующее определение: «*предметом трагедии должно быть значительное событие, в ходе которого развиваются и проявляются интересные характеры*». В другом письме А. К. Толстой выступает против обильных случайностей в драматическом

⁴⁹ Вяземский П. А. Фонвизин. — Вяземский П. А. Полн. собр. соч., т. 5. Спб., 1880, с. 114.

⁵⁰ Островский А. Н. Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 10. М., 1978, с. 459, 276, 460.

произведении: «Неожиданности — это для водевиля, а не для драмы, интерес к которой никогда не должен основываться на любопытстве зрителя»⁵¹.

Родственно приведенным суждениям и высказывание М. Е. Салтыкова-Щедрина. В его рецензии на «Горькую судьбину» А. Ф. Писемского отмечено, что в драме, отражающей глубокие и еще далекие от разрешения конфликты, воссоздается прежде всего «внутренняя тайная борьба, предшествующая борьбе явной»⁵². Позднее И. Анненский, характеризуя обновление драматургических приемов в пьесе А. М. Горького «На дне», заметил: «Интрига просто перестала интересовать нас, потому что стала банальной»⁵³.

Данная выше подборка цитат свидетельствует о том, что наши драматурги и критики XIX — начала XX века ощущали себя независимыми от господствовавших теоретических воззрений на драматические сюжеты и конфликты, что для многих из них был неприемлем гегелевско-фрейтаговский «канон» внешнего действия, неуклонно устремленного к развязке.

Недоверие русских писателей XIX века к внешнему действию и интриге как организующим началам сюжетосложения имеет глубокие миросозерцательные корни. Литература в эту эпоху сознательно и последовательно (как, вероятно, никогда раньше) противопоставила свои позиции «наивному, еще не одухотворенному мироотношению», в свете которого «удача и неудача однозначно размежеваны между собой»⁵⁴. «Страсть к самоотжествлению с поставленной целью», характеризующая, по мысли Г. Гессе, «человека авантюры», — это для культурного человечества этап, по-видимому, уже пройденный.

Знаменательно поэтому, что перипетии нашли надежное пристанище в современной массовой литературе, вводящей читателя от насущных проблем бытия, охотно

⁵¹ Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1969, с. 363, 387, 340, 337—338, 377.

⁵² Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч., т. V. М., 1937, с. 168.

⁵³ Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 75.

⁵⁴ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 64. См. также: Гинзбург Л. Я. О литературном герое. М., 1979, с. 39—40.

оперирующей «чистыми» случайностями и благополучными развязками, которые начисто устраняют обозначенные жизненные конфликты.

Как никто другой из драматургов, далеко отошел от всевозможных событийных хитросплетений Чехов. Он активно и настойчиво разрабатывал субстанциальные коллизии, воплощая их во внутреннем действии. В его зрелых пьесах от традиционных конфликтов-казусов осталось очень мало. Зло, от которого страдают Нина Заречная и Тrepлев, Войницкий и Астров, сестры Прозоровы, Тузенбах и Вершинин, в основном не персонафицировано. И происходит это в конечном счете потому, что Чеховым художественно освоены диспропорция, несоответствие, расхождение между задачами героев и общим укладом их жизни. Герои находятся во власти стремлений, которые имеют общий характер. Они ищут возможности избавиться от мучительного ощущения незаполненности собственной жизни и хотят подчинить свое существование высокой идее. Но этой цели, весьма от них далекой, не может соответствовать осуществление каких-либо частных, житейских задач (например, переезд в Москву трех сестер, о котором они до поры до времени страстно мечтают). Подобная диспропорция между общими, главными, «конечными» целями и конкретными намерениями, планами, свершениями принципиально отличает стремления чеховских героев от стремлений, скажем, героя «Божественной комедии» (увидеть Беатриче) или Гамлета (отомстить Клавдию), где общее, «субстанциальное» полностью воплощается в единичном и частном.

Потому-то, вероятно, мучительно-сложные процессы духовного самоопределения человека, сталкивающегося с дисгармоничной жизнью, и не смогли в творчестве Чехова найти воплощения в традиционном конфликте-казусе, в коллизии гегелевского типа. В зрелых чеховских пьесах, как в этом давно уже убедились зрители, театральные критики и литературоведы, столкновения между героями являются не основой сюжета, а лишь его поверхностью. «В «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саде», — писал А. П. Скафтымов, много сделавший для изучения своеобразия конфликтов чеховской драмы, — нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью... Нет виноватых, стало быть, нет и прямых про-

тивников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы»⁵⁵.

Сюжетные линии, которые прослеживались бы от начала до конца — от завязки через кульминацию и к развязке, — у Чехова решающей роли не играют. «Завязана» и «развязана» в «Трех сестрах» лишь линия взаимоотношений Маши и Вершинина. Другие же конфликтные узлы даются более в статике, чем в динамике. Таковы участь томящейся одиночеством Ольги, взаимоотношения Тузенбаха с Ириной в первых трех актах, Андрея с Наташей — в трех последних. Да и роман Маши и Вершинина протекает без всяких перипетий — на постоянном фоне неблагополучия в семейной жизни каждого и душевной неустроенности их обоих.

Конфликты, говоря условно, не «гегелевского», а «чеховского» типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия. После Ибсена и Чехова на смену действию, неуклонно устремленному к развязке, все чаще приходили сюжеты, развертывающиеся медленно. В драме XX века, как заметил Д. Пристли, «раскрытие сюжета происходит постепенно, в мягком, медленно изменяющемся свете, так, будто мы осматриваем темную комнату при помощи электрического фонарика»⁵⁶.

Знаменательны в этом отношении эстетические воззрения Б. Брехта. Силу прежней драматургии он усматривает в «нагнетании противодействий» и отмечает, что современному театру, призванному воплотить небывало сложные концепции, этого недостаточно. Новая драматургия, утверждает Брехт, «должна использовать все связи, существующие в жизни, ей нужна статика. Ее динамическая напряженность создается разноименно заряженными подробностями»⁵⁷. Насколько это глубже многочисленных рассуждений о динамизме современного стиля!

В одной из работ говорится, что традиционная, основанная на нарастающем внешнем действии драма воплощает убеждение в верности пути человечества, тогда как современная эпическая драматургия, основан-

⁵⁵ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 426.

⁵⁶ Пристли Д. Б. Искусство драматурга. — Театр, 1958, № 11, с. 182.

⁵⁷ Брехт Б. О театре. М., 1960, с. 78.

ная на контрастах, выражает сомнения в цивилизации⁵⁸. Однако решительный отказ Брехта от традиционной драматургической фабульности свидетельствует об ином: воплощение устойчивых, «хронических» жизненных противоречий в сюжете вполне согласуется с оптимизмом и революционной героикой. Для современного искусства, несущего миру социалистические и коммунистические идеи, «ибсеновские» и «чеховские» в широком смысле типы конфликта и действия пьесы весьма плодотворны. Знаменательно, что они были творчески унаследованы и М. Горьким.

Искусство XX века вовлекло в свою сферу глубочайшие жизненные конфликты, которые имеют форму устойчивых, крайне медленно меняющихся положений, а не поступательных процессов, интенсивно протекающих и вершимых волей отдельных людей. И то, что художественно воссоздаваемые жизненные противоречия становятся внешне менее динамичными и исследуются неторопливо и скрупулезно, свидетельствует отнюдь не о кризисе драматического искусства, а, напротив, о его серьезности и силе. По мере художественного постижения многосторонних связей характеров людей с обстоятельствами окружающего бытия форма отдельных перипетий и конфликтов-казусов становится слишком узкой. Жизнь вторгается в литературу широким потоком переживаний, раздумий, поступков, событий, которые становится все труднее согласовывать с «законами» гегелевской коллизии и традиционного внешнего действия.

Ф. Энгельс, говоря о реалистическом искусстве, отмечал, что литературные герои здесь черпают мотивы своих поступков не в «индивидуальных прихотях», а в «историческом потоке, который их несет»⁵⁹. Если в произведениях с традиционным конфликтом-казусом и обильными перипетиями выявлялись наряду с социальными закономерностями «индивидуальные прихоти» героев (либо сил надличностных), то внутреннее действие создает более широкие предпосылки для раскрытия многоплановых связей между личностью героя и потоком истории.

⁵⁸ Crumbach F. H. Struktur des Epischen Theatres. Dramaturgie der Kontraste. Braunschweig, 1960, S. 329.

⁵⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 492.

Внутреннее действие явилось формой того времени, когда заметно возросло критическое самосознание общества и резко активизировались духовные искания. Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью этого типа действия, закономерно возобладали в эпоху, когда судьба личности стала активно соотноситься с широким потоком истории, когда вопрос о человеке, борющемся только за «место под солнцем» отошел на второй план и на очередь встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и участь окружающих.

Принципы организации действия, разработанные такими писателями-реалистами, как Ибсен и Чехов, Шоу и Горький, в начале XX века порой брали на вооружение писатели и критики, отдававшие дань модернистским увлечениям. Так, Л. Андреев вслед за Метерлинком, утверждавшим, что современную драму характеризует «прогрессивный паралич внешнего действия»⁶⁰, писал: «С а м а ж и з н ь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний». И утверждал далее, что «старая драма знала и знает только условную психологию», а содержанием новой драмы «станет душа мира и людей», что «весь старый театр есть театр притворства — в противоположность новому, который есть и будет театром правды»⁶¹.

Но как ни односторонне в отдельных случаях истолковывались неканонические формы драматического сюжетосложения, они ни в коей мере не должны расцениваться как скомпрометировавшие себя. Разработанный Ибсеном и Чеховым тип действия вовсе не предназначен для показа «неподвижности интеллектуальных переживаний» или для изображения только вялых и безвольных людей. Сфера внутреннего действия неизмеримо шире, и отвращать от него драматургов нет никаких оснований. Действие, свободно соединяющее начало волевое, эмоциональное, интеллектуальное и отказыва-

⁶⁰ Метерлинк М. Новая драма. — Метерлинк М. Полн. собр. соч., т. 4. Пг., 1915, с. 102.

⁶¹ Андреев Л. Письма о театре. — Шиповник, кн. 22. Слб., 1914, с. 231.

ющеся от акцента на перипетиях, вполне соответствует современной стадии художественного мышления.

В этой связи естественно возразить В. М. Волькенштейну, подвергнутому внутреннее действие суровому отрицанию. «Вишневый сад», — писал он, — изображает упадочную психологию людей предреволюционного периода, разорившихся помещиков. Это построение (имеется в виду чеховское внутреннее действие. — В. Х.) органически неприемлемо для советской драматургии, изображающей людей, полных энергии»⁶².

Однако внутреннее действие «Вишневого сада» (используя взятый Волькенштейном пример), при котором противоборство героев отсутствует, позволило автору ярко и убедительно раскрыть характеры не только Раневской и Гаева, людей и в самом деле отнюдь не волевых, но и Лопухина, Ани, Пети Трофимова, которых при самом большом желании невозможно заподозрить в упадничестве и вялости. Не учитывает Волькенштейн и того, что в предшествующих своих пьесах — «Чайке», «Дяде Ване» и «Трех сестрах» — Чехов средствами внутреннего действия весьма убедительно показал людей, по-своему активно противостоящих враждебной действительности. Внутреннее действие вопреки распространенному предрассудку пригодно не только для изображения безвольных людей с упадочной психологией. Оно является также — и, быть может, прежде всего — формой воспроизведения характеров активных и волевых. Не следует поэтому связывать переакцентировку с действия внешнего на внутреннее с утратой человеком буржуазного общества способности к активному волеизъявлению⁶³. Этот сдвиг в истории драмы и театра, происшедший на рубеже XIX—XX веков, имеет причины прежде всего позитивные: становление духовных сил личности, возросшую активность ее нравственного самоопределения.

Перед искусством нашего столетия со всей остротой встали задачи, которые писателям и, в частности, драматургам приходится решать уже не на путях традиционного внешнего действия. И современные авторы отнюдь не склонны сковывать своих героев необходи-

⁶² Волькенштейн В. М. Указ. соч., с. 222.

⁶³ См.: Зингерман Б. Проблемы развития современной драмы. — В кн.: Вопросы театра. 1967. Сборник статей и материалов. М., 1968.

мостью постоянно с кем-то сражаться на глазах читателей и зрителей. XX век все больше прислушивается к Чехову, говорившему, что люди не каждый день и не каждый час совершают нечто из ряда вон выходящее, все критичнее относится к лихо закрученному сюжету — к слепой, бездумной приверженности к эффектным узнаваниям, перипетиям и прочим атрибутам внешнего действия, которые были освящены авторитетом классической эстетики. И поскольку драматурги стремятся изображать людей в их широких и разнообразных связях с действительностью, они обращаются и, бесспорно, будут обращаться к внутреннему действию, которое развивается неторопливо, отодвигает традиционные перипетии на второй план или же отказывается от них вовсе.

Драма, как видно, прошла путь от безраздельного господства внешнего действия к «сосуществованию» этой традиционной формы с неканоническими, свободными формами — с действием внутренним.

Внешнее действие, основанное на динамике волевых свершений и перипетиях, как видно, утратило свою былую универсальность и заняло в современном искусстве место более скромное, чем то, на которое оно претендовало в эстетике Гегеля. Привлекающее афористичностью гегелевское суждение о действии как движущейся коллизии, стало быть, односторонне и неполно; в процессе и результате единичных человеческих свершений конфликты могут (как в первичной реальности, так и в искусстве) явственно обнаруживаться, оставаясь, по существу, неизменными. И чем глубже коллизия, тем труднее ей воплотиться в традиционном, «гегелевском» действии, устремленном к развязке.

Как ни велика роль внутреннего действия в современном искусстве, его отнюдь не следует канонизировать. Объявлять разработанные Ибсенем и в наибольшей мере Чеховым принципы организации действия всеобщими и универсальными было бы эстетическим консерватизмом наизнанку. Вопреки утверждению В. Шкловского традиционный сюжет (даже если его развязка известна) вовсе не является ключом от пустых комнат⁶⁴. Как отмечалось, активное внешнее действие в реалистическом творчестве получает новые

⁶⁴ См.: Шкловский В. Повести о прозе, т. I. М., 1966, с. 327—328.

функции: неожиданные событийные ходы обретают символичность и становятся формой выявления тех или иных жизненных закономерностей.

В современной и, в частности, советской драме широко применяются разные способы организации действия: как традиционные, так и новые, «неканонические», идущие вразрез с требованиями классической эстетики.

ТИПЫ СЦЕНИЧЕСКИХ ЭПИЗодОВ

Текст драмы членится на сценические эпизоды, называемые картинами или сценами. Это относительно самостоятельные части драматического действия, осуществляемые в замкнутых границах пространства и времени. В отличие от автора повести или романа драматург не имеет возможности вольно чередовать эпизоды сценические с обзорными, «панорамными», описательными: действие должно разворачиваться постоянно и неуклонно. При этом для театрально-драматического искусства, где преобладает статичность точки зрения на изображаемое, характерно, по словам Н. Милева, «прослеживание действия в его пространственно-временной непрерывности»⁶⁵. А потому количество сценических эпизодов в драматических произведениях невелико. Оно, как правило, не превышает двух-трех десятков.

В пределах сценического эпизода действие происходит в каком-либо определенном месте, адекватном пространству сцены, и на протяжении промежутка времени, более или менее соответствующего времени чтения или просмотра данного эпизода. Изображаемое время (время действующих лиц, сюжетное, условно говоря, реальное) здесь имеет ту же протяженность, что время исполнения и восприятия произведения (актерское, зрительское, читательское). Театрально-драматическая форма требует, чтобы персонажи проявили себя в движениях и обменивались репликами постоянно, без значительных временных интервалов. Изображаемое время в пределах сценического эпизода не сжимается и не растягивается, оно фиксируется текстом с макси-

⁶⁵ Милев Н. Божество с тремя лицами. М., 1968, с. 102.

мальной достоверностью. Один воспроизводимый здесь момент плотно примыкает к другому, соседнему, что гораздо менее свойственно повествованию и потоку кинокадров: в эпических произведениях и кинофильмах временная протяженность восприятия и самого изображаемого действия, как правило, между собой расходятся.

Правда, и в драме порой возникают подобные расхождения. Так, в заключительной сцене «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло за последний час своей жизни (от одиннадцати часов до полуночи) герой успевает произнести всего лишь 54 стиха: час сюжетного времени здесь сжат до восьми—двенадцати минут времени сценического. Нечто подобное происходит в комедии Ростана «Сирано де Бержерак», когда герой с нетерпением ждет свидания с Роксаной. Но если в тексте драматического произведения подобные диспропорции не оговорены, то мы воспринимаем минуты, занятые исполнением сценического эпизода, как те же самые минуты в жизни действующих лиц. Театрально-драматическое искусство, следовательно, склонно воссоздавать течение времени не в условных, резко видоизмененных формах, а в формах реальных, полностью ему соответствующих. Д. Драйден был близок к истине, утверждая, что драматический поэт «обязан следить, чтобы сюжетное время акта не превышало игрового. Все интервалы и неравномерности течения времени должны совпадать с паузами между актами»⁶⁶ (точнее было бы: не между актами, а между сценическими эпизодами).

Драма знает разные принципы членения действия. Так, для классической восточной и средневековой европейской драматургии (традиции последней живут в позднейших народных театральных представлениях) характерно дробление действия на многочисленные и короткие сценические эпизоды, развертывающиеся в разное время и в различных местах. Место и время действия в народных спектаклях, как отмечал П. Г. Богатырев, «только намечаются, о них, как в эпосе, только говорится. Обилие действия как бы поглощает время и место». «Народный театр,— писал он,— как и театр

⁶⁶ Цит. по кн.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980, с. 209.

средневековый, в противоположность театру античному и театру французского классицизма не следует правилу единства места. Наоборот, в народном театре место действия постоянно во время спектакля меняется»⁶⁷.

Подобное же дробление сценических эпизодов свойственно восточным театрам. Слабо выражена пространственно-временная замкнутость сценического эпизода в народном театре Китая, не знающем декорационного оформления. «В спектаклях китайского классического театра место действия меняется очень часто, — пишет С. В. Образцов. — Иногда в течение нескольких минут пять-шесть раз... Китайская драматургия, рожденная повествованием, потребовала и от театра подчинить время повествовательным законам и вмещать в секунду восприятия если не года, так часы или десятки минут»⁶⁸.

Такого рода «рассредоточение» действия дает драматургу возможность широкого охвата жизни, как бы эпическую свободу воспроизведения действительности. Вместе с тем частые переносы действия в пространстве и времени разрушают иллюзию достоверности изображаемого. Краткость сценических эпизодов как бы напоминает читателям и в особенности зрителям, что они имеют дело не с реальностью, а с вымыслом, игрой, представлением.

И это в свою очередь отличает драматические произведения от эпических и кинематографических. В эпосах и романах, повестях и новеллах, а также в кинофильмах рассредоточение действия в пространстве и времени ни в какой мере не нарушает жизнеподобия. В драмах же частые перемены места и времени действия придают им художественно-условный характер: они обнаруживают перед читателем и зрителем нереальность того настоящего времени, в котором совершается действие.

Естественно, что установке на достоверность изображаемого, на его жизнеподобие сопутствует сосредото-

⁶⁷ Богатырев П. Г. Народный театр чехов и словаков. — В кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 82.

⁶⁸ Образцов С. В. Театр китайского народа. М., 1957, с. 110, 184. О свободном перемещении действия в пространстве и времени в индийском театре см.: Reich H. Der Mimus. Ein Literatur-entwisklungsgeschichtlicher Versuch, Bd 2. Berlin, 1903, S. 712.

чение действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и времени. Именно это свойственно преобладающим формам европейского (в том числе русского) театрально-драматического искусства последних столетий. Принцип максимальной концентрации действия в пространстве и времени, восходящий к античным трагедиям, упрочился в западноевропейской эстетике, начиная с XVI—XVII веков.

С эпохи классицизма и вплоть до XIX столетия членение драмы на сценические эпизоды в большинстве случаев совпадает с делением спектакля на действия (акты), между которыми находятся антракты. Так обстоит дело и в реалистической драматургии (Грибоедов, Гоголь, Островский, Чехов, Горький).

Сосредоточение действия в сравнительно немногих и достаточно пространственных эпизодах, с одной стороны, скывает и ограничивает писателя-драматурга. Но, с другой стороны, такое построение делает действие более детализированным. В развернутых сценических эпизодах полнее выявляются мысли и чувства персонажей. При этом концентрация действия в пространстве и времени вызывает и иллюзию реальности изображаемого, важную для театрального зрителя.

Подобная организация драматического действия стала рассматриваться как строгое правило авторами итальянских «ученых» комедий XVI века, главное же — писателями французского классицизма, которые наряду с единством действия считали необходимыми в драме также единства времени и места.

Эти единства обосновывались двояко: во-первых, ссылками на опыт великих трагиков античности, у которых действие, как правило, сосредоточено на предельно компактном участке пространства и времени; во-вторых, соображениями о естественности и достоверности. Так, Ю. Скалигер (теоретик XVI века) настаивал на единствах места и времени во имя правдоподобия изображаемого в драме. «Битвы и стычки, которые происходят под стенами Фив в течение двух часов, не нравятся мне, — писал он. — Ни один разумный поэт не заставит действующих лиц перемещаться из Дельф в Фивы или из Фив в Афины в один момент... Поскольку представление пьесы на сцене длится семь или восемь часов, требование точного изображе-

ния истины (разрядка моя. — В. Х.) не допускает, чтобы в такой короткий срок далеко от берега поднялась буря и произошло кораблекрушение»⁶⁹.

Ту же мысль впоследствии высказал Н. Буало:

«Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.
Невероятное растрогать неспособно.

Пусть правда выглядит всегда правдоподобно»⁷⁰.

Сходное обоснование единства места и времени неоднократно давалось и в XVIII веке. И этот факт выявляет весьма существенную черту европейской художественной культуры прошлых столетий: преобладание представлений об искусстве не как о сотворении «второй природы», обладающей относительной самостоятельностью, а как о строгом запечатлении истины. Художественная правда при этом понималась главным образом как внешняя достоверность изображаемого. Теоретики классицизма исходили из того, что для драматурга и актеров важно прежде всего, чтобы читатель и зритель поверили в реальность разворачивающихся событий, чтобы они забыли, что имеют дело с плодами художественного вымысла⁷¹. Функция характерных для классицистической драмы способов освоения пространства и времени — это, таким образом, выдвигание на первый план формально понятых познавательных начал искусства в ущерб собственно творческому, созидательно-игровому. Единства места и времени правомерно истолковывать не только в качестве полемики со средневековым театром⁷², но и как дань установке на неукоснительное воссоздание жизни в формах самой жизни.

⁶⁹ Цит. по кн.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 120.

⁷⁰ Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 78.

⁷¹ В этом убеждает работа Стендаля «Расин и Шекспир». Несостоятельность классицистических единств (главным образом места) здесь обосновывается утверждением, что иллюзия, которую ищут в театре, не является полной, что зритель лишь в немногие отдельные моменты забывает о сцене и актерах и всецело погружается в изображаемое (см.: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967, т. 3, с. 632—633). Стендалем здесь недвусмысленно предвосхищен один из принципов эстетики современного эпического театра, в соответствии с которым «иллюзия... должна быть частичной» (Брехт Б. Театр, т. 5 (полумтом 2): М., 1965, с. 81).

⁷² См.: Долгов Н. Н. Разгадка трех единств. (К вопросу о теории французского классицизма). — Ежегодник императорских театров, 1913, вып. V.

Классицистические единства места и времени, однако, не только способствовали, но одновременно и препятствовали правдоподобию драматического действия. Необходимость сосредоточить все события в каком-то одном месте на узком временном промежутке (одни сутки) сковывала драматургов. Сюжеты часто оказывались ненатуральными. О неудобстве этих правил говорили неоднократно и сами французские классицисты (например, Корнель), и — более резко — испанские драматурги XVII века Лопе де Вега и Тирсо де Молина, а также многочисленные деятели искусства эпох Просвещения и романтизма. Критически отзывался о «трех единствах» Г. Хоум⁷³. В эпоху романтизма полемически резко отвергали единства времени и места Сисмонди, де Сталь, Гизо, Виньи, Гюго⁷⁴. Романтическая трагедия, утверждал Стендаль, «длится несколько месяцев и происходит в разных местах»⁷⁵. Характерно для этого времени и суждение Пушкина, подчеркнувшего неправдоподобие трагедий классицизма, возникших под лозунгом трех единств: «Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий... несообразны с рассудком...»⁷⁶

Однако драматургия литературных течений и направлений, сменивших классицизм, знает ряд весьма значительных произведений, где единства места и времени соблюдаются. Таковы, например, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова.

У драматургов-реалистов действие, как правило, не ограничивается одним местом и одними сутками. Нередко оно разворачивается в весьма удаленных одно от другого местах и на протяжении нескольких лет. Месяцы и годы проходят между актами «Пучины» Островского, «Власти тьмы» Л. Толстого, «Трех сестер» Чехова. Однако сюжеты большей части реалистических пьес продолжали строиться в XIX веке в духе классицистиче-

⁷³ См.: Хоум Г. Основания критики. М., 1977, с. 500—513.

⁷⁴ См.: Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1980, с. 150, 173, 190, 198, 214.

⁷⁵ Цит. по кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков, с. 479.

⁷⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 38.

ской эстетики. Склонен был сосредоточивать действие в пространстве и времени А. Н. Островский⁷⁷. «Представлять целый ряд событий, разделенных большими промежутками времени, не должна драма... ее дело — одно событие, один момент, и чем он короче, тем лучше»⁷⁸, — писал он. Концентрируя изображаемое, драматург добивался, чтобы у зрителя «была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре»⁷⁹.

Стремясь убедить читателей и зрителей в достоверности изображаемого, писатели-реалисты, как правило, прибегали к немногим и потому значительным по объему сценическим эпизодам. Так обстояло дело и в новаторской драматургии рубежа XIX—XX веков: у Ибсена и Гауптмана, Чехова и Горького.

Тяготение западноевропейской и русской драмы нового времени к сосредоточению действия на немногочисленных «участках» пространства и времени — это всемирно значимый факт художественной культуры. Драматурги прошлых столетий (и классицисты, и представители реализма) настаивали на иллюзии достоверности происходящего на сцене. Чехов и Художественный театр завершили эту тенденцию и довели до максимального предела то, к чему со времен классицизма так упорно стремились драматурги и актеры. Они заставили зрителя забыть, что тот имеет дело с искусством, а не с реальностью. Люди, находящиеся в зрительном зале, видели перед собой не сцену, а саму жизнь.

О важности подобной иллюзии и ее несовместимости с дроблением действия на короткие и многочисленные сценические эпизоды писал в предисловии к своей «Фрекен Юлии» А. Стриндберг: «Наша понижающаяся способность к иллюзии страдает от антрактов, которые дают возможность зрителю поразмыслить и тем самым уклониться от волнующего воздействия... магнетизера»⁸⁰. Аналогичные мысли высказывал и Станиславский: «Антракт, перемена декораций, новые впечатления раскалывают внимание и настроения зрителей»⁸¹.

⁷⁷ См.: Холодов Е. Г. Мастерство Островского. М., 1963, с. 318—319.

⁷⁸ Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 12, с. 361.

⁷⁹ Там же, т. 10, с. 150.

⁸⁰ Стриндберг А. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1910, с. 41.

⁸¹ Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». М., 1945, с. 5.

Способность и склонность зрителя к «иллюзии» (понижившаяся, по свидетельству Стриндберга, на рубеже XIX—XX веков) являлась важной чертой театральнo-драматической культуры прошлых столетий, и в особенности древней и средневековой. В далекие от нас времена зрители были весьма внушаемыми, наивно-доверчивыми. Формы изображения, воспринимаемые нами в качестве ненатуральных и условных, для них обладали непосредственной убедительностью и жизненной достоверностью. До известного момента дробление действия на короткие эпизоды и даже выступления хора не нарушали в сознании зрителей иллюзии реальности (народное театральнo-драматическое искусство, античная драматургия)⁸². В новое же время для поддержания иллюзии в воспринимающем сознании более изысканной публики понадобились пространные сценические эпизоды и классицистические единства. Для зрителей на рубеже XIX—XX веков, жаждавших еще более полной иллюзии жизненности действия, помехой стали сами антракты. И это привело деятелей театра и драмы к решительному отказу от привычной установки на то, чтобы зритель отождествил изображенное с реальностью, и к воцарению на сцене открыто демонстрируемых условностей, в частности к дроблению действия на короткие сценические эпизоды. Театр и драма XX века проявили пристальный интерес к давним, архаическим принципам организации сценического действия, свойственным народному искусству.

Рассматривая судьбы сценического эпизода в драматическом искусстве разных культур, мы, как видно, сталкиваемся с весьма серьезными различиями между привычными для нас установками европейского драматического театра нового времени, доведенными до догматической крайности эстетикой классицизма, и преобладающими традициями мирового искусства.

Различия эти, естественно, не следует абсолютизировать: европейская сценическая культура XVII—XIX веков формировалась под воздействием поэтики средневекового и народного театра. В частности, Шекспир и следовавшие за ним драматурги-романтики, а также Пушкин с его «Борисом Годуновым», наследуя тради-

⁸² См.: Арановская О. Р. О фольклорных истоках театра Древней Греции. — В кн.: Народный театр. Л., 1974, с. 46—47.

цию средневекового народного театра, дробили действие на короткие и многочисленные сценические эпизоды. Однако разница между укоренившимися в европейской драме XVII—XIX веков принципами построения и тем, что было характерно для иных культур, весьма ощутима.

Членение драматических произведений нового времени на крупные и немногочисленные эпизоды во многом обусловлено сдвигами в театральном искусстве XVI—XVII веков. Отказ от симультанной декорации античности и средневековья в театре Возрождения (главным образом итальянском) и французского классицизма и использование в нем типовых для каждого жанра перспективных декораций сделали технически невозможной частую смену времени и места сценического действия.

Решительные изменения в построении драмы, происшедшие в XVI—XVII столетиях, имели и общекультурные предпосылки. Установка на создание иллюзии достоверности изображаемого в пору Ренессанса и «послевозрожденческие» эпохи была присуща не только драматургам и оформителям сцены, но и живописцам. На полотнах Джотто, творчество которого знаменовало начало Возрождения в изобразительном искусстве и предопределило принципы живописи нового времени, прежнее «беспорядочное изобилие» фигур и предметов заменено «единым изолированным действием», изображаемым так, словно оно происходит «перед глазами на некоторой сценической площадке»⁸³. Отсюда соотнесение изображаемых фигур с пространственной средой как вещественным единством (ландшафт или интерьер), постижение художником человека как некой духовно-телесной целостности, определенность точки зрения наблюдения, отсутствовавшая ранее, а также прямая (линейная) перспектива.)

По мысли П. А. Флоренского, линейная перспектива пришла в живопись эпохи Возрождения из искусства декорационного оформления спектаклей («корень перспективы — театр») и упрочилась в качестве художественной формы воплощения понимания жизни как зре-

⁸³ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций. Том 1. XIV и XV столетия. М., 1978. с. 15.

лица, а в конечном счете — в качестве утверждения автором собственной пространственной позиции как своего рода центра мира⁸⁴. Сходные соображения несколько позднее высказал Э. Панофски. В его известной работе «Перспектива как символическая форма» отмечено, что с помощью линейной перспективы художники рационализируют (объективируют) свои субъективные впечатления, придавая им всеобщность⁸⁵.

Драматические произведения классицистической ориентации, воссоздающие сценическое действие в конкретной пространственной среде, по-видимому, не только структурно, но и функционально подобны живописи, которая владеет линейной перспективой: они тоже соотносимы с пристальным и неторопливым всматриванием в чувственно воспринимаемую реальность, с иллюзией достоверности изображаемого, а в конечном счете — с личностным авторством.

Две традиции освоения театрально-драматическим искусством пространства и времени, о которых идет речь, в современной эстетике обозначаются как собственно драма (классическая) и эпическая (архаико-эпическая) драма; или как драматургия «аристотелевская» и «неаристотелевская»⁸⁶. Эти два типа театрально-драматического искусства были рассмотрены немецким теоретиком Ю. Бабом, который и ввел в конце 20-х годов термин «эпический театр», ставший общеизвестным благодаря Б. Брехту.

Эпическое начало драмы в наше время понимается как растяжение действия в пространстве и времени, при котором драматург, уподобляясь повествователю, как бы говорит читателям и зрителям: а теперь перенесемся туда-то; сопоставим эти два факта; пропустим какой-то промежуток времени; посмотрим, что скажет персонаж о происшедшем, и т. п. Подобная «эпичность» присуща не одним только произведениям Брехта, она присутствует и в драме прошлых столетий.

Театр эпический, опирающийся на раздробленные

⁸⁴ См.: Флоренский П. А. Обратная перспектива. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 198. Тарту, 1967, с. 386—387. 407.

⁸⁵ Panofsky E. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin, 1964, S. 123.

⁸⁶ Szondi P. Das Drama; Kesting M. Zur Struktur des modernen Dramas. — In: Episches Theater. Hrsg. von R. Grimm. Köln—Berlin, 1966.

сценические эпизоды, осваивает изображаемое действие как нечто прошедшее. Если при восприятии спектакля с развернутыми и немногочисленными сценическими эпизодами у зрителя возникает иллюзия протекания действия в настоящем времени, то действие произведений эпического театра осуществляется в своеобразном *praesens historicum* (в этом отношении эпический театр подобен киноискусству).

Драма и театр последних десятилетий продолжают опираться на развернутые сценические эпизоды, так что действие сжимается в пространстве и времени. Так обстоит дело в произведениях А. Афиногенова и В. Киршона, в большей части пьес В. Розова. Традициям бытовой драматургии отдана дань А. Вампиловым.

Вместе с тем в советской драматургии на протяжении всей ее истории давало о себе знать стремление выйти за рамки привычного для бытовой драматургии XIX века построения, восходящего в конечном счете к эстетике классицизма. Так, Вс. Вишневский и Н. Погодин выступали против традиционных «интерьеров» и актов, «казавшихся тяжеловесными и неподвижными», своим творчеством они ратовали «за дробление действия на множество лаконичных, острых эпизодов, напоминающих по своей фактуре и молниеносному темпу кинематографические кадры»⁸⁷.

Пристальный, неослабевающий интерес к так называемой эпической драме свидетельствует о том, что современному искусству недостаточно традиционных принципов драматургического построения, что оно охотно обращается к формам, характерным для театра Востока и европейского народного средневековья.

Драма и театр последних десятилетий стали сводить к минимуму то, что на протяжении трех столетий казалось для европейского искусства непререкаемым. Пространственно-временная замкнутость сценических картин резко ослабилась. В современной драме, как зарубежной, так и советской, немалую роль играет голос от автора, повествовательный или песенно-лирический комментарий к действию (Брехт); возрождается нечто подобное хору античной трагедии (Арбузов);

⁸⁷ Богуславский А. О., Диев В. А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития, т. 1. 1917—1935. М., 1963, с. 318.

фрагменты действия запечатлевают воспоминания действующих лиц или воображаемый ими мир (Чапек, Миллер). Зачастую одно и то же событие изображается дважды, а то и трижды, один и тот же эпизод дается увиденным глазами разных персонажей. Нередки случаи, когда соседствующие для читателя высказывания для действующих лиц удалены друг от друга во времени. Таковы драмы в форме писем (типа «Милого лжеца» Д. Килти), где от сплошной цепи действий персонажей остается не так уж много.

Но все это отнюдь не является простым возвращением назад. Фрагментарность действия в драме XX века несет на себе печать современности и принципиально отличается от средневековой и восточной сценической архаики. Дробление действия в сегодняшнем театральном-драматическом искусстве — это не просто способ освоения длительных промежутков времени и широких пространств и не только путь к овладению сюжетными концепциями повествовательной литературы.

Активное оперирование фрагментами действия в современном сценическом искусстве служит прежде всего композиционным эффектам. Творчество Чехова и во многом последовавшего за ним Горького, соединивших монтажную композицию сюжета с «нераздробленным» пространством и временем, — это случаи исключительные в истории драматического искусства, своего рода явление переходное (мы имеем в виду не содержание произведений и не творческий метод писателей, а лишь способы овладения пространственно-временными формами бытия).

Обогащенные опытом этих драматургов в области монтажной композиции, деятели драмы и театра XX века стали решительно разукрупнять и дробить сценическое пространство и время. В этом отношении знаменательна фигура Мейерхольда, являвшегося драматургом созданных им спектаклей. К. Рудницкий подчеркивает, что благодаря разорванности действия в мейерхольдовских представлениях с небывалой отчетливостью и резкостью обнаруживала себя «творящая воля художника». Вместо сплошного и непрерывного «потока жизни» Мейерхольд предлагал вниманию публики только ее «динамические сгустки»: «Момент демонстрации творчества, момент выбора того или иного столкновения

жирно подчеркивался раздроблением действия на фрагменты»⁸⁸. Своего рода синтез «монтажных» и «эпических» начал являет собой, как известно, драматургия Брехта.

Дробление действия на небольшие фрагменты связано также с акцентированием эстрадно-публицистических начал театрально-драматических произведений — с установкой авторов на прямой, непосредственный контакт актеров со зрителями. Режиссура Мейерхольда знаменательна и в этом отношении. По мысли Б. Алперса, действующие лица в мейерхольдовских спектаклях не вступают между собой в диалог, а изъясняются со сцены монологически: «Каждый персонаж обращен лицом в зрительный зал и самостоятельно докладывает о себе аудитории... Основным оружием такой операции... является система отрывистых, замкнутых в себе и поэтому статичных эпизодов, эпизодиков и более мелких пантомимических сцен»⁸⁹. От Мейерхольда и здесь тянутся нити к брехтовскому откровенно публицистическому, эстраднему в лучшем смысле слова театру, где действие сопровождается зонгами, авторскими комментариями, рассуждениями, прямыми обращениями актеров к публике.

Мейерхольд и Брехт протянули руку театру давнему, напрямую контактировавшему с публикой. Они напомнили людям XX века о древних шествиях с масками и демонстрированием эффектных костюмов, о народных спектаклях с диалогами между актерами и зрителями и т. п. Подобная художественная тенденция сказалась также в «Принцессе Турандот» Вахтангова, а до этого — в творчестве М. Рейнгардта.

Дробление действия на многочисленные сценические эпизоды («аттракционы», «звенья», в терминологии 20—30-х годов) принципиально видоизменяет привычные для европейской драмы XVII—XIX веков условности. Так называемая эпическая драма, с одной стороны, откровенно условна. Она пренебрегает иллюзией достоверности и постоянно напоминает читателям и зрителям, что перед ними — плоды вымысла, игра, искусство, а не реальность. С другой же стороны, дробление

⁸⁸ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 247, 304.

⁸⁹ Алперс Б. Театр социальной маски. М.—Л., 1931, с. 82.

действия создает новые предпосылки для самовыражения героев в натуральных, негиперболических формах. Условное «многоговориение» при фрагментарности композиции нивелируется, в результате чего драма порой приобретает документально-достоверный колорит. Новая, неаристотелевская, эпическая драматургия, по мысли Брехта, рассматривая все в потоке, «особенно подчеркивает документальный характер этого способа изображения»⁹⁰. В монтажно построенной драме реплики, переживания, события могут лишаться театральной эффектности. Благодаря отказу от пространственных сценических эпизодов, совпадающих с актами спектаклей, драма обретает широкие возможности освоения «обычных» форм человеческого сознания и поведения. Драматическое искусство XX века, обогащенное композиционными принципами театра средневековья и Востока, создает благоприятные предпосылки для натуральной актерской игры, которыми, опираясь на «крупный план», пользуются создатели фильмов. Но драма лишь относительно приближается к этому кинематографическому эффекту: значительное расстояние между находящимся на сцене актером и зрителем все-таки толкает его к гиперболизации интонаций и жестов.

В драму и театр нашего времени, как видно, внедряется непривычная для европейского искусства последних столетий система условностей. Это условности чисто композиционные, монтажные, которые попирают внешнее правдоподобие изображенного. Сценическая жизнь героев становится житейски недостоверной теперь уже не за счет гиперболизма событий и переживаний, не из-за повышенной риторичности и экспрессивности высказываний, но главным образом вследствие «выходов из роли», обращений актеров-персонажей к публике, из-за частых перемещений действия во времени и пространстве.

Театрально-драматические условности, таким образом, в наш век как бы всплывают на поверхность произведений. Откровенно демонстрируемая, бесхитростно открытая взору зрителя условность обладает известными преимуществами перед условностью традиционной, скрытой, загнанной внутрь. «Мы меньше сознаем искусственность театра, — замечал Б. Шоу, — если вместо

⁹⁰ Брехт Б. Указ. соч., т. 5 (полутом 2), с. 60.

обреченных на неудачу потуг на правдоподобие видим несколько понятных и умело поданных условностей»⁹¹.

Современная театральнo-драматическая эстетика является своего рода антиподом эстетики классицизма, по законам которой драматурги легко (как правило, не замечая этого) шли на внутреннее неправдоподобие образов (нагнетание патетических речей, эффектных поступков, исключительных событий), а вместе с тем упорно и напряженно добивались правдоподобия внешнего (прибегая к единствам места и времени).

Мы не беремся пророчествовать, каким формам сценического искусства суждено возобладать. Будет эпическое начало, идущее от драмы средневековья и Востока, держаться скромнее или оно, активизировавшись, продолжит «ломку» изображаемого пространства и времени, — это покажет сама жизнь. Однако собственно драматические произведения без традиционных сценических эпизодов немислимы.

ЕДИНСТВО СЮЖЕТА

Классические теории драмы, как известно, широко опирались на понятие единства действия. Драматургия эпохи реализма, однако, в значительной степени отошла от тех норм соединения событий, которые провозглашались Аристотелем, Буало, Лессингом, Белинским. Поэтому и в теории единство драматического сюжета должно получить обновленное истолкование.

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 вследствие А).

Соответственно существуют две разновидности сюжетов. Сюжеты, где доминируют чисто временные связи между событиями, являются хроникальными. Сюжеты же с преобладанием причинно-следственных связей называют сюжетами единого действия, или концентрическими. Об этих двух типах сюжетов (фабул) говорил еще Аристотель. Он отмечал, что су-

⁹¹ Шоу Б. Указ. соч., с. 302.

ществуют, во-первых, «эпизодические фабулы», которые состоят из несвязанных, разобобщенных между собой событий и действий, происшедших на определенном промежутке времени, и, во-вторых, фабулы, основанные на действии едином и цельном.

Впоследствии единство действия часто понималось расширительно. Это выражение неоднократно выступало в качестве синонима словосочетаниям «единство идеи», «содержательно-формальная целостность» и тем самым утрачивало свой первоначальный конкретный и строгий смысл — переставало обозначать одно из явлений поэтики сюжета. О единстве действия «в смысле единства основной идеи», то есть иносказательно, говорил В. Г. Белинский⁹², и подобное словоупотребление закрепилось в сценической практике со времен Станиславского. Бытует оно и в литературоведении. Так, в диссертации Б. А. Владимирского единство действия характеризуется как «основа художественной целостности пьесы»⁹³ и тем самым отождествляется с идеей (смыслом) произведения.

Нам же представляется, что при изучении разнокачественности сюжетосложения в драме целесообразно сохранить традиционное значение словосочетания «единство действия», понимая под последним один из двух существующих принципов завершения сюжета (наряду с хроникальным «нанизыванием» событий).

Каждый из двух названных типов сюжетной организации обладает своими художественными возможностями, своими достоинствами и преимуществами в сравнении с другим. Хроникальность сюжета — неопределимо 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

⁹² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 53.

⁹³ Владимирский Б. А. Единство действия в современной советской пьесе. Автореф. канд. дис. Л., 1977, с. 9.

жизненную ситуацию. К тому же концентрические сюжеты гораздо в большей мере, чем хроникальные, стилизируют цельность и завершенность художественной формы произведения. Вследствие всего этого сюжеты с единым действием в большей степени привлекали теоретиков. Знаменательно, что к «эпическим фабулам» Аристотель относился отрицательно и противопоставлял им в качестве более совершенной поэтической формы такие сюжеты («фабулы»), где события причинно связаны между собой. Он полагал, что в трагедии и эпосе должно даваться изображение «одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое». Цельным же действием Аристотель называл то, что имеет свое начало и свой конец⁹⁴. Изображенные события, по его представлению, должны выступить как замкнутая система причин и следствий.

Единство действия Аристотель считал важным свойством произведений не только драматических (в «Поэтике» теория сюжета разрабатывается в основном на материале трагедии), то также и эпических. Эпическая поэзия, отмечал Аристотель, «не должна походить на обыкновенные повествования, в которых неизбежно является не одно действие, а одно время — все, что случилось в это время с одним или многими и что имеет между собой только случайные отношения»⁹⁵.

Принцип единства действия играл немалую роль и в эстетических теориях нового времени. Порой соответствующий тип сюжета продолжал рассматриваться как лучший, а то и единственно возможный. Так, Буало считал сосредоточенность поэта на одном узле событий (то есть концентричность сюжета) важнейшим достоинством произведения⁹⁶. Тем не менее эпические произведения во все эпохи опирались на оба принципа организации сюжета: и на «единое действие», и на хроникальное начало.

Иначе обстояло дело с драмой. Ее право на хроникальное сюжетосложение, на отступления от принципа единого действия решительно отрицалось. О необ-

⁹⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 66, 62.

⁹⁵ Там же, с. 118—119.

⁹⁶ См.: Буало Н. Поэтическое искусство, с. 87.

ходимости драматического действия, замкнутого системой причин и следствий, говорили Дидро, Лессинг, Гегель. Подобного взгляда придерживался и Пушкин. «Единство действия должно быть соблюдаемо»⁹⁷, — утверждал он. Широко известно суждение на этот счет Белинского, охотно цитируемое и безоговорочно принимаемое многими авторами современных работ: «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития»⁹⁸.

Обосновывался этот принцип драматического сюжетосложения по-разному. В XVI веке необходимость единства действия выводилась из приверженности драмы к единствам места и времени. «Комедия и трагедия, — писал Л. Кастельветро, — содержит одно действие не потому, что фабуле не подобает иметь более чем одно действие, а потому, что ограниченность места, на котором происходит действие, и ограниченность времени — не более чем двенадцать часов — не позволяют показать много событий»⁹⁹. Впоследствии эта аргументация утратила свой смысл: классицистические единства были отвергнуты уже в XVIII веке. И требование единства действия стало обосновываться иначе, более глубоко. Оно истолковано представителями романтической эстетики как следствие того, что театральное драматическое искусство адресуется единому, сконцентрированному во времени воспринимающему импульсу. О том, что драматическая форма не допускает романной свободы и широты, но требует концентрации, крепкой слаженности, поразительной энергии, говорил А. Шлегель. Центристремительность и концентрированность драмы, отличающие ее от центробежного и экстенсивного эпоса, подчеркивал Ф. Грильпарцер¹⁰⁰. И вряд ли подобные суждения нуждаются в пересмотре.

⁹⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 38.

⁹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 53.

⁹⁹ Цит. по кн.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 120.

¹⁰⁰ См.: Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980, с. 54, 123.

В драматургии неизбежно действуют «тенденции к стяжению, совмещению, концентрации»¹⁰¹. Драма, предназначенная для непосредственно-чувственного и, главное, единовременного восприятия, обладает несравненно большей сюжетно-композиционной строгостью, нежели эпические жанры (в особенности — крупной формы). Вряд ли мыслимы в устах драматурга слова, сказанные А. Т. Твардовским о поэме «Василий Теркин»: «... в смысле ее построения я мечтал о том, чтобы ее можно было читать с любой раскрытой страницы»¹⁰².

Тенденция к «стяжению» дает о себе знать в драматических произведениях по-разному: в сведении к минимуму количества действующих лиц и широком использовании внесценических персонажей¹⁰³, в насыщении сценического времени событиями и их активном сопряжении друг с другом. Но концентрация изображаемого в драме отнюдь не требует внешней, причинно-следственной сцепленности показываемых событий. Как ни велик авторитет Аристотеля и Гегеля, Дидро и Лессинга, Пушкина и Белинского, принцип единства драматического действия нельзя считать непререкаемым. К тому же он соблюдался далеко не во всех драматических произведениях. Так, английская драма эпохи Возрождения знает случаи отклонения от единства действия. У Шекспира (особенно в комедиях и исторических хрониках) немало эпизодов, не обусловленных главной линией действия и для нее не нужных¹⁰⁴. Нечто сходное просматривается в комедии Б. Джонсона «Вольпоне». Единство действия не всегда соблюдалось авторами итальянских ученых комедий XVI века. Так, в пьесе Аретино «Философ» параллельно разворачиваются две самостоятельные сюжетные линии. Подобное явление наблюдается в школьных драмах XVII столетия. По

¹⁰¹ Кургинян М. С. Драма. — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964, с. 248.

¹⁰² Твардовский А. Т. Василий Теркин. Книга про бойца. М., 1976, с. 261.

¹⁰³ Внесценические персонажи «раздвигают пространственно-временные рамки» произведения, «смыкая сцену с миром», а вместе с тем «помогают концентрировать действие, нагнетать атмосферу... работая на сверхзадачу» (В и с л о в А. За зеленой дверью. — Театр, 1979, № 3, с. 95).

¹⁰⁴ См.: Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга, с. 42—47.

принципу сопоставления внешне не связанных между собой событий в жизни главного героя построены многие эпизоды «Фауста» Гёте. Знаменательно, что Я. М. Ленц, немецкий драматург «Бури и натиска», ратуя за раскрепощение драмы от всех существовавших дотоле правил, отверг наряду с единствами места и времени также единство действия¹⁰⁵.

Традиционным единством действия порой пренебрегал К. Гольдони. «Знаю, что вводить ненужный персонаж — ошибка, — говорил драматург о своей комедии «Банкрот», — но я сделал это намеренно, с тем чтобы можно было снять его, если бы он не имел успеха». Отсутствует сколько-нибудь выраженное единство действия в таких пьесах Гольдони, как «Перекресток» и «Кьоджинские перепалки», являющих собой цепь зарисовок характеров и нравов. На параллельном разворачивании нескольких сюжетных линий, слабо между собой связанных, построена комедия «Кофейня», переведенная на русский язык А. Н. Островским. Здесь, как писал Гольдони в своих мемуарах, собраны в одном месте «несколько человек, привлеченных разными интересами» и «разворачивается сразу несколько действий». «И если мне удалось установить существенную связь между этими различными предметами и сделать их необходимыми друг другу, — рассказывал драматург, — то я считаю, что выполнил свою обязанность, преодолев много других трудностей»¹⁰⁶. Не вполне отвечает принципу единства действия трилогия Шиллера о Валленштейне. В первой ее части («Лагерь Валленштейна») течение взаимосвязанных событий практически отсутствует, по сути дела, это драматическая хроника.

Отклонения от единого действия имели место и в русской классической драматургии. Сам Пушкин замечал, что это единство едва сохранено в «Борисе Годунове»: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил трагедию по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классических единства, едва сохранив последнее»¹⁰⁷. Нет строгого соблюдения

¹⁰⁵ См.: Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, с. 418.

¹⁰⁶ Гольдони К. Комедии. В 2-х т., т. 1. Л.—М., 1959, с. 35, 44.

¹⁰⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 72.

единства действия также в пьесах Грибоедова и Островского. Здесь присутствуют персонажи, которые, вопреки требованию Белинского, не являются необходимыми «в механизме хода и развития» сюжета, но важны своими характерами. Примечательна в этом отношении полемика Добролюбова с традиционными, устоявшимися представлениями об «обязательных законах» драматического искусства. Критик отмечал, что персонажи «Грозы» Островского, не принимающие участия в действии, тем не менее необходимы для понимания смысла пьесы¹⁰⁸. О необязательности единства драматического действия говорил Чернышевский. «Идея, — писал он в статье о Фонвизине, — может потребовать для своего осуществления несколько событий, идущих параллельно без большой связи друг с другом»¹⁰⁹.

Как видно, уже в XVIII—XIX веках требование единства действия в драматическом произведении оказалось дискуссионным.

Однако единое действие по-прежнему доминировало в драме. Отклонения от традиционного сюжетного единства не устранили его полностью. И у Шекспира, и у Гёте, и у Грибоедова, и у Пушкина, и у Островского, и в большей части комедий Гольдони прослеживается главная линия драматического действия, которая сохраняет организующее значение, как бы ни были существенны побочные линии. Таковы любовь Фауста и Маргариты в первой части «Фауста», намерение Лжедмитрия стать царем в «Борисе Годунове», взаимоотношения Катерины и Бориса в «Грозе» и т. п.

Иная картина наблюдается в творчестве Чехова. Здесь мы видим не просто очередное отклонение от аристотелевско-гегелевского канона, а решительное его неприятие. Традиционное единое действие, иногда называемое сквозным, в чеховских пьесах не просто ослабляется, а исчезает вообще. Сюжетные линии децентрализуются, каждая из них оказывается равноправной по отношению к другим. И изображаемые события попадают совсем в иное соотношение друг с другом, чем раньше. Вместо клубка событий, вытекающих одно из другого как следствие из причины, в чеховских пьесах

¹⁰⁸ См.: Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6. М.—Л., 1963, с. 298, 322.

¹⁰⁹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 805.

воспроизводится поток событий разнородных, каждый раз вызываемых новыми, особыми обстоятельствами. Сюжеты «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер» построены на сложных комплексах неблагоприятных для каждого персонажа положений, так что события относятся к разным сторонам жизни разных людей.

Чеховские драматические сюжеты, лишенные замкнутого событийного узла, не оказываются, однако, эскизными и фрагментарными. Разработав несколько равноправных и независимых одна от другой линий действия, Чехов тем не менее сумел сделать сюжеты своих пьес внутренне едиными, монолитными и цельными. Он построил их на глубоко продуманных, многозначительных сопоставлениях друг с другом персонажей, событий, сценических эпизодов, реплик. Эти сопоставления весьма разноплановы и ведутся как по сходству, так и по контрасту. Являя собой собственно композиционный эффект, они создают у читателя и зрителя ощущение единства произведения.

На первый план в пьесах Чехова выдвигаются сцены-ансамбли, в которых на равных правах участвует значительное количество действующих лиц. И этим одновременным пребыванием на сцене персонажей, каждый из которых живет своей судьбой, только его касающимися чувствами и думами, достигается своеобразный художественный эффект. Высказывания действующих лиц, кажущиеся подчас случайными, разбросанными хаотически и беспорядочно, многозначительно сопоставляются друг с другом.

При этом внутреннее состояние разных персонажей пьес Чехова в каждый отдельный момент имеет единый эмоциональный смысл. Те или иные сцены, а то и целые акты окрашиваются определенным настроением, которое создается сходными переживаниями нескольких героев, а также пейзажем, подробностями быта, звуками и т. п. В основу композиции зрелых пьес Чехова кладутся изменения в общем эмоциональном тоне изображаемой жизни.

Опыт Чехова-драматурга, отвергшего традиционное сюжетное единство, как видно, не только не колеблет, но и по-новому подтверждает издавна сложившееся представление о том, что ^{в пьесе} единство идеи произведения должно воплотиться в единство его сюжетно-композиционной формы. Внешне разобщенные линии действия в

зрелых пьесах писателя обладают смысловой общностью, и благодаря этому сюжеты даже при отсутствии единого узла событий оказываются завершенными и цельными. >

Творчество Чехова убеждает, что традиционное единство действия в драме не обязательно, что существуют два типа сюжетно-композиционного единства драматических произведений. Первый тип единства основан на замкнутом узле событий, находящихся в причинно-следственных связях между собой. Второй тип единства создается эмоционально-смысловыми сопоставлениями судеб, характеров, событий, высказываний, деталей. Здесь художественное мышление автора воплощается в активной, во многом независимой от развивающегося действия, монтажной композиции ¹¹⁰.

Элементы единства эмоционально-смыслового и собственно композиционного возникали в истории драмы неоднократно. Все те отклонения от аристотелевского канона, которые мы отмечали у Шекспира, Пушкина, Островского, были шагами в сторону «монтажного» единства драмы, которое в качестве сформировавшегося художественного принципа имеет место в пьесах Чехова.

Соотношение между традиционными, идущими от установок Аристотеля, и новыми, монтажными принципами построения драмы — это сложная историко-литературная проблема, и мы ее сейчас решать не собираемся. Отметим лишь, что монтажная композиция имеет огромное, даже решающее значение в творчестве таких драматургов нашего столетия, как Горький и Брехт. В пьесе «Враги» эпоха раскрывается по преимуществу «не цепью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных, как в умной шахматной композиции» ¹¹¹.

Яркими образцами активной сюжетной композиции являются пьесы Брехта. Драматург подчеркивал, что динамика изображаемого не должна в современном театре преобладать. Он сетовал, что немецкая псевдоклассика «спутала динамику изображения с динамикой изображаемого» ¹¹², и отмечал, что в эпическом театре,

¹¹⁰ См.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6-ти т., т. 5. М., 1968, с. 163.

¹¹¹ Немирович-Данченко Вл. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Театральное наследие, т. 1. М., 1952, с. 140.

¹¹² Брехт Б. О театре, с. 77.

в отличие от аристотелевского, предыдущая сцена не обуславливает последующую, а каждая является независимой, и самое главное, что здесь линейное развитие событий уступает место монтажу¹¹³.

Отход современной драмы от традиционной замкнутости действия и внешних сцеплений между событиями, как видно, вовсе не знаменует ослабления ее сюжетно-композиционного единства. Наоборот! Это единство становится более содержательным, более соответствующим художественному мышлению драматурга. Литературный текст, освободившись от власти единого внешнего действия, насыщается живой игрой мысли писателя: многочисленными смысловыми параллелями и контрастами, всевозможными сближениями, аналогиями, вариациями, повторами, играющими подчас роль лейтмотивов, и т. п.

Так вырисовывается специфическая содержательность активной, монтажной композиции драмы, которая в XX веке порой стала отеснять замкнутые событийные узлы. Эта новая форма соответствует художественному мышлению, которое ставит в связь явления, не имеющие друг с другом непосредственных контактов. «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор»¹¹⁴. Эти слова Блока из предисловия к поэме «Возмездие» нам представляются своего рода обобщающей формулой содержательных основ свободной, или, как ее стали называть в свете опыта киноискусства, монтажной композиции, яркие образцы которой мы находим в драмах Чехова, Горького, Брехта, а также во многих эпических произведениях, таких, например, как «Анна Каренина» с архитектурной внутренней связью между судьбами и событиями или «Волшебная гора» — роман, для уяснения композиционно-смысловой структуры которого требуется, по словам Т. Манна, повторное чтение.

Жизненность сюжетно-композиционных концепций «чеховского типа» следует объяснить прежде всего тем, что они дают автору широкие возможности синтезирующего освещения явлений действительности. Внутреннее, собственно композиционное единство произведения ак-

¹¹³ Там же, с. 114.

¹¹⁴ Блок А. Собр. соч., т. 3, с. 297.

тивизирует ассоциативность мысли писателей, читателей и зрителей, и это современно в самом глубоком смысле этого слова.

Итак, бытуют два типа композиционного завершения драмы: сюжетно-фабульный (принцип единства действия) и монтажно-ассоциативный, которые нередко сосуществуют друг с другом. Но как бы ни строились те или иные драматические произведения, их композиция должна быть рельефной и строгой. Ведь драма рассчитывается на единовременное восприятие. По словам А. Н. Толстого, «пьеса — это целый мир, проглатываемый одним глотком»¹¹⁵. Тем самым, как отметил В. В. Основин, «эмоциональная настроенность читателя остается единой, она не разрывается, не растворяется во времени, как, скажем, при чтении большого романа»¹¹⁶. Вследствие этого для драматургов оказывается особенно важной установка на неослабевающий, напряженный интерес читателей и зрителей к разворачиванию изображаемого.

В научной литературе отмечалось, что единство художественного произведения обеспечивается пробуждением и погашением напряжения в сознании воспринимающего¹¹⁷. И ритм взлетов и спадов драматической напряженности в пьесах, предназначенных для театра, является более насущным, активным и резким, нежели в иных группах художественных произведений.

¹¹⁵ Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 13, с. 565.

¹¹⁶ Основин В. В. О специфике драмы. — В кн.: Проблемы художественного мастерства и истории литературы. Горький, 1967, с. 93.

¹¹⁷ Fónagy I. und J. Ein Messwert der dramatische Spannung. — Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Jg. 1, Heft 4. Frankfurt a. M., 1971. См. также: Бернштейн С. И. Эстетические предпосылки теории декламации. — В кн. Поэтика III. Л., 1927, с. 33—34.

РЕЧЬ В ДРАМЕ

МОНОЛОГ И ДИАЛОГ

Уясняя поэтику драмы, мы будем использовать слова «монолог» и «диалог» не в качестве философских категорий¹, а как термины, обозначающие формы речевой деятельности.

В монологической речи, по мысли Я. Мукаржовского, говорящий стабильно противостоит в качестве активного участника коммуникации ее пассивным участникам, слушающим или читающим². Главное же, монологи характеризуются независимостью ведения речи от ситуационных реакций воспринимающего. Обычно монолог более пространен и сложно организован, нежели реплики диалога, как правило, связанные с недомолвками и редуцированием грамматических форм. Внешнее выражение монологической речи — это по преимуществу сплошное, не прерываемое чужой речью говорение.

Так называемые уединенные монологи, то есть высказывания, осуществляемые в полном одиночестве или в атмосфере психологической изоляции от присутствующих, бывают либо внутренними (оставаясь нематериализованными), либо письменными, либо, наконец, устными, которые характерны главным образом для первобытных и древних обществ. Испытывая удовлетворение

¹ Монологичность и диалогичность как качества мироотношения и соответственно как черты самих идейно-художественных концепций исследовал М. М. Бахтин. О монологичности и диалогичности как мировоззренческих позициях см. также: Wildbolz R. Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk. Untersuchungen über Solgers «Philosophische Gespräche». Diss. Bern, 1952.

² Mukařovský J. Dvě studie o dialogu. — In: Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Díl první. Obecné věci básnictví. Praha, 1948, s. 129.

от произносимых слов и веря в их магическую силу, люди охотно «беседовали» с самими собой, а также с воображаемыми существами и неодушевленными предметами³. В опыте позднейших эпох эта разновидность устной монологической речи, служащая задачам автокоммуникации⁴, не закрепилась, хотя она и продолжает бытовать в драме и на сцене как художественная условность. Автокоммуникация стала осуществляться в монологической речи либо внутренней, либо письменной (таковы, например, интимные дневники, не имеющие адресата).

Широко распространены устные монологи, напрямую адресованные кому-либо, призванные активно воздействовать на сознание присутствующих, хотя и не требующие от них безотлагательного отклика. Для подобных монологов (их правомерно назвать обращенными) благоприятна иерархическая привилегированность носителя речи (публичные выступления оратора, лектора, учителя). К числу обращенных монологов относятся и многие письменные тексты (мемуары, публицистика, а также литературно-художественные произведения как словесное целое).

Диалог осуществляет процессы двустороннего общения людей. Это преимущественно речь устная, протекающая в условиях непосредственного контакта. Как говорил А. Шлегель, сущность диалога определяется, во-первых, мгновенным, «сиюминутным» возникновением высказывания и, во-вторых, зависимостью каждой последующей реплики от предыдущей, принадлежащей иному лицу⁵. Здесь говорящий неизменно считается с реакцией слушающего, главное же, как отмечает Я. Мукаржовский, активность и пассивность переходят от одних участников коммуникации к другим. Для диалогической речи благоприятны непринужденность общения, его «камерность» и неиерархический характер: отсутствие социальной (в том числе и ритуальной) регламентированности контакта. При этом диалог тяготеет к тому,

³ Vollmann E. Ursprung und Entwicklung des Monologs bis zu seiner Entfaltung bei Shakespeare. Bonn, 1934, S. 44—45.

⁴ См.: Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 308. Тарту, 1973.

⁵ Schlegel A. W. von. Über den dramatischen Dialog. — In: Sämtliche Werke, Bd VII. Leipzig, 1846, S. 50.

чтобы выступить в виде чередования кратких реплик. Эта черта двустороннего речевого общения была отмечена уже в сочинениях Платона. «Если хочешь со мной беседовать, — обращается Сократ в одном из платоновских диалогов к Протагору, — применяй краткословие... Если же нет, что это будет за способ вести беседу?»⁶ Диалогу, говоря иначе, присуща форма реплицирования (термин Л. Якубинского⁷).

Однако диалогические начала могут быть ярко выраженными и в нереплицированной речи, ведущейся одним человеком (таковы высказывания, направляемые и стимулируемые жестово-мимической реакцией собеседника). Реплицированная же речь нескольких людей, напротив, порой остается монологичной. Таковы «беседования» мнимые, состоящие из поочередных высказываний присутствующих о чем-то независимом от сказанного ранее, либо, напротив, унисонно развертывающие одну мысль, выражающие ее в разных словесных вариациях. Сущностно диалогические высказывания имеют порой внешнюю форму, характерную для монолога. И наоборот. При этом монологи и диалоги способны как бы вбирать в себя друг друга. В диалогическую ткань легко входят высказывания, выпадающие из взаимного общения, ему, по сути, чуждые, то есть монологические. В повествовательные же монологи нередко включаются диалоги тех, о ком ведется речь.

Способность к диалогу и монологу, соответствующие традиции и навыки составляют сферу культурных ценностей, которая запечатлевается, претворяется и во многом обогащается словесным искусством. Именно в этом ракурсе мы рассмотрим речеобразование в драматическом роде литературы.

СВОЕОБРАЗИЕ МОНОЛОГИЧЕСКОЙ И ДИАЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ДРАМЕ

Сценическая речь имеет двойную адресацию: актеры-персонажи общаются как друг с другом, так и со зрителями. Поэтому текст драмы соотносим с коммуникацией, в которой участвуют три субъекта: это, во-первых, гово-

⁶ Платон. Избранные диалоги. М., 1965, с. 81, 83.

⁷ См.: Якубинский Л. О диалогической речи. — В кн. Русская речь. 1. Пг., 1923.

рящий; во-вторых, его сценические партнеры (слушатели, которые готовы заговорить сами); в-третьих, зрители, заведомо молчаливые во время спектакля⁸. Двухадресатная и трехсубъектная речевая коммуникация распространена и в самой реальности. Человек нередко обращается одновременно к собеседнику, который готов на прямой речевой отклик, и к присутствующим при собеседовании молчаливым слушателям. Подобный речевой контакт запечатлен в диалоге Платона «Протагор»: Сократ и Протагор решают вести беседу-соревнование не наедине, а при других, и их общение обретает форму диалога, который вместе с тем монологически обращен к присутствующему большинству. Подобное «трехсубъектное» общение составляет существенную грань речевой культуры. Оно-то и составляет жизненный аналог драматической и сценической речи.

Двоякая обращенность высказываний имеет место также в эпическом и лирическом родах литературы. Персонаж, рассказчик, лирический герой, косвенно осуществляя адресацию автора к читателю, вместе с тем могут впрямую обращаться к конкретному собеседнику (таковы, помимо высказываний действующих лиц, повествование в эпистолярной форме и лирические послания). К тому же в повестях и романах речь с двоякой обращенностью порой становится предметом изображения. Вспомним Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского, который, обретя собеседника в лице Раскольниковца, вместе с тем свои высказывания рассчитывает и на присутствующую в трактире публику; или философские споры Сеттембрини и Нафты («Волшебная гора» Т. Манна), которые адресуются к молчаливо слушающему Гансу Касторпу. В драме же и на сцене двухадресатность и трехсубъектность речевого общения становятся обязательными. Именно они определяют здесь облик текста. Поэтому в коммуникации, характерной для драмы и сцены, диалогические и монологические начала речи взаимодействуют весьма своеобразно. Контакт между актерами-персонажами (сценическими партнерами) является по преимуществу взаимным, двусторонним, то есть диалогическим, а общение героев драмы и исполняющих роли актеров со зрительным залом — лишь односторонним, а потому мо-

⁸ Микаřovský J. Op. cit., s. 155.

нологическим (публика, конечно же, воздействует на актерскую игру, но она бессильна изменить смысловое существо речи и характер ее ведения, «запрограммированные» драматургом).

В качестве монолога, обращенного к читателям, выступает любой словесно-художественный текст: речь в составе литературного произведения (кто бы ни был ее носителем) неизменно включена в авторскую монологическую «оправу»⁹. Это самоочевидно применительно к лирике и эпическим жанрам, где организующим началом выступает монолог повествователя, хотя он и перебивается диалогами.

Авторско-монологическое начало в драме весьма специфично и часто подспудно. С одной стороны, затруднена и, как правило, практически отсутствует прямая адресация драматурга к читателю, преобладающая в эпическом повествовании и лирической медитации. Автор пьесы, как известно, словно прячется за героями и обычно не подает своего голоса открыто, авторский монологический пласт здесь имплицитен. Но, с другой стороны, монологичность речи в драме актуализируется более чем в иных формах литературы. «Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая»¹⁰, — утверждал М. М. Бахтин. Авторско-монологическое начало бытует здесь двояко: во-первых, в качестве подспудного компонента диалогических реплик, косвенно, но целеустремленно адресованных зрителям; во-вторых, в виде собственно монологов — пространных высказываний, выходящих за рамки взаимного общения персонажей и открыто обращенных к публике. Ярко выраженная диалогичность здесь сосуществует как с внутренней, скрытой монологичностью, так и внешней, явной.

Драматург опирается на такие формы речи, которые позволяют актеру-персонажу обращаться сразу к партнерам по сцене и к зрительской массе. Поэтому разговорный диалог в драме склонен поэтически и риторически преображаться, а исполненные лиризма и ри-

⁹ Klammer Th. P. Foundations for a theory of dialogue structure. — Poetics. Mouton. The Hague—Paris, 1973, N 9, p. 50—51.

¹⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972, с. 28.

торики монологи, напротив, нередко окрашиваются в разговорно-диалогические тона. Но драматическая речь — это отнюдь не компромисс между разговорным диалогом и риторико-поэтическим монологом. Она как бы умножает живой диалогический контакт героев на монологическое и притом непосредственно-публичное обращение актеров к зрительному залу, а тем самым концентрирует в себе апеллятивно-действенные возможности речевой деятельности, о которых говорил К. Бюлер. Драма не только изображает общение персонажей, но и содержит в себе предпосылки для прямого контакта актеров со зрителями. Высказывания здесь обладают особой эмоционально-убеждающей силой. Сообщающие же (референтные) начала речи выражены в драме слабее: о том, что нужно автору, зритель (как и читатель) узнает более из монтажа реплик, нежели из рассказов персонажей о происшедшем.

Драматическое речеобразование внутренне напряженно и по-своему противоречиво. С одной стороны, прямое обращение к публике требует речи эффектной и полногласной. С другой же — речь в драме стимулируется общением персонажей, которое часто является «домашним» и интимным. При этом диалогичность, разговорность, «камерность» высказываний как бы стеснены условиями театрального представления и часто остаются не вполне воплощенными. Колорит публичности не всегда ярко выражен в драматической речи, но вряд ли он может отсутствовать вовсе: на диалогах героев всегда лежит печать обращенности к массе зрителей, в них есть что-то от специфичных для драмы реплик «в сторону».

И неудивительно, что монологическое начало драматической речи столь настойчиво и неуклонно выплескивается наружу в виде пространных тирад, громких и эффектных, часто не мотивированных сутью изображаемой ситуации, условных своей повышенной экспрессивностью, логической упорядоченностью и самой произнесенностью вслух.

Монолог в драме составляет как бы художественный противовес внутренним монологам героев эпических произведений, где нередко имитируются сбивчивость и невнятность внутренней речи, а также монологам повествователей (рассказчиков), чаще всего свободным от колорита публичности, от риторики и патетики, отвечаю-

щим настрою на интимный тон и приватный контакт¹¹. Таким образом, речевая образность эпических и драматических произведений в своей монологической стороне расходится в разные стороны, как бы поляризуется.

Монолог в драме — художественное средство, уникальное и непреходяще ценное. Он полнее выявляет смысл изображенного, усиливает драматизм действия и впрямую его обнаруживает. О монологе как необходимом и первостепенно важном компоненте драматического произведения неоднократно говорили представители классицизма¹². Подобные суждения высказывались и в XVIII—XIX веках. По словам Д. Дидро, «монолог является моментом передышки для действия и волнений для персонажа»; монологи «производят столь сильный эффект» потому, что «посвящают в тайные замыслы героя»¹³. Об уникальной значимости монолога в драме писал в своем трактате А. Ф. Мерзляков. По его мысли, это «самая важная и трудная часть драмы». Отмечая некоторую ненатуральность монолога, Мерзляков вместе с тем утверждал, что, обращаясь к нему, «сочинители Драм не спрашивают в сем случае о природе, а жертвуют необходимости». Он полагал, что монолог — это «извинительная хитрость или уловка писателя». И в то же время подчеркивал, что монолог жизненно и художественно вполне оправдан, когда в человеке действуют страсть и исступление: «При мысли, меня занимающей, невольно двигается язык»¹⁴.

Но дело не только в этом. Монологические начала драмы активно содействуют созданию общей для автора, персонажа, актера и зрителей эмоциональной атмосферы. Это важнейшее средство единения сцены и зри-

¹¹ Flemming W. Epik und Dramatik. Versuch ihrer Wesensdeutung. Bern, 1955, S. 10—12.

¹² Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980, с. 323, 326.

¹³ Дидро Д. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1936, с. 409—410, 381.

¹⁴ Мерзляков А. Ф. Рассуждение о Дrame вообще. — Труды общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Ч. XVII. М., 1820, с. 98—103. Впоследствии также отмечалось, что драматический монолог способен полнее выразить сильное и глубокое чувство человека, нежели реплика в составе диалога (Gottschall R. Der Monolog im Drama. Ein Beitrag des neuesten Ästhetik. — In: Gottschall R. Zur Kritik des modernen Dramas. Vergleichende Studien. Zweite Auflage. Berlin, 1900, S. 117, 123).

тельного зала, материализация чувств самой публики, вызванных изображенным. Как отметила, сославшись на суждения В. Ф. Одоевского¹⁵, А. И. Журавлева, зрителю нужен «наш человек на сцене»¹⁶, будь то античный хор (который по преимуществу монологичен) или резонеры в трагедиях классицистической ориентации, или герои реалистических пьес, как бы ждущие сострадательного отклика публики на свои душевные высказывания (например, финальные монологи «Дяди Вани» и «Трех сестер») или, наконец, исполнители «зонгов» в современном эпическом театре. В этом смысле монологи в драме сродни хоровой речи¹⁷, что явственно сказывается в напевно-декламационных высказываниях актеров, главное же — в песнях на сцене.

Драма, как видно, не в состоянии отказаться от речи, протекающей вне рамок диалога. Она так или иначе тяготеет к монологам по преимуществу публичного характера, ораторским и лирико-декламационным. Театрально-драматическому искусству тесно в пределах разговорно-диалогического общения.

Наряду с пространными монологическими тирадами контакт сцены со зрительным залом успешно осуществляют краткие, афористически-меткие суждения, сентенции, пословицы, выступающие как своего рода редуцированные монологи. Подобные реплики имеют обобщающий характер и внеситуативную значимость, а потому способны в равной мере задевать за живое как участников разговора, так и зрителей. Афоризм знаменует освобождение слова от его «привязанности» к данной пространственно-временной ситуации, которая характеризует диалогическую речь.

Афористичность речи дает о себе знать и в античной драматургии (особенно в комедиях), и в народном театре, и у Шекспира, где речи героев густо насыщены сентенциями, и в трагедиях Шиллера. Неоценимо важны остроумные реплики, ставшие пословицами, у Грибоедова, меткие народные изречения у Островского, афоризмы в драматургии Горького. «Действующие лица в хорошей пьесе должны говорить афоризмами. Эта тра-

¹⁵ См.: Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 190.

¹⁶ Журавлева А. И. Драматургия А. Н. Островского. Учебное пособие к спецкурсу. М., 1974, с. 12.

¹⁷ Angermeyer H. Ch. Zuschauer im Drama. Brecht—Dürrenmatt — Handke. Frankfurt am Main, 1971, S. 119.

диция идет издавна»¹⁸, — заметил автор пьесы «На дне». Приверженность драмы к лаконичным и броским высказываниям, сохраняющим значимость и вне данного диалогического контекста, отмечалась и в научной литературе¹⁹.

Законы театра, извечно устремленного к монологу, как бы устанавливают предел воссозданию диалогических контактов между героями. Речь в драме, вопреки суждению Э. Бентли, отнюдь не порождает «зрелища более близкого и глубокого общения людей друг с другом, чем все то, что имеет место в реальной жизни»²⁰. Актеры-персонажи вынуждены делить свое внимание между партнерами на сцене и зрителями. «Укрупняя» формы общения людей, драма одновременно их схематизирует. В этом смысле повествовательно-эпические произведения запечатлевают межличностные контакты свободнее и шире, нежели драма и театр. К тому же театрально-драматическая форма не только стимулирует «многоговорение» персонажей, но и кладет ему пределы. Речь здесь служит воссозданию постоянно сменяющихся одна другую ситуаций (событийных и эмоционально-психологических). Драма не способна выдержать груза длительных бесед с обилием сообщений, рассуждений, споров, излияний души, которые характерны, скажем, для прозы Достоевского и Т. Манна.

Вместе с тем драматический диалог выступает в качестве главного, практически единственного носителя воспроизводимого действия; он с максимальной активностью выявляет положения данного момента в их неповторимости, материализует ход событий и динамику взаимоотношений героев. По верной мысли Ф. Грильпарцера, для драматического диалога необходимо, чтобы

¹⁸ Цит. по кн.: Русские писатели о языке. (XVIII—XIX вв.). Л., 1954, с. 745.

¹⁹ Larthomas P. La langage dramatique. Sa nature, ses procédés. Paris, 1972, p. 393—399; Niemeyer P. Die Sentenz als poetische Ausdrucksform vorzüglich im dramatischen Stil. Untersuchungen an Hand der Sentenz in Schillers Drama («Germanische Studien». Heft 146). Berlin, 1934, S. VII—VIII; Bernath P. Die Sentenz im Drama von Kleist, Büchner und Brecht. Wesensbestimmung und Funktionswandel. — Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik. Bd 47. Bonn, 1976, S. 5—19.

²⁰ Бентли Э. Жизнь драмы, с. 64.

смысл сказанного вытекал из настоящего момента, из данного положения вещей, именно из этих страстей²¹.

Диалог как средоточие действия драмы и монолог как реализация общения автора с читателями и зрителями взаимодополняющи и в равной мере необходимы. Для драмы и сцены неблагоприятно одностороннее предпочтение монологу или диалогу. Нежелательны и даже опасны для драматической образности как невнятность житейских разговоров, так и обилие риторических высказываний, недостаточно «оглядывающихся» на сценическое действие.

ПЕСЕННО-ЛИРИЧЕСКИЙ И РИТОРИКО-ПОЭТИЧЕСКИЙ МОНОЛОГ

Соотношения в драме между монологами и диалогами исторически изменчивы. В соответствии с общей тенденцией эволюции художественных стилей — от безраздельного господства условности (идеализирующей гиперболы или гротеска) к ее сосуществованию с жизнеподобными формами изображения — развивалась и драма, поначалу в большей степени монологическая (песенная и риторическая), нежели разговорно-диалогическая, какой стала она в близкие нам эпохи.

Однако диалогическое начало присутствовало уже в ранних обрядовых действиях и театрализованных играх, предшествовавших драматическому театру. Действующая в них публика нередко членилась на две группы, обменивающиеся репликами, которые сопровождали пляску (чередование призывов и откликов на них, вопросов и ответов). Эта диалогичность обрядово-игровых действий была унаследована древнегреческой драматургией с присущими ей агональными сценами, стихомифией, собеседованиями полухориев и персонажей.

Но еще более важны здесь были (особенно в трагедиях, отмеченных активным воздействием хоровой лирики) пространные высказывания монологического характера. Ранние, несохранившиеся «доэсхилоские» трагедии, где действовал один актер (как это приписывается преданием Феспиду); являли собой, по-видимому, цепь монологов. И вполне правомерна гипотеза, согласно которой диалог древнегреческой трагедии развился на ос-

²¹ Winds A. Drama und Bühne im Wandel der Auffassung von Aristoteles bis Wedekind. Berlin und Leipzig, 1923, S. 110.

нове монолога²². В известных нам трагедиях дифирамбические, исполненные патетики монологи выдвинуты на первый план, они последовательно отграничены «от диалогического и индивидуально-действенного» начала²³. Наиболее ответственное место занимают здесь, говоря словами Аристотеля, «сцены пафоса», то есть исполненные патетики монологи как таковые, которые на протяжении длительного периода развития драмы преобладали над собственно диалогами — обменом репликами.

Весомость монолога определялась самой сутью древнегреческой трагедии, где внешнее действие было моментом вторичным по отношению к духовному самораскрытию героев, которые общались друг с другом меньше, чем с хором. Последний же был голосом всеобщих сил, а не воплощением воли индивидуума²⁴. Монологи античной драматургии явились источником многовековой художественной традиции, питавшей творчество Шекспира, Расина и Мольера, Гете и Шиллера²⁵.

Художественная судьба драмы была во многом предопределена ее изначальной связью с лирикой. Драматический монолог едва ли не во все эпохи наследовал традиции лирического творчества, структурно и даже функционально он нередко оказывался подобен лирическому стихотворению. Ж. де Сталь отмечала, что Расин в «Гофалии» проявил себя как лирический поэт; В. Гюго полагал, что «особенно подобает драме лирическая поэзия»²⁶.

В составе драмы на разных этапах ее развития становилось насущным и важным песенно-лирическое начало. Лирическая песенность присутствует в творчестве Шекспира (вспомним шута из «Короля Лира» или Офелию и Дездемону с их скорбными песнями). Интереснейший опыт возрождения и обновления песенно-лирических форм драматургии явили собой пьесы Брехта с их зонгами.

²² Dahl L. Nominal Style in the Shakespearean soliloquy. — Turin yliopiston julkaisuja annales universitatis turkuensis. Sarja—series B osa. T. 112. Turku, 1969, p. 22.

²³ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. 249.

²⁴ Pohlenz M. Die griechische Tragödie, S. 57.

²⁵ Leo F. Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechischrömischen Poetik. Berlin, 1908.

²⁶ Литературные манифесты западноевропейских романтиков, с. 383, 451—452.

Песенно-лирическая речь весьма значима для русского театральнo-драматического искусства. Ранние сценические представления были сопряжены с хороводами и составляли их компонент: содержание песен либо разыгрывалось актерами, находившимися внутри круга поющих людей, либо иллюстрировалось движениями участников хоровода; в иных случаях пение хора обрамляло актерские выступления²⁷. Песенно-лирическая речь присутствует даже в пьесах Петровской эпохи, казалось бы, удаленных от народных традиций²⁸. Тем более важна песня в народных драмах²⁹. Смело вобрала в себя песенную лирику и классическая русская драматургия, будь то «Пир во время чумы» со столь важными здесь песнями Мери и Вальсингама или комедия «Бедность не порок», текст которой насыщен обрядовыми и собственно лирическими песнями; близость народно-песенной лирике монологов Катерины («Гроза») и Параши («Горячее сердце») самоочевидна.

Фольклорно-песенные начала преобладали в монологах восточной классической драматургии. Пространный повествовательно-напевный комментарий к действию характерен для японского классического театра. Лирические арии составляли своего рода стержень китайской классической драмы. Это были «формально наиболее отделанные и эстетически «сильнодействующие» части произведений. Современники оценивали драматургов, исходя из достоинств арий... Взгляд на лучшие арии как на жемчужины юаньской драматургии не поколеблен»³⁰. Разговорным же, прозаическим компонентам текста, собственно диалогам героев придавалось меньшее значение: нередко они оставались «проходными».

В европейской драматургии нового времени монологи опирались и на опыт индивидуального лирического твор-

²⁷ См.: Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни (Научно-популярный очерк). М.—Л., 1951, с. 73. О сценическом (игровом) характере многих народных бытовых песен см.: Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, с. 54—83.

²⁸ См.: Ковалевская Е. Г. Интимные диалоги в переводных светских драмах петровского времени. — В кн.: Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII — начало XVIII в.). М., 1976.

²⁹ См.: Гусев В. Е. Песни в народной драме. — Русский фольклор, XII. М., 1970.

³⁰ Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII—XIV вв., с. 91.

чества. Яркий пример тому — оформление любовных речей героев Лопе де Вега и Кальдерона в виде сонетов. В грибоедовском «Горе от ума», по словам А. Кушнера, в «драматическое платье» одета «поэтическая лирика», поистине личностная, «освободившаяся от жанровых ограничений оды, послания, элегии»³¹.

В западноевропейской и русской драматургии рубежа XIX—XX веков, отмеченной влиянием Ибсена, Метерлинка и Чехова, родственное лирике начало заметно активизировалось. «Современная драма, — говорилось в одном из немецких журналов, — это лирика, только случайно вылившаяся в форму диалога»³². Суждение это, полемически преувеличенное, возникло, бесспорно, не на пустом месте. О сходстве многих высказываний персонажей драм Чехова с лирическими стихотворениями говорил Немирович-Данченко («точно Блока читаешь»). Знаменательно переложение Рахманиновым на музыку заключительного монолога «Дяди Вани». Причастность лирике русской «послечеховской» драматургии тоже не оставляет сомнений³³.

Лирическое, преимущественно напевное, музыкально-песенное начало драматической речи, как видно, составляет ее неотъемлемую грань, значимую на протяжении всей истории театра и драмы. Оно активно стимулирует непосредственное единение сцены и зрительного зала: публика оказывается органически включенной в эмоциональную атмосферу действия, как бы с нею слитой. Благодаря лиризму речи (в особенности песенному) театр и драма сохраняют в себе нечто от той ситуации всеобщего нравственного равенства, которая столь полно и широко осуществлялась народными праздничными играми и, в частности, хороводами.

Иной, скорее элитарный, нежели «демократический» характер в составе драмы и на сцене имеет декламационно-риторическая речь, тоже глубоко укорененная в истории искусства: она ставит актера-персонажа как бы над публикой. Контакт европейской драмы с оратор-

³¹ Кушнер А. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре. — *Вопр. литературы*, 1972, № 5, с. 150.

³² Цит. по кн.: Гофмансталь Г. *Драмы*. М., 1906, с. VI (предисловие).

³³ См.: Минакова А. М. К проблеме лиризации драмы XX века (Блок, Маяковский, Есенин). — В кн.: *Проблемы советской литературы (метод, жанр, характер)*, вып. 1. М., 1978.

ским искусством, имевший место уже во времена античности, оказался не менее важным, чем ее причастность собственным фольклорно-песенным корням. Ораторство составило в европейской культуре внехудожественный речевой жанр, смежный с драмой и на нее активно воздействовавший³⁴.

Ораторское искусство было в Древней Греции первоначально значимым. «Что на войне солдат, — писал об античности Ф. Зелинский, — то в мирное время — оратор; кто хотел чем-либо выделиться среди других, тот должен был владеть либо мечом, либо словом». Устное слово «было настоящим властелином древнего мира. Зато и честь воздавалась ему огромная: оно отождествлялось с разумом»³⁵.

Торжественное витийство было влиятельным не только в греческих городах-полисах. В добуржуазные эпохи оно имело огромное, общекультурное значение в целом ряде стран. Существовали привилегированные касты умеющих ярко говорить — «смыть блестящими словами грязь с души» (как сказал М. Пселл, византийский мыслитель XI века). Это был почитаемый дар немногих. Умение говорить благородно, горячо, эффектно в сознании большинства отождествлялось с исключительными достоинствами человека, с его незаурядной способностью к высоким чувствам.

Наиболее широко было распространено ораторство, исполненное патетики, гипнотически подчинявшее себе слушателей, приводившее их в состояние экстаза. О таком красноречии, основанном на «бурном натиске», говорил Цицерон. Им поднимались на щит «ораторы веле-речивые, с возвышенной силой мысли и торжественностью выражений, решительные, разнообразные, неистощимые, могучие, во всеоружии готовые трогать и обращать сердца»³⁶.

Патетически декламирующий человек как бы провозглашал убежденность в своей абсолютной правоте, афишировал значительность собственной персоны, главное же — выступал от лица неких надличностных, всеоб-

³⁴ См.: Полякова С. В. Ораторское *actio* как параллель к драме. — Учен. зап. Ленингр. ун-та, 1941, № 63. Сер. филол. наук, вып. 7, с. 98.

³⁵ Зелинский Ф. Значение ораторского искусства. — В кн.: Искусство и народ. Пг., 1922, с. 171.

³⁶ Античные теории языка и стиля. М.—Л., 1936, с. 274.

щих, высших сил. Убедительная характеристика патетической речи дана М. М. Бахтиным: «В патетическое слово говорящий вкладывал себя до конца без всякой дистанции и без всякой оговорки... В патетической речи шагу ступить нельзя, не присвоив себе самозванно какой-нибудь силы, сана, положения и т. п.»³⁷ Такого рода речь осознавалась как воплощение высокой и непререкаемо истинной духовной позиции.

Какой бы ни была конкретная направленность внешне эффектного говорения, оно стимулировалось претензиями на абсолютную авторитетность воплощавшегося в нем миропонимания. Патетически высказывающийся человек самой своей манерой проявлял нетерпимость к любой иной точке зрения. Публичная декламация не была объективным взвешиванием каких-то «за» и «против», непредвзятым обсуждением тех или иных проблем, тем более призывом к самостоятельному, внутренне свободному мышлению. Она оказывалась «вещанием» эмоционально окрашенных истин, не подлежащих сомнению, утверждением ценностей, которые провозглашались как бесспорные.

Высокая публичная речь соответствовала определенному соотношению между говорящим и слушателями. Первый выступал как бы с трибуны — в качестве представителя и «уполномоченного» высших надличностных сил (религиозная мораль, сословное право, государственная политика и т. п.); вторые — в качестве лиц, которые доверчиво приобщаются к провозглашаемым истинам. Ораторская патетика была призвана вызывать восхищение, энтузиазм, а в какой-то мере и страх. Она являла собой принудительно-интегрирующее начало социального бытия. Воздействие этой патетики было императивным.

Ораторство, влиятельное в Древней Греции, было актерски изощренным. Выступления риторов сопровождались активной жестикуляцией, которая нередко обладала танцевальной ритмикой. При этом ораторы не говорили в обычном смысле слова, а как бы пели (порой их речи даже сопровождались инструментальной музыкой). Они охотно изображали в лицах то, о чем сообщали, то

³⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 206—207.

есть были своего рода актерами, а их выступления — подобием спектаклей³⁸.

Неудивительно, что ораторство взаимодействовало с драмой. «Диалог» риторики с искусством актера (а в конечном счете и драматурга) оказался активным и исторически длительным. Аристотель отмечал сходство между выступлениями к судебным речам и прологами драматических произведений (а также зачинами в эпосе)³⁹. Общеизвестно, что многие крупные ораторы (например, Демосфен) обучились своему искусству у актеров. О взаимодействии античной комедии и ораторского искусства писал Б. В. Варнеке⁴⁰.

При этом актеры были склонны доводить до максимального предела эффекты публичного поведения человека: громовые слова, величавые позы и т. п. Гиперболизм ораторской речи как бы помножался на собственную сценическую гиперболу. Знаменитый римский трибун Квинтилиан подчеркивал, что оратору подобает умеренность интонаций и жестов, отсутствующая в игре актеров. «Что меньше приличествует оратору, как театральное произношение и иногда похожее на возгласы пьяных или пируествующих своевольников?» — вопрошал он. Внешне эффектная жестикация тоже расценивалась Квинтилианом в большей мере как принадлежность сцены, нежели ораторской трибуны: «Хлопать руками и ударять себя в грудь принадлежит более театральному действию»⁴¹.

Много веков спустя Гёте в статье «О пародии у древних» писал о воздействии ораторства на театр и драму: «Этот элемент (красноречие. — В. Х.) был в высшей степени благоприятен для драматурга, желающего... точно и веско выразить различные мнения партий с помощью реплик и контрреплик. Если он успешно пользовался этим средством в своих трагедиях, с полной, хотя бы и воображаемой, серьезностью соперничая в них с заправскими ораторами, то, быть может, еще большее значение оно имело для комедии»⁴².

³⁸ См.: Полякова С. В. Указ. соч., с. 90—93.

³⁹ Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 210.

⁴⁰ См.: Варнеке Б. В. Комедия и риторика. — Журнал министерства народного просвещения, 1914, июль, с. 248.

⁴¹ Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений, ч. 2. Спб., 1834, с. 377, 391.

⁴² Гёте И. В. Об искусстве, с. 472.

В драме, сформировавшейся при активном воздействии на нее ораторского искусства, решающее значение обрел риторико-поэтический, декламационный монолог. Об этом свидетельствуют прежде всего пьесы Шекспира, исполненные поэтической риторикой⁴³. В творчестве великого английского драматурга драматический монолог, как отмечалось, достиг своей вершины⁴⁴.

В западноевропейской драматургии нового времени риторико-монологические начала речи были выражены весьма ярко, особенно в трагедиях классицистической ориентации. В сценической реализации этой драматургии преобладала патетическая декламация. Речь актера-персонажа строилась по образцу ораторского монолога: исполнители ролей не столько обращались друг к другу в качестве персонажей, сколько напрямую адресовались к зрительному залу.

Аналогичная картина наблюдается в спектаклях восточноевропейского школьного театра XVII—XVIII веков. Здесь монологи часто выглядели как образцовые ораторские выступления, их герои то и дело либо рассуждали о жизни, либо комментировали действия друг друга, являясь как действующими лицами, так и резонерами⁴⁵. Подобными же чертами обладает русская народная драма: герои здесь прибегают не только к песенным, но и декламационно-риторическим монологам, торжественно характеризуют самих себя. Сходным образом обстояло дело во французских исторических трагедиях рубежа XVIII—XIX веков: острую актуальность и восторженное внимание публики обретали выходящие за пределы действия тирады, напрямую обращенные к зрительному залу и наполненные аллюзиями⁴⁶.

Художественно ярким и, по-видимому, завершающим этапом высокой трагедийной декламации явилось творчество Ф. Шиллера. Действие здесь, например в «Смер-

⁴³ См.: Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга, с. 251—266.

⁴⁴ Poerppering H. Studien über den Monolog in den Dramen Shakespeares. Diss. Darmstadt, 1912, S. 9.

⁴⁵ См.: Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М., 1980, с. 222.

⁴⁶ См.: Рейзов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период первой империи. Л., 1962, с. 9.

ти Валленштейна», как бы погружено в атмосферу исполненных патетики пространных монологов. Знаменательна и попытка Шиллера восстановить драматический монолог в его исконной форме — в виде хора, который, по мысли драматурга, «дает поэту право на повышение тона», «покидает узкий круг действия... чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости», «превращает современную повседневность в мир старинной поэтичности»⁴⁷.

Наряду с риторико-поэтической словесной стихией, по преимуществу монологической, в дореалистической драме (особенно в комедиях и фарсах) значима также непринужденно-разговорная речь, имеющая форму жизнеподобного обмена репликами и, в частности, стихомифии. «Комические актеры, — свидетельствует Квинтилиан, — не отступают далеко от обычного произношения, потому что иначе их воспроизведение жизни совсем пропало бы»⁴⁸. Комедийно-фарсовая речь — от Аристофана и Плавта до Шекспира и Мольера — была главным образом фамильярно-площадной. Но и разговорная (в своем первоначальном виде диалогическая) публично-площадная речь преломлялась комедиями и фарсами в значительной мере в облике монологов. Вольной игре словами, балагурству и клоунаде здесь сопутствовала прямая обращенность к зрителям, так что сценически действенный контакт между персонажами осуществлялся ограничительно (диалог чаще всего сводился к перебранкам или состязаниям в остроумии). Фамильярная разговорность и открыто монологическая публичность идут рука об руку и в шекспировских пьесах. «Подчас нам кажется, — отметил А. А. Аникст, — что герои Шекспира прибегают к обыденной речи, но это иллюзия... Речь у Шекспира никогда не переходит в бытовую и остается поэтической»⁴⁹. Точнее сказать, остается условной, риторико-поэтической, непосредственно-публичной. Высказывания героев Шекспира то и дело вырываются за рамки общения между ними. По меткому замечанию современного специалиста, Гамлет играет

⁴⁷ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 600—603.

⁴⁸ Цит. по кн.: Озаровский Ю. Вопросы выразительного чтения, т. 2. Спб., 1896, с. 16.

⁴⁹ Аникст А. А. Шекспир. Ремесло драматурга, с. 184, 291.

словами, не рассчитывая на собеседника: ориентируясь не на него, а непосредственно на зрителя⁵⁰.

Жизненный аналог непринужденно-разговорных высказываний шекспировских героев — это незамкнуто-широкие, внеэтикетно-вольные речевые контакты представителей разнородных слоев общества. Знаменательно суждение М. М. Морозова, что Шекспир прислушивался к живой народной речи и, в частности, к беседам в тавернах, которые являлись в старой Англии «своего рода литературными клубами»⁵¹.

Речевая образность дореалистической драмы (в том числе шекспировской), как видно, была откровенно публичной во всех ее проявлениях: как в фольклорно-песенном и поэтико-риторическом, открыто монологическом, так и в разговорно-фамильярном, внешне диалогическом. При этом доминантой драматического речеобразования было следование риторической традиции. Использование в драме ораторской речи отвечало определенной художественной концепции личности. Человек, изображаемый посредством эффектных и громких речей, в жанрах высоких словно поднимался на пьедестал как воплощение неких абсолютных жизненных истин, истин праведничества и героизма. Риторика драматической речи шла навстречу эффекту рампы и одновременно сближала сцену с трибуной. При этом поэтизации человека, высказывающегося патетически, властвующего над слушателями, сопутствовало воспевание его инициативных поступков, смелости и ловкости в осуществлении целей. Непосредственно-публичная речь в драме соседствовала с активным внешним действием и крупно поданными перипетиями. Эту черту традиционной драмы тонко подметил А. Стриндберг: романтикам типа Гюго, в пьесах которых отсутствовало психологическое развитие действия, «приходилось основывать интерес на интриге, по поводу которой действующие лица должны были витийствовать до полного истощения сил»⁵².

Вплоть до XVIII—XIX веков диалоги драмы были четко локализованы в ее тексте. Ряды диалогических

⁵⁰ См.: Бочоришвили Н. К. Игра слов в «Гамлете». — Вестн. Моск. ун-та. Сер. Филология, 1977, № 4, с. 73.

⁵¹ Морозов М. М. Язык и стиль Шекспира. — В кн.: Из истории английского реализма. М., 1941, с. 5—10.

⁵² Стриндберг А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 5.

реплик, осуществляющих действие, как бы обрамлялись пространными высказываниями монологического характера — подобно тому, как высказывания героев эпических произведений плотно окружаются повествовательным монологом. Сами же диалоги традиционной драмы выступали преимущественно как «словесные дуэли» между персонажами, являя собой акты борьбы между ними. Имея решающее значение для развития действия, такие диалоги, однако, не доминировали в речевой ткани драмы: в центр внимания зрителей попадали монологи. Таково несомненное следствие несовместимости риторической речи с диалогом, о котором говорил В. В. Виноградов: «Прямой диалог ограничен в риторическом произведении и композиционно и тематически: его развитие противоречит структуре риторического монолога»⁵³. Драматургия же XIX—XX веков ознаменовалась широким становлением непринужденно-разговорного диалога, противостоящего риторической речи, но охотно соседствующего с монологами песенно-лирического характера, о которых шла речь выше. Знаменательно, что Брехт выделил три разновидности театрально-драматической речи. Наряду с устаревшими, по его мнению, торжественно-риторическими высказываниями он назвал пение и речь обыденную, разговорную⁵⁴.

СИНТЕЗИРОВАНИЕ МОНОЛОГИЧЕСКОЙ И ДИАЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ДРАМЕ XIX—XX ВЕКОВ

В театрально-драматической эстетике XIX—XX веков (а в какой-то мере и раньше) высказывалось недоверие к монологу. Теоретики стремились сузить его сферу, а то и вовсе устранить его из драмы. Неоднократно подчеркивалась ненатуральность монологических высказываний в пьесах, их большая характерность для сцены, нежели для жизни, их непомерная риторичность, оборачивающаяся тривиальностью и фальшью. Монолог стал рассматриваться как исторически себя исчерпавшая уступка публике и подмена действия, как чуждое драме средство, применяемое лишь вследствие неумения вос-

⁵³ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980, с. 146.

⁵⁴ См.: Брехт Б. Трехгрошовая опера. М., 1958, с. 124.

пользоваться диалогом, как претворение нужды в добродетель⁵⁵.

Решительным противником риторики классицистического толка заявил себя Лессинг (как в «Гамбургской драматургии», так и в своих пьесах). Один из персонажей «Натана Мудрого», выражая позиции автора, иронически говорит, что театр — это место диспутов и «логистики пустой», «где такие pro и contra с бурным успехом и под рев и свист галерки разыгрывать умеют».

В том же антириторическом направлении (хотя и с большей оглядкой на традиционные художественные формы) развивал театральную-драматическую эстетику Дидро в трактате «О драматической поэзии», «Беседах о «Побочном сыне», «Парадоксе об актере». Французский просветитель признает привлекательность патетики и убежден, что драме и сцене нужны эффектность и красноречивость. В то же время он ратует за соблюдение чувства меры актерами и драматургами: выступает против напыщенной декламации за простоту речи. Дидро убежден, что диалог в драме и на сцене не должен превращаться в проповедь, что речи персонажей подобает активно взаимодействовать с движениями, жестами, мимикой. «Короткие, стремительные, разорванные сцены, частью пантомимические, частью разговорные, — пишет он, — произвели бы еще больший эффект в трагедии»⁵⁶.

О том, что в сравнении с диалогом и действием «красноречивый монолог» холоден и ему естественно предпочесть «восхитительные сентенции, вставленные в интересные диалоги», говорил в одном из своих писем Вольтер⁵⁷. По мысли А. Шлегеля, поэзия драматического стиля должна воплощаться в непосредственной и натуральной речи, а потому драме подобает осуществлять свои задачи только диалогом⁵⁸.

Эта антириторическая тенденция драматургической эстетики достигла высшей точки на рубеже XIX—XX веков. Л. Толстой сурово критиковал условно-декламаци-

⁵⁵ Franz R. Der Monolog und Ibsen. Halle a. S., 1908, S. 10, 29—46.

⁵⁶ Дидро Д. Собр. соч., т. V, с. 409; см. также: с. 384, 413—414, 420, 578, 617—618.

⁵⁷ Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1977, с. 325.

⁵⁸ Schlegel A. W. Über den dramatischen Dialog, S. 49—54.

онную речь трагедий Шекспира; К. С. Станиславский был склонен отвергать прямой контакт актера со зрителем. Как полагал А. М. Горький, разговор героев с самими собой — «прием старый, неоправданный»⁵⁹. Специалисты по театру и драме неоднократно утверждали, что диалог в драме не только преобладающее, но и единственное художественное средство, что сущность драмы — в последовательном и неуклонном отвержении монолога⁶⁰. Диалогичность драмы противопоставлялась монологичности эпоса и лирики.

Раздававшиеся на рубеже XIX—XX веков голоса в защиту монолога принадлежали лишь «традиционалистам», отвергавшим новую, реалистическую драматургию, которая именовалась ими натуралистической. Так, Р. Готтшалль сетовал, что монолог бойкотируется «берлинской элитой», что на него наложен «полицейский запрет», причина чему — безраздельное господство натурализма⁶¹.

Возобладавшее на протяжении последнего столетия недоверие к монологической речи, патетике и риторике имело свои глубинные предпосылки в самой реальности. По мере детеатрализации культуры, все более глубокого осознания ценностей частной жизни и упрочения идеи свободно самоопределяющейся личности экстатическое ораторское велеречие вызывало меньшие восторги, оно все чаще попадало под подозрение в однобокости и лживости⁶². И это закономерно: для успеха коммуникации людей нового времени важно «оптимальное сочетание у каждого из партнеров доверия и критичности к словам другого»⁶³. Патетика же с порога исключает возможность подобного сочетания: она несовместима с живым собеседованием.

Культура аффектированной устной речи подтачивалась также распространением письменности и книгопеча-

⁵⁹ Русские писатели о языке, с. 743.

⁶⁰ Litzmann B. Theatergeschichtliche Forschungen. Hamburg und Leipzig, 1897, S. 22.

⁶¹ Gottschall R. Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur neuesten Ästhetik. — In: Gottschall R. Zur Kritik des modernen Dramas. Vergleichende Studien. Zweite Auflage. Berlin, 1900, S. 109—126.

⁶² Об иронии к патетическому слову в романах нового времени см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, с. 205—221.

⁶³ См.: Соколов Э. Культура и личность. Л., 1972, с. 109.

тания. Человек, способный индивидуально общаться с книгой, уже не был склонен восторгаться экстазами ораторов и в них растворяться. «Основания красноречия... суть страсти», — писал М. М. Сперанский. И из этого делал вывод об ограниченности возможностей «высокого» красноречия: «Красноречие... основано на недостатке истинного просвещения», оно является следствием того, что сердце мешается «в суждения разума»⁶⁴.

Публичная устная речь в ее достойных, высоких образцах к нашему времени качественно изменилась. Присущие ей ранее патетические начала отодвинулись на второй план, ушли в «подтекст», аффектация практически исчезла, стали доминировать информационность, аналитичность, доказательность.

Сдвиг в речевой культуре последних столетий, контуры, которого мы обозначили, дал о себе знать и в драматургии, где риторические и монологические начала речи резко пошли на убыль. Драма полнее и шире, чем ранее, овладевала прозаической формой, она устремилась к быту и тем самым — к воссозданию неритуального речевого общения персонажей в их частной жизни. Мещанские драмы XVIII века и реалистические пьесы последующих эпох активно и последовательно диалогизировались. «Для монологов «Горя от ума», — утверждал Г. О. Винокур, — существенно прежде всего то, что подавляющее их большинство непосредственно участвует в сценическом диалоге и облечено в соответствующие внешние диалогические формы»⁶⁵. Диалогические приемы преобладают над монологическими также в пьесах Гоголя и Островского, Тургенева и Сухово-Кобылина, Чехова и Горького.

Аналогичные тенденции имели место в немецкой драматургии XVIII—XIX веков. Исследователями отмечались диалогическое «освежение» (*Belebung*) монологов у Лессинга и их большая, чем когда-либо ранее, включенность в живое общение между героями⁶⁶; небывало

⁶⁴ Цит. по кн.: Толмачев А. В. Об ораторском искусстве. Изд. 4-е, перераб. и доп. М., 1973, с. 81, 94—95. О многовековом «суде» над ораторской патетикой (от Платона до Канта) см.: Гофман В. Слово оратора (риторика и политика). Л., 1932.

⁶⁵ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 278.

⁶⁶ Düssel F. Der dramatische Monolog in den Poetik des 17 und 18 Jahrhunderts und in der Dramen Lessings. Hamburg und Leipzig, 1897, S. 39, 57—59, 76.

широкое использование в драмах Г. Бюхнера форм непринужденного, свободного разговора⁶⁷; нивелирование монологической риторики в драматургии второй половины XIX века: в поздних пьесах Дюма-сына, главное же — у Ибсена, который в 1880-е годы решительно отказался от привычных для драмы монологов⁶⁸.

Общение между персонажами драмы XIX—XX веков стало более активным и разноплановым, нежели в прежней драматургии. «Словесные дуэли» заметно отступили перед напряженно-духовными, поистине личностными контактами героев. Как и в философско-публицистических диалогах Платона и Лукиана, в пьесах Ибсена, Гауптмана, Шоу, Чехова, Горького мы имеем дело с прозаической, житейско-достоверной формой интеллектуального общения и с защитой авторами недогматичного мышления.

Монологические начала речи, однако, не ушли из драмы эпохи реализма. Произошло нечто иное: для драматургии и театра настало время максимально активного синтезирования монолога и диалога. Границы между ними теперь последовательно стирались⁶⁹. Уединенные монологи и, в частности, реплики в сторону стали сводиться к минимуму (хотя и не исчезли вовсе); монологи же обращенные оказывались менее пространственными и риторичными, нежели раньше, теперь они как бы сливались с цепью диалогических реплик. Так, монологическое существо множества высказываний в пьесах Островского вуалируется их разговорно-диалогической внешностью; драматург часто «сжимал» опорные, итоговые монологи до немногих афористически-насыщенных фраз⁷⁰.

Нечто подобное — в драматургии Ибсена. Даже в «Привидениях» — пьесе, о которой говорилось как о вершине преодоления монологичности, — центральные эпизоды являют собой недвусмысленную (хотя и не прямую) адресацию речи героев публике. Вспомним, как

⁶⁷ Крапп Н. Der Dialog bei Georg Büchner. Darmstadt, 1958, S. 58—59, 62, 102, 137.

⁶⁸ Franz R. Der Monolog und Ibsen, S. 88—158.

⁶⁹ Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. München, 1978, S. 184—188.

⁷⁰ См.: Варнеке Б. В. Техника Островского. II. Монологи.— Известия АН СССР по русскому языку и словесности, т. III, ч. I. М., 1930, с. 35—39.

фрау Алвинг и пастор Мендерс переносят свой личный спор в сферу общих проблем («А с истиной-то как же быть?» — «А с идеалами?»). В их высказываниях появляется «мы», объединяющее не только их двоих, но и великое множество человеческих судеб («Мы такие жалкие трусы, так боимся света»). «Привидения» в изображаемом доме обретают значение социального символа («вся страна кишит такими привидениями»). И в той мере, в какой интимные признания героев обращаются обсуждением конфликтного состояния мира, их высказывания обретают и монологический характер (при всем том, что они сохраняют формы разговорно-домашние, камерные): действующие лица, дополняя друг друга, рассуждают о том, что волнует их самих в данный момент, но вместе с тем и общезначимо, насущно для каждого, в том числе и зрителей.

Сходная организация речевого контакта — в третьем и четвертом актах «Одиноких» Гауптмана: Анна Мар и Иоганнес Фокерат, размышляя о своей судьбе, в то же время говорят и думают о всех тех, кто им подобен, как бы вовлекая в свою задушевную беседу публику (вспомним эпитафию к пьесе: «Эту драму я посвящаю тем, кто пережил ее сам»).

Для пьес Чехова тоже характерны монологи в их разговорно-диалогическом облике. На живой отклик зрителей и их прямую духовную сопричастность героям рассчитаны, в частности, разговоры героев «Трех сестер» о смене поколений, о прошлом и будущем человечества, о всеобщих страданиях. Каждый здесь занят собой, отчужден в своих тревогах и печалях от окружающих и, изливая душу, в малой мере ожидает прямого отклика собеседника⁷¹. Но автор стремится к тому, чтобы выражаемые героями мысли и чувства оказывались созвучными и близкими читающей публике и зрительской массе.

Последовательная диалогизация форм драматической речи, сохраняющей, однако, монологические функции, характерна и для советской драматургии последнего времени. «Монологические реплики в современной пьесе, — отмечает Т. Г. Винокур, — недостаточно обособ-

⁷¹ Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. М., 1965, с. 187. См. также: Кугель А. Р. Профили театра. М., 1929, с. 246—251.

лены от диалогических в своем внутреннем строении... Драматурги охотно стилизуют монологическое высказывание под разговорную речь»⁷².

Адресация речи зрителям в бытовой и реалистической драматургии XIX—XX веков, как видно, утрачивает свой былой демонстративно-публичный характер и становится менее броской. Контакт сцены со зрительным залом осуществляют теперь диалогически-разговорные высказывания, нередко содержащие афористически-меткие обобщения, сентенции, пословицы, которые функционально выступают в качестве редуцированных монологов.

Однако и собственно монологи, декламационно-патетические, открыто адресованные зрительному залу, продолжают жить в драматургии последних двух столетий, в том числе реалистической (например, обращение Городничего к публике в пятом акте, или тирада Андрея Прозорова, завершающая текст его роли, или монолог Сатина о человеке). Своего рода взлет ораторских пропагандистско-митинговых форм речи наблюдался в советской драматургии 20—30-х годов — в пьесах Маяковского, Вишневского, Погодина и ряда других драматургов. При этом драма XX века возродила и во многом обновила такие полузабытые, восходящие в большей мере к восточному, нежели западноевропейскому, театру формы монологической речи, как песенные выступления актеров-персонажей, в том числе хоровые, например, зонги «эпического театра». Именно в зонгах выразилась глубинная, не воплощенная в поступках героев гуманистическая мысль Брехта о возможностях человека.

В драме XX века, ориентированной на принципы модернистской эстетики, монолог нередко акцентируется так, что диалогическая речь отступает на второй план. Так обстоит дело в пьесах, где отчуждение людей друг от друга и от общества понимается как явление универсальное и фатально-неотвратимое. Основываясь на подобных фактах, литературоведы порой утверждают, что драматический диалог себя исчерпал. Симптомы этого усматриваются в «Войцек» Бюхнера, «Одиноких» Гауптмана, творчестве Стриндберга, главное же — в

⁷² Языковые процессы современной русской художественной литературы. Проза. М., 1977, с. 139.

экспрессионистской драме 20-х годов⁷³. Отмечается также, что сомнения в ценности языка как средства общения неизменно присутствуют в «постнатуралистической драме», что «мучительное языковое сознание» было присуще уже Йетсу, Гофмансталу, Элиоту, что недоверие к произнесенному слову как вершителю живого контакта людей достигло максимума у Беккета и Пинтера, где передано вызываемое речью чувство тошноты⁷⁴. Все это симптомы кризиса не только диалога в драме, но и всей драматургической структуры: в пьесах, где воплощается мысль о «самоуничтожении языка», не остается места ни диалогу, ни полноценному монологу. Но данное художественное веяние, конечно же, далеко не исчерпывает существа драматургии нашего времени.

Активизация в реалистической драме XIX—XX веков диалогической речи оказалась для нее весьма благотворной. В частности, русская классическая драматургия прошлого столетия формировалась в атмосфере напряженного интереса писателей к самым широким социальным и индивидуальным проявлениям речевой деятельности. Становлению нашей драмы в начале XIX века, как отмечал Г. О. Винокур, сопутствовали «уничтожение обособленности драматического языка», дотоле декламационно-риторического, и внедрение в нее разговорно-просторечных элементов. Речь, теперь запечатлевалась как средство живого общения, основывалась на «сгустках разговорной экспрессии», выступала не в качестве изолированного от других словесных пластов высокого слога, а как «общий поэтический язык эпохи»⁷⁵. Разговорно-диалогическая драматургия XIX—XX веков свободна от былых оков «единого слога». Основу высказываний героев составляют в ней необычайно разнообразные первичные (простые) бытовые речевые жанры, сложившиеся в условиях непосредственного общения, прежде всего фамильярные, интимные⁷⁶. Жанры и стили разговорной речи в качестве факта истории культуры

⁷³ Ischreyt H. Welt der Literatur. Einführung in Gesetze und Formen der Dichtung. Gütersloh, 1961, S. 295—296.

⁷⁴ Kennedy A. K. Six dramatists in search of a language. Studies in dramatic Language. Cambridge, 1975, p. 2—4.

⁷⁵ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку, с. 304, 307—308.

⁷⁶ См.: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 239, 258—259, 277—278.

остаются неизученными, что ставит предел сегодняшнему рассмотрению языка драмы эпохи реализма. Однако самые общие соображения на этот счет могут быть высказаны.

Разговор как эстетически значимый факт культуры — вот что составляет, по-видимому, жизненный аналог речи реалистической драмы. Об этом свидетельствуют поэтическое изящество высказываний героев «Горя от ума», импровизационная легкость применения метких выражений (в том числе пословиц) в пьесах Островского, утонченная этикетность задушевных бесед в тургеневском «Месяце в деревне», чарующая напевность слова у героев Чехова.

Распространенные в устном неофициальном общении редуцированность и сбивчивость речи отразились в драме XIX века весьма скупо (вспомним до смешного невнятные реплики Анфусы из пьесы «Волки и овцы» Островского или косноязычие толстовского Акима из «Власти тьмы»). Русские драматурги-классики запечатлевали разговорную речь прежде всего в ее выразительности и организованности. Ошибочными представляются суждения о том, что новая драма, отказавшаяся от эффектов риторики, выступила как «искусство заикающейся речи»⁷⁷. Для драматургии эпохи реализма оказалась плодотворной разговорная речь, возникающая легко и непринужденно, а вместе с тем озабоченная собственной правильностью и эстетической завершенностью, адресованная собеседнику не только своим абстрактным информационным смыслом, но и всей своей структурой и содержательной целостностью. Так, А. Н. Островского всегда интересовала воля человека к овладению культурой живого разговора. «Для них, — писал С. К. Шамбинаго о персонажах драматурга, — язык не только безразличное средство для необходимой беседы. Он нужен им как психологическая опора. Поэтому они все время чутко вслушиваются в чужие и свои речи... Стремление набраться нужных слов — постоянно у героев Островского»⁷⁸.

Широко осваиваются драмой XIX века (как и по-

⁷⁷ Штейгер Э. Новая драма. Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман. Перевод с нем. Спб., 1902 (глава XIV «Искусство заикаться»).

⁷⁸ Шамбинаго С. К. Из наблюдений над творчеством Островского, с. 339.

вествовательной и публицистической прозой этой эпохи) интимные высказывания, задушевные беседы, в которых обсуждаются коренные интересы и выражаются глубинные переживания людей. Такая речь нередко находится на грани с молчанием и с ним соседствует: слова людей, выражающих свои сокровенные умонастроения, легко уходят в тишину раздумий и в ней исчезают. Своим контекстуальным смыслом и вкрапленными в нее паузами драматическая речь в таких случаях косвенно выявляет пласты духовного бытия, которые не способны «пробиться» в проговоренное вслух слово.

На фоне сплошного говорения героев драмы их молчание воспринимается в качестве весьма действенного художественного средства (в эпических жанрах молчащий герой обращает на себя гораздо меньшее внимание читателя). Речь, готовая перейти в тишину размышления, составляет важнейшую предметную сферу драмы разговорно-диалогического характера. У Ибсена и Чехова, а также в театре, обогащенном опытом Станиславского и Немировича-Данченко, «подтекст» и «зоны молчания» (будь то слушание одним из героев другого либо прямые паузы в ведении речи) весьма существенны. Так, например, на резком контрасте молчания, недомолвок, нейтральных фраз и взрывов откровенности, безоглядно-смелых душевных излиятий построена столь ответственная в чеховских «Трех сестрах» роль Маши. Ее покаяние перед сестрами в третьем акте внезапно возникает на фоне привычного для нее немногословия.

«Зоны молчания» важны и в поведении героев Островского. «Не речи Жадова, — пишет А. И. Журавлева о третьем акте «Доходного места», — значимы и весомы, а молчание, его неучастие в происходящем. И это настолько веско, что Юсов, солидный Юсов, раздражается целой речью против молчащего Жадова»⁷⁹. Вспомним и слова Мелузова из «Талантов и поклонников»: «Я больше думаю, чем говорю». Мотив нежелания говорить с большой силой прозвучал в драматургии М. Метерлинка, который высшей жизненной и нравственной ценностью считал способность человека молчать⁸⁰.

⁷⁹ Журавлева А. И. Драматургия А. Н. Островского, с. 65—66.

⁸⁰ См.: Метерлинк М. Полн. собр. соч., т. 2. Пг., 1915, с. 25—29.

Как бы программными для драматургии рубежа XIX—XX веков являются слова главного героя пьесы Г. Гофманшталя «Сложный характер»: «Все в жизни ведь осуществляется посредством слов... Но... все зависит от последнего невыразимого оттенка. Говорить — значит основываться на непристойной переоценке своих сил». И далее: «Невозможно рот открыть, не наделав непоправимых недоразумений». По-видимому, именно стихия напряженной духовной жизни человека, устремленного к поистине личностному контакту, но не вполне его достигающего, определила художественную значимость подтекста в творчестве Ибсена, Гауптмана, Чехова и их наследников в драматургии и театре.

Эта черта драматургии второй половины XIX — начала XX веков предвзвешена ролью молчаливой Тэклы, искренне и глубоко любящей девушки, столь отличающейся от других персонажей шиллеровской трилогии о Валленштейне, которые изъясняются пространно и пышно, безмолвием народа в «Борисе Годунове», а также образом задумчивой Мери в «Пире во время чумы» и самим финалом этой пьесы («Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость»).

Насыщение драмы разговорно-диалогической речью шло и идет параллельно с освоением сценическим искусством неритуальной жестикуляции и мимики: движений неповторимо-индивидуальных, порожденных ситуацией данного момента и не имеющих системно-знакового характера. Такие движения импульсивны, не контролируются волей и разумом, а потому способны невольно выдавать чувства и намерения человека. Они чаще всего ни к кому не обращены и тем более не требуют чьего-то ответа. Это своего рода акт душевного самораскрытия человека, еще одно (наряду с афоризмом) функциональное подобие речевого монолога. Говоря о творчестве Вагнера и Ибсена, Метерлинка и Стринберга, Р. Франц справедливо отметил, что привычные для драмы риторические монологи здесь заменены синтезом диалогических реплик с пантомимой⁸¹. В этом отношении социально-психологическая драма эпохи расцвета реализма перекликается с народным комедийным театром, где высказываниям персонажей сопутствует яркое пантомимическое действие.

⁸¹ Franz R. Der Monolog und Ibsen, S. 158, 185.

ДРАМА В ИСТОРИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНОМ АСПЕКТЕ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Рассмотрение драмы в ее историческом функционировании побуждает обратиться к понятию «интерпретации». Этим словом обозначается особая познавательная деятельность, которая являет собой не столько обретение (получение, рождение) знания из незнания, сколько перевод ранее имевшихся смыслов (научных, мировоззренческих, художественных) на иной язык: их воплощение в новой системе средств (то есть переоформление). Нельзя интерпретировать, к примеру, флору и фауну данного географического района, или определенный биологический вид. Эти явления можно описать и проанализировать, уяснить их генезис, установить их связи с иными явлениями. Однако вполне возможно интерпретировать все то, что запечатлено на каком-то языке (в широком, семиотическом смысле): изложение фактов, выражение взглядов, научную гипотезу, произведение искусства. И чем более удалены друг от друга, чем менее похожи «языки» постигаемого явления и постигающего субъекта, тем шире оказываются возможности интерпретации. И наоборот: интерпретация, производимая на том же самом языке, который применен в толкуемом высказывании, существенна лишь в той мере, в какой это высказывание лишено четкости и ясности. В подобных случаях интерпретирующая деятельность редуцируется до неких уточнений, конкретизаций, договориваний.

Интерпретирующая деятельность разнокачественна. На одном ее полюсе — соотнесение абстрактных математических формул с объектами, придание этим фор-

мулам некоторой конкретности. Здесь дедуктивно полученное знание, максимально отвлеченное, силой человеческого интеллекта переводится на язык, более близкий реальности. На другом полюсе — истолкование искусства и его творений.

Применение понятия интерпретации к художественной деятельности сопряжено с трудно разрешимыми научными проблемами. Дело прежде всего в том, что смысл литературно-художественного произведения не обладает однозначной, жесткой зависимостью от его текста. Идейное содержание неизменно трансформируется в индивидуальном восприятии, а также в процессе социально-исторического бытования произведения. Художественный смысл — это своего рода синтез неопределенности, которую подчеркивали представители романтической эстетики¹, и определенности, которая часто оказывается первостепенно значимой для писателей-реалистов².

Сложность интерпретации искусства во многом определяется предназначенностью произведений для живого, непосредственного восприятия. В истолкованиях художественных творений неизменно соединяются начала интуитивные и рациональные, эмоциональные и интеллектуальные, познавательные и созидательно-творческие. При интерпретации явлений искусства их смысл переводится либо на более абстрактный язык понятий (научное искусствоведение и художественная критика, опирающаяся на анализ), либо в иную образную систему (художественно-творческие прочтения ранее созданного, которым родственна критика-эссеистика).

Художественно-творческие интерпретации словесного искусства субъективны в гораздо большей мере, нежели его филологические толкования. Если в научном освоении литературы доминирует принцип строгости и полноты познания, то ее перевод на иной художественный язык ознаменован недопустимыми для ученого «вольностями» избирательной подачи произведения и его текстового, стилевого, смыслового достраивания.

Художественно-творческие прочтения литературы в свою очередь разнокачественны. Интерпретирующие на-

¹ См.: Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма. М., 1936, с. 382.

² См.: Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973, с. 68; Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 10, с. 460.

чала неизменно присутствуют в образах и сюжетах, сотворенных на основе мифов и преданий либо по мотивам предшествующих произведений искусства (образы Прометея в послеэсхилловской литературе, Фауста за пределами жизни средневековой немецкой легенды о нем, Дон Жуана после Тирсо де Молины и т. п.). Этот тип творчества едва ли не преобладал вплоть до XIX века. Ему отдается дань и в наше столетие («Доктор Фаустус» и «Иосиф и его братья» Т. Манна, драматургия французского экзистенциализма, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Подобные произведения, несомненно, вбирают в себя некие грани смысла предшествующих явлений культуры и искусства. Однако здесь авторы не зависят от источников заимствования, чаще всего расходятся с ними, а порой даже спорят, как, например, Г. Клейст в «Амфитрионе», К. Брентано в драме «Алонз и Имельда» — «сюите картин по темам «Ромео и Джульетты» (Н. Я. Берковский), А. С. Пушкин в «Каменном госте», полемичном по отношению к пьесам о Дон Жуане Тирсо де Молины и Мольера. Во вновь сотворенном тексте, вполне самостоятельном, в подобных случаях присутствуют лишь отдельные реминисценции из предшествующего произведения, которые возобладать в нем, естественно, не могут. Из более раннего художественного опыта здесь берутся сюжетные мотивы, черты и имена персонажей, воспроизведение же текста источника отсутствует, так что интерпретатор выступает в качестве единственного автора вновь созданного произведения. Так обстояло дело в творчестве Шекспира, пронизанном сюжетными мотивами средневековой литературы. Или современный пример: «Мухи» — это не пьеса с двойным авторством (Эсхил-Сартр), а от начала до конца создание французского драматурга XX века, хотя там сохранены стержень действия и основные черты персонажей «Орестей».

В индивидуальном творчестве на основе заимствований («по мотивам») интерпретация выступает как максимально свободное и нередко полемическое осмысление источников. Критерии верности прочтения, тем более достоверности воссоздания здесь неприменимы вообще.

Иное дело — интерпретация, связанная с воспроизведением ранее созданного текста. Таковы музыкальное исполнительство и художественное чтение, главное же — всевозможные творческие переводы с одного

художественного языка на другой. Последние осуществляются либо в рамках одного вида искусства (собственно переводы поэзии и прозы, так называемые «обработки» литературных произведений, оркестровки инструментальной музыки, транскрипции вокальных и симфонических произведений и т. п.), либо связаны с переходом границ между искусствами (сценические версии трагедий, комедий и драм, инсценировки и экранизации повествовательной прозы и поэзии, романсы на стихи поэтов)³.

Авторы подобных интерпретаций (назовем их воспроизводящими) не просто используют (заимствуют) нечто из ранее созданного, но основываются в своем творчестве на уже существующих художественных текстах или их фрагментах. Смысл и стиль интерпретируемого произведения и того, что возникло в итоге его прочтения, конечно же, не тождественны друг другу. Ведь истолкователями предшествующего искусства выступают не копировщики, а художники, имеющие собственный творческий почерк. Так обстоит дело не только в переводах произведений на язык иного вида искусства, где ранее созданное может трансформироваться весьма резко, но также в художественном чтении и музыкальном исполнении. Как утверждают современные музыковеды, «фетишизм объективности» в исполнительском искусстве нежелателен и является причиной многих неудач пианистов, скрипачей, дирижеров. Почву подобного фетишизма, отмечает Н. П. Корыхалова, составляют рассудочность музыки, ее тяготение к карнализации, педантизм ряда композиторов XX века, неоднократно высказывавших пожелание, чтобы их произведения не интерпретировали, а «просто исполняли»⁴. Воспроизводящая интерпретация произведения (даже если это прославленный, классический образец искусства) немаловажна без созидательной энергии его освоения.

В то же время прямая опора на ранее созданный ху-

³ Таким интерпретациям родственны графические иллюстрации к литературным произведениям, пантомимические и балетные спектакли на литературные сюжеты, которые ориентированы на стиль и смысл ранее созданного произведения, воссоздают его сюжет и образы, хотя и не сохраняют текста.

⁴ Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., 1979, с. 25—33, 43.

дожественный текст ко многому обязывает. Прежде всего к углубленному его постижению, к постоянной оглядке на творческую волю первичного автора, к подчинению этой воле. «Именно для сохранения, а не для слома самой идеи вещи, — писал С. Е. Фейнберг о музыкальных транскрипциях, — нужны новые средства изложения и выразительности»⁵. Толкуемое произведение и само его толкование призваны не просто мирно ужиться, но и составить нерасторжимый, как бы органический сплав: ранее созданное должно не умереть, а полной жизнью жить во вновь созданном. Достижением текста (о нем пойдет речь дальше) во имя его поистине творческого и вместе с тем верного прочтения — таков оптимальный предел воспроизводящих интерпретаций, их сверхзадача. Раскованно-безответственное отношение к содержательному и стилевому своеобразию литературного произведения, а также к самому его тексту нежелательно как для литературоведов и критиков, так и в составе воспроизводящих интерпретаций. По словам Д. С. Лихачева, «произвол пышноречивых интерпретаторов» небезопасен для нормального функционирования литературы в сознании нашего общества: он «лишает читателя стабильного текста, простого его понимания»⁶.

В современном искусстве, как говорится в одной из новых работ, бытуют две плодотворные тенденции перевода произведений на иной художественный язык: первая — «крайне пристрастное, бережное отношение к оригиналу», вторая — «полное отступление от первоисточника, обособление нового произведения»⁷. Первая тенденция закономерно преобладает в воспроизводящих интерпретациях, вторая — характеризует прежде всего произведения с заимствованными сюжетами, произведения, текст которых самостоятелен и оригинален.

Однако решительные отступления от первоисточников порой имеют место и в воспроизводящих интерпретациях. Таковы сценические и экранные прочтения литературы «по мотивам», как принято выражаться. Точнее было бы их назвать произведениями «по образам и текстам» художественной словесности.

⁵ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965, с. 38.

⁶ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 211, 202.

⁷ Сергеев Е. А. Перевод с оригинала. Телеэкранизации русской литературной классики. М., 1980, с. 50.

Воспроизводящие интерпретации порой называют плодом соавторства, что неточно и вызывает естественные нарекания. Считать даже хороших режиссеров-постановщиков и создателей музыкальных транскрипций соавторами всемирно прославленных писателей и композиторов, то есть равными им художниками, бывает как-то неловко. Точнее, видимо, говорить об авторе интерпретируемого произведения как о первичном, воспроизводящее же авторство характеризовать как вторичное⁸.

История искусства знает, однако, случаи, когда масштабы вторичного творчества заметно переросли значимость первичного авторства. Классический пример тому — «Пир во время чумы» А. С. Пушкина, гениально завершающий цикл маленьких трагедий, но являющийся «всего лишь» обработкой отрывка трагедии «Город чумы» Дж. Вильсона — второстепенного английского драматурга. Великие русские композиторы XIX века нередко сочиняли музыку на тексты ныне забытых поэтов, и романсы эти вошли в золотой фонд нашего искусства. М. С. Щепкин создал ряд ролей, оказавшихся событием в истории русского театра, опираясь на драматургию отнюдь не классическую, порой это были посредственные мелодрамы. Блистательно, на присущем ему уровне пианизма, воспроизводил С. В. Рахманинов пьесы не столь уж значительных композиторов, например И. Падеревского. Воссоздание источника гениальным интерпретатором способно вознести его на высоту классики.

В наиболее ярких своих образцах художественные истолкования прославленной литературы и сами становятся классикой, каковы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Пиковая дама» П. И. Чайковского, осуществленные Ф. Листом транскрипции шубертовских песен, врубелевские иллюстрации к «Демону», «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Три сестры» В. И. Немировича-Данченко. Эти плоды вторичного авторства по праву стоят рядом с теми творениями искусства,

⁸ О «первичной» и «вторичной» художественной деятельности см.: Здобнов Р. Исполнительство — род художественного творчества. — В кн.: Эстетические очерки. Вып. 2. Сост. — ред. С. Х. Раппопорт. М., 1967, с. 106; Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). М., 1982, с. 26.

которые составили их образную и текстовую первооснову.

Но воспроизводящие интерпретации положительно значимы и в тех случаях, когда они заметно уступают своим источникам. Судьба «Отелло» и «Фауста» отнюдь не оказалась обедненной из-за того, что их избирательно и неполно воспроизвели и по-своему достроили в своих операх Дж. Россини и Ш. Гуно. Эти оперы заняли в истории искусства более скромное место, нежели прославленные трагедии Шекспира и Гёте, но их право на существование сомнений не вызывает. То же самое можно сказать о популярном балете Л. Минкуса «Дон Кихот», весьма далеком от литературного источника.

Художники-интерпретаторы, конечно, не застрахованы от ошибок и неудач. Более того, на протяжении последнего столетия воспроизводящие интерпретации неоднократно становились предметом увлечений и моды, что оборачивалось (и оборачивается!) эксплуатацией высоких художественных образцов так называемым «массовым искусством». В подобных случаях классические творения подменяются в сознании широкой публики их примитивными версиями — жалкими суррогатами.

Таковыми суррогатами особенно часто оказываются интерпретации «по образам и текстам». Они широко и охотно воспроизводят словесно-образную ткань первоисточника, но притязают на независимость от его жанра, стиля, смысла. Можно назвать множество современных спектаклей и фильмов подобного рода, оставляющих впечатление, что режиссер (или сценарист) в творчестве писателя-классика «похозяйничали либо чересчур, либо недостаточно»⁹.

Такого рода негативные явления в сфере искусства порой побуждали (и побуждают) художественную критику к резкому и безапелляционному осуждению любых обработок ранее созданного как заведомо недостойных «переделок», чему в начале нашего столетия отдал дань А. В. Амфитеатров¹⁰.

Однако неудачные образные прочтения высоких тво-

⁹ Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Наивность и жестокость романа. — Кино, 1985, № 1, с. 6.

¹⁰ См.: Амфитеатров А. В. О переделках. — В кн.: Амфитеатров А. В. Литературный альбом. Изд. 2-е, доп. Спб., 1907.

рений искусства, даже будучи многочисленными, не компрометируют воспроизводящих интерпретаций как таковых. В оптимальных вариантах эти интерпретации обогащают жизнь лежащих в их основе источников и тем, что их достраивают.

Нет никаких причин художественно-творческое достраивание литературного текста уничтожительно именовать обработкой «сценарного сырья»¹¹. Ведь сырье — это нечто аморфное и нуждающееся в преодолении (тем самым — отрицаемое). Словесно-художественный же текст, вводимый в романы, спектакли и фильмы как их образная первооснова, сохраняется и живет в них. И не следовало бы претворение литературного произведения на сцене или экране (а также в вокальной музыке) априорно третировать как его «подмену» и «искажение», как «незаконное вмешательство» и «произвол». Да, воспроизводящая интерпретация — это отнюдь не тождество оригиналу. Но неужели литературные произведения фатально обречены на конфликты с их сценическими либо экранными «переводами»? Ведь виды искусства равноправны, и одни художественные ценности никогда не мешали другим. Вряд ли в нашу эпоху, когда столь обогатилась культура художественного восприятия, есть основания возвращаться к «спецификаторству» в духе 20-х годов и беспокоиться, что самостоятельности и авторитету литературы помешают ее широкие, свободные контакты со смежными искусствами.

История культуры в числе многого другого включает в себя, по словам Д. С. Лихачева, и процесс «открытия нового в старом»¹². В этом процессе активно участвуют и художественно-творческие интерпретации ранее созданных произведений. Они (в лучших своих образцах) содействуют непрерывному становлению классического искусства в сознании общества. «Каждая эпоха, — писал М. М. Бахтин, — по-своему переакцентирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, не-

¹¹ Ломинадзе С. В. Литературная классика в условиях НТР. — Вопр. литературы, 1976, № 11, с. 62.

¹² Лихачев Д. С. Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого. — Вопр. литературы, 1963, № 3, с. 100.

прерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации»¹³.

Нет сомнений, что для долгой жизни литературы в историческом времени важно наличие в ней универсальных, надэпохальных черт: немногочисленных «схематических структур», отвечающих «константой природе человека», о которых вслед за А. Н. Веселовским говорит современный литературовед¹⁴. Эти структуры заслуживают пристального внимания ученых. Однако общечеловеческое, будучи отграниченным от всего обусловленного эпохой, национального, социально-бытового, будучи высоко над ним поднято, рискует оказаться одноцветным и обедненным.

Общечеловеческое противоположно не конкретно-историческому как таковому, а лишь поверхностным пластам жизни данной страны в данную эпоху. «Творцы искусства», по верной мысли Ап. Григорьева, «выражают собой то, что есть живого в эпохе, часто как бы предугадывают вдаль, разъясняют или определяют смутные вопросы»¹⁵.

Литературные эпохи, вопреки концепциям шпенглеровского толка, отнюдь не «эгоцентричны». При всей их неповторимости и специфичности, они не замкнуты в себе, не изолированы от предыдущих и последующих. Каждая эпоха таит в себе непреходящие духовные ценности, опирается на определенные культурные традиции и осуществляет их творческое обновление. Она заключает в себе, иными словами, не только исторически локальные, но и вечные начала, которые, конечно же, находят свое выражение в художественном творчестве. Причастность литературы к высшим ценностям современности и предопределяет значимость ее творений для будущих поколений, она-то и формирует художественно-смысловое ядро произведений, которым бывает суждена нескончаемо долгая жизнь. Ведь художники творят прежде всего для людей своего времени, ждут именно от них (пусть порой и безуспешно) живого понимания и яркого откли-

¹³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 231—232.

¹⁴ См.: Робинсон А. Н. Творчество Аввакума в историко-функциональном освещении. — В кн.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1979, с. 176.

¹⁵ Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967, с. 153—154.

ка. И этот отклик порой оказывается столь сильным и страстным, что с ним не могут равняться реакции людей на давно сотворенное. Вспомним слова К. Чуковского о том, как напряженно и остро воспринимались на рубеже XIX—XX веков вновь появлявшиеся произведения А. П. Чехова: писатель казался мерилom вещей, а его книги — «единственной правдой обо всем, что творилось вокруг»¹⁶.

К сожалению, не каждому талантливому автору удается вызывать у современников столь сильную реакцию. Но независимо от того, имела ли место подобная реакция, произведения писателя обладают возможностью быть остро и страстно воспринятыми людьми (пусть немногими) именно этого времени и данной страны. Контакт автора с современным ему читателем-соотечественником — явление первостепенно важное в литературном процессе. Плоды художественного творчества прошлых эпох соотносимы прежде всего с «горизонтами ожиданий» публики того времени¹⁷.

Адресация писателя его окружению составляет фундамент и первооснову исторического функционирования произведений. Внутриэпохальные художественные смыслы, насущные и глубокие, часто оказываются недоступными людям последующих поколений. Для понимания первоначального значения творений литературной классики требуется напряженное усилие исторической памяти, которое часто отсутствует.

Но движение литературы в историческом времени знаменует и смысловое обогащение ранее созданных произведений, выявление новых граней художественного содержания, преодоление некоторой ограниченности первоначального их толкования. Культурная эпоха часто не сознает значимости и ценности ею созданного. Творение большого писателя, как заметил М. Горький, подобно огромному зданию, которое «вблизи не видно целиком»¹⁸.

Ко вновь созданному произведению, особенно нетрадиционному, новаторскому, читатели часто подходят с

¹⁶ Чуковский К. И. Еще о Чехове. — Чуковский К. И. Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1967, с. 593—594.

¹⁷ J a u s s H. R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970, S. 169—184.

¹⁸ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 30. М., 1956, с. 30.

привычными мерками и не вполне его понимают. Современная литература к тому же нередко становится предметом групповых столкновений, поводом для журнальных стычек и потому читается предвзято, тенденциозно, так что ее художественные смыслы непомерно сужаются, а то и искажаются. М. М. Бахтин справедливо отмечал, что в каждой культуре могут таиться неиспользованные «смысловые возможности», что великие творения в последующие эпохи нередко живут «более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности», и считал писателей пленниками своей эпохи. Ранее созданные произведения, утверждал ученый, «в каждую эпоху на новом диалогизирующем их фоне способны раскрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее»¹⁹. Обогащая от поколения к поколению свой духовный опыт, человечество, говоря иначе, все глубже и полнее истолковывает свое прошлое, в том числе художественное, обнаруживая новые и насущные его пласты. Жизнь литературы в веках отмечена некой амбивалентностью: утраты и приобретения здесь неизменно сопутствуют друг другу.

В наше время не только обогатились знания людей об историческом прошлом, но, что еще важнее, стало напряженнее и сильнее чувство живой ему сопричастности. По мысли Д. С. Лихачева, человек, будучи «существом духовно оседлым», живет не только в своем веке, но всеми столетиями своей истории; и ему «нужны поиск живого в старом и его продолжение»²⁰.

Этим духовным запросам и призваны в конечном счете ответить художественно-творческие прочтения классической литературы. Их «сверхзадача» — способствовать более глубокому и полному пониманию публикой, обществом, народом художественных шедевров, настойчиво сводить к минимуму те утраты, которые неизбежны в историческом функционировании искусства. В любых интерпретациях литературы (научных, критических, художественно-воспроизводящих) важно в конечном счете одно и то же: пристальное внимание к целостности

¹⁹ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 331—333, 231—232.

²⁰ Лихачев Д. С. Экология культуры. — Москва, 1979, № 7, с. 173—174.

идейно-стилевого облика произведения, а также к личности и мирозерцанию писателя, понимание позитивно значимой связи автора с его временем и с культурой его страны. Подобную мысль применительно к музыкальной классике более ста лет назад высказал Р. Вагнер: «Почти каждый оперный режиссер хоть однажды пытался приспособить «Дон Жуана» к своему времени, тогда как любой понимающий человек должен был бы сказать себе, что не произведение следует приспособить к нашему времени, а мы сами должны измениться и соответствовать времени «Дон Жуана», для того чтобы достичь созвучия с творением Моцарта»²¹.

Вряд ли способен глубоко прочувствовать и верно интерпретировать литературную классику тот, кто ищет в ней лишь повод для разговоров о «злобе дня» и презрительно отмахивается от мыслей о культурном прошлом. Но не лучше и противоположная крайность: поиски в давнем искусстве одной лишь «общечеловечности», абстрагированной от эпохального колорита и национально-культурных особенностей жизни. Для того чтобы художественные творения прошлых эпох органически и глубоко входили в духовный кругозор человека, важен его непосредственный, личностный интерес к культурно-исторической неповторимости и самобытности шедевров. Как отмечает современный культуролог, для нас насущно «живое знание принципа исторического становления искусства и знание *своего* места в истории»²².

С былой культурой мы вступаем в живой и духовно-плодотворный контакт в тех случаях, когда постигаем давние творения искусства в их одновременной причастности как к прошлому, так и к настоящему. Применяя бахтинскую характеристику гуманитарных наук к прочтениям классической литературы, заметим, что здесь оптимально «преодоление чуждости чужого без превращения его в чисто свое (подмены всякого рода, модернизация, неузнавание чужого и т. п.)»²³.

²¹ Вагнер Р. Публика в пространстве и времени. — В кн.: Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978, с. 658.

²² Михайлов А. В. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого. — Декоративное искусство СССР, 1972, № 6, с. 32.

²³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества, с. 371.

В нашем отношении к художественным ценностям прошлых эпох есть место и смиренному благоговению перед их творцами, и нескованному интеллектуальному общению с ними (порой — и конфликтному), и ощущению задушевной, интимной, а то и фамиллярной близости, которую предлагает читателю «Евгения Онегина» Пушкин. Реакции на классическую литературу поистине культурного человека нашего века свободны и инициативны. И это неоценимое благо. К великим творениям искусства мы относимся иначе, чем, скажем, верующий к храму, словам молитвы, евангельским текстам. Прав И. Золотусский: мысль о неприкосновенности авторитетного произведения нередко связана с эмоциональной скованностью его восприятия²⁴. «Истинной любви и уважению к духовным сокровищам» вовсе не обязательно сопутствует «посредническое смирение», которого порой властно требуют от постановщиков классики²⁵. С тем, кого высоко ценишь и всей душой любишь, к кому испытываешь глубокую благодарность, совершенно не обязательно почтительно и беспрекословно соглашаться. Подлинная любовь к прославленным произведениям искусства не исключает ощущения нравственного равенства читателей с их творцами, внутренней свободы и нескованности общения с ними, при котором вполне возможны расхождения и даже споры. «Посредническое смирение», провозглашенное в качестве категорического императива, не способно увести интерпретаторов классики от хрестоматийности и холодного академизма: живое овладение прошлым художественным опытом — это прежде всего творчество, а в словосочетании «смирненное творчество» есть нечто странное и противоестественное.

Важнейшую задачу интерпретаций классического искусства, в том числе и его художественно-творческих прочтений, составляет сопряжение ценностей давней культуры с тем, что насущно и в глубоком смысле актуально сегодня.

²⁴ См.: Золотусский И. Добавление к эпосу (Толстой в романе и Толстой в фильме). — В кн.: Золотусский И. Монолог с вариациями. М., 1980, с. 347.

²⁵ См.: Любомудров М. На пути к классике. (О критериях оценки спектакля по классической пьесе.) — В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. Межвузовский сборник трудов. Вып. 2. Л., 1978, с. 41.

ВОСПРОИЗВОДЯЩЕЕ И ТВОРЧЕСКОЕ НАЧАЛО СЦЕНИЧЕСКИХ ПРОЧТЕНИЙ ДРАМЫ

Художественно-творчески могут интерпретироваться произведения разных видов искусства, родов и жанров литературы. Драма же требует сценического прочтения. Ее текст обращен к сцене не только формально (цель высказываний персонажей воспроизводима актерами), но и внутренне, глубинно, сущностно. Художественный язык драматического произведения эскизен и как бы графичен (в отличие от обстоятельного, живописующего языка жанров эпических, в частности романских), а потому нуждается в максимально активной конкретизации как читателями, так и деятелями театра.

Тщательно воссоздавая речевое поведение людей в напряженных жизненных положениях, драма по самой своей сути устремлена и к тому, чтобы запечатлеть движения, жесты, мимику персонажей, в значительной мере и зримую обстановку происходящего: речевые действия персонажей аналогичны жестам и мимическим движениям и сопрягаются с последними не только в сценических представлениях, но и при чтении драмы. Уже перед читателем драматическое произведение предстает как своего рода спектакль (разыгрываемый в его собственном сознании)²⁶. Читая пьесу, мы как бы погружаемся в изображаемый мир, воспринимая его в качестве зрелища. Возникает некое конфликтное напряжение между скупостью средств изображения видимой реальности, которыми владеет драматург, и восприятием читателя, который ощущает себя зрителем. И это напряжение (в оптимальных вариантах) разрешается «взрывом» зрительного воображения, который хорошо знаком таким творчески-активным читателям драмы, как актеры, художники сцены, режиссеры.

В драматических жанрах достигают своего максимума косвенность и подтекстовость зримых образов, которые характеризуют словесное искусство в целом. Сходными чертами, как уже говорилось, обладает психологическая обрисовка персонажей драматических произ-

²⁶ Нечто подобное имеет место и в процессе творчества драматурга, о чем хорошо сказано в «Театральном романе» М. А. Булгакова, герой-рассказчик которого, сочиняя пьесу, видит перед собой цветную трехмерную картинку — как бы коробочку, в которой движутся и разговаривают люди.

ведений, предельно скупая и требующая от читателей активного домысливания. Поэтому и сам художественный смысл драмы, не закрепленный повествовательно-авторской речью, значительно чаще, чем это бывает в эпических жанрах, оказывается неопределенно-широким, даже по-своему таинственным. Драматические произведения открывают широчайшие просторы не только для читательского воображения, но и для раздумий об авторской позиции и исследовательских гипотез на этот счет. Среди произведений классической литературы, имеющих репутацию загадочных, не случайно вспоминаются прежде всего драматические. В одной из работ мы читаем: «Философы и поэты, классицисты и романтики, литературоведы и психиатры — кто только не искал в софоловском «Эдипе» ответа на свои вопросы, подтверждения своих взглядов на движение всемирной истории, на способность постижения мира, на сущность человеческой природы!»²⁷. То же самое можно сказать о «Гамлете» Шекспира, авторский замысел которого И. Анненский назвал прихотливым, и о «Фаусте» Гёте, побудившем философов к раздумьям о судьбах европейской культуры нового времени. В этом ряду манящих художественных загадочностей, от эпохи к эпохе раскрывающих свои тайны, но никогда их не исчерпывающих, правомерно назвать и пьесы Чехова.

Драматическим произведениям соответствуют широчайшие диапазоны читательских, искусствоведческих, сценических истолкований. Они открывают бескрайние горизонты для прочтений инициативных и творческих. Перевод драмы как словесно-письменного произведения в интонационный и зрелищный ряд знаменует разгадывание ее многозначностей, неопределенностей, «подтекстовых» смыслов. Драматург как бы приглашает читателей, в том числе и деятелей сцены, к созданию собственной версии его творений.

В прочтениях литературных произведений драматическим театром созидательно-творческие начала выражены более явственно и броско, чем в художественном чтении или музыкальном исполнении и даже чем в музыкальных транскрипциях. Словесный текст (помимо того, что ему придается интонационно-голосовая ощути-

²⁷ Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978, с. 181.

мость) здесь сопрягается с пластическими рисунками исполняемых ролей, декорационной живописью, режиссерскими мизансценами. Спектакль драматического театра неизменно включает в себя «несловесную» образность, собственно сценическую, специфически театральную. И эта несловесная, зрелищная образность равноправна и равнозначна той речевой образности, которую материализует писательский текст. Опираясь на опыт Художественного театра, В. Г. Сахновский писал, что в основе спектакля — два взаимосвязанных, но не тождественных один другому текста: писательский и режиссерский²⁸, то есть собственно сценический. Поэтому театральное творчество далеко не сводится к исполнителству, оно выступает и в качестве инициативного соиздания сценического текста. Интерпретация драмы (тем более романа, повести, поэмы) актерами и режиссером составляет в значительной мере новое произведение, иное, нежели то, что воспринимается в чтении. Спектакль — это не сценический подстрочник к литературному произведению, а самоценная художественная реальность.

Соотношения между драмой и созданным на ее основе сценическим произведением несводимы к какой-либо однозначно-простой схеме. С одной стороны, самоочевидны и неопенимы преимущества театра перед словесными текстами в силе эстетического воздействия на публику. С другой же стороны, спектакль неминуемо лишает нас возможности инициативного, свободного, читательского освоения образов и смыслов драмы. Он резко сужает границы деятельности воображения, ассоциирования, домысливания, которые неотъемлемы для того, кто имеет дело непосредственно с книгой. У спектакля куда меньший диапазон прочтений (как исследовательских, так и зрительских), нежели у произведения литературного. Это порой вызывает у людей, чутких к словесному искусству, недоверие к театру, уж очень властному, даже по-своему агрессивному в воздействии на зрителя, как бы навязывающему ему свои образы и идеи. Знаменательны слова И. Анненского, что в качестве читателя он рисует в воображении Гамлета, «невозможного ни на какой сцене». Критик отмечал, что

²⁸ См.: Сахновский В. Г. Работа режиссера. М.—Л., 1937, с. 65, 61.

ему важно пользоваться литературным текстом «без театрального комментария, без навязанных и ярких, но деспотически ограничивающих концепцию поэта сценических иллюзий»²⁹.

Современных режиссеров нередко упрекают в намерении ограничить литературную беспредельность первоисточника. Между тем иного в театре и быть не может, спектакль обречен конкретизировать, а следовательно, и сужать смысловую сферу драмы. Сценическое представление не способно дать единственно правильной трактовки поставленного произведения, тем более исчерпать его смысловые глубины (особенно в тех случаях, когда интерпретируется драма великих художественных достоинств). Порой предъявляемое деятелям сцены требование подать литературное произведение буквально таким, «какое оно есть», заведомо несостоятельно. От театра никто не вправе требовать той меры полноты и точности трактовок литературных произведений, которых естественно ждать от ученых. Режиссер интересуется в художественной словесности главным образом тем, что созвучно ему как творческой индивидуальности. Ждать от него научного академизма сценических прочтений в ущерб свободно-избирательному освоению литературы было бы неправильно. Отказ сценически запечатлеть иные из граней литературного произведения правомерен и даже неизбежен, если режиссеру и актерскому коллективу они, эти грани, не созвучны или не вполне понятны, а потому не будят творческого импульса. Ведь любая художественная установка, чтобы быть плодотворной, не просто постигается холодным разумом, а усваивается и принимается органически. И, в частности, писательская драматургия должна стать для деятелей сцены как бы их собственным достоянием. «Я могу поставить лишь так, как чувствую сам»³⁰. Эти слова А. Эфроса характеризуют существенную черту сценических интерпретаций, поистине творческих, а не пассивно и рассудочно иллюстративных. Если участники спектакля неспособны проникнуться чем-то в поставленной пьесе, то нет смысла эту ее грань подавать формально и холодно.

Вместе с тем правомерно далеко не любое изменение

²⁹ Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 164, 71.

³⁰ Эфрос А. В. Профессия: режиссер. М., 1979, с. 48.

литературного произведения в спектакле. Существуют границы сценического достраивания литературы, переход которых знаменует угрозу словесному искусству и художественной культуре в целом. Установка на отбрасывание из сценической версии пьесы тех ее пластов, которые не являются устаревшими и могли бы быть живо и остро восприняты зрителем, весьма рискованна. Ей так или иначе сопутствуют утраты, с которыми порой бывает трудно мириться. Ведь зрители в основной своей массе заинтересованы в том, чтобы перед ними на сцене ясно вырисовывались богатства, которые таит в себе литературное произведение. И для деятелей театра важно приближение (пусть относительное) к полноте воссоздания драматургии в спектакле. Режиссер и актеры призваны постигнуть и донести до зрителей из поставленного произведения как можно больше и при этом выдвинуть на первый план его определяющие, ведущие смысловые мотивы, которые вытекают из глубин мирозерцания автора.

Избирательность постижения литературы деятелями театра и ее активное сценическое достраивание, говоря иначе, ни в какой мере не исключают верности прочтения произведений, но, напротив, ее предусматривают. Понятие верности спектакля поставленному произведению нуждается в осмыслении осторожном и гибком, которое не ущемляло бы творческой свободы актеров и режиссеров. О верности прочтения правомерно говорить при наличии текстового, стилевого и, главное, смыслового соответствия между произведением литературным и сценическим. В музыковедении бытует взгляд, согласно которому исполнительская интерпретация является объективной, когда она (пусть не притязая на историческую точность воссоздаваемого музыкального стиля) оказывает на слушателя «то воздействие, к которому стремился композитор»³¹. Нечто подобное правомерно сказать и о сценических интерпретациях.

Ни исчерпывающе полная подача словесного текста, ни историческая точность воспроизведения художественного стиля пьесы не являются критериями верности сценического прочтения литературы. Верность прочтения присутствует лишь там, где режиссер и актеры глубоко постигают произведение в его основных жанровых,

³¹ Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки, с. 42.

стилевых и, главное, содержательных особенностях и диалогически сопрягают его — как люди своей эпохи и культуры — с собственными взглядами и вкусами. При этом верность «духу» (смыслу) поставленного произведения гораздо более значима и императивна, нежели верность его «букве» (тексту), а также его исторически первоначальному стиливому облику: для театра вовсе не обязательна установка на то, чтобы пьеса была подана зрителю именно так, как ее играли или могли играть при жизни автора.

Но и соответствие между содержанием пьесы и спектакля, столь насущное и желанное, не есть их тождество. Миросозерцательный кругозор деятелей сцены и их художественное видение мира во многом отличаются от писательского. Нетождественность позиций драматурга и театрального коллектива, относительность взаимопонимания между ними как творческими индивидуальностями неустраиваемы. По словам И. Анненского, «коллизия между поэзией и сценой все чаще становится неизбежной»³². И именно поэтому чрезвычайно важно и согласование творческой воли писателя и деятелей сцены. К этому призван прежде всего режиссер. Постановщик спектакля должен считаться с идейно-художественной позицией писателя, будь то начинающий автор или прославленный классик. Ведь сценическая интерпретация правомерна лишь в том случае, если имеются согласие (пусть и относительное) режиссера и актеров с писателем, доверие театра (конечно же, не слепое) к интерпретируемому произведению, пристальное внимание к чертам его жанра и стиля.

Современным требованиям к театру вполне отвечает, на наш взгляд, позиция Г. А. Товстоногова. На вопрос о том, кому он более доверяет при возникновении расхождений — пьесе или себе, режиссер ответил: «Пьесе. Начинаю снова и снова, пока не добьюсь нужного результата. Но современным авторам, за исключением Вампилова, не доверяю столь же безоговорочно. Их логику приходится подправлять — считаю этот процесс закономерным и взаимно полезным»³³.

Соотношения между драматическим произведением и

³² Анненский И. Книга отражений, с. 71.

³³ Несколько часов с Г. Товстоноговым. — Литературная газета, 1984, 15 авг.

его сценической версией понимались и понимаются по-разному. На этот счет по сей день бытуют мнения крайние и весьма уязвимые. С одной стороны — это «литературоцентристская» позиция, в свете которой театр сводится к иллюстрированию художественной литературы и деятелям сцены предъявляется требование ограничиться простым повторением для зрителей того, что уже сказано писателем³⁴, а «новые прочтения» классики априорно объявляются крамолой и отождествляются с ее «бесцеремонным осовремениванием»³⁵; с другой — театроцентристские воззрения в духе раннего Мейерхольда, который мнил себя полноправным хозяином поставленных им произведений и с безоглядной решимостью перелицовывал их в соответствии с собственными идеями и вкусами. Следы подобного культа сценического новаторства ощутимы и сегодня. Так, в одной из современных работ в традиционном поставленном спектакле Малого театра усматривается «опасный дух реставрации»³⁶. Обе эти крайности, весьма нежелательные для современной художественной культуры, вместе с тем имеют свои предпосылки и корни в истории сценического искусства.

Современный «литературоцентризм» в сфере театральной жизни связан с возведением в абсолют и пониманием как единственно плодотворной лишь той традиции, в соответствии с которой спектакль представляет собой прежде всего интонационную обработку актерами словесного текста драмы, а потому более или менее свободен от собственно зрелищной выразительности и не нуждается в режиссерско-постановочном «вмешательстве». Таков классицистический театр в его более поздних, вторичных проявлениях, в значительной мере — театр романтический, а отчасти и реалистический. Спектакли Малого театра в XIX веке являлись более декламационными (романтический репертуар) и разговорными (постановки пьес Островского), чем зрелищными. «Это была, быть может, самая «антирежис-

³⁴ См.: Бялик Б. По спирали, а не по кругу. — Литературная газета, 1976, 15 сент.

³⁵ Сахаров В. «Преображение» классики. — Молодая гвардия, 1976, № 8, с. 263—267.

³⁶ Смелянский А. М. Наши собеседники. Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. М., 1981, с. 123.

серская» актриса, — говорится об О. О. Садовской в современной работе, — ни о каких мизансценах не задумывалась. Выходила на сцену, — садилась лицом к публике и начинала разговаривать»³⁷.

Театр более словесный, нежели зрелищный, характеризовался перевесом внутренней, «педагогической» режиссуры над созданием художественно значимой цепи мизансцен. Сценическая постановка осуществлялась в нем, как правило, актерами (такого рода миссию выполнял в Малом театре М. С. Щепкин) либо писателями-драматургами. Свидетельства тому — «Замечания для господ актеров» Н. В. Гоголя и обстоятельные авторские «проекты постановок на сцену» исторических трагедий А. К. Толстого, а также репетиционные беседы А. Н. Островского, который, по его собственным словам, «переигрывал всю пьесу перед артистами, сверх того проходил с ними роли отдельно»³⁸.

Закладывая основы сценических традиций Малого театра, Островский писал: «Самую большую полноту и оконченность сценическое представление получает тогда, когда оно ставится самим автором пьесы; такое исполнение как бы застывает в отлитых один раз формах, крепнет и передается от артистов к артистам как предание»³⁹. Обозначенный здесь принцип театрального творчества согласуется с традициями восточного искусства: постановки японских и китайских пьес сохранялись от поколения к поколению. Так, в современной Японии работает (и имеет успех у публики) театр, главная цель которого — сберечь сценический стиль Кабуки, сформировавшийся на рубеже XVII—XVIII столетий⁴⁰. Подобным образом верен сценическому преданию, восходящему к XVII веку, парижский театр Комеди Франсез. Спектакли этого театра оценены в качестве нормы сценического прочтения национальной классики.

То же самое правомерно сказать, имея в виду его лучшие спектакли, о Малом театре как истолкователе отечественной драматургической классики: Грибоедова,

³⁷ Дмитриев Ю. Великий русский театр. — В кн.: Малый театр СССР. 1824—1917, т. 1. М., 1978, с. 174.

³⁸ Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 10, с. 88.

³⁹ Там же, т. 10, с. 544.

⁴⁰ См.: Гундзи М. Японский театр Кабуки. М., 1969, с. 14—16.

Гоголя и прежде всего Островского. А. А. Яблочкина вспоминала, что росла и училась в атмосфере, наполненной рассказами об Островском и «ссылками на его непререкаемый авторитет». В. Н. Пашенная рассказывала, что она в молодости «жадно наблюдала и впитывала в себя игру великих артистов» Малого театра и что в роли Кручининой для нее идеалом была «великая Ермолова». А вот слова Б. Никольского об И. В. Ильинском в спектакле «Волки и овцы» (первая половина 1940-х годов): «В работе П. М. Садовского с исполнителем роли Мурзаецкого сказалась горячая творческая увлеченность постановщика замечательным образом, созданным в старом спектакле его отцом М. П. Садовским... Пров Михайлович... пробудил у нового исполнителя живой интерес к работе его предшественника. Опора на традицию, использование ее «рационального зерна» оказались очень полезными»⁴¹.

Установка на верность сценическому преданию определила своеобразие режиссуры Малого театра, режиссуры традиционалистской, не склонной сосредоточивать на себе внимание зрителей. Постановщики спектаклей (обычно это были старейшие артисты театра) главную свою задачу видели в том, чтобы молодые артисты узнали, как порученные им роли игрались прежде. При этом театр «считал ансамбль талантливых солистов высшей формой спектакля»⁴². «Дом Островского» избегал радикальных перестроек своих более ранних сценических работ, тем более резкой полемики с ними. Его творения обновлялись с чувством меры и предельной осторожностью, в соответствии с установкой на сохранение привычного художественного языка. Так, постановка «На всякого мудреца довольно простоты» 1923 года решительно противостояла господствовавшей тогда радикальной перелицовке литературной классики, безоглядно смелой трансформации ее идей и стилей. В этом спектакле, как писал С. Дурылин, наследовалось «творческое предание, идущее от актеров, игравших при руководстве Островского». О Яблочкиной в роли Мамаевой говорилось, что она сумела «соединить лучшие художественные традиции старого Малого театра с живым

⁴¹ Островский А. Н. Сборник статей и материалов. М., 1962, с. 7, 366, 368, 283.

⁴² Дмитриев Ю. Великий русский театр, с. 188.

откликом на запросы современности»⁴³. Эти суждения прозвучали бы уместно и справедливо также применительно к ряду позднейших спектаклей театра и множеству сыгранных в них ролей. Хотя в «Доме Островского» и имели место постановки, уводящие далеко в сторону от сценического предания («Доходное место» Н. О. Волконского, 1923; «Волки и овцы» К. П. Хохлова, 1936), в целом театр сохранил верность себе. Здесь созидательно-творческое начало в рисунке актерских ролей и постановке внешне нивелируется, как бы прячется в исполнительстве — в осуществлении театрального коллективом творческой воли литературно-сценической традиции.

Но в нашем столетии выдвинулись на первый план и приковали к себе практически всеобщее внимание иные принципы театрального творчества. Возобладали спектакли, богатые, как никогда ранее, пантомимической игрой и впечатляющими мизансценами. Эти спектакли создаются на основе оригинального сценария, тщательно разработанного режиссером. Сценическое искусство XX века более решительно, чем когда-либо, проявило себя как личностное, независимое от традиционализма и подверженное интенсивному стилевому обновлению. Драматическое произведение в активно зрелищном театре, где режиссер проявляет себя как творец-созидатель, оказывается не только объектом исполнения, но и своего рода эскизом оригинального сценического представления. «Печатный текст трагедии или комедии в драматическом спектакле играет роль немногим важнее той, как либретто в опере, — он только один из элементов целого»⁴⁴, — заметил, обгоняя свое время, Чернышевский. Драма не является единственно возможной основой спектаклей с активной постановочной режиссурой. Драматургическая концепция здесь вполне может задаваться произведением недраматическим: повестью, романом, поэмой, или документом, или оригинальным сценарием.

Театр, каким он стал в нашем столетии, — это нечто значительно большее, нежели просто «инобытие» литературы. О самостоятельности сценического искусства

⁴³ А. Н. Островский на современной сцене. Статьи о спектаклях московских театров разных лет. М., 1974, с. 16—19.

⁴⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 159.

ярко и в основном убедительно (хотя и с некоторой полемической односторонностью) говорил Т. Манн: «Писатели находятся во власти некоей аберрации, некоего высокомерного заблуждения, когда рассматривают театр как орган или средство воспроизведения, как инструмент для исполнения, существующий ради них, и не видят в театре явления самостоятельного, самодостаточного и по-своему творческого,— особого государства, где они со своей литературой не более чем гости... Театр слишком могуч, слишком своеволен, чтобы быть только слугою литературы»⁴⁵.

Заметим, что писатели, произведения которых ставятся на сцене, являются не гостями в театре, а принадлежат к числу его полноправных хозяев наряду с актерами и режиссерами. По существу Т. Манн прав: наше столетие отмечено, во-первых, профессиональной «размежеванностью» писателей-драматургов и деятелей сцены (актеров и режиссеров) и, во-вторых, стремлением последних активно интерпретировать литературу, ее «достраивая» и решительно обновляя театральное искусство.

Деятели сцены XX столетия в своем большинстве (как в странах Западной Европы, так и в России) возвели в ранг всеобщей нормы спектакли, отвечающие творческой индивидуальности данного режиссера и характеру данного актерского коллектива. Традиционная режиссура, по преимуществу внутренняя, педагогическая, уступила место режиссуре, разрабатывающей идейно-стилевую концепцию спектакля и предлагающей актерам оригинальный постановочный «план». При этом, обращаясь к пьесам, давно созданным и имеющим свою сценическую историю, театр стал настойчиво выдвигать установку не только на их обновленное сценическое прочтение, но и на свою полную независимость от прежних постановок: литературное произведение сценически осваивалось как бы впервые, нередко в резкой полемике с театральными предшественниками. Театр решительно противопоставлял себя сценическому преданию и на путях смелого новаторства достиг весьма многого.

Благодаря открытиям К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко созидательно-творческие

⁴⁵ Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 399—401.

начала сценического искусства стали гораздо более полно и ярко выраженными, чем это было прежде. Спектакли Художественного театра при жизни его основателей являли собой органический и поистине гармоничный, заранее выверенный до мельчайших подробностей синтез писательского текста, актерского ансамбля, декорационного оформления, шумовых и световых эффектов, режиссерских мизансцен. Для создания таких сценических представлений потребовалось активное достраивание литературных произведений — превращение текста драмы в обстоятельную режиссерскую партитуру. К. С. Станиславский писал: «Мы пересоздаем произведения драматургов (разрядка моя.— В. Х.), мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чужой текст свой подтекст... мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы»⁴⁶.

При этом Художественный театр в пору его творческой зрелости, ставя ту или иную пьесу, придавал решающее значение творческой воле писателя-драматурга. В. И. Немирович-Данченко утверждал, что МХАТ — это «театр автора» и что при первом взгляде на сцену зритель должен узнавать творческий «почерк драматурга»⁴⁷. Он заявлял, что всегда был врагом превращения писательского текста в подсобный материал, «который можно так и сяк повернуть, как захочется». «Руководителем... действия,— писал Немирович-Данченко,— является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться»⁴⁸. Сходные мысли высказывал и К. С. Станиславский: «Когда к старому, монолитному произведению насильственно прививают злободневность или другую чуждую пьесе цель, то она становится диким мясом на прекрасном теле и уродует его часто до неузнаваемости»⁴⁹.

Пolemически резкий тон приведенных слов Станиславского о необходимости бережного отношения теат-

⁴⁶ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 63—64.

⁴⁷ Немирович-Данченко В. И. Мысли о сценическом воплощении «Гамлета». — В кн.: Шекспировский сборник. М., 1967, с. 235.

⁴⁸ Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера, М., 1973, с. 154.

⁴⁹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 344.

ра к литературе вызван поветрием сценического волюнтаризма в первые десятилетия XX века. Это поветрие было болезнью интенсивного становления новых театральных форм — побочным результатом величественных открытий в области сценического искусства, осуществленных в России Художественным театром. По свидетельству В. И. Немировича-Данченко, сценическому волюнтаризму в молодости порой отдавал дань сам Станиславский: «В первые годы... Константин Сергеевич весь отдавался исканиям новых театральных форм и автор ему часто мешал. Получался спектакль великолепного Станиславского, но не Островского, замечательного Станиславского, но не Алексея Толстого. Впоследствии Константин Сергеевич изменил свое отношение к театру»⁵⁰. По словам И. Н. Соловьевой, Станиславский в дореволюционную пору испытывал пьесу «своим представлением о мире, видеваемом за пьесой», а В. И. Немирович-Данченко — «логикой концепции автора»⁵¹. Знаменательны суждения А. В. Луначарского о постановках молодого Станиславского: «переработка» Художественным театром Грибоедова, Гоголя и Островского с помощью приемов, выработанных на основе современной драматургии, давала «очень интересные результаты, но далеко не бесспорные». «Станиславский,— писал Луначарский о «Снегурочке» в Художественном театре,— загромоздил постановку разными дорогими манекенами и прочими трюками. Москвичи ходили смотреть «фокусы» и за ними почти не замечали поэзии Островского. Легкокрылая сказочка не выдержала тяжести режиссерских ухищрений»⁵².

С гораздо большей силой волюнтаристские начала дали о себе знать в спектаклях В. Э. Мейерхольда, особенно в 1920-е годы, в частности в постановке «Леса» Островского, где, по словам В. Б. Шкловского, самой пьесы «не оказалось»⁵³. В эту пору режиссер ратовал за театр, стоящий над литературой, и отстаивал свое право приводить литературно-художественные тексты в максимально полное соответствие с собственными идеями и вкусами. Подобные воззрения получили рас-

⁵⁰ Немирович-Данченко В. И. О творчестве актера, с. 154.

⁵¹ Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М., 1979, с. 223.

⁵² Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3, с. 86, 14.

⁵³ А. Н. Островский на современной сцене, с. 43—44.

пространение и в театральной критике. Так, Б. В. Алперс в статье «Воскрешение классиков» (1927) оправдывал и даже поощрял безоглядные «перелицовки» классических пьес, утверждая, будто сценические «выверты» несколько не нарушают прав драматургов⁵⁴.

«Театроцентристское» поветрие не оказалось всеохватывающим и длительным. Верными признаками тому были проникновенное и вместе с тем новаторское прочтение Станиславским «Горячего сердца» Островского, Мейерхольдом — гоголевского «Ревизора», Таировым — расиновской «Федры». Знаменательны слова Мейерхольда, относящиеся к 1935 году, о том, что режиссер вправе переделывать ранее написанное лишь в том случае, если «основная мысль автора остается на месте»⁵⁵.

Традиция инициативно-творческого и вместе с тем бережно-уважительного отношения деятелей сцены к писательской драматургии в ее культурно-художественном своеобразии составляет важнейшее начало театрального искусства нашего времени⁵⁶, хотя, к сожалению, не все режиссеры к этой традиции в полной мере причастны.

Достраивание литературного произведения деятелями театра дает о себе знать прежде всего в текстовой сфере. Режиссерский текст, естественно, оказывается гораздо более пространным и подробным, нежели вошедший в него текст драмы. Он является носителем обновленного, собственно сценического художественного смысла.

При этом писательский текст не всегда полностью входит в текст режиссерский: иные его компоненты остаются вне сценического представления. Сокращения — это стойко бытующая и вполне законная форма «вторжения режиссера в текст пьесы»⁵⁷. Театральное творчество далеко не всегда связано с неукоснительной строгостью воспроизведения писательского текста.

Конечно же, чем более полно входит текст драмы в спектакль, тем лучше. Легко понять Е. Г. Холодова,

⁵⁴ См.: Алперс Б. В. Театральные очерки, т. 2. М., 1977, с. 118—124.

⁵⁵ Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 93.

⁵⁶ Серьезные и насущные поныне соображения на этот счет высказаны в кн.: Лобанов А. М. Документы, статьи, воспоминания. М., 1980, с. 65—66, 81—83.

⁵⁷ Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969, с. 204—207.

замечавшего, что ему «жаль каждую вычеркнутую реплику, каждое пропущенное слово А. Н. Островского». Но невозможно с ним согласиться, когда он говорит, что хорошо бы отнять у режиссеров «право на купюры в классической пьесе»⁵⁸. Театр многое бы потерял, если бы режиссеров и актеров обязали отказаться от купюр: многие спектакли оказались бы обреченными на длинноты и утратили бы художественную цельность. Полнота воспроизведения писательского текста артистами, конечно же, важна, но не любой ценой. Строгостью композиции и компактностью спектакля за нее платить не следует.

Допускал возможность сокращения текстов литературной драмы Ап. Григорьев, полагая, что «надобно отличать драматургию печатную от сценической»⁵⁹. «Для сцены я часто свои пьесы сокращаю,— замечал А. Н. Островский,— что сделал и с комедией «Лес». Подробности, не лишние в печати, часто бывают лишними на сцене и вредят успеху пьесы, а следовательно, и интересам автора»⁶⁰.

Неоднократно предпринимались сокращения чеховских пьес режиссурой Художественного театра. Так, в первой постановке «Вишневого сада» из спектакля был устранен финальный эпизод второго акта (комический и вместе с тем исполненный грустного лиризма разговор одиноких людей — Шарлотты и Фирса). «После оживленной сцены молодежи,— писал Станиславский,— столь лирический конец снижал настроение действия, и мы уже не могли его поднять. Очевидно, мы сами были в этом виноваты, и за наше неумение поплатился автор»⁶¹. В спектакле «Три сестры» (1940) В. И. Немирович-Данченко купировал заключительную реплику Чебутыкина, во многом определяющую эмоциональное звучание финала пьесы: эта реплика диссонировала с концепцией режиссера.

Театр нашего времени испытывает властную потребность в сокращениях текста давно написанных пьес по ряду причин. Во-первых, современному зрителю нужен более короткий спектакль, чем людям прошлых эпох, приезжавшим в театр как в клуб, чтобы провести там

⁵⁸ Холодов Е. Г. Язык драмы. М., 1978, с. 239.

⁵⁹ Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980, с. 367, 368.

⁶⁰ Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 11, с. 353.

⁶¹ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 473.

цельный вечер. Во-вторых, сценическое искусство XX века сторонится неторопливо декламационной манеры произнесения монологов и, напротив, склонно опираться на эпизоды, заполненные немой игрой. И наконец, возросли требования зрителей к композиционной стройности спектаклей и их смысловой наполненности в каждый момент. Вследствие всего этого драматургические тексты прошлых эпох стали восприниматься как излишне многословные. «Как только театр,— писал Б. Пастернак Г. Козинцеву по поводу постановки «Гамлета»,— проник в замысел и овладел им, можно и надо жертвовать самыми яркими и глубокомысленными репликами (не говоря уж о безразличных и бледных), если актером достигнуто равносильное по талантливости игровое, мимическое, безмолвное или немногословное соответствие им в этом месте драмы»⁶².

Порой правомерны, а то и желательны речевые дополнения к писательскому тексту. Чем явственнее пьеса ориентирована на актерскую импровизацию, чем более она тяготеет к прямому контакту со зрительным залом, тем естественнее звучат в спектакле слова, идущие впрямую от театра. Вряд ли кого-нибудь могли и могут покоробить шуточные и сугубо «сегодняшние» реплики в «Принцессе Турандот» Евг. Вахтангова или «Двенадцатой ночи» Н. Акимова. Сошлюсь и на Вл. Маяковского, который менял текст «Мистерии-буфф» в зависимости от злобы дня, настойчиво советуя делать то же самое в будущем⁶³.

Право на композиционно-текстовую перестройку драмы специалистами в области театра признавал Л. Толстой. Вот его слова о сценической обработке «Власти тьмы», обращенные к молодому Станиславскому и его коллегам: «Вы напишите, как надо связать части, и дайте мне, а я обработаю, по вашему указанию»⁶⁴. Сценическое достраивание текста драмы стало в Художественном театре общим делом писателя и режиссера, неотъемлемо важным и весьма трудным⁶⁵.

Особенно существенными оказываются текстовые перестройки, когда драма переходит эпохальные и нацио-

⁶² См.: Козинцев Г. Глубокий экран. М., 1971, с. 192.

⁶³ См.: Маяковский В. В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 2. М., 1956, с. 245.

⁶⁴ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 142.

⁶⁵ См.: Марков П. А. В Художественном театре. Книга завлита. М., 1976, с. 348—349.

нально-культурные границы. Так, Лессинг в «Гамбургской драматургии» утверждал, что Шекспира для немецкого театра надо обрабатывать, иначе зрители его не поймут; «Натан Мудрый» самого Лессинга позднее шел на сцене в редакции Шиллера; Б. Констан для французского театра переработал шиллеровского «Валленштейна». А. Н. Толстой в 1918 году переделал трагедию Г. Бюхнера «Смерть Дантона»⁶⁶.

Сказанное убеждает, что нет оснований требовать от деятелей сцены безукоризненно полного воссоздания текста поставленного произведения. Художественный текст неприкосновенен для текстолога, составителя комментария, интерпретатора-исследователя. Но деятели театра (как и кино) обречены «прикасаться» к плодам писательского творчества: литературные тексты (целиком или с купюрами) они включают в собственные тексты и тем самым их преобразуют. Без этого нет сценического искусства.

Не менее сложны соотношения между стилем литературного произведения и созданного на его основе спектакля. Насущно и важно прежде всего соответствие второго первому, соответствие, которое явственно просматривается в таких ярких образцах современного сценического искусства, как «Мещане» Г. Товстоногова, «Петербургские сновидения» Ю. Завадского, «Женитьба» А. Эфроса, «Иванов» О. Ефремова, «Кроткая» Л. Додина с проникновенно сыгранной О. Борисовым ролью главного героя.

Соответствие между стилем спектакля и литературного произведения, однако, не являет собой их тождества. Оно может быть весьма относительным даже в первоклассных творениях театрального искусства. Пемысли В. И. Немировича-Данченко, театр волен добиваться осуществления писательского замысла «теми средствами, какие он считает наиболее художественными для своих сил, для своего времени и для своей публики»⁶⁷.

В ряде случаев оказываются художественно плодотворными весьма значительные расхождения между

⁶⁶ См. об этом в кн.: Скобелев В. П. В поисках гармонии. Художественное развитие А. Н. Толстого. 1907—1922 гг. Куйбышев, 1981, с. 119—123.

⁶⁷ Цит. по кн.: Вопросы теории и истории эстетики. Вып. 7. М., 1972, с. 214.

творческой манерой режиссера и драматурга. Достаточно напомнить дерзкую обработку Вс. Мейерхольдом «Ревизора», высоко оцененную А. В. Луначарским, или «Саломею» в Камерном театре, где, по словам А. Коонен, напряженностью эмоциональной стихии А. Таиров опрокидывал «вычурность уайльдовского стиля»⁶⁸, или спектакль «Принцесса Турандот» Вахтангова, который был единодушно признан одним из самых значительных и ярких на советской сцене, хотя он и создан вопреки привычной установке на верность театра художественному стилю драматурга⁶⁹.

В весьма неоднозначном отношении к мольеровской драматургической форме находится постановка «Тартюфа» А. В. Эфросом на сцене МХАТа. «Современный спектакль по Мольеру — это уже не просто Мольер, вернее не только Мольер»⁷⁰, — заметил режиссер. И в его «Тартюфе», удачно воплотившем основные смысловые мотивы и многие жанрово-стилевые черты бессмертной мольеровской комедии, вместе с тем немало идущего вразрез с ее художественной тканью и поэтикой классицизма в целом. Чертами мольеровского Тартюфа здесь наделен его оппонент и антагонист Клеант, который в исполнении Ю. Богатырева неожиданно предстает демагогом и ханжой, в финале же пьесы — услужливым и раболепным верноподданным. Сам Тартюф в новом спектакле начисто освобожден от надетой на него Мольером маски благочестивого смиренника, что резко бросается в глаза сразу же: впервые появившись на сцене, он принимается более чем смело «ухаживать» за Дориной. Присутствующий в мольеровском «Тартюфе» канон классицизма, согласно которому порочный герой противостоит добродетельному и посрамляется силами справедливости, А. Эфрос решительно отвергает. Отсутствует в его спектакле и присущая классицизму морализующая декламационность как художественное выражение авторской позиции. В этой сценической трактовке «Тартюф» не так уж много сохранил от жанра «высокой комедии». Это прежде всего озорной, веселый фарс, однако таящий в себе жало сатиры.

⁶⁸ Коонен А. Г. Страницы жизни. М., 1975, с. 238.

⁶⁹ См.: Гвоздев А. А. «Турандот» Карло Гоцци (к постановке в III студии Художественного театра). — Культура театра, 1922, № 1—2, с. 24.

⁷⁰ Эфрос А. В. Репетиция, любовь моя. М., 1975, с. 168.

Стоит ли жалеть о такого рода смещениях? Следует ли упрекать режиссера за отступление от оригинала и за игнорирование исторически неповторимых черт пьесы, если в его спектакле полной жизнью живет то, что непреходяще значимо в прославленной комедии Мольера: осмеяние ханжества, беспринципности, корыстной угодливости?

Вместе с тем стилевые перестройки драматургии прошлого в спектаклях последних лет нередко свидетельствуют о невнимании деятелей театра к тем граням художественного содержания классики, которые актуальны для нашего времени. Так, в современном театре психологические драмы и серьезные комедии XIX века нередко претворяются в своего рода фарсы, так что действующие лица, достойные сочувственного интереса и симпатии, на сцене предстают примитивными, оглушенными, отталкивающими. Образцом такого рода «новаций» в подаче драматургической классики нам представляется спектакль польского режиссера А. Ханушевича «Три сестры», где чеховские герои с их сложными характерами и трудными судьбами жестоко осмеяны с помощью привычных водевильно-фарсовых эффектов.

Бытует на сегодняшней сцене и иной стереотип стилового смещения: персонажам психологических драм XIX века, чье поведение отмечено изяществом, благородной сдержанностью, интеллигентностью тона, придаются нервозность, несдержанность, мелодраматическая истеричность (в качестве полемического противовеса так называемой «корсетности» героя в прежних прочтениях классики).

Подобные стилевые переакцентуации осуществляются с полемическим задором и пока что обладают прелестью новизны, а потому находят приверженцев в зрительном зале и, в частности, среди критиков. Вместе с тем отчужденно-ироническая или мелодраматическая перелицовка традиционных форм жизненного поведения встречает резкое неприятие весьма значительной части публики, что вполне объяснимо. Современный человек, органически приобщенный к отечественной культурной традиции и в ней живущий, осознает формы поведения «неотрицательных» персонажей Островского и Тургенева, Толстого и Чехова как нечто близкое и неотторжимое от тех непреходящих нравственных ценно-

стей, которые воплощены в нашей классической литературе.

Ахиллесова пята ряда современных постановок давно написанных пьес видится нам в том, что предшествующие их толкования режиссеры и актеры воспринимают не столько как наследуемую традицию, сколько в качестве мишени в творческой полемике. Став «сверхзадачей», эта полемика оборачивается самоцельным демонстрированием деятелями сцены их собственной творческой энергии, которая, если и не беспредметна, то во всяком случае не направлена на решение тех воспроизводящих задач, которые столь важны для драматического театра. Стремление создателей спектакля (или телефильма) во что бы то ни стало сказать нечто не предусмотренное автором пьесы и противоположное сказанному театром ранее легко заводит в тупик⁷¹.

В прочтении литературы современным театром, как видно, есть место и обретениям, и утратам. Обстоятельное, непредвзятое, свободное от какой-либо тенденциозности их обсуждение должно стать (и уже становится) предметом специальных работ литературоведов, театроведов, критиков.

Итак, среди видов искусства литература (в частности, ее драматический род) и сценическое искусство (в том числе и драматический театр) принципиально равны друг другу: отношения между ними (в оптимальных для художественной культуры вариантах) свободны от иерархичности любого рода. Пренебрегая волей писателя, к произведению которого они обратились, актеры и режиссеры нарушают не только законы театра как искусства синтетического, но и универсальные этические нормы. Вместе с тем у деятелей литературы нет оснований претендовать на то, чтобы театр ограничивался сценическим иллюстрированием их текстов. Авторитет драмы, как он ни велик, не должен оборачиваться чем-то устрашающим для деятелей сценического искусства и сковывать их творческую инициативу. Театр нуждается в свободе от одностороннего «диктата» как со стороны режиссеров, так и писателей-

⁷¹ Против современных зрелищных «перелицовок» творений Пушкина страстно и убедительно выступил В. С. Непомнящий (см.: Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983, с. 92—93).

драматургов. Коренным интересам деятелей литературы и сцены отвечает их равенство. Если же говорить о постановках режиссерами пьес современных авторов, то в их взаимоотношениях необходима чуткость и осторожность к художественным замыслам и концепциям друг друга. Образец такого равенства явили собой контакты Чехова со Станиславским и Немировичем-Данченко. Эти контакты, ознаменовавшиеся лишь относительным согласием, вместе с тем определялись глубоким взаимным уважением писателя и режиссеров.

Когда Станиславский предложил устранить из спектакля одну из сцен «Вишневого сада», Чехов не только не воспротивился этому, но при издании пьесы снял эту сцену. Здесь существенно и то, что режиссер согласовывал с драматургом вносимые им в текст пьесы изменения, оставляя за писателем возможность наложить вето на данную инициативу, а то и на саму постановку, и то, что Чехов, испытывая огорчение, все же согласился пойти навстречу Станиславскому и Немировичу-Данченко. И это вполне понятно: осуществление Художественным театром воли писателя без ее претворения в собственное творческое намерение рисковало обезличить сценический коллектив и уж во всяком случае — снизило бы уровень спектакля. Признавая право режиссеров на несогласие с ним, Чехов исходил, вероятно всего, из мысли, что в театральном творчестве органичность так же неотъемлемо важна, как и в деятельности писателя, что резким и императивным вмешательством извне в сценическую работу режиссера (даже если это вмешательство продиктовано более глубокими соображениями, чем те, которыми руководствуются деятели театра) можно помешать творческому процессу.

Подобно А. П. Чехову, проявил сочувственное, глубоко заинтересованное внимание и подлинное уважение к творческой воле коллектива Второго художественного театра и, в частности, Мих. А. Чехова, Андрей Белый при постановке его романа «Петербург» в 1925 году. «Я давно уже,— писал он Иванову-Разумнику,— махнув рукой на основной текст, бросился вместе со всеми артистами, художниками, режиссерами, музыкантами и реперткомом давить, мять, перекраивать это странное, всеобщее детище, совершенно забыв, что оно мое... Я не скажу, чтобы огорчался: меня радует одно, что арти-

сты так увлекаются ролями, так углубленно переживают моменты хода действия, а сотрудничество Чехова и рука Чехова во всем успокаивает: все же получится нечто интереснейшее; но получится воистину продукт коллективного творчества, в котором автор стал режиссером, а артист драматургом...»⁷²

Будучи связаны друг с другом неразрывными узами, писатель-драматург и деятели сцены (в оптимальных случаях) выполняют каждый свою миссию, иерархически не возвышаясь друг над другом. «Спектакль — та равнодействующая, которая объединяет авторское, режиссерское, актерское понимание жизни», — справедливо отметил А. М. Лобанов⁷³. Писатель, как правило, начинает работу над будущим спектаклем, предопределяя его облик, так как драма — это первичный компонент сценического произведения, его идейный, стиливой и текстовой «стержень». И непререкаемый долг деятелей сцены — бережно-уважительное (хотя, конечно же, не слепо-почтительное) отношение к творческой воле писателя. Актеры же во главе с режиссером завершают создание спектакля. И именно им (а не писателю) по праву принадлежит окончательная конкретизация смысловой концепции, стиля и текста сценического представления.

ДВЕ ЖИЗНИ ДРАМЫ

В наше время литературные достоинства драмы ясно осознаны: драматические произведения воспринимаются как произведения искусства не только в составе сценических представлений, но и в качестве самостоятельных, предназначенных для чтения.

Эмансипация драмы от сцены осуществлялась на протяжении ряда столетий и завершилась лишь к XVIII—XIX векам. Парадокс многовековой истории драмы заключается в том, что всемирно значимые, классические ее образцы (от античности и до XVII века включительно) в пору их создания в очень малой мере осознавались как собственно словесные произведения. Аристотель, отметивший в своей «Поэтике», что сила

⁷² Встречи с прошлым. Вып. 4. М., 1982, с. 230.

⁷³ Лобанов А. М. Документы, статьи, воспоминания, с. 66.

воздействия трагедии остается и без ее сценического воссоздания, намного обогнал свое время, предвосхитив художественную жизнь XIX—XX веков.

В древности и средневековье, а также в эпоху Возрождения письменным текстам драматургов самостоятельного значения чаще всего не придавалось. В традиционном японском театре, еще не испытавшем воздействия европейской культуры нового времени, как отмечал Н. И. Конрад, драматургия составляла такую же «часть общего целого театра, как и актер, оркестр, бутафория... Вне театра — нет драматургии. Пьеса, могущая быть просто прочитанной,— логическая несообразность для японца». Вольного, «стороннего» драматурга японская сцена не знала. Больше того: на протяжении длительного промежутка времени после появления драматической литературы нормой было соединение «в одном лице авторов-писателей и актеров-исполнителей»⁷⁴.

Но уже в древних и средневековых культурах порой возникало и иное положение вещей: драма оказывалась прежде всего, а то и исключительно формой собственно литературной. Как полагают современные ученые, трагедии Сенеки предназначались для чтения в аристократических домах, но не для театральных зрелищ. По преимуществу литературные задачи преследовали и итальянские «ученые комедии» XVI века. Драмы для чтения засвидетельствованы и в странах Востока: в Индии IX—X веков, в Китае XVI столетия.

В западноевропейской культуре драматическим произведениям придали самостоятельную значимость как словесно-художественным текстам средневековые комментаторы и оформители рукописей античных пьес⁷⁵. Позднее делу литературной эмансипации драмы послужила эстетика классицизма: строгие каноны драматургического творчества побуждали как авторов, так и воспринимающую публику быть повышенно внимательными к речевому стилю произведений. Но решающую роль в упрочении представлений о драме как явлении художественной словесности сыграло открытие в XVIII веке Шекспира как великого драматического поэта.

⁷⁴ Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978, с. 325, 358.

⁷⁵ Andrieu J. Le dialogue antique. Structure et présentation, Paris, 1954, p. 344—346.

Именно в эту пору драматический род литературы окончательно сложился в специфических для него формах функционирования. Наступило время, когда в искусстве обрели авторитет драматические писатели.

Ни Шекспир, ни даже Мольер, ни тем более драматурги античной эпохи не воспринимались современниками в качестве художников слова. «Драма,— отмечал Н. И. Конрад,— все более и более переходила в область литературы, «драматической литературы», как ее потом назвали. Тексты пьес получали все более самостоятельное значение. Во времена Ренессанса эпоха литературного театра еще не наступила: она началась с нового времени — с театра Барокко и Просвещения»⁷⁶.

На протяжении двух последних столетий драмы стали интенсивно читаться. Произведения великих драматургов прошлых эпох благодаря многочисленным переизданиям выступили теперь как важная разновидность художественной литературы. Богатую историю в качестве собственно литературных произведений имеют пьесы Шиллера, Гюго, Ибсена, Шоу, Грибоедова, Гоголя, Островского, Чехова, Горького. При этом нередко случалось, что драма по каким-либо причинам не находила путей на сцену, но жила полной жизнью в сознании читающей публики. Так, весьма небогата сценическая история таких шедевров драматической литературы, как одноактные пьесы Байрона, «Фауст» Гёте, «Борис Годунов» Пушкина, лирические драмы Блока.

Драматурги XIX века нередко мыслили свои произведения более как литературные, нежели сценические. Так, А. С. Грибоедов называл «ребяческим» свое желание услышать стихи «Горя от ума» со сцены. «Пьесы мои, неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении»⁷⁷,— замечал И. С. Тургенев.

При этом в XIX веке (вероятно, в силу широкого бытования «литературоцентристских» представлений) восприятию драматических произведений в форме чтения часто придавалось решающее значение: литературные достоинства драмы нередко ставились выше

⁷⁶ Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1972, с. 253.

⁷⁷ Тургенев И. С. Собр. соч. в 12-ти т., т. 9. М., 1956, с. 542.

сценических. Чтение, а не воспроизведение в театре рассматривалось в эту пору как основной способ бытования драмы. Театр стал вызывать недоверие в качестве интерпретатора драматической поэзии. Гёте писал: «Произведения Шекспира не для телесных очей... Шекспир... взывает к нашему внутреннему чувству... Дух отца в «Гамлете»; макбетовские ведьмы, многие жестокие видения... в чтении легко и естественно проходят мимо нас, тогда как на сцене кажутся тягостными, мешающими, даже отталкивающими... Нет наслаждения более возвышенного и чистого, чем, закрыв глаза, слушать, как естественный и верный голос не декламирует, а читает Шекспира»⁷⁸. Шиллер в предисловии к «Дону Карлосу» утверждал, что «драматическая форма имеет более широкий охват, чем театральное искусство»⁷⁹.

Подобных взглядов придерживались и некоторые деятели русского искусства: шедевры драматического творчества порой оберегались от их сценических интерпретаций. Так, в статье И. А. Гончарова «Мильон терзаний» говорится, что пушкинским «Борисом Годуновым» и грибоедовским «Горем от ума» «можно наслаждаться, не видя, а только слыша их». Здесь, утверждает Гончаров, «всякая сценичность, мимика должны служить только легкой приправой литературного исполнения, действия в слове»⁸⁰.

В подобном духе порой высказывались и писатели нашего столетия. По словам А. Блока, «Ибсен слышнее со страниц книги, чем со сцены»⁸¹. «Никому не удастся меня убедить,— писал Т. Манн,— что драматических поэтов, Шиллера, Гёте, Клейста, Грильпарцера, Генриха Ибсена и наших Гауптмана, Ведекинда, Гофмансталя лучше видеть на театре, чем читать,— да, я уверен, что, как правило, читать их лучше»⁸².

Драма, как видно, на протяжении двух последних столетий неоднократно демонстрировала свою независимость от театра, порой ставя себя вне сценического искусства и чуждаясь его.

⁷⁸ Гёте И. В. Об искусстве, с. 410—411.

⁷⁹ Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6, с. 577.

⁸⁰ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1952, с. 76, 75.

⁸¹ Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 246.

⁸² Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 395.

Однако преобладает в художественной культуре XIX—XX веков иное представление о драме: понимание ее как словесного компонента и одновременно драматургической основы театрального синтеза искусств. К увлечению драмой для чтения скептически относились де Сталь и А. Шлегель, который с сожалением отмечал имеющийся разрыв между сценически эффективной и литературной драмой. Позднее Гегель говорил, что драма создается именно для сценического воплощения, что актер должен «заполнять пробелы... своей игрой истолковывать поэта»⁸³. «Драма живет только на сцене,— утверждал Гоголь.— Без нее она как душа без тела»⁸⁴. Драматическая поэзия, по мысли Белинского, «не полна без сценического искусства»⁸⁵. А. Н. Островский полагал, что драматические произведения должны считаться не литературными, а сценическими (как партитуры опер и ораторий), что «потребность видеть сценическое исполнение пьесы выше потребности простого ее чтения». «Только при сценическом исполнении,— писал он,— драматический вымысел автора получает вполне законченную форму и производит именно то моральное действие, достижение которого автор поставил себе целью»⁸⁶. «Театр,— замечал Н. Погодин,— есть существо драматической литературы, которая в своем первоначальном виде, без сцены, живет как некая спящая красавица»⁸⁷.

Сцена и в самом деле являет собой важнейшее предназначение драматической литературы. Драма исторически сформировалась и продолжает развиваться по сей день как форма художественной деятельности, удовлетворяющая прежде всего запросы театрального искусства.

Вместе с тем приведенные суждения нуждаются в уточнениях, а когда они звучат резко и безапелляционно, как у Погодина,— и в критике. Ведь жизнь драматических произведений не сводится к их сценическим интерпретациям. Драмы в наше время передаются по

⁸³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3. М., 1971, с. 569.

⁸⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 10. М., 1940, с. 263.

⁸⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 305.

⁸⁶ Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 10, с. 63—64.

⁸⁷ Погодин Н. Автобиографическая заметка. — В кн.: Советские писатели. Автобиографии в 2-х т., т. 2. М., 1959, с. 227.

радио и подчас специально для этого пишутся. Они нередко составляют основу кинофильмов и телеспостановок (мы имеем в виду не трансляции и записи театральных представлений, а вновь создаваемые художественные произведения, такие, как кинофильм Г. Козинцева «Король Лир» или телеспектакль А. Эфроса «Борис Годунов»). Главное же, драмы интенсивно читаются.

На протяжении последних столетий драма имеет в искусстве как бы две жизни: собственно литературную и сценическую. «Драматическая поэзия,— заметил Т. С. Элиот,— отличается от всех иных видов поэзии... тем, что она представляет собой также драматургию»⁸⁸. Пьесы, в большей своей части предназначенные для театра, вместе с тем полной жизнью живут в книге, а порой именно для этого и создаются. Они составляют важнейшую разновидность собственно словесного искусства. Если вслед за Н. Погодиным и уподобить драму красавице, то она меньше всего напоминает красавицу спящую. Это, напротив, существо весьма деятельное, активно участвующее как в театральной, так и литературной жизни. И последняя ни в коей мере не похожа на сон: она богата, содержательна и полна смысла.

Хотя драма в XIX—XX веках уже не воспринимается в качестве «венца» словесного искусства и не является теперь единственно возможной формой театральной драматургии, в сфере художественного творчества она занимает почетное место. Свидетельство тому — творчество А. Островского и Чехова, Ибсена и Шоу, Горького и Маяковского, Брехта и Вампилова.

Как ни сильны такие соперники драмы, как роман (в словесном искусстве) и сценарий (в сфере театрального и кинематографического творчества), этот род литературы сохраняет и, конечно, сохранит впредь свое значение, и не только в качестве важнейшего компонента спектаклей, но и как художественная форма, предназначенная для чтения.

⁸⁸ Элиот Т. С. Социальное назначение поэзии. — В кн.: Писатели США о литературе. М., 1974, с. 162.

Предпринятое нами рассмотрение драмы побуждает высказать ряд соображений теоретико-методологического характера, которые, естественно, нуждаются в проверке и конкретизации на основе более широкого художественного материала.

В своих исторически универсальных чертах и в своем развитии драма (подобно другим родам литературы, а также видам искусства) зависит от сложного комплекса социальных факторов, и не в последнюю очередь — от форм общественной жизни, их эволюции (виды межличностной коммуникации; типы поведения людей, восприятия и осмысления ими окружающего; характер мышления и эмоциональности, внешнего выражения умонастроений в жестике и речи и т. п.). Эти стабильные, хотя и подверженные изменениям жизненные формы (их правомерно назвать формами культуры) обычно не становятся темами произведений искусства, но они являются важнейшим стимулом художественного формообразования. Их правомерно назвать жизненными аналогами образности.

Слово «аналог» в предлагаемом нами значении порой используется советскими искусствоведами (правда, не приобретая статуса научного термина). Так, в 1920-е годы говорилось, что «каждый эстетический прием» должен быть исследован «в его связи с аналогичными приемами во внехудожественной литературе» и что «литературные жанры аналогичны породившим их общественным условиям»¹. По словам современного ученого, даже удаленные от форм реальности «музыкальные звуки имеют свой аналог во внехудожественных сферах» и искусство «пользуется исходными элемента-

¹ Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1925, с. 31, 41.

ми, а также приемами их сочетания, в чем-то аналогичными средствами и способам внехудожественного общения и практически познавательной деятельности человека»².

Представление об аналоге образности имеет глубокие историко-культурные корни. Оно присутствует уже в древнегреческой эстетике (так, Аристотель, характеризуя трагедию как подражание «действию важному и законченному»³, говорил, по сути дела, о соответствии сюжетной структуры этого жанра некоей закономерности «сцепления» событий в самой жизни), а еще более явно — в трактовке античного мимесиса мыслителями Возрождения. Подражание понималось последними в качестве ориентации художника на некие жизненные образцы, становящиеся стимулом для инициативного созидания. Подобный взгляд на искусство выражен в «Поэтике» Т. Кампанеллы⁴ и в «Защите поэзии» Ф. Сиднея⁵. В пору Ренессанса мимесис был осознан не как сущность и цель искусства (достижение радующего сходства между изображенным и реальным предметом, о чем говорил Аристотель), а в качестве средства решения идейно-познавательных и созидательно-творческих задач. Эти мысли получили развитие у Ф. Шлейермахера, который, полемизируя с романтическим лозунгом художественного созидания «в чистом виде», отметил, что абсолютно новой не является ни одна вновь найденная художником форма. Форма, подобная «изобретенной», полагает Шлейермахер, всегда заранее где-то существует. Она пребывает либо в иной художественной области, либо наличествует в самой жизни, не будучи до определенного времени использована в искусстве. Художник выступает в качестве подражателя уже существующему и в тех случаях, когда он обновляет мир художественной деятельности. «Даже изобретатель форм изображения,— пишет Шлейермахер,— не полностью свободен в осуществлении своих намерений. Хотя от его воли и зависит, к ка-

² Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976, с. 176—177.

³ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 56.

⁴ Эстетика Ренессанса. В 2-х т. Сост. В. П. Шестаков. Т. 2. М., 1981, с. 196—197.

⁵ См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики (с англ.). М., 1960, с. 203.

кой форме прибегнуть, автор при сотворении нового в искусстве находится под властью его аналогов (*Gewalt der Analoga*), которые уже наличествуют». Ученый, в частности, отмечает, что драма при ее возникновении взяла из жизни бытующие повсюду разговоры, что жизненный прообраз эпоса есть рассказ, что хор в драме имеет свой первоисточник во встрече отдельного человека с народом⁶.

Типы словесно-художественного изображения неоднократно рассматривались как обусловленные устойчивыми жизненными формами и в литературоведении нашего столетия. Так, В. В. Виноградов и Ю. Н. Тынянов усматривали генезис поэтического языка в явлениях речи практически обиходной; М. М. Бахтин, обосновывая понятие хронотопа, соотнес типы сюжетов с типами организованности жизни в пространстве и времени; Ю. М. Лотман, изучая литературу и театр XVIII — начала XIX века, обозначил сходство и взаимодействие форм поведения вымышленных персонажей и реально существующих личностей — представителей образованного слоя. Подобным образом нами была предпринята попытка соотнести наиболее существенные свойства драматической формы с обуславливающими их формами бытия и сознания людей, прежде всего с типами их речевого поведения.

Жизнь отражается в искусстве, как следует из сказанного, двояко: во-первых, в виде осмысляемого и оцениваемого предмета познания (в облике тематики произведения), во-вторых, в качестве аналога художественно-образной ткани. Писатели в своем творчестве запечатлевают закономерно существующие жизненные формы, которые несут какой-либо смысл либо с ним ассоциируются. Глубинная сопряженность художественной образности с мирозерцательно значимыми формами жизни и делает форму произведений искусства содержательной, насыщенной и исполненной смысла, о чем на протяжении последних десятилетий вслед за И. Фолькельтом и М. М. Бахтиным говорилось неоднократно.

Воздействие на художественную образность ее жизненных аналогов имеет иной характер, нежели влияние

⁶ Schleiermacher F. D. E. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main, 1977, S. 184.

на нее (через посредство писательского мировоззрения) духовного опыта современности: опора авторов на формы культуры является вторичной по отношению к творческому использованию (наследующему или полемическому) бытующих в обществе идей. Но в качестве формообразующего начала жизненные аналоги образности неотъемлемы и насущны. Это одна из универсалий в составе произведений искусства. Присутствие в художественной образности ее аналогов — это признак и следствие нерелективной, стихийной, органической приобщенности авторов к стабильным началам бытия, отличающимся от исполненной динамики идейной жизни общества. Формы реальности «проникают» в художественные произведения, как правило, независимо от воли и намерений писателей. Они принадлежат к культурным традициям, которые приходят в литературу, «иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов»⁷.

В свете сказанного естественно оспорить выдвигавшееся неоднократно и порой бытующее поныне теоретическое положение, согласно которому «произведение искусства есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию» (формула Л. Леонова, поддержанная Б. Руниним⁸). Подобное противопоставление содержания и формы, «по их генезису и по их причастности к индивидуальному опыту художника», бытовавшее в теории искусства и ранее, является, как отмечено П. А. Николаевым, чрезмерным, а потому неоправданным⁹. Художественное формообразование так или иначе сопряжено с творческим применением первично-жизненных форм — с нескончаемым процессом их художественного «открытия» и освоения.

Понятие жизненного аналога образности насущно главным образом при историко-генетическом рассмотрении наиболее крупных групп художественных произведений. Если образность отдельных творений искусства соотносима прежде всего с единичными факторами предшествующего бытия, как художественного (за-

⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 399.

⁸ Рунин Б. Вечный поиск. М., 1964, с. 138.

⁹ См.: Николаев П. А. Возникновение марксистского литературоведения в России (методология, проблемы реализма). М., 1970, с. 152.

имствование сюжетов и персонажей), так и внехудожественного (жизненные прототипы героев и событий), то виды искусства, а также литературные роды (по-видимому, и жанры), отражают длительно, а то и постоянно существующие формы культуры и генетически обусловлены последними.

Именно к этим обобщениям подводит предпринятое нами рассмотрение драмы как рода литературы. Как мы стремились показать, наиболее важные сдвиги в многовековой истории драматического рода литературы, порождаемые всемирно значимыми социальными процессами, знаменовали художественное освоение исторически стабильных форм культуры. На ранних этапах истории драма преломляла в себе главным образом непосредственно публичное, отмеченное театральностью поведение человека и, в частности, риторико-монологическую речь; в близкие же нам эпохи она обратилась преимущественно к повседневным, житейским формам поведения людей в их частной жизни, и прежде всего к разговорно-диалогическим высказываниям. Овладев первоначально такой формой жизни, как внешнее действие, порождаемое локальным конфликтом, на более поздних этапах развития драма все чаще стала сосредоточиваться на действии внутреннем, что знаменовало возросший интерес писателей к субстанциальным коллизиям.

Придание словосочетанию «аналог образности» статуса научного термина, на наш взгляд, способно пролить свет на закономерности художественного формообразования. Соответствующее понятие позволяет шире соотнести литературное творчество с первичной реальностью, полнее уяснить становление и эволюцию содержательно значимых форм словесного искусства, а в конечном счете «навести мосты» между генетическим рассмотрением содержания и формы. В этом отношении понятие жизненного аналога образности имеет непосредственное отношение к исторической поэтике — научной дисциплине, которая возрождается в наше время.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Специфика литературы и ее родов	
Словесно-художественная образность и ее познаватель- но-эстетические возможности	9
Деление литературы на роды	22
Драма в сопоставлении с эпическим родом литературы и сценарной драматургией	38
Формирование драмы	51
Глава II. Театральность и драматизм (черты поведения и внутреннего мира персонажей драмы)	
Театральность в жизни и искусстве	63
Театральность древних и средневековых культур	80
Театральность в культуре нового времени	85
Драматизм в жизни и театрально-драматическом ис- кусстве	105
Внутренний мир человека в его освоении драматургом	111
Глава III. Драматические сюжеты	
Типы действия и конфликта	122
Перипетии внешнего действия и идея власти случая	134
Внутреннее действие и устойчивые конфликтные со- стояния	148
Типы сценических эпизодов	161
Единство сюжета	175
Глава IV. Речь в драме	
Монолог и диалог	186
Своеобразие монологической и диалогической речи в драме	188
Песенно-лирический и риторико-поэтический монолог	195
Синтезирование монологической и диалогической речи в драме XIX—XX веков	205
Глава V. Драма в историко-функциональном аспекте	
Художественно-творческие интерпретации	216
Воспроизводящее и творческое начало сценических про- чтений драмы	229
Две жизни драмы	250
Заключение	256

Валентин Евгеньевич Хализев
ДРАМА КАК РОД ЛИТЕРАТУРЫ

Зав. редакцией *М. Д. Попова*
Редактор *Т. А. Золотова*
Переплет художника *А. Н. Герасимова*
Художественный редактор *М. Ф. Евстафьева*
Технический редактор *Г. Д. Колоскова*
Корректоры *М. И. Эльмус, Н. П. Стерина, Л. А. Костылева*

ИБ № 2256

Сдано в набор 24.09.85. Подписано к печати 28.01.86
Л-67034. Формат 84×108/32. Бумага тип. № 3
Гарнитура литературная. Высокая печать
Усл. печ. л. 13,86. Уч.-изд. л. 14,7
Тираж 2735 экз. Заказ 193
Цена 1 р. 40 к. Изд. № 3836

*Ордена «Знак Почета» издательство Московского университета.
103009, Москва, ул. Герцена, 5/7.
Типография ордена «Знак Почета» изд-ва МГУ.
119899, Москва, Ленинские горы*

**В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
МОСКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
В 1986 г.**

**выходят из печати
следующие книги
по литературоведению**

**Калачева С. В. ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО
СТИХА**

Монография посвящена истории развития русского стиха, рассматриваются основные системы стихосложения как этапы движения стихотворной формы, по-новому интерпретируется возникновение силлабо-тонической системы стихосложения, указывается на дальнейшее перспективное развитие силлабической системы. В качестве иллюстраций используются отрывки из произведений Тредиаковского, Кантемира, Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Маяковского.

Для студентов-филологов, преподавателей и всех интересующихся вопросами стиховедения.

СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА (ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ)

В монографии на материале прозы стран социалистического содружества рассматриваются как общий процесс жанрообразования, так и его более конкретные особенности в той или иной национальной литературе, убедительно показывается диалектическая связь между идеологической направленностью литературы и творческим своеобразием ее жанрового воплощения, а также интернациональный масштаб развития теории социалистического реализма на современном этапе.

Для специалистов-филологов, студентов, аспирантов, всех интересующихся вопросами литературы.