

<i>Ю. Барбой. Об этой книге</i> .....	6
.....	<a href="#">Читать</a>
ВСТУПЛЕНИЕ.....	9
.....	<a href="#">Читать</a>
<b>ДЕЙСТВИЕ И КОНФЛИКТ</b>	
Эстетический феномен действия.....	24
.....	<a href="#">Читать</a>
Генеалогическое древо драмы.....	38
.....	<a href="#">Читать</a>
Шекспировский тип действия.....	46
.....	<a href="#">Читать</a>
Драматическая коллизия.....	58
.....	<a href="#">Читать</a>
Диалектика конфликта.....	65
.....	<a href="#">Читать</a>
<b>ДЕЙСТВИЕ И ХАРАКТЕР</b>	
Драматический характер.....	80
.....	<a href="#">Читать</a>
Судьба человеческая, судьба народная.....	89
.....	<a href="#">Читать</a>
Система характеров.....	96
.....	<a href="#">Читать</a>
Искусство интриги.....	101
.....	<a href="#">Читать</a>
Аналитическая драма.....	106
.....	<a href="#">Читать</a>
Расщепление характера.....	110
.....	<a href="#">Читать</a>
Живые и мертвые.....	114
.....	<a href="#">Читать</a>
Человек и вечность.....	117
.....	<a href="#">Читать</a>
Человек и история.....	120
.....	<a href="#">Читать</a>
<b>ЕДИНСТВО ДЕЙСТВИЯ</b>	
Структурный перевод Мольера.....	132
.....	<a href="#">Читать</a>
Структура.....	137
.....	<a href="#">Читать</a>
Категория жанра.....	141
.....	<a href="#">Читать</a>
Композиция.....	148
.....	<a href="#">Читать</a>

Единство времени.....	152
.....	<a href="#">Читать</a>
Драматизм неопределенности.....	159
.....	<a href="#">Читать</a>
Диалог и ремарка.....	163
.....	<a href="#">Читать</a>
Эпическая драма.....	171
.....	<a href="#">Читать</a>
Драматическая ирония.....	177
.....	<a href="#">Читать</a>
Спектакль.....	180
.....	<a href="#">Читать</a>
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	185
.....	<a href="#">Читать</a>

## {6} ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Сергей Васильевич Владимиров пятидесятилетним умер в Ленинграде, но родился в Петрограде, когда город еще помнил о своем первом имени. Он учился в Ленинградском университете, но тогда, когда с него еще не успели смыть пятна, оставленные великими формалистами. «Действие в драме» как-то необъяснимо, но естественно соединяет тот «прозрачный сумрак, блеск безлунный» и ту бесстрашную отчетливость мысли.

В середине 1960-х годов заканчивалась Оттепель, и критики уже готовились постригаться — москвичи в историки («Режиссер Мейерхольд» К. Л. Рудницкого вышел в 1968 году), а ленинградцы в теоретики. Тогда и родилась в институте театра, музыки и кинематографии, что на Исаакиевской площади, странная идея: пусть бы два критика вместе написали книжку о теории драмы. Вместе не вышло, зато вышло две книжки. Первую, острую и яркую, в 1969 году опубликовал В. А. Сахновский-Панкеев. Не просто первая — первая за долгое время живая, по отцовской линии его «Драма» происходила от Гегеля, но поскольку теорию писал настоящий, природный критик, матерью была театральная современность, а главным молодым героем, конечно, конфликт.

Владимиров не поспел, помедлил, а потом и вовсе стал пятиться. От Маркса и Гегеля, минуя Канта и Шиллера, Дидро и Лессинга, он, как оказалось, поспешал к Аристотелю. У Гегеля драма глубоко специфична, а для Аристотеля трагедия и эпос чуть не одно и то же; Гегель гениально написал о столкновениях между могучими индивидуальностями, а Аристотель толковал о счастье и несчастье и о том, как случайно и неизбежно одно сменяется другим. О драматическом конфликте он и знать не знал, но он знал о действии и, как выяснил Владимиров, что-то такое простенькое, {7} о чем следующие гении, чтобы двигать дальше мысль о драме, вынуждены и даже обязаны были забывать.

В 1976 году начал выходить «третий» ленинградский труд по теории — книга Б. О. Костелянца «Драма и действие». Игра названиями, как всегда бывает в творчестве, говорит о сложном притяжении — отталкивании. «Драма есть действие» и «в драме нет ничего, кроме действия» — близкое и разное. Суховатый Владимиров зачарован коварной подвижностью драмы, для него повсюду переливы, переносы, «переходы» — гибкий Костелянец воинственно настаивает на сплошных «переломах»: он чувствует, что под угрозой конфликт.

Близки и различны там и ходы к драме. Костелянец шел, держась за историю мысли о ней. Владимирова, кажется, эта история отдельно не интересовала. Зато самое действие он, может быть, впервые рассмотрел как историческое развертывание некоего зерна, особой системы отношений между всеми силами, которые действию удалось связать за две с половиной тысячи лет — от героев и судьбы у Софокла до временного и вечного у Беккета.

Рознь и стягивание, и неистребимая «вибрация временного и вечного» —

если бы это был образ, он лучше всего сгодился бы, чтобы определить пафос негромкой книги Владимирова. «Теория драмы, — констатировал он в Заключении, — чаще всего принимала за действие одну из форм его существования». Аристотелева теоретическая модель для него вовсе не исключение и не ключ ко всем дверям. Отличается она только одним: на редкость поместительна и любознательно открыта будущей истории.

Об угрозе конфликту, великому и ужасному, которая якобы таится в идеях Владимирова, не стоило беспокоиться: ее просто нет, и первая же из трех частей книги не зря называется «Действие и конфликт». Здесь конфликт просто поставлен на место. Буквально и комфортно, то есть на историческое место. За конфликт именно потому и не надо волноваться, что у него (как и у характера) это историческое место есть. Действие в драме уже было, когда конфликта еще не было; и после случилось и случается поныне, что вовсе не конфликтом держится действие. Но в памяти действия теперь уже навсегда записано, что оно в любой момент может нажать на этот безотказный стартер.

**{8}** Книга такого уровня не может не быть личной. Важно, в чем это личное явлено. У Владимирова — в свободе мысли. В 1972 году Маркс был для него автором не ритуальным, а Леви-Стросс не модным — оба нужны потому, что умные; «Борис Годунов» не обязателен, а интересен: сочинитель попытался найти действие там, где действию должно было быть и было вполне неудобно. Можно не сомневаться: если Владимиров взялся анализировать советскую пьесу, которую, кажется, по праву сегодня забыли, вместе с ним к этой пьесе скорее всего стоит вернуться.

От книги о драме неизбежно ждешь слов о театре. Владимиров и эту жажду утоляет сполна. Более того, здесь театр в самом ядре авторской мысли. И не потому, что он место, где играют пьесы, и не потому, что драма, по выражению В. А. Сахновского-Панкеева, произведение театрального искусства. Нельзя исключать, что С. В. Владимиров ощущал действие в драме и действие в театре как один феномен в разных лицах. Понятно, что и вопрос о том, кто из них главней или первой, Владимирову не кажется детским, он его ставит и на него отвечает. Конечно же, опять исторически: в разные времена было по-разному, полагает он, а в целом — чем больше театральные связи становятся драматически-действенными, тем продуктивней включаются они прямо в пьесу. Как многое в этой книге, это неожиданно и просто.

Тридцать пять лет назад «Действие в драме» издали тиражом, даже по тогдашнему времени немалым, в пяти тысячах экземпляров, а написана книга для избранных. И так аристократично написана, чтоб даже этим избранным было не стыдно обойти ее стороной. Сегодня она библиографическая редкость и по ней учатся студенты. Будет хорошо, если второе ее издание, ради студентов и предпринятое академией, откроет второе дыхание этой книги и избранных станет больше. Ведь ее мысли все еще впереди.

*Ю. Барбой*

## **{9} ВСТУПЛЕНИЕ**

Вряд ли сегодня кто-нибудь станет настаивать на том, что дело художника лишь находить яркое образное выражение для готового, заранее сложившегося круга идей. Конечно, произведение искусства само по себе являет живой процесс творческого открытия истины. Это стало аксиомой. Однако, избавившись от былых вульгаризаторских упрощений, наше искусствоведение не только расширило свои горизонты, но нажило себе и некоторые дополнительные заботы. Догматический подход к пониманию формы и содержания не предполагает объяснения, каким образом в материи искусства проступает идеологическая суть. На то и форма, чтобы заключать в себе некоторое содержание. Этого достаточно. Как всегда, в области обиходных понятий здравый смысл легко уживается с мистикой.

Между тем вопрос о «своеобразии содержания»<sup>1</sup>, в общем эстетическом плане и особенно в приложении к конкретным видам и формам искусства, приобретает все большую значимость. Недаром именно к такого рода проблематике тяготеют теоретические исследования последнего времени<sup>2</sup>. Современное искусство наращивает образно-идейную энергию, до предела активизируя все внутренние, структурные связи художественного произведения. Теория искусства никак не может уже ограничиваться общими типологическими схемами. Она должна искать точные аналитические методы проникновения в индивидуальную содержательность художественных систем.

**{10}** Разобрать произведение по косточкам, расслоить все элементы — еще не значит постичь его суть. В книге о «Тартюфе» Ж. Шерер стремится классифицировать все стороны и связи комедии Мольера, распределяя их по планам и уровням. В собственную структуру пьесы включаются даже внешние обстоятельства, послужившие толчком к возникновению замысла, сугубо биографические факты, связанные с отношением Мольера к сестрам Бежар («историческая структура», по терминологии автора). Следующий план содержания выводится из политических идей того времени («идеологическая структура»). Исследователь рассматривает принципы драматургического построения комедии («драматургическая структура») и отражение в тексте навыков и приемов сцены («структура жестов»)<sup>3</sup>. Однако, разъяв «Тартюфа», на мельчайшие мотивы и детали, автор забывает его снова «собрать» как целое. Границы явления размываются. Претендуя на структурный анализ, Шерер как раз структуру комедии теряет. В конечном счете все остается в пределах

---

1 Так называлась статья П. П. Громова 1955 г. См. его кн.: Герой и время. Л., 1961. С. 136 – 185.

2 Вопрос о своеобразии содержания в приложении к современной советской драматургии был поставлен в книге Е. Г. Холодова «Композиция драмы» (М., 1957).

3 См.: Jacques Scherer. Structures de «Tartuffe». Paris, 1966.

привычной схемы: содержательная сторона рассматривается отдельно от формы, которая выступает как совокупность «выразительных средств».

Эстетика и теория литературы разработали ряд фундаментальных понятий, относящихся к идейно-содержательной стороне драматического рода. Говорят о драматизме как наиболее общей категории драмы, о конфликте и характерах. Однако эти отвлеченные понятия не даны нам в прямое ощущение.

Драматизм есть свойство самой действительности, одна из существенных черт социального процесса смены общественных формаций и систем человеческого мировосприятия. Вместе с тем драматизм — это специфический угол восприятия, свойственный драме, которая сложилась как инструмент художественного освоения драматизма бытия. Драматизм предполагает взгляд на мир с точки зрения возможности изменить его. В. Г. Белинский называл драматизм «поэтическим элементом жизни». Элемент жизни, но именно поэтический, связанный с художественным познанием. Отсюда двойственность природы конфликта и характера в драме. Конфликт вырастает на почве политической, идеологической борьбы, но отнюдь не является простым, буквальным повторением общественных **{11}** противоречий. Социальные категории в преобразованном виде находят отражение в коллизиях драмы. То же относится к характеру. Его эстетическое содержание в очень малой степени покрывается воссозданием на сцене реальных человеческих типажей, темпераментов, общественных положений, социальных и бытовых нравов, хотя без этого не может обойтись драма. Решает эстетическая концепция характера, то есть принципы взаимодействия человека и мира, как они выступают в данной художественной системе. Словом, драма, как и всякое искусство, проникает в жизнь, приближается к познанию ее через систему опосредствований. Между тематическим материалом пьесы и ее подлинным содержанием лежит несколько ступеней и переходов.

Нетрудно определить коллизию характеров в драме. Но можно ли принимать ее за драматический конфликт, как это часто делается. Тут мы еще очень далеки от конкретности художественного содержания. Ведь формально все коллизии мировой драматургии можно свести к весьма ограниченному числу вариантов. Подводя итоги такого рода подсчетов, французский писатель Жорж Польти предложил таблицу из тридцати шести ситуаций. А. В. Луначарский, представляя русскому читателю его книгу «Тридцать шесть драматических положений», не сумел оспорить эту цифру, выдвинутую еще Гоцци, хотя не принял, конечно, всерьез такого рода классификацию<sup>4</sup>. Общая формула драматической коллизии ничего не определяет. Так же, как ее внешняя характеристика. Сегодня уже нет смысла дискутировать по поводу некогда весьма актуального вопроса теории драмы, кто достоин быть героем трагедии — цари или обыкновенные смертные. Через драматические столкновения самого узкого, интимного порядка могут раскрыться важнейшие, эпохальные противоречия. Напротив, искусственно приподнятая, внешне

---

4 См.: Луначарский А. Тридцать шесть сюжетов // Театр и искусство. 1912. № 34. 19 авг. С. 650 – 652.

многозначительная, избыливающая грандиозными историческими, даже космическими по своему размаху событиями пьеса может оказаться весьма мало содержательной. В силу вступает множество факторов: острота, напряженность столкновений, амплитуда колебаний в судьбе героев, последовательность и постепенность всех этапов формирования **{12}** конфликтных отношений, пути их разрешения, течение драматической борьбы, ее стремительность, ритм, прямолинейность или цикличность разворачивания.

То же относится и к концепции характера в драме. И тут классификации или эмпирические описания бессмысленны. Важны не отдельные черты и краски, а типы связей, внутренние отражения и переходы. Словом, в драме создается сложная система отношений. Но в ней есть своя логика, последовательность, целенаправленность и вместе с тем живая образная конкретность. Сходятся все эти многообразные связи, сплетаются воедино в *драматическом действии*.

В системе категорий драмы действие занимает особое положение. Именно в его поле тяготения жизненное содержание превращается в художественную реальность. Сущностное и чувственное здесь теснейшим образом сходятся, сплавляется. Действие — есть образная структура драмы. Только через действие можно прийти к своеобразию драматического содержания.

Классическая теория литературы без колебаний отвечает на вопрос о месте драмы в системе искусства. Драма — это род поэзии. Эпос, лирика, драма — три поэтических рода. Ими исчерпывается все многообразие форм, все разновидности поэзии. Но установившиеся представления о поэтических родах не отражают современного состояния. Родовое деление в литературе уже в середине XIX века подвергалось критике, пересматривалось. Сегодня оно еще больше расходится с практикой. В. Д. Днепров в книге «Проблемы реализма» (1961) считает нужным рассматривать роман как особый поэтический род. Роман и на самом деле не укладывается в прежнее родовое деление. Но какой смысл имеют эти терминологические усилия, если в своих обоснованиях автор опирается все-таки на отвергаемую им систему классификации, возводимую к Аристотелю. Ведь не более чем словесной перестановкой является и определение романа как «рода искусства».

Всякая систематизация оказывается бессильна перед изменчивостью, «оборотничеством» современных художественных форм. Это не значит, что закономерности тут непостижимы. Просто несовершенны наши методы, устарел принцип типологических классификаций. Выделяя застывшие признаки, мы упускаем суть явления, динамику его внутренних отношений.

**{13}** Современная литературная практика достаточно безразлична к принятому родовому делению, как будто бы давно стерла всякие границы между *эпосом, лирикой, драмой*. Но она выдвигает другое триединство, строго соблюдает суверенитет *прозы, поэзии, драмы*. Тут уже линии размежевания очевидны.

То, что принято мыслить как способ изложения (стих, проза, диалогическая форма), на самом деле несет значительную долю содержательной нагрузки.

Теория литературы исследовала все, что относится к форме стиха,

научилась отличать самые тончайшие оттенки. Но природа поэтического слова во многом остается тайной. И, видимо, может быть раскрыта только на ином уровне, когда стих будет рассматриваться как носитель образного содержания, структурная основа поэтического образа<sup>5</sup>. Специфическая для прозы категория — *сюжет* давно не изучается теорией литературы только со стороны техники. Речь уже не идет о «составе происшествий» только. В сюжет включаются характер, моменты авторского видения, в конечном счете, он оказывается носителем всех образных отношений повествовательного произведения.

Аналогичный процесс внутреннего обогащения проходит и драматическое действие.

Общепризнанно, что суть драмы составляет действие. Однако в понимании того, что же такое действие, не обнаруживается подобного единодушия. Термин этот получает довольно различные осмысления. Меняет свое значение даже в пределах одной работы.

В начале своей книги «Драматургия», неоднократно переиздававшейся, остающейся пока наиболее полным изложением основ теории драмы, В. М. Волькенштейн обещает рассмотреть драму «как действие, как борьбу, как развитие конфликта».

Действие, таким образом, мыслится однородным драматической борьбе, конфликту. Запомним это.

«Единство, цельность проявляется... в едином, цельном по своему развитию действии», — утверждает автор. Хочется ему верить. Но тут же возникает, опять выделенная курсивом, формулировка: **{14}** «Общая тема драматического произведения — конфликт, то есть единое действие, наталкивающееся на противоборство...» Иными словами, в драме есть действие и есть ему противодействие, которое не относится к единому действию. Выходит, оно не так уж едино!

Исследователь считает, что «действие еще не начинается», пока не стянут «драматический узел», не произошло того, что принято называть завязкой драмы. Драма начата, а действия еще не возникло. Как же это совместить с представлением о единстве действия? Ведь предполагается, что в драме нет ничего, не входящего в действие, не связанного с единым действием.

«Как центральная тема — единое действие драмы, так и побочные темы — единые действия — развиваются в непрерывной драматической борьбе», — пишет В. М. Волькенштейн.

Действие — есть драматическая борьба. И оно развивается «в непрерывной драматической борьбе». Определение свелось к простому повторению.

Действие едино. Почему же при едином, а значит, уж во всяком случае, единственном для данной драмы действии возникает множественное число: «единые действия»?

Еще одно определение книги «Драматургия»: «... Основным элементом

---

<sup>5</sup> Так подошел к природе стиха Ю. Н. Тынянов в работе «Проблемы стихотворного языка» (Л., 1924).



(художественным материалом) драматического произведения является поэтически изображенное действие, иногда действие-поступок, иногда действие-слово»<sup>6</sup>.

Сначала казалось, что действие составляет суть драмы, включает конфликт и все драматические перипетии борьбы. Потом мы должны были представить себе, что кроме единого действия в драме есть еще побочные: у каждого персонажа есть свое действие, а носителем единого действия является только главный герой со своими союзниками и сторонниками. То есть действие уже сводится к системе поступков. В то же время действие — это «тема» пьесы, ее материал, оно «поэтически изображается».

Не стоило бы большого труда избавиться от этих неувязок. Серьезных противоречий тут нет. Такова диалектика драмы. Ведь и Аристотель считал, что трагедия есть «подражание действию... {15} посредством действия, а не рассказа»<sup>7</sup>. Беда тут скорее терминологического порядка. Одно и то же слово обозначает, как это часто бывает в искусствоведческом обиходе, понятия самого разного объема и разной степени конкретности. Но дело не только в необходимости упорядочить наше словоупотребление. Малопродуктивным кажется сам путь логических определений, описательный, классифицирующий подход с его верой в силу словесных формул и убеждающую многозначительность курсивов.

Под действием чаще всего подразумевают совокупность поступков, волевых импульсов героев, систему отраженных в ней событий. «... Действием называют вообще весь круг событий, развивающихся в произведении», — гласит школьное пособие по теории литературы<sup>8</sup>.

Мы упорно считаем, что в драме мало действия, когда она обходится без острых ситуаций, решительных и эффектных поступков, без занимательной интриги, без активных внешних перемен и перестановок. Хотя, казалось бы, действие не поддается количественной мере. Его не может быть «больше» или «меньше». Интенсивность драматического действия никак не предопределяется внешней подвижностью участников спектакля, их усиленным маневрированием по сцене. Действие — категория сущностная. Или оно есть, или его нет.

Театральная история XX века могла бы кое-чему научить. Пьесы Чехова в свое время считались лишены действия. Очень скоро стала очевидна особая природа и особая напряженность их драматизма. И тем не менее чуть ли не каждая новая волна и каждое новое ответвление в развитии театра нашего столетия встречали упрек именно с точки зрения недостаточной действенности. Сами драматурги готовы отречься от исконных основ драмы, покончить с пресловутым действием. Брехт называл свою драматургическую систему «антиаристотелевской», свой театр — «эпическим». Сегодня вошел в театральный оборот термин «антидрама». Действие на сцене как будто

---

6 Волькенштейн В. Драматургия. 5-е изд. М., 1969. С. 7, 13, 16, 20, 25.

7 Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1967. С. 56.

8 Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1955. С. 38.

останавливается, топчется на месте или даже обретает противоположный знак: вместо того чтобы нарастать, {16} уничтожается, движется вспять по сравнению с привычными путями своего развития. Но театр и зрители усваивают и это как еще одну форму драматизма.

Нельзя сводить действие к реальным или условным поступкам актеров на сцене. Тем более бессмысленно рассматривать как «досценическое» действие то, что произошло с героями когда-то раньше или между актами. Действие не существует до того, как поднялся занавес, и не продолжается после его падения. Так же оно не может начинаться с конца или с середины, хотя последовательность нашего знакомства с обстоятельствами дела совсем необязательна, по существу, никогда не соотнобразится с предполагаемой связью во времени. Если, скажем, в третьем акте обнаруживается некоторый факт, который имел место когда-то давно, то это все-таки будет одним из моментов именно этого третьего акта, а не некоего досценического действия. Тут важно не только содержание самого сообщения, но и кто, кому, когда, с какой целью, каким тоном поведал о произошедшем. Понятия «досценического», «внесценического», чуть ли не «засценического» действия, вводимые иногда в работах по композиции драмы, не имеют смысла. Прав все-таки Аристотель, который утверждал: «Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит, по закону природы, нечто другое»<sup>9</sup>. Это в полной мере относится к драматическому действию.

Нельзя смешивать собственно категорию драматического действия с той или иной из его исторических форм. Эта опасность всегда подстерегала теоретиков драмы. За действие принимались или некоторые чисто внешние, формальные элементы, или, наоборот, общие, не специфичные для театра моменты.

До сих пор действие отождествляют с фабулой или интригой. Но ограничен по-своему и другой подход, когда действие сводится к приемам раскрытия характера или конфликта и характера в их единстве.

«Спор или поступок, — читаем в статье В. В. Основина “О специфике драмы”, — только тогда приобретают значение в драматическом произведении, когда в них проявляется характер действующего {17} лица или еще более четко обозначаются грани намеченного конфликта, то есть когда они важны не сами по себе, а как показатели *развития* действия драматического произведения». И далее: «Драматическим действием является не вообще любое действие, а лишь такое, которое с необходимой очевидностью помогает вскрыть *значение* поступка или речи действующего лица, которое логически связано предшествующими поступками и словами героя и предопределяет закономерность всех последующих его действий»<sup>10</sup>.

Тут дано более или менее точное описание определенного типа драмы, связанного с достижениями искусства XIX века, с традициями так называемого

---

9 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 62 – 63.

10 Основин В. В. О специфике драмы // Проблемы художественного мастерства и истории литературы. Горький, 1967. С. 53.

критического реализма. Оно не применимо к античной трагедии, где характер вовсе не составляет главную цель действия, не предстает как таковой в зависимости от обстоятельств, в развитии. Драму XX века, начиная с Чехова, также трудно уложить в эту формулу. И в том и другом случае переходы действия не определяются целиком лежащими на поверхности жизненно-достоверными или психологическими мотивировками, которые подразумевает исследователь, когда говорит о логической связи этапов действия.

Подобная подмена поэтических категорий их историческими модификациями постоянно случается в теории литературы. Однако драматическое действие таит в этом смысле особые трудности. В нем воплощается динамический момент, отражаются меняющиеся отношения. Соответственно оно и само подвижно. Между тем нелегко мыслить движение, не представляя себе, что же именно в пространстве и времени движется. Поэтому в определениях действия речь обычно идет о смене обстоятельств, о развитии характеров или положений, а не об особом типа структурных отношениях.

Аристотель соотносил действие с частями трагедии, необходимыми, чтобы трагедия «была какою-нибудь». Он насчитывал их шесть: «фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция»<sup>11</sup>. Но собственно {18} за драматическое действие принималась фабула<sup>12</sup> — «сочетание фактов», «состав происшествия», по определению античного мыслителя. «Подражание действию есть *фабула*», — говорится в «Поэтике». Фабула, с точки зрения Аристотеля, самое важное в трагедии, так как драма подражает «не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключается в действии»<sup>13</sup>.

Аристотель теоретически воспроизводил систему древнегреческой трагедии: другого театра и не существовало, драма только родилась, не завершила даже первого витка своей эволюции. Меньше оснований было опираться на те же положения у поздних теоретиков драмы. Только Гегель отказался от повторения Аристотеля, рассматривал действие как философскую и эстетическую категорию.

В лекциях по эстетике Гегель говорит о действии не в разделе, посвященном драме, а в общей части о сущности эстетического идеала. Действие является одним из необходимых моментов выявления в конечной чувственной форме абсолютного идеала. Существование идеала оказывается непосредственно связано с «развитием», с «различием и борьбой противоположностей». «Дифференцированную внутри себя определенность идеала, развивающуюся в виде процесса», Гегель и обозначает как *действие*<sup>14</sup>.

---

11 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 58.

12 Аристотель пишет «мифос». Слово это не покрывается понятием «фабула». В контексте оно принимает то конкретное значение (фабула, интрига, план), то обретает широкий смысл, обозначает единое действие трагедии.

13 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 57, 58.

14 Гегель. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 186.

То есть диалектически закономерные процессы жизни, истории, в которых обнаруживает свою определенность идеал, абсолютный дух, относятся к действию.

Гегель выделяет этапы развертывания действия, проходящего путь от «общего состояния», где возможны еще только предпосылки к действию, через определившиеся противоречия, коллизии как стимулы действия («ситуация»), к собственно *действию*. Таковы ступени созревания и проявления действия. Но не всякий вид искусства и не всякое художественное творение способно подняться до самой вершины этого диалектического восхождения.

**{19}** «Изображение действия, — отмечает Гегель, — как единого, целостного в себе движения, содержащего акцию, реакцию и разрешение их борьбы, составляет преимущественный предмет поэзии, ибо остальные искусства могут запечатлеть лишь один момент в развитии действия...»<sup>15</sup>

Однако лишь в драме действие представляет собой «осуществленную волю, которая вместе с тем является чем-то осознанным как в отношении своего возникновения и исходного начала внутри самого себя, так и в отношении своего заключительного результата». «Только в таком виде действие возникает как *действие*, как действительное выполнение внутренних намерений и целей...» — заключает философ<sup>16</sup>.

Иными словами, только драматическое действие является действием в истинном смысле, его представительной формой.

Гегель сумел в определении действия отвлечься от частных модификаций драмы. Правда, при этом он абстрагировался отчасти и от исторического хода вещей. Генезис драматического действия и освоение этого художественного открытия всей системой искусств реально проходили совсем не по гегелевской схеме. И все-таки мы не можем отказаться от выдвинутого немецким философом принципа диалектической связи эстетических понятий и категорий. Дело только в том, как его применять.

Когда В. В. Основин говорит об обязательной «логической связи» каждого момента действиях «предшествующими поступками и словами», он использует идеи Гегеля. Только вместо гегелевского абсолютного духа у него подставляется «характер», да еще в весьма узком, лишенном эстетической содержательности понимании, просто психологическое или даже житейское представление о характере. Такая конкретизация не приводит к историзму. Не воспользовавшись всеми выгодами гегелевской диалектики, мы возвращаемся к его догматике и за абсолютный закон выдаем одну из форм.

По-своему опиралась на Гегеля буржуазная теория драмы прошлого столетия, сводящая действие к механике драматической интриги. Тут отразилась практика буржуазного театра, где ремесленная пьеса достигла своеобразного совершенства в иллюзии **{20}** драматического переживания, в создании безыдейного щекочущего и утешающего зрелища.

Жанр так называемой «хорошо скроенной пьесы» получил обоснование в

---

15 Там же. С. 227.

16 Гегель. Сочинения: В 14 т. М., 1958. Т. 14. С. 332.

качестве вершины развития драмы в книге немецкого теоретика Г. Фрейтага «Техника драмы». Г. Фрейтаг и его многочисленные последователи вывели формулу идеальной, образцовой драмы, превратив опыт мирового театра в арсенал технических приемов.

«... Драматическое искусство всегда одно и то же, и со времен Эсхила осталось без изменений. Изменились мотивы, но средства остались те же», — пишет Р. Гессен<sup>17</sup>.

Для автора названного сочинения не представляет труда разложить на сюжетные мотивы и приемы любое произведение. Достоинства «Гамлета» признаются. Но в совершенстве построения шекспировская трагедия значительно уступает «Стакану воды» Скриба.

Прогнозы теоретиков «хорошо скроенной пьесы» были недолговечны. Драма XX века решительно отказывалась от всех правил хорошего тона, принимала самые неожиданные и причудливые формы. И все же принцип «технизма» не отброшен. К нему прибегают и в весьма добротных, серьезных работах по теории драмосложения.

«Драматическое развитие, — пишет американский драматург и критик Дж. Лоусон, — состоит из серии нарушений равновесия; любое изменение равновесия представляет собой действие. Пьеса — это система действий, система малых и больших нарушений равновесия»<sup>18</sup>.

Такое определение может быть полезно в литературной практике, но не отражает эстетической сути действия, весьма уязвимо, поскольку автор снова абстрагируется от содержательных мотивировок, даже тех идеалистических, какие вводил в свое построение Гегель.

Очень трудно сохранить равновесие между теоретической абстракцией и исторической конкретностью в определении категорий **{21}** искусства, учитывая при этом всю историческую эволюцию явления. Тем более что меняются не только формы выражения, но и как бы сама природа, содержательный и функциональный уровень категории в системе связей искусства. И драматическое действие в этом смысле проявляет особую подвижность.

В теоретических работах действие чаще всего оказывается так или иначе рядом с сюжетом. Для такого подхода есть основания, так как сюжет и действие в общем однотипные, лежащие на одном уровне категории. Недаром современный искусствоведческий и критический обиход, со свойственной ему приблизительностью в терминологии, употребляет действие и сюжет как понятия однородные.

Через представления о сюжете подходит к действию автор раздела о драме коллективного исследования «Теория литературы» М. С. Кургинян.

«... Действие драмы, — говорится здесь, — на всем своем протяжении, через все коллизии и все возникающие в его ходе сложные перипетии,

---

17 Гессен Р. Технические приемы драмы. СПб., 1912. С. 3.

18 Лоусон Дж. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960. С. 228.

неизменно связано с исходной ситуацией и стремится не к безграничному поступательному расширению, как в эпосе, а к стяжению и притягиванию всех линий и направлений действия (которые в эпосе могут располагаться просто рядом)... Действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно — оно протекает как бы с постоянной “оглядкой” на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) предстает уже в снятом (т. е. так или иначе разрешенном) виде»<sup>19</sup>.

Определение драматического действия строится на сопоставлении его с сюжетом. Сюжет назван «действием эпоса», а на драматическое действие переносятся невольно и особенности сюжета. Действие в драме предстает в виде особым образом «сведенного», «совмещенного», «стянутого» сюжета, в котором через настоящее «обязательно происходит раскрытие и прошлого... и перспектив на будущее»<sup>20</sup>.

**{22}** Между тем само понятие сюжет не столь прояснено в теории литературы, во всяком случае не имеет в этом смысле неоспоримого преимущества по сравнению с термином «действие». Природа сюжетных связей меняется исторически, не такая уж это верная опора для отсчетов. Ведь и М. С. Кургинян оперирует не вообще сюжетом или «действием эпоса», как его ни называй, она имеет в виду прежде всего особенности романного построения. Тяготение к «безграничному поступательному развитию» есть свойство романа, представляющего жизнь в процессе познания, как становящуюся действительность. Это совсем не относится к классической форме эпоса.

Только учитывая историческую эволюцию драматического действия, изменения его роли в системе искусства, связанные с коренными сдвигами эстетического сознания, можно приблизиться к пониманию природы этой художественной категории. Вне исторической перспективы невозможно постичь и закономерности современной драмы.

---

19 Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 246.

20 Там же. С. 249.

## {23} ДЕЙСТВИЕ И КОНФЛИКТ

### {24} ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ДЕЙСТВИЯ

Нет достоверных сведений о возникновении трагедии. Неизвестно, откуда она ведет свое происхождение. Возможно, что источником был дифирамб, где запеваля перекликался с хором. На это указывает Аристотель. Однако существует множество других гипотез, столь же вероятных. Нить утеряна. Нельзя даже точно, установить, как образовался трагический театр: в результате постепенной эволюции или реформы общенародных празднеств. Но, может быть, эти обстоятельства не так уж для нас существенны. Пути появления драмы могли быть многообразны. Важнее понять исторические сдвиги в общественном бытии, которые вызвали к жизни драму, дали ей содержание, вместе с тем привели за собой и новые формы, новые категории эстетического сознания, в том числе — драматическое действие.

Попробуем прийти к историческому зерну древнегреческой трагедии через действие.

При восприятии античного текста трудно бывает отрешиться от новеллистической трактовки сюжета, от мотивировок психологического порядка, хотя ни то, ни другое не свойственно аттической драме.

Событийную канву «Антигоны» Софокла можно было бы представить в следующем виде:

Наследники фиванского престола сыновья злополучного Эдипа Этеокл и Полиник убили друг друга в рукопашной схватке, не поделив царский венец. Креонт, принявший власть, отказывает в погребении Полинику, который предал родной город, {25} привел к нему вражеские войска. Несмотря на грозное запрещение, Антигона, обманув бдительность стражи, совершает над телом брата прощальный обряд. Креонт приговаривает ее, невесту своего сына, к смертной казни. Девушку замуровывают в склепе. Испугавшись мрачных предсказаний вещателя, царь отменяет свой приказ. Но уже поздно. Антигона повесилась. Гемон, пожелавший разделить участь невесты, закалывается на глазах отца. Царица Эвридика, узнав о смерти сына, убивает себя...

Такова история Антигоны. Но в том-то и дело, что ни одно из названных событий на сцене не совершается. О них только сообщается в надлежащий момент. Перед зрителями персонажи ведут словесные прения, часто на отвлеченные темы. То есть не изложенный выше мифологический сюжет составляет реальность драматического действия трагедии. Оно сплетается из споров, монологических обращений, диалогов, интермедий хора.

В прологе Антигона сообщает Исмене о запрещении хоронить Полиника. Она намерена ослушаться царского приказа, хотя знает о неизбежных последствиях своего поступка. Предсказав, таким образом, весь ход событий, сестры удаляются. На сцене их сменяет хор фиванских старцев. Как ни в чем не

бывало они воспевают победу над врагами, осадившими город. Появляется Креонт. Произносится его первая тронная речь перед старейшинами. Только тут он объявляет о своем решении относительно Полиника, изменившего городу. Но сказать, что старцы еще «не знают» о Полинике, значит применить совсем не идущий в данном случае психологический подход. Такого рода мотивировки не входят в систему драматических отношений, не становятся содержательными. Можно придумать множество весьма вероятных объяснений тому, как стали известны Антигоне решения царя, прежде чем он объявил их хору, старейшинам, представителям народа. Но это было бы пустой тратой времени.

Не стоит также предполагать, что мы имеем дело со своеобразным наплывом, то есть возвращением к предшествующим событиям. Такого приема не знает античная драма, временная связь не мыслится, не входит в ее структуру. Вернее, она имеет свой смысл как последовательность в развитии действия, которая совершенно не обязательно накладывается в сознании зрителя на достоверную сетку смены часов и времен суток. «Раньше» и «позже» {26} здесь относится к логике нарастания конфликтной ситуации, а не к точным временным координатам.

В том же эпизоде, где Креонт обращается к хору, на сцене появляется Страж с сообщением, что ночью кто-то свершил обряд над телом Полиника. Между тем Антигона только что уговаривала Исмену помочь ей похоронить брата. Мы можем считать, что диалог между сестрами относился к предыдущему дню. Но это будет ненужной натяжкой. Просто время дня не входит в обстоятельства действия трагедии. Временные отношения проявляют себя совсем в другом. Например, гораздо больший действенный смысл имеет та задержка, которую вносит Страж: из-за бесконечных оговорок, предисловий, предупреждений он никак не может добраться до сути дела и сказать, что же случилось. Этот ход по-своему оттеняет трагические перипетии судьбы главных героев. Сомнения Стража оказываются соотнесены с чрезмерной уверенностью Креонта.

Испуганный угрозами царя, Страж удаляется, обещая никогда больше не возвращаться. Но в начале следующего эпизода он уже снова на сцене, вместе с Антигоной, которую, по его словам, выслеживал целую ночь. Не стоит размышлять над тем, когда же успела пройти ночь и соответствует ли информация о времени Стража другим указаниям такого рода. Все это не становится значимым. А *действенный* смысл последовательности сценических событий заключается как раз в том, что, заявив о своем намерении навсегда покинуть сцену, Страж тут же на ней появляется опять. Недаром он начинает пространно рассуждать о превратностях судьбы, опасности загадывать что-либо наперед. Но Креонт, которого эти предостережения как раз ближе всего и касаются, прерывает его красноречие, отсылает прочь болтуна, что необходимо еще и по чисто сценическим соображениям: актеру предстоит снять маску Стража и вернуться на сцену в образе Исмены.

И далее происходящее на сцене не укладывается в точные отсчеты времени, согласованные с логикой смены картин. Последовательность появления героев



не воспроизводит хронологию событий, вообще не передает временных отношений. События не образуют повествовательный сюжет. Значимость приобретает определенная повторяемость ситуаций.

{27} В третьем эпизоде на сцену, где находятся Креонт, осудивший Антигону, и хор, который заканчивает пение строф о превратности человеческого счастья, выбегает Гемон. Желая опровергнуть предположение хора, что его сын озабочен судьбой Антигоны, Креонт спрашивает юношу, по-прежнему ли он относится к своему отцу, только что приговорившему его невесту к смерти, и получает как будто утешительный для себя ответ: «Любого брака мне желанней ты, руководящий мною так прекрасно». После этого Креонт произносит пространную речь о благе сыновнего послушания, приводит в назидание пример строптивости Антигоны, говорит о важности подчинения народа власти.

Монолог этот представляет собой законченный стихотворный период, написанный по законам политико-философского лирического жанра. Драматург не подделывается под речь мифологического царя, а поэтически разрабатывает определенную тему, с достаточной степенью убедительности оформляет мысль. Вложенный в уста Креонта поэтический трактат о пользе власти — отца, супруга, царя — по-своему совершенен. Недаром хор фиванских старейшин одобрительно откликается на речь царя:

Коль в заблужденье нас не вводит возраст,  
Нам кажется, — ты говоришь умно.

Однако ответная речь Гемона тоже построена как законченное поэтическое развитие тезиса о разумной мере человеческой власти и гибельности гордыни, присваивающей себе право на высшую истину. И опять автор отдает своему герою весь арсенал поэтических средств, лирических фигур, сравнений. И те же самые старейшины признают убедительную красноречивость Гемона:

Ты должен, царь, — коль мне сказать уместно, —  
Внять и ему: обоих речь прекрасна.

Греческий трагик не считал зазорным обратить лишний раз внимание судей, решающих судьбу театрального соревнования, на достоинства своих стихов. Софокл поручил в данном случае это сделать хору. Но суть не только в поэтическом совершенстве, которого добивается поэт. Надевая маску попеременно то одного, {28} то другого героя, он со всей искренностью и поэтической ответственностью отдается правде каждого из них. И только в столкновении этих истин возникает драматический эффект, который не сводится ни к победе одной из сторон, ни к их примирению, уравновешению.

Креонт, ставший царем в Фивах, демонстрирует верность государству, вопреки родственным чувствам запрещает хоронить своего царственного племянника. Поступок Антигоны дает ему возможность сделать еще один шаг по пути гражданской самоотверженности. Признание сына должно увенчать его царские добродетели. Но именно в момент как будто полного торжества царя и

происходит роковой перелом в его судьбе. Герои обмениваются «монологами». Они как бы не слышат друг друга, продолжая развивать свои темы уже в коротких, резких репликах. Гемон, хоть и почтительно, называет своего царственного папашу дураком: «Сказал бы: глупый! — но ведь ты отец». Царь не добился от сына ожидаемого одобрения, не переубедил его. Но и Гемон не смог заставить отца изменить свое решение. Напротив, — в этом-то и заключается одна из перипетий действия, — сопротивление сына ускоряет ход событий: Креонт спешит отдать распоряжение о немедленном исполнении приговора над Антигоной. Правда, он делает и первое отступление: Исмена пощажена, замурованная же в подземелье Антигона отдана на волю богов, а не казнена руками царя. Но чем больше Креонт будет уступать, тем стремительнее покатятся события к своему трагическому финалу. В этом и обнаруживает себя логика драматического действия. Вынося приговор Антигоне, Креонт готовит гибель всем своим близким. Именно окровавленные тела Гемона и Эвридики будут вывезены на сцену в момент финального коммоса Креонта и хора.

Эпизодий Креонта и Гемона занимает в трагедии вершинное положение, хотя главной героини на сцене нет. В этой точке действие проходит через фазу особого напряжения, образует решающий поворот: теперь для Антигоны спасения нет, защищая ее, Гемон ускорил гибель своей невесты. Но подобная роковая диалектика проявляется всюду. Персонажи ведут свои партии, ни в чем не поддаваясь чужим убеждениям, оставаясь при своем, а результатом их столкновений становятся сдвиги действия, новая перипетия в движении судеб, в переходе от надежд к отчаянию.

**{29}** Единую структуру диалога с его действенными поворотами можно обнаружить в каждой сцене. Партии Антигоны и Исмены разрабатываются как самостоятельные лирические линии. Откликаясь на реплики, сестры словно не слышат друг друга. Поэтическая автономия доведена до того, что Антигона, жалуясь на суровое распоряжение Креонта, называет царя «добрым»: такова принятая формула. Антигона говорит о долге перед родом. Исмена тоже ссылается на долг, долг женского послушания, подчинения. Их темы разворачиваются в разных плоскостях. Но в конце пьесы Антигона вспомнит о том, что она невеста, заговорит о своем женском предназначении. В ее причитаниях сольются в единый образ свадьба и смерть: «О склеп могильный, брачный терем мой». Она подхватывает тему сестры, в то же время ни от чего не отказывается, остается собой. Аналогичная подмена мотивов происходит и у Исмены. Образ младшей сестры получает героическую окраску: она готова умереть вместе с Антигоной. И все же Исмена не меняется. По-прежнему она основывается на мотивах женской покорности, готовности во всем делить судьбу с ближним. Так что ее ход приводит к тем же результатам, хотя и без фатального конца, которого удостоивается только главная героиня.

Таким образом, персонажи внутренне не развиваются в ходе действия, а скорее раскрываются с разных сторон, во всех своих возможностях и готовностях.

В. Н. Ярхо сопоставляет конструкцию античной трагедии с фронтоном

греческого портика<sup>21</sup>. Эту аналогию поддерживает не только особая размеренность, симметрия композиции, образующей как бы треугольную форму постепенного нарастания к центру и спада к финалу. Сходен принцип барельефного изображения фигур, которые в каждый момент освещены только с одной стороны. Тут тоже происходит своеобразное развертывание человеческих состояний и отношений на плоскости. Но есть и существенное различие. Общая картина дает не только устойчивую субординацию отношений, идеальную систему, в которой каждый занимает свое определенное положение. Внутри этой незыблемой эпической схемы возникает особая динамика равенства всех {30} перед судьбой. В переходах действия персонажи беспрестанно меняются местами.

Антигона начнет с того, что решительно отвергнет все соображения Исмены о женской доле. В конце она сама вернется к этой теме, выдвинутой Исменой. Креонт говорит хору о долге перед обществом. Именно с этих позиций будет в следующем эпизоде спорить с ним Антигона. Креонт обвинит девушку в гордыне, в желании взять на себя исполнение божественных предначертаний. Этот упрек вернет ему его собственный сын. Царь презрительно прервет комические сетования Стража на превратности судьбы. Позже он будет развивать ту же тему, но уже в плане трагического тrena.

В ходе трагедии разные герои подхватывают общую тему, продолжают оборванные линии других. Антигона последний раз выходит на сцену в четвертом эпизоде, когда до финала еще далеко. Но ее по-своему заменит, повторив ту же непреклонную решимость до конца выполнить долг, Эвридика, о которой мы до сих пор ничего не слышали. А затем на место Антигоны в своем заключительном монологе встанет Креонт, он теперь берет на свои плечи тяжесть трагедии.

Эти переходы могут показаться достаточно произвольными. Нет смысла доискиваться, почему Креонт не внял доводам Антигоны, не прислушался к предостережениям хора, не захотел понять Гемона и сразу же изменил решение после встречи с предсказателем Тиресием, которого тоже прогнал в гневе. Всякие психологические подтексты окажутся тут произвольным домыслом. Просто пришло время Креонту повернуться другой стороной к свету «рампы», войти в новую фазу драматических отношений. Характеры подвижны в своих функциях. Постоянна лишь логика переходов судьбы. Именно тогда, когда Креонт отступил, с особой явственностью проявилась неизбежность трагического течения событий. Так обнаруживает себя энергия драматического действия.

«У нас, — пишет В. Н. Ярхо, — принято переводить термин “драма” словом “действие”, хотя, если говорить о действии в физическом смысле, то его гораздо больше в одной песне “Илиады”, чем во всех трагедиях Эсхила, вместе взятых. В отличие от других греческих глаголов, обозначающих действие как направленное к определенной, конкретной, практической цели, глагол “дран”, от которого происходит “драма”, обозначает действие как проблему, {31}

---

21 См.: Ярхо В. Эсхил. М., 1958. С. 128 – 133.

охватывает такой отрезок во времени, когда человек *решается на действие, выбирает* линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность, за сделанный выбор»<sup>22</sup>.

Несомненно, что действие в «физическом смысле» менее веет определяет природу древнегреческой драмы, на сцене предстает не поступок, а обсуждается общественно-нравственная его значимость. По-своему это касается каждого из персонажей. Но законченный цикл человеческого деяния во всех его истоках и последствиях совершается только в общей совокупности драматических судеб. При относительной автономии каждой из фигур трагедии, пафос ее героев открывается по-настоящему только во взаимодействии, взаимном отражении, хотя главной формой речи персонажей остается монолог, лирическое излияние, даже если ведется словесная схватка, обмен короткими репликами.

Очень разные положения отстаивают герои трагедии по ходу дела. Из них и составляется та часть пьесы, которую Аристотель называет «разумностью». Все признают высшую волю богов. Уже в первых же строках упоминается о божественном проклятии, лежащем на доме Эдипа. Таково внешнее объяснение трагических бед. Антигона твердит о непреложности родового долга. Креонт чтит прежде всего интересы города. Особые права признаются за царством мертвых. Теоретически «ошибка» Креонта сводится к тому, что он применяет к убитому Полинику нормы гражданского общества, в то время как мертвый им уже неподвластен. Персонажи обвиняют друг друга в гордыне, при которой человек начинает отождествлять свою точку зрения с волей судьбы. Не последнее место среди человеческих добродетелей признается за способностью к послушанию. Все эти идейные и нравственные установления в трагедии сталкиваются. Однако в движении действия ни один, из доводов не получает предпочтения. Можно ли сказать, что родовая идея Антигоны представляет более высокое начало, чем гражданственность Креонта? Исторически прогрессивная роль остается за последней. Истина лежит вне этих рациональных доводов, не поддается прямому формулированию, а приоткрывается в движении драматических судеб, то есть в *действии*.

**{32}** Трагический исход постигает каждого из героев. Антигона не колеблясь отдается своей судьбе. Креонт достигает катастрофы через ошибки, заблуждения, иллюзии. В повторяющихся и нарастающих перипетиях действия открывается на мгновение непроходимый разрыв между идеальным эпическим миропорядком и реальной логикой жизни, выступает противоречивость человеческого бытия. Смысл эстетического эффекта заключается в том, что конфликтность воспринимается сознанием, лишенным представления о самой возможности конфликта, не включающим понятия о нем. В драме этот разрыв преодолевается не логически, а через действенную динамику. Можно сказать, что суть действия на этом этапе развития театра, его содержание, его цель ограничивается конфликтом, к конфликту сводится.

---

22 Ярхо В. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма // Вопросы литературы. 1957. № 5. С. 73.

Какие социально-исторические обстоятельства являются подоплекой драматического конфликта античной трагедии? Непосредственно из тематического содержания текстов Софокла это не вычитывается. У Еврипида конкретность социальных и бытовых отношений проникает на сцену определеннее. Недаром он в большей степени подвержен модернизированным трактовкам.

«Страдания Медеи, в душе которой идет борьба между материнской любовью и жаждой отмщения мужу, изображены с большой психологической убедительностью. Жажда мести подавляет все другие человеческие чувства, преступление совершается», — читаем мы в предисловии В. В. Головни к изданию трагедий Еврипида<sup>23</sup>.

Зерно конфликта автор статьи ищет в душевных колебаниях, в борении страстей. Трагедия Еврипида приобретает домашне-семейный колорит, характеризуется как «страшная семейная драма». Думается, что терминология психологического анализа в данном случае может применяться весьма условно.

Конечно, коллизии «Медеи» Еврипида не строятся на любви или ревности в современном понимании. Даже в чисто фабульном плане. Не следует забывать, что поступок Ясона, который вступает в новый брак, оставляя Медею, не противоречит нормам полисной идеологии. Он не лицемерит, когда говорит, что его решение вызвано заботами о роде. Женившись на дочери коринфского {33} царя, Ясон, бесправный изгнанник, становится одним из первых людей государства, возвышает и своих детей. Действует он «разумно». Это готова признать и Медея:

... Честный  
Уговорил бы близких и потом  
Вступал бы в брак, а ты сперва женился.

У Медеи особые причины для мести. Она была участницей прославленного похода Аргонавтов за Золотым руном, обеспечив его успех, ради этого предала отца, убила брата. С Ясоном ее связывает необычная клятва. О ней постоянно вспоминает героиня. Оправдываясь, Ясон отрицает именно героический характер дел Медеи, утверждает, что она была простым орудием покровительствующей ему Киприды, действовала под влиянием любовного ослепления. Между тем Медея отстаивает свою героическую репутацию. Ее ревнивое безумие есть скорее эмоциональный, фон ее поступков, но не их источник. Не составляют основу образа Медеи и колебания между жаждой мести и материнской любовью. Если такие мотивы возникают, то они скорее нарушают чистоту трагического развития. В конечном счете Медея руководствуется объективными нормами. Потому она не убивает мужа, к чему ее должна была бы привести ревность, а уничтожает новую жену Ясона, губит его детей, отнимая у изменившего клятве супруга возможность продолжения рода. Чтобы осуществить свое героическое предназначение, сохранить эпическую славу, словом, остаться Медеей, героиня Еврипида должна прийти к

---

23 Головня В. В. Еврипид // Еврипид. Пьесы. М., 1960. С. 22.

ужасным, гибельным результатам. Перипетии драматического действия доказывают неизбежность трагического течения событий. В этом особый, незнакомый доколе эстетический эффект.

Античная трагедия открыла двойственность явлений. В эпической традиции для всего могла существовать только однозначная оценка. В трагедии один и тот же поступок поворачивается и своей высокой и своей страшной стороной, одновременно осуждается и оправдывается, выступает как вина и как невиновность. Медея действует в соответствии с логикой идеального эпического миропорядка, но при этом разрушает реальные связи жизни, ранит себя, ибо сама есть часть этого целого. Подобное происходит {34} и с Ясоном. То, что делало его героем, теперь оказывается причиной несчастья. Бесстрашный и непобедимый в эпических обстоятельствах, он гибнет в драматической ситуации Пришедший в трагедию из прекрасной мифической сказки, Ясон вынужден теперь заниматься устройством своих дел, искать выгодного брака, совершать предательство и клятвопреступление.

Абсолютная ценность общего сама по себе не подвергается античными трагиками сомнению. Они судят все-таки с позиций героического века. Даже Еврипид, который не очень-то жалуется богам, перенося на обитателей небес все человеческие слабости, заставляя их действовать под влиянием прихотей, капризов, низменных побуждений, исходил из принципа конечной разумности миропорядка. Общее выступает в античной трагедии в форме рока, мудрости божественного предопределения, приобретая, правда, все более космические, абстрактные черты.

Античная драма складывалась на основе глубоких исторических противоречий, связанных с кризисом основанного на рабстве античного полиса. Она придавала этим противоречиям абсолютный смысл. На смену обществу, где «вековой обычай уже все урегулировал», приходила новая социальная организация.

«Власть этой первобытной общности, — отмечает Ф. Энгельс, — должна была быть сломлена, — и она была сломлена. Но она была сломлена под такими влияниями, которые прямо представляются нам упадком, грехопадением по сравнению с высоким нравственным уровнем старого родового общества. Самые низменные побуждения — вульгарная жадность, грубая страсть к наслаждениям, грязная скаредность, корыстное стремление к грабежу общего достояния — являются восприимчивыми для нового, цивилизованного, классового общества»<sup>24</sup>.

Распад античного государства, этой непрочной, но идеологически еще опирающейся на патриархальные традиции героического века системы, получил отражение в древнегреческой трагедии. Вместе с тем совершился коренной переворот в художественном сознании человечества.

«Процесс выделения индивида из-под абсолютной власти общественного целого сопровождался — в сфере общественного сознания — {35} формированием искусства как такового, то есть обособившегося от прочих

---

24 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения: В 50 т. 2-е изд. М., 1961. Т. 21. С. 99.

форм человеческой жизнедеятельности», — пишет Ю. Н. Давыдов, основываясь на античной трагедии<sup>25</sup>.

Эстетические отношения искусства к действительности только теперь обнаружили свою самостоятельность и общезначимость. Они не повторили целиком правовой и этической меры отношений. Детоубийца Медея становилась лицом героическим. Логика не могла бы справиться с этой «несообразностью». Противоречие преодолевалось в эстетическом освещении. Родилась трагедия. Вместе с нею в художественный обиход человечества вошел новый способ эстетического освоения мира — *драматическое действие*.

В драме человечество впервые открыло для себя истину, что личность и общество не тождественны. Это не могло быть воспринято прежними формами сознания. Клод Леви-Стросс трактует мир как «логическую модель для разрешения какого-либо противоречия»<sup>26</sup>, только не реального, а возникающего в процессе познания мира, проистекающего из ограниченности общественного сознания («эта задача неразрешима, когда противоречие оказывается действительным»). Драма возникает как художественная, эстетическая «модель» освоения подлинных, сущностных противоречий бытия, сохраняющих свою силу в движении и борьбе человека.

Обрядовое действие, которое предшествует драме, эпическое повествование тоже включают момент движения. Но в них жизнь мыслилась как бесконечно повторяющийся цикл. Обряд воспроизводил миропорядок в виде замкнутого круга. Равность всего со всем при бесконечном многообразии проявлений утверждает классический эпос. Мир как объект художественного изображения оказывается постоянным.

Античная трагедия целиком зависела от эпического мировосприятия. Мифология, по словам Маркса, составляла «не только арсенал греческого искусства, но и его почву»<sup>27</sup>. Это в полной {36} мере относится и к греческому театру, хотя тут мифологические представления вступали в столкновение с современным состоянием общества.

Эпос основан на идее гармонической целостности мира. Здесь нет разделения на общее и личное, внешнее и внутреннее, высокое и низкое. Такова исходная концепция и греческого театра. Страдание героя — это общественное действие, такое же, как любое деяние. «Семейная» драма Медеи и Ясона приобретает на сцене всеобщий интерес.

Но как бы ни было для грека V века до нашей эры пластически реально восприятие мифологических событий, они были отделены для него ощутимой дистанцией, принадлежали иному времени, героическому веку, в котором суть жизни выступала в особо очищенном, целостном, укрупненном виде. С мифологическим мышлением связан принцип переключения действия драмы в

---

25 Давыдов Ю. Царь Эдип, Платон и Аристотель: Античная трагедия как эстетический феномен // Вопросы литературы. 1964. № 1. С. 175.

26 Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. № 7. С. 163.

27 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1958. Т. 12. С. 736.

область условного, идеального бытия. Но трагедия не могла бы выступить в своем драматическом содержании, если бы ограничивалась мифологическим мировосприятием. Эпос, для которого мифология является прямой основой, не знает конфликта. В трагедии эпический герой оказывается в обстоятельствах, лишенных эпической гармонии.

Истоки трагического конфликта уходили в реальные противоречия рабовладельческого общества. Единство полисного государства, воспринимаемое с точки зрения идеалов героического века, обнаруживало свою иллюзорность. Исторические противоречия в трагедии выступали как конфликт эпического мировосприятия, разворачивающийся в сфере идеализированных отношений.

Эпос перемещает все в идеальное прошлое, которое и есть, в системе этого художественного восприятия, подлинная реальность. Драма прошлое переносит в сегодняшний день, ее зритель остается в абсолютном настоящем времени. Драматические картины протекают перед его глазами. Это не просто внешний, технический момент, но принципиально новые с точки зрения художественного содержания отношения. В таком подходе заложена возможность мыслить мир в подлинном развитии, что было недоступно классическому эпосу.

Действующие лица, вернее, действующие маски трагедии вступают в драматические отношения, которые развиваются словно {37} помимо воли автора, в какой-то момент ускользая от его контроля. Недаром драматург не всегда мог точно рассчитать воздействие. По сообщению Геродота, предшественник Эсхила поэт Фриних был оштрафован за то, что расстроил афинских граждан напоминанием о недавнем поражении. Катарсис тут явно не состоялся, может быть и по вине непривычного, неподготовленного зрителя. Существует предположение, что Эсхил должен был покинуть Афины и перебраться в Сицилию после того, как напугал зрителей, выведя в «Эвменидах» неистовых Эриний. Возможность такой версии характерна.

Выпустив на волю магическую силу драматического действия, человек не всегда был способен справиться с ней, ввести ее в берега гармонического мировосприятия. Чем более усложнялось драматическое действие, тем труднее было добиться художественной иллюзии, предполагающей равновесие конфликтных сил.

Еврипид развивал действие в нескольких планах, соединяя мифологические сюжеты с современными для него бытовыми коллизиями. Но свести их без открытого вмешательства высших сил не мог. Чтобы сохранить единство действия, ему приходилось призывать богов, компенсируя тем отказ от эпической убежденности, то есть как раз веры в божественную гармонию мира. Это было признаком того, что античная трагедия, достигнув зенита в своем развитии, вместе с тем на данном этапе исчерпывала жизненное значение, завершала эпоху своего творческого развития.

Сохранившаяся от поздней античности трагедия Сенеки окончательно порвала с мифологическим мировосприятием. Герои еще осуществляют свои эпические предназначения. По известному замечанию, Медея у Сенеки уже читала Софокла. Она боится не соблудности в своих злодеяниях того уровня,



какого требует ее репутация. Но мир, в котором действуют герои Сенеки, лишен каких-либо признаков гармонии и логики, хаотичен и случаен. Трагедия заканчивается репликой Ясона, обращенной к Медее, летящей на покорных ей чудовищах:

Несясь в пространстве горнего эфира,  
Свидетельствуй, что в нем уж нет богов!

**{38}** Герои Сенеки на самой сцене совершали то, что было запретным для персонажей аттического театра. Кровавые события теперь происходили на глазах зрителей. Но это не делало трагедии более действенными. Драматическое начало в произведениях Сенеки было уже предельно ослаблено.

Таковы парадоксы художественного развития. Как только искусство театра оторвалось от мифологического мировосприятия, начало рассматривать противоречия жизни как данность, оно должно было отказаться от драмы. Феномен драматического действия в качестве принципа художественного освоения конфликтности бытия теряет свою актуальность, свое структурное значение. Остается только форма драматургического изложения уже не драматического содержания.

Но это не значило, что историческая роль действенного анализа была исчерпана. Исчерпало себя эпическое мировосприятие как «всемирно-историческое заблуждение» (Маркс). Ушел и трагический театр, основанный на пластическом типе действия. Однако человечеству еще не раз предстояло сменить свои представления о динамике развития мира. Поэтому оно будет обращаться к услугам драматического действия, драма переживет новые эпохи расцвета.

## ***ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДРЕВО ДРАМЫ***

К своей книге «Мастера драмы» Дж. Гасснер приложил историческую схему развития европейского театра, нечто вроде генеалогического древа его главных ответвлений. От горизонтальной черты, отделяющей примитивные формы, к каковым отнесены обрядовые, ритуальные, магические действия, дифирамбические пляски, ведутся истоки драмы страстей Древнего Египта и Средней Азии, древнегреческая трагедия, сатирическая драма и комедия, итальянский народный фарс и ателлана, а также христианский ритуал, прямым продолжением которого становится средневековый мистериальный театр. Египет и сатирическая драма не дают никаких новых ростков. От аттической трагедии линия ведет к римскому театру, к Сенеке и к ученой гуманистической драме XV — **{39}** XVI веков, а последняя вместе со средневековой мистерией образует три самостоятельных отрога: «золотой век» испанского театра с Лопе де Вега и Кальдероном, английский театр времен Елизаветы, французскую классицистскую трагедию Корнеля и Расина. Подобным образом по ступеням веков движется и комедия. На переплетении линий, идущих от Шекспира, Расина и Мольера, возникает комедия эпохи Реставрации (Конгрив, Шеридан), а

к ней и продолжающему Мольера Гольдони восходит позднейшая комедия нравов XIX века. Из шекспировского театра вырастает романтическая драма (Гёте, Шиллер, Гюго) и позже реалистическая (Ибсен, Стриндберг, Чехов). На мостике между театральным реализмом и комедией нравов помещен одинокий Бернард Шоу, не включенный ни в какие литературные направления. Прямо к романтической традиции Шиллера возводится неоромантизм XX века (Метерлинк, Д'Аннунцио), а реалистическая — дает отростки в виде натурализма (Гауптман) и экспрессионизма (Ведекин, Пиранделло, Толлер, О'Нил), от которого берет начало эпический театр (Пискатор, Брехт)<sup>28</sup>. Если бы американский исследователь продолжил свою схему, то, вероятно, от Бернарда Шоу он провел бы линию к европейской интеллектуальной драме (Ануй), от неоромантизма — к театру Бекетта, от натурализма — к современной документальной драме. Схема Дж. Гасснера в основном соответствует привычным представлениям об эволюции театра, хотя, конечно, не все, даже с этой точки зрения, может быть безоговорочно принято. В особенности это относится к размещению реалистической драмы XIX века, которая начинается слишком поздно, только с Ибсеном (Пушкин, Гоголь, Островский пропущены), и чересчур быстро модифицируется в натурализм и экспрессионизм. И все же дело не в тех или иных неточностях и смещениях. Очень приблизительно отражают художественный процесс эти наглядные линии исторической преемственности, которые так заманчиво проводить и которые на самом деле отнюдь не столь прямолинейны и однозначны.

Развитие драмы протекает не в виде эволюции уже раз возникших образований. Невозможно построить непрерывную линию преемственности. Выделение драмы из народно-театральной {40} стихии произошло не однажды в античную эпоху, процесс повторяется. Вплоть до настоящего времени. Почвой, из которой выростал советский театр, было массовое движение, народная театральная стихия, разбуженная революцией.

Разумеется, былой опыт не может быть совершенно сброшен со счетов. Драма часто выступала под знаком возвращения к прежним образцам. Однако каждая новая драматургическая концепция всегда возникала на основе реальных исторических коллизий.

Что же касается строительного материала, то он оказывается под рукой, когда есть к тому историческая необходимость. К услугам художника и весь многообразный опыт прошлого, и народное творчество, и стихия живой речи, и образцы общественного быта, таящие в себе моменты театральности.

Во всяком случае, через много веков после расцвета античной трагедии все как бы повторялось вновь. Полоса европейского средневековья имела свою достаточно развитую систему сценических форм и соответствующую им драматическую литературу. Но стихия площадного и ритуального театра не выделила драмы в собственном смысле. Абсолютная противоположность добра и зла не составляет драматический конфликт. Борьба непримиримых начал не выливается в действие. Драма возродилась позже. В условиях очень похожих на

---

28 См.: Gassner J. Masters of Drama. New York, 1940. P. 700.

те, что были две тысячи лет назад, и все же новых.

Античная трагедия неотделима от театрального зрелища. Родиться драма могла только в условиях сцены, при соединении поэтического текста с театральным жестом, в позах и группировках декламирующих стихи, поющих, танцующих театральных масок. Так что реально существовало как будто только сценическое представление. Пьеса сочинялась специально к очередному состязанию. Как правило, ставилась один раз. Или существовала в виде списков, доступных очень немногим, ибо чтение не входило в круг ежедневных занятий афинянина классической эпохи. Однако драматические тексты оставались в памяти — в виде поэтических цитат, источника мудрых мыслей, словесных оборотов. По свидетельству Плутарха, после поражения афинских войск в Сицилии многие пленные были отпущены на свободу за то, что знали стихи из трагедий Еврипида. Художественный эффект трагедии был невозможен вне атмосферы театрального праздника, драматического {41} состязания. Поэт долгое время являлся и главным актером, он постановщик трагедии и, как правило, сочинитель музыки, композитор. И все же скорее можно поставить под сомнение самостоятельность античного театра как автономного вида искусства, чем изъять драму из области поэтического творчества. Ведь и все другие роды поэзии жили в ту эпоху только в своем звучащем виде.

Говоря о трагедии, Аристотель постоянно касался сценической обстановки, исполнения. Но в том-то и дело, что он не обособливал их от других сторон драмы. Театр не фигурировал у него как самостоятельное искусство. Аристотель писал трактат о поэзии, но не противопоставлял ее другим видам художественной деятельности, скорее растворял их в словесном творчестве. Театральную обстановку и декорационное искусство Аристотель рассматривал как необходимые составные части трагедии, но придавал им относительно второстепенное значение: «... Малую долю ее составляет музыка и театральная обстановка, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо»<sup>29</sup>. Речь идет именно об оживлении наслаждения. В трактате «Об искусстве поэзии» все время подчеркивается, что подлинная трагедия должна вызывать эффект катарсиса помимо театрального представления: «Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события; это почувствовал бы каждый, слушая фабулу “Эдипа”»<sup>30</sup>.

У истоков драмы господствует театрально-зрелищная стихия. В этой колыбели она родилась. Но решающую роль в формировании собственно действия играло слово. Как бы ни были важны для формирования эстетического сознания человека изобразительные, музыкальные, зрелищно-театральные,

---

29 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 137.

30 Там же. С. 82.

игровые моменты общественно-трудовых и обрядовых действий, лабораторией образного мышления был язык. Только в поэтическом образе есть {42} то относительное тождество содержания и формы, без которого невозможно представить начальный этап возникновения искусства в собственном смысле. Пластическая наглядность, которая кажется преимуществом изобразительных искусств, на самом деле могла быть лишь преградой для перехода от практического к художественному мышлению. На определенном этапе изобразительное творчество должно было подражать слову в его способности доводить обобщение до понятия. Так рождалась письменность и одновременно живопись. Подобного рода уроки должно было брать у слова и театральное искусство. Многие виды народного театра Индии, Индонезии, Китая, Японии отличаются тем, что повествовательный текст произносится самостоятельно, актер или кукла в руках актера лишь сопровождают чтение пантомимой. Поэтическое слово соединилось с театральным действием на сравнительно поздних ступенях предыстории театра, оно долго сохраняло здесь свою автономию, подчиняло себе зрелищную сторону представления, превращая его в движущуюся иллюстрацию. Такого типа отношения слова и жеста не исчезли совсем и в античном театре, где актер выступает уже от имени героя. Человек в маске, произносящий стихи в определенной мелодекламационной манере, по заранее известной интонационной схеме, с разработанной условной системой жестов, не становился пока самостоятельным создателем образов. Более того, этот человек по существу не был материалом театрального действия, отчуждение было полным.

Исследуя вопрос о происхождении театра, А. Д. Авдеев исходил из того, что для этого вида творчества специфично не действие, а «преображение человека в иное существо»<sup>31</sup>. Такой подход возможен, поскольку в поле зрения автора — театр в целом (не только драма) и изучение ведется на самых ранних, по существу дотеатральных стадиях, когда о действии и на самом деле еще рано говорить, есть еще только «действие», когда грань между зрителем и актером, творчеством и жизненным событием не проведена. Между тем предпосылки существования театра как вида искусства — все-таки в драматическом действии, которое родилось на почве собственно поэтического творчества.

{43} Речь идет не об абсолютном первенстве слова в генезисе драмы. Стоит сделать несколько шагов в глубь истории, и на первом плане окажется обрядово-ритуальное действие, зрелищная стихия, растворяющая в себе словесные элементы. И на более поздних этапах развития искусства мы сталкиваемся с периодами, когда театральная сторона приобретает ведущую роль. Так было в эпоху Возрождения, откуда собственно и берет начало профессиональный драматический театр, тут он впервые заявляет о себе как о суверенной форме искусства. Истоки итальянской комедии дель арте связаны не с «ученой драмой» XVI века, восходящей к античной традиции, а с творчеством

---

31 Авдеев А. Д. Происхождение театра: Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.; М., 1959. С. 7.

бродячих актеров, средневековыми карнавальными действиями, другими народно-зрелищными формами. И сама природа этого театра такова, что актер тут не только произносит текст от имени персонажа, но как личность становится субъектом и объектом творчества, живым материалом искусства. Недаром этот театр был импровизационным по своей драматургии, а каждый спектакль — явлением единичным, неповторимым.

Для античности маска была одним из приемов переключения действия в сферу отвлеченно-философскую, средством пластического овеществления абстрактных категорий. В итальянской комедии маска скорее закрепляет индивидуальное, придавая ему смысл общего. Персонаж переходит из одного представления в другое, принимая на себя черты исполнителя. Маска сливается, отождествляется с актером. Возникновение устойчивых фигур комедии дель арте связано с выдающимися актерами, облик и сценический характер которых перенимался другими, повторялся.

Искусство комедии дель арте развивалось в общем независимо от литературных форм того времени. Оно было театральным эквивалентом новеллы, этого определяющего жанра итальянского Ренессанса. Возводя частный случай в предмет художественного изображения, новелла исподволь разрушала принцип незыблемости связей феодального общества, представляла мир как бесконечное многообразие отношений, приобретающих личностный, индивидуальный характер. К тому же, но только своими средствами, приходила и комедия дель арте. В причудливых, подчиненных как будто только прихотливой игре ничем не связанных чувств, {44} случайных столкновениях персонажей итальянского театра выражается обретаемое ренессансным искусством ощущение свободы человеческой личности. Новелла положила начало искусству художественной прозы. В комедии Дель арте драматический театр заявил о себе как о специфическом виде искусства. Ему было суждено многое определить в художественном развитии эпохи Возрождения, достичь решающего значения в творчестве Шекспира, позже — в искусстве Французского классицизма.

Таким образом, сценическое теперь становится по-настоящему структурным для драмы, а значит, определяющим суть ее драматического действия.

Существует давний и, по-видимому, вечный спор о первенстве словесного и сценического в искусстве драмы. Он имеет и творческую сторону, связанную с нелегкими взаимоотношениями драматурга и театра, и свой теоретический аспект.

Что от чего происходит, что за чем следует — театр за литературой или литература за театром? Самостоятельные ли это сферы творчества или одна подчинена другой? Где следует искать истинное, законченное драматическое действие — на сцене только или достаточно обратиться к тексту пьесы? Чем, собственно, мы занимаемся, изучая драматическое действие, — одним из вопросов теории литературных родов или более широкой, смежной для поэтического слова и сцены областью?

Долгое время в нашей критике именно слову, с его свойством обозначать

понятия, отводилась преимущественная содержательная роль в драме. Театральная сторона относилась скорее к сфере подачи, оформления, оживляющего украшения. Прямолинейность подобных воззрений, став очевидной, вызвала обратную реакцию. Теперь готовы были отдать предпочтение живому богатству сценических возможностей драмы.

«Литературная форма драматического искусства — пьеса, — пишет А. А. Карягин, — всегда, и в этом ее важное отличие от других произведений литературы, содержит в себе такой подтекст, который предполагает свою обязательную реализацию на сцене в игре актера»<sup>32</sup>.

**{45}** Очень важно, что театральный момент снова был выдвинут в размышлениях об эстетической природе драмы, о своеобразии предмета ее художественного анализа. Но получается, что пьеса или, по определению автора статьи, «литературная форма драматического искусства» художественно неполноценна, текст драмы в плоских словесных формулах содержит только возможность объемных и подвижных сценических картин, необходимо еще реализовать «всегда» и «обязательно» существующий в свернутом, зародышевом виде сценический подтекст драматургического произведения. Так мы впадаем в другую крайность. От того, что пьеса рассматривается как сырье для будущего спектакля, не выигрывает и театр. Не разьясняем мы дело, и вводя понятия «литературная форма» и соответственно «сценическая форма» драматического искусства. Слово «драма» итак объединяет в себе эти два момента. Оно является «своим» в литературном и театральном обиходе. Но все-таки мы имеем дело с двумя суверенными видами искусства, между которыми существует особая связь. Во всяком случае, категория драматического действия в одинаковой степени присуща драме как роду поэзии и театру, хотя это различные по своему образному материалу, по типу пространственно-временных связей художественные явления. Отсюда следует, что анализ природы действия не замыкается областью только теории литературы.

Драматургия и театр в принципе суверенны, но в реальных своих отношениях они вовсе не бывают равноправны. Театральность античной эпохи есть скорее форма бытования литературного по своей природе произведения. Постановка тут могла быть только однотипной, основанной на каноне, практически, как уже отмечалось, она была и единственной, не повторялась. В театре шекспировских времен, напротив, центр творчества перемещался на сцену, практически тут каждый спектакль был новым вариантом пьесы, менялся не только текст, но и сценический рисунок, в зависимости от обстановки данного представления. Зритель не знал и не думал, что он смотрит *Шекспира*. Иное соотношение между пьесой и спектаклем в современном театре, где множественность постановок как самостоятельных художественных творений зависит от индивидуальности режиссера, от актерского ансамбля. Появление режиссуры обозначает иную стадию **{46}** отношений между сценой и словом. Кино и телевидение, которое использует принцип драматического действия,

---

32 Карягин А. Драма как эстетическая проблема // Вопросы эстетики. М., 1960. Вып. 3. С. 311.

дают свои формы этой связи. Именно в режиссерском творчестве становится очевидным, что взаимоотношения между литературой и театром сами по себе носят драматический характер, столкновение, борьба сторон дают новую составляющую. Но уже в шекспировском театре драматическое взаимопроникновение поэзии и зрелища определило особенности действия.

## **ШЕКСПИРОВСКИЙ ТИП ДЕЙСТВИЯ**

Социально-исторические предпосылки шекспировской трагедии в достаточной степени освещены. Почвой ее, так же как античного театра, была смена формаций, гибель целого уклада. Вместо закреплённой системы отношений вступали в силу особого типа общественные связи. Сословный строй сменяли буржуазные порядки. Личность освобождалась от феодальных предрассудков, но ей грозили более утонченные формы закабаления.

«... Как бы ни оценивались, — пишет К. Маркс, — те характерные маски, в которых выступают средневековые люди по отношению друг к другу, общественные отношения лиц в их труде проявляются во всяком случае здесь именно как их собственные личные отношения, а не облакаются в костюм общественных отношений вещей, продуктов труда»<sup>33</sup>.

Драматические коллизии развития общества повторялись на новом этапе. Возникновение классового общества открывало, как пишет Ф. Энгельс, «ту продолжающуюся до сих пор эпоху, когда всякий прогресс в то же время означает и относительный регресс, когда благосостояние и развитие одних осуществляется ценой страданий и подавления других»<sup>34</sup>. Противоречие исторического развития приобретает особенно острый характер в буржуазном обществе, где отчуждение личности принимает форму почти мистической зависимости человека от вещей и стихии обстоятельств. {47} «... При господстве буржуазии индивиды представляются более свободными, чем они были прежде, ибо их жизненные условия случайны для них; в действительности же они, конечно, менее свободны, ибо более подчинены вещественной силе»<sup>35</sup>.

Драма и отражает прогресс общества с точки зрения тех относительных потерь, которые приносило историческое развитие человеку. Для целой эпохи в развитии искусства трагический эффект сопротивления и гибели старого, взятого в своем идеальном и высоком содержании, составлял генеральный источник конфликта. Это сближает Шекспира с античным театром, хотя его трагедия возникала на совсем ином повороте в движении человечества. В мире утверждались буржуазные отношения. И отчуждение человеческого от человека прямо входило в коллизии трагедий Шекспира. Но не к этому историческому подтексту сводится их содержание, не на нем замыкается ток действия.

Античный театр проводит перед зрителем череду лишенных противоречий,

---

33 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1961. Т. 23. С. 87 – 88.

34 Там же. Т. 21. С. 68 – 69.

35 Там же. Т. 3. С. 77.

внутренне статичных фигур. В их сопоставлениях, повторяемости, взаимных перестановках, подменах, то есть в системе драматического действия открывается трагическая конфликтность бытия. Действие возникает в последовательной смене эпизодов. И все же оно разворачивается скорее в пространственных координатах, подобно рельефным фигурам на плоскости. Глаз переходит от одной группы к другой и вместе с тем должен охватить всю расстановку сразу — недаром протяженность драмы величина относительно постоянная, оптимальная, не переходящая за пределы доступного вниманию времени обзора.

Трагедии Шекспира отражают другой тип театрального видения. У него динамичны как раз фигуры действия. Драматург как бы выхватывает из движущейся жизни отдельные моменты, высвечивает детали, фрагменты человеческих состояний, напряженные, сдвинутые в своих драматических ракурсах. Эти образы тоже не смываются, сменяя друг друга, а как бы уходят внутрь, в фон, накладываются друг на друга, создают глубину и наполненность общей картины, в которой постоянно только движение, бурление страстей. Словом, и тут есть в конечном счете переплетение статики и динамики, гармонии и хаоса. Только оперирует Шекспир {48} не пластически завершенными образами, а контрастами света и тени. И драматически действенные сочетания образуются у него не столько в пространственном развертывании, сколько во временных сдвигах и отношениях.

Шекспир часто дает точные календарные отсчеты времени. Мы встречаемся с Ромео в воскресенье, в девять часов утра. Вечером того же дня он впервые увидел Джульетту. В понедельник вечером они обвенчались, провели вместе ночь и на рассвете во вторник расстались. В тот же день перед сном Джульетта, чтобы избежать свадьбы с Парисом, которая сначала была назначена на четверг, а потом перенесена на среду, выпивает снотворное снадобье, действующее ровно сорок два часа. Утром ее нашли бездыханной, свадьба превращается в похороны. Ромео, узнав о смерти Джульетты, покупает яд и отправляется в Верону. Он приходит в склеп за полчаса до того, как Джульетта очнулась. В ночь с четверга на пятницу юные герои погибают. Итого прошло ровно четыре с половиной дня.

Временные координаты обозначены. Однако сами по себе эти расчеты ничего не объясняют. Существенна не хронология, а временные отношения, временное выражение действия.

В «Короле Лире» нет такой точной хронологической сетки. Первые восемь сцен (то есть по принятому теперь делению полтора акта из пяти) соответствуют более чем двум неделям жизни героев. Все же остальные события — ссора Лира со старшими дочерьми, безумие короля и его выздоровление, известие о высадке французских войск, ослепление Глостера, сборы войск, прибытие Кента с Лиром в Дублин, интриги сестер и борьба за Эдмонда, битва с французами, поединок Эдгара и Эдмонда, смерть Лира и Корделии — все это происходит как бы в одни сутки. Во всяком случае, время не обозначено. Шекспир не заботится о передаче времени самого по себе. События, требующие длительных промежутков, хотя бы для того, чтобы гонцы



могли проскакать с одного конца Англии в другой, про исходят в течение одной грозовой ночи и следующего за ней дня.

Собственно драматическое время у Шекспира не прерывается. Каждая сцена в плане драматического действия непосредственно продолжает предыдущую и прямо переходит в следующую, даже если при этом нарушаются самим Шекспиром обозначенные указания времени.

**{49}** Капулетти в понедельник вечером приказывает супруге еще до сна сообщить Джульетте, что ее свадьба с Парисом решена и назначена на четверг. Между тем она появляется у дочери только утром во вторник. Важно, что известие о готовящейся свадьбе пришло к Джульетте после ее ночи с Ромео. Можно себе представить, как все было бы испорчено, если бы синьора Капулетти выполнила бы точно распоряжение мужа и сообщила бы Джульетте о свадьбе с Парисом вечером, до последнего свидания молодых супругов. Нельзя объяснить, почему Капулетти перенес свадьбу с четверга на среду, выдержав при этом сопротивление домашних, которым не хватало времени на приготовления. Драматургу нужно было поддержать стремительный темп событий.

Во второй сцене «Короля Лира» из диалога между графом Глостером и его сыном Эдмондом мы узнаем, что Лир вчера вечером отбыл к своей старшей дочери. Такова временная связка с предыдущей сценой. Эдмонд обвиняет старшего брата Эдгара в злых замыслах против отца и обещает в доказательство *сегодня же вечером* дать последнему случай подслушать его разговор с Эдгаром. Затем действие переносится в замок герцога Альбанского. Прошло около двух недель. Предполагалось, что Лир должен жить у каждой из дочерей по месяцу, но он, обиженный старшей дочерью, собирается уезжать. К Регане посланы гонцы и от короля, и от Гонерильи. Действие снова переносится в замок Глостера. Это прямое продолжение событий. Сюда вскоре прибудут герцог Корнуэльский и оба гонца. Но начинается все со сцены между Эдгаром и Эдмондом. При приближении отца они разыгрывают притворный бой, Эдмонд проводит ту инсценировку измены Эдгара, о которой речь шла в первом акте. Но почему же это произошло не в тот же вечер, как было обещано, а через две недели? На этот вопрос нельзя найти ответа. Отказаться от поступательного движения событий, вернуться назад Шекспир не мог. С точки же зрения развития действия для него была логична именно такая последовательность событий.

«Закон временной непрерывности» в драматургии Шекспира: *был* сформулирован в трудах немецких теоретиков драмы в начале нашего века в следующем виде: действующее лицо, ушедшее с подмостков в конце какой-либо сцены, не может снова появиться в самом начале следующей.

**{50}** Такая закономерность наблюдается в пьесах Шекспира, хотя есть немногочисленные исключения, когда герой сразу же возвращается, но обязательно в числе других персонажей. Однако этому закону склонны придавать прикладной смысл, связывая его только с условиями открытой шекспировской сцены, отсутствием антрактов в театре Елизаветинской эпохи. Вплоть до того, что необходимостью соблюдать временную непрерывность

объясняют появление двух или нескольких параллельных сюжетных линий (Лир и Глостер), а некоторые сцены у Шекспира, рассматривают как нейтральные, не имеющие действенного значения, а являющиеся вынужденными интермедиями, прокладками между действенными эпизодами.

Нечто подобное тому, что было на шекспировской сцене, происходит сейчас на наших глазах в телевизионном театре. Многие свои приемы переноса времени и места действия этот театр заимствует у кино. Наплыв, затемнение, монтажный переход являются элементами телевизионного представления. Но все-таки это не то же самое, что кинофильм. Тут возникают свои особенности. Телекамера может мгновенно переключиться с одной декорации на другую, выстроенную в противоположном конце студии. Но актер не может оказаться там сразу же, ему нужно пройти это расстояние. А если к тому же ему предстоит переодеться и перегримироваться — прошло, скажем, несколько лет и герой постарел? Значит, должна возникнуть пауза. Так часто и случается. Зрителю приходится немного подождать. Но, строго говоря, такой перерыв есть разрушение единства действия, ничем не обоснованное, кроме технических причин, это не может не сказаться на восприятии спектакля.

Практика телевизионной драматургии ищет способы преодолеть эту вынужденную заминку в развитии телевизионного действия. Появился специальный термин — «сцена-ширма». Такая сцена должна покрыть переход, стык. Речь идет о продолжении действия. Но чаще всего — тут некоторая уступка, формальный прием, до известной степени сохраняющий инерцию действия, вводящий побочные мотивы. По-видимому, возможно превратить этот технический момент в особую силу телевизионной Драмы, новый источник ее действенной энергии. Можно надеяться, что телевизионный театр дождет своего гения. В сценическом искусстве **{51}** Возрождения эта миссия была выполнена Шекспиром. Особенности английской сцены XVII века приобрели у него содержательный смысл. Но дело, разумеется, не в удачно найденных приемах, а в коренных принципах ведения действия, в котором поэтическое и театральное вступает в активные взаимоотношения.

Попробуем обнаружить эти действенные отношения, уловить ток драматического действия на примере «Короля Лира».

Начало трагедии. На сцене Кент и Глостер. Они говорят о короле. Казалось раньше, что он больше любит герцога Альбанского, чем Корнуэльского, но раздел королевства между дочерьми (Кент и Глостер уже в курсе дел) этого не подтверждает, части, к их удивлению, оказались совершенно равными.

У Шекспира сказано об отношении Лира к герцогу Альбанскому — «affected». Т. Л. Щепкина-Куперник переводит — «благоволит». Это, вероятно, более органично в отношении короля к своему вассалу. Б. Л. Пастернак отказывается от этого реально-психологического уточнения. У него Кент говорит — «любит». И это существенно, так как тут же идет речь о другой любви, о любви Глостера к своему незаконному сыну Эдмонду, который присутствует при разговоре.

Слово одно. Но за ним реально встает разное содержание, разные измерения. В первом случае любовь определяется щедростью дара, она как

будто может быть обменена на ценности. И собеседникам это кажется *нормальным, естественным*. Но тут же рядом другая любовь, любовь отца к сыну. У нее иной материальный эквивалент. Граф вспоминает о красоте матери Эдмонда, о тех наслаждениях, которые предшествовали его появлению на свет. Вместе с тем, сын незаконный, любовь к нему не может быть оплачена наследством.

Таким мимолетным разговором о придворных делах начинается Шекспир «Короля Лира». С одного предмета персонажи перешли на другой. Но в сопоставлении разных человеческих чувств, которые названы одинаково любовью, никак специально не подчеркнута, уже заключена драматическая коллизия, завязано действие. Не только в фабульном смысле: первые реплики героев сближают линию Лира и Глостера, предсказывают их судьбу. Но и в плане структуры действия. Подтвердить это можно сопоставлением со {52} следующей сценой, так как лишь в качестве звена общей цепи диалог Глостера и Кента обретает действенный смысл.

Появляется Лир. Начинается акт раздела королевства. Новая сцена непосредственно в фабульном плане предшествующую вовсе не продолжает. Недаром она вызывает столько недоумений у комментаторов. Об отношении Лира к герцогам Альбанскому и Корнуэльскому больше не упоминается. Речь идет только о дочерях. В то же время никакого «испытания любви» не происходит. Все решено заранее. Король разделит земли, не отдав предпочтения ни одной из дочерей. Наградой для самой любимой Корделии должно быть, по-видимому, то, что отец останется с нею. Сейчас же происходит нечто вроде официальной церемонии, придворного спектакля, в котором Гонерилья и Регана с готовностью берутся за предназначенные им доли. Портит все Корделия, отказываясь произнести положенные слова.

По сравнению с первой сценой произошло явное тематическое смещение. Лир вовсе не измерял любовь к дочерям величиной наследства. Но он сделал аналогичную подмену внутреннего внешним, отождествив любовь с привычной формой ее выражения. И тут же разделит реально связанное, неотрывное: отказавшись от власти, от земель, от бремени государственных забот, хотел остаться королем. В поведении Лира обнаружилось то же несоответствие, что и в рассуждениях Глостера. Именно это делает две сцены моментами единого действия.

Можно было бы следить далее, как развиваются темы, наметившиеся в начале трагедии. Родительская любовь и права на наследство, достоинство человека и власть. Не сами по себе эти сопоставления занимают драматурга. В них отражается универсальная диалектика, всеобщий драматизм бытия. Идеальное оказывается неотрывным от вещественного, сущность от своего материального двойника. Естественные человеческие чувства обязательно отражаются в имущественных отношениях, мысль связана словом, желание — обычаем, страсть ведет за собой действие, движение воли превращается в поступки, за которыми следует вереница непредвиденных последствий. Одно не существует без другого.

Глостер и Лир отделили суть вещей от их материальности. Первый любит

незаконного, лишенного прав наследования земель {53} и титулов сына. Второй — полагает возможным сохранить королевское положение, отказавшись от королевства. Порвав эти связи, они губят себя. Корделия отказывается выразить любовь словами. Это приносит беду тому, кого она действительно любит. Гонерилья, Регана, Эдмонд придают первостепенную важность вещам как таковым, форму, а не чувства принимают прежде всего в расчет. Но результат тот же. Все накопленное ими рассыпается прахом. При этом срываются сестры как раз на чувствах, на соперничестве в любви к Эдмонду.

Судьба персонажей трагедии не подчинена логике вины и справедливости, между ними не проложены непроходимые нравственные грани. Лир ссылается на природу. Но и Эдмонд считает ее своей богиней. Имеет для этого основания. Шекспиру ничего не стоило бы сделать Эдмонда старшим братом: тогда у него появилась бы некоторая правовая зацепка для борьбы за наследство. Старшинство Эдмонда было бы даже более правдоподобно. Нужны особые объяснения, чтобы представить себе, как у Глостера через год после рождения первенца появляется другой, незаконный сын. Но драматурга такие сюжеты не занимают, мотивировки подобного рода для него не значимы. Эдмонд и незаконный, и младший. Он все равно не получил бы никакого наследства. Вместе с тем братья почти ровесники (тут Шекспир точно указывает разницу возрастов — один год), по природе они равны. Но, опираясь на эти основания, Эдмонд приходит к губительным для себя и других результатам.

Когда Регана говорит Лиру, отстаивающему свою свиту из ста рыцарей, что ему «ни одного не нужно», она логически про должает рассуждения самого Лира, который хотел быть королем без власти. Король отвечает:

Не ссылайся  
На то, что нужно. Нищие, и те  
В нужде имеют что-нибудь в избытке.  
Сведи к необходимым всю жизнь,  
И человек сравнивается с животным.

Теперь Лир прямо формулирует мысль, что человек вовсе не состоит из одних потребностей, не может быть выведен из них.

{54} Единая драматическая диалектика действия обнаруживается не только в судьбах героев, в их спорах, словесных столкновениях. Она проявляется во всех связях драмы, открывается в самой сценической фактуре пьесы, в соотношении слова и жестикуляции. Лишь в совмещении фабульных и сценических отношений коллизия сущности и вещественной оболочки явлений приобретает реальную конкретность и вместе с тем всеобщность, становится драматической и действенной.

Лир отказывается от престола. И на сцене он отдает корону своим наследникам. Они должны разломать ее пополам. Этот жест приобретает действенное значение: с короной он теряет и голову. Ее тоже в свое время «расколют» старшие дочери. Умирая, Лир просит расстегнуть ему пуговицу. Каждое душевное движение на сцене имеет свою зримую параллель. Любой

шаг отзывается в слове.

Эдгар распечатывает письмо Гонерильи к Эдмонду. При этом он обращается с извинением к восковой печати. Реальный жест сопровождается целым поэтическим пассажем, где сравниваются письмо и человек, тайна бумаги и задушевные мысли, конверт и брненное тело, хранящее душу:

Печать, не обижайся, что взломаю.  
Законники, не осуждайте нас.  
Чтоб мысль врага узнать, вскрывают сердце,  
А письма и подавно.

Одно движение вызывает целую философскую сентенцию все на ту же тему о двойственности вещей, о неразрывности в них внутреннего и внешнего.

Театральный жест не просто иллюстрирует сказанное. Театральная форма не есть оболочка драмы. Театральное само по себе оказывается подвержено той же драматической борьбе внешнего и внутреннего. Именно на этой основе оно равноправно включается в драматическое действие. Игра обнажена, сцена становится одной из самостоятельных тем. Не только потому, что сравнения людей с актерами, жизни с театром возникают у Шекспира постоянно. В своей игре, в своем сценическом, действовании актеры подвержены тем же законам драматизма, что и герои трагедии. **{55}** Поэтому актер как личность и как исполнитель роли оказывается втянут в действие. Недаром вся театральная, фактура, в том числе обозначения места и времени, у Шекспира включена непосредственно в текст, получает поэтическое оформление, а не остается за пределами драмы как некие специальные режиссерские предположения.

Театральное самым тесным образом вплетается в фабулу, в движение действия. Каждый шаг персонажа сопровождается, внешним превращением, переодеванием, иногда, наоборот, своеобразным стриптизом, сменой масок. Костюмирование есть необходимое требование сцены того времени. У Шекспира этот прием обретает содержательный смысл, становится моментом действия. Лир снимает корону и царское одеяние, потом сбрасывает свои одежды совсем, последний сапог предлагает стянуть слепому Глостеру, убирает себя цветами и травами, снова получает достойный короля костюм, расстегивает его перед смертью. Несколько переодеваний и превращений проходит Эдгар. На глазах зрителя он становится голым Томом из Бедлама, потом — крестьянином, появляется в рыцарских латах, поднимает, в конце поединка забрало. Актер не только меняет костюмы, ему приходится перестраивать голос. Кент надевает «маску», должен стать неузнаваемым. И все это входит в существо действия.

Диалектика внутреннего и внешнего, соответствующие ей переплетения жизненного и театрального у Шекспира в каждой детали. Глостеру выкалывают глаза. Кровавая сцена необходима в спектакле того времени. Потеряв глаза, Глостер начинает «видеть» то, что было для него недоступно раньше. Ситуация бесконечно обыгрывается. Например, в сцене мнимого падения с дуврской скалы, составляющей один из эффектов шекспировского театра. При встрече с

Лиром Глостер не видит своего короля, но узнает его, «увидев», перестает узнавать. Тут целая система метафор и образов, которые входят в действенную ткань трагедии.

«... Шекспировское единство действия построено как развернутое сравнение, где вспомогательное действие поясняет основное», — утверждает Л. Е. Пинский<sup>36</sup>.

**{56}** Так можно считать, если сводить действие к фабуле. Недаром возникает и словесная неувязка. Следует ли говорить об основном и побочных действиях, если действие едино? Строго говоря, тогда в «Лире» не две фабульные линии, а множество. В каждой сцене свой сюжет, свои временные координаты.

«... У Шекспира, — пишет Н. Я. Берковский, — нет однократной завязки, нет того единственного отношения, с которого бы строго определенно начиналась трагедия. Можно было бы сказать, что трагическая завязка у Шекспира повсюду, что она бесконечно воспроизводится в каждом его произведении на всем его пространстве»<sup>37</sup>.

Действительно, как мы видели, в сюжетном смысле один эпизод не продолжает предыдущий. Они проникают, переходят друг в друга непосредственно по линии действия, как звенья общей цепи. Связь тут не событийная, а внутренняя. Она универсальна. Последовательно проникает все слои трагедии, проявляется в судьбах людей, хороших и дурных, в их философствовании, которое придается тоже всем, независимо от ума и нравственных качеств, обнаруживается в любой словесной метафоре и сравнении, где обязательное место занимает театр, в каждом сценическом жесте, во всей системе поведения персонажей на сцене, в их приходах и уходах, встречах и разминках, соглашениях и драках, одеваниях и переодеваниях. Драматическая диалектика проявляет себя как конфликтность во всем, в каждой точке трагедии порождает бесконечное количество ответвлений и переходов. Сюжетно пьеса распадается на множество осколков. С точки зрения типа драматических связей и отношений действие у Шекспира совершенно в своем единстве. И основой этого единства является непрерывное театральное время.

Но время в драме Шекспира не только непрерывно, но и однородно. Это не мифологическое, являющееся моделью идеального миропорядка, но все же отдаленное, условно историческое прошлое. Шекспир брал свой материал, пользуясь соответствующими литературными источниками, из разных эпох. Он обращался к сравнительно недавним событиям столетней войны, войны Алой и Белой розы, к хронографам легендарной истории **{57}** Англии, использовал предания античности, мотивы ранней ренессансной новеллы. При пестроте окрасок времени, многообразии исторических и бытовых аксессуаров, у Шекспира есть свое эпическое, то есть тоже идеальное, хотя уже совсем не идеализированное, восприятие времени. Его характеризует стихийность, коварная неопределенность, переходность. Тут все неустойчиво, зыбко, текуче,

---

36 Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. Т. 263.

37 Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 74.

призрачно. То, что созидалось всю жизнь, в одну минуту становится прахом, кажущееся несомненным и величественным оборачивается в ничто. Рвутся вековые связи, распадаются устои. Небеса предвещают беды, а из земли вылезает всякая чертовщина. Неуютно и одиноко чувствует себя человек, пронизываемый до самых костей холодным гамлетовским ветром.

Разумеется, такой образ времени может возникать только в сопоставлении с былой нормой «золотого века». Но в конечном счете на сцене абсолютизируется именно подвижность, вывернутость всех связей, она становится как бы естественным и единственным порядком вещей. *Драматическое* по своему характеру время обретает *эпическую* обобщенность. Очевидно, что Шекспир переносит на прошлое черты современности, оно есть, по существу, художественно преобразованное настоящее. Время, как и все под пером драматурга, начинает жить по логике переменчивых страстей и настроений.

В античном театре исходным было эпическое состояние мира, мифологическая гармония, которая подчиняла себе все, включала в общий круговорот и человека. Не его воля становилась главной пружиной действия, а нечто лежащее вне. Неважно, каким именем были обозначены эти силы, — боги, рок. По существу это были метафизически абстрагированные нравственные и политические установления античного государства, рассматриваемые как окончательные. Трагедия обнаруживала угрожающую трещину в этих установлениях, не поступаясь при этом как будто самым единством.

У Шекспира ход обратный. За начало всех начал припишется человек. Он не подчинен никакому идеальному, божественному распорядку вещей. Напротив, все вокруг есть только его продолжение. «Любая общественная сила и даже силы природы предстают у Шекспира в очеловеченном виде», — отмечает {58} А. А. Аникст<sup>38</sup>. В этом преображении таится коренная закономерность шекспировского драматизма.

В конечном счете у Шекспира героическое содержание характера определяется именно средневековым рыцарским комплексом благородства<sup>39</sup>. Но эта основа, в отличие от античного театра, прямо начинающего свои отсчеты от мифологического мировосприятия, скрыта. В абсолют возведена стихия чувств и разума человека, его природа. И все-таки именно в *абсолют*. Действие снова должно привести к драматическому равновесию неразрешимые, не поддающиеся логическому восприятию конфликтные противоречия бытия.

## ***ДРАМАТИЧЕСКАЯ КОЛЛИЗИЯ***

В циклах развития драмы есть не только вершины. Драма рождается вновь и сходит на нет, теряя свое значение. Французское искусство XVII века, которое еще до сих пор иногда называют «лжеклассическим», завершило традицию ренессансной драмы. Тут энергия драматического действия дошла до той

---

38 Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 338.

39 См. об этом: Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. С. 258 – 273.

предельной черты, после которой она должна была исчерпать себя. Бурный поток шекспировского драматизма оказался введенным в ровно проложенные берега, течение действия стало размеренным и прозрачным. Но, вместе с тем, открылись и новые источники, новые формы драматизма.

Считается, что французские трагические поэты подчинили драматическое действие рациональному началу.

«Французский тип действия, — пишет Л. Е. Пинский, — относится к английскому, в известном смысле, как художественно-логический тип мышления к образно-поэтическому»<sup>40</sup>. Но при этом получается, что именно французский театр, в отличие от шекспировского, находит подлинно драматические пути развертывания действия: «Собственно драматический (но не более трагедийный, чем у Шекспира) тип коллизии присущ испанской и {59} в особенности французской трагедии, которые строятся на борьбе в душе героя двух противоположных начал (обычно долга и страсти)»<sup>41</sup>.

Не обнаружив, и справедливо, у Шекспира столкновения долга и страсти или какой-то другой аналогичной коллизии, автор не решается покуситься на привычный взгляд, будто подлинно драматическое заключается обязательно в борьбе внутри их начал в человеке. Поэтому и приходится прибегать к оговорке, что у Шекспира трагедийности больше, хотя он и не выдвигает «собственно драматической» коллизии.

Античный театр представлял героя целостным. Универсальным в своих возможностях и противоречиях, а потому лишенным психологической двойственности был человек у Шекспира. Не раздваивала личность и драма классицизма, хотя известные предпосылки для нового подхода к характеру здесь складываются.

В предисловии к «Андромахе» Расин ссылается на свои античные источники: он не считает дозволенным менять что-либо в нравах знаменитых героев древности, превращая их в современных людей. В предварении к более позднему изданию драматург уже обращает внимание на поправки, которые он должен был внести в историю Андромахи по сравнению с античными версиями, и оправдывается опять же ссылками на греческих трагиков, на их вольное обхождение с «фактами» мифологии. При этом он выдвигает мотивировки, совсем не свойственные античной трагедии. Французы, считает Расин, знающие Андромаху как супругу троянского героя Гектора, мать Астианакса, «не поверят, что она способна любить иного мужа или иного сына». Поэтому драматург сохраняет жизнь Астианаксу, заменив им нового сына Андромахи от Пирра, убийцы Приама, разрушителя Трои.

Поразительно, как Расин, обратившись к мифологическим героям, совершенно растворил свойственные античному театру героико-гражданственные мотивировки в движении чувств, подчинил все только эмоциональной сфере.

Внешне драматург даже как будто увеличил остроту ситуации, создал

---

40 Там же. С. 263.

41 Там же. С. 264.



обстоятельства, в которых заключалась возможность {60} усилить коллизию долга и чувства. При дворе Пирра скрывается теперь настоящий сын троянского героя Гектора. Пирр не торопится жениться на Гермионе, дочери Менелая, которая объявлена его невестой, уже прибыла в Буфрот. Царь увлечен Андромахой, готов на все, чтобы склонить ее к браку, Даже обещает вернуть славу Трое. У эллинских вождей есть основания опасаться, что молодой Астианакс будет мстить за родной город. К Пирру, чтобы предъявить ультиматум, направлен Реет, который влюблен в Гермиону. Узел закручен довольно прочно. В первой же сцене между Орестом и Пиладом — разлученные когда-то бурей друзья встретились вновь — зритель оказывается введенным в курс дел.

Пилад видит, что Орест по-прежнему полон мучительной, неразделенной любви к Гермионе, хотя он старался забыть о ней в скитаниях, искал на чужбине смерть. Судьба снова дает Оресту возможность увидеть Гермиону. Только поэтому и вспоминает теперь Орест о своей дипломатической миссии. Его радует, что Пирр не торопится со свадьбой. А с этим как раз и связаны все затруднения его соплеменников. Орест загорается надеждой, что отвергнутая Пирром Гермиона будет к нему благосклонна, готовится увезти ее. Это означало бы крах всех планов греческих вождей, привело бы к неизбежной войне. То есть, вместо того, чтобы исполнить свой долг перед сородичами, Орест фактически намерен их предать.

Первая сцена трагедии не только «экспонирует» исходную ситуацию. В ней сразу же устанавливается тип отношений между героями, завязывается узел действенных отношений.

Пилад — это традиционный наперсник, которому суждено выслушивать объяснения и излияния героя. Но он не пассивная сторона. На сцене происходит *объяснение в дружбе*. И в этом действенная суть диалога. «Час свидания настал для двух сердец». Каждая реплика Пилада — активное излияние чувств, выражение дружеской предупредительности и заботы. Каждый ответ Ореста означает попытку избавить близкого человека от участия в своих горестях. Но можно ли этого ждать от истинной дружбы? Пилад, исчерпав все доводы разума, готов помочь Оресту в его сердечных делах, хотя это идет вразрез с интересами греческих союзников. {61} Аргументы чувств с первых же реплик вступают в свои права. Соревнование в благородстве, изысканности, самоотверженности началось. Такой поединок и впредь будет составлять суть происходящего на сцене.

Любовь оказывается в подтексте всех перипетий трагедии. Она всесильна. Никакие другие мотивы не могут встать с нею вровень. О чем бы ни говорили герои, в подтексте чувства. Они не лицемерят и не скрытничают, а скорее пытаются убедить себя. Знаменательна сцена, где Гермиона просит свою наперсницу не замечать явных признаков любви к Пирру, чтобы и сама героиня могла поверить, что она его ненавидит. Персонажи греческой трагедии с самого начала поглощены своими целями. У Расина герои ищут себя, впадают в самообман, пытаются опереться на доводы логики, но в конце концов отдаются воле своих чувств. Все рациональные мотивировки лишь опора для проявления

этих зыбких отношений. Пирр обещает Андромахе, ставшей рабыней, снова сделать ее царицей, спасти сына преследований греков, даже восстановить Трою. Но напрасно. Она не допускает и мысли о том, чтобы изменить памяти Гектора. Тут нет колебаний. Содержание драматической борьбы отнюдь не сводится к столкновению двух начал, скажем, чувства и разума, страсти и долга, личного и гражданского. Драматическая динамика обнаруживает себя в другом, в перипетиях чувств, в психологических переходах от любви к ненависти, в подтексте которой та же любовь, от надежд к отчаянию. Именно эта диалектика составляет драматическое действие трагедии Расина.

Все совершается в сфере чувств. Это единственная реальность драматических отношений. Препятствия материальные, общественные для героев не существуют, с необычайной легкостью ими преодолеваются. Зато доводы внутреннего порядка становятся решающими. Героика чувств, эгоизм и самоотвержение любви движет этим миром. И здесь уж каждый идет до конца, невзирая на все гибельные последствия. Таковы эти герои, очень мало похожие на своих античных предшественников.

У Еврипида Орест просто профессиональный убийца, по пути в Дельфы он заворачивает в Эпир, чтобы расправиться с Пирром, которому отдана некогда предназначавшаяся Оресту Гермiona. {62} Безупречен в своем благородстве, внутреннем такте, душевной чуткости Орест Расина. Это идеальная и возвышенная душевная организация. В финале Орест падает... в обморок, что и дает возможность друзьям спасти его.

Коллизия долга и чувства заложена во внешних, фабульных обстоятельствах трагедии, но она не переходит во внутреннюю ситуацию героя. С необычайной легкостью персонажи «Андромахи» забывают о своих обязанностях, когда решается судьба их сердечных дел.

«Доктрина классицизма и живое творчество французских, классиков XVII века не тождественны», — считает А. А. Аникст<sup>42</sup>. Исследователь убедительно показывает, что этой доктрине, которая и оформилась по-настоящему значительно позже, отвечала полностью только драматургия некоторых второстепенных писателей. О Расине Аникст пишет: «Его трагедии не всегда Удовлетворяли требованию ставить государственное начало выше личного». На самом деле они никогда не отвечали этим требованиям, так как драматические коллизии лежали совсем в иной плоскости. Эстетика классицизма могла исходить из приоритета разума над чувством. Но логика драматического действия у великих драматургов XVII века шла вразрез с этим делением. Именно потому они и подходили к подлинным конфликтам, не ограничиваясь абстракцией борьбы долга и чувства. Теоретически драматурги искали в разуме начало, нейтрализующее, приводящее к гармонии губительное биение страстей. В образной системе трагедий любовь была выдвинута как самостоятельная и господствующая сфера драматических столкновений. Суть драматического действия здесь в той вибрации чувств, которую вызывает каждый поворот событий. Сюжетные ситуации до известной степени

---

42 Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 217.

произвольны и сами по себе не конфликтны.

В «Сиде» Корнеля столкновение Дона Дьего, отца Родриго, и Дона Гомеса, отца Химены, не содержит реальных противоречий. Оно приводит к конфликту, поскольку затрагивает чувства молодых героев, их любовь и их честь. В «Федре» Расина все политические, связанные с вопросом о престолонаследии, мотивы не касаются глубоко интересов героев. Любовь и честь не предстают {63} здесь как разные стороны, между которыми должен быть сделан выбор. Это проявления единой, неразрывной душевной энергии.

На слова Дьего — «Честь у мужчин одна, возлюбленных так много! Любовь забыть легко, но честь нельзя никак», Родриго отвечает:

Бесчестье равное волочит за собой  
Тот, кто предаст любовь и кто покинет бой.

Классицистская трагедия строилась на совсем иных основах, нежели древняя. Вместо общественного человека на сцене появляется личность, целиком погруженная в драматические перипетии чувств. Это не значило, что искусство на самом деле отгораживалось от общественных противоречий. Корни тут уходили в объективные исторические обстоятельства. Абсолютистское государство, возникшее как форма относительного урегулирования классовых противоречий позднего, готового уступить натиску буржуазных отношений феодализма, порождало иллюзию рациональности, разумности, уравнищенности общественного устройства. Трагедия прославляла это государство. На самом деле она обнаруживала губительные для человека перспективы и именно тогда, когда он как будто достиг совершенства.

«Любовную трагедию, — писал В. Р. Гриб о Расине, — он превратил в отражение внутренней непрочности, внутренней боля своего времени, в отражение подземной, глухой работы тех сил, которые разрушили абсолютизм и его культуру. И в то же время Расин был последним и самым великим поэтом дворянского человека; изображая его только любовником, он смог дать всю гамму переживаний и чувств, на которые этот человек был способен в пору своего наивысшего подъема»<sup>43</sup>.

В трагедии классицизма мир на самом деле распался на две самостоятельные области. Теперь мы бы сказали — личную и общественную. Однако это разделение не является источником конфликта. Между внешней и внутренней сферой непроходимая {64} грань что как раз исключает драматические и действенные отношения.

Театр классицизма заявлял, что прямо ориентируется на античность в утверждении непреложности и первоначности героико-гражданственных начал человеческого бытия. На самом деле во французской трагедии XVII века эта сторона представляла в достаточно иллюзорном виде. В той же, вероятно, степени, в какой иллюзорным было единство классов, идеальная целостность абсолютистского государства. То, что у греков имело значение, по

---

43 Гриб В. Р. Избранные работы: Статьи и лекции по зарубежной литературе. М., 1956. С. 305.

терминологии Гегеля, «общего состояния мира», которое в динамике драматического действия обнаруживало свою конфликтность, во французской трагедии низводилось до уровня обстоятельств, лишенных драматизма, но некоторым образом способствующих его обнаружению.

Средоточием драматизма становился внутренний мир личности. Сам принцип возникновения действенных отношений соответствовал шекспировскому ходу. Но приложение его предельно сужалось. У Шекспира стихия свободной воли человека захватывала все связи, все отношения, и возвышенно героическую линию жизни, и обыденные, «низкие» ее стороны. Отсюда универсальность и вечность шекспировского театра. Для классицизма лишь чувства, еще теснее — любовь, оставались последним пристанищем свободы и активности личности.

Классицизм доводил до предела, со многими при этом потерями, художественные идеи театра Возрождения. Трагедия Расина почти снимала возможность развертывания действенных отношений драмы в традиционном для классического театра понимании. Вместе с тем в ней уже были заложены новые возможности, она подготовила романтическую и реалистическую драмы. Сосредоточившись на мире чувств человека, драма классицизма создала предпосылки психологической трактовки характера. Разделив мир на две, пока не сообщающиеся и потому не составляющие почвы для драматических столкновений сферы, классицизм ввел в драму самостоятельную систему обстоятельств, которым предстояло войти в действенные отношения с героем, превратив его в типический характер. Но прежде драма должна была пройти довольно сложный путь исканий, дождаться снова своего исторического часа.

### **{65} ДИАЛЕКТИКА КОНФЛИКТА**

В подтексте античной трагедии, драмы Возрождения, театра классицизма историко-литературный анализ обнаруживает глубокие социальные сдвиги. Однако драматический конфликт сам по себе не есть прямое повторение общественных антагонизмов. Драма обрела свое эстетическое значение именно потому, что обнаруживала катастрофические прорывы в мире, который мыслился изначально лишенным противоречий. В напряженности этих многоступенчатых смещений и возникала энергия драматического действия. В драматическом конфликте совмещаются, накладываются друг на друга коллизии действительности и коллизии познания.

Античная трагедия исходила из идеального состояния мира. На настоящее она смотрела с точки зрения мифологического прошлого. Конфликтность бытия давала себя знать лишь в момент перехода от одного устойчивого состояния к другому, то есть в перипетиях драматического действия. Катастрофические прорывы приоткрывались только на мгновение, сменялись равновесием.

Концепция шекспировской театральности тоже основана на единстве мировосприятия. Только всеобщее состояние бытия тут целиком связано с человеком, не мыслился внешним по отношению к нему. Но это не меняет самого принципа. Божественный порядок мифологического мира тоже в конце

концов выведен из человека.

Основываясь на эпической трактовке героического, драма вместе с тем подготавливала совсем не эпическое понимание характера. Если разрыв между личностью и обществом обнаруживается как нечто явное, осознанное, то исчезает как будто потребность в самой драме, историческая ее роль кажется исчерпанной. Как только характер перестает отставать от обстоятельств, исчезает и разница потенциалов, на основе которой возникало драматическое действие в театре классической эпохи. К такой кризисной черте подошел театр классицизма.

Критическое состояние драмы теоретически нашло отражение в эстетике Гегеля. Только Гегелю удалось преодолеть метафизическое противопоставление действия и характера, существовавшее у Аристотеля, у теоретиков более поздних времен, {66} классицистов, Дидро, Лессинга. При этом оказалась перестроена вся система категорий драмы. Впервые теория драмы выступала не в форме толкования, комментирования аристотелевской поэтики, а как момент единого эстетического построения.

До Гегеля разработка вопросов конфликта сводилась к описанию наиболее характерных для данной эпохи драматических коллизий, которые и рассматривались в качестве всеобщих. Теория драмы не поднималась выше эмпирического подхода к конфликту даже тогда, когда подводилось широкое философское обоснование. Так было, например, у Канта и его последователей. Коллизию чувства и долга они рассматривали в качестве художественного отражения исконной и непреодолимой противоположности между хаосом эмпирического мира «вещей в себе» и организующими, лишенными внутренних противоречий категориями разума.

Шиллер, который в теоретическом осмыслении драмы двигался от дуалистической философии Канта к идеалистической диалектике, разработал систему условий нравственно-эстетической действительности драматических коллизий. В соответствии со своей просветительской концепцией он рассматривал конфликт или драматическую коллизию с точки зрения воспитательного воздействия. Драматический конфликт отождествляется с жизненными противоречиями. В трагедии он очищен от случайного, выявлен, однако, исключительно ради нравственно-эстетического эффекта.

Шиллер покидает границы кантианской философии, когда высшей ступенью трагического считает столкновение сил, в одинаковой мере правомерных, во всяком случае, не действующих с заведомо «безнравственными» целями. Однако он снова возвращается к Канту, поскольку источник противоречия хочет видеть не в самой сущности противоборствующих сил, а в некоем стечении обстоятельств. Конфликт оказывается чем-то внешним по отношению к драматическому содержанию, лишь формой его обнаружения, а «тягостное сознание нецелесообразности в природе», возникшее в результате катастрофического столкновения обстоятельств, снимается нравственной гармонией и целесообразностью.

{67} Гегель исходит из посылки, что противоречия и противоположности в их единстве и взаимодействии свойственны самой сущности явлений,

составляют необходимое содержание той субстанции, той абсолютной идеи, которая, по мысли философа, лежит в основе всего сущего. Для него конфликт не есть вспомогательное средство формирования и развития драматического действия. Философ видит в конфликте самую суть действия, его содержание, цель и смысл. Можно говорить, что представление о природе драмы только в эстетике Гегеля возвышается до понятия о драматическом конфликте.

Понятие конфликта как момента действия Гегель определил до работы над «Лекциями по эстетике», своего основного эстетического труда. В «Феноменологии духа» он говорит о конфликте в связи с категориями нравственной вины и судьбы.

«Поступки, — отмечает Гегель, — как раз и выражают *единство действительности и субстанции*; они говорят о том, что действительность не случайна для сущности...»<sup>44</sup>

По отношению к драме это означает, что в поступках героев Гегель видит выражение их субстанции, их сущности, тождественной жизненной цели, пафосу или характеру персонажей. Что же касается трагического конфликта, то он возникает в столкновении героев, которыми владеют противоположно направленные и взаимоисключающие жизненные цели. Цели: враждебные, но в одинаковой степени правомерные, поскольку каждый в своей индивидуальной субстанции выражает одну из противоречивых сторон всеобщей, абсолютной идеи. Борьба эта, по Гегелю, неизбежно ведет к гибели обеих сторон, так как разрешение конфликта означает торжество общей идеи, а для каждого из борющихся — отказ от своего индивидуального пафоса и характера.

Так Гегель объясняет природу трагического конфликта в действительности и драме. Сильная сторона его взглядов заключается в том, что конфликт трактуется как само содержание драмы, как закономерный и необходимый момент ее единства.

Коллизию, как ситуацию, таящую в себе момент антагонизма, предполагающую неизбежность перехода к относительному равновесию, {68} относительному, ибо оно само, в свою очередь, может быть источником новых коллизий, Гегель считает моментом, присущим любому искусству. Но он подчеркивает специфичность коллизии именно для драмы. Коллизия обязательна для этого рода поэзии, в то время как другие виды искусства, в частности лирическая поэзия, могут основываться на ситуациях, лишенных коллизий. Вместе с тем только драма ведет к действенному и внутренне законченному разрешению противоречий, что не может быть достигнуто в полной мере даже в эпосе, для которого, как считает Гегель, коллизия необходима. Реализовать же коллизию в действии, довести ее до степени конфликта может только драма.

В драме характер сам есть центр и источник действия, в эпосе пружина действия заключена во внешних обстоятельствах.

«... Судьба, — говорит Гегель, — царит в эпосе, а не в драме, как это обычно считается. Драматический характер *сам* создает свою судьбу, благодаря

---

44 Гегель. Сочинения. М., 1956. Т. 4. С. 251.

особенностям своей цели, которую он хочет достигнуть в полноте коллизий среди данных и осознанных обстоятельств... Драма объективно обнажает внутреннее право действия...»<sup>45</sup>.

Гегель считает последней, высшей ступенью действия характер. Но в то же время при оценке развития драмы перемещение центра драматического действия в характер он считает скорее потерей. Философ намечает два основных этапа развития драматической поэзии — классический и романтический. В зависимости от того, в чем основной источник конфликта — в объективных противоречиях сталкивающихся целей или в субъективных сторонах характеров, — Гегель и намечает различие античной и современной трагедии.

«Герои античной классической трагедии, — пишет Гегель, — если их натура определенно раскрывается в *одном* нравственном пафосе, соответствующем исключительно его собственной самой по себе завершенной природе, наталкиваются на обстоятельства, среди которых они неизбежно попадают в конфликт со столь же обоснованной, противостоящей нравственной силой. Между тем романтические характеры с самого начала стоят в гуще громадного {69} разнообразия случайных связей и условий, в этой сфере характер действует так или иначе, так что конфликт, которому внешние предпосылки безусловно дают повод, по существу коренится в *характере*...»<sup>46</sup>

Характер абсолютизируется. К этому ведет логика развития драматического искусства. И в то же время основы драмы подрываются. Гегель в конце концов отдавал предпочтение классической форме. Теоретически он предусматривал и «третий» этап, где противоречия между античным театром и театром от Шекспира до Шиллера будут сняты, объективное и субъективное окажется в гармонии. Гегель улавливал исторические противоречия современного состояния драмы. Но в сущности он отказывался видеть реальные перспективы ее движения. И это было закономерно для философа, поскольку его концепция не предусматривала общественных сдвигов, отрицала возможность и необходимость революционных изменений существующего строя, который представлялся здесь идеальным.

Как только драма Просвещения сделала шаг в сторону более конкретного изображения драматических обстоятельств, она потеряла в напряженности конфликта. И это должно было неизбежно произойти, ибо герой по-прежнему оставался носителем идеального комплекса героики уходящего образа жизни.

В письме к Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зиккинген» (1859) Маркс, вспоминая о «Гёце фон Берлихингене» Гёте, отмечал именно историческое чутье, точность характеристик художника, который сделал своего рыцаря инициатором междоусобной распри, дворянского бунта против князей. Гёц оказывался *жалок* рядом с трагическими образами Шекспира, хотя как будто был вылеплен из того же теста.

С точки зрения критической ситуации, через которую проходила драма,

---

45 Гегель. Сочинения. Т. 14. С. 254.

46 Там же. С. 389.

переписка основоположников марксизма с Лассалем по поводу принципов революционной трагедии приобретает особый интерес.

Лассаль эпигонски следовал Гегелю и в трактовке трагического делал шаг назад. Маркс и Энгельс опирались на принципы {70} Гегеля, но подводили под них исторические основания. Рассматривая по существу ту же, переходную и, с точки зрения Гегеля, бесперспективную ситуацию, они искали объективные предпосылки для развития революционной драмы. Именно в этих письмах слово «реализм» впервые было употреблено в смысле термина, обозначающего особый художественный метод<sup>47</sup>.

Отнюдь не эстетические проблемы сами по себе занимали Маркса и Энгельса, когда они обращались к трагедии Лассаля. В разборе драмы «Франц фон Зиккинген», данном в их письмах, весьма дружественных по тону, заключалась непримиримая идейная полемика по кардинальным вопросам революционной теории с недавним политическим единомышленником. Лассаль пытался вернуть спор на чисто эстетическую почву. Для Маркса и Энгельса важен был политический аспект. Погрузиться в область абстрактных категорий, созданных в подражание Гегелю, но лишенных подлинной диалектики, для них было невозможно. После одного из пространных ответов Лассаля они сочли нужным прекратить бесполезную полемику.

«Целый лес убористо исписанных страниц, — заметил Маркс по поводу возражений Лассаля. — Непонятно, как в такое время года и перед лицом таких всемирно-исторических событий человек не только сам находит время писать нечто подобное, но еще думает, что и у нас найдется время прочесть это»<sup>48</sup>.

В рукописи о «трагической идее», посланной Марксу вместе экземплярами «Франца фон Зиккингена», Лассаль определяет трагическую коллизию, возникающую будто бы неизбежно при всякой революционной ситуации. Противоречие заключено, как ему представляется, в положении революционного вождя, опирающегося на стихийное воодушевление массы и в то же время вынужденного, в силу «конечности разума», прибегать к компромиссам, тактическим уловкам. Его Франц фон Зиккинген, глава вспыхнувшего в 1522 – 1523 годах, накануне Великой крестьянской войны в Германии, восстания швабских и рейнских {71} рыцарей, организует рыцарскую оппозицию против князей, но военные действия начинает, дабы замаскировать далеко идущие политические планы, как будто бы ради сведения рыцарских счетов с одним из курфюрстов, придает всему характер местной распри. В этом автор видит трагическую ошибку, приведшую к разгрому восстания и гибели героя.

Лассаль предлагает данную ситуацию в качестве единственной и всеобщей для революционной драмы.

«... Вина Зиккингена... — пишет Лассаль, — именно *потому*, что она интеллектуальна, что она основывается на идейном конфликте, постоянно

---

47 См.: Фридендер Г. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1962. С. 226.

48 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1962. Т. 29. С. 365.



повторяющемся во все переломные эпохи, она перестает быть виной *частного, случайного* лица и в свою очередь становится *необходимой вечной точкой зрения*, неоспоримая относительная правота которой и глубочайшая внутренняя неправда влекут за собой ее трагическую судьбу, ее диалектическую гибель... Именно такого рода виновность, в *одно и то же время* нравственная и интеллектуальная и как раз поэтому-то основанная на вечном и необходимом *объективном* идейном конфликте, и составляет, как мне кажется, *глубочайший трагический конфликт*»<sup>49</sup>.

Лассаль ищет историческую основу драматического конфликта. Но она приобретает у него отвлеченный, умозрительный характер. Ситуация, относящаяся к XVI веку, отождествляется им с обстоятельствами буржуазной революции 1848 года. Свою аргументацию Лассаль заимствует из арсенала гегелевской эстетики, механически перенося ее положения на революционные процессы.

Сама пьеса в очень малой степени отвечала философскому запалу автора, его теоретическим претензиям. Маркс отмечал что Лассаль пишет «*по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»<sup>50</sup>. Все основные политические и философские тезисы прямо вложены в уста действующих лиц, каждое из которых является прямым представителем той или иной социальной группировки. «Трагическая идея», как признает это {72} и сам автор («наметил ее отчетливее лишь в пятом акте»)<sup>51</sup>, просто излагается в одной из финальных сцен сподвижником Франца Бальтазаром, который подробно комментирует «ошибку» рыцаря. Логика действий и поступков, вопреки воле автора, часто идет вразрез с его идеями. Маркс и Энгельс, щадя авторское самолюбие, художественной стороны драмы касаются весьма осторожно. Но они единодушно отмечают решительное расхождение между объективным смыслом избранного Лассалем исторического материала и той идеей, которую он пытается в него вложить. Маркс писал:

«Задуманная тобой коллизия не только трагична, но она есть именно та самая трагическая коллизия, которая совершенно закономерно привела к крушению революционную партию 1848 – 1849 годов... Но я спрашиваю себя, годится ли взятая тобой тема для изображения этой коллизии? Бальтазар, конечно, может воображать, что если бы Зиккинген не выдавал свой мятеж за рыцарскую распрю, а поднял знамя борьбы против императорской власти и открытой войны с князьями, он победил бы. Но можем ли мы разделять эту иллюзию? Зиккинген (а вместе с ним в известной степени и Гуттен) погиб не из-за своего собственного лукавства. Он погиб потому, что восстал против существующего, или, вернее, против новой формы существующего как *рыцарь* и как *представитель гибнущего класса*. Если отнять у Зиккингена то, что свойственно ему как личности с ее особыми природными склонностями, образованием и т. д., то останется Гёц фон Берлихинген. А в этом *жалком*

---

49 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. М., 1967. Т. 1. С. 15.

50 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 29. С. 484.

51 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 12.

субъекте воплощена в ее адекватной форме трагическая противоположность между рыцарством, с одной стороны, и императором и князьями — с другой, и потому Гёте был прав, избрав его героем»<sup>52</sup>.

Лассаль хотел дать драматическую коллизию революционного вождя и массы, однако в качестве героя, как отмечает Маркс в письме, выдвигается не революционер, а защитник интересов уходящего класса, «за чьими лозунгами единства и свободы все еще скрывается мечта о старой империи и кулачном паве». Лассаль {73} поставил «лютеровско-рыцарскую оппозицию выше плебейско-мюнцеровской». «... Весьма существенный активный фон должны были бы составить представители крестьян (особенно их) и революционных элементов городов», — считает Маркс. О том же пишет и Энгельс: «... Вы уделите недостаточно внимания неофициальным — плебейским и крестьянским — элементам и сопутствующим им их представителям в области теории». С точки зрения Энгельса, историческая и политическая неточность ведет к неверной трактовке драматического конфликта: «... Отодвинув на задний план крестьянское движение, Вы тем самым неверно изобразили в одном отношении и национальное дворянское движение и вместе с тем упустили из виду *подлинно* трагический элемент в судьбе Зиккингена»<sup>53</sup>.

Считая, что связь Зиккингена с крестьянским движением у Лассаля не имеет достаточного исторического обоснования, Энгельс пишет:

«Как раз в том, на мой взгляд, и заключается трагический момент, что союз с крестьянами — это основное условие — был невозможен, что вследствие этого политика дворянства должна была по необходимости сводиться к мелочам, что в тот момент, когда оно захотело встать во главе национального движения, *масса* нации, крестьяне, запротестовали против его руководства, и оно таким образом неизбежно должно было пасть... В этом и заключалась, по моему, трагическая коллизия между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления. Упуская этот момент, Вы умаляете трагический конфликт...».

Речь, в сущности, шла о драме, где за идеальным не забывалось бы реалистическое, за Шиллером — Шекспир. Маркс и Энгельс выдвигали совсем иные противоречия в качестве исторической и вместе драматической коллизии времени. В споре подразумевался другой герой — крестьянский вождь Мюнцер.

«Самым худшим из всего, что может предстоять вождю крайней партии, — писал Энгельс в работе “Крестьянская война в Германии”, имея в виду судьбу Мюнцера, — является вынужденная {74} необходимость обладать властью в то время, когда движение еще недостаточно созрело для господства представляемого им класса и для проведения мер, обеспечивающих это господство. То, что он *может* сделать, зависит не от его воли, а от того уровня, которого достигли противоречия между различными классами... То, что он *должен* сделать, чего требует от него его собственная партия, зависит опять-

---

52 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 29. С. 483.

53 Там же. С. 494.

таки не от него самого... он связан уже выдвинутыми им доктринами и требованиями, которые опять-таки вытекают не из данного соотношения общественных классов..., а являются плодом более или менее глубокого понимания им общих результатов общественного и политического движения. Таким образом, он неизбежно оказывается перед неразрешимой дилеммой: то, что он *может* сделать, противоречит всем его прежним выступлениям, его принципам и непосредственным интересам его партии; а то, что он *должен* сделать, невыполнимо. Словом, он вынужден представлять не свою партию, не свой класс, а тот класс, для господства которого движение уже достаточно созрело в данный момент... Кто раз попал в это ложное положение, тот погиб безвозвратно»<sup>54</sup>.

Хотя Энгельс не думал о драматургическом воплощении такого рода ситуации, конкретный анализ реальных противоречий истории ведется им под углом драматическим, с точки зрения судьбы человеческой и судьбы народной. Такова была одна из возможных расшифровок «трагической коллизии между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления».

Лассаль понимал, о чем идет речь. Он отвечал Марксу и Энгельсу: «Ваши упреки сводятся в конечном счете к тому, что я вообще написал “Франца фон Зиккингена”, а не “Томаса Мюнцера” или какую-нибудь другую трагедию из эпохи крестьянских войн»<sup>55</sup>.

В силу своей политической позиции, Лассаль настаивал на Зиккингене. Он хотел спорить на своей территории, стремился вернуться к отвлеченным эстетическим построениям. Маркса и {75} Энгельса интересовал Мюнцер как далекий предшественник пролетарского движения, первый социалист, дерзнувший начать борьбу за осуществление своих идеалов. Эстетические абстракции им были чужды. Они действительно говорили о другой пьесе. Речь шла о новом типе драматургии, с иным пониманием конфликта, историческим обоснованием характеров. В споре с Лассалем Маркс и Энгельс предугадывали возможные пути реалистической драмы.

Лассаль, разрабатывая теорию революционной исторической драмы, обращался к опыту немецкой драматургии, прежде всего — Шиллеру и Гёте. «Я приписываю, — говорит Лассаль предисловию к “Францу фон Зиккингену”, — прогресс немецкой драмы, сделанный ею после Шекспира в лице Шиллера и Гёте тому, что они, в особенности Шиллер, создали историческую драму в тесном смысле слова»<sup>56</sup>.

Как показали Маркс и Энгельс, Лассаль в своем «Франце фон Зиккингене» сохранил традиционную коллизию, не сумев по-настоящему довести ее до конфликта. Однако идея революционной драмы была актуальной. Ее возможности Маркс и Энгельс связывали с развитием нового художественного

---

54 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1956. Т. 7. С. 422 – 423.

55 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. С. 38.

56 Лассаль Ф. Франц фон Зиккинген: Историческая трагедия. СПб., 1907. С. VII.

метода. «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания, которые Вы, — писал Энгельс Лассалю, — не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем, и возможно, что и не немцами».

Лассаль мыслил создать новый тип трагедии, где героем стал бы человек революционного действия, сознательно вступающий в борьбу с еще прочными устоями прошлого. Но в своей аргументации он следовал за Гегелем, хотя идея революционной трагедии шла вразрез с учением немецкого философа.

Для последователей Гегеля революционная коллизия приобретала свою актуальность перед лицом надвигающихся событий 1848 года. Она должна была найти свое место в эстетических построениях. К. Фишер выдвигает революцию как подлинную {76} тему трагедии. Проблему революционной трагедии ставит Ф. Хеббель. Однако понятие революции принимало у них отвлеченный характер.

Лассаль, в отличие от Фишера, Хеббеля, исходил из классового понимания революции. Эта сторона его драмы встречала одобрение Маркса и Энгельса. Однако Лассаль рабски следовал Гегелю, пытался найти единую, всеобщую, универсальную трагическую коллизию. По поводу этого своего «открытия» он и добивался суждений Маркса и Энгельса.

Они же уклонялись от спора на столь зыбкой псевдодialeктической основе. И дело совсем не в том, что наряду с гегелевским трагическим конфликтом выдвигался еще один тип трагической коллизии, связанный с противоречием «между исторически необходимым требованием и практической невозможностью его осуществления». Из спора основоположников исторического материализма с Лассалем о драме вытекала идея конкретности, революционной партийности конфликта. В применении к ситуации крестьянских войн в Германии XVI века в качестве примеров приводились две разные драматические коллизии. Одна, связанная с фигурой Франца фон Зиккингена другая — с судьбою Мюнцера.

Энгельс предупреждает в конце письма: «Но все это, впрочем, лишь *один* из путей, каким можно ввести в драму крестьянское и плебейское движение, и существует по крайней мере десятков других, столь же или еще более подходящих способов».

То же относится и к 1848 году. В письме к Лассалю Маркс говорит о трагической коллизии, связанной с крушением революционной партии 1848 – 1849 годов. Но события рассматривались Марксом и как источник комической ситуации. Вот начало работы «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта», посвященной итогам революции 1848 года: «Гегель где-то отмечает, что все великие всемирно-исторические события и личности появляются, так сказать, дважды. Он забыл прибавить: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса»<sup>57</sup>. Из одной и той же ситуации {77} возникают различные коллизии и конфликты. Но историческую конкретность и подлинный драматизм они

---

57 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1957. Т. 8. С. 119.

приобретают только при условии, что анализируются под углом зрения интересов революционного класса.

Энгельс связывал пути реалистической драмы с новыми принципами обоснования характера. Он писал Лассалю:

«Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов. Мне кажется, однако, что личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она это делает; и в этом отношении идейному содержанию драмы не повредило бы, по моему мнению, если бы отдельные характеры были несколько резче разграничены и острее противопоставлены друг другу. Характеристика, как она давалась у *древних*, в наше время уже недостаточна...»

Прежде чем драма могла сделать своим героем исторически детерминированную личность, человека революционного действия, ей предстояло решительно преобразиться.

Однако в XIX веке драма уже не играла ведущей роли, как в античном искусстве V века до нашей эры или в эпоху Возрождения. Она уступает место роману с его специфическими методами проникновения в жизненные процессы. Но вслед за романом процесс прозаизации претерпевает и драма. Если раньше она выделяла, вычленяла генеральную драматическую коллизию времени из потока жизни, рассматривая ее в укрупненном, абсолютизированном виде, то теперь она должна была улавливать обыденные проявления драматизма в их живых связях, открывать драматическое содержание в его реальных масштабах, со всем многообразием оттенков и градаций.

Энгельс рекомендовал Лассалю «несколько больше учесть значение Шекспира в истории развития драмы». Театр на самом деле должен был вспомнить о Шекспире, пройти полосу «шекспиризации». Перед ним возникали задачи шекспировского плана:

включить в сферу драматического все стороны жизни, не пренебрегая «низким» и «обыденным»;

**{78}** найти драматическое содержание в самом человеке, его сделать средоточием действенных коллизий.

Только происходило это на совсем иных, чем в драматургии Возрождения, основаниях, через диалектику исторических процессов, отраженных в сознании. Соответственно менялась природа драматического действия. До сих пор действие сводилось к конфликту, на нем замыкалось, им исчерпывалось. Конфликт составлял содержание образной структуры драмы, ее цель, сверхзадачу. Теперь основой действия делается характер, он становится носителем драматических, конфликтных отношений.

## {79} ДЕЙСТВИЕ И ХАРАКТЕР

### {80} ДРАМАТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР

Реализм, по определению Энгельса, подразумевает «правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». Только в искусстве XIX века характер достигает уровня типичного, исторически определенного, выводится из реальных обстоятельств и сам их содержит. Строго говоря, понятие характер приложимо именно к реализму. Когда мы говорим о характере в применении к образу человека в искусстве, то подразумеваем *типический* характер. Это определение нельзя безнаказанно выносить за скобки, забывая об эстетическом содержании понятия. Между тем в искусствоведческом обиходе далеко не всегда отмечают художественный и психологический подход. Характер оказывается «определенной человеческой индивидуальностью во всем живом многообразии присущих ей черт и качеств»<sup>58</sup>. Повторяется чисто психологическая трактовка, согласно которой характер есть все то, что в «свойствах психики присуще одному человеку и отличает его от других»<sup>59</sup>, к тому же трактовка устаревшая, так как современная психология пришла к динамическому пониманию характера, как функции поведения, предопределяемого и ситуацией. Получается, что цель искусства создать как можно более полную иллюзию существования некоторой индивидуальной личности, характера в психологическом смысле. Между тем нельзя забывать о художественной природе характера в искусстве, его своеобразной эстетической функции.

**{81}** Вопрос о специфике характера в литературе разработан в статье С. Г. Бочарова «Характер и обстоятельства». Характер исследуется здесь как особого вида образный элемент, по «назначению и функции» отличающийся в структуре художественного произведения от других. «Характер, обстоятельства, сюжет, композиция, речь суть... “части” литературного произведения, если воспользоваться термином поэтики Аристотеля (говорившего о частях трагедии)»<sup>60</sup>.

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

---

58 Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. 5-е изд. М., 1970. С. 65.

59 Ковалев А. Г., Мясищев В. Н. Психические особенности человека: Характер. Л., 1957. С. 99.

60 Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962. С. 312.

предстает как характер, характер подчиняет себе все категории и элементы, в частности, сюжет — в прозе и действие — в драме. Соответственно выступают особенности *драматического* характера.

Проблема единства характера и действия ставится в книге Е. Г. Горбуновой «Вопросы теории реалистической драмы». Закономерно, что базой анализа является именно реалистическая драма. Автор решительно отвергает принцип сопоставления средств характеристики в драматическом и эпическом произведении как основы их своеобразия. Однако исследователь не выходит в конечном счете из круга неприемлемой для него самой методологии. Снова оказывается, что художественное совершенство образа будет тем полнее, «чем совершеннее драматические, то есть действенные, средства характеристики персонажа»<sup>61</sup>.

Своеобразие выводится не из содержания, а из средств, которые только обосновываются формой изложения, театральной спецификой драмы: «Драматург не может сам объяснять и рассказывать читателю и зрителю, кого и с какой целью он вывел на сцену, почему герои пьесы поступают так, а не иначе. Читатель все должен понимать самостоятельно. И не обязательно из прямого {82} текста и действия, но также из подтекста и внутреннего Действия, то есть из единства характеров в драматической ситуации».

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

Под характером античная традиция понимала совокупность свойств личности, которые определяют постоянство ее поведения в разных ситуациях. В характерологии Феофраста «льстец» всегда льстец, «пустослов» всегда пустослов, «бессовестный» всегда бессовестный и т. д. С. С. Аверинцев пишет об этимологии термина «характер» в древнегреческом употреблении: «Слово это по исходному смыслу означает либо вырезанную печать, либо вдавленный оттиск этой печати, стало быть, некий резко очерченный и неподвижно застывший пластический облик, который легко без ошибки распознать среди всех других»<sup>62</sup>. Поскольку характер для грека есть «личность, понятая объективно, чужое “я”, наблюдаемое и описываемое, как вещь», исследователь говорит о «коренной недиалогичности греческой литературы». Сократ из диалогов Платона — «это идеал радикально недиалогического

---

61 Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы: О единстве этического действия и характера. М., 1963. С. 185.

62 Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность»: Два творческих принципа // Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 55.

человека, который не может быть внутренне задет и сдвинут с места словом собеседника, который в пылу спора остается всецело непроницаемым, неуязвимым, недостижимым для всякого иного «я»<sup>63</sup>. По-своему это относится и к греческой трагедии. На примере «Антигоны» мы видели, как текст драмы распадается на «атомы» монологов героев, сталкивающихся, но непроницаемых друг для друга. Казалось бы, такого типа построение действительно исключает диалогические, то есть драматические отношения. Но в том-то и дело, что в античной трагедии характер, в его исходном {83} для греков понимании, вовсе не исчерпывает образ человека. С точки зрения Аристотеля, по отношению к действию характер вторичен: «... Без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»<sup>64</sup>.

Что же это значит для древнегреческой трагедии, из опыта которой исходил Аристотель?

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

Я слышу... О, ужас!  
Горе мне... я вся дрожу...

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

«... Люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям — счастливыми или наоборот», — пишет Аристотель<sup>65</sup>.

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

Аристотель выводит определенную связь между характером и действием, соотнося характер с принципом развертывания драматической ситуации. Характер или известная степень внутренней определенности героя оказывается необходимым элементом трагедии. Хотя именно элементом, частью, а не первоосновой, не сутью, не единственным содержанием человеческого образа. Коллизия {84} не завязывается как результат столкновения характеров. В трагедии есть существенные силы вне системы характеров.

Не включается, например, в характер, как его трактует Аристотель, третий элемент драмы — «разумность», то есть «умение говорить то, что относится к

---

63 Там же. С. 53.

64 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 59.

65 Там же. С. 58.



сущности и обстоятельствам дела, что в речах достигается при помощи политики и риторики»<sup>66</sup>. Как мы видели, эта «разумность» или умение поэтически точно изложить, обосновать свою точку зрения является достоянием каждого действующего лица в той степени, в какой ею обладает автор трагедии. Тут от характера ничего не зависит. Не является характером хор, хотя это *действующее лицо*.

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

Мы говорим характер Ромео или характер Победоносикова и вносим в совершенно различные художественные концепции одно и то же, при этом довольно узкое, статическое понимание характера, взятого с психологической точки зрения. Вернее говорить о герое, персонаже, действующем лице или об образе Ромео, образе Победоносикова. Понятие характер скорее должно относиться к общим принципам художественного отражения личности в искусстве. Античная драма решала эту проблему не на основе драматического характера. То, что Аристотель называл словом «характер», не покрывало даже понятия «персонаж», хотя к нему тяготело. Характеры в узком, аристотелевском смысле, то есть навсегда данные, в себе законченные и неподвижные, не могут вступать в диалогические или драматические отношения. Но в античной трагедии {85} образ человека отнюдь не исчерпывается характером в аристотелевском смысле. Есть более важный элемент — фабула, объединяющая персонажей по принципу общности человеческой судьбы. Благодаря этому и возможен диалог.

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

М. М. Бахтин, отмечая особую полифоничность или диалогичность прозы Достоевского, показывает, что в его романах вообще нет характеров в аристотелевском понимании, как статических данностей. Постоянна в человеке лишь борьба, непрерывность внутренних превращений. «Овладеть внутренним человеком, — пишет М. М. Бахтин, имея в виду закономерности прозы Достоевского, — увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним,

---

66 Аристотель. Об искусстве поэзии. С. 60.

диалогически»<sup>67</sup>. Поэтому диалог (не как форма речи, а как принцип отношений) определяет структуру прозы Достоевского. Он приобретает самодовлеющее значение.

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

Таким образом, сущность человека проявляется лишь в общении и словно исчезает вне общения. При этом связь героев или *открытый* диалог обнажает прежде всего драматические борения одного сознания. Чужой голос может быть услышан только в том случае, если он совпадает, перекликается с одной из линий внутреннего диалога, без общения не проявляющегося вообще. Даже автор романа не может «вчувствоваться» во внутренний мир героя. Это разрушило бы ту автономию героев, которая и является, по мысли М. М. Бахтина, основой полифонии. «... Диалог у Достоевского... — пишет М. М. Бахтин, — всегда внесюжетен, то есть {86} внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом»<sup>68</sup>. То есть фабула, система обстоятельств теперь относительно нейтральны, во всяком случае, не в их сфере возникают точки соприкосновения между персонажами. Этой общей почвой драматических взаимоотношений становится единство философско-нравственной проблематики, над которой бьются автономные сознания полифонического романа. «... Определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному»<sup>69</sup>. Но сама эта проблематика и выступает только благодаря множеству вариаций. «Предметом авторских устремлений вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, предметом является как раз *проведение темы по многим и разным голосам*, принципиальная, так сказать, неотменимая *многоголосость и разноголосость ее*».

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

Система Достоевского возникает на гребне реализма XIX века, многое

---

67 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963. С. 338.

68 Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 339.

69 Там же. С. 357.

предвосхищая и подготавливая в искусстве XX столетия. Традиционный типический характер у Достоевского на самом деле не исчезает, а обретает новое качество, снимается его монологическая, по определению Бахтина, форма, рождается диалогический роман. Но типический характер и в своей исконной форме не исключает диалогических отношений в драме. Он сам становится средоточием борьбы общего и индивидуального. {87} На этой основе и возникает взаимодействие персонажей в театре XIX века.

Театр Просвещения и в особенности литературная теория, которая в этот период шла впереди творческой практики<sup>70</sup>, подготовили переворот в художественном изображении человека.

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

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

«... Не характеры, в собственном смысле, — говорится у Дидро, — нужно выводить на сцену, а общественные положения. До сих пор в комедии рисовались главным образом характеры, а общественное положение было лишь аксессуаром; нужно, чтобы на первый план выдвинуто было общественное положение, а характер стал аксессуаром... Общественное положение, его обязанности, его преимущества, его трудности должны быть основой произведения... Этот источник плодотворнее, шире и полезнее, чем характеры»<sup>71</sup>.

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

«Мне кажется, — писал Лессинг в “Гамбургской драматургии”, — что этот подводный риф, как мы называем “идеальные характеры”, не вполне обследован Дидро. Свои пьесы он направляет прямо на него, и на своих критических морских картах нигде не предостерегает. Напротив, он советует направлять путь прямо в его сторону»<sup>72</sup>.

{88} В «Побочном сыне», который вместе с предисловием драматурга и его сопроводительными беседами составляет эстетическую декларацию Дидро, ставится вопрос об особой трактовке действия в его отношении к жизни и к зрителю. По существу это было теоретическое обоснование «четвертой стены». Драматург изображает дело так, будто все происходящее в пьесе является инсценировкой некогда случившихся событий, их повторяют сами участники,

---

70 См.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.

71 Дидро Д. Собрание сочинений: В. 10 т. М.; Л., 1936. С. 160 – 161.

72 Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 316.

дабы восстановить в памяти, осмыслить. Автор тайно, из-за портьеры, невидимый актерам, следит за этим семейным представлением.

Драма воспроизводит действительность, в то же время она не есть действительность. Театр отгораживается от зрителя прозрачной стеной, но только таким образом он входит в подлинный действенный контакт с ним. С этой точки зрения театр классицизма, прямо обращающийся к залу, открытый в своей театральности, лишен действия.

Дидро пишет по поводу декламационной структуры диалога в классицистской пьесе:

«Болтовню, противоположную подлинному голосу страсти, мы называем “тирадами”. Ничто не вызывает больших рукоплесканий и не свидетельствует вместе с тем о самом худшем вкусе. Драматические представления так мало считаются со зрителем, как если бы он совсем не существовал. Есть ли в них что-нибудь, что обращалось бы к нему? Автор уклоняется от своего сюжета, актер вышел из своей роли. Оба они как бы сходят со сцены. Я их вижу в партере. И пока тянется тирада, действие для меня приостанавливается, и сцена остается пустой»<sup>73</sup>.

Таким образом, для Дидро драматическое действие прерывается, как только исчезает контакт со зрителем, хотя, казалось бы, для драматурга, строящего пьесу по принципу «четвертой стены», зритель словно бы и не существует. На самом деле все рассчитано на зрителя, но только формой связи с ним уже является жизненная верность переживаний героев на сцене. Лишь эмоциональная линия нарушена — автор и актер исчезают как таковые («Я их вижу в партере»). Задача «Бесед о “Побочном сыне”» — обосновать, почему пьеса, которая возникла как своеобразная инсценировка {89} якобы действительных событий, не может, да и не должна буквально воспроизвести эти события на сцене.

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

К осмыслению драматического характера как типического по-своему подошел Пушкин, у которого размышления над сущностью драмы были связаны с работой над трагедией «Борис Годунов». Именно в это время Пушкин сознательно ставил перед собой задачу снять противоречие индивидуального и общего, творчески разрешить ту дилемму, которая возникала в полемике Лессинга с Дидро. В письме к Н. Н. Раевскому Пушкин писал о «Борисе Годунове»: «Вы спросите меня: а ваша трагедия — трагедия характеров или нравов? Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то и другое»<sup>74</sup>.

---

73 Дидро Д. Собрание сочинений. Т. 5. С. 110.

74 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1958. Т. 10.

## СУДЬБА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ, СУДЬБА НАРОДНАЯ

Принцип жизненности характеров в истинно романтической, по определению Пушкина, а по существу в реалистической драме выдвигался поэтом в противоположность отжившей свой век эстетике классицизма. И особое сопротивление вызывала у Пушкина стилевая однородность классицистской трагедии. «Кроме сей пресловутой тройственности, — писал Пушкин, имея в виду единство времени, места, действия, — есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость), единство слога — сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, {90} английский, и немецкий»<sup>75</sup>. Очень важно, что Пушкин обращал внимание именно на эту сторону, на язык драмы.

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

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным, — писал Пушкин в связи с “Горем от ума”. — Следовательно, не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова. Цель его — характеры и резкая картина нравов»<sup>76</sup>.

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

Три единства, в том виде, в каком утверждала их классицистская поэтика, давно уже потеряли свой авторитет, и Пушкин: ограничивался здесь одной иронической фразой, не считая нужным развивать эту тему. Но проблема стиля выделяется им специально, собственно ей посвящено цитированное выше письмо к издателю «Московского вестника», которое принято рассматривать как предисловие к «Борису Годунову». Поэт настаивает на том, что в речи действующих лиц трагедии нет системы аллюзий, прямых намеков на те или иные обстоятельства современности. {91} Пушкин добивался национально-исторической определенности образов, и это было существеннее для трагедии,

---

С. 163.

75 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М., 1957. Т. 7. С. 72.

76 Там же. Т. 10. С. 121.

Для ее идейно-художественной и политической концепции, чем любые острые и смелые намеки, от которых поэт все-таки не мог удержаться. Он сознательно стремился перестроить языковую структуру драмы. «На мой взгляд, — замечает Пушкин в самый разгар работы над “Борисом Годуновым”, — ничего не может быть бесполезнее мелких поправок к установленным правилам: Альфиери крайне изумлен нелепостью речей *в сторону*, он упраздняет их, но зато удлиняет монологи, полагая, что произвел целый переворот в системе трагедии: какое ребячество!

Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедий»<sup>77</sup>.

Пушкин постоянно обращает внимание на неправдоподобие диалога классицистской драмы. В том же письме он замечает: «У Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: “Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи”». В другом случае он пишет: «У Расина полу-скиф Ипполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза»<sup>78</sup>.

В «Борисе Годунове» традиционный александрийский стих заменен белым пятистопным ямбом. Некоторые сцены написаны прозой («Унизился даже до презренной прозы»). Но дело не только в этих перебоях, тут еще не было ничего невиданного. Недаром Пушкин вспоминает английскую и испанскую драму. По форме стиха трагедия скорее едина. На основе этого единства и выступает различие интонаций, обнаруживающих типические черты. Пушкин, как показал Г. А. Гуковский, в лирике решил «проблему объективного обоснования личности»<sup>79</sup>. Этот метод он перенес в трагедию.

«... Концепция историко-национальных типов культуры, — пишет Г. А. Гуковский о трагедии Пушкина, — определяет в ней и действия, и мысли, и характер, и самые эмоции, и самую речь героев»<sup>80</sup>. В работе Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического {92} стиля» показано, что сравнение, сопоставление двух типов культур — русской, допетровской, и европейской ренессансности в польском варианте — проходит через всю пьесу. В таком сопоставлении и выступает как значимая структурная определенность национального и исторического.

Многоязычие «Бориса Годунова» особенно заметно в национальной окраске речи. В одной из сцен звучат немецкие слова. Самозванец произносит фразу по-латыни. Но это только знаки, подчеркивающие различия. Г. А. Гуковский обнаружил, что Самозванец говорит как бы на двух языках, в одних случаях — по-русски, в других — по-польски, такова стилевая окраска стиха 14 в сцене «Краков. Дом Вишневецкого» у Самозванца можно слышать и другие наречия. С Черниковским он скорее объясняется по-латыни. Меняется его речь, когда он обращается к Курбскому, к Поляку, к Кареле, приехавшему с

---

77 Там же. С. 162.

78 Там же. Т. 7. С. 212.

79 Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 38.

80 Там же.

Дона, к польскому поэту. Меняется не только речь, — Самозванец, разговаривая с каждым на его языке, усваивает, примеряет к себе строй мысли, культурно-бытовой уклад каждого из своих собеседников. Так Пушкин еще и еще подчеркивает различия национальных и культурных типов. В самой переменчивости, переимчивости Самозванца обнаруживается его индивидуальное и общее. Он при всем остается русским, национальное зерно сохраняется, дает о себе знать при всех поворотах. В этом драматическая суть характера.

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

{93} Белинскому казалось, что Пушкин совершил ошибку, последовав Карамзину в объяснении причин гибели Годунова. Мотив злодейского убийства царевича придает трагедии, считал критик, налет мелодраматизма. Но Пушкин ничего сам *не объяснял*. Былое преступление бросает отсвет и на судьбу Годунова. И через эту тему как раз и вводится во все перипетии трагедии народная точка зрения с ее глубинным нравственным пафосом. Тут выступает известная общность персонажей, от юродивого до царя, на основе которой и возможен был диалог, драматическая связь. Ведь и Годунов несет в себе частицу народного сознания, мыслит общими нравственными категориями. Пушкин не совсем верно представлял себе патриархальное единство допетровской Руси. Но именно из этих исторических заблуждений поэта выростала драматическая концепция, которая приводила в политическом плане к отрицанию самодержавия, в художественном — к новому пониманию характера в драме. То, что Годунов не выключен совершенно из общенародной точки зрения и делает его драматическим характером. Самозванец нахватался западной культуры, но чувствует и действует как русский. В нем обнажается та же драматическая логика, хотя он как будто бы представляет иную историческую тенденцию.

Белинский считал, что «драматизм, как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос»<sup>81</sup>. С этой точки зрения русская история смутного времени, полагал

---

81 Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 7.

критик, не дает оснований для драмы. Трагедия Бориса Годунова, как ему казалось, могла бы заключаться в крушении возвысившейся над всеми личности, которая вместе с тем лишена гениальности, не способна выдвинуть совсем новую историческую идею, повернуть государство на принципиально иную дорогу, как это сделал, например, Петр I.

На самом деле Пушкин сталкивал героев разных исторических идей. Самозванец представлял западный вариант абсолютизма. Вместе с тем и Борис делал попытки найти для своей власти новые классовые опоры, у него возникают планы, аналогичные {94} петровским реформам. Таков смысл линии Басманова. Но в том-то и дело, что этот ход еще раз подтверждал общую логику драматического действия, через которую обнаруживало себя народное начало. Из противоречий народного сознания и возникала драматическая коллизия трагедии, которая по-своему отражалась в каждом из персонажей.

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

«... Отшельник Пимен, — писал критик, разбирая монолог старого монаха, — не мог так высоко смотреть на свое призвание как летописец; но, если б в его время такой взгляд был возможен, Пимен выразился бы не иначе, а именно так, как заставил его высказаться Пушкин»<sup>82</sup>.

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

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

{95} Как вытекает из формулы Белинского, враждебность сталкивающихся идей сама по себе не составляет драматизма, хотя и является безусловно необходимым моментом. Чтобы борьба идейных тенденций выступила в



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

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

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

Решающий шаг в «прозаизации» драмы был сделан Островским. Но двигался он в пушкинском русле. Основой действенных отношений и у Островского остается речь. Драматизм выступает в системе образов, только в связи с другими характер обнаруживает себя как типический и драматический.

## **{96} СИСТЕМА ХАРАКТЕРОВ**

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

У Островского содержание характера целиком определяется средой, чаще всего купеческой, городского мещанства, с соблюдением местного, скажем, московского или волжского колорита. Это становилось чуть ли не самым важным для писателя. «... Тут главное: московский быт и купеческий язык, доведенный до точки...», — писал он о пьесе «Не все коту масленица»<sup>83</sup>.

Действующие лица пьес Островского могут принадлежать к категории хозяев или подчиненностей, самодуров или их жертв, угнетателей или

---

83 Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1950. Т. 6. С. 366.

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

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

{97} Маланья выполняет функции комического вестника, который все путает, забывает главное, никак не может добраться до сути дела. Феону по системе классической драмы следовало бы отнести к разряду наперсниц. Ей приходится выслушивать чужие излияния, быть поверенным и той и другой стороны: от нее мы узнаем, что творится в доме Ахова.

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

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

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

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

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

молодые прежде умирают.

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

**{98}** Что же, она просто смеется над Аховым?

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

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

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

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

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

**{99}** Ахов и Агния хотят договориться о своих личных делах и отношениях, они готовы заключить сделку и пытаются перевести все на термины деловой купли-продажи. Но сам язык этому не поддается. И так в любом диалоге, в любой реплике. Мысли персонажей не очень легко воплощаются в слова. Обороты купеческой торговой речи господствуют у Ипполита, когда он вступает в объяснения с Агнией. И все же, благодаря стихии языка, в словах молодого приказчика обнаруживается и более широкий смысл, общая, народная точка зрения. Драматичен сам язык пьесы. Уже в нем идеология «темного

царства» сталкивается с живым, естественным началом. Народная стихия живет в персонажах, принадлежащих к узкой социальной среде, составляет один из органических моментов их характеров. Язык не просто воспроизводит бытовой колорит мещанского мира, но открывает в нем глубинные противоречия, драматическое переплетение народного, демократического мировосприятия и узких социальных навыков. И это относится по-своему к каждому персонажу. В том числе и к Ахову. По-народному говорит Агния — «Не два же века ему жить». «Это грех, великий грех!» — отзывается Ахов. И в этом они солидарны, тут между ними и возникают те точки соприкосновения, которые и делают отношения персонажей драматическими.

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

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

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

Агния послушна матери, согласна ей целиком подчиниться. Это и обезоруживает родительскую волю, которая вот-вот готова проявиться в соответствии с логикой «темного царства». Дарья {100} Федосеевна пренебрегает «счастьем», отказывает Ахову, то есть действует согласно желанию Агнии. Так что Агния как будто сама мыслит по законам среды (это ее характер), но находит для себя достойное решение (и это тоже ее характер).

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

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

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

сформулировала принципы реалистической драмы как драмы революционной. Революционный смысл заключался в определении Белинского. Содержание драмы, с точки зрения М. Е. Салтыкова-Щедрина, «может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою...»<sup>84</sup>

Прямой конфликт личности и общества не противоречит принципу «существенного соответствия» (Гегель) характеров и {101} обстоятельств в реализме, ибо и протест героя против существующего порядка обусловлен в итоге самим этим порядком<sup>85</sup>.

### ***ИСКУССТВО ИНТРИГИ***

Западный театр по-своему преодолевал кризис традиционной драматической концепции. Классическая драма, начиная от Эсхила и до Расина, сталкивала героя эпической цельности с «общим состоянием мира», чреватым драматическими ситуациями. Реализм XIX века пришел к «существенному соответствию» между характером и обстоятельствами. Пушкин открыл драматические коллизии типического характера. Это определило пути русской драмы. Но возможно было и другое решение, при котором именно обстоятельства приобретали самодовлеющее значение, принимали на себя действенное содержание. Так произошло во французской комедии начала века, по-своему продолжавшей традиции театра классицизма, впервые проведенного резкую грань между миром чувств и внешними обстоятельствами.

На упрек, что в его комедиях недостает действия, что они перегружены разговорами, Мольер отвечал устами одного из персонажей полемической комедии «Критика “Школы жен”»: «... Рассказы — это тоже действия, вытекающие из развития сюжета».

Комедия «Школа жен» на самом деле строится из *рассказов*. Орас поверяет Арнольфу историю своего знакомства с Агнессой. Он не подозревает, что речь идет о воспитаннице Арнольфа, на которой тот сам намерен жениться, выдает тайну главному своему врагу. Арнольф должен скрывать свои огорчения, желая выведать планы влюбленных.

Ситуация повторяется в каждом действии. Орас снова и снова рассказывает Арнольфу, как удалось обмануть бдительность опекуна. Арнольф должен терпеливо выслушать историю собственных неудач. Препятствия, которые он воздвигает на пути молодых, неизменно рушатся.

{102} Арнольф основывает все на рациональных началах. Опасаясь

---

84 Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений: В 20 т. М., 1937. С. 167 – 168.

85 См.: Гей Н. К. Типический характер и проблема художественности // Социалистический реализм и классическое наследие. Проблема характера. М., 1960. С. 47.

неизбежной измены будущей жены, он для себя воспитывает невесту, устроив домашнюю «школу жен». В результате ревнивец оказался рогоносцем еще прежде, чем вкусил сладости супружеской жизни. Естественные чувства побеждают самые неопровержимые схемы разума. Хитроумные планы Арнольфа рассыпаются сами собой, хотя внешне он как будто все время переигрывает партнера, занимает в каждом случае наиболее благоприятные позиции.

Если бы драматург просто изобразил, представил все те происшествия, о которых мы узнаем из рассказов персонажей (технически это вполне осуществимо на сцене), то драматическое Действие не возникло бы. Приключения героев могли бы составить сюжет новеллы. В комедии Мольера решает парадоксальная ситуация. Выигрывает тот, кто находится в наименее выгодном положении.

Рассказы становятся действием. Это вытекает и из интриги. Сама она тоже драматически содержательна. В каждом случае естественный и неожиданный поворот событий разрушает все так хорошо продуманные планы.

Русский театр по-своему продолжал эту традицию мировой драматургии. В «Горе от ума» интрига строится на мотивах социального порядка<sup>86</sup>, а *рассказы* дают «резкую картину нравов» На основе интриги эти *рассказы* вливаются в действие.

Западная буржуазная комедия XIX века абсолютизировала драматические возможности интриги, к ним свела действенность драмы. При этом она как бы вывернула наизнанку традиционную форму. Сюжетные перипетии, о которых *рассказывали* герои Мольера, теперь представлены на сцене.

В знаменитом «Стакане воды» Э. Скриба, провозглашенном образцом драматургического построения, та же фабульная схема: молодые любовники соединяются вопреки непреодолимым преградам, которые воздвигнуты между ними. Только логика чувств, в отличие от мольеровской комедии, тут не имеет никакого содержательного значения. Торжество любви есть формальный знак удачного завершения драматической интриги, сама по себе в мотивировки действия она не входит. Приключения влюбленных {103} переплетаются с политической игрой. Однако и эта сторона не обретает значимости, нарочито дегероизируется. Здесь господствует случайность. Стакан воды, потребованный королевой, меняет ход событий. Второе название комедии «Причина и следствие» пародийно, потому что действие как раз обнаруживает отсутствие причинно-следственных связей. Все происходит произвольно, зависит от капризов, прихоти. Почти тогда же Э. Скриб написал комедию «Бертран и Ратон», в которой мотивировки противоположны. То, что кажется игрой случая, на самом деле подстроено ловко ведущим интригу политиком, который притворяется безучастным. Теперь основное заглавие, соединяющее имена двух героев, пародийно. Зато второе название раскрывает суть пьесы — «Искусство

---

86 Об единстве общественно-социальных мотивировок в комедии Грибоедова см.: Костелянец Б. Драматургия «Горя от ума» // Нева. 1970. № 1. С. 184 – 191.

интриги».

В этих комедиях Скриба доказываются прямо противоположные вещи. Но концепция их едина. Она сводится к отрицанию всякой исторической закономерности, к отказу от любой ценностной меры вещей.

В связи с особым типом художественной действительностью в романе М. М. Бахтин пишет: «Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и исчерпанности»<sup>87</sup>.

Нечто подобное происходит с драмой. Центр тяжести переносится на интригу.

«Заставь своего героя отдать все свое золото окружающей бедноте. Тебе это все равно ничего не будет стоить, а это сделает героя симпатичным и сильно подействует на тех, кто потом наполнит твою кассу», — советует автор книги «Технические приемы драмы»<sup>88</sup>.

Эта формула, выраженная, как и полагается представителю данного направления теоретической мысли, в тоне легкого остроумия и вместе рецептурности, очень точно выражает суть буржуазной комедии. Ее идеи иллюзорны, ведут часто к обратному результату. Проповедь бескорыстия обогащает драматурга. **{104}** Главное — задеть интерес зрителя. Для этого вводятся злободневные намеки. Но основой драматического развития оказывается крепко и занимательно закрученная интрига.

В «Стакане воды» доказывается, что бедняк гораздо более счастлив и свободен, чем люди знатные и облаченные властью. Но и это не очень всерьез. То, что приподнято в одной сцене, в другой иронически снижается. Ничто не утверждается окончательно. Несомненна только интрига, которая ведется с большим искусством. Драматург не жалеет времени и места, чтобы определить расстановку сил. Целый акт посвящен экспозиции и завязке. Затем клубок событий начинает разворачиваться. Каждая сцена приносит неожиданный поворот, но открывает и новые возможности, которые, в свою очередь, реализуются совсем не так, как ожидалось ранее. Вводятся различные затейливые мотивировки, нарастает темп. Нет смысла разбираться в этих ходах подробно. Анализ «Стакана воды» уже не раз проводился теоретиками «хорошо скроенной пьесы» (выражение Э. Скриба). И вправду, тут достигнуто известное совершенство в построении драмы. Но только в плане интриги, которая составляет материю действия, поглощая все драматические отношения.

Этот тип драматического построения в свое время вошел в театральный обиход, захватил сцену, даже утвердился в сознании как якобы единственно возможная драматическая система. Необходима была упорная борьба с подобными представлениями, которые, в сущности, не изжиты и сегодня.

К. С. Станиславский писал А. Г. Достоевской 10 апреля 1890 года по поводу сделанной им инсценировки повести «Село Степанчиково и его обитатели»:

---

87 Бахтин М. Эпос и роман: (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 115.

88 Геесен Р. Технические приемы драмы. С. 62.

«Мне пришлось читать пьесу некоторым из артистов. Последние, привыкнув к современному репертуару, ищут прежде всего в пьесе действия, понимая под этим словом не развитие характеров действующих лиц, а развитие самой фабулы пьесы. Кстати сказать, наши артисты, особенно частных театров, подразумевают под фабулой пьесы движение или, вернее, беготню по сцене. Понятно, что при этих требованиях артисты, слышавшие пьесу, нашли ее малосценичной»<sup>89</sup>.

**{105}** Создателю Московского Художественного театра удалось позже утвердить на сцене иные принципы действия. Тут он опирался на Чехова, который открыл драматизм, не связанный уже и с одним «развитием характеров».

Однако драма интриги остается в арсенале современного театра. Она оказывается здесь к услугам всякого рода поверхностности и безыдейности. Ее влияние продолжает сказываться на наших теоретических представлениях о природе драмы. Таковы, например, укоренившиеся взгляды на композицию пьесы как на определенную схему развития действия. Они восходят к Фрейтагу и его последователям, которые различали в драме пять основных частей (от экспозиции к разрешению) и три вспомогательных<sup>90</sup>.

Подобного рода этапы на самом деле можно наметить в любой пьесе. И все же схема эта не универсальна, не ведет нас к сути драматического действия.

Почему, например, мы привыкли искать завязку где-то отступая от начала пьесы, оставляя за ним чисто подготовительную, экспозиционную роль? На самом деле действие должно обнаруживать свою активность, «завязываться» с первых ремарок и реплик, иначе они находятся за пределами единого действия, оказываются ненужными в драме. Другое дело интрига. Она возникает не сразу, требует подготовки.

Таким образом, понятия завязки, кульминации, развязки заставляют переносить нас на драматическое действие качество интриги, то есть сводить всякую драму к пьесе интриги, которая вовсе не представляет выдающейся вершины в истории театра, скорее свидетельствует о его упадке.

Драма XX века не только отказалась от идеальных четырех актов, на которых настаивали последователи Фрейтага, она сместила все привычные представления об архитектонике пьесы, спутала установившиеся схемы. Вопрос о точном определении завязки или кульминации становится все более проблематичным. Это не значит, что тут нет своих закономерностей. Действие совершает в драме свою рассчитанную параболу. Только проследить ее нельзя по узловым точкам интриги.

**{106}** Современный театр не отбросил исконные принципы драматического действия, скорее обнажил, вывел на поверхность его структуру. Новое качество и новую функцию обретает при этом и интрига. Она не исчерпывается внешними, событийными мотивировками, а может разворачиваться по

---

89 Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 7. С. 71.

90 См.: Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.



логическим или психологическим законам, не ограничивается причинно-следственными зависимостями, строится по принципу контраста, сопоставления, параллелизма, монтажа и других форм объединения и связи, которые принято называть «внесюжетными».

Что же касается самой драмы интриги первой половины XIX века, то она не была совсем лишена некоторого исторического значения. Из принципов драмы интриги в известной мере исходил и Ибсен, творчество которого обозначило новый этап в движении мировой драматургии. Драматизм у него открывался в обыденных обстоятельствах буржуазного уклада.

## **АНАЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМА**

Ибсен обычно строит действие на постепенном обнажении подоплеки жизни своих героев. «Излюбленное сюжетное построение Ибсена — *разматывание ниточки прошлого*», — пишет Е. С. Добин<sup>91</sup>. Впервые такое построение можно обнаружить в «Столпах общества». Оно по-своему повторяется в «Кукольном доме», «Привидениях», «Враге народа», «Дикой утке», «Росмерсхольме», «Гедде Габлер», других пьесах.

В начале «Столпов общества» гостиная в доме консула Берника, первого гражданина города, известного своей безупречной честностью, предстает в виде храма буржуазной добропорядочности, в котором находит себе приют местный благотворительный кружок для спасения морально испорченных. В конце пьесы — перед нами та же гостиная уже в ином освещении. Оказалось, что безупречный Берник добился своего положения и богатства совсем не прямыми путями. Общественное мнение подозревает Йухана Тённесена, брата госпожи Берник, уехавшего некогда в Америку, в разного рода неблагоприятных поступках. На самом деле {107} в них замешан сам консул. Это он разрушил семейное счастье актерской четы Дорф. Вину на себя взял Йухан. Заодно Берник приписал ему кражу денег из кассы фирмы, хотя она просто обанкротилась. Чтобы поправить дела, Берни женился на старшей сестре, наследнице, обманув любившую его младшую. Сейчас обнаружилось, что Берник потихоньку скупил все земли, по которым должна пройти железная дорога. Правда он сделал это, чтобы избавить город от спекулянтских махинаций, но от своей выгоды он тоже не намерен отказаться.

Так в ходе действия обнажается истинная подоплека того общества, которое поначалу предстает в столь идиллическом свете. Причем все связано не с какими-то непредвиденными превратностями судьбы. Просто становится явным второй план реально существующих отношений, обнаруживаются социальные закономерности буржуазного мира.

«Неизменно, — пишет Н. Я. Берковский, — Ибсен начинает с “камерной” драмы, и неизменно она перерастает в большую, публичную, общественную...»<sup>92</sup> «Оптику» театра Ибсена исследователь представляет как

---

91 Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь. М.; Л., 1962. С. 299.

92 Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 223.

процесс постепенного сокращения дистанции между зрителем и сценой, так что мельчайшие вещи вдруг «становятся крупными, превосходно видными издали». «Парадокс “мелкого письма”, к которому прибегает Ибсен-драматург, — отмечает Н. Я. Берковский, — состоит в том, что тонкость наблюдения, камерность, короткость знакомства с персонажами внушают зрителю не любовь и участие к ним, но холодную неприязнь: чем они ближе к зрителю физически, тем они в моральном отношении дальше от него»<sup>93</sup>.

В «Столпах общества» противоречие не доводится до предела, автор не дает герою, стоящему на краю пропасти, сделать этот последний шаг. Чистосердечное признание Берника восстанавливает равновесие. Все снова возвращается на свои места. Драматург, который только что показал, как неумолимая логика обстоятельств вела Берника по пути лжи, словно верит, что теперь-то его герой станет осуществлять ту же карьеру, но честным и праведным образом.

**{108}** В своем разборе «Столпов общества» Е. С. Добин посвящает финалу пьесы следующее примечание:

«“Столпы общества”, к сожалению, испорчены искусственным, совершенно не вяжущимся со всем ходом пьесы, концом. Чтобы спастись от разоблачений Иоганна, консул Берник выпускает из своих верфей неотремонтированным корабль “Индианка” (на которой должен выйти Иоганн) в расчете, что он погибнет. Последнее преступление Берника — естественное завершение всех прежних. После этого Ибсен заставляет Берника произнести вые покаянные речи. “Индианка” не выходит в море. Все кончается благополучно, все примиряются. Концовка находится в вопиющем противоречии с логикой характеров и отношений»<sup>94</sup>.

Однако дело совсем не в том, что Ибсен *испортил* конец. Трактую сюжет как «концепцию действительности», Е. С. Добин преувеличивает возможности драматурга по-своему переиначить в художественном сюжете реальные жизненные отношения. Разоблачив Берника до конца и в сюжетном плане, Ибсен впал бы в заведомую фальшь. Как раз то, что все возвращается на свои места, усиливает драматические итоги. Разумеется, конец противоречив. Но противоречия эти не случайны, они связаны с природой действия у Ибсена.

Ибсен открыл глубинную конфликтность в буржуазном обществе, которое, вместе с тем, мыслилось в системе его драмы идеальным, во всяком случае, единственно возможным. В динамике драматического действия, как бы поворачивающего перед зрителем мир его скрытой, оборотной стороной, обнажаются драматические ракурсы, конфликтность.

Позже драматург по-иному строил финалы своих пьес. В «Кукольном доме», например, равновесие не восстанавливается, финал остается открытым, без обозначения перспектив в судьбах героев. Но принцип остается прежним. Существующие отношения жизни выступают незыблемыми, хотя и несовершенными. Поэтому коллизии у Ибсена или снимаются через

---

93 Там же. С. 223 – 224.

94 Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь. С. 301.

нравственное самосознание героев («Столпы общества»), или, напротив, оказываются вне человеческой воли, обретают черты биологической предопределенности {109} («Привидения») или мистичности («Строитель Сольнес»).

Противоречия творческой концепции Ибсена сами по себе драматичны. На этой основе и могло возникнуть действие в такого рода драме. Не случайно теоретики «хорошо скроенной пьесы» не считали ибсеновские композиции совершенными. «От этого наивного дитяти природы, — пишет Р. Гессен о Норе, — можно было ожидать чего угодно, но только не находчивости “синего чулка”»<sup>95</sup>. Так что финал «Кукольного дома» с точки зрения идеальной интриги находится тоже в противоречии с логикой характеров. На самом деле это противоречие содержательно. Его нельзя снять за счет внешних усовершенствований.

Театр Ибсена связан с опытом драмы интриги. В противоречия настоящего он проникает, распутывая нити прошлого своих героев. Но интрига в данном случае не покрывает драматического действия. Это особенно явно как раз в финале «Кукольного дома», когда внешняя коллизия снята, все неприятности разрешились лучшим образом, но внутренние противоречия не ослабли, напротив, только теперь достигают предела. Высшее напряжение конфликта наступает тогда, когда сюжетная ситуация исчерпана, героиня как бы на мгновение обретает абсолютную свободу, остается вне давления обстоятельств, ее поступки не диктуются внешними воздействиями.

Ибсен в условиях глубокого кризиса буржуазного общества проводил мобилизацию, а вместе с тем и переосмысление традиционных принципов классической драмы. Они, собственно, никогда и не сдавались в архив. Французский буржуазный театр довел приемы построения интриги до технического совершенства, возвел их в приятную, театральную игру. Ибсен разомкнул целостную в своей внешней законченности интригу буржуазной драмы. Так возникла открытая и драматически перенапряженная композиция его пьес.

Позже статический драматизм современного мира был Метерлинком возведен уже в романтическую абстракцию. Метерлинк подчеркивал, нагнетал безысходную неподвижность внешнего {110} бытия и прямо обнажал его трагическую для человека подоплеку. Постоянные мистические превращения, подмены и порождают у него динамику драматического действия.

## ***РАСЩЕПЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА***

Ибсен раздваивал бытие своих героев. Чехов, развивая традиции русской реалистической драмы, разбил, расщепил атом замкнутого в себе характера, «сделал законом искусства резкую непрямолинейность и неоднозначность внутренней жизни человека»<sup>96</sup>.

---

95 Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 95.

96 Калмановский Е. Сестры Прозоровы вчера, сегодня и завтра // Звезда.

В ранней его пьесе «Иванов» подобная неоднозначность возникала на скрещении разных оценок, разных восприятий главного героя. Для Иванова унижительно, скучно, бессмысленно доказывать переполненному честным негодованием доктору Львову, что он не прямой мерзавец. Львов, мыслящий готовыми формулами, воспринимает Иванова как авантюриста, ошибшегося в корыстных расчетах с Саррой и готового повторить свой коварный план с Сашей. Убедить его невозможно. По-своему не понимает Иванова Саша. Не в том смысле, что она идеализирует его Саша смотрит на все глазами юного, полного веры в жизнь существа. Она самоотверженно «спасает» Иванова, на самом деле убивая его. Поверивший на мгновение в возможность начать все сначала, Иванов не в силах снова взять на себя ответственность за жизнь другого человека.

Так можно было бы перечислить всех действующих лиц пьесы, вплоть до самых второстепенных. У каждого из них свое отношение к Иванову, своя степень *непонимания*, свой способ, более или менее бестактный, сочувствия, который никак не совпадает, не соответствует состоянию, внутреннему ритму человека, потерявшего равновесие, балансирующего над пропастью. Актеры, игравшие в первых постановках «Иванова», хотели от автора привычной для них ясности, искали в тексте прямого ответа на вопрос, кто же прав, а кто виноват. Чехов вносил изменения, стараясь не разрушить драматическое зерно пьесы. Для {111} него дело было в особой содержательности драматического характера героя, который не исчерпывался конкретно-бытовыми своими связями, но и не сводился к общим абстрактным категориям добра и зла.

Иванов включен в сложную систему затягивающих его мелких и немелких забот, неурядиц, неприятностей. Тут болезнь жены, запутанность денежных дел, запущенность имения, нудность, назойливость, мелочность окружающих. И все же ни один из этих мотивов в отдельности, ни все вместе не могут объяснить его состояние и его поведение. Тягостные ситуации возникают в одном акте. В следующем они как будто уходят на второй план, слабеют, а катастрофическая парабола жизни героя нарастает и обрывается именно тогда, когда, как кажется, все беды его позади.

Драматическое действие, по существу, вскрывает связь между душевным настроением героя и общим состоянием мира, глубинными токами жизни, в то время как все другие персонажи вращаются только в ограниченном, замкнутом круге своего собственного, обыденного восприятия. Поэтому герой не то чтобы освобожден от нравственной ответственности, но включен в систему иных критериев, в иное измерение.

Современники обратили внимание на эту особенность драм Чехова, их свойство проникать в глубинный смысл жизни, прикасаться к самому центру нервных сплетений, делать болезненно ощутимым то, что не подвластно прямой словесной Формуле.

«В последнем акте “Вани”, — писал Горький Чехову, — когда доктор после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, — я задрожал от восхищения перед

Вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь»<sup>97</sup>. «Чехов высшую драму дает простыми “серыми” словами», — заметил Маяковский в статье «Два Чехова», приводя ту же самую реплику Астрова: «А, должно быть, теперь в этой самой Африке жарница — страшное дело!»<sup>98</sup>

Вошел в обиход впервые употребленный Станиславским термин «подводное течение», определяющий особую природу чеховской **{112}** драматургии. «Подводное течение» понимается как особый прием косвенного выражения чувств и настроений героев приоткрывающихся в незначущих деталях, в между прочим сказанных словах. На самом деле, в пьесах Чехова гораздо больше и откровеннее говорят о своих чувствах, прямо ищут ответов на вопросы времени, философствуют, спорят, чем, скажем, у Островского. Чеховский подтекст не зашифровывает чувства героев, а открывает особые смыслы, лежащие вне прямой логики событий и отношений. Так обнаруживает себя здесь ток драматического действия.

Чеховская драматургия восходит к традициям Островского. Ведь и там динамика драматического действия приоткрывала коренные национальные истоки народного сознания, не вытекающие из устойчивых, казалось бы, незыблемых форм быта.

У Чехова драматическая ситуация получила динамическую характеристику. Соответственно разомкнулась, обрела текучесть, непостоянство и бытовая стихия. Каждый персонаж сам по себе несет отпечаток своей среды, а совокупность характеров отражает общие сдвиги времен. Особенно отчетливо это в «Вишневом саде», где исторические отсчеты можно начинать с Фирса, живущего по часам, заведенным еще во времена крепостного права.

Подобные временные перепады обнаруживают с достаточной ясностью персонажи и других чеховских пьес, скажем, «Трех сестер». Чехов вовсе не стремится воспроизвести картину социальных процессов, определить расстановку сил, ему важно передать общее ощущение потока времени, его направленность. «Подбор бытовых линий и красок, — пишет А. П. Скафтымов, сравнивая Чехова с его предшественниками, — им осуществляется не по принципу их этико-тематического значения, а по принципу их значимости в общем эмоциональном содержании жизни». «В буднях быта, — считает исследователь, — Чехов интересуется общим чувством жизни, тем внутренним общим тоном в каком живет человек изо дня в день»<sup>99</sup>. Герои чеховских пьес не сталкиваются с катастрофическими обстоятельствами, не вынуждены принимать какие-либо немедленные, чрезвычайные решения. Люди тут подвержены постепенному, непрекращающемуся, подспудному воздействию **{113}** времени, постоянно находятся под его тягостным давлением. Все дело в том, поддаются ли они этому размывающему потоку или каким-то образом противостоят ему.

---

97 Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1954. Т. 28. С. 46.

98 Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 300.

99 Скафтымов А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 322.

Именно формы, степень этого внутреннего сопротивления и составляют суть драматических отношений.

Между Вершининым и Тузенбахом время от времени возникает спор. Вершинин уверен, что у человечества впереди совершенная и гармоническая жизнь, ради которой должны трудиться и терпеть современные люди, другой радости, как только готовить это грядущее счастье, у них нет. Тузенбах возражает: «После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая». Казалось бы, столкновение характеров, борьбы мировоззрений. На самом деле между героями нет противопоставления, тут важно не различие суждений, а то, что люди обращаются к этим предметам, вырываются таким образом на мгновение из потока повседневности, хватают живого кислорода мысли. Что же касается их позиций, то они скорее близки: и тот и другой ищут оправдания, радости жизни. Различия же чисто теоретические. Спора между героями по существу нет, так же как нет его — но уже в другом смысле — между Соленым и Чебутыкиным, хотя они яростно насакивают друг на друга. Герои не могут или не желают согласиться даже по поводу общего предмета спора, один говорит о *черемше*, а другой — о *чехартме*. Словесная стычка Чебутыкина и Соленого пуста, но в ней прорываются раздражение, упрямство, вздорные чувства. В то время как у Вершинина и Тузенбаха «спор» открывает Доброе я высокое.

Это не значит, что приговор произнесен, оценка утверждена. Между характерами и обстоятельствами устанавливается отнюдь не прямая связь, реакции тут неожиданны, содержание характеров не константно, они не подчинены одной мере. Не сводимы к единому знаменателю все проявления того же Чебутыкина. Стариковская доброта, незлобивость и вдруг раздражение, злорадство, а затем совершенное безразличие. Но в основе всего — неотвязная мысль о плохо, бесполезно, безрадостно прожитой жизни, неудовлетворенность, страдание, которые для Чехова есть признак живой души.

**{114}** Чехов показал драме XX века путь, как открытая реализмом типическая содержательность характера может сочетаться с новым пониманием человека и времени. От него ведет линия к Горькому, к современной реалистической драматургии.

## ***ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ***

Чехов не замыкал драматические отношения на однородных характерах. Его герои находятся в разных фазах и на разных уровнях социально-нравственных состояний. Сам по себе каждый в конечном счете несет черты породившего его уклада. Но в столкновении с другими открывается более широкое, общее драматическое содержание личности, не выступающее непосредственно в ее бытовой практике.

М. Горький вывел этот драматический подтекст на поверхность, превратил чеховское «подводное течение» во «внешнее» действие драмы. Это сказывается на приемах ведения диалога в пьесе «На дне».

В первом действии Наташа просит Клеца «поласковее» обращаться с женой Анной, которой недолго осталось жить: «Ведь умирать-то страшно...» «А я вот — не боюсь», — перебивает ее Пепел.

Наташа. Как же!.. Храбрость...

Бубнов (*свистнув*). А нитки-то гнилые...

Пепел. Право, не боюсь! Хоть сейчас — смерть приму! Возьмите вы нож, ударьте против сердца... умру — не охну! Даже — с радостью, потому что — от чистой руки...

Наташа (*уходит*). Ну, вы другим уж зубы-то заговаривайте.

Наташа говорит о житейском страхе перед смертью. Пепел пытается перевести разговор в иной план. Врывается реплика Бубнова, который как будто и не слышит, о чем идет речь, занят своим шитьем. Слова его прямо не относятся к теме и все же в этом перебое диалога приобретают смысл. Пепел силится подняться над бытом, повседневным течением жизни, прорваться к какому-то высокому ее значению. А Бубнов словно невзначай открывает другую — трагическую, роковую подкладку человеческого бытия. Его {115} гнилая нитка напоминает о рвущейся нити судьбы. Наташа не ощущает пока этого большого подтекста, который возникает на стыке реплик, она гасит мысль, возвращая к житейской логике. И по этой логике ей не должно верить порывам Пепла, который готов бросить вызов судьбе.

Диалог строится на подобного рода переключениях из житейского плана в более широкий, общечеловеческий, философский. В этих переходах и обнаруживает себя драматическое соотношение характеров, возникает действие.

«Ты, старик, кто такой?.. Откуда ты явился?» — спрашивает Барон Луку.

Лука. Я-то? Барон. Странник?

Лука. Все мы на земле странники... Говорят, — слышал я, — что и земля-то наша в небе странница.

Барон (*строго*). Это так, ну, а — паспорт имеешь?

Лука (*не сразу*). А ты кто — сыщик?

Пепел (*радостно*). Ловко, старик! Что, Бароша, и тебе попало?

Барон сконфужен, так как не сумел ответить Луке на его уровне, захотел вернуть разговор к тем обыденным связям, где он невольно оказывается по отношению к Луке в положении презираемого всеми доносчика. Пепел радуется, потому что Барон только что таким же точно образом осадил его самого. Подобная возможность есть у любого из персонажей, право на высокий настрой мысли дано каждому, хотя не все к нему прибегают.

Барон оправдывается тем, что сам не имеет паспорта.

Барон. То есть... я имею бумаги... но — они никуда не годятся...

Лука. Они, бумажки-то, все такие... все никуда не годятся.

Снова старик переводит слова Барона в иной, более широкий смысл.

Сдвиги планов достигаются разными приемами. Нередки стыки

параллельно текущих диалогов. Анна и Лука тихо говорят о смерти. Их речь прерывается громкими выкриками играющих в карты ночлежников. Но обычно переключение происходит в {116} самом диалоге, и поддерживается тонус этих переключений постоянными сменами ситуаций.

Умерла Анна. Ее труп лежит в общем помещении подвала. И это обстоятельство придает особое значение каждой реплике. Обостряются их смысловые сдвиги. «Не люблю покойников...», — говорит Пепел, который как будто не знает страха смерти. «За что их любить?.. Любить — живых надо... живых...», — отзывается Лука, вводя уже совсем другую точку зрения.

Завершается первое действие выкриком пьяного Сатина, по поводу которого Б. О. Костелянец пишет: «Вопль Сатина — “Мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют... Кричи... реви... мертвецы не слышат!..” — разве это про мертвецов? Это — про живых, которые перестают чувствовать и слышать чужую боль, чужую беду, чужую мысль»<sup>100</sup>.

Смысл слов Сатина, ворвавшегося в ночлежку, где лежит Анна, не однозначен, подтекст обнажен, не увиден в глубину.

Однако важно понять, где же именно проходит линия, разделяющая «живое» и «мертвое», «людей» и «мертвецов». Логика драматического действия подсказывает, что к подлинной жизни человек просыпается тогда, когда поднимается над обыденностью, отрывается от пошлости, повседневности, хотя бы на мгновение, только в мыслях, чувствах, мечтаниях переключается в иной уровень существования, прикасается к большому общечеловеческому и общеисторическому значению бытия. В этом смысле Анна, поверившая после разговора с Лукой в жизнь, как бы и «не умирает». А Коростылев, непрерывно ханжески рассуждающий о боге, царстве небесном, с самого начала представляет собой труп, и Пеплу нужно лишь слегка его толкнуть, чтобы это обстоятельство стало явным. Не все герои способны, пройдя через высокие иллюзии и надежды, вернуться к старому. Вешается Актер. Уходит в сценическое небытие Наташа: приняв романтическую версию Пепла, она не может подняться над логикой обыденности, не верит ему в минуту беды.

Вырваться из привычного хода вещей в одиночку людям не дано, прежде он должен быть разрушен в основе. И в этом революционный смысл драмы М. Горького.

{117} Неоднозначность характеров в пьесе Горького доведена до предела. Не случайно возможен спор о том, являются герои «дна» абсолютно свободными, независимыми от политических и экономических связей классового, буржуазного общества или они с удвоенной силой подвержены всем его разрушающим личностным отчуждениям. И та и другая сторона получает достаточно аргументов в тексте пьесы.

На самом деле характеры в пьесе внутренне не уравновешены в своем общем и индивидуальном. Конкретный психологический анализ к ним не приложим. Горький не порывает с пластической выразительностью изображения человека на сцене. Каждому персонажу придана своя

---

100 Костелянец Б. Спор о человеке // Нева. 1968. № 3. С. 168.



характерность. И все же трезвый Бубнов и пьяный Бубнов по традиционному счету — это скорее два разных характера, чем превращения одного. И в движении действия все персонажи могут меняться местами, прямо принимая на себя общую тему.

## **ЧЕЛОВЕК И ВЕЧНОСТЬ**

В «Жизни Человека» Л. Андреев по-своему опирался на открытия Чехова. Использовал и опыт западной аналитической драмы. Только Л. Андреев абстрагировал человеческий характер от социальной среды, истории и терял при этом в значительной мере ясность социального подтекста. По существу, писатель абсолютизировал и тем как бы возвел в вечность ненавистный ему строй буржуазной жизни, который у М. Горького подлежал уничтожению. Ведь другой «обыденности», кроме как по-буржуазному пошлой, Андреев не мыслит, не допускает.

В пьесе Л. Андреева Человек в его духовном самоутверждении и трагическом столкновении с Роком, а также пошлая проза жизни (тоже неизбежная, по-своему роковая) выступают как самостоятельные драматические персонажи. Высокий план возникает в трагической борьбе со смертью. Но эта же коллизия получает иронически сниженное повторение в стычках Человека с бытом.

Переходы от обыденного к трагическому, а от трагического к горькой иронии бессилия перед обыденным пронизывают весь {118} текст, начиная с первых бормотаний вечных старух, прислужниц Судьбы. Они по-своему радуются рождению Человека, но готовы и к его смерти (меньше будет возни), сознают значительность происходящего и срываются в сплетни, обывательскую пошлость, повторяя застывшие, стереотипные, «вечные» в своей банальности формулы.

- А все-таки я очень хотела бы знать, будет ли мальчик или девочка?
- Правда, интересно знать, с кем будешь иметь дело.
- Я бы желала, чтобы оно умерло, не родившись.
- Какая вы добрая!
- Не добрее, чем вы.
- А я бы желала, чтобы оно было генералом...

Такого рода хоровой диалог ведут в следующем действии соседи Человека, затем гости на балу, прислуга обедневшего Человека, пьяницы в трактире, где он умирает.

Все отношения в пьесе приобрели абсолютную отвлеченность. Но драматическое действие не гаснет. Оно получает напряженность в первой картине «Рождение Человека и муки матери», где начинается борьба между жизнью и смертью, а вместе — между силами человеческого духа и мертвечиной пошлости. Эта борьба продолжается в следующих эпизодах. Человек испытывает все беды нищеты, и все же он счастлив, полон радости, надежд, жизни («Любовь и бедность»). Однако в его мечтах о счастье слава

соединяется с самым банальным буржуазным довольством. Надежды осуществляются. Но Человек оказывается в плену у роскоши, в окружении лести, чопорной скуки, зависти («Бал у Человека»). И только когда героя опять настигают несчастья бедность, в нем снова просыпается бунтующий дух, в его молитве нет смирения, проклятье судьбе звучит со всей силой («Несчастье Человека»)...

Мистериальный драматизм пьесы Л. Андреева в сильно преломленном, по существу искаженном виде отражал противоречия современности. Опасность потерять и такие зыбкие контакты с реальностью была достаточно сильна для неоромантической драмы, которая, стремясь ради вечного оторваться от обыденности **{119}** жизни, обращалась к античным, мифологическим сюжетам.

В «Электре» (1903) немецкого неоромантика Гофмансталя непреходимая грань драматических противоположностей пролегает между миром прагматической обыденности или, с точки зрения драматурга, повседневной пошлости, и бытием духа. Эти две стихии как бы совмещены, сосуществуют, но не сливаются. Электра целиком живет в воображаемой, фантастической «реальности», которая в поэтической системе драмы получает свою пластическую ощутимость. Страшные картины ночи, когда был убит Агамемнон, сохраняются в сознании Электры во всей своей вещественности и впечатляемости, они не покидают ее воображение. Кровавые подробности неотступно стоят перед ее глазами, ее стенания и крики непрерывно раздаются во дворце. Дворцовых служанок, которые идут к колодцу за водой, она видит скользящими в крови своего отца. Кровавая подоплека дворцового быта все время ощутима. И это фантастическое бытие оказывается более сильным, действенным, выразительным, чем бледные тени повседневности. Клитемнестра не боится возвращения Ореста, против него у нее есть стража. Но тревожные сны по-настоящему мучительны для нее. Чтобы избавиться от них, она готова обратиться за советом к Электре. А та, издеваясь над матерью, снова и снова возвращает ее память ко дню убийства.

Зато вещественный мир совершенно закрыт для Электры. Драматург выводит на сцену изможденное страданиями и лишениями бесполое существо. Орест не верит, что перед ним сестра, принимая ее за древнюю старуху. Хотя месть Клитемнестре вдохновлена Электрой, в самом ее свершении дочь Агамемнона не принимает участия, она не включена ни в один из сюжетных моментов этой линии пьесы. Даже топор, которым должно свершиться отмщение, остается невырытым. Когда все кончено, Электра падает на сцене мертвой, ибо содержание ее жизни исчерпано.

Эта ситуация повторяется и в других пьесах Гофмансталя, не связанных с мифологическими сюжетами. Суть его драматических произведений сводится к тому, что герой за несколько минут до смерти, в воображении своем, проживает целую **{120}** жизнь, которая более ярка и насыщена, чем все его земное существование.

Следует ли в связи с «Электрой» Гофмансталя говорить об эстетической активности драматического действия? По-видимому, только в очень ограниченном смысле. Тут не делается никаких попыток преодолеть пропасть

между миром вещественным и иллюзорным, эти два плана существуют параллельно. Собственно, и противоположность их относительна. Реальность жизни бессмысленна. Но и состояние духа предстает у драматурга болезненным, горячечным, туманным. Перед нами скорее лирическое излияние, декадентское восприятие мира, тоскливое и безнадежное отражение кризисного состояния жизни, полное предчувствия близких катастроф.

Драма начинала прямо связывать человека и общее состояние мира, человека и время, как бы возвращаясь, на иной, разумеется, основе, к принципам классического театра. На этом пути неизбежны были свои противоречия. Расширяя угол обзора, драма должна была брать личность более крупно, общо. Поднимаясь на иную ступень художественной абстракции, она уходила от детального воспроизведения связей характера. Могла, таким образом, и совсем потерять драматическое содержание, отказаться от действия, перестать быть собственно драмой. И это происходило и происходит в тех модернистских формах театра, где абсолютизируется кризисное состояние мира, современная ситуация мыслится как безвыходная для личности.

## ***ЧЕЛОВЕК И ИСТОРИЯ***

Горьковский подход к драматическому восприятию современности получил развитие в литературе социалистического реализма. В концепции пьесы «На дне» современное состояние мира, то есть классовая, буржуазная структура общества, мыслилось как нечто преходящее, подверженное потоку времени. Тут таилась необходимость Революционного образа действия.

**{121}** Советский театр выдвинул в качестве героя драмы человека революционного деяния, проникнутого пафосом героики, уверенного в возможности перевернуть мир, перестроить человеческое бытие на основе разума и добра. Непримируемое, конфликтное противоречие идеала и обыденности снималось, повседневность получала высокое, героическое содержание, она превратилась в историю, а герой драмы — в человека исторического. Драматические отношения человека и обстоятельств потеряли тут свою мистифицированную, абстрактную или, напротив, натуралистически ограниченную форму.

На какой же конфликтной основе могло теперь развиваться действенное содержание драмы?

Суть действенных отношений драмы на ее новом этапе можно показать на примере «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского. Прямо соотнося новую трагедию с классической традицией, добиваясь свойственной этой традиции законченности и определенности, драматург как бы выводит чистую формулу революционной драмы.

Общая ситуация трагедии — гражданская война, столкновение классово непримиримых сил, борьба красных и белых. Но драматическое свое содержание эта коллизия открывает не в прямом столкновении, а в сложном переплетении и взаимодействии по-разному направленных человеческих волевых усилий и страстей.

Комиссар, Алексей, Вожак, Командир, Вайнонен встречаются на сцене, чтобы спорить о свободе и революционной дисциплине, о гуманизме и политической необходимости, о насилии, о власти, о доверии к человеку. Нельзя сказать, что героиня «Оптимистической трагедии», назначенная в полк комиссаром, только опровергает заведомо ложные точки зрения, только выправляет чужие заблуждения. Комиссар сам ищет и сам многое для себя во всех столкновениях открывает. В позиции каждого из противников или союзников представителя большевиков есть своя реальная основа. Высшая правда Комиссара обнаруживается в связи всех обстоятельств, в движении событий и отношений героев, тут открывается логика развертывания философско-революционной темы трагедии, ее драматическое действие.

**{122}** Вайнонен останабливается в сомнении перед необходимостью волевого поступка, нерешителен, когда нужно прибегнуть к насилию или маневру. Вожак уничтожает людей — прямым ударом и хитростью: лишь так, представляется ему, можно очистить мир от старого, достичь идеала анархической свободы. Алексей не хочет никому и ничему подчиняться, ни в чем не доверяет окружающим. Командир знает один закон: профессиональную воинскую дисциплину, порядок приказа и исполнения, не верит в возможность «воспитывать» заново взрослых людей. У Комиссара не существует *единственной* установки. «... Заранее подготовленных ответов на все возможные происшествия у нее нет и не может быть», — отмечает П. П. Громов в статье «История подлинная и мнимая»<sup>101</sup>. Комиссар действует неоднозначно и потому неожиданно. В первой же сцене на корабле выстрелом из револьвера ею убит один из матросов. Она ищет способа столкнуть Вожака и Алексея. «Хорошо ли это?» — спрашивает Вайнонен. Все считают Командира врагом, офицерской косточкой. Тут сходятся и Вожак, и Вайнонен. Но Комиссар щадит Командира, доверяет ему судьбу полка. Комиссар приказывает и распоряжается, уговаривает и полагается на добрую волю человека, действуя все время на предельном напряжении мысли, на последней черте риска. И драматический ход событий дает себя знать в каждой ситуации.

Вожак проверяет Комиссара, предлагая уничтожить Командира. Тогда, посланная партией в полк, она станет «своей» для анархистов, войдет с ними в общую кровавую круговую поруку. Комиссар испытывает Командира. И верит ему потому, что тот откровенен, не прикидывается, будто сочувствует революции. Прочитав стихотворные строки: «Бунт на борту обнаружив, из-за пояса рвет пистолет, так что золото сыплется с кружев, с розоватых брабантских манжет», — Комиссар и сама открывает карты, обнаруживает, что отлично понимает своего противника. Тот схвачен в своей сути. В политической своей ориентации. В приверженности морю, романтике боевой службы. Однако, сохранив Командира, Комиссар вступает в смертельный конфликт с **{123}** Вожаком. И тут она уже не ищет контактов, а уничтожает противника. Ждать невозможно: полку предстоит решительная схватка с врагом. В надвигающемся бою Комиссар снова выбирает активную и рискованную тактику. Она поручает

---

101 Громов П. Герой и время. С. 345.

Командиру самостоятельный отряд, не позволяя никому за ним следить, его «контролировать».

Поверив Командиру, героиня ставила под угрозу свою собственную жизнь, так как это означало полный разрыв с всемогущим Вожаком. Зато она решила таким образом судьбу полка, который по-настоящему родился только в этом последнем бою. Комиссар гибнет. Но к этому она была готова, сама выбрала Дорогу.

Переплетение судьбы личности и судьбы народной, через которое открываются связи между активной революционной волей человека и результатом его поступков, составляет драматическое Действие пьесы. Диалектика действия дает себя знать и в общих судьбах героев, и в любом мельчайшем звене драматической цепи.

Вместо приказа о расстреле Командира, который написан и передан ей Вожаком, Комиссар читает по чистому, ничем не заполненному листу бумаги приговор самому Вожаку. Если Алексей, который с недоверием берет в руки «приказ», захочет обнаружить «обман», Комиссар погибнет. В самой этой ситуации по-своему проявляется драматическая природа трагедии, концепция ее героини. Комиссар всегда действует не по бумаге. Как истинная героиня трагедии она готова оплатить и победу и поражение собственной жизнью.

Сопоставив своих героев с героями классической трагедии, придав им ту же целостность, неуклонность в движении к цели, Вишневский, однако, открывает в характерах реальное историческое содержание, драматизм революционной ситуации. Образ Комиссара трагичен: чтобы отстоять революционную идею, воплотить ее в реальность, человек отдает жизнь. Он оптимистичен, потому что революционный пафос Комиссара человечен и созидателен, в отличие от абстрактной, догматической «революционности» Вожака. Здесь проходит главная линия драматических размежеваний, открывается конфликт. Гибель {124} героя не означает, как то было в классической драме, падения целого уклада, уходящего, но не исчерпавшего своего исторического содержания, не превращается в «гибель героического», что составляло суть трагедии в течение многих веков<sup>102</sup>. В движении драматического действия у Вишневского все разнонаправленные характеры оказываются втянутыми в сферу тяготения центрального героя, воплощающего пафос революционного преобразования жизни, только в этом взаимодействии образуется та линия его поведения, которая совпадает с направлением времени, с движением истории.

На тех же принципах строятся драматические отношения в пьесе Н. Ф. Погодина «Мой друг», написанной почти одновременно с «Оптимистической трагедией». В данном случае драматург не помещает своих героев в обстоятельства гражданской войны, исторически и вместе с тем поэтически, мифологически обобщенные, они действуют в современной, «мирной», если можно так сказать, обстановке революции, но и тут характеры открываются в своей революционно-исторической и драматической

---

102 См.: Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. С. 273.

содержательности.

Определенность и историческую конкретность как характер Гай у Погодина, подобно Комиссару из «Оптимистической трагедии», получает через цепь столкновений и взаимоотражений с другими характерами в условиях, полных коллизий, тоже для него решающих, грозящих ему уничтожением, поскольку герой драмы может оставаться самим собой только на данном уровне драматического напряжения; если человек отступит от своей главной, всепоглощающей цели, он гибнет.

Попробуем с этой точки зрения рассмотреть самый первый эпизод пьесы «Мой друг».

Гай в Америке. Он изъят драматургом из привычного окружения. Директор гигантской социалистической стройки сидит в каюте океанского парохода с американским предпринимателем мистером Генри. Гай молчит. Говорит только американец. Это почти монолог. Но через речь собеседника мы ощущаем состояние молчащего героя. Американец старается войти во внутренний {125} контакт с Гаем, пытаясь убедить себя и его, что между ними нет, собственно, никаких различий: они оба делают большие дела, ворочают миллионами, у них похожи биографии — Гай когда-то вынужден был скрываться от преследований охранки в Америке, а Генри бежал сюда из Англии, спасаясь от полиции. Генри хвалит Гая за то, что он сумел «обмануть» его фирму на четыре миллиона при размещении заказов. Он сам хвастается одной из своих спекулятивных махинаций. Но пробиться к Гаю не может. Тот только слушает его по необходимости, словно сжав зубы.

После американца в каюте появляется русский эмигрант. Он принимает за грустившего, задумавшегося о доме Гая за «своего», предлагает вместе по-русски потосковать. Но Гай, тоже по-русски, посылает эмигранта подальше, по сценическим условиям — шепотом.

В этих сопоставлениях открываются две главные линии действий героя. Деловая и человеческая. Они не просто заявлены, но уже завязаны в драматический узел. И потому что Гай, иронически выслушивающий хвастовство американца, сам очень скоро вынужден будет прибегнуть к рискованной комбинации, чтобы успешно закончить стройку. И потому что деловая линия его поступков будет все время переплетаться, взаимодействовать, совсем не безболезненно, с живыми человеческими судьбами.

В следующем эпизоде возникает новая цепь сопоставлений. И опять внутренние мотивы поведения героя не открываются. Он только каждый раз поступает не так, как могут предполагать окружающие, а следовательно — и зритель, действует словно вопреки логике и очевидному «здравому смыслу». «Загадка» Гая остается.

Гаю известно, что его собираются снять с поста начальника стройки, но он с поезда приезжает к себе в кабинет и сам снимает с дежурства по заводу разлегшегося на его столе Кондакова.

О Кондакове в списке действующих лиц сказано: «смирный недалекий, пытающийся быть смелым и “далеким”». В этом персонаже разрыв между делом, к которому человек приставлен, и способом действий доведен до

гротескной остроты. О Гае {126} он ничего не знает, никогда не видел, но уже где-то против него голосовал. Телефоны на столе директора кажутся ему признаком барских замашек: «Наставили телефонов, как у римского папы», «И все это мы у Америки учимся. Телефонов наставили — заблудишься». Аппараты он снимает со стола, чтобы устроиться на ночь, сигнальному пожарному колоколу привязывает «язык», дабы не беспокоил. Гаю нетрудно справиться с Кондаковым. Но за ним будут вставать аналогичные персонажи, не только комические, а также довольно зловещие, по-своему — драматические.

Появляется один из друзей Гая — Максим. Он рассказывает о выдвинутых против Гая обвинениях. Естественно, что тот должен броситься защищать себя. Но Гай не собирается это делать. Его занимает завод, а не такого рода «политика».

Утром секретарь Ксения Ионовна снова разворачивает перед своим начальником картину заговора против него. Гая это не пугает. Его больше тревожит сообщение, что стройке не хватает денег.

Жена Гая Элла Пеппер со всем молодым энтузиазмом включилась в борьбу с «оппортунизмом» мужа, хочет его проработывать и перевоспитывать. Гая же огорчает, что он был резок с ней.

Первый помощник Гая Белковский приходит с покаянием: это он послал заявление в ЦКК. Потом этот человек будет каяться перед своими сторонниками по поводу того, что предал их, и снова придет к Гаю с повинной. Гаю Белковский противен и жалок, он постарается держать его подальше от дела, беря все на себя.

Появляется Елкин, главный и наиболее влиятельный противник. Но как раз с ним Гай говорит прямо и откровенно. Гай готов отвечать за старые «грехи», которые раскопал Елкин, и не собирается ссориться с этим человеком. По мере того как открывается суть дела, меняется форма обращения. Гай не сразу ответит на приветствие Елкина. Потом начнет с официальной, хотя и явно иронически поданной формулы: «Благодарю, любезный человек, товарищ Елкин». А закончит он сцену в ином тоне. «Прощайте, друзья», — скажет он Максиму и Софье. И к Елкину обратится без злости: «Я не сержусь, Сеня. Ты голову свою в {127} портфеле носишь». И этот переход от «товарищ Елкин» к «Сене» передает всю линию будущих отношений Гая с этим человеком и другими своими «противниками», которых он не уничтожит, а по-своему применит к делу. Очень скоро Гай удивит всех, сделав своим первым помощником самого ярого сторонника Елкина устранив с ответственного участка одного из своих настоящих

Существование Гая находится под постоянной угрозой. Все время нападают на него «критики», которые проверяют «чистоту» и «правильность» его линии. Смертельные трудности возникают оттого, что завод должен быть построен и пущен в срок, хотя для этого нет как будто реальных ресурсов. Гай даже прорепетирует для себя возможность отступить, отказаться от, казалось бы, невыполнимого, но сразу же поймет, что это самое худшее. Гай должен решать сам. Он будет искать и приходить в отчаяние. Ему придется нарушить некоторые правила, пойти обходным путем (вспомним, как поступает в

ответственную минуту Комиссар, читая по чистой бумаге приговор Вожаку). По этому поводу опять зашевелятся «критики», полетят новые заявления в Москву. Но только решив главную для себя проблему, пустив завод, Гай преодолеет недоброжелательство людей, занятых больше формой, а не сутью дела, определит и свое внутреннее равновесие, хотя драматические обстоятельства его собственной жизни не сняты. Но в чем-то главном, решающем все сошлось. Родился завод. В этом смысл, очевидное для того времени историческое содержание дела героя и тех, кто шел за ним. Вместе с тем возникли и предпосылки новых отношений людей. В них не только требовательность, прямота, бескомпромиссность. Еще доверие, сочувствие, живая свобода. Драматург назвал пьесу «Мой друг». Можно было бы проследить, как обращение «друг» по ходу действия наполняется все более богатым и конкретным содержанием.

Характер Гая историчен в той же мере, в какой историчен Комиссар у Вишневого. Изменились обстоятельства. Осталась постоянной доминанта поведения героя. В революционном деянии, в устремленности к главной цели устанавливаются и все внутренние отношения личности.

**{128}** Поэтика драматического характера у Вишневого и Погодина достаточно своеобразна. Внутренние противоречия и побуждения обнаруживаются непосредственно в ситуации, а не преломлены через психологические мотивировки, через конкретность бытового поведения. Здесь возможны и прямые разрывы, особенно в комических коллизиях. Елкин, еще не снятый со своего поста, говорит в таком стиле: «На данном отрезке времени жены являются узким местом в раскрытии оппортунизма своих мужей. Но они, жены, должны брать пример с тебя, которая мужественно помогает партии бороться со своим мужем, который остается оппортунистом на практике...» Когда Елкин обращается к своему нормальному, рабочему состоянию, он начинает разговаривать совсем иначе: «Я не играл, ты брось! Я признаю свои ошибки. Я дурачки работал — суть подменил формой...» С точки зрения психологической и речевой перед нами просто другой человек. Так меняется соотношение индивидуального и обобщенного в характере, происходит закономерное, оправданное всем ходом действия превращение.

В те годы с Вишневым и Погодиным спорил Афиногенов, который настаивал на традиционной бытовой и психологической достоверности характеристик. Но если взять написанную почти одновременно пьесу Афиногенова «Далекое», то в ней, при иной внешней стилистике, обнаруживается та же, что в «Оптимистической трагедии» и «Моем друге», природа драматического действия. Не случайно драматургу приходится вводить чрезвычайные обстоятельства. Персональный вагон со смертельно больным военачальником Малько из-за поломки застрял на маленькой, затерянной в тайге станции. Это дает возможность сопоставить заведомо масштабный в своей исторической значимости характер с обыденными фигурами жителей разъезда. Драматические отношения не возникли бы, если бы все было сведено к тому, что прибывший на захолустный разъезд большой военный и политический руководитель помог его обитателям развеять свои сомнения и



неурядицы. Кратковременное пребывание в Далеком стало и для Малько поворотным. Он начинает осознавать аскетическую, рационалистическую ограниченность своего {129} самоотвержения, наполняется решимостью бороться до конца и за свою жизнь.

Таким образом, оставаясь в рамках психологической, бытовой драмы, Афиногенов приходил, подобно Вишневскому или Погодину, к исторической концепции драматического характера.

Театр XX века как бы возвращается к своим исконным, классическим формам. Человек снова входит в прямое соотношение с «общим состоянием мира». В сфере тяготения этих полюсов и возникает ток драматического действия. При этом театр не отказывается и от «существенного соответствия» между характерами и обстоятельствами. Свободно формируя систему драматических отношений, прибегая к активным приемам построения пьесы, современная драма не теряет исторической перспективы, реального соотношения социальных сил и влияний. Советская драматургия первой пришла к такому широкому художественному синтезу общечеловеческого и исторического в системе драматического действия.

Драма сложилась как специфическая художественная форма выявления драматического содержания жизни. Это не значит, что всякое драматургического вида литературное построение становится драмой, достигая уровня подлинного действия. В литературе и на сцене часто прибегают к диалогическому способу изложения вовсе не драматического самого по себе содержания, так же как стихотворная форма не обязательно означает, что мы имеем дело с настоящей поэзией. Драма, как и всякое другое изобретение человечества, нередко используется не по своему прямому назначению. Остаются неизжитыми представления, что драматург может взять любой стоящий на повестке дня актуальный жизненный вопрос, но только провести его разработку драматургическими приемами. Многие неудачи в современном театре связаны с тем, что драме пытаются навязать не свойственные ей функции, начинают пьесу очень полезным и почтенным, но чуждым ее природе содержанием.

Драматическое есть свойство самой жизни. Однако драматург вовсе не иллюстрирует через столкновение характеров {130} социальные тенденции. Сами по себе социальные конфликты, как бы ни были они остры, не составляют содержания драмы. В ней отражается драматизм познания, поиски преодоления драматических противоречий бытия. Настоящая драма не решает ту или иную частную проблему. Речь в ней в конечном счете всегда идет о жизни и смерти, о судьбе человека. Как бы ни был локален ее жизненный материал, как бы ни была мала та арена, на которой разворачивается действие, драма всегда представляет целостную художественную модель мира, взятого с точки зрения возможности преобразовать, перестроить его, то есть интерпретированного в образном ключе драматического действия.

## {131} ЕДИНСТВО ДЕЙСТВИЯ

### {132} СТРУКТУРНЫЙ ПЕРЕВОД МОЛЬЕРА

Человечество время от времени испытывает потребность проиграть свои трагические и комические коллизии на сцене, стараясь пробиться через логически непреодолимые противоречия собственного сознания, проникнуть в надвигающуюся на него неизвестность с помощью энергии драматического действия. Тогда снова в системе искусств на первый план выдвигается драма.

Синтезируя многовековые художественные искания человечества, современное искусство доводит коренные художественные категории драмы до их прямого сущностного выражения. Относится это и к драматическому действию.

Что должно было бы произойти с шекспировской или мольеровской драмой, если перестроить ее в соответствии с современными принципами ведения драматического действия? Исследователь лишен возможности ставить подобные опыты. Однако творческая практика создает незапланированные художественные эксперименты. Не только при сценической интерпретации классики, но и в литературном бытии драмы.

С этой точки зрения особый интерес представляет пьеса М. Булгакова «Полоумный Журден». Нельзя считать ее просто переводом «Мещанина во дворянстве» на русский язык, хотя значительные части комедии Мольера воспроизведены адекватно. Речь идет и не о вольной обработке, переложении заимствованного сюжета. Мольер остается. Булгаков называет свою пьесу «мольерианой в трех действиях». Так обозначен жанр. По существу же «Полоумный Журден» есть *перевод* «Мещанина во дворянстве» {133} на язык современной театральности. Все отношения комедии сохраняются, но получают осмысление в свете тех сдвигов, через которые прошел за эти столетия театр.

У Мольера театральность открытая, персонажи представляют собой сценические маски, которые включены в определенные драматические ситуации, при этом они прямо повернуты к зрителю, направляют свои реплики не столько в адрес партнера, сколько в зал. Все это предполагает сама структура произведения, его жанр и не требует специального обоснования. Договариваться, уславливаться по этому поводу никакой необходимости нет.

Булгаков пишет «Полоумного Журдена» после того, как драматургия пережила несколько переворотов, прошла через эпоху совсем иной театральности, предполагающей, что зритель следит за происходящим через «четвертую стену», прозрачность которой обнаруживается только из зала. Чтобы сохранить театральную ситуацию мольеровской комедии, автор «Полоумного Журдена» должен был сделать ее отношения явными, открытыми, подчеркнутыми, вынести их в прямой текст.

Так возникает театральное обрамление. Мы присутствуем на репетиции

новой пьесы. Перед нами актеры мольеровской труппы. Их вызвали на сцену, вручили роли, дали самые краткие режиссерские указания. Теперь им предстоит переодеться, в соответствии с требованиями своего ампула и собственной изобретательностью, и начать играть, тоже в известной системе приемов, а иногда, нарочито отступая от них, импровизируя.

В конце пьесы снова происходит «разоблачение», освобождение от театральных костюмов. Но уже на разгоне, на инерции драматического действия. Сознание Журдена или актера, играющего его роль, под влиянием всех происходящих вокруг него превращений словно бы на самом деле теряет опору.

«Нет! Нет! Все на свете обман!» — кричит Журден. Он бросается к госпоже Журден: «Не верю, что ты моя жена!» Срывает с нее театральный костюм и обнаруживает актера, игравшего эту женскую роль. «Конечно, нет, это Юбер! Я действительно, кажется, схожу с ума! Держите меня!»

Все просят Журдена успокоиться. А он зовет мудрого Панкрасса: «Философа ко мне! Пусть он, единственный мой друг, Утешит меня... Господин Панкрасс, скажите мне что-нибудь приятное!»

**{134}** «С удовольствием, — отвечает Панкрасс. — Спектакль окончен!»

Так причудливо переплетается истина чувств и театральная игра. Мольеровские актеры вынуждены репетировать поздно ночью, после представления, они чертовски устали, и им действительно приятно услышать, что спектакль окончен, можно отправляться на покой или в излюбленный кабачок. Вместе с тем заключительная реплика получает особое значение и в театральной реальности уже современного спектакля. Зрителю сообщается, что представление окончено, актеры снимают на его глазах театральные костюмы. Однако отчаянный крик Журдена прорывается сквозь театральные рамки. Состояние человека, обезумевшего от того, что все вокруг оказывается не настоящим, — не притворство, оно не наиграно, хотя все происходит на сцене, в театре. Есть актеры, есть пьеса, в персонаже которой им предстоит воплотиться. Но отношения между актером и ролью, а также между актерами как таковыми и их персонажами обнажены.

Конечно, ничего подобного нет и не может быть в мольеровской комедии. И все же это Мольер, но только возведенный в степень современной театральности.

Мольеровский театр не предполагал конкретности временных отношений на сцене. Бессмысленно задавать вопрос, когда именно происходит действие «Мещанина во дворянстве». Разумеется, сейчас мы, привыкшие к известной временной определенности сценического действия, по многим черточкам, деталям отнесем все к мольеровским временам. Для человека той эпохи подобная проблема вообще не существовала, исторические временные отношения, признаки которых мы тут обнаруживаем, на самом деле не были для классицистского театра структурными. Это было настоящее время, но не историческое, а некоторое отвлеченное театральное настоящее.

Булгаков вносит в «Мещанина во дворянстве» конкретность временных отношений. Теперь это именно мольеровские времена. Наши современники

перенеслись в прошлое, играют мольеровских актеров, которые в свою очередь репетируют на сцене комедию, сочиненную в труппе. Завтра она должна быть сыграна перед королем в Шамборе. Драматург с особой тщательностью и вкусом отделяет детали, обыгрывая реальные ситуации, растягивая связи времен.

**{135}** На контрастах, столкновениях конкретного и отвлеченного театрального времени, исторической определенности и сценической условности, прошлого и современного пробивается драматическое действие «Полоумного Журдена».

Мольеровские персонажи выходили тогда, когда этого требовало действие, драматург выталкивал их в соответствующий момент на сцену, специального обоснования тут не требовалось, реальная мотивировка не входила в структуру комедии. У Булгакова этот принцип нарочито обнажается. У него актеры по первому требованию выскакивают прямо из люка. По-видимому, драматург хотел, чтобы в театре это делалось мгновенно, с помощью театральных машин, которые во времена Мольера применялись при разных сценических эффектах. Это опять же не соответствует буквально поэтике «Мещанина во дворянстве», хотя в сущности, воспроизводит ее, только в современном обострении.

Ту же структуру постоянных переходов из одного времени другое, из мольеровской театральной системы в современную можно обнаружить и в языке «Полоумного Журдена».

Слуга Клеонта Ковьель обращается в пьесе Булгакова к госпоже Журден со следующей речью: «Ах, сударыня, признаюсь вам, что у меня есть свой план. Я люблю вашу служанку Николь. Надеюсь, что вы не учините никаких препятствий к моему браку».

Это подчеркнуто литературная речь, выдержанная в стилистике несколько устаревших переводов Мольера на русский язык, отчасти пародирующая этот способ выражаться. Ведь рядом слуги Журдена говорят скорее языком Гоголя или Островского: «барыня велела».

Госпожа Журден отвечает Ковьелю односложно: «Не учиню».

Сказано только одно это архаическое, книжное речение. Но в устах грубоватой и вовсе не склонной к сантиментам госпожи Журден, покровительственно повторяющей выражение ловкого и льстивого пройдохи, слово это, изъятое из витиеватой конструкции и включенное в очень современный синтаксический оборот, обнажает контрастные речевые планы, порождает иронические подтексты.

Жанр мольеровской комедии превратился у Булгакова в особое театральное действие — «мольериану», театральная ситуация получила современное осмысление, а единый слог мольеровского **{136}** текста под пером «переводчика» запестрел ироническими смещениями, стилевыми анахронизмами и разнобоями. Но цель всех этих сдвигов — в той трактовке, которую получает у Булгакова герой «Мещанина во дворянстве».

У Мольера приглашенный в дом музыкант предлагает Журдену прослушать серенаду, сочиненную учеником. «Это мой ученик, — говорит он, — у него к таким вещам изумительные способности». «Очень может быть, — отвечает

Журден, — но все-таки не следовало поручать это ученику. Еще неизвестно, годитесь ли вы сами для такого дела, а не то что ученик». У Булгакова этот ответ опущен, хотя ситуация сохранилась. Драматург взял из Других комедий Мольера репризы, которых нет в «Мещанине во дворянстве». Почему же он не воспользовался этим ходом?

Мольер заставил своего героя посмеяться над учителем, тот иронический прием — в театральной стилистике комедии. Можно было бы еще привести примеры, когда драматург устам своего простодушного персонажа дает иронические характеристики другим лицам. Но это возможно при своеобразной *масочной* природе персонажа, когда нет претензии на характер, на психологическую подоплеку. Ведь Мольер метит в определенное явление, судит нравы и не связывает их с личностью героя. У Булгакова Журден тоже театрален, но в ином смысле, чем у Мольера. При всей условности сценического персонажа в систему образа включено и его человеческое нутро. Потому-то реплики, отчужденные от героя, невозможны, хотя он создан, как мы видели, на самых различных временных, исторических, бытовых, стилистических сдвигах и отчуждениях.

Некоторые переакцентировки сделаны и в окружении Журдена. У персонажей стало больше вульгарности, грубости, цинизма, мелкой корысти и пустой сентиментальности. «Нормальный» фон, на котором должны красочно выделиться нелепые причуды центрального героя, стал иным, более пошлым, серым. Драматург смеется над жалкими претензиями Журдена. Но эти наивные фантазии — единственное, что лишено неприкрытой корысти, освещено духовными порывами, несет на себе печать человеческого воображения. И когда все иллюзии рушатся, у Журдена вырывается по-настоящему драматическая нота, он и впрямь пошатнулся в уме. Этого не может произойти с героем Мольера, хотя все {137} его наперебой называют помешанным. У него не было такой головы, в которой столь катастрофически могут сместиться все представления.

Булгаков взял в классицистском театре принцип прямого сопоставления героя и времени, придав ему современное содержание.

Вспомним, в каком художественном контексте писался «Полоумный Журден». Не так давно была поставлена «Принцесса Турандот». Сыграл Хлестакова Михаил Чехов. Создавались сатирические спектакли Вс. Мейерхольда. Уже вышли из-под пера Маяковского «Клоп» и «Баня».

«Мещанин во дворянстве» был переведен Булгаковым на язык современной театральной стилистики, который в данном случае оказался русским. Особенность этой новой пьесы заключалась и в том, что в драматургическую структуру никогда не ставившегося произведения входила и режиссерская трактовка. Эта сторона тоже была зафиксирована в тексте.

Так преобразуются исконные категории драмы. Основные моменты отношений *автор — герой — зритель* сохраняются. Но они обостряются и еще как бы умножаются, возводятся в степень. Драматические коллизии захватывают все новые и новые связи, придавая им действенный характер, вводя их в структуру драмы. Возникают особого типа драматические контакты

действия и жизненной реальности, бытового и театрального, активируются отношения времени, жанровых категорий, нарастают этажи подтекстов диалога. Все это приобретает открыто драматический характер, становится дополнительным источником энергии действия в современной драме.

## СТРУКТУРА

Попробуем наметить основные линии отношений, которые в драме могут обрести действенный смысл. Тот, кто бывал на представлении кукольников, помнит, конечно, распространенный в их репертуаре трюк с оживающей куклой. Актер, мастер кукольного дела, выходит из-за ширмы и, как бы раскрывая секреты своего искусства, начинает на наших глазах строить куклу. На указательный палец он надевает белый {138} шарик. Это голова. А большой и средний пальцы превращаются в руки будущего человечка. На шарике рисуются глаза, и кукла начинает оживать, потягиваться, смотреть вокруг. Нарисован рот — и она уже что-то лепечет. Кусок пестрой материи превращается в одежду. Затем «ребенку» дается палка. Вновь родившийся человечек начинает ею помахивать. И вдруг... довольно сильно бьет кукольника по голове. После того, как кукла ударила своего создателя, нет сомнений, что это уже живое существо. Оно обрело независимость и будет весьма скептически, без всякого почтения относиться к своему хозяину.

Театральный эффект, живая искра действия возникла тогда, когда вновь родившийся кукольный персонаж неожиданно для зрителя обнаружил независимость, проявил своеобразную инициативу. Пусть несколько грубым — в соответствии с традицией кукольного театра, где колотушка всегда была главным средством разрешения всех недоразумений, — но зато убедительным способом. Так условное театральное *действие* превратилось в реальность *действия*. В данном случае механика обнажена. Актер бьет себя палкой по голове. Но нечто подобное происходит в любой театральной ситуации. Чтобы заставить зрителя увидеть живым своего персонажа, художник должен сам в него поверить, войти с ним в двусторонние драматические отношения. Момент такого оживления персонажа необходим в кукольном театре, только после него устанавливается полное доверие между сценой и залом. Недаром Петрушка всегда пребывает в некотором антагонизме со своим хозяином-шарманщиком. Но это происходит в любом театре. Герой должен в какой-то момент явно отделиться от своего создателя, зажить по своей логике, с известной степенью независимости и неожиданности для самого автора.

Можно и дальше анализировать эту «кукольную ситуацию» как прообраз всякой театральной ситуации, связанной с эффектом драматического действия. Актер вышел на сцену кукольного театра и на глазах и при участии, — что очень важно — зрителя демонстрирует свое искусство. Это вполне конкретная ситуация, реальные отношения между художником и зрителем. Связь осуществляется через куклу. Но ведь персонажи драмы всегда есть творения автора, созданные в согласии с его пониманием человека, со своей мерой условности, отвлеченности, стилизации. Кукла — {139} это всего лишь

незамысловатая конструкция из дерева, тряпья, других подручных материалов, весьма отдаленно напоминающая человека. Однако в ней и некоторое вечное человеческое содержание, отложившаяся многовековая история. За «плечами» любой нашей театральной перчаточной куклы стоит Петрушка, с его традициями, приемами, условностями. Именно Петрушке свойственно держать палку и драться. Марионетка этого не может делать, она будет функционировать и «оживать» по-другому. И все же перед нами всего-навсего сделанное человеческими руками подобие живого существа.

Соединение этих двух конкретностей — актера в ситуации публичного творчества и куклы из папье-маше — дает нечто третье, тоже вполне реальное. Не копирование жизни, не ее имитация, а своя, новая правда, которая не складывается механически из составляющих, а возникает как их отношение. Этот процесс и есть прообраз сценического действия.

Суть сценического творчества двойственна. На сцене что-то искусственно выстраивается. А рождается нечто другое, реальное, истинное. В данном случае автор даже не прячется от зрителя, прямо руководит сценическими событиями. И тут есть момент самодвижения. Наступает минута, когда все словно отрывается от земли, совершается свободный полет. Создается свой мир, находящийся в особом, живом и двустороннем, контакте с действительным.

Манипуляции, которые проделываются на сцене, — оснастка куклы, ее первые движения и реакции, подробности и детали этого процесса, которые зависят от чувства меры, вкуса актера, обретают смысл только благодаря удару палкой. И в то же время главный эффект подготовлен, невозможен без замедленного священнодействия с кукольными атрибутами. И опять тут драматическая диалектика дробности и единства, присущая действию.

Можно открывать в этой кукольной истории все новые и новые стороны. В элементарном сценическом приеме, имеющем, вероятно, тысячелетнюю давность, заложены все основные закономерности действия. Только при отчуждении от своего творца образ оживает, обретает самостоятельное бытие. Но в то же время связь эта не может быть окончательно оборвана. В сцене с куклой момент отчуждения, в комических и трагических коллизиях {140} обнаруживающийся в любой деятельности человека, обнажается, становится самостоятельной темой.

И сценический образ не есть только знак содержания. Момент отчуждения реально и зримо воспроизводится. Драматические процессы жизни повторяются в собственных коллизиях сцены. Недаром все начинается с демонстрации секретов искусства. Но манипуляции кукольника приводят к некоторой подлинности, превращаются в действие.

Свое взаимоотношение подлинного и условного существует и в прозе, и в поэзии. Однако фантазия читателя, переходящего от художественного текста к реальному эстетическому переживанию, должна работать в несколько ином направлении.

Схема восприятия прозы может быть представлена в виде треугольника:

Автор — Герой

\ /

## Читатель

Автор и герой обязательно одновременно и как бы независимо появляются перед читателем, хотя, конечно, друг без друга они не существуют.

В подобной же схеме для поэзии мы должны были бы все эти три позиции заключить в общий круг, так как в поэтическом восприятии автор, герой и читатель постоянно друг друга подменяют, они как бы равнозначны, в движении стиха то сливаются воедино, то обнаруживают различия и расхождения.

Драматическое действие предполагает цепь: *Автор — Герой — Читатель (Зритель)*. Прямое взаимодействие между творцом и воспринимающим исключается, они «общаются» только через героя.

Если учесть не только расстановку сил, но и особый, отличный от прозы и поэзии, тип связи, нашедший выражение в примере с оживающей куклой и обретающий универсальность, всеобщность в драме, мы получим представление о структурной основе драматического действия. Нужно только иметь в виду, что узловые элементы драматического восприятия варьируются. *Автор* троицца на драматурга, режиссера, актера. *Персонаж* меняется в своей материальной оснастке и механике действия: кукла, маска, человеческая личность. *Читатель* становится зрителем.

{141} Структурные отношения драмы таковы, что ее целесообразно не читать, а «смотреть», даже если мы остаемся наедине с книгой, по крайней мере читать ее иначе, чем, например, роман, на котором человечество научилось чтению. Точка зрения из «зала» в рамке предполагаемого портала, без заглядывания за кулисы без рассмотрения обратной стороны декораций, дает возможность избежать смещений в чуждые области эпоса или прозы.

## КАТЕГОРИЯ ЖАНРА

«Я могу взять, — пишет Питер Брук, — любое пустое пространство и назвать его голой сценой. Человек, шагающий по этой свободной площадке, и еще кто-то, кто смотрит на него, — вот все, что необходимо, дабы театральное действие возникло»<sup>103</sup>.

Режиссер перечисляет только необходимое. Сцена — это пустое пространство. Всякая бутафорская мишура и зрелищные иллюзии находятся за ее пределами. Заполняет пустоту только актер. И еще — обязательно зритель. Они неразрывны. Зрителя в театре нельзя примысливать, предполагать, как это делается с читателем в прозе, соучастником лирического излияния в поэзии, его нужно иметь налицо. Театр без зрителей — предмет острот журнальных юмористов. Для тех, кто на сцене, шутки эти звучат грустно.

Зритель сел в театральное кресло. Читатель развернул сборник пьес. Оба они настроены на восприятие определенного содержания, знают отчасти, что им предстоит. Зритель мольеровской комедии уверен, что на сцене изобразят

---

103 Brook P. The Empty Space. London, 1969. P. 9.



историю двух влюбленных, счастью которых препятствуют разные обстоятельства. И чем изобретательнее станут они действовать, добиваясь своего, тем сильнее все будет запутываться. И когда положение окажется уже совсем безнадежным, все вдруг разрешится неожиданным и благополучным образом. Во всяком случае за судьбу героев он не беспокоится. Зато в трагедии печальный финал может быть почти наверняка предсказан. Так же, как некоторые особенности ее пятиактного построения, высокое положение персонажей, тип {142} стихотворной речи. В водевиле актеры во время самого обыденного разговора вдруг запоют и запляшут, и это не должно удивить зрителя. В одном театре актеры будут двигаться по сцене и говорить особым образом, не так, как в жизни. В другом — необходимо принять происходящее как бы за действительность.

Связь *автор — герой — зритель* обретает действенный смысл только благодаря особому условию, которое входит в силу, как только зритель, купивший билет, прочитавший афишу, познакомившийся с программой, то есть подготовленный к тому, чтобы смотреть спектакль, садится на свое место и обращает взор на открывающийся занавес. Далее все будет зависеть от того, как театру удастся замкнуть ток действия, соединить для зрителя ожидаемое с неожиданным, знакомое с неизвестным, условное с истинным. Только тогда он погрузится в восприятие театрального мира, кукла ему покажется живой, придуманные приключения неудачливого героя смешными, мнимая смерть героя — печальной. Зритель включится в условие игры, поверит, что он находится не в театре, а на судебном процессе, станет слушать показания свидетелей, вникать в прения прокурора и защитника, стараясь вместе с актерами доискаться, кто же виноват. Перед ним будут проходить эпизоды из прошлого и настоящего героя, но он примет все за движение воспоминаний, поток сознания человека.

Зритель должен поверить не в истинность театральных иллюзий самих по себе, но в некоторую новую истину, которая возникнет из соединения правды и условности, из той мерцающей, по выражению В. Б. Шкловского, иллюзии, которая сопровождает всякое художественное восприятие.

В театре для возникновения этой «мерцающей иллюзии» необходимо некоторое согласие, общность между залом и сценой и одновременно определенное расхождение, чувство взаимного сопротивления, которое должно быть преодолено. Процесс этот драматический, действенный по своему характеру.

«Как всякая новая теория, — отмечает Ф. Энгельс в “Анти-Дюринге”, — социализм должен был исходить прежде всего из накопленного до него идейного материала, хотя его корни лежали глубоко в экономических фактах»<sup>104</sup>.

{143} Закономерности общественного сознания, при которых новая теория должна исходить из накопленного до нее идейного материала, отмечались основоположниками марксизма и в приложении к области художественного творчества.

---

104 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, М., 1961. Т. 20. С. 16.

В одном из писем Лассалю Маркс возражает против того, чтобы использование тех или иных форм прошлого рассматривать как чистую случайность, недоразумение, ошибку, проистекающую из непонимания подлинного смысла данного явления.

«... Несомненно, — пишет К. Маркс, — что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как *это* соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой “классической” драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля... Неправильно понятая форма есть как раз всеобщая форма, и на определенной ступени развития общества — форма, пригодная для всеобщего употребления»<sup>105</sup>.

Новые теории, художественные открытия, сдвиги в эстетическом освоении действительности неизбежно облачаются в формы, так или иначе соотносящиеся с прошлым. Связь может носить самый различный характер: непосредственное наследование, обращение к старым, архаическим, потерявшим свое живое содержание, ныне «непонятым» формам, вызревание новых идей в недрах готовых схем, прямое полемическое использование, пародирование общепринятых форм.

В искусстве эта общая для всех видов сознания закономерность развития откладывается в специфической категории жанра.

С категорией жанра мы попадаем в область театральных и литературных рядов, преемственности и взаимодействия художественных форм. Если нет в известных пределах бесспорного, единого для всех представления о жанровых чертах произведения, вопрос о жанре вообще теряет смысл.

Вместе с тем признаки, которые служат обычно ориентирами в определении жанра, сами по себе не объясняют природы жанра. {144} Любые жанровые классификации, основанные на систематизации внешних признаков, не могут угнаться за реальным движением искусства. Нельзя построить основанную исключительно на имманентном движении форм схему эволюции и преемственности жанров.

Между тем историческая картина развития жанров лишена ярко выраженной последовательности. Неотстоявшиеся жанровые формы сменяются уравновешенной жанровой системой. «Высшие» жанры уступают место таким, которые еще недавно занимали последнее место в жанровой иерархии, вообще выводились за пределы искусства. Идет процесс выветривания жанровых форм, они теряют свою определенность, поэтическую активность. Возникают новые жанры. Но возрождаются и ушедшие в прошлое архаические конструкции. Решительно меняются сами принципы жанровых соотношений. Новые художественные направления часто выходят на арену истории под лозунгом уничтожения существующих жанровых систем, отказа от всяких канонов и

---

105 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1963. Т. 30. С. 504 – 505.

субординации. Тут можно вспомнить о романтизме начала XIX века. Однако, как всегда бывает в теориях, выступающих с отрицанием предшественников по принципу «от противного», романтизм оставался в пределах тех же представлений о жанре, исходил из материала и определений, данных классицизмом. Вместе с тем новые жанровые образования возникают не только на основе эволюции уже существующих форм. Они могут брать свои структурные особенности из смежных искусств, использовать живую практику быта и речеведения.

Особенно сложный характер приобретает взаимодействие жанров в искусстве нашего времени. Активный, текучий художественный процесс делает бессильными всякие попытки классификации. Жанровые границы кажутся размытыми, как бы совершенно исчезают. Жанров в том смысле, в каком они проявляли себя в драматургии XVIII века, сегодня не существует. И все-таки жанр является живой категорией. Может быть, именно в современную эпоху категория жанра обнаруживается в своей сущностной природе, приобретает действенный характер, ибо жанровые отношения начинают все активнее включать в творческий процесс и зрителя.

Жанр есть художественная категория, связанная с восприятием искусства. Через нее художественный опыт читателя или {145} зрителя входит во взаимодействие со структурой данного произведения. Для классицистской драмы жанр был соотнесен с системой устойчивых признаков. Сейчас сама жанровая форма приобретает характер процесса, борьбы. В современной драматургии жанровые отношения не даны изначально, а устанавливаются в каждом случае индивидуально. От читателя или зрителя требуется активная ориентировка в жанровых условиях данного произведения.

Причем исходные элементы могут быть внесены из разных областей. Современное искусство берет любые готовые конструкции, вплоть до самых архаических. Драма черпает свои жанровые формы и из смежных областей: прозы, поэзии. Огромное влияние на процесс жанрообразования современной драмы имеет киноискусство. Киносценарий можно рассматривать как новый вид драматургии. Так же, как радиодраму или теледраму.

Конфликтный, драматический характер самого процесса жанрообразования, где токи, идущие от реальности, вступают в соприкосновение с силами тяготения литературно-театральных канонов, выразительно обнажается в советском театре первых лет после революции. Ситуация возникала необычайная, неповторимая. Одним ударом разрушился весь былой уклад. Театр наполнил новый зритель. Неприемлемыми начинают казаться все установления и формы старого. Рождаются промежуточные между зрелищем и общественным бытом образования, вроде агитсудов над врагами революции. Теоретики ищут наиболее соответствующий требованиям времени жанр. Почти единодушно сходятся на мелодраме. Театральное проникает в жизнь. Жизнь врывается на сцену.

Первая советская пьеса, принадлежавшая перу Маяковского, — это жанровый взрыв. Жанровое определение вынесено в заглавие: речь идет о некотором всеобщем типе представления, всеохватном изображении жизни —

«миниатюре мира в стенах цирка». И уже в самом заглавии противоположные, несовместимые жанры борются, взаимно уничтожают друг друга, образуя особого типа жанровый сплав — «Мистерия-буфф». Столкновение жанровых стихий, театральных и литературных, — во всей поэтике пьесы. Единая интонация лирического монолога, проходящая через текст, перебивается приемами народного театра, петрушечного представления, балагана, феерии, цирка, агитплаката. И все эти {146} приемы переосмысляются в свете современных, рожденных революцией форм общественного быта. Если начало пьесы строится как традиционный пролог-парад площадного театра или цирка, где персонажи сами рекомендуют себя зрителям, то следующая сцена являет собой митинг с речами представителей разных партий, голосованием в конце. Вся пьеса накладывается на такого рода характерные бытовые моменты. Жанр ее — представление-митинг. Он был метко угадан Маяковским. Такого типа театральность широко входила в сценическую практику тех лет.

В. Билль-Белоцерковский в «Штурме» прямо идет от живых форм революционного быта, вводя в сценический обиход многие его разновидности. Преобладают эпизоды в приемной председателя уездного комитета партии. Зритель оказывается свидетелем заседаний партийного комитета и местного Совета, митинга в казармах, присутствует на сборном пункте коммунистического субботника. Писатель сценически осваивает непривычные ситуации, находя в них новые драматические возможности. Кабинет председателя укома позволяет органически ввести в действие самые разные персонажи. Каждая встреча Председателя с новым посетителем выливается в относительно самостоятельную драматическую новеллу, разворачивающуюся в своих стилевых рамках, чаще всего заставляющих вспомнить народнопоэтические жанры. Так в эпизоде с Крестьянкой возникает сюжет с характерным для сказки мотивом мудрого суда. Крестьянка жалуется Председателю, что муж бросил ее беременную. Муж, комиссар местной бани, приводит свидетеля, подтверждающего мнимую измену женщины. Председатель заставляет платить положенную в таком случае треть жалованья и мужа и мнимого любовника. В сцену вводятся комедийные приемы, характерные для балаганного театра. Крестьянка бросается колотить мужа. Секретарь укома, бывший матрос, прыгая на своей деревяшке, разнимает дерущихся, при этом сам исподтишка бьет мужа кулаком, приговаривая: «Нельзя, гражданка, драться, нельзя!» Черты народно-комического персонажа площадного театра все время обнаруживает Матрос, хотя, разумеется, к ним этот образ вовсе не сводится. Пьеса героико-бытовая. Но в ней и моменты агиттеатра, ораторские монологи, стихи, реминисценции повествовательных и поэтических жанров. В редакции 1932 года автор еще и еще насыщает пьесу новыми мотивами, {147} не разрушая в общем ее единства. Появляются, например, вставные новеллы о Ленине. Матрос видел Ленина в момент борьбы за Брестский мир. Он сравнивает его со штурманом, который ведет корабль сквозь бурю. Это одна из распространеннейших в те годы поэтических трактовок образа Ленина. Редактор рассказывает на заседании Совета о том, как к Ленину пришли представительницы женщин Востока. Встречи Ленина с

идушими к нему со всех концов страны ходоками — постоянный мотив народных легенд о вожде, широко вошедший и в литературный обиход. Такого рода эпическо-повествовательные формы сочетаются с чисто театральными, вроде игры с незаряженным револьвером в сцене допроса начальником Чека Арестованной. В пьесе Билль-Белоцерковского можно обнаружить завязки многих ситуаций, получивших разработку в советской драматургии. Эпизод в Уланских казармах предсказывает некоторые ходы «Оптимистической трагедии». Недаром драматург во второй редакции ввел образ женщины-коммунистки, которая одна, без оружия, идет в разложившийся полк, чтобы предотвратить кровопролитие. Сцена с Высоким парнем, женившимся на поповне, представляет собой эскиз к «Клопу» Маяковского.

У «Шторма» совсем иные источники, иная дозировка жизненного и театрального, чем в «Мистерии-буфф». Но их сближает динамичность жанровых отношений. Эти отношения складываются на наших глазах. Не в устойчивости, определенности Форм, а в сдвигах и столкновениях жизненного и традиционного выражает себя жанровая категория. Разумеется, со временем в советской драматургии устанавливаются свои жанровые границы и градации, вступает в силу система более или менее устойчивых жанровых образований. И все же борьба форм, открытое становление жанровых связей остается чертой не только переходного периода. Активная жанровая ориентация в пределах каждого произведения — неотъемлемый признак театра XX века.

М. М. Бахтин рассматривает роман как единственный возникший на наших глазах жанр: «Рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня»<sup>106</sup>.

**{148}** Но влияние романа сказалось как раз в том, что в современном творческом процессе все жанры обретают черту постоянного внутреннего становления. Роман даже начал отставать, выглядит относительно отвердевшим, потерявшим свою гибкость жанром. По-видимому, драма обогнала его в подвижности внутренних элементов, в активности жанровых отношений.

## **КОМПОЗИЦИЯ**

В «Шторме» через все сцены протянута единая связующая сюжетная нить. Это борьба с тифом. Но сам по себе данный сюжет не замыкает действие. К тому же каждый эпизод имеет свой заверченный фабульный ход. Центральный образ председателя укома притягивает к себе почти все линии действия. С его гибелью опускается занавес. И все же не главный герой определяет целостность драмы. С этой точки зрения тут многое могло бы показаться необязательным. Единство действия проявляется в общности драматического процесса рождения новых человеческих отношений. Такого рода драматизм обнаруживает себя во всех ситуациях пьесы, в каждом ее переходе.

В приемной укома драматург повесил плакат: «Рукопожатия отменяются!»

---

106 Бахтин М. Эпос и роман: (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 95.

В своих ремарках он неизменно отмечает, когда люди, встречающиеся под этим призывом, подают друг другу руки, когда нет, показывает, как, каким образом происходят эти отмененные рукопожатия. Реальные жизненные связи людей в атмосфере революции складываются не по лозунгу, но и не по старым, привычным формам, они конфликтны и драматичны. Сопоставление плаката с реальными действиями персонажей на сцене — одно из внешних выражений самой природы драматических отношений. Действие едино. Но оно не опирается на завершенность формы драмы, не сводится к строгой внешней законченности построения. Тут не просто нехватка мастерства, которым еще предстояло овладеть молодой советской драматургии, но принципиальный момент.

Собственно, драма никогда и не достигала абсолютно внешне замкнутой, идеально завершенной композиции. «*Deus ex machina*» Еврипида есть не что иное, как отдача драматического взрыва, {149} с которым поэт не мог справиться до конца. Аналогичные драматические сдвиги, как мы видели, проявляются в перенапряженности конструкции, неполной сомкнутости замка, скрепляющего своды пьесы у Ибсена. В драматургии XX века динамическое построение становится явным, открытым, не маскирующимся под иллюзорную законченность. Композиционные отношения приобретают драматический характер.

Если этапы развития действия сводить к разворачиванию фабулы или интриги, то понятие композиции теряет свое содержательное значение. К такому выводу приходит В. В. Кожин, рассматривая основные понятия сюжетики в литературе<sup>107</sup>. Значимость композиционных отношений, считает исследователь, обнаруживается только как смена углов зрения, планов восприятия в процессе разворачивания действия или сюжета. Автор ссылается на А. Н. Толстого, который связывал композицию прежде всего с установлением в произведении «центра зрения художника». Б. А. Успенский в книге «Поэтика композиции» анализирует «точку зрения» уже как один из решающих содержательных моментов художественного текста. Отсюда выводит типологию композиционных форм, но главным образом повествовательных жанров, изобразительного искусства. Театр, а вместе и драма по существу выпадают из этой типологии. «Проблема точки зрения выступает также и в театре, — пишет Б. А. Успенский, — хотя здесь она, может быть, и менее актуальна, чем в других репрезентативных видах искусства». Речь идет о том, что «возможности перевоплощения, отождествления себя с героем, восприятия, хотя бы временного, с его точки зрения — в театре гораздо более ограничены, нежели в художественной литературе». Допускается даже возможность трактовки театра как низшего вида в сравнении с другими искусствами<sup>108</sup>.

На самом деле, своеобразие «точки зрения» в драме, о которой пишет

---

107 См.: Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория драмы: Основные проблемы в историческом освещении. М., 1962. С. 408 – 485.

108 Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционных форм. М., 1970. С. 8.

исследователь, порождает свои специфические, недоступные прозе или поэзии содержательные возможности. {150} Соответственно для драмы должна была бы быть построена иная типология композиционных форм. Поэтому интересный опыт семиотического анализа композиции, сделанный Б. А. Успенским, отнюдь не универсален, не исчерпывает всех возможных композиционных отношений в искусстве. Театральная перспектива восприятия дает особую систему.

В прозе «точки зрения» автора и читателя не совпадают совершенно, их относительный разрыв по-своему используется в движении повествования. Но в идеале в перспективе движения они должны сливаться, совмещаться. Автор «ведет» читателя, опережая его, открывая ему неожиданное. И читатель не может сильно от него отставать, он идет за ним по пятам, ступает в тот же след, открывает для себя те же перспективы. Автор и читатель перемещаются в одних пространственных, временных, исторических, психологических координатах. Читатель принимает на себя видение абсолютного или конкретного рассказчика, переселяется в сознание одного из персонажей, если от его имени ведется история. Иначе эффект художественного восприятия не состоится.

В драме отношения между автором и читателем-зрителем принципиально иные, чем в прозе. Они изначально находятся по разные стороны рампы, смотрят с разных «точек зрения». Непосредственного контакта нет. Только через персонаж, с которым автор, как мы видели, тоже находится в некоторых драматических противоречивых отношениях. Но автор и в лице драматурга, и в лице актера до известной степени сливается с персонажем. Он может говорить на сцене за всех своим собственным голосом, не высказываясь прямо от своего имени. Может выглядывать из-за спины героев. Тогда возникнет дистанция, отстраненность. И все же на основе перевоплощения. Автору позволено появиться на сцене в роли Ведущего, Пролога, Хора, кого-нибудь в этом роде, но тут уже будет новое самостоятельное действующее лицо, еще один персонаж. Голос автора может прозвучать за сценой. Но это станет просто сценической реализацией ремарок, которые не изменяют своей функции, не потеряют привычных драматических отношений с диалогом.

Между тем автор и зритель не только разделены, они находятся в определенных драматических, конфликтных отношениях. {151} Лишь при этих условиях и возникает действие. Драматург не может заставить зрителя видеть все глазами только одного из героев, совершенно отстранившись от других. Зрительская «точка зрения» складывается из взаимодействия, из драматического «диалога» нескольких «точек зрения» на сцене. Правда, в современном театре увеличились возможности активного влияния на восприятие зрителя. Античность знала единственный план изображения — крупно индивидуальный. Хор выступал как герой, говорил от первого лица. В современном спектакле планы вменяются. Могут быть и очень крупными и общими, конкретными и условными, прямыми, сдвинутыми, психологически окрашенными, сведенными к одной точке и т. д. И все же суть дела сохраняется. Относительная противоположность сцены и зала снимается. Но драматический характер этого противоречия по-прежнему предполагает и обязательную

общность, соприкосновение.

Античный зритель находился с драматургом на единой мировоззренческой позиции, которая хоть и разрушалась, подтачивалась драматическим действием, но была опорой для связи зала и сцены. Фабулой служил миф, в общем известный зрителю. Устойчивым был и сам жанр театрального события, предельно регламентированный.

И в современном театре зритель должен быть до известной степени подготовлен к тому, что его ждет на сцене. Даже техника «хорошо скроенной пьесы» считает абсолютную неожиданность в поворотах сюжета в такой же степени дурным тоном, как и чрезмерную подготовку к случившемуся. Освободившись от жанровых регламентации, современный театр ищет свои способы вступить в контакт со зрителем. Прибегает к разного рода косвенным намекам, к драматической иронии, к символике. Драматург часто прямо ставит зрителя в известность о том, что его ожидает, вмешивается в развитие действия, вводит эпический ход, трактуя сценические события как воспоминания или рассказ о прошлом, строит действие в виде логического анализа ситуации (скажем, в пьесах, где на сцене происходит судебное разбирательство), обращается традиционным мифологическим сюжетам или к историческим персонажам.

Устанавливаются и разворачиваются двусторонние драматические отношения на основе системы конструктивных факторов {152} пьесы. Переходы и стыки между однородными в плане драматического восприятия элементами являются опорными пунктами Действия. Их система и составляет композицию драмы. Драматические связи обнаруживаются во всей своей полноте, многообразии в любом сечении пьесы, в каждой ее точке. Однако отдельная сцена, виток диалога приобретают действенное значение в законченном цикле драматического развития. Лишь драма в целом есть, строго говоря, действие. Отсюда содержательность драматической композиции.

Нет смысла выводить общую и обязательную схему композиции драмы. Хотя некоторые общие моменты Драматического построения намечаются. Вначале должны определиться жанровые отношения, выявиться природа действенного хода. Когда-то эти отношения были заданы заранее или уточнялись в специальном прологе, теперь — начало пьесы приобретает особую напряженность, здесь все действенные связи обнажены, слиты. То же можно сказать о финальной части драмы. Граница тут обозначена. Она связана с тем, что можно назвать эффектом «свободного парения». Внешние силы отпадают, а логика поведения героя остается прежней.

Композиция драмы не сводится к типовому построению. Конструктивное единство драмы возникает на основе единых временных отношений, проявляется в речевой структуре драмы, по-своему — в системе ее сценических связей.

## ***ЕДИНСТВО ВРЕМЕНИ***

Размеры романа, повести могут колебаться. Это не значит, что они



произвольны. Только очень плохие романы продолжают без конца по воле автора. Размер драмы относительно постоянен. Чаще всего здесь ищут, прямую зависимость от времени театрального представления, сложившегося в результате бытовых условий, способности человеческого восприятия.

Законы внимания в данном случае нельзя сбрасывать со счетов. Не только психология восприятия предопределяет оптимальный объем спектакля. Важна содержательность драмы, закономерности развития действия. Бессвязные, бессмысленные, хаотические {153} образы, даже если они преподнесены в небольшой дозе, не поддаются восприятию, не фиксируются сознанием.

Вместе с тем способности внимания имеют довольно широкие пределы. В античном театре представление длилось целый день и состояло из трех трагедий и сатировой драмы. Ничто не мешало, казалось бы, развивать в течение дня один сюжет или продолжать его в течение нескольких дней, как это делалось в некоторых восточных театрах. И все-таки представление включало именно четыре близких по своей композиции и размерам пьесы.

Сегодня мы уже не хотим растягивать классическую пьесу на пять сценических действий, готовы смотреть ее с одним или двумя перерывами. Способность активного внимания современного зрителя позволяет делать действие более концентрированным, содержательным. По-видимому, ничто не препятствует современному драматургу занять внимание зрителя в течение тех же трех-четырех часов, которые он привык отдавать театру, ускоряя, вместе с тем, темп действия, насыщая его все больше и больше. Между тем современная пьеса становится короче, компактнее, как правило, укладывается в два акта. При увеличении нагрузки содержательного материала на единицу действенного времени сокращается общее время. Иными словами, оптимальное содержание драмы остается как бы постоянным.

Существует мнение (мы встречаемся с ним в различных пособиях для начинающих драматургов, в выступлениях писателей), будто одна из особых трудностей драматического жанра заключается в его краткости. Однако преодоление технических трудностей, победа над материалом не есть для писателя самоцель. Настоящее искусство начинается тогда, когда условность поэтической формы приобретает в руках художника силу единственно возможного способа выражения.

Относительная компактность характерна не только для драмы, но и для лирики, вообще для жанров, предполагающих одновременность восприятия. Именно в этом отчасти дают о себе знать пределы человеческого внимания. Роман читается с перерывами, так он даже лучше укладывается в голове. Чтение стихотворения не стоит растягивать на несколько дней, хотя каждая его строчка может жить самостоятельно. И драма в этом плане ближе к {154} поэзии. Фрагмент тут пользуется большей автономией, чем в романе. Вместе с тем предполагается сравнительная кратковременность обозрения целого. Поэтому и завершенность формы имеет особое значение. Однако драматическое событие имеет временную меру, что не существенно для лирики.

Собственно во всех случаях следует говорить о некотором абсолютном художественном настоящем времени. Но проявляет себя оно по-разному. В

лирике художественное настоящее одномоментно. Так же как человеческая мысль, переживание, оно может включать впечатления прошлого и настоящего. Роман и драма не безразличны к длительности событий, к их временным соотношениям. Но проза переносит читателя во времена события, совмещает настоящее сюжета с настоящим воспринимающего. В драме, напротив, сценическое событие протекает перед неподвижным зрителем, как бы переносится в его реальное настоящее. Д. С. Лихачев, обращаясь к истокам русской Драматической литературы, пишет: «Появление в русской жизни театра было невозможно без развитого ощущения художественного настоящего времени. Театр более любого другого художественного творчества переносит прошлое в настоящее»<sup>109</sup>.

Время спектакля есть величина относительно постоянная и в этом смысле отвлеченная. Особая природа времени сценического восприятия сказывается в том, что при совершенном погружении в мир образов драмы зритель или читатель теряет обычное реальное ощущение времени. Он удивляется, что часы отмерили так мало времени, ему казалось, будто действие длилось очень долго, так насыщены впечатлениями и переживаниями были для него эти минуты. Напротив, зрителю может показаться, что время пролетело стремительно быстро, он не заметил, как прошло два часа, ибо был совершенно захвачен происходящим. Менее всего драма ставит своей задачей передать ощущение, иллюзию реального времени событий.

Но если в пьесе нет внутренней законченности, логической последовательности развития действия, это сразу же отразится на ее временном восприятии. Пьеса покажется слишком короткой, куцей, незавершенной, если драматург пропустил какие-то необходимые {155} звенья драматического развития. Она будет растянутой и неровной, как только появятся сцены, лишние в логике действия. Одна бездейственная минута на сцене превращается для зрителя в томительную вечность.

Способы организации драматического времени меняются с развитием драмы, с изменением характера действия. И в эволюции временных отношений драмы отражаются закономерности идейного и исторического порядка. Здесь нет случайностей, произвола. Драматическое время есть форма проявления драматического действия. Организация временных отношений в данной драме или драматургической системе подчинена общей структуре действия, находится в определенном единстве. По существу можно говорить об универсальном законе единства времени в драме. Если едино действие, то едино и его время.

Как известно, закон единства времени в драме в его нормативном толковании связан с поэтикой классицизма. Теоретики классицизма воспользовались в своих эстетических построениях формулой трех единств, представлявшей собой результат произвольного толкования античной трагедии. Это не дает права считать всю классицистскую теорию ошибочной, не связанной с реальным историческим движением искусства.

Схоластическая формула, имеющая характер нормативного требования,

---

109 Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 296.

исторически скомпрометировала само понятие единства времени, которое надолго было изгнано из теории драмы. Закон трех единств в его классицистском варианте был опровергнут романтической и реалистической поэтикой, снят самой практикой мировой драматургии, превратился в предмет насмешек. Теперь уже любой школьник может критиковать нелепость и наивность требований формального единства времени и места. Однако классицистская формула не только соответствовала уровню эстетического мышления тех лет, но по-своему отражала структуру времени в классицистской драме. Дело, разумеется, не в двадцати четырех часах, а в особой абстрактности временных отношений классицистской трагедии. По существу драматург отвлекался вообще от всякой конкретности времени. Сутки классицистской трагедии не имеют смены дня и ночи, не имеют утра и вечера, так же как она не знает времен года. Время здесь есть чистая абстракция. У Шекспира атмосфера времени приобретает особое {156} значение в каждом фрагменте действия. В целом и у него драматическое время носит отвлеченный характер. В определенном смысле абстрактность классицистской трагедии знаменует новый, более высокий этап в развитии мировой драматургии.

Формулировка закона трех единств имела прогрессивное значение. Однако она не могла пережить своей эпохи, хотя единства времени и места классицистской драмы выдавались за вечные законы, норму (иначе и не могло быть, таков был сам дух этой эстетики). Романтическая и реалистическая драмы утверждались в активной борьбе с эстетикой классицизма, должны были ее преодолеть.

Однако закон единства времени действия непреложен.

Драма двигалась от стихийной и неисторической конкретности времени в античном театре и театре эпохи Возрождения к абсолютной абстракции времени в искусстве классицизма. И отсюда к исторической уже конкретизации времени — в реалистическом театре.

В постоянную единицу драматического времени драматург укладывает предполагаемые обстоятельства. Чаще всего время событий больше времени спектакля. В несколько часов драматург заключает многие десятки лет, целую человеческую жизнь, историческую эпоху. Случается, что спектакль длится большее время, чем должно было бы занять представленное в драме. В пьесе К. М. Симонова «Четвертый» перед нами проходит полчаса жизни героя, полчаса его раздумий и воспоминаний, тем это «полнометражная» драма.

Аналогию законам драматического времени следует искать не в области календарных измерений. Представления о времени из здравого смысла исходящие, не могут здесь помочь. Скорее следует обратиться к такому понятию, как «историческое время». Время в жизни человеческого общества ведет себя не совсем так, как солнечное время, измеряемое с помощью часового циферблата. Маятник истории не качается равномерно. Он то приостанавливает свой ход, то начинает биться в бешеном темпе. Несколько десятков лет в жизни общества могут не принести заметных сдвигов, а за одну ночь революции поворачивается колесо истории, наступает новая эра. В книге истории сотня лет может уложиться в несколько строчек, а сутки занять целую главу. И этот счет

страниц более точно {157} измерит относительное историческое время, чем календарь, бесстрастно отсчитывающий дни, недели, месяцы, годы. Солнечный день равен двадцати четырем часам. Так было и многие тысячелетия назад. В историческом смысле одни сутки в жизни человечества могут быть во много раз весомее и значительнее других. Историческое время в конечном счете неумолимо движется вперед, но меняет темп, наращивает скорость. Сегодня процесс исторического брожения идет быстрее и напряженнее, чем тогда, скажем, когда общество находилось на первобытной своей стадии. Здесь играет роль и все возрастающая историческая зрелость и сознательность человечества, даже совершенствование техники связи. Но трудно сказать, какой из дней оказался *более* весомым на чаше истории, более «длинным» с исторической точки зрения — день, когда первобытный человек взял в руки камень и обрел орудие производства, или день, когда был расщеплен атом, создана атомная бомба.

Есть еще одна особенность исторического времени. Солнечное время необратимо, нельзя вернуться во вчерашний день. Иначе обстоит с историческим временем. Тут можно шагнуть и в более отдаленное прошлое. У истории есть свое поступательное движение. Но развитие это не равномерно. Разное время исторические часы показывают не только в отдаленных друг от друга частях земного шара, разные исторические эпохи сталкиваются в одном доме, в одной семье, в голове одного человека.

Время действия в драме социалистического реализма подвержено тем же закономерностям, что и историческое время. Предполагаемое или обозначенное драматургом время изображенных в драме событий ни в какой мере не является измерителем, масштабом драматического времени. Каждая сцена, каждый эпизод приобретают драматическую, художественную весомость в зависимости от своего значения, смысла, места в общем цикле развития драматического действия.

У Шекспира предполагаемая реальная последовательность событий совпадает с логикой драматического действия и движением драматического времени. В современных драматургических системах и это не является обязательным. Фабула может двигаться скачками, поворачиваться вспять, возвращаться несколько раз к одному и тому же эпизоду, но само действие неуклонно развивается, драматическое и сценическое время движется вперед, {158} несмотря на все повороты, изгибы, скачки сюжета. Драматическое время не поворачивается вспять. Но драматург может заставить читателя и зрителя пережить любую историческую эпоху, любую историческую коллизию как настоящее, проходящее перед нашими глазами. Развитие действия предполагает разность, борьбу исторических времен в едином драматическом времени. В конечном счете, это есть процесс перехода от одного исторического показания времени к другому.

Соотношение между драматическим временем и временем движения человеческого общества не есть просто внешняя аналогия. Драматическое время, как это стало очевидно в советском театре, представляет собой художественное выражение *исторического времени*. Драма по-своему

воспроизводит, повторяет исторические процессы. Писатель проводит художественный эксперимент, силой искусства заставляет повториться ту или иную историческую реакцию, в микроскопическом виде воспроизводит взрывы и превращения истории. Однако они протекают не только в миниатюрном, уменьшенном виде, но и эстетически преобразуются, преломляются.

Не имеет значения, сколько лет — тридцать, сорок или пятьдесят — сумел уложить драматург в трехчасовое представление. Важно, какие моменты человеческой жизни, какие ее этапы и периоды он выбрал, как соотнес их с общественным бытием. Постигнув единство времени действия как закономерность человеческого и исторического порядка, драма обретает особую свободу формирования временных отношений, активно использует Условность драматического времени.

В системе драматического действия обстоятельства времени и места оказываются не только органически связанными, но и взаимозаменяемыми категориями.

В «Мистерии-буфф» Маяковского путешествие нечистых обетованную страну есть, собственно, не перемещение в пространстве, а движение в историческом времени, переход от одной формации, от одного этапа революции к другому. В комедии «Клоп» между четвертой и пятой картинами протекает пятьдесят лет. Но дело вовсе не в том, сколько именно прошло времени. Драматург переносит своего героя в неизменном, замороженном виде в новые времена. Здесь не герой перемещается во времени — нельзя {159} говорить о внутренней эволюции Присыпкина, а время волею драматурга движется ему навстречу. В «Бане» каждый из персонажей живет по разному времени; по разным часам, в образном движении пьесы все предстает как движение во времени, перемещение в иную эпоху.

Отношения, связанные с обстоятельствами места и времени, не сводятся к созданию иллюзии правдоподобия, осязаемой реальности обстоятельств, хотя ощущение снятой, неощутимой в своем неправдоподобии условности является одним из существенных моментов художественного восприятия действия. В системе драмы обстоятельства места и времени приобретают образную, метафорическую природу. Это наиболее общие формы действия. На сцене перед нами уже не реальная комната или городская площадь, а именно *место действия*, где решается судьба человеческая и судьба народная.

В классической драме до XIX века временные и местные отношения передают прежде всего атмосферу действия, отражают, по принципу контраста или совпадения, состояние героев, смысл ситуации, но не связаны внутренне с характерами и их коллизиями. Драма XIX века категории времени и места переводит в систему исторически конкретной *драматической среды*. Современная драма сохраняет временные и местные отношения: в качестве среды действия, но в то же время значительно расширяет понятия о связи человека и внешнего мира. Современный драматург может отвлечься от конкретных обстоятельств, которые были так важны в драме XIX века, отодвинуть их на второй план. Ему не обязателен подробный бытовой фон. Смысл драматических обстоятельств расширяется. Они проявляют характер,

образуют его и вместе с тем сами являются отражением духовной сущности героев, представляют как бы вывернутый наружу мир его чувств и мыслей.

## ***ДРАМАТИЗМ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ***

Художественное время современной драмы втягивает в себя, драматически активизирует временные понятия самых разных уровней отсчета. Физическое время спектакля и предполагаемое время событий, движение исторического времени и настоящее {160} театральной ситуации, в которой находится зритель и о которой в современном театре ему постоянно напоминают. Время тут может отсчитываться минутами, может сверяться с большими часами истории или измеряться человеческой жизнью, когда путь от рождения до смерти принимается за всеобщую единицу времени. Столкновения этих временных категорий, постоянные переходы из одной системы координат в другую и составляют структуру драматического времени, по-своему единого и закономерного даже в самых запутанных, непроясненных построениях. Неопределенность времени и места тоже таит свои драматические возможности.

Каждый из двух актов пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» равен дню. Однако их можно принять и за целую жизнь. Наступление ночи соответствует смерти. С восходом солнца жизнь начинается сначала. Мы не можем сказать точно, что это такое — два разных дня или две несовпадающие трактовки одного и того же дня? Они почти повторяются, никто из героев не может по-настоящему связать их между собой.

Непрерывные колебания, вибрация обыденного и вечного, их постоянное взаимопроникновение составляют структурный принцип действия, обнаруживаются в каждом элементе пьесы «В ожидании Годо».

Владимир и Эстрагон столько же реальные бродяги, страдающие от нищеты, старости, болезни, голода, унижений, сколько чуть ли не библейские мудрецы, пробивающиеся к истине.

Ситуация места действия также непостоянна. Перед нами кусок проселочной дороги с одиноким деревом. Но все может: быть воспринято и как целый мир, вокруг которого космическая пустота. А вместе с тем это театр, театральная декорация, и, осматривая свои владения, герои обозначают зрительный зал как «болото». В какой-то момент они и сами превращаются: в театральные зрители, забавляющихся «репризами» Поццо. Выбегающий по своим нуждам Владимир просит, чтобы не заняли его место, а Эстрагон показывает ему, куда следует идти: «по коридору направо».

Двух дней достаточно, чтобы установить систему драматической неопределенности во всех связях и отношениях пьесы. В движении сознания выпадает то одно, то другое звено памяти. {161} Так создаются причудливые ходы, обозначается постепенная убыль времени, потеря его. Мы не можем принять мрачной безнадежности взгляда, пронизывающей пьесу Беккета. И все же она, хоть и искаженно, отражает реальность человеческих отношений в современном буржуазном мире. Обходным путем, но драматург отстаивает

человека, полон тревоги за него. В основе координат времени драмы — в конечном счете некоторые объективные отношения, за систему отсчетов принят цикл человеческой жизни.

То же в пьесе П. Устинова «Фотофиниш», где логика и здравый смысл не подвергаются такому сильному испытанию, как в драме Беккета. Предложенные автором условия необычны, но могут быть без труда приняты. На сцене старый человек, приближающийся к своему последнему часу, встречается с самим собой — шестидесятилетним, сорокалетним, двадцатилетним и даже имеет возможность подержать на руках самого себя только что родившегося. Старшие предостерегают младших от угрожающих им ошибок, но напрасно, те уверены в своей правоте. Младшие, в свою очередь, упрекают старших за то, что те забыли юношеские идеалы, — сталкиваются и спорят юность, зрелость, мудрая старость.

Меняются времена, но повторяются ситуации. На сцене один и тот же человек, только разного возраста, но его можно принять за различных людей, недаром персонажи друг друга не узнают, не всегда друг друга понимают. Словом, на сцене в один день сконцентрирована целая человеческая жизнь, отдаленные двадцатилетиями сценические минуты накладываются друг на друга, образуя непрерывное театральное время.

Нас не удивляет, что человек в восемьдесят лет не помнит многого из того, что было с ним в шестьдесят и сорок, не узнает себя, пришедшего из прошлого. Почему же должно смущать, когда то же самое происходит с героями пьесы Беккета на другой день, ведь процесс тот же. Интервалы могут уменьшаться до бесконечности, а связь достижений и потерь человека, идущего по жизни, остается.

Современные драматурги концентрируют, ускоряют движение времени в драме, обнажая, таким образом, драматизм отношений человека, или прибегают к приемам, замедляющим жизненные процессы, дабы выявить их суть.

**{162}** В пьесе Джерома Килти «Милый лжец» диалог составлен из текстов подлинной переписки Бернарда Шоу и Патрик Кэмпбелл. Каждая реплика является цитатой из письма. Драматический смысл этого приема предопределяется тем, что рационалистическая концепция Шоу как писателя сталкивается с его собственными жизненными ситуациями. Реплики Шоу в пьесе всякий раз так или иначе не попадают в цель. Они опаздывают: состояние и настроение адресата уже изменилось с момента, когда составлялось письмо, на которое Шоу отвечает. Этих смещений Шоу, один из самых остроумных и тонких людей своего времени, предусмотреть, угадать не может. Запаздывание реплик приобретает в системе пьесы философский смысл, отражает драматизм человеческого общения, как оно представляется драматургу. Данной концепции характеров соответствует своя система действия, свое драматическое время.

К такой же замедленности реакции человеческих взаимоотношений прибегает автор пьесы «Сотворившая чудо» У. Гибсон. Сюжетом пьесы служит история американки Эллен Келлер, потерявшей в раннем детстве зрение и слух. На протяжении всего действия идет борьба за то, чтобы пробиться к сознанию этого погруженного в тьму и беззвучие маленького существа, найти для нее

путь к людям и миру. В конце пьесы Эллиен произносит первое слово. Драматурга интересует не болезнь, не патология. Открытие мира происходит у Эллиен совершенно так же, как у всякого ребенка. Только этот процесс замедлен, растянут, предельно обнажен и потому доступен анализу во всей своей сложности и диалектичности.

Приемы организации сценического времени, таким образом, задаются в каждой пьесе по-своему. Временные отношения в сегодняшней драме, их единство, подвержены тем же законам относительности, что и само действие. Вернее, действие развивается на основе этих временных отношений. Временные связи драмы формируются активно и свободно. Они возвращаются в некотором смысле к исконным своим формам. Но вместе с тем отношения времени оказываются так или иначе пропущены через исторические представления, вошедшие в искусство с реализмом XIX века. Принципы социалистического реализма предполагают единство субъективных временных восприятий человека и объективного хода исторического времени.

### **{163} ДИАЛОГ И РЕМАРКА**

Драматические отношения есть всегда отношения диалогические, они предполагают проникновение самостоятельных, не поглощающих друг друга сил, между которыми устанавливается живое, динамическое равновесие. Драма по сути своей диалогична. Но необходимо отличать внутреннюю диалогическую природу действия от речевого диалога как формы драматургического изложения. В историческом развитии драмы речевой ее строй далеко не сразу стал основой драматических, диалогических отношений.

До XIX века драма строилась на единстве стиля, слога, стиха. Речь персонажей по своему характеру оставалась монологической, они говорили на одном языке, но при этом не всегда слышали, понимали друг друга. Диалогические взаимодействия происходили вне прямого диалога.

В реалистической драме XIX века драматизм столкновения характеров обнаруживается прежде всего на уровне языка. Теперь речевой строй драмы становится диалогическим не только по форме, но и по сути. Опираясь на эти традиции, современная драма свободно формирует свою речевую структуру, совмещая диалогические и монологические моменты, открывая новые возможности их взаимодействия.

Один и тот же словесный материал по-своему деформируется в художественной системе прозы, стиха и драмы. Диалог не составляет исключительную привилегию театра. Обмен репликами возможен в поэзии. Роман или повесть вообще не обходятся без прямой речи.

В «Анне Карениной» Левин и Кити говорят о писателе Кознышеве, который, как ожидалось, должен был во время прогулки сделать предложение гостившей в имении Вареньке.

— Ну что? — спросил ее муж, когда они опять возвращались домой.

— Не берет, — сказала Кити, улыбкой и манерой говорить напоминая отца, что часто с



удовольствием замечал в ней Левин.

— Как не берет?

— Вот так, — сказала она, взяв руку мужа, поднося ее ко рту и дотрагиваясь до нее нераскрытыми губами. — Как у архиерея руку целуют.

**{164}** — У кого же не берет? — сказал он смеясь.

— У обоих. А надо, чтобы вот так...

— Мужики едут...

— Нет, они не видали.

Реплики принимают все более драматургический вид. Ремарки автора становятся лаконичнее, совсем исчезают. Жесты героев воспроизводятся косвенным образом, через речь. Кити целует мужа долгим поцелуем, так что где-то недалеко успевают проехать мужики. Это уже вычитывается из реплик, а не из авторского описания. Диалогична не только форма речи, их отношения содержат драматический момент. Левин по-мужски, немного снисходя до этих подробностей, но и не без любопытства, говорит о своем брате и Вареньке. Для Кити, напротив, все полно значения. Важно, что она объясняется не с помощью суждений, а жестами, просто на деле показывая, чем отличается настоящее живое чувство, открывая таким образом истину умному, склонному все осмыслять Левину. Именно Кити обнаружила в этой сцене свое превосходство, сбила Левина с его позиций.

Но при всей драматической подоплеке отношений персонажей и диалогической форме изложения в данном случае мы имеем дело с прозаическим описанием, а не с драматическим действием. Читатель и без того знает, чем кончился разговор Кознышева и Вареньки. Теперь автору важно, чтобы это же событие предстало в восприятии других героев. Через диалог Кити и Левина истерия Кознышева включается в связь со всеми другими любовными и семейными неурядицами в романе. Но принцип тут сюжетный, а не действенный. Автор ведет читателя не только по следам события, но и по перепутьям своего художественного анализа жизни.

Вместе с тем диалог в современной драме вовсе не предполагает обязательную разговорную достоверность. Драма использует все типы диалогической речи, созданные театром, возвращается и к единству слога, на иной, разумеется, основе, чем это было в классической традиции.

Жан Ануй в «Антигоне» не только использует мифологический сюжет, но воспроизводит всю структуру драматических отношений античной трагедии. Драматург почти точно следует за **{165}** Софоклом во временных переходах, даже нарочито подчеркивая их театральную условность. Не успевает Антигона уйти со сцены в сопровождении стражников, как хор начинает рассказ о смерти ее и Гемона, а прибежавший тут же вестник описывает последние минуты Эвридики. Все как на античной: сцене. Для Софокла это было естественным способом театрального изложения. У Ануйя, который пишет после того, как драматургия прошла реалистическую школу исторической и бытовой точности, эти сдвиги демонстративны, вызывающи.

То же в языковой системе пьесы. Драматург не прибегает к трагическому стиху. Нет у него и разговорного строя речи. Герои излагают свои мысли со всей

аргументацией, вынося на поверхность сам ход рассуждений, воспроизводя не только текст, но и подтекст. Создается единство слога, общность интеллектуальной речи для всех персонажей. В том числе и для автора, который постоянно присутствует на сцене, берет слово, назвавшись Прологом, препоручает собственные ремарки хору, заставляет говорить за себя персонажей. Чем свободнее автор вмешивается в ход событий, тем с большей очевидностью обнаруживает себя закон необходимости в судьбах персонажей, ошутимее становится тот момент, когда герои уходят из воли драматурга, начинают жить на сцене независимо, то есть действие? выходит на поверхность.

По-своему это отражается в языке. Герои Ануя живут в древних Фивах и носят мифологические имена, но они непринужденно смешивают понятия древних времен с нынешними, во всех областях — в быту, политике, идеологии, даже военном деле. Креон говорит о танках, которые действовали во время осады Фив. Дело тут не в современных аллюзиях. Цель скорее заключается в том, чтобы снять дистанцию времен, сделать обобщение мифологически всеохватным, включив в его сферу на равных правах и частное бытие личности, которое не принималось в расчет античным театром. Вся языковая структура пьесы, ее диалог отражают этот драматический ход.

Обнажение в речевом строе драматических или диалогических отношений характерно для театра XX века. К нему прибегал Маяковский. В «Мистерии-буфф» Немец, например, так рассказывает на сцене о гибели Берлина от революционного потопа:

**{166}** Так вот — сегодня сижу я это у себя в ресторане  
на Фридрихштрассе.  
В окно солнце  
так и манит.  
День,  
как буржуй до революции, ясен.  
Публика сидит  
и тихо шейдеманит...

Подобным образом построен весь монолог Немца, Речь ведется от имени бежавшего от революции буржуя. Но пользуется он оборотами, открыто вводящими в текст точку зрения автора. Поэтому появляется сравнение «... как буржуй до революции, ясен», смешивающее понятия и времена, вводятся слова из обихода советской политической прессы («шейдеманит»). Говорит Немец. Но стилистика его русская, разговорная («... сижу я это у себя»), что подчеркивается еще раешным стихом. Так что драматические столкновения, контрасты, внутренняя диалогичность пронизывают сам языковой строй пьесы. Принцип такого сплетения, подмены понятий восходит, разумеется, к лирике, но реализуется он драматически. Поэт ориентировался на приемы народного театра.

В диалоге «Клопа» и «Бани» многоплановость стилистики опирается на опыт сценарной работы Маяковского, который предшествовал его

сатирическим комедиям. В театральный диалог поэт ввел специфические приемы титров немого кино, которые не воспроизводили буквально реплику персонажа, но включали в себя элемент ремарки, отношения носили отстраненный характер. Речь действующих лиц в «Клопе» до предела отточена, обобщена, афористична. Присыпкин, например, постоянно пользуется цитатами из романсов. Часто герои говорят о себе в третьем лице, реплики имеют дополнительный смысл, к которому глухи персонажи.

Специальные речевые приемы введения авторской точки зрения очень характерны для советской комедии 1930-х годов. В «Чужом ребенке» В. В. Шкваркина иронический подтекст выступает в языковой игре. «В белых брюках можно время проводить, а не дорогу», — говорит Яков влюбленному Косте, призывая товарища заняться студенческой строительной практикой. Подобные каламбуры постоянны у самых разных персонажей. «Ольга Павловна, ведь ты Чайковского перебила», — говорит Караулов оторвавшей его от виолончели жене. «Что Чайковского — я посуду перебила! Ты к дочери прислушайся!» — отвечает Ольга Павловна. {167} «У меня был процесс в легких, пускай теперь будет в Верховном суде», — говорит Александр Миронович. Лирический герой комедии Костя репетирует свое объяснение с Маней: «Постучу и скажу прямо и просто: “Маня, что написано в прошлом, я зачеркиваю, а в настоящем пойдем распишемся”». Слова, перекликаясь таким образом, обнаруживают неожиданные смысловые сдвиги: «Хорошо, если этот негодяй порядочный человек, а то — беда!» — говорит Караулов о предполагаемом соблазнителе своей дочери. Так в языке комедии сталкиваются старые и новые понятия. Взаимная борьба их, переплетение, самовозвращение и составляют суть драматических отношений пьесы, ее действие.

И все же основой драматической двуплановости языкового строя драмы по-прежнему остается сочетание диалога и ремарки. Здесь смещение, контраст точек зрения обнажен композиционно.

Слова «входит» или «уходит», поставленные в скобках рядом с именами действующих лиц и выделенные курсивом, приобретают действенный смысл не просто потому, что сами по себе обозначают движение. Этого еще недостаточно. Приход, или уход кого-нибудь из персонажей включается в систему действия только тогда, когда изменяет ситуацию, равновесие сил, обозначает поворот в отношениях. Это лицо ждали, о нем шла речь, от прихода данного персонажа многое зависит. Или, напротив, персонаж возник на сцене неожиданно, присутствие его особенно нежелательно. Герой появился незаметно для других, он слышит то, что для него не предназначено.

Так простейшая ремарка «входит» превращается в целую проблему, которая должна быть рассмотрена с точки зрения системы ввода персонажей в сценическую ситуацию, системы мотивировок их появления перед зрителем или в предполагаемом месте действия.

Лишь в соотношении с ремарками реплики открываются в своем действенном содержании. Их драматическая суть зависит от сценической ситуации: в чьем присутствии она произносится, к кому обращена, как способствует изменению в расстановке сил. Ремарка и реплика неразрывны.

Только вместе они обретают драматическую силу.

**{168}** С этой точки зрения бессмысленно закреплять за ремаркой определенные функции. Бессодержательна всякая классификация ремарок. Можно сказать, что ремарка, как правило, указывает на внешнее, физическое действие, поступок, движение героя или его внутреннее состояние, она обозначает фон, обстановку, обстоятельства действия или временные отношения, временные сдвиги. Прямое, непосредственное содержание ремарок чаще всего сводится именно к такого рода функциям, хотя далеко ими не исчерпывается. Однако действенный смысл ремарки не поддается типологической классификации, ибо он конкретен в системе данной драмы, и одна и та же формула, условно говоря, ремарка поступка или места, может играть самую разную действенную роль, в зависимости от драматического контекста, от общего характера действия. Не случайно те же обозначения поступков, состояний, т. е. физический и эмоциональный жест, обстоятельства места, времени с успехом могут быть выражены в диалоге. Но ни в ремарке, ни в реплике они не имеют чисто информационного значения, а приобретают смысл лишь в плане действия. Самая лаконичная ремарка в едином развитии действия может создавать очень сложную систему отношений и ничем не уступает диалогу. Поэтому нельзя определить вообще действенную функцию ремарки в отличие от диалога, но можно говорить о своеобразной структуре ремарок в данной драме или данной драматургической системе. Дошедшие до нас записи античной трагедии не имеют даже обозначения действующих лиц. Есть, правда, основания считать, что ремарки входили в текст произведений античной драмы, некоторые сохранившиеся фрагменты прочитываются как ремарки. Однако к области *ремарки* следует отнести такой элемент текста античной трагедии, как структура ее частей: «пролог», «парод», «эписодии», «стасим», «эксод», а также «строфы» и «антистрофы» стасимов. Каждая из этих частей обозначает определенный момент в драматическом действии, закономерный этап его развития, а вместе с тем и соответствующее расположение действующих лиц, переходы хора, которые не требуют специального объяснения, так как закреплены театральной традицией, предполагаются самой сменой сцен, чередованием строф и антистроф. Собственно, это относится не только к античной драме. Членения пьесы, так же как список действующих лиц (афиша) с более или менее развернутыми **{169}** характеристиками в языковой структуре драмы, должны быть отнесены к системе ремарок.

Выход действующего лица на сцену в античном театре не обязательно мотивирован. Ипполит появляется на сцене в тот момент, когда Фесей прочел письмо, оставленное наложившей на себя руки Федрой, и считает сына виновником ее гибели. Откуда, куда, зачем шел Ипполит и как очутился на сцене — все это праздные вопросы, на которые нет ответа. Он нужен здесь по самой логике действия. И если, скажем, в реалистической драме появление персонажа имеет конкретные обоснования и только через них приобретает характер драматического действия, то в античной драме выход героя есть уже действие само по себе, ибо такова природа греческой трагедии.

Картина изменений характера ремарок в драме показывает, как исторически эволюционируют принципы ведения действия.

Герои античной трагедии вступают на сцену, на площадку перед дворцом или храмом, на трибуну, где все, что они говорят и делают, становится фактом общественного бытия. Фердинанд в трагедии «Коварство и любовь» Шиллера входит именно в комнату Миллеров. Мать Луизы видит в окно, когда он перепрыгивает через ограду. Появление героя не оговаривается. Но драматург отмечает, что Фердинанд подбегает к Луизе, и поскольку в этой ремарке проявляется эмоциональный момент, она становится действенной. То, что Луиза «убегает», а «Фердинанд молча следует за ней», опять же важно прежде всего в плане душевного состояния героев. Сам по себе уход действующих лиц со сцены не составляет действия, как было бы в античной трагедии. Они, собственно, ушли не со сцены, не с этого высокого форума, а просто перешли в соседнюю комнату. В ремарках Шиллера нет ничего театрального. И если искать стилевые источники ремарок у Шиллера, то они в лирике. Природа условности действия здесь иная, чем в античной драме. Она — в романтической абстрактности чувств, в духовной жизни героев, движение которой и составляет драматическое действие.

Стилистика ремарки зависит от принципа ведения драматического действия. Оно может рассматриваться прямо как театральное представление, трактоваться в виде одной из форм общественного, публичного зрелища, акта (празднество, судебное {170} заседание и т. д.) или реальных жизненных событий, как бы происходящих в четырех стенах, из которых одна прозрачна. В зависимости от этого меняется структура, функция ремарок. Но в любом случае они не выходят за пределы художественного текста, не превращаются в специальные указания театру (бытующий в театральной практике термин «режиссерская ремарка» неудачен). Ремарка является органической частью драматургического произведения, несет в себе образный, действенный смысл, и в этом плане, как уже отмечалось, не отличается от диалога, диалог и ремарка находятся в самом живом взаимодействии.

Если в античной драме, драме Возрождения, классицистской и романтической драме можно выделить общие, типические для данной системы черты и принципы, то в реалистической драматургии, особенно на современном ее этапе, соотношение ремарок и диалога индивидуально.

У Чехова, например, ремарка стилистически почти не отделяется от диалога, сливается с ним. Чеховские персонажи входят, продолжая разговор, мысль, реплику, начатую за кулисами, и покидают сцену на полуслове, зрителю как бы случайно открываются моменты из непрерывного потока жизни героев. Такой трактовке действия соответствует и система ремарок. У Горького, напротив, ремарка контрастна по отношению к диалогу, она как бы образует самостоятельную линию общего действия, резко выделяется и стилистически. Если реплика в пьесах Горького всегда имеет до некоторой степени самостоятельное звучание, приобретает характер направленных в зал афоризмов, сентенций, во всяком случае важна прежде всего как выражение общей социальной философии действующего лица, его позиции в идейном

споре, то ремарки часто бывают описательными и сравнительно детализованными, образуют внешний бытовой рисунок жизни на сцене, наглядную, зримую картину взаимоотношений людей. Горький с помощью ремарок вычерчивает рельефные мизансцены.

В современной драматургии ремарка теряет свою лаконичность, объективность, становится все более развернутой, сложной, приобретает стилистическую индивидуальность, пользуется самой различной образностью, лирическими и описательными, ходами.

**{171}** Можно было бы привести любое число примеров из современных советских и зарубежных пьес, где ремарка вычленяется из текста, приобретает эпический, лирический, даже публицистический характер, становится развернутым отступлением, метафорой. Однако это не означает разложения драмы, поглощения ее эпической стихией. Подобного типа ремарка не противоречит природе драмы, если она в единой системе произведения остается моментом драматического действия.

Между диалогом и ремаркой в драме нет принципиального различия в смысле их образных, действенных функций, они взаимозаменяемы, то, что в одной драматургической системе выражает диалог, в другой — может воплощаться через ремарку. Система ремарок определяет обстоятельства, подчеркивает характер ведения диалога и монолога, природу их сценической условности. Строится ли диалог как прямая театральная декламация, подается ли он как реально происходящий на глазах зрителей разговор, будет ли это пьеса-митинг, пьеса-диспут, пьеса-концерт, пьеса — судебное разбирательство, пьеса-воспоминание, «телефонная» пьеса, где диалог ведется по телефону, или «магнитофонная» пьеса, где герой спорит с самим собой, отвечая на собственные реплики, записанные на магнитофонную ленту много лет назад, — во всех случаях именно система ремарок определяет тип диалога. Характер ремарок может меняться. Важен угол их сопряжения, в котором и проявляется напряженность действия.

В прозе и лирике самые различные речевые элементы включаются в единый поток. Драма предполагает обязательное взаимодействие двух типов речи. В их противоположности возникает драматическое действие, в их равновесии — своеобразное единство языка драмы, ее речевая система.

## ***ЭПИЧЕСКАЯ ДРАМА***

Роман использует диалог и даже диалогический принцип воспроизведения жизни. В свою очередь театр прибегает к монологическому ходу, ее стирая при этом своей границы с прозой. Что такое, например, «Разговоры беженцев» Б. Брехта? Драма или политический памфлет в диалогической форме?

**{172}** Построены «Разговоры беженцев» как пьеса. Текст разбит на явления, обрамленные ремарками. Вместе с тем это именно разговоры. Двое немцев, покинувших фашистскую Германию, в разгар второй мировой войны встречаются в пустующем привокзальном ресторане Хельсинки и неторопливо беседуют, потягивая нечто, заменяющее им пиво.

Вероятно, нетрудно убрать в «Разговорах беженцев» имена действующих лиц и, ничего не меняя, кроме некоторых оборотов речи, превратить все в единый текст памфлета-очерка. Даже стилистически речь персонажей неотличима от манеры Брехта-публициста, автор все время выглядывает из-за спины беженцев, отдавая им свои мысли, наделяя их многими чертами своей скитальческой судьбы, своими наблюдениями. Может быть, Драматургическая рамка является лишь приемом, позволяющим писателю более или менее свободно монтировать отрывки воспоминаний, куски стихов, едкие афоризмы, наблюдения, ходовые анекдоты, которые для народа, подавленного фашизмом, были чуть ли не единственным способом выразить свое истинное отношение к происходящему? Скорее это театрализованное, но при этом без всяких сценических эффектов, обозрение, дающее панораму Европы, над которой нависла мрачная тень гитлеризма, панораму, представленную в восприятии двух беженцев, уходящих от фашистского потопа. Диалог тут не содержит борьбы персонажей. Вопросы, которые они задают друг другу, могли бы стать риторическими, безадресными, скорее обозначают повороты к новым темам, не очень как будто и связанным с предыдущим, их споры не столько обнаруживают несогласие, сколько провоцируют обострение. Чаще действующие лица просто развивают одну тему, подхватывая друг у друга слово, продолжая в той же тональности, меняются только голоса, как у двух дикторов, читающих вместе радиопередачу. Есть сцена, в которой текст произносится целиком одним из беженцев, а ответная «реплика» уже звучит в следующем эпизоде, происходящем через значительный промежуток времени.

И все же драматургические моменты произведения Брехта отнюдь не формальны.

Незнакомые друг другу соотечественники, далеко от родины, в привокзальном ресторанчике Хельсинки, как сообщается в ремарке, {173} «время от времени опасливо оглядываясь, рассуждают о политике». Такова сценическая ситуация, которая и будет повторяться из эпизода в эпизод.

«Пиво не пиво, и это компенсируется тем, что сигары не сигары, — говорит первый из собеседников и продолжает: — а вот паспорт должен быть паспортом...» Другой подхватывает мысль. Он тоже считает, что «паспорт — самое благородное, что есть в человеке», паспорт должен быть настоящим, а человек не всегда и не обязательно. Слово опять переходит к первому. Он делает вывод: «... человек — это просто особое приспособление для хранения паспорта». Но увидя, что зашли слишком далеко, собеседники делают оговорку. Паспорт без человека тоже не совсем полноценен. И тут возникает аналогия: главное в государстве, конечно, дуче или фюрер, но нужен и народ, чтобы его вести («Они великие люди, но за это кто-то должен отдуваться...»). Разговор снова возвращается к исходной точке. Хорошо, что не только пиво и сигары не настоящие, но и кофе не кофе, эти предметы, таким образом, не боятся сопоставления: «их встречи протекают в обстановке полного взаимопонимания». Но второй опять сворачивает на паспорт. Он удивляется, что именно сейчас в Германии занялись такой тщательной инвентаризацией и регистрацией людей («будто не все равно, кого они уморят голодом»). Тут они

представляются друг другу, впервые называя свои имена — Циффель и Калле. А затем продолжают в том же духе рассуждая о возросшей теперь заботе о человеке и любви к порядку, который в конце, на основе собственного опыта героев, получает такое определение: «... Где ничто не лежит на должном месте — там беспорядок; где на должном месте не лежит ничего — там порядок». По этому поводу Калле задумчиво произносит: «Порядок заводят не от хорошей жизни». И повторяющаяся почти после каждого эпизода ремарка сообщает: «Вскоре они попрощались и разошлись — каждый в свою сторону».

Так прихотливо, по каким-то как будто совсем случайным поворотам и зацепкам, давая все время боковые ответвления, петляя и возвращаясь, движется мысль, разворачивается разговор двух людей, которым некуда спешить, которые могут отдаться этой, как кажется, бесконтрольной игре воображения. И все же здесь есть своя логика, своя напряженность.

**{174}** Сочетание бытовых реалий и политических категорий (сигара и дуче; встречи пива и кофе «протекают в обстановке полного взаимопонимания»); сосредоточенная серьезность, с какой это перемещение из одного ряда в другой доводится до абсурда, нелепости (человек — приспособление для хранения паспорта); человеческий жест взаимного представления, который завершает первый пассаж, по-своему снимая это безнадежное переплетение понятий, опутывающее и уничтожающее живое в человеке. Таковы элементы структуры, определяющей развитие каждого из звеньев «разговора», каждого эпизода — встречи собеседников, в конечном счете всей пьесы в целом.

Говоря о политике, немецкие беженцы, нашедшие себе весьма неверный приют в нейтральной тока Финляндии, где тем не менее уже стоят две чужеземные мотодивизии, опасливо оглядываются. Однако принятый ими способ разговаривать не есть следствие только этих обстоятельств. В сюжетных ситуациях пьесы им ничто не угрожает, они выделены и отделены от окружающего. Да и их высказывания не двусмысленны, никого обмануть не могут. Конспирация тут весьма условна. Немецкий фюрер в их разговорах фигурирует под нелепым именем Какевотамм, но автор словно забывает об этом и заставляет героев прямо называть Гитлера. Смещение понятий в данном случае не внешний прием иронической подачи, но реальность мышления, которое так странно потому, что странен ввергнутый фашистами в тотальную войну мир, только так можно проникнуть, освоить его отношения.

К ужасам гитлеризма и к добродетелям буржуазной демократии герои пьесы Брехта применяют одну и ту же парадоксальную логику. Мина иронии в одинаковой степени подведена и под фашистский порядок с его «героическими» доблестями борьбы, силы, самоотверженности, самоограничения, и под прекраснотушние буржуазного равенства, человеколюбия, свободы. Потеряв живое содержание, понятия превращаются в свою противоположность. Фашистский «порядок» — не более как планомерное разбазаривание. «Я против установления гармонии в свином хлеву», — говорит Циффель. Пустота буржуазных свобод наполняется ложью, лицемерием, ханжеством. Эти метаморфозы открываются в самых различных областях, в большом и малом. Самые добрые чувства в тягость, если они превращаются в



самоцель, становятся {175} вынужденной заменой реальности жизни. Даже юмор, на котором построена вся пьеса, подвергается здесь проверке. «Невыносимо жить в стране, где нет чувства юмора, но еще невыносимей — в стране, где без юмора не проживешь», — заключает Циффель разговор о Дании, жители которой обладают повышенным чувством юмора и благодаря войне и фашистскому засилью имеют теперь особенно много поводов его применить.

Так в движении, в плетении этих разговоров, казалось бы, незабываемые понятия, благородные абстракции, выработанные человечеством, сталкиваются с непреложностью обыденного, сводятся с высоты на землю и теряют свою радужность и бесспорность перед лицом голода, нужды, несчастий войны, разрушений. И это отнюдь не в порядке скептической, обличающей игры ума. Циффель объясняет Калле особенности гегелевской диалектики: «Речь там идет об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах; они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером как ни в чем не бывало садятся ужинать за один стол». Способность понятий к взаимопревращениям может занимать, восхищать именно в порядке философской абстракции. Недаром Циффель говорит, что читал «Большую логику», когда у него был ревматизм и он не мог двигаться. Теперь же, когда он сам, на своей шкуре непрерывно испытывает эту диалектику, она не кажется ему такой привлекательной. Убегая из одной «славной своими добродетелями» страны в другую, он мечтает о месте, где не было бы нужды во всех этих благородных качествах, но зато можно было бы жить.

Высокие понятия сближены и переплетены с самым низменным бытом, оказываются зависимы от обыденных мелочей, теряются рядом с ними. И это не риторический прием, а некоторое реальное состояние ввергнутого фашистами в войну человечества, состояние мира, где все сдвинулось и перемешалось. Конечно, Брехт выбрал беженцев, а не вросших в почву людей. Но в том-то и дело, что это сдвинутое, вздыбленное, перекрученное мировосприятие, ненормальная, свихнувшаяся логика только и могла проникнуть в действительное положение вещей. Именно с ее помощью писатель способен был освоить драматизм мира, вернее, войны. Потому-то ему понадобилось не излагать мысли, не рассказывать о фактах, но создать реальную диалектику разговоров своих героев. {176} А это уже составляет предпосылку действия, хотя герои только разговаривают, рассказывают, вспоминают, цитируют и никуда как будто не движутся.

Восприятие мира в «Разговорах беженцев» нельзя свести к чистой авторской иронии, осуществляемой через беседующих с напускной наивностью героев. Ирония предполагает известное отстранение от предмета, объективированное к нему отношение. В данном случае персонажи, а вместе с ними и автор, испытывают все сами. Они не просто ругают превратности времени, но открывают их в себе.

Определяют, таким образом, структурные отношения. В данном случае особая логика, основанная на сближении и всеобщем смещении понятий разных жизненных сфер, полная иронических эффектов, абсурдных

крайностей. Она как будто целиком принадлежит автору, который и не считает нужным особенно скрываться, но в то же время объективна, таится в реальном состоянии мира, в конце концов затягивает и даже *бьет* его самого. «Разговоры...» написаны в жанре своеобразной словесной клоунады, словесной эквилибристики, с антре, репризами, акробатическими кульбитами. И все же это пьеса с закономерной внутренней линией движения. Единство здесь не только в повторяющейся стилистической структуре, но и в единстве действия. Оно рождается из конфликта. Только не между героями. Различие потенциалов образуется в разрыве между абстрактной системой устоявшихся понятий и реальностью. Для Брехта это различие буржуазного мировоззрения и восприятия трудового человечества. Персонажи пьесы не свободны от противоречий, но, опираясь друг на друга, подхватывая ускользающую мысль, они ведут ее к цели.

«Разговоры беженцев» — крайний случай игнорирования привычных форм драматургического построения. Тем очевиднее открываются в них истоки действенного начала театра Брехта. Драматическая ситуация возникает у него из противоречия логики анализа реальным жизненным отношениям.

Брехт назвал свой театр эпическим. Автор не отстраняется от происходящего. Он не скрывает, что ведет свое изложение, стараясь воздействовать на сознание зрителя, убедить, переубедить. При этом писатель открыто формирует драматические обстоятельства, провоцирует ситуации. Аналитический принцип и в основе {177} характеров. Действующие лица в пьесах Брехта часто раздваиваются, одновременно существуют как бы в разных своих возможностях. Так, Шен Де превращается в Шой Да («Добрый человек из Сычуани»), обретает двойное бытие Пунтила в трезвом состоянии и во хмелю («Господин Пунтила и его слуга Матти»), Симона Машар — во сне и наяву («Сны Симоны Машар»). С точки зрения школьной теории литературы Пунтила должен трактоваться как два разных человеческих образа. Для Брехта — это единый характер. Он расчленен анализом драматурга. Но вовсе не подчиняется его рациональной логике целиком. Именно поэтому характер драматичен.

Стараясь отойти от драмы, которая, как ему казалось, замкнулась в кругу психологических иллюзий и имитаций, Брехт взял курс на эпос, но на самом деле он перешагнул область сюжетного развития действия и оказался в сфере драматического тяготения. Его пьесы можно называть эпическими, но от этого они не перестанут быть полноценными драмами.

## ***ДРАМАТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ***

Сценическая ситуация, предполагающая определенный тип связи между художником и зрителем через персонаж, который отделен от автора и актера (кукольный театр, театр маски) и слит с ними в театре живого перевоплощения, присуща в полной мере драме в ее литературном бытии. Драматург, подобно актеру, проигрывает судьбу действующих лиц на себе, проживает их коллизии. Речь идет не о методах создания пьесы, тут пути самые различные, но о

существом структурных отношений драмы. Общение автора со зрителем-читателем остается драматическим по своей природе. Конечно, непосредственность сценических отношений в литературном варианте воспроизводится косвенно, метафорически, и это по-своему отражается на движении драматургических форм.

В зарубежном искусствоведении немало работ, которые выдвигают в качестве генерального принципа драмы — иронию. Р. Шарпе представляет историю мировой драмы в виде эволюции приемов иронии, от классических ее форм в античной драме {178} до сложных, многостепенных иронических смещений у такого драматурга, как Пиранделло. Иронический эффект исследователь обнаруживает в основе всех моментов драматического действия, всей психологии восприятия драмы, вплоть до трагического катарсиса, который представляется как своеобразная «гармония» победы и смерти, подготовленная целой системой иронических поворотов судьбы героя<sup>110</sup>. Предшественник Шарпе А. Томпсон, классифицируя формы иронии, наряду со словесной иронией и иронией характеров, выделяет специально *драматическую иронию*, предполагающую несовпадение ожидаемого и случившегося. Особый вид такой иронии он находит в драматургии Ибсена («ибсеновская ирония»), где цикл драматического действия в целом раскрывает несовпадение идеала и реального течения жизни<sup>111</sup>.

Действительно, драма как будто представляет неограниченное поле иронии — в словах, ситуациях, поворотах судеб. Зритель знает больше, чем каждый персонаж в отдельности, и это дает ему возможность иронически воспринимать поступки и слова на сцене, явственно ощущать расхождение между предполагаемым и реальным их значением. Ирония судьбы постоянно дает о себе знать в драме. Нас поражают ее превратности и смешат неожиданности. И все же нельзя всю поэтику драмы свести к системе иронических фигур. По существу мы просто подменяем тогда понятие «драматизм» термином «ирония», сводим содержание драматического к системе иронических приемов.

Нужно конкретизировать понятие «ирония» по отношению к драме. Казалось бы, вернее всего прилагать этот термин к фразеологическому уровню, к иронической подмене слов. Но и тут существенно, по отношению к кому эта подмена совершается.

В приведенном диалоге из пьесы А. Н. Островского «Не все коту масленица» Агния говорит Ахову, что «весело» ждать смерти старого мужа. С точки зрения фразеологической тут очевидная ирония. Слово «весело» Агния взяла у Ахова, который расхваливает житье молодой жены со стариком, и, подставив его в {179} свою ситуацию, разрушила построение своего собеседника. И в то же время по отношению к зрителю Агния открывается по-другому, тут она не иронизирует, а прямо говорит о себе. Поэтому нет

---

110 Sharpe R. B. Irony in the Drama. An Essey on Impersonation, Schook and Catharsis. Chapel Hill, 1959.

111 См.: Thompson A. R. The dry Mock. Bercly and Los Angeles, 1948.

необходимости в данном случае применять понятие «драматическая ирония». Сцена порождает у зрителя, оказавшееся ошибочным, предположение, что Агния согласится стать женой Ахова, другого пути у нее как будто нет. Но «ироническая» реплика самой Агнии скорее подготавливает другое решение.

Герой драматической сказки Е. Л. Шварца «Тень» Ученый встречается со своей собственной тенью, которая покинула его и теперь делает политическую карьеру, завладела его невестой — принцессой. Тень уговаривает Ученого отречься от принцессы, иначе он будет убит по приказу министров: «Отказываясь подписать эту жалкую бумажонку, ты убиваешь меня, лучшего своего друга, и бедную, беспомощную принцессу. Разве мы переживем твою смерть!»

Коварная Тень как будто притворяется, подделываясь под логику чувств Ученого, иронизирует, хотя фразеологически иронии тут нет. На самом деле драматическая ирония заключается как раз в том, что Тень говорит правду, по логике вещей она действительно не может пережить своего хозяина, хотя это станет очевидным позже, когда будет дан приказ отрубить голову Ученому.

Эта пьеса Шварца представляет собой некоторое идеальное драматическое решение. Условная сказочная ситуация дает драматургу построить действие на столкновении двух персонажей, которые столь же близки, сколько противоположны. Они существуют только вместе и в то же время живут в разных измерениях. Мир королевских церемоний и светской политики, в котором так уютно чувствует себя Тень, на самом деле призрачен, он держится только как тень настоящего, живого, человеческого.

В очищенном виде здесь предстает и диалектика драматической иронии. Все строится как будто на иносказании, на намеках. А на самом деле автор говорит с читателем напрямую, но только нужно уметь его понять. От зрителя зависит, в какой момент он освоит эту двойственную логику и включится в ироническую игру.

На сцене возможно и более сильное столкновение со зрителем, прямая ирония в его адрес.

**{180}** В «Призраках» Эдуардо де Филиппо есть эпизод, где герой этой комедии-фарса Паскуале Лойяконо, измученный борьбой с призраками современного мира, остается наконец один и выпивает свою ежедневную послеобеденную чашечку кофе. На сцене обычно разыгрывают целое священнодействие с приготовлением кофе. То же делает и Эдуардо де Филиппо, играя роль Паскуале. Только у него очевидно, что жидкость, которую с таким пафосом и наслаждением пьет маленький неаполитанец, есть на самом деле какая-то отвратительная бурда. Умиление прорывается иронией. Актер обращал ее прямо в зал, к своим соотечественникам. Обнажая иллюзии, призрачные надежды, которыми жили люди послевоенной Италии, драматург не идеализировал «маленького итальянца», не собирался делать вид, что ложь есть лишь невинное проявление национальной итальянской фантазии, не желал возводить эту традиционную чашку кофе в выражение народного духа. Ироническая интонация пьесы прорывалась прямым ударом по зрителю.

Очень важным моментом взаимодействия сцены и зрителя является

диалектика неожиданности, в которой, вместе с тем, не может быть чистой случайности, игры на незнании, неподготовленности зрительного зала. Драматическая ирония — одна из форм проявления этой диалектики, рождающейся прежде всего в театральном бытии драмы.

## **СПЕКТАКЛЬ**

Сценическое существование драмы таит в себе особые действенные возможности. Изначально театральная ситуация входила в структуру драмы. Театр XIX века старался увести эту ситуацию в глубинный подтекст, сделав основой связи между сценой и зрительным залом истину чувств, правдивость положений. Теперь драма снова обнажила свои театральные опоры, не отказываясь при этом от конкретности типических характеров в типических обстоятельствах. Переводя «Мещанина во дворянстве» на современный театральный язык, советский драматург воспроизводил на сцене превращение актеров в персонажей комедии и вместе с тем добивался последовательности психологических мотивировок. Разумеется, {181} то был лишь один из путей соединения театральности и жизненности, дающий действенный эффект. Бертольт Брехт разработал систему эпической драмы, где разрыв между актером и его персонажем приобретает особую структурную значимость, становится источником действенной энергии. Однако принципы отчуждения, основанные у Брехта на смещении точек зрения логического, интеллектуального анализа драматической ситуации, далеко не исчерпывают искания театра на нынешнем этапе его развития, хотя влияние Брехта тут достаточно велико.

Современная драма с точки зрения театральных преобразований предполагает два момента, порождающих свою драматическую активность действия:

отношения между сценой и залом устанавливаются в ходе действия, а не предусмотрены заранее самой жанровой формой спектакля;

собственные творческие ситуации актера вступают в живое соотношение с драматическими коллизиями героев; создается еще один источник жизненного наполнения этих коллизий, превращения их в реальность сценического действия.

В спектакле «Деревья умирают стоя» (Театр комедии, 1957) Н. П. Акимов дал небывалое до того в истории театра решение сцены смерти. «Он ушел от нас», — говорим мы об умершем. Режиссер сценически реализовал эту метафору. Умирала героиня пьесы, старая испанка, в чьем образе воплощалась нравственная стойкость народа. Окружающие благоговейно опускали ее в глубокое кресло. Но в руках у них оставалась лишь черная кружевная шаль. Сама она уходила на наших глазах, поднималась по лестнице, пересекающей сцену, шла по длинной галерее наверху. Исполнительница роли Бабушки Е. В. Юнгер, в белом одеянии, двигалась как видение, словно не касаясь земли, шла медленно, легкой, летящей походкой. Возникало удивительное художественное впечатление. И дело было не просто в удачно найденном

театральном трюке. Завершая ход событий, финал этот бросал отсвет на все произошедшее ранее, давал ему действенный ключ. В пьесе Алехандро Касоны сотрудники некоего благотворительного учреждения, где помощь людям, нуждающимся в духовной поддержке, основывалась на точных расчетах, должны были, спасая Бабушку от смертельного горя, разыграть перед нею {182} роли вернувшегося из долгих странствий внука и его жены. Обман не удался. Бабушка разгадывала уловку, но включалась в игру, желая помочь теперь уже этим молодым людям найти себя. Она умирала, но умирала стоя, не в отчаянии, а просветленная, поднимаясь над жестокой и низменной реальностью обстоятельств. Отвергалась искусственная театральность как форма спасительной лжи, утешающей иллюзии, но утверждалась подлинность искусства, сливающегося с жизнью, открывающего в ней высокое и прекрасное. Режиссер не декларировал, не давал сценические иллюстрации. Чтобы выразить мысль, он должен был сделать открытие, совершить на глазах зрителя театральное чудо, соединив в сценическом создании истину чувств и силу творческого воображения, провидения. Только благодаря этому взлету вдохновения цепь сценических событий замкнулась как драматическое действие.

В данном случае театральность прямо становится темой произведения. После Пиранделло такого типа пьесы широко вошли в мировой театр. И советский режиссер дал свою трактовку драматической коллизии подлинности и иллюзорности существования в мире многостепенных отчуждений личности, которая так занимает западных драматургов. Однако сам принцип театального воплощения *пьесы*, при котором действие наполняется живым содержанием и через собственные творческие проблемы театра, сохраняет свою силу не только для такого рода драматургии, становится сегодня важнейшей основой действенных решений.

На сцене драма удваивает, утраивает, возводит в энную степень свои структурные связи, активизирует их драматическое содержание.

Собственно, само сценическое превращение пьесы есть своего рода *действие*, отмеченное драматическими коллизиями.

Перед нами пьеса и в то же время уже не сама пьеса, а ее сценическая трактовка. Суть как будто сохранилась. Но нечто осталось за пределами спектакля. А что-то оказалось привнесено, вновь открыто. Драматург по-прежнему имеет права считать себя автором. И все же спектакль есть создание театра, своеобразной коллективной художественной индивидуальности, которая не {183} должна во всем уступать и подчиняться писателю. Вместе с тем не может быть полного единодушия и творческого замирения в самом театральном ансамбле, который ставит и сам играет спектакль. Тут не обходится без своих драматических ситуаций, без внутренней борьбы. Драматург и актеры трудились над пьесой. Но в спектакле эти творческие усилия оказались от них отчужденными: ведь реальность структурных связей спектакля выступит только в восприятии зрителя. Этот переход не бывает бесконфликтен.

Спектакль не есть просто озвученная, расцвеченная, «очеловеченная» пьеса. Это новое существо. Когда процесс сценической трактовки стал явным,

родилась режиссура. До этого можно было говорить лишь о постановочном искусстве.

Многоступенчатые драматические отношения возникают на уровне актерского творчества, в ситуации *актер — роль*.

Текст принадлежит драматургу. Но роль должна быть *собственностью* исполнителя. Между тем она ему еще не вполне знакома, не во всем понятна, чем-то чужда. Все это надо преодолеть. Актер освоил образ, зажил в нем. И вместе увеличилось количество «авторов». Драматург и режиссер остались за кулисами. Но партнеры тоже делают роль. Она рождается в общих взаимоотношениях спектакля, а реально как творческое создание существует только в отчужденном восприятии зрителя.

Общение с партнером тоже таит свои драматические моменты. Взаимодействие между актерами происходит через систему сценических характеров. Но актер не может не быть отчасти и зрителем по отношению к своему партнеру. Новый источник противоречий. Не исчезает совсем на сцене и человеческое общение актеров. Оно может мешать. Но почему и этим связям не влиться в творческую энергию действия?

Спектакль не может просто повторяться, механически воспроизводя раз навсегда созданную систему сценических взаимодействий. На каждом новом представлении он должен вновь возникнуть в изменившихся обстоятельствах, внешних и внутренних, связанных с состоянием актерского ансамбля, общей злобой дня, настроением зрительного зала. Все это становится основой драматической активности связей спектакля.

**{184}** Современный театр стремится придать действенность всем возникающим на сцене отношениям, реализовать до конца их драматические возможности, сделать их творчески значимыми, релевантными, как говорят физики, введя в художественную структуру спектакля, в систему драматического действия. Именно в сценическом своем бытии драма обнаруживает особую подвижность контактов с реальностью, непрерывно возрождает драматические действия как принцип творческого проникновения в неизведанные, только возникающие коллизии.

## {185} ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драма все дальше отходит от традиционных форм. Ее не всегда можно узнать. И все же она остается сама собой.

В классической драматургии конфликт как бы снимается, «разрешается» в ходе действия, чему соответствует и внешне завершенная форма драматического развития. В современной пьесе конфликтные сдвиги не обязательно приводятся к равновесию. Скорее предельно обнажаются. Драма делает явными, структурно значимыми все свои исконные антиномии и парадоксы, открывая в них новые и новые источники действенной энергии. Она нарочито сталкивает условность предлагаемых обстоятельств и живую подлинность сценической ситуации. Открывает драматизм нарастающей неоднозначности характера. Обыгрывает диалектику взаимных превращений слова и жеста. Сознательно использует свойство драматического времени, соединяющего непрерывность, необратимость и свободно перемещающегося по временной шкале событий, по ступеням исторических координат. Театр не только не скрывает от зрителя своей театральной механики, но и его самого заставляет участвовать в ее налаживании.

Теория драмы чаще всего принимала за действие одну из форм его существования. Современный театр исключает такой подход: тут нет уже закрепленной определенности, постоянства форм. Речь должна идти о действии как особого характера драматических отношениях, которые проникают систему связей *автор — герой — зритель* в драме, множатся, возводятся в степень на всех ее словесных, сценических этажах и переходах.

Природа этих структурных отношений и отличает драму от других родов литературы. В прозе структурные отношения сюжетны, {186} в поэзии — поэтично-ассоциативны. Действию в прозе соответствует сюжет, в поэзии — стих.

Подобный подход многое объясняет и ставит на место в видовых разделах искусства. Сопротивляются только наши терминологические представления, которые лишены последовательности, единообразия.

«... Слова “сюжет”, “действие”, “фабула”, — справедливо пишет В. В. Кожин, — настолько многозначны и взаимнозаменимы, что едва ли можно рассматривать их как научные термины. Каждое рассуждение о сюжетике вынуждено уделять немалое внимание собственно терминологическим вопросам»<sup>112</sup>.

В. В. Кожин относит к действию совокупность движений и активных состояний, через которые только и создается в словесном искусстве живая картина мира. Сюжет для него «живая последовательность всех действий». В этой последовательности можно выделить в порядке анализа «основной

---

112 Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция. С. 408.



событийный скелет»<sup>113</sup>, то есть фабулу.

Возникает очень широкое толкование понятия «сюжет», которое по существу покрывает и то, что автор называет действием, делает ненужным сам этот термин. Не слишком ли большая роскошь вводить специальное обозначение, чтобы выделить динамические элементы литературного описания? Конечно, без движения ничего нельзя увидеть. Но динамика фиксируется обязательно на статическом фоне, их противоречие содержательно.

Именно конфликтность этих моментов подчеркивает Ю. М. Лотман, определяя природу *события* как условия сюжетности художественного произведения: «... То, невозможность чего утверждает бессюжетная структура, составляет содержание сюжета. Сюжет — “революционный элемент” по отношению к картине мира»<sup>114</sup>.

Однако и в этом случае сюжет толкуется слишком расширительно, в нем выделено общее свойство художественной {187} структуры, но не учтена специфика именно сюжетных отношений.

Современное литературное сознание включает в сюжет все внутренние связи образного мира произведения. Живая движущаяся картина, которую ставит перед читателем автор, все его динамические описания приобретают художественную значимость, становятся содержательными только в той степени, в какой в них обнаруживают себя цели и устремления, эмоциональные и волевые мотивы, темпераменты, характеры, социальные типы и коллизии. Все это в равной мере область сюжета, если не сужать это понятие, не приравнивать его к фабуле. М. Горький пишет: «Сюжет, т. е. связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного типа, характера»<sup>115</sup>.

Драматическое действие тоже охватывает всю совокупность связей образного мира драмы. Действие и сюжет — категории одного порядка. Отличие их родовое. Определяется оно природой отношений, на которых строятся структурные связи.

«... Сюжет не является непосредственным проводником авторской идеи, а выражает объективное течение жизни», — пишет А. В. Мачерет, споря с Е. С. Добиним, для которого сюжет есть «концепция действительности»<sup>116</sup>. Представление, что сюжет составляет совокупность воспроизведенных в тексте жизненных событий, которые развиваются по естественным внутренним законам, как бы само собой, весьма распространено, к этому по большей части сводится определение сюжета почти во всех пособиях по теории литературы.

В свое время была выдвинута иная точка зрения на сюжет. Он рассматривался как система приемов, с помощью которых автор вводит материал. В книге В. Б. Шкловского, названной «Развертывание сюжета», на

---

113 Там же. С. 422.

114 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 288.

115 Горький М. Собрание сочинений. Т. 27. С. 215.

116 См.: Мачерет А. Поэтическая идея фильма // Вопросы драматургии. Вып. 3. М., 1959. С. 91.

многих примерах мировой литературы показывалось, как прием сюжетосложения продолжает действовать, {188} хотя первоначальная мотивировка отброшена, забыта, преобразовалась в свою противоположность. Суть сюжетных отношений и заключается в том, что во взаимодействие вступает жизненный материал и усилия автора-рассказчика воплотить этот материал в сказку, басню, историю. Шкловский писал о «действии построения романа»<sup>117</sup>. Такое действие и есть сюжет, если учесть, что в нем не только свобода избранного приема, но живая диалектика, борьба жизненной и творческой стихий, в результате чего и возникает новая, художественная реальность.

То же, но только при совсем иного типа взаимоотношениях, происходит, как мы видели, в драме. Драматического характера связи и образуют «сюжет» драмы. Есть смысл применять в данном случае слово «действие», относя термин «сюжет» только к прозе, хотя и тут есть свои динамические моменты. Динамичны отношения и в поэзии. В них отражена вся диалектика усилий превратить внешний мир в продолжение человеческого внутреннего бытия, его духовной, эмоциональной сферы. В данном случае тоже можно говорить о действии и сюжете, но вернее, думается, ограничиваться термином «стих», поскольку именно он является в современной поэзии носителем специфических образных отношений поэтического сюжета или действия<sup>118</sup>. Дело тут, разумеется, не в словах, не в терминах. Вряд ли возможно дать им окончательное и всеобщее узаконение. Важна суть, художественное своеобразие поэтических родов, которое заключается в различной природе образных отношений, проникающих всю систему художественного произведения, определяющих его структуру. В драме, как мы старались показать, они диалогичны, драматичны, действенны.

Подобный подход не только позволяет обосновать различие между прозой, поэзией, драмой, наследующими в современной литературе традиционную тройственность эпоса, лирики, драмы. {189} Получает объяснение исконная связь словесного искусства и сцены. Они в одинаковой степени основываются на образных отношениях действенного характера, вернее, только при постоянной генетической связи театра и литературы эти отношения получают свое реальное историческое развитие. Кино и телевизионный театр, которые тоже не могут существовать без координации с литературой, используют в равной степени сюжетный, поэтический, драматический типы изложения. В драме действенные связи универсальны, они становятся основой образной структуры. Только трактуя действие как особый, диалогический тип образных отношений, мы получаем возможность проникнуть в реальное художественное содержание драматического искусства.

---

117 Шкловский В. Развертывание сюжета. Пг., 1921. С. 34.

118 Попытка рассмотреть стих как образную структуру на примере современной советской поэзии сделана автором настоящей работы в его книге «Стих и образ» (Л., 1968).