

В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН

ДРАМАТУРГИЯ

ИСКУССТВО

В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН

ДРАМАТУРГИЯ

ТРЕТЬЕ, ИСПРАВЛЕННОЕ ИЗДАНИЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
— ИСКУССТВО —
МОСКВА 1937 ЛЕНИНГРАД

Es sollte stehn, am
Anfang war die Kraft.
G O E T T E, Faust

Вернее было бы, в
начале была сила.
Г Е Т Т Е, Фауст.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Велика общественная ответственность драматического произведения. Оно предназначено для сцены — для массового зрителя. Его играют актеры; живые люди преображают свои тела и души, действуя по пути предначертанных автором событий, произнося его слова, стремясь всем своим существом воплотить его образы и замыслы; эффект сильнейший, гипнотизирующий — как бы слияние действительности и художественного воображения. К услугам автора сложная технология театра, аппаратура сцены и все средства искусства — все искусства: живопись, архитектура, танец, музыка... Какова же должна быть сила его художественной мысли! Каким ярким воображением, каким просвещенным вкусом он должен обладать, чтобы иметь право на столь щедрое, столь сосредоточенное общественное внимание!.. Говоря разнообразными голосами своих героев, распоряжаясь их судьбами, автор претендует на разностороннее знание своей эпохи или истории человечества, на глубокое проникновение в их конфликты, на право и умение волновать зрителя, играть его вниманием, интриговать его, огорчать или смешить до слез, пугать, потрясать до ужаса — и затем радовать, утешать, ободрять, доводить его до высокого подъема, учить

зрителя, открывать ему глаза на его настоящее, прошедшее и будущее. Зритель уходит в театр от своей повседневности, и, как бы она ни была радостна, театр для него — праздник, средоточие сильнейших впечатлений, поэзии, яркой, художественно сконцентрированной мысли.

Тем более велика ответственность советского драматурга перед зрителем глубоко серьезным, испытавшим поистине драматические потрясения, участником великих исторических событий, перед строителем новой культуры, — наконец, перед зрителем, горячо любящим театр, драматическое искусство.

Усиленная эмоциональность есть важный признак подлинной драматургии. Искусство — всегда эмоционально; самые сдержанные, четко пластические произведения подлинного искусства эмоционально насыщены, и Флобер обманывал себя, когда ему казалось, что в своих романах он осуществляет некую бесстрастную объективность. Тем более — драма; самое слово «драма» вызывает у нас ассоциации с волнующими столкновениями, воспоминания о больших чувствах, неудержимых страстях, катастрофах, очищающем душу художественном потрясении. Этот эффект тем более поразителен, что театральная сцена требует от драматурга сжатого художественного плана, максимальной конденсации. В произведениях больших драматургов — удивительное сочетание мощного волнения и стройной композиции, творческой фантазии и житейского наблюдения, непосредственного чувства и проверенной мысли.

Эта книга посвящена анализу плана драмы, разнообразным элементам ее сгущенного, специфического построения — анализу драматургического мастерства.

Драматургией называют обычно теоретическое рассмотрение всех элементов театра: пьесы, актерской игры, театральной постановки и т. д. В этом смысле

моя книга является только частью драматургии. Поскольку драма — литературное произведение — является сценическим материалом, я не мог не коснуться неразрывной связи драматической литературы и театра; но основной моей задачей является рассмотрение структуры драматического произведения.

Однако, построение драмы, как и всякого художественного произведения, является выражением целостного идейно-эмоционального замысла. Сделайте купюры в бытовой пьесе: ее темп убыстрится, это придаст более оживленный, более возбужденный характер изображенным в пьесе нравам, создастся другая бытовая картина, изменятся идейно-эмоциональные оттенки — вся художественная концепция; ибо в художественном произведении все части и все элементы взаимодействуют. В этом и заключается трудность художественного анализа: разбирать по элементам то, что живет только в непосредственно разворачивающейся цельности. В этом и заключается трудность художественного творчества: создавать непосредственно волнующий образ, проверяя его критикующим разумом и вкусом. Наконец, наш язык слишком беден для обозначения иногда очень существенных оттенков художественного письма. Один выдающийся живописец сказал мне однажды: «Что такое «синий» цвет? Я лично различаю 150 синих цветов».

В анализе драматических характеристик, в анализе человеческих эмоций, желаний и страстей мы говорим о «любви», «ненависти», «злобе», «честолюбии» и т. д., весьма приблизительно и обще передавая сущность данного драматического произведения.

Таким образом, я менее всего претендую на исчерпывающий анализ драматического произведения. Моя задача — установить метод драматургической критики в противовес чисто литературной критике, анализирующей драму как произведение беллетристическое, привыкшей обра-

щаться с драмой, как с рассказом или повестью, вне глубоко специфических особенностей ее построения — и тем самым поверхностно.

Моя «Драматургия» не является также сводом незабываемых драматургических законов. Единственный закон, которым руководствуется драматургия (как и вообще эстетика), — это закон гармонического единства: драма, как и всякое произведение искусства, должна быть цельным художественным образом. Этот общий эстетический закон проявляется в конструкции драмы в виде закона повторных комплексов драматических положений (толкованию этого мною установленного драматургического закона посвящена отдельная глава). Если драматическое произведение развивается не в виде повторяющегося комплекса драматических положений, это не драма — это «хроника» или «обозрение».

Тем не менее, в некоторых драматических произведениях отсутствие цельности искупается яркостью отдельных сцен — отдельных моментов. «Ричард III» Шекспира — довольно запутанная хроника, но первая сцена между Глостером и Анной — одна из лучших шекспировских сцен. Первая часть «Фауста» Гете — гениальный фрагмент, неточно названный Гете трагедией; пушкинские небольшие пьесы — только эскизы трагедий, но эскизы гениальные.

Прелесть многих драматических произведений связана с отступлением от ясно выраженной и широко развитой драматической конструкции. Однако, для того чтобы понять своеобразие их архитектоники, необходимо отчетливое понимание структуры драматического произведения.

В данном, третьем, издании книги анализ многих понятий расширен, многое уточнено. Критика, встретившая второе издание моей «Драматургии», дала мне возможность уяснить себе некоторые недостатки моего анализа, а иногда — моего изложения; в настоящем издании я стремился воспользоваться

всеми замечаниями, которые мне казались основательными и справедливыми. Критика упрекала меня в недостаточной историчности, в частности в недооценке драм Чехова — выразителя определенной исторически сложившейся художественной идеологии.

Здесь критика затрагивала весьма важную проблему — проблему нашего критического отношения к произведениям классическим, требующим исторического анализа.

Действительно, структура каждого более или менее законченного классического образца своеобразна, и, по слову Пушкина, каждого драматурга нужно судить по тем законам, которые он сам себе ставит. Анализируя драматическое произведение — хотя бы в отдельных элементах его построения, — я неизбежно должен коснуться его общей идейно-эмоциональной природы, его исторической природы. Нельзя понять ни одного сюжета, ни одной характеристики, ни одного диалога вне исторического анализа. В своей замечательной статье «О драме» Пушкин пишет о французской классической трагедии: «При дворе... поэт чувствовал себя ниже своей публики: зрители были образованнее его — по крайней мере так думал он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию. Он боялся унижить такое-то высокое звание, оскорбить таких-то спесивых своих патронов: от сего смешная надутость, вошедшая в пословицу (*Un héros, un roi de comédie*), и привычка влагать в уста людей высшего состояния, с каким-то подобострастием, странный, нечеловеческий образ изъяснения. У Расина, например, Нерон не скажет просто: *je serai caché dans ce cabinet*, но — *caché près de ces lieux je vous verrai, madame*. Агамемнон будит своего наперсника, говорит ему с напыщенностью: *Oui, c'est Agamemnon etc.*»

Мы должны знать эпоху, почву, на которой возникло данное произведение, мы должны знать, кем и

для какой аудитории оно написано; вопросы технологии драмы, ее структуры, ее языка, ее художественного стиля требуют социально-психологического анализа. Однако, задача этой книги технологическая: технология драмы до настоящего времени весьма мало разработана, и, анализируя структуру драмы, ее элементы, стремясь уточнить драматургические понятия, дифференцировать драматургическую терминологию, я в данной своей работе могу только мельком, самым общим образом указать на историческую природу того или иного образа.

Чтение этой книги предполагает известное знакомство с классическими образцами, а также с лучшими произведениями советских драматургов и хотя бы самое общее знание истории драмы.

В поисках примеров разного рода драматических построений и приемов письма я, естественно, отбирал образцы, которые мне казались наиболее выразительными. И такие примеры — примеры рельефной и разнообразно развитой драматической конструкции — я находил у Шекспира, Мольера, Шиллера, Островского и т. д., но не у Чехова. Чеховская драма замечательна не структурой, не энергией и разнообразием действия, но тонкими приемами диалога. Такие примеры я привожу.

Учитывая требования и вкусы общества, которому в свое время служили классические образцы, стремясь к максимальной исторической объективности, мы, естественно, оказываем предпочтение тем или иным произведениям в зависимости от наших современных требований к искусству. Так, Маркс и Энгельс предпочитали Шекспира Шиллеру, черты реализма, характерные для Шекспира, — публицистической абстракции шиллеровских пьес. Примеры драматических построений взяты мной у драматургов интенсивного действия — прежде всего у Шекспира, а из русских драматургов — у Гоголя и Островского.

Не говоря уже о том, что такие примеры наиболее рельефны, наглядны, — этот выбор оправдан исторически: пьесы этих драматургов не сходят с советской сцены, в то время как пьесы Чехова имеют весьма узкое распространение.

Критика была права в другом отношении: понятие «трагедия» было мной взято слишком обобщенно, абстрактно. В настоящей переработке я стремлюсь показать исторически обусловленные особенности античной и шекспировской трагедии, модификацию понятия «трагедия».

В периоды своего расцвета драма всегда была искусством больших идей и больших страстей. Карлейль говорит о страстях, как об «архитекторах мира». Драма изображает борьбу, действенное обнаружение внутренних противоречий, таящихся в человеческом обществе. Ее структура есть морфология действенных социально-психологических процессов, и исследование драмы неизбежно выходит за пределы чисто психологического анализа.



І. ДРАМАТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

ОБЩЕЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДРАМЫ

Драма, драматическое произведение есть вид художественной литературы, и з о б р а ж е н и е д е й с т в и я (δ ρ á ω по-гречески — действую) — точнее, и з о б р а ж е н и е к о н ф л и к т о в, то есть действий, наталкивающихся на сопротивление, на контрдействие. В отличие от лирического поэта, дающего непосредственное выражение своего чувства, автор драмы выражает свою эмоционально насыщенную идею посредством действующих лиц. В отличие от романа, также — наряду с широкими описаниями природы и быта — изображающего социально-психологические конфликты, драма развивает эти конфликты в виде диалогов своих персонажей и ремарок, фиксирующих поступки, действия физические, и события, существенно влияющие на ход действия, место и время действия и т. п.

Драма есть изображение конфликтов в виде диалога действующих лиц и ремарок автора.

А. ДЕЙСТВЕННАЯ ПРИРОДА ДРАМАТИЧЕСКОГО ДИАЛОГА

Драматическое произведение есть изображение действенного процесса; основным элементом драмати-

ческого произведения является изображаемое действие — так было признано теоретиками, начиная с Аристотеля¹. Правда, некоторые германские философы пытаются перевести рассмотрение драматического произведения в план чисто словесного анализа. Так, Фолькельт видит в драматическом произведении такое же «самовыявление путем слова», как и во всяком другом литературном произведении; но Фолькельт из этого положения никаких выводов не делает и рассматривает драму, трагедию как действенный процесс, развивающийся по непреложным законам, не зависимым от субъективных намерений автора. Более глубокое толкование нашел этот взгляд у Юлиуса Баба. В «Новой критике сцены» (1920 г.) Баб также утверждает слово как художественный материал драматического произведения. В отличие от лирики драматическое слово, драматическая реплика не есть, однако, непосредственное выражение субъективных чувств поэта. В отличие от поэта лирического драматург выражает себя в диалоге людей, находящихся между собой в действительных отношениях. Эти люди действуют — борются между собой. Драматический диалог есть всегда «мост между двумя действиями» (поступками), он есть следствие одного действия (поступка) и причина другого действия (поступка). Баб признает, что слова людей, находящихся между

¹ В просторечии весьма часто называют «драмой» несчастье, тяжелое положение, смерть. Если у кого-нибудь умер близкий человек, если кто-нибудь потерял состояние или тяжело заболел, говорят: «какая драма!» или «какая трагедия!» Такое словоупотребление неточно, ненаучно. Тем не менее, можно найти не мало драматических произведений, где авторы увлекаются изображением потрясающего несчастья, забывая о действительной природе драмы, и пишут вялые произведения, заменяя действие мрачными лирическими излияниями. Таков, например, «Бедный Генрих» Гауптмана: проказа — большое несчастье, но сама по себе она еще не является действительно-драматической темой. Действие в этой пьесе ведет Оттегебе, спасающая Генриха своей любовью, но сам Генрих бездействен и мало интересен, несмотря на свое ужасное несчастье.

собой в «практических» отношениях, — особые слова, не «теоретические» и не «эстетические», — это «слова, направленные к определенной цели», так сказать, целестремительные; но Баб решительно противопоставляет слово действию, то есть действию-поступку, внешнему действию.

Однако, человек — в отличие от животного — действует не только физически, не только телесным движением, но и всей многокрасочной и многозвучной речью. Когда офицер командует солдатам «пли», он действует. Когда я кого-нибудь словом к чему-нибудь понуждаю, я действую. И именно в драматическом произведении, где люди борются, слово имеет действительное значение: оно не только «мост между двумя действиями», — оно само есть действие ритмизированное, поэтически преобразованное, иногда несравненно более острое, более страшное, нежели действие физическое.

Слово в драме подлежит рассмотрению как мысль, как чувство, как образ («тропы»), как звуко сочетание, как ритм; но прежде всего оно подлежит анализу как действие в ряду, в цепи других действий, ибо это есть слово-действие — словесный поступок.

Мы не поймем драматического произведения, если мы будем воспринимать диалог как смену чувств или как обмен мыслей. Мало того: только установив действительное назначение реплик, мы поймем подлинное содержание чувств и мыслей, выраженных в диалоге, ибо диалог есть развитие действия.

Итак, основным элементом (художественным материалом) драматического произведения является поэтически изображенное действие, иногда действие-поступок, отмеченное в ремарках, иногда действие-слово.

Каждая реплика есть прежде всего изображение действия — волевого усилия (ибо действие предполагает волевое усилие), она отмечена сознательной или

бессознательной целеустремленностью (обусловленной целеустремленностью). Благодаря этому реплику можно «играть» на сцене: актер играет, осуществляя определенные задания, и сценичны только слова-действия, все прочее — либо доклад, либо декламация. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» рассказывает, как при первом его детском выступлении на сцене ему не дали определенных задач, действенных указаний, и он не знал, куда девать руки.

Благодаря действенной природе диалога драма есть одновременно литературное произведение и сценический материал¹.

Моменты литургической декламации характерны для начала драматического искусства, для Эсхила; уже у Софокла драма являет собой картину действенной динамики. Бездейственно-дидактичны многие средневе-

¹ Драматическое произведение живет двойной жизнью. Будучи самодовлеющим литературным произведением, оно в то же время предназначается для сцены — является, так сказать, литературой театральных возможностей: его можно «ставить» и можно читать. Возражая тем, кто в пьесе видит прежде всего литературное произведение (как, например, Брюсов и, еще резче, дойдя до отрицания театра, — Айхенвальд), я буду также оспаривать высказанное в свое время одностороннее утверждение, что пьеса пишется только для театра (это воззрение имело весьма много поборников — Шпета, Гвоздева, Радлова и др.). Пьесы читаются, быть может, не столь многими, как романы, но иногда с чрезвычайным увлечением, — с этим фактом приходится считаться. Следует подчеркнуть, что читающий (рядовой читатель — не актер и не режиссер) воображает не актерскую игру, а то, что в пьесе изображено. Пьеса есть одновременно законченное художественное произведение и сценический материал.

Оба односторонних взгляда на природу драматического произведения имеют свою историю. Еще Флобер отрицал театр как искусство, требуя от произведений искусства незыблемой законченности, неповторимости, отрицая возможность вариаций художественного образа. Еще Гете говаривал, что пьесы в конце концов не следует печатать, а нужно хранить при театрах, где они ставятся. Но зачем лишать людей удовольствия прочесть хорошую драму?

ковые (западные) мистерии и моралитэ, а также недавно исследованные мистерии тибетского монастырского театра.

Мы видим, что декламация характеризует по преимуществу первоначальные этапы в исторических циклах развития драматического искусства.

Изобилие декламационных моментов и выступлений «чтеца» в современных спектаклях свидетельствует иногда о неопытности автора, как, например, в ранней пьесе Вишневского «Первая конная», либо в инсценировках, — о невозможности придать драматическую форму беллетристическому материалу, как, например, в инсценировке «Воскресения» Л. Толстого в МХАТ. В обоих указанных случаях чтец отчасти осуществляет функцию, аналогичную функции древнегреческого хора; однако, дидактический и патетический комментарий к развивающемуся действию, которое и является основой спектакля, чрезвычайно ослабляет художественное впечатление, в особенности когда чтецу приходится пространно докладывать публике о событиях, которые она хотела бы видеть в непосредственном действии. (Древнегреческий хор пел: момент литургический и оперный.)

Спектакль шире драматического произведения: он допускает моменты обращения к публике, моменты музыкальные и т. п.; но драма есть по существу непосредственное изображение действия.

Ремарки (указывающие на действие-поступок) и диалог (слово-действие) — материал по содержанию своему однородный; потому-то в этих бурных или вкрадчивых речах, в этой пестрой борьбе и смятении возможно гармоническое единство.

Б. ЕДИНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Цельность, единство художественного образа, хотя бы самого причудливого, цельность идейного замысла — основное требование эстетики.

Единство, цельность проявляется в драме (драматическом произведении) в едином, цельном по своему развитию действии.

Идейный замысел автора находит свое полное воплощение в целостности динамического образа: однако, в сложном комплексе скрещивающихся динамических линий, образующих стройное, цельное драматическое произведение, выделяется основная тематическая линия — единое, цельное устремление главного действующего лица (например, Чацкий), либо двух лиц (Ромео и Джульетта), либо группы лиц («Ткачи» Гауптмана).

Это стремление может быть направлено к самым разнообразным целям. Оно наталкивается на противоборство других действующих лиц: образуется центральная линия драматической борьбы.

Отдельные действия, на которые распадается роль главного действующего лица или группы лиц, являются звеньями единого действенного процесса, единого действия.

«Как и в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и сотрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого»¹.

¹ Аристотель, Поэтика, Ленинград 1927. Перевод Н. И. Новосадского, стр. 50—51. Согласно этому определению, драматическая хроника, обозрение, пьеса, состоящие из ряда сцен, не связанных между собой единым действием, как бы хороши они ни были в отдельности, не являются органически зрелым художественным произведением — драмой.

Требую единства действия, Аристотель нигде не говорит о единстве места и указывает на единство времени (действие происходит в 24 часа) не как на необходимое условие драмы.

Так пишет Аристотель в «Поэтике». Он указывает, что только слабые драматические произведения являются собой ряд мало связанных между собой сцен.

Итак, в сложной динамике драмы необходимо прежде всего выделить единое действие, центральную линию драматической борьбы. С другой стороны, каждая «роль» отмечена цельным целеустремлением: можно говорить о едином действии драмы — ее главной линии — и о единых действиях отдельных ролей.

Изображая борьбу социально значительную и напряженную, драматурги обычно избирают в «герои» драмы персонажей, способных к цельному действию и, поскольку им приходится упорствовать в своем стремлении, страстному действию (как мы увидим во II главе, они могут сами начать борьбу, вести действие, или быть к ней вынужденными, вести контрборство). Таков бешеный честолюбец Макбет, таков непримиримый протестант Чацкий, таковы герои трагедий и комедий, бытовых драм и водевилей.

* * *

Драматическое произведение есть прежде всего картина единого действия, единого стремления; это положение Аристотеля получило сценическое подтверждение и углубление в так называемой «системе» Станиславского. Не будучи знаком с «Поэтикой», глубокомысленный русский режиссер положил в основу своего анализа драмы идею «сквозного действия».

Станиславский говорит о «сквозном действии» драмы — «главная жила», «основной стержень», «магистраль пьесы» — и о «сквозных действиях» отдельных ролей.

но как на часто встречающуюся форму драматического произведения.

В переводе Новосадского слово «фабула» соответствует терминологии моей «Драматургии» (см. конец главы «Общая конструкция драмы»), но не Шкловского и Томашевского (см. там же).

«Сквозное действие» — это то же единое действие Аристотеля, взятое, однако, с точки зрения актерской психологии. Имея в виду сценический результат работы — слияние актера, его сценических данных и его творческой фантазии, с ролью, созданной автором, в нечто третье — сценический образ, Станиславский, естественно, рассматривает роль, текст пьесы не как нечто законченное, но как сценический материал; поэтому, говоря о «сквозном действии», Станиславский подчеркивает, что определить его в начале актерской работы весьма трудно; по Станиславскому, «сквозное действие» это — общее направление роли, В зависимости от данных актера, а также от того, как он почувствует роль, сквозное действие может быть взято в более или менее «глубоком плане». Можно играть роль дон Жуана как неистового женолюбца, презирающего добрые нравы, и можно играть его как демонического мятежника, восставшего против бога. Сквозное действие актер может изменять и углублять во время работы и т. д.

Таким образом, «сквозное действие» для актера не есть нечто незыблемое, или, точнее, актер ищет в драме свое сквозное действие, то, которое ему, по его данным и согласно его фантазии, нужно играть.

Такое «углубление» сквозного действия возможно, ибо характеристика в драме относительно, то есть сравнительно с характеристикой в романе, схематична. Тем не менее, «углубление» сквозного действия актером должно производиться с осторожностью. Иногда оно приводит к явному искажению авторского замысла. Так, в постановке «Ревизора» у Мейерхольда городничий приобрел черты неврастеника, а Хлестаков — черты сознательного авантюриста; эта переработка образов-характеристик существенно изменила эмоционально-идейный эффект пьесы.

Здесь мы переходим к сложному вопросу о соотношении драмы и театра.

Драма, помимо того что она является сцениче-

ским материалом, есть литературное произведение, нечто художественно завершенное. Анализируя драматическое произведение не как сценический материал, а как художественное произведение, мы, естественно, должны рассматривать единое действие драмы как нечто вполне определенное, уже осуществленное автором.

При анализе драмы найти словесное обозначение для единого действия нелегко.

В едином действии воплощена главная тема, намеченная автором для выражения его эмоционально-идейного замысла. Ради этого замысла Шиллер избрал центральным действующим лицом «Разбойников» Карла Моора, пылкую натуру, представителя анархического бунта молодой буржуазии, борющейся с отживающим феодализмом. В плане психологическом определение единого действия можно дать только приблизительно. Как уже указано в предисловии, определяя «единое действие» как «стремление к справедливости», как «честолюбие», стремление к власти, как «любовь» или «зависть» и т. п., мы выражаемся весьма неточно, упрощенно.

Не следует смешивать «единое действие» с отдельными проявлениями его. Единое действие есть общее динамическое направление действующего лица, устремление к общей конечной цели; единое действие в каждой отдельной сцене устремлено к цели частной и конкретной: для того чтобы добиться славы, честолюбец должен подкупить X, обольстить Y и т. п.

Единое действие проявляется иногда самым парадоксальным образом: честолюбец может унижаться, чтобы добиться успеха, добрый — возмущаться и негодовать. Такие драматические краски весьма интересны. Они не должны, однако, вести к искажению характеристики; напротив, изображая злого в его «добрые» минуты, драматург должен показать всю сентиментальность, всю фальшь, всю несостоятельность его «доброты» и тем самым углубить и усилить характеристику.

Выразителен скупец, когда он «расщедрился», — ничтожна мера его щедрости. Выразительно «гуманное» проявление полковника в кинофильме «Чапаев»: полковник смягчает наказание провинившемуся солдату, — заменяет смертную казнь розгами, и солдата засекают насмерть. Таким приемом авторы во многих случаях достигают большей выразительности, нежели прямолинейным подчеркиванием характеристики.

Такого рода построения применительно к актерскому мастерству разрабатывал Станиславский.

В. ДРАМАТИЧЕСКИЙ УЗЕЛ

Драматург развивает единое действие в определенной среде — избирает обстоятельства, необходимые для возникновения драматической борьбы, для развития единого действия. Для того чтобы пережить драму, мало быть драматической, то есть способной к единому действию, цельной и страстной натурой. В судьбе человека, способного испытать сильнейшие драматические потрясения, могут быть целые периоды, когда он осуществляет свои желания либо совершенно беспрепятственно, либо наталкиваясь на легко сокрушимые преграды. Для того чтобы он пережил драму, нужны обстоятельства, которые, как из кремня огонь, должны высечь из его души опасное пламя драматического действия.

Только в том случае, если действительная, драматическая натура наталкивается на препятствия чрезвычайные и одновременно на обстоятельства, до крайности разжигающие ее желания, — возникает драма. В колебаниях между соблазном и опасностью, между величайшей надеждой и грозящей гибелью достигнет душа человека острейшего напряжения: волевое стремление превратится в подлинную страсть.

Такие чрезвычайные события и обстоятельства,

при которых воля героя приобретает характер единого стремления, называют обычно драматическим узлом.

Драма возникает тогда, когда стянутое узлом чрезвычайных обстоятельств, отчасти его возбуждающих, отчасти пресекающих, тормозящих, цельное и страстное желание действующего лица начинает стремиться к осуществлению.

Итак, для возникновения драмы необходимо: 1) единое действие, 2) драматический узел обстоятельств и событий, противоборствующих «герою» или группе лиц и одновременно разжигающих его желания.

При этих данных возникает драматическая коллизия — то есть столкновение интересов — или конфликт, то есть коллизия, рассматриваемая в динамике, — борьба.

Пример: «Разбойники» Шиллера, драма с весьма отчетливой и широко развитой общей архитектурной, характерной для лучших пьес периода «Бури и натиска».

То, что Карл Моор находится в Лейпциге, окруженный кипучим и легкомысленным студенчеством, — в эпоху, когда наглые поборы и притеснения германских князей возбуждают справедливое негодование населения; то, что злой и завистливый брат его, Франц Моор, живет в это время в родовом замке Мооров при больном и дряхлом отце; то, что в замке Мооров проживает также воспитанница графа и невеста Карла, Амалия, — все эти обстоятельства, в частности подбор действующих лиц, являются драматическим узлом пьесы. Карл Моор — свободолюбивая, пылкая натура, способная к цельному действию, признанный герой драмы. С другой стороны, Франц Моор — натура также драматическая, цельная в своем дьявольском корыстолюбии, способная к последовательной и упорной интриге.

Драматический узел стягивается: Франц клеветает отцу на отсутствующего брата, обличая Карла в преступном поведении, затем посылает Карлу от имени отца вымышленное проклятие. В это время буйная студенческая молодежь образует разбойничью шайку и предлагает Карлу стать атаманом. Мнимое проклятие отца разрешает колебания Карла: он становится во главе разбойничьей шайки. Таково возникновение единого действия в этой пьесе — ее завязка.

Завязка драмы — начало основного конфликта, борьбы персонажей, порождаемой противоречием интересов, — первоначальные события, нарушающие исходную ситуацию.

Есть пьесы, где первый акт целиком посвящен образованию-стягиванию драматического узла, где в первом акте изображаются обстоятельства и нарастающие события, способствующие возникновению единого действия, но само единое действие еще не начинается. Таков, например, «Лес» Островского, где первое действие разворачивает перед нами ряд обстоятельств и событий, долженствующих подготовить почву для бурных столкновений неистового мечтателя Несчастливцева с пошлыми провинциальными хищниками, но Несчастливцева еще не видно. Таков первый акт «Ревизора», где смятение чиновников-взяточников открывает пустейшему из болтунов, Хлестакову, возможность широко, до самоупоения, развернуть свое тщеславие, но Хлестаков пока отсутствует.

Есть драмы, где уже в первом акте — часто в конце его — изображается не только нарастание событий драматического узла, но и возникновение единого действия. Таковы, как мы видели, «Разбойники». Наконец, есть много энергично построенных драм, которые с места в карьер начинаются с проявления страсти, владеющей героем. Эта страсть,

дотоле — до поднятия занавеса — беспрепятственно удовлетворявшаяся, быстро стягивается драматическим узлом чрезвычайных обстоятельств и событий. Таков «Король Лир», где величественное самодурство короля, дошедшего до раздачи своих владений, наталкивается на фатальную и грозную неблагоприятность его жестоких дочерей. Здесь первый акт, помимо обстоятельств, создающих почву для трагедии, включает уже в самом своем начале действие, которому в дальнейшем суждено стать основным, единым действием трагедии: характерная драматическая конструкция английского Ренессанса.

Наконец, обстоятельства и события, способствующие возникновению единого действия, могут отчасти быть изображены и во втором акте в драмах с медлительным темпом развития; в таких драмах часть завязки переносится и на второй акт. Таков «Лес», где встречи Несчастливцева и Счастливого и, с другой стороны, Петра и Аксюши являются продолжением предварительных действий; и только в третьем акте перед нами возникает основная линия драматической борьбы. Здесь действие развивается медленно, движется, так сказать, «на телеге»¹. Таково построение «Тартюфа», где автор два акта интригует нас, изображая споры за и против своего героя, но не выпуская его на сцену; и только в третьем акте перед нами появляется великолепный лицемер. Однако, ловко построенное и полное движения столкновение второстепенных действующих лиц в первых двух актах менее всего напоминает несколько вялое построение первых двух актов «Леса»; в «Тартюфе» сказывается чрезвычайное мастерство. Первоначальные сцены (акты), где еще не проявляется основная тема — единое действие пьесы, — сцены, посвященные предварительным столкновениям, обычно называются «экспозицией».

¹ В своей переработке «Леса» Мейерхольд слил первые два акта в один, — образовалась энергичная завязка.

Драматический узел предопределяет не только возникновение единого действия, но отчасти и его развитие.

Гнусная тирания начальства, буйный подъем молодых студентов-разбойников, зависть и жадность Франца, доверчивость старого Моора, чистота Амалии — все эти обстоятельства заготовлены автором не на один акт: они готовят мятежному Карлу Моору ряд мучительных препятствий, и в то же время они способны постоянно возбуждать до неистовства его распаленное сердце, он колеблется между буржуазной «добродетелью» и анархическим негодованием. Точно так же и в «Ревизоре» все первоначальные обстоятельства — запущенное городское хозяйство, взяточничество чиновников, письмо с предупреждением о ревизии, сплетня Бобчинского и Добчинского, принявших Хлестакова за ревизора; с другой стороны, столичный вид Хлестакова и его умение самонадеянно болтать, — все это создает фундамент для увлекательного многоактного драматического действия.

В драматическую борьбу вступают, по воле автора, в разнообразных положениях разные люди; особенно сильное впечатление производит борьба — как это отметил еще Аристотель, — когда, охваченные страстями, борются между собою люди близкие, любящие друг друга, близкие родственники или друзья; нужна особая сила страсти, чтобы вести такую борьбу.

В античной трагедии мы видим конфликты в семьях аристократических (царских) родов («Эдип», «Орестейя» и т. д.); то же изобилие семейно-любвных и дружеских конфликтов мы видим у Шекспира и у всех драматургов, вплоть до современности; таковы конфликты в «Гамлете», «Ромео и Джульетте», «Отелло» и т. д. Макбет убивает своего друга Банко, Брут — своего друга Юлия Цезаря. У Ибсена в «Претендентах на престол» Гокон женат на дочери своего несчастного соперника Скуле и т. д.

То же изобилие конфликтов, развертывающихся в семье, мы находим в советской драме: муж и жена в «Любови Яровой» Тренева, брат и сестра в «Огненном мосте» Ромашова, ряд такого же рода конфликтов в «Человеке с портфелем» Файко.

Следует, однако, различать конфликты семейные в узком смысле этого слова — то есть конфликты, вскрывающие противоречия в семейном быту, — и крупные общественные конфликты, иногда конфликты исторического значения, проявляющиеся в семье.

Семья есть формация общественная, но у нее есть своя узкая проблематика, и ясно, что конфликты в «Эдипе» и «Претендентах на престол» широко выходят из рамок этой проблематики. Конфликт между людьми, связанными родством или дружбой, преодоление любви и дружбы ради большой страсти, большой идеи, связан с сильным эмоциональным напряжением и более выразителен, нежели конфликт между врагами, как это еще указывал Аристотель. Все же возможна героическая драма, стремящаяся к изображению столь идейно значительных конфликтов, сопряженных с преодолением таких трудных и мучительных препятствий, что она может не включать эти конфликты в семейный или дружеский круг. Именно в советской драме мы видим опыты изображения такого рода конфликтов: в «Шторме» Билль-Белоцерковского и в «Оптимистической трагедии» Вишневского (впрочем, в отношениях центральных персонажей этой пьесы есть и интимно-любовный момент — со стороны Алексея).

Для драматического узла автор избирает те обстоятельства, которые, как ему видится, могут дать возможность широко и глубоко развернуть линию драматического действия, выражающего его идейный замысел. Автор подбирает действующих лиц, обещающих ему волнующие, выразительные, характерные столкновения — яркое воплощение его замысла.

В последующих за завязкой актах автор уже связан им самим созданными обстоятельствами. Правда, новые обстоятельства могут быть привнесены, но введение новых существенных обстоятельств усложняет и тем самым тормозит действие; обычно уже в завязке вскрываются все главные обстоятельства, при которых возникает драма. Вот почему первый акт должен быть «ясен» — *clair*, по выражению Дюма-сына: фундамент должен быть прочен. И, действительно, мало есть пьес, где слабость первого акта искупалась бы достоинством последующих. В первом акте у автора есть кредит — зритель обычно выслушивает первый акт со вниманием; но, если к концу первого акта он не заинтересован, нужно нечто очень интересное, чтобы в дальнейшем его увлечь. С другой стороны, немало есть слабых пьес с очень живой завязкой. По этому поводу Геббель замечает, что проигранное сражение начинается с пушечных выстрелов, как и выигранное.

* * *

Своеобразно сложную форму драматического действия принимает борьба двух действующих лиц, из которых одно является носителем единого действия, другое — контрдействия. Такая форма возможна только тогда, когда драматический узел крепко стянут в крайне остром и захватывающем драматическом положении. Пример: «Моцарт и Сальери» Пушкина. Зависть Сальери борется с обаятельным благородством Моцарта и с угрызениями совести самого Сальери: моменты колебания, острой эмоциональной вибрации. Драматическая борьба сразу приобретает большую непринужденность развития при участии третьего лица. Иногда борющиеся стараются привлечь его на свою сторону. В «Каменном госте» дон Жуан стремится оторгнуть донну Анну от статуи покойного мужа; Лепорелло — *alter ego* дон Жуана. Иногда (как в «Царе Федоре Иоанновиче») одно из действующих лиц стремится прекратить борьбу двух остальных

и т. д. Весьма много драм в основе своей — в разнообразных комбинациях — построено на взаимоотношениях трех лиц; все остальные участники драмы играют дополнительную роль.

Что касается драмы-монолога, то она обычно является только кратким эскизом, ввиду трудности построить возникновение единого действия, драматический узел и развитие драматической борьбы на раздвоении личности и на общении с воображаемым партнером. Длительное раздвоение личности ненормально; пьесы-монологи обычно изображают драму человека ненормального. Такова, например, инсценировка «Записок сумасшедшего» Гоголя. В последние годы появился новый тип драмы, построенной в виде разговора по телефону (например, «Беглец» Виттфогеля). Такую пьесу нельзя считать пьесой-монологом; разговор по телефону есть прямой диалог, но только с незримым и неслышимым для зрителя партнером.

II. ОБЩАЯ КОНСТРУКЦИЯ ДРАМЫ

А. ДРАМАТИЧЕСКАЯ БОРЬБА

Как центральная тема—единое действие драмы, так и побочные темы—единые действия, развиваются в непрерывной драматической борьбе. Каждая сцена драмы есть «поединок», по выражению Ю. Баба.

Все действующие лица драмы либо подкрепляют единое действие драмы, либо ему противоборствуют. Это относится и к первоначальным событиям пьесы: драматический узел стягивается в виде ряда действий, отчасти враждебных единому действию, которое должно возникнуть, отчасти способствующих его возникновению и развитию.

По отношению к герою драмы, к центральному действующему лицу или лицам, если единое действие ведет группа лиц,—все лица драмы, как бы она ни казалась сложна и запутанна, распадаются на две группы действующих лиц: одна группа содействует центральному лицу, другая ему противоборствует. Такова самая общая, грубая схема драмы — шахматная партия, белые и черные: Гамлет и Гораций и, в начале трагедии, Бернардо и Марцелло — с одной стороны, развратный датский двор — с другой; ко-

роль Лир, Корделия, Кент, Глостер, шут — с одной стороны, Регана, Гонерилья, их мужья, Эдмунд и т. д. — с другой; Макбет и леди Макбет — с одной, вся Шотландия — с другой; Чацкий — с одной стороны, и московское общество — с другой.

Не только субъективно — с точки зрения центрального действующего лица — всюду, где мы видим сложно скрещивающиеся взаимоотношения, мы наблюдаем тенденцию к распаду борющихся на два лагеря, особенно в решительный момент борьбы, а драма всегда изображает решительный момент.

В трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», пьесе с чрезвычайно сложной и в то же время отчетливой конструкцией, для царя Федора и Шуйские, и Годунов, и духовенство являются единой противоборствующей ему группой. На стороне царя Федора его жена Ирина (каждая сцена в драме — «поединок», сцены между царем Федором и его женой — «поединки». Друзья борются между собой, оспаривая те или иные средства борьбы с общим врагом, и т. п.).

Однако, на примере «Царя Федора Иоанновича» сразу вскрывается сложность драматической конструкции. Помимо главной линии драматической борьбы, мы видим побочную линию, очень рельефную и существенную: борьбу Годунова и Шуйских между собою. Группа противоборствующих царю Федору в его стремлении осуществить свою власть расщеплена на две враждующие между собою группы. В сознании И. Шуйского и царь Федор и Годунов являются единой враждебной ему группой. Шуйский переживает драму, так же как и царь Федор.

Мало того: группа Шуйских опять-таки расщепляется, когда Шаховской, узнав о плане Шуйских отдать его невесту царю, восстает против Шуйских, — Шаховской переживает самостоятельную драму. Таким образом, драма, как это мы видим на примере «Царя Федора Иоанновича», может быть построена,

как несколько связанных между собою драм, образующихся путем расщепления борющихся групп на борющиеся подгруппы.

Здесь нельзя указать никаких общих правил; конструкция может быть весьма разнообразна. Здесь возможны только относительные указания.

1. Чем ярче центральная линия борьбы, тем шире могут быть развиты побочные линии — разветвления основной. Чрезвычайной яркостью основной линии оправданы широко развертывающиеся построения шекспировских драм. Таковы сложные соотношения «поединков» в «Короле Лире», в последней сцене: четыре между собой переплетенных поединка — Реганы, Гонерильи и Эдмунда с Альбани; Реганы с Эдмундом; Гонерильи с Эдмундом; Реганы и Гонерильи между собой. Противоположный тип конструкции — «Сид» Корнеля: прямолинейное развитие единого действия при чрезвычайной бедности побочных линий борьбы. Обычно драматурги еле-еле доводят до конца основную линию, всякое отвлечение в сторону для них опасно.

Пример яркой центральной линии в советской драматургии — «Шторм» Билль-Белоцерковского: председатель укома и братишка. Пример слабо развитой линии центральной борьбы — «Любовь Яровая», где несравненно рельефнее Швандя и профессор — побочные линии, — нежели Любовь Яровая и ее муж.

2. Побочные линии вливаются в основное русло борьбы; усиливая ее течение, они не должны слишком далеко отклоняться в сторону. Так, борьба Годунова и Шуйских развивается, помимо прямых столкновений между ними, в ряде попыток боярства втянуть в борьбу царя Федора; так, Шаховской бежит с жалобой на Шуйских к царю Федору. Если бы Шаховской вместо своего обращения к царю Федору искал смерти в сражении или пошел бы молиться в монастырь и автор изобразил бы нам его постриг, мы были бы отвлечены сли-

ком далеко в сторону; судьба Шаховского выступила бы на первый план слишком рельефно, заслоня главную линию.

Характерна «проходная»¹ сцена в «Гамлете»: Лаэрт, возвратившись из Франции, набрасывается на короля и грозит мстью за смерть своего отца Полония. Если бы Лаэрт действовал как сторонник Гамлета, эта сцена была бы не проходной, она сливалась бы с главной действенной линией, так как трагедия построена на борьбе Гамлета с датским двором. Лаэрт действует независимо от главной интриги. Однако, после того, как король указывает Лаэрту на Гамлета как на убийцу Полония, негодование Лаэрта с тем большей силой обрушивается на Гамлета; единое действие Лаэрта сливается в конце сцены с основной линией, контрдействия — Лаэрт содействует королю, датскому двору.

Помимо разнообразия в расщеплениях борющихся групп, следует еще указать, что основную линию борьбы могут одновременно вести два действующих лица, одновременно переживающих одну и ту же драму, например, Ромео и Джульетта, борющиеся с Монтеки и Капулетти во имя любви; или группа лиц, например, гауптмановские ткачи.

В основной действенной линии возможна также преемственность. Например, борьбу Юлия Цезаря против республиканцев (в «Юлии Цезаре» Шекспира) продолжает Антоний; тень Цезаря ему содействует.

В некоторых драмах встречается параллельная драматическая борьба; то есть параллельно основному столкновению разыгрывается, в более мел-

¹ «Проходными» называют иногда малозначительные, подготовительные сцены, отграниченные входами и выходами. Осмысленнее называть «проходными» сцены, связанные с основной линией драматической борьбы лишь косвенно, сцены побочных расщеплений.

ком масштабе, аналогичная борьба между второстепенными действующими лицами. Таковы отношения Глостера с сыновьями, как бы повторяющие отношения Лира с дочерьми, таков роман Нериссы, служанки Порции, с Грациано, приятелем Бассанио, в «Венецианском купце». Эта параллельная борьба обычно также переплетается с основной линией драматической борьбы. Так, Глостер является помощником и слугой короля Лира; он дает ему приют, ценой зрения своего он спасает короля от заговора дочерей, от смертельной опасности. С другой стороны, Эдмунд, оклеветав своего брата Эдгара, попадает на службу к герцогу Альбанскому и участвует в «контрдействии» трагедии — в ряду врагов короля Лира. Во многих пьесах сцены драматической, трагедийной борьбы чередуются с контрастными сценами борьбы комедийной (обычно — эскизными). Такие построения мы видим, например, у Шекспира, в испанской драме и т. д. Роман Нериссы и Грациано набросан эскизно; его легкий параллелизм в комедийном плане подчеркивает линию основной борьбы. В «Грозе» Островского параллельно драме Катерины и Бориса развивается легкая и благополучная любовь ее подруги.

Наконец, также вливаются в основное русло борьбы и сцены шутов — у Шекспира, Кальдерона, Гоцци и др. Ланчелот в «Венецианском купце» предает Шейлока; шут в «Короле Лире» поддерживает короля и т. д. Если же сцены шутов не связаны с драматической борьбой, они являются интермедиями, которые могут варьироваться, как это и делалось актерами, арабесками, — художественной прихотью автора или режиссера.

Конструкцию драматической борьбы легко проверить в тех драмах, где борьба принимает характер внешнего физического столкновения. Так, картина драматической борьбы двух партий явственна в «Марии Стюарт», где заговор сторонников Марии быстро

приводит к кровавой развязке. Также нетрудно указать две группы борющихся в пьесах, где одинокий герой противопоставлен целой группе врагов, как, например, в «Горе от ума» (обычно это драмы героические). Зато нелегко установить две группы в пьесах со слабо развитым внешним и вялым внутренним действием. Так, например, в «Вишневом саде» Чехова идет сложная борьба за вишневый сад, которым хочет завладеть Лопухин, Лаской и дружественной беседой хозяева пытаются отстоять свое гнездо; в последнем действии пытаются свести Лопухина с Варей, чтоб не порвать связи с вишневым садом; но ничто не помогает. Лопухин не поддается соблазну — жениться на Варе; сад утрачен бесповоротно. В «Трех сестрах» Чехова мещанской среде противопоставлены три сестры, стремящиеся в Москву, к лучшей жизни, и их случайные друзья, быстро их покидающие офицеры. Нелегко в утонченном диалоге «Аглаваны и Селизеты» Метерлинка найти элементарную динамическую схему — схему борьбы двух женщин из-за мужчины.

Довольно труден разбор многих фантастических пьес, например, «Сна в иванову ночь», но и здесь можно указать отчетливую конструкцию драматической борьбы. Пьеса написана Шекспиром для придворного спектакля — о капризах и превратностях любви.

Пьеса эта построена на борьбе короля эльфов, Оберона, с королевой эльфов, Титанией, его женой. Титания не хочет исполнить его желания — отдать ему своего пажа, — и Оберон стремится доказать ей свою сверхъестественную власть. В его руках — чудодейственный цветок любовного опьянения; сок этого цветка, пролитый на глаза спящего или спящей, внушает любовь к первому встречному существу. Желая наказать Титанию, Оберон проливает на ее веки волшебный дурман и заставляет ее влюбиться в уродливейшее и нелепейшее, хотя и весьма добродушное

существо — в ткача Основу, чья голова эльфом Пуком, слугой Оберона, превращена в ослиную. В то же время, увлекаясь своей властью, Оберон приказывает Пуку влюбить молодого гражданина Деметрия (действие происходит в древних Афинах и их окрестностях) в нежно любящую, но отвергнутую им Елену. Здесь, однако, возникает путаница. Пук, по ошибке, проливает сок на глаза Лизандера, возлюбленного Гермии, и Лизандер, отвергнув Гермию, влюбляется в Елену. Ошибку приходится исправлять: Оберон проливает сок на глаза Деметрия, который также влюбляется в Елену; между Деметрием и Лизандером начинается соперничество; Гермия страдает от непонятной внезапной измены Лизандера, — путаница продолжается. Наконец, после целого ряда сцен, в которых волшебная игра Оберона грозит самыми неожиданными и нелепыми осложнениями, Оберон все-таки торжествует: любовники группируются счастливыми парами, Титания покоряется расколдовавшему ее Оберону и уступает ему своего пажа.

Единое действие «Сна в иванову ночь» начинается со стремления Оберона доказать свою невероятную, чудесную власть и переходит в увлечение этой властью; Пук Оберону содействует. Контрдействие в пьесе весьма слабо, так как влияние цветка неотвратимо; но все же, поскольку ошибка Пука вызывает нежелательные для Оберона любовные группировки и соперничества, можно рассматривать — помимо Титании — молодых любовников как несущих «контрдействие» единому действию Оберона. Введенные в пьесу комические проходные сцены, изображающие ремесленников, репетирующих свой доморощенный спектакль, также вливаются в общее русло; сила Оберона особенно ярко проявляется в тот момент, когда воздушная королева эльфов, Титания, влюбляется в Основу с его ослиной головой. Борьба кончается в четвертом акте; пятый акт — спектакль ремесленников — является кратким эпилогом.

Итак, даже в этой хитросплетенной пьесе мы видим определенную картину драматической борьбы. Здесь увлекательна причудливая игра волшебного цветка, создающая внезапные любовные «поединки».

Родственна по структуре «Сну в иванову ночь» «Буря», другая пьеса Шекспира, поражающая наше воображение фантастическими событиями. И там волшебник Просперо, иногда лично, иногда с помощью Ариэля, производит ряд чудесных превращений; но цель его другая: он стремится к тому, чтобы выявить истинную природу людей и очистить их от зла; он проводит через всевозможные испытания свою дочь Миранду и ее возлюбленного, принца Фердинанда, а с другой стороны — своих врагов: своего брата отнявшего у него престол, и его ближних советников. И, потрясенные открывшейся перед ними картиной подлых страстей и взаимного предательства, враги Просперо каются, его благие чары торжествуют. Попутно он с легкостью пресекает смехотворный заговор Калибана. Контрдействие и здесь слабо; распределение на две основные группы весьма наглядно.

Интерес таких конструкций — прежде всего в невероятных, эффектных проявлениях драматической борьбы.

* * *

Драматическое произведение есть изображение борьбы. Исход борьбы должен интересовать, волновать читателя, зрителя драмы. Кто победит? Соединятся ли влюбленные наперекор тем, кто им мешает? Добьется ли честолюбец успеха? Осуществит ли политический деятель свои замыслы? и т. п.

И драматург держит читателя в напряжении, задерживая разрешительный момент сражения, вводя новые осложнения так называемой «мнимой развязкой», временно успокаивая читателя и снова его разжигая внезапным бурным продолжением борьбы.

Опытный драматург не боится ставить свои

персонажи в труднейшие положения; он ищет этих положений.

Весьма любопытно совпадение терминов военной науки — стратегии и тактики — и терминов драматургии. В драме нет ни одной сцены, которую нельзя было бы — в связи с общей картиной драматической борьбы — обозначить военной терминологией. Сцены, подготовляющие решительные сражения, — всегда сцены заговоров, военных советов; борющиеся собирают нужные сведения, так сказать, «нащупывают» противника (сюда относятся, например, сцены Розенкранца и Гильденштерна с Гамлетом).

Есть сцены искания новых сторонников; вербовка перебежчиков; подкуп, переговоры парламентаров. Наконец, сцены сражений, эпизодических и решительных.

Мало того, продолжая аналогию, мы находим совпадение одного из основных правил стратегии с существенным требованием драматургии: стратегия требует единства операций, тесной связи между второстепенными военными операциями и главной, которой они должны быть подчинены. По аналогичному закону драматургии единые действия — наступления отдельных действующих лиц, участвующих хотя бы в побочных столкновениях, должны усиливать главную линию драматической борьбы, вливаться в основное русло драматического действия.

Таким образом, можно — в виде аналогии, конечно, — говорить о стратегическом плане в пьесах со сложным и сознательным ведением действия: о стратегии Яго, о его сложном плане загубить Отелло и о его тактике — отдельных натисках в отдельных сценах пьесы. В других пьесах война ведется без строго выработанного общего стратегического плана; многие (главным образом, пьесы интимного жанра) сводятся к одному сражению.

Как военная наука, так и драматургия конструи-

руют действия в направлении к моменту, который в тактике называется «решительным моментом» сражения, а в драматургии — «разрешительным моментом» пьесы, к моменту, который для одной из двух сторон должен быть катастрофой.

Как военная наука, так и драматургия требуют нарастания действия. В драматургии это — непреложное требование.

В эпическом произведении или кинематографическом сценарии возможен внезапный перерыв основной действенной линии или повторность фактов, не способствующих нарастанию. Таковы, например, бесчисленные неудачи дон Кихота у Сервантеса. В драме происходит резкое и стремительное нарастание. Драматический узел сконцентрированных обстоятельств побуждает героя искать разрешительного момента так же, как и противодействующих ему лиц. Наконец, если между актами и проходит много времени, драматург изображает нам только моменты столкновений, нарастающих по направлению к катастрофе и развязке.

Нарастание действия в драме достигается:

1. Постепенным введением в борьбу все более активных сил со стороны контрдействия — все более влиятельных и опасных для героя персонажей.

2. Постепенным усилением действия каждого из борющихся. Так, в «Гамлете» король выдвигает против Гамлета в порядке градации сначала Полония, затем Розенкранца и Гильденштерна, затем Офелию; последнее и самое тяжелое испытание Гамлета перед отъездом из Дании — встреча с матерью. Финальная сцена — решительная борьба с Лаэртом, борьба отравленными шпагами. Макбету приходится в первом акте устранить со своего пути своего гостя, короля Дункана, далее — своего друга Банко; а под конец на него надвигается бирнамский

лес. Чем труднее, мучительнее препятствие, тем, естественно, ожесточеннее борьба.

3. Иногда способствует усилению действия увеличение количества персонажей в данной сцене — превращение сцены в групповую или массовую.

Конструкции нарастания действия соответствует тактическое развертывание сражения согласно так называемой «римской духовной теории», по которой группы воинов выдвигаются в бой последовательно: сначала молодые, затем зрелые воины, а под конец ветераны — соответственно их боевому закалу.

В момент разрешительный мы наблюдаем во многих драмах построение, соответствующее тактике, так искусно применявшейся Наполеоном, — принципу сосредоточения сил на решительном пункте в решительный момент сражения. Во многих пьесах катастрофический и финальный моменты наступают при участии — и максимальном волевом напряжении — всех или почти всех главных действующих лиц. Таковы, например, финальные сцены многих пьес Шекспира: «мышеловка» и финал «Гамлета», «Отелло», шиллеровских «Разбойников», «Веера» и «Слуги двух господ» Гольдони, «На всякого мудреца довольно простоты» и «Беспреданницы» Островского и т. д.

Некоторые элементарные драматургические приемы также соответствуют естественным правилам военной тактики. Например: важное (главное) действующее лицо должно ознаменовать первое же появление свое ответственными действиями. Это положение соответствует тактическому правилу, по которому крупные силы вводятся в бой для ответственных операций, но не должны быть употреблены для операций незначительных. Мелкую разведку, первоначальные стычки поручают небольшим отрядам — второстепенным действующим лицам. Или, например, в развязке должны быть завершены судьбы всех главных действующих

лиц. Война закончена только тогда, когда судьба всех ее участников — по отношению к данной борьбе — определилась.

Неожиданность и мотивировка (в драме).

Случайность: стихийные препятствия

Конфликт, изображенный в драме (тема драмы), может быть не нов. Мало того, отдельные ситуации, например, в исторической драме или в драме, изображающей известный уголовный процесс, — могут быть также известны заранее. Но в развитии конфликта мы требуем от драмы неожиданных событий, волнующей остроты.

Неожиданны могут быть разнообразные повороты драматической борьбы — перипетии, обнаружение новых фактов драматического узла — моменты разнообразных узваний; неожиданно может быть поведение действующих лиц. Однако, неожиданность в развитии драматической борьбы художественно убедительна только тогда, когда она в то же время дает впечатлительные естественности, художественной правды. Мы требуем от драматических событий сочетания (говоря языком философским, — единства) неожиданности и художественной необходимости, остроты и убедительности.

Впечатление художественной необходимости в развитии драматической борьбы возникает только тогда, когда самые неожиданные события и ситуации вызваны действиями — характерной активностью драматических персонажей.

Например, в «Нельской башне» Дюма Буридан появляется при дворе, переодетый цыганом, после того как он бросился в Сену с высоты 200 метров. Это неожиданное появление мотивировано уже знакомой для зрителя характерной для Буридана авантюристиче-

ской ловкостью и изобретательностью; самый выбор такого персонажа обусловлен мелодраматическим жанром пьесы. В таких случаях мотивировка — в повторности характерного действия; повторность лейтмотива сочетается с неожиданным его проявлением.

Но неожиданно может быть и проявление, неповторное по своей направленности, проявление новой черты характера. Есть неожиданность в проявлениях отчаяния у короля Лира, в пробуждении в нем гуманизма — мысли о «бедных, нагих несчастливцах», — скрытой в нем черты характера. Это неожиданное проявление подготовлено всей цепью его несчастий, безнадежными попытками выйти из униженного положения. В постепенном раскрытии характера интересны именно такие неожиданные и в то же время мотивированные, подготовленные всем ходом действия, проявления, создающие обычно при «катастрофе» ситуацию, по всем взаимоотношениям действующих лиц противоположную исходной ситуации. Неожиданно может быть, конечно, и место действия; но интерес зрителя к неожиданной внешней обстановке не глубок. В таких случаях мотивировка также связана с активностью действующих лиц, естественно, встречающихся именно в данном неожиданном месте.

Случайностью в драме является все, что вторгается в драматическую борьбу извне, — не связанное с активностью действующих лиц. Так, например, помимо препятствий, создаваемых друг другу людьми, на пути героя драмы, осуществляющего свою волю, могут возникать стихийные, физические препятствия; внезапное наводнение может помешать влюбленному, едущему на свидание; пожар может уничтожить имущество скупца — плод долгих усилий, предмет борьбы, и т. д. Сюда же относятся всевозможные вмешательства типа *deus ex machina*, обрывающие драматический процесс.

Поскольку драматическое произведение есть картина борющихся страстей, такие удары со стороны,

не связанные с драматической борьбой, являются случайностью, комкающей структуру драмы. Такие случайности уместны преимущественно в завязке драмы, когда они способствуют возникновению основного столкновения, являются естественным, хотя и случайным поводом. Так, например, в «Кетхен из Гейльбронна» Клейста люди случайно встречаются во время грозы в лесной хижине, и эта встреча вызывает бурное начало борьбы. Так же осмысленно было стихийное вмешательство в пьесах религиозных, если в нем проявлялась — по замыслу автора — воля верховных сил, рока, божества и т. п., в тех пьесах, где эти силы участвовали в борьбе.

Например: Балладину в драме Словацкого убивает молния — молния божественной кары. Ввиду непрерывного участия фантастических существ в этой пьесе ее финал не является грубым проявлением *deus ex machina*. Случайно освобождение извоотливого Фигаро от грозящего ему брака с Марселиной («Женитьба Фигаро») и Сусанны от графа Альмавивы: Марселина оказывается матерью Фигаро.

В смене перипетий, вызванных действиями — инициативой Фигаро, после того как Фигаро неоднократно и ловко выворачивался из труднейших положений, можно такую счастливую случайность принять, можно поверить, что ему внезапно «повезло», — «на ловца и зверь бежит», — но злоупотребление случайностями подрывает к драме интерес, превращает ее в ряд приключений, в ряд эпизодов эпического характера.

Оригинален юмор американского кинофильма «Генерал».

Герой совершает ряд поступков явно себе во вред, и каждый раз именно эта нелепость спасает его из трудного положения. Здесь парадоксальная шутка, юмористический фатализм..

Часто прибегают к случайным поворотам, вы­званным извне, авторы так называемых мелодрам¹.

Пример: Буридан («Нельская башня» Дюма) заперт в подземельи. Казалось бы, ему нет спасения; но тюремщик оказывается его старым подчиненным и спасает его. В таком повороте есть нечто эпическое.

Б. СХЕМЫ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ И ВИДЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ СЦЕН

Схема Фрейтага

Все попытки дать общую схему драматической структуры связаны с определенными исторически обусловленными жанрами драмы и поэтому необязательны, совершенно условны.

Такова, например, схема, предложенная Фрейтагом в его книге «Техника драмы»:

1. Вступление (экспозиция). 2. Возбуждающий момент (завязка). 3. Повышение (восходящее движение действия от возбуждающего момента, то есть от завязки к кульминации). 4. Кульминационный пункт. 5. Трагический момент. 6. Нисходящее действие (поворот к катастрофе). 7. Момент последнего напряжения (перед катастрофой). 8. Катастрофа.

Ясно, что эта схема, говорящая о «трагическом моменте», относится только к трагедийному жанру и не претендует на более широкое значение. Однако, и в плане трагедии она во многом не обязательна.

Задача «экспозиции», по Фрейтагу, — изображение места, времени, условий жизни героя, иначе говоря, обстоятельств «драматического узла». Фрейтаг приводит правильный пример экспозиции из «Ромео и Джульетты» — сцены предварительных побочных столкновений (пример из «Ричарда III» неубедителен, так как «Ричард III» вообще не является стройным

¹ Вполне уместны, конечно, стихийные препятствия — например, пожар, наводнение и т. п., — если они вызваны самими участниками борьбы.

драматическим произведением, но «хроникой»). Однако, как уже указано, многие драматические произведения, например, «Король Лир», вообще не имеют экспозиции, начинаются с «завязки», то есть с возникновения основного конфликта.

Далее: в схеме Фрейтага понятие «развязка» отсутствует, трагедия кончается «катастрофой».

Понятие драматической «катастрофы» до настоящего времени не подвергалось анализу, и термин «катастрофа» применяется в двух смыслах.

Если рассматривать драматический процесс как развитие судьбы героя, то в трагедии катастрофа обязательно возникает в финале, но если мы будем рассматривать процесс в целом, то есть процесс конфликта в определенной среде, то катастрофой для данной среды, то есть для группы лиц, изображенных в трагедии, будет момент потрясения этой среды героем трагедии, момент резкого и решительного его выступления в возникшем конфликте, и тогда катастрофой будет не финал трагедии, а момент, предшествующий, иногда весьма отдаленно, финалу — развязке трагедии; в четырех- и пятиактной драме катастрофа весьма часто — в конце третьего акта.

«Развязка»-финал трагедии явится тогда следствием той «катастрофы», которая возникла как результат бурного выступления героя трагедии.

Такое толкование термина более глубоко и точно определяет построение драматического процесса (по-гречески *καταστροφή* означает переворот): исходное положение, которое дано в экспозиции-завязке, нарушается драматическим героем, — его действия ведут сначала к катастрофе, а потом к развязке.

Катастрофическое действие, так же, впрочем, как и развязка, может быть дано в непосредственном изображении, но может быть узнано действующими лицами и зрителем и через сообщение.

Например, в «Эдипе-царе» катастрофа — момент разоблачения Эдипа, момент узнания его вины, а не

финал (согласно Фрейтагу), не его отчаяние и самоослепление. Здесь новый момент — «катарзис», трагическая развязка.

В «Гамлете» катастрофа — «мышеловка» — разоблачение короля; развязка — гибель Гамлета, его матери, короля и Лаэрта.

В «Юлии Цезаре» катастрофичен (для данного общества) момент смерти Цезаря; развязка — смерть Брута, последствие катастрофического его выступления.

В «Кориолане» катастрофична измена Кориолана, ведущая его к гибели.

Примеры построения бытовых и психологических драм:

В «Грозе» Островского катастрофа — измена Катерины мужу; развязка — ее самоубийство.

В «Бесприданнице» катастрофа — отъезд Ларисы с Паратовым со свадебного обеда, развязка — смерть Ларисы.

В «Гедде Габлер» Ибсена катастрофа — Гедда Габлер сжигает рукопись Левберга; развязка — ее самоубийство.

Рассматривая гибель героя как катастрофу трагедии, Фрейтаг называет момент нарушения норм общественной среды героем трагедии «кульминационным пунктом» трагедии и совершенно уничтожает понятие развязки: узкое восприятие драматического процесса как истории одного человека, центрального действующего лица.

Неясно у Фрейтага понятие «трагического момента». Судя по примерам, речь идет об осознании героем трагедии происшедшей катастрофы, которую Фрейтаг называет «кульминационным пунктом».

Далее, обращает на себя внимание в схеме Фрейтага термин «нисходящее действие» — весьма опасный, ибо драма развивается в нарастании действия, и «нисхождение», или падение, действия неизбежно связано с падением интереса со стороны зрителя.

Схема Фрейтага может графически быть выражена следующим образом:

(к финалу — новый подъем действия).



Однако, наиболее интенсивна следующая схема драматической борьбы (ступенчатая):



Нарастание действия не непрерывно, моменты коротких падений или «нисхождений» чередуются с нарастанием. Эти сравнительно короткие моменты падения, «нисхождения», действия заполняются либо проходными сценами побочных конфликтов, либо внутренним колебанием центрального персонажа драмы — его борьбой с самим собой. Наиболее длительным моментом падения действия во многих трагедиях является весьма часто момент, следующий за катастрофой; например, если в пятиактной трагедии катастрофа возникает в конце третьего акта, то наиболее длительные проходные сцены и сцены внутренней борьбы героя трагедии, естественно, возникают в начале четвертого акта. Однако, в драме никак не обязателен затяжной сплошной этап падения действия: развитие центрального конфликта, дающего основание ее схеме, совершается в нарастании.

Из распространенных терминов, фиксирующих отдельные моменты развития драматической борьбы, остаются как общеобязательные только термины:

Экспозиция — завязка — катастрофа — развязка.

Термин «кульминация», очень распространенный в кинодраматургии, весьма формален, — он указывает на острейшее напряжение борьбы. Поскольку энергично построенная драма развивается в нарастании действия, кульминация — в финале, в развязке, в решительных схватках, кончающихся смертью героя. Однако, сцена катастрофы во многих драмах развита шире, нежели сцена развязки, и весьма часто называют сцену катастрофы кульминационной, по признаку широкого развития действия.

Наиболее глубокомысленное деление сцен — по характеру борьбы — намечено Аристотелем.

Общая конструкция драмы по „Поэтике“ Аристотеля

Аристотель делит все сцены трагедии — это деление привело в восторг Лессинга, который видел в нем ключ к «Поэтике», — на три группы: 1) сцены, где сменяются «счастье» и «несчастье»; 2) сцены узнавания; 3) сцены *πάθος*, сцены бурного страдания.

Сцены, где сменяются «счастье» и «несчастье» героя, — это сцены его удач и неудач, побед и поражений, где резко чередуются моменты возобладания «единого действия» над «контрдействием» с моментами обратного значения. Иначе говоря, это те сцены, которые можно назвать сценами сражений.

Сценами «узнавания» Аристотель, судя по приводимым им примерам (Ифигения узнает Ореста и т. п.), называет сцены подлинных узнаваний. Поскольку такое узнавание способствует единому действию или контрдействию, такие сцены также входят в схему драматической борьбы. Ввиду того, что во многих античных трагедиях решающий момент борьбы — катастрофа — совпадает с узнанием, — так, например, узнание своей вины есть катастрофа для Эдипа, — некоторые комментаторы усматривают в аристотелевском

узнании обязательный момент катастрофы. Аристотелевская схема в их толковании распадается на три момента: 1) момент борьбы — смена «счастья» и «несчастья», — момент помрачения, заблуждения героя; далее 2) момент катастрофы — узнания своей вины, отрезвления — и 3) момент *κάθαρσις*'а, бурного страдания, момент развязки, следующий за возбуждающим ужас и сострадание моментом катастрофы и приводящий зрителя, а по некоторым комментариям и самого героя к *κάθαρσις*'а, к духовному очищению. Такая схема применима лишь к трагедии, причем только к одному типу трагедии, отмеченному Аристотелем.

Устанавливая общую конструкцию, присущую всем видам драматического произведения, мы можем сохранить аристотелевскую схему и аристотелевскую терминологию, придавая ей совершенно иной, расширенный смысл.

Узнавание

Драма — в самой общей схеме — картина борьбы.

Начнем со сцен узнавания. Мы можем толковать их в самом широком смысле, то есть отнести сюда все сцены, построенные на желании добыть необходимые для борьбы сведения, — все сцены допроса, выпытывания, разведки, предшествующие сражениям. В «Гамлете», например, кроме уже указанной сцены Гамлета с Розенкранцем и Гильденштерном, целый ряд сцен узнавания, например, сцена с Офелией, — испытание для Гамлета: король и Полоний подслушивают, следят за сомнительным безумцем. Офелия пытается Гамлета привлечь, он ее отталкивает, — и король восклицает:

О нет, он не любовью болен!

С другой стороны, Гамлет также организует огромную сцену распознавания, «мышловку», спектакль перед королем. Гамлет проверяет, действительно ли король убил его отца, и окончательно в этом убеждается (в то же время он наносит королю тяжелый

удар; разведка переходит в сражение — Гамлет, так сказать, нащупывает противника тяжелым артиллерийским огнем). Результат каждой сцены узнавания может быть благоприятен или неблагоприятен, способствовать победе или поражению.

Таким образом, узнавание можно толковать в узком смысле, как узнавание решающее, ведущее к катастрофе, и как узнавание в широком смысле, узнавание ориентировочное.

Узнавание может быть направлено на установление лица («Орестейя»), установление факта («Царь Эдип») и др. Аристотель отмечает узнавание на основании «правдоподобия» — умозаключения — путем воспоминания, по приметам и т. п. Момент узнавания зрителем может не совпадать с моментом узнавания действующими лицами. Мы видим, что во многих пьесах зритель узнает существенный факт задолго до действующих лиц. Так, например, для зрителя самозванство Хлестакова разоблачается уже во втором акте «Ревизора», для чиновников — только в финале пьесы. В «Царе Эдипе», напротив, моменты узнавания зрителем и действующими лицами совпадают. Со стороны автора возможна иногда длительная игра — возбуждение в зрителе любопытства и догадок.

В какой момент следует эту игру со зрителем прекратить? Когда должен драматург открыть зрителю истинное положение вещей? Нельзя предвидеть все возможные комбинации узнавания, но мы видим — хотя бы на примере «Ревизора», — что зритель не нуждается в длительных загадках и разнообразных догадках для того, чтобы быть заинтересованным драматической борьбой. Если эта борьба интересна, напряжена, значительна, зритель, уже узнав истинное положение вещей, будет с увлечением забавляться глупыми заблуждениями действующих лиц («Ревизор») или сочувственно волноваться и ужасаться пагубному для них неведению.

Большинство серьезных пьес, построенных в виде

сплошной сцены узнавания, одноактны. Таков, например, «Царь Эдип», где стремление Эдипа обойти предначертания рока проявляется в непрерывном выяснении, в самом ли деле он убил своего отца и женился на своей матери, согласно ужасному предсказанию. Таков «Разбитый кувшин» Клейста, где ревизор хочет уличить судью — виновника преступления, которое сам же судья расследует, всячески стараясь замутить дело, — здесь узнавание направлено на установление факта. Таковы многие пьесы, развивающиеся как судебный процесс, как сцены следствия.

В виде сплошной сцены узнавания развиваются «Слепые» и «Втируша» Метерлинка — пьесы, быть может, наиболее для него характерные, построенные в виде борьбы с непостижимым, с роком, со смертью. Слепые, так же как и дед во «Втируше», напряженно стараются опознать свое положение и истинную природу окружающих вещей. Роковое, умерщвляющее начало проявляется в «Слепых» в виде шума ветра, шороха птиц и т. д. Незримый враг — не зримый для слепых действующих лиц и для зрячих зрителей — и бессильная попытка опознать его вызывают впечатление ужасной обреченности. Сложное аллегорическое значение отдельных эпизодов несколько мешает непосредственному восприятию борьбы. Контрдействие в «Слепых» в начале пьесы, помимо незримого губительного начала, угадываемого в проявлениях чуждой и жуткой природы, ведет первый слепорожденный, мешающий распознаванию. Во «Втируше» деду противостоят, помимо незримой смерти, другие действующие лица. Так конструирует драму светский мистицизм во Франции в конце XIX века. Борьба с незримым врагом — роком — характерна и для «Царя Эдипа»; но здесь воля богов ощущается как нечто определенное — через оракула, — и борьба полна энергии.

Много бессодержательных пьес, изображающих запутанный и громоздкий уголовный процесс, имели успех на немецкой и английской буржуазной сцене.

Автор в течение пяти актов задерживает раскрытие преступления, он дразнит любопытство зрителя, он водит его по ложным следам. Пять актов развиваются на суде. К концу первого зрителю кажется, что убийство совершил... адвокат. К концу второго кажется, что убийца — прокурор, и т. п., вплоть до финала, когда обнаруживается истина. Ясно, что произведение, играющее только такими внешними эффектами, весьма незначительно.

Сцены двойного зрелища — когда на сцене происходит театральный спектакль, причем часть действующих лиц созерцает этот спектакль вместе со зрительным залом, — являются обычно сценами узнавания (в одной из своих статей Ю. Баб указывает на сильное впечатление, которое производят на нас сцены двойного зрелища). Так, Гамлет проверяет спектаклем показания тени. Сценами двойного зрелища иногда называют также моменты, когда на сцене разворачивается не только спектакль, но и всякое другое зрелище, например, процессия, суд и т. п.

Аристотель указывает как на особенно сильный драматический эффект на соединение сцены узнавания с «перипетией».

Перипетии

Перипетиями называются внезапные изменения в судьбе героя драмы, противоположные тому, что в данный момент ожидалось. Так, сообщение, долженствовавшее успокоить, внезапно оказывается ужасающим. Если такое сообщение добыто в результате сцены узнавания, получится сочетание, о котором говорит Аристотель («Царь Эдип»).

Гёббель в своем «Дневнике» дает пример перипетии: желая привлечь возлюбленного, который к ней охладел, девушка дает ему повод к ревности; но он видит в ее поведении доказательство того, что она чувствует то же, что и он, охлаждение, и считает себя окончательно свободным.

Карандышев в «Бесприданнице» Островского приглашает купцов на обед, желая «повеличаться», похвастаться своей невестой, — и Паратов увозит Ларису во время этого обеда.

В указанных примерах перипетий три существенных признака:

1) Перипетии кончаются неудачей.
2) Поворот событий вызван самими действующими лицами — их активностью.

3) Поворот событий является неожиданным как для зрителя, так и для действующего лица.

Такого рода перипетии являются наиболее острыми и наиболее типичными. Можно указать и другие перипетии, лишённые одного или двух указанных признаков: например, в «Марии Стюарт» Мортимер приставлен к Марии Стюарт тюремщиком. Внезапно он оказывается ее приверженцем. Здесь поворот от «несчастья» к «счастью» — к удаче. При этом поворот вызван не активностью действующего лица, переживающего перипетию, — воля Марии Стюарт парализована, — но Мортимера и других ее приверженцев, отчасти случайным стечением обстоятельств. Или, например, Буридан в западне Нельской башни. Он бросается из окна в Сену. Зрителю кажется, что он погиб; но этот-то прыжок его и спасает. Буридан правильно рассчитал свои силы; ожидание его гибели относится к зрителю. Таким образом, поворот событий может быть неожиданным для зрителя, для какого-нибудь действующего лица, для центрального действующего лица, для всех персонажей пьесы (возможны сочетания); следует различать разные типы перипетий, так же как и разные типы решающего узнавания.

Рельефная перипетия, в которой ярко проявляется характерная активность действующего лица, острая и мотивированная неожиданность, дающая резкий

поворот событиям, способствует широкому и занимательному развертыванию сюжета. Но не следует смешивать подлинную драматическую перипетию с мелкими и случайными неожиданностями, с мелкими поворотами действия, с моментами внезапного узнания, если оно не связано с активностью действующего лица и не ведет к резкому повороту. Мелкими перипетиями заполнена каждая драматическая сцена, когда, например, на энергичную реплику следует еще более энергичная, внезапно ее опрокидывающая, контрреплика.

Мелкими перипетиями полна наша повседневность. Подлинная драматическая перипетия определяет собой ряд сцен, ход событий, это — важный момент, этап драматической борьбы.

Итак, в сценах «счастья» и «несчастья» и в сценах распознавания (в широком смысле) осуществляется непрерывность драматической борьбы.

Сцены *πάθος*'а

Входят ли, однако, в общую конструкцию драматической борьбы длительные сцены бурного страдания, которые мы находим прежде всего в трагедии — беснование короля Лира в степи, его стоны над трупом дочери?

Сцены *πάθος*'а, обычно развертывающиеся после проигранного сражения (часто после так называемой «катастрофы»), по содержанию своему крайне разнообразны. Иногда в них нетрудно указать ряд определенно действенных моментов: герой трагедии, потрясенный сокрушительными ударами, в смятении бросается то в одну, то в другую сторону. Если же внешне действенное проявление для героя трагедии совершенно невозможно, сцены *πάθος*'а строятся как обращение к людям, к стихиям, к богу за помощью: непрерывное, хотя и растерянное искание выхода в тяжком положении. Таковы бешеные тирады короля Лира, обра-

ние его к ветрам, к природе и т. д., таковы восклицания Карла Моора, обращенные к природе, к «триединому богу»; в этой неудержимой патетике сказывается затравленная, но все еще бунтующая воля. Бессильные взрывы обычно чередуются с судорожными действиями.

В самых безнадежных, в самых, казалось бы, пассивных положениях опытный драматург ищет и находит проявления действия. Брошенный в одиночную тюремную камеру заключенный может ориентироваться: по клочку неба, видимого из окна, он пытается установить, в какую сторону — на юг или на север — выходит его камера. Он может кричать, звать на помощь; перестукиваться с подлинными или воображаемыми соседями и т. п. Здесь могут быть самые неожиданные проявления. Оригинально фантазирует король Лир: ему видится сцена суда с дочерьми — короткая сцена, полная выразительного действия; она кончается его возгласом: «Наш суд подкуплен!»

Эта сцена производит волнующее, поистине трагическое впечатление: ибо король Лир, так же как и зрители, знает, что суда с дочерьми ему не добиться; но если бы он его и добился, — суд был бы подкуплен.

Далее: в сценах *πάθος*'а, иногда развертывающихся частью в виде монолога, мы наблюдаем временное раздвоение личности, борьбу страдающего с самим собою, со своим сомнением, со своим страданием. Такие монологи, как «Что он Гекубе?» — не отвлеченные размышления; в укоризненном обращении Гамлета к самому себе мы видим самоподхлестывание, самовозбуждение воли, преувеличенно укоряющей себя в бездействии.

Наконец, мы наблюдаем в сценах *πάθος*'а крайне редкие моменты остановки действия, моменты, свидетельствующие о крайней силе чувства, страдания, подрывающего волю трагического героя:

О, Дездемона! О! о! о!..

В этих восклицаниях действенная сила Отелло растворяется; этот момент выпадает из плана драматической борьбы. Однако, уже в последующий момент герой трагедии-драмы оправляется; пока он жив, он борется — ибо цельностью отличается драматическая натура.

(Аналогичный момент в комедии: сцена смеха Кочкарева и Жевакина в «Женитьбе» Гоголя — момент, также лишенный действия.)

Таким образом, в тех сценах, которые Аристотель называет сценами *πάθος*, действие, за исключением редких моментов, продолжается.

Деление сцен на три указанных вида — условное, схематическое, ибо сцена *πάθος* может, например, сопровождаться узнаванием; таковы, например, бешеные допросы, которые Отелло чинит Дездемоне. Как уже было указано («мышеловка» в «Гамлете»), узнавание может сочетаться с прямым «сражением»; каждая сцена в драме есть «поединок».

Моменты остановки действия

Драматическая борьба почти непрерывна. Моменты остановки действия в драме обычно вне диалога.

Сюда относятся: 1) уже указанные редкие моменты, когда страдание или смех в комедии ослабляют волю до бездействия; 2) моменты, которые можно назвать «обрядовыми», — всякий церемониал¹; 3) моменты созерцательной безмятежности, обычно в начале акта: например, начало «Вильгельма Телля» — пение рыбака, охотника и земледельца (такие моменты часто соединяются на сцене с музыкой: оперный момент). Или, например, начало первого акта

¹ По системе Станиславского, актер в эти моменты должен осуществлять волевою задачу; например, стражник с алебардой должен пройти по залу и стать на страже. Для читателей эти моменты — вне общего плана драматической борьбы.

«Старый друг лучше новых двух» Островского: Олинька (сидит у стола и поет вполголоса):

Я тиха, скромна, уединенна,
Целый день сижу одна.
И сижу обнаковенно
Близ камина, у окна.

Однако, полно драматической силы пение Ларисы в третьем акте «Бесприданницы», когда Лариса поет:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей,—

ее пение — это мольба, обращенная к Паратову; интрига пьесы построена на том, что он ее «без нужды» искушает. Пение может быть интенсивным действием; 4) моменты рефлексивно-дидактические: например, восклицание Горацио над трупом Гамлета: «Вот сердце благородное угасло». Сюда относится частично декламация древнегреческого хора. Такие поучающие слова являются в сущности действием, направленным на публику.

Эмоциональная вибрация драматического действия

В связи со сценами *πάθος*'а возникает вопрос об эмоциональной насыщенности драматического действия.

Драматическое произведение конструируется в скрещивающихся линиях действий — стремлений — страстей. Такое стремление стянуто узлом чрезвычайных обстоятельств, напрягающих его до возможных пределов. Такое напряжение сопряжено с большими страданиями. Подлинный драматический герой действует неуклонно, часто прямолинейно; но грозящие ему беды, наносимые врагами удары придают его действиям непрерывную, живую и глубокую эмоциональную вибрацию. Эта вибрация, эта эмоциональная насыщенность сказывается с особенной остротой именно в сценах *πάθος*'а, то есть в беспорядоч-

ных движениях растерянной воли, в моментах мучительной оглядки, внезапного устремления в сторону, противоположную «единому действию». Характеристика не искажается, основную линию поведения определяет у героя драмы «единое действие», но моменты эти выразительны. Так, Макбет, страстный честолюбец, в ужасе оглядывается на свои преступления. Так, Карл Моор ужасается преступлениям своих товарищей и даже помышляет о самоубийстве. Так, в «Грозе» Островского Катерина, одерживаемая любовной страстью к Борису, пыгается лаской и иступленными просьбами удержать мужа от отъезда. В эти волнующие моменты колебаний проявляется глубокая эмоциональная насыщенность драматического действия. Как это будет показано в главе «Закон драматургии», пьесы сильного драматического напряжения весьма часто конструируются именно в таких повторных колебаниях между единым действием и внутренним противоборством самого героя, под влиянием контрдействия, разрешающего свои сомнения в сторону единого действия: один из двух основных типов драматического построения.

Помимо сцен *πάθος*'а, эмоциональная насыщенность действия проявляется в отдельных патетических восклицаниях, сопровождающих самую прямолинейную борьбу и в репликах *à parte*, свидетельствующих о волнении действующих лиц. Так, например, часто драматурги прибегали к *à parte*, желая показать подлинные чувства лица, ведущего фальшивую игру, стремясь разоблачить его перед зрителем (новейшая драматическая техника, вычеркивая *à parte*, представляет передачу эмоциональной потрясенности целиком актеру).

Наконец, эмоция проявляется во всей словесной ткани — в метафорах, синтаксической структуре фразы, в ритмике и фонетике.

Глубокая эмоциональная вибрация в сочетании с активностью и создает то, что называется драматическим

тизмом. Формирует драму активное стремление; оно — сценично, но это стремление становится драматичным, когда оно развивается в волнениях, страданиях, когда оно эмоционально насыщено.

Художественный образ должен быть эмоционально выразителен: судьба действующих лиц должна нас волновать — и чем сильнее, тем лучше. Труднее всего изображение большой эмоциональности, сильного страдания в героической драме, — там, где герой, по заданию автора, должен действовать неуклонно, не проявляя никаких сомнений и колебаний. Изображение такого внешне хладнокровного действия может повести к самой сухой схеме, к безжизненному автоматизму. Именно с этой проблемой столкнулась советская драма. Попытки «оживить» героический, прямолинейный в своей неуклонной действительности образ мелкими житейскими штрихами, например, легким тяготением к выпивке, плоски и тщетны. В героической драме такие штрихи являются явным нарушением стиля. Здесь существенна большая патетика и нарастание исключительно трудных препятствий на пути героя. Оригинальную выдумку проявил в «Шторме» Билль-Белоцерковский. Председатель укома, герой этой пьесы, действует неуклонно, без малейшего колебания. Казалось бы, он лишен сильных чувств. Но когда он продолжает так же неуклонно действовать уже больной сыпным тифом, мы догадываемся, какие мучения преодолевает этот сильный человек.

В первой главе уже было указано, что есть пьесы, где центральная фигура менее активна, нежели другое действующее лицо, которое с ней ведет борьбу. Так, Яго активнее Отелло; не только Отелло, но и все участники драмы находятся, так сказать, в его руках. Так, царь Федор Иоаннович менее активен, нежели Годунов и Шуйский, вражду которых он тщетно силится прекратить, пытаясь осуществить свою царскую власть. Так, Подколесин несравненно менее активен, нежели Кочкарев, который хочет его заставить жениться и ве-

дет борьбу с ним и Феклой, приводящей к Агафье Тихоновне своих женихов-конкурентов. Во всех этих пьесах действенная инициатива, их образующая, — у действующих лиц, ведущих борьбу с центральными фигурами; центральные фигуры привлекают внимание не столько своей активностью, сколько эмоциональной насыщенностью. Они ведут «не единое действие», а «контрдействие», но они-то по-настоящему драматичны, они-то и переживают драму; как ни слаба воля царя Федора Иоанновича, она, будучи эмоционально глубоко насыщена, напряжена до крайних пределов. С другой стороны, хладнокровный злодей, человек расчета, лишенный глубокой эмоциональности, никогда не сомневающийся, не может быть центральной фигурой — героем пьесы, как бы ни была активна его роль в драме. Нас волнуют действия злодеев косвенно, в той мере, в которой они угрожают персонажам, его окружающим. Более скудной эмоциональностью отличаются, как мы увидим дальше, комедийные герои. Во многих комедиях центральное положение персонажа определяется его мнимой значительностью: когда его принимают за важное лицо. Таково положение Хлестакова в «Ревизоре». Здесь сказывается пародийная природа комедии.

Мы видим, что «единое действие» и «контрдействие» являются понятиями относительными — соотносительными. Можно найти пьесы, где оба борющихся между собой центральных лица переживают драму. Например, в «Юлии Цезаре» драматичны и Брут и Цезарь. Все же роль Брута драматически более развита, и, если мы признаем существенным признаком единого действия его эмоциональную насыщенность, мы сочтем героем этой трагедии Брута, а не Цезаря.

От эмоциональной вибрации, сопровождающей волевое устремление, следует отличать раздвоение воли, присущее героям-неврастеникам или людям с надломленной волей. Драматические герои, страдающие раздвоением воли, действуют последовательно до

определенного момента, когда внезапно обнаруживается нецельность их воли. Таковы герои некоторых пьес Ибсена, например, «Росмерсгольма».

«Росмерсгольм» — любовная борьба между Росмером и Ребеккой. Желая завладеть слабовольным Росмером, Ребекка в прошлом — до поднятия занавеса — «осуществила» «стратегический» план: она довела до самоубийства жену Росмера, Беату, внушив ей, что она Росмеру вредна. Ребекка живет с Росмером в качестве его интимного друга. И вот — уже в пьесе — она старается овладеть им путем нового плана: воодушевляя его к широкой и свободной общественной деятельности, которая ему, аристократу и мистика по природе и по наследственным предрассудкам, не свойственна. План удается: Росмер отдаляется от своих друзей и подчиняется Ребекке; однако, в тот момент, когда он ей предлагает стать его женою, когда, казалось бы, она добивается своей цели, она в ужасе от его предложения отказывается. Ее отказ ничем не мотивирован, кроме внезапно обнаружившегося в ней раздвоения воли; оказывается, что Росмер заразил ее своим безволием и суеверным мироощущением — облагородил, но и сломил ее волю. Таким образом, перед нами не драма, а четырехактная развязка драмы, выявление той надломленности, которая образовалась в душе Ребекки как результат пережитой ею до поднятия занавеса драматической борьбы. Если бы Ребекка была истинно драматической героиней, она бы после мучительного колебания стала женою Росмера и продолжала бы свою греховную борьбу. Она погибла бы после целого ряда перипетий и драматических переломов. Мы на слово должны верить Ребекке, что в прошлом она пережила драму; в пьесе мы видим только ее нецельность, ее усталость.

От эмоциональной вибрации следует также отличать контрастный перелом воли — перемену решения или вообще переход воли в другое состояние как результат сражения, результат борьбы. Так,

например, в «Каменном госте» донна Анна сначала сопротивляется дон Жуану, но в конце сцены ему уступает; в ней под его натиском произошел перелом.

В. ОБЩИЕ ТЕРМИНЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ В ДРАМАТУРГИИ

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

В каждом драматическом произведении несколько тем — динамических линий. Основная тема драмы, главный предмет изображения — это ее единое действие. Основная тема «Макбета» — честолюбие. Основная тема «Ромео и Джульетты» — любовь. Основная тема драмы, ее отдельные, частные темы и мельчайшие элементы ее оформления, ее мотивы, сводящиеся к отдельным репликам и предложениям, из которых образуются реплики, являются моментами действия. Драматическая реплика есть драматический мотив в своем действенном значении, но не в своем прямом логически-образном смысле. Что касается общей темы, темы всего произведения, то, являясь, по выражению Томашевского, «единством значений отдельных элементов произведения», она в качестве предмета изображения является некоей неопределимой сложностью.

Сюжет есть основная тема в более конкретном оформлении. Сюжет «Макбета»: Макбет стремится к власти и совершает ради этого злодеяния. Сюжет «Ромео и Джульетты»: Ромео и Джульетта любят друг друга; Монтекки и Капулетти мешают их любви. Иначе говоря, сюжет определяет основную линию драматической борьбы.

Фабула драмы — это развитие и построение сюжета, система важнейших обстоятельств и последовательность наиболее значительных событий, определяющих драматическую борьбу. (При пересказе фабулы следует отмечать драматический узел и наиболее острые моменты драматической борьбы¹.)

¹ У Шкловского и Томашевского мы находим другое определение сюжета и фабулы. Шкловский определяет сюжет как «явление стиля», «художественного, композиционного построения вещи» — в отличие от фабулы — «явления материала». «Фабула»... «это обычно судьба героя, то, о чем написано в книге» (Виктор Шкловский, *Материал и стиль* в романе Льва Толстого «Война и мир», стр. 220.) Сходное определение мы находим у Томашевского: «Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена драматично, в естественном хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как она введена в произведение. Сюжет — те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в каком даны в произведении сообщения о них». (В. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, 1925 г. стр. 137.)

В этих определениях фабула рассматривается в процессе художественной работы как первоначальный материал. В предлагаемых мною определениях произведение рассматривается как уже законченное, понятие сюжета сближается с понятием фабулы, как оно сближено в общепринятом употреблении.

Примечательна теория сюжета у Бебутова (статьи в театральных журналах), требующего, чтобы сюжет драмы был законченной «новеллой», — теория в духе французской драматургии, культивирующей пьесы с интересной фабулой. Русская и немецкая «психологическая драма» — «Дядя Ваня» или «Одинокие» — фабулистически неинтересна.

При развитии и построении сюжета весьма существенна последовательность событий, непосредственно развертывающихся на сцене, и событий, о которых действующие лица узнают через сообщения.

Так, например, Гоголь в «Ревизоре» мог бы развернуть в непосредственном действии ярко комедийную сцену: Хлестаков посещает богоугодное заведение. Однако, Гоголь сосредоточил все события в доме городничего. Вопрос о том, какие события должны быть показаны на сцене и какие даны через сообщение, рассказаны, — существенный вопрос сюжетного построения. Он решается, во-первых, жанром и стилем пьесы: так, античная трагедия принципиально избегала на сцене натуралистических эффектов, убийств и самоубийств, тогда как драматурги английского Возрождения, елизаветинцы, такие эффекты культивировали; во-вторых — композиционными соображениями: так, развернутая сцена — Хлестаков посещает богоугодное заведение — повлекла бы за собой сокращение сцен в доме городничего и, возможно, дробление монументального пятиактного комедийного построения на более короткие «картины»; в-третьих — возможностью или невозможностью развернуть в данной сцене содержательный диалог: так, убийство Дункана в «Макбете», развернутое на сцене, видимо, не обещало такой возможности автору, отнюдь не избегающему в своих трагедиях подобных эффектов.

Гюго требовал, чтобы все важные события — повороты действия происходили на сцене. Скриб, напротив, виртуозно оперировал сообщениями, например, в «Товариществе» («Лестнице славы»). В «Стакане воды» события, происходящие за сценой, — подарки, получаемые Мэшемом от неизвестной благотельницы (до поднятия занавеса), и его дуэль — постепенно разгадываются. Грозя друг другу разоблачениями, этими событиями пользуются для взаимного шантажа Болингброк и герцогиня.

Излагая сюжет-фабулу, необходимо хотя бы са-

мым общим образом указать идею произведения: ибо она заложена уже в плане произведения, и фабула вне идеи нам ничего не говорит; также при изложении фабулы неизбежно будут затронуты, хотя бы в виде самых общих намеков, моменты характеристики.

И н т р и г о й в драме называют иногда последовательные, подчиненные сознательному плану действия одного из действующих лиц. Например, в «Отелло» интригу ведет Яго, в «Дон Карлосе» — маркиз Поза, в «На всякого мудреца довольно простоты» — Глумов (в просторечии интриге придают оттенок тайного зловредного действия). Иногда же интригой драмы называют все взаимоотношения в последовательном действии участников драмы, взаимоотношение отдельных интриг (в первом смысле этого слова)! В этом толковании интрига является схемой драматической борьбы и отчасти — за вычетом «драматического узла» — совпадает с фабулой.



III. КОНСТРУКЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ

А. ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА—„ПОЕДИНОК“

Драматической сценой я называю не те части драматического произведения, которые образуются внешним делением согласно приходу и уходу действующих лиц; драматической сценой я называю драматический процесс—часть общего драматического процесса: либо законченную сцену узнавания, либо сцену сражения, либо сцену, следующую за проигранным или выигранным сражением, — словом, — законченную часть драматической борьбы.

Таким образом, под понятие драматической сцены в этом смысле подходят иногда отдельные сцены, иногда целые акты пьесы.

Драматическая сцена есть «поединок».

Одно из действующих лиц ведет сцену, то есть нападает, нагнетает, интригует, атакует; другое — или другие — обороняется, иногда переходит в контратаку.

Такое воздействие и противоборство может быть сознательным, но может быть и совершенно бессознательным. Действующему лицу может казаться, что оно ничего не домогается, — оно может искренне заблуждаться насчет подлинной цели своих притязаний, оно может действовать в состоянии бессознательного

аффекта, но так или иначе оно должно действовать и бороться.

Возможен «поединок» — драматическая сцена, когда одно из действующих лиц не подозревает о том, какая ему грозит опасность. Будучи в действительных отношениях с партнером, оно, однако, не подозревает значения происходящей борьбы. Так, Моцарт у Пушкина не предполагает, что мрачное настроение Сальери находится в связи с желанием его отравить. Он пытается развлечь Сальери, ободрить легкой, вдохновенной беседой об искусстве и тем самым навлекает на себя убийственный удар. Он борется вслепую, не подозревая страшного значения борьбы. Возможно и обратное: преувеличенный страх, — например, в комедии «Ревизор» первая встреча Хлестакова с городничим, где городничий робко ухаживает за ним как за ревизором, а Хлестаков опасается тюрьмы. Такое двойное комедийное заблуждение называется *qui pro quo*. Если же одно из действующих лиц по отношению к партнеру совершенно пассивно, то у активного партнера может быть только борьба с самим собой (как в монологе). Такова, например, сцена из «Гамлета»: король молится, Гамлет колеблется, убить его или нет.

Если действие осуществляется двумя, тремя, группой действующих лиц, они, естественно, действуют поочередно¹; моменты единовременного действия свидетельствуют о крайнем возбуждении.

Драматическая борьба в каждой сцене определяется двумя задачами: 1) либо действующее лицо, ведущее сцену, приводит своего партнера к бездействию, старается от него избавиться, устранить его, принудить к молчанию, обезоружить, уничтожить; 2) либо оно хочет заставить партнера себе содействовать, способствовать своему единому действию.

¹ Требование художественной пластики. Так, в целостных композициях батальной живописи четко выступают отдельные фигуры.

Подобно тому как растение тянется к солнцу, действующее лицо непрерывно стремится к осуществлению своего желания; ход действия определяется не развитием мысли, чувства и т. д., но развитием этого стремления. В зависимости от конечной удачи и неудачи действующего лица, ведущего драматическую сцену, драматическая сцена строится как контрастный перелом — как перелом от «счастья» к «несчастью» и наоборот, говоря языком Аристотеля.

Например: Ричард III, убийца Эдварда, мужа Анны, настигает ее на улице с носилками, на которых покоится труп им убитого короля, и объясняется Анне в любви. Ричард III злодей и урод; у него, видимо, нет шансов на победу. Анна сначала отталкивает его с омерзением, но дьявольская его находчивость — Ричард оправдывает убийство своей неудержимой страстью к Анне — ее в конце концов побеждает.

Иногда маятник победы и поражения делает более широкий размах: в некоторых сценах бывает два контрастных перелома.

Например, в «Марии Стюарт» — встреча Марии Стюарт с Елизаветой. В начале сцены Мария Стюарт держится непочтительно, непокорно, в ней бунтует гордость. Затем она смиряется, она на коленях перед победоносной соперницей, — та торжествует. Однако, презрительно брошенное слово Елизаветы возмущает Марию Стюарт, и она дерзким оскорблением заканчивает свидание.

«Поединок» Ричарда III и Анны развивается в виде его непрерывного натиска; «поединок» начинается сопротивлением Анны и кончается ее уступкой, ее поражением.

«Поединок» Елизаветы и Марии начинается сопротивлением Марии, переходит в ее «мнимое поражение» и заканчивается ее новым вызовом.

Другой рельефный пример — сцена у фонтана в «Борисе Годунове» Пушкина: «мнимое поражение»,

момент слабости у самозванца — и самоуверенный порыв в конце сцены. Поскольку момент «мнимого поражения» внезапен и неожидан, он является своего рода перипетией в пределах данной драматической сцены.

Продлим схему борьбы в драматической сцене. Получится по отношению к одному из действующих лиц:

Сопrotивление — мнимое поражение — новый взрыв сопротивления — поражение.

Внесем в схему еще один, четвертый, перелом, который и будет ее «разрешительным моментом». Получится:

Сопrotивление — мнимое поражение — взрыв сопротивления — мнимое поражение — сопротивление.

Такое изобилие колебаний (три или четыре) свидетельствует уже о большой неуверенности, растерянности, о слабой или неврастенической воле. Такие многократные колебания воли уместны в водевилях, изображающих людей слабовольных, либо в патологических драмах, изображающих нервнoбольных. Так, в «Женитьбе» Гоголя, в первом акте, Кочкарев убеждает Подколесина ехать к невесте. Подколесин сопротивляется, затем соглашается, потом опять начинает упираться; наконец, окончательно уступает. Здесь три перелома. Очень много внезапных колебаний у Освальда в «Призраках» Ибсена. Многочисленные колебания уже не являются контрастными переломами, но переходят в беспорядочную эмоциональную вибрацию.

Вот отчего нельзя согласиться с весьма распространенным утверждением, впервые высказанным Вячеславом Ивановым и Мережковским, что романы Достоевского в основе своей трагедийны. Герои трагедии, как это будет показано дальше, несмотря на глубокую эмоциональную вибрацию, — люди чрезвычайного волевого напряжения. Характерные герои Достоевского отличаются бурной впечатлительностью,

психологической изощренностью и менее всего способны к цельному стремлению, которое движет истинной трагедией. В известной сцене из «Братьев Карамазовых», которая в Московском Художественном театре шла под названием «Мокрое», у Мити Карамова двадцать раз меняется настроение. То он, вспомнив о том, что ударил старика Григория, помышляет о самоубийстве, то переходит в состояние блаженного упоения — обласканный Грушенькой. Каждый новый факт, каждое незначительное прикосновение извне, случайно брошенное слово его волнуют безмерно. Его нервы абсолютно беззащитны, его душа растерзана, в нем, при всем его пламенном устремлении к Грушеньке, есть что-то беспомощное, что-то пассивное. Ту же резкость и изобилие переломов в настроении — именно в настроении, а не в состоянии борющейся воли — мы видим и в последующих сценах следствия. Митя страдает тем, что можно назвать уже не вибрацией, а дребезжанием воли. У него нет единого действия. Его словоохотливость на допросе, полная несдержанность, мгновенное выбалтывание всего, что только на ум взбредет, всех тончайших психологических соображений, это шалое стремление ошеломить следователя абсолютной откровенностью, поразить его говорливым благородством — все это свидетельствует о больной воле, менее всего похожей на мощную и в основе своей прямолинейную динамику трагического героя. Отсюда нецельность динамического рисунка, его непрерывные зигзаги, поступки, мотивированные только полусумасшедшим состоянием, драматические сцены, которые заканчиваются внезапным эпилептическим припадком (как в «Идиоте»), и т. п. Трагедия — *experimentum in anima nobili*; романы Достоевского — *experimentum in anima morbida*. Трагедийна у Достоевского только богатая мыслью дискуссия его персонажей. Романы Достоевского — превосходная беллетристика, но трагедии их природа по существу враждебна; то, что мы

видели на сцене Художественного театра, были отрывки психологической драмы патологического характера.

Б. РАЗВИТИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ

Драматические сцены делятся на главные — центральные, и на побочные — проходные.

Помимо того что в драматической сцене должен быть резко, отчетливо обозначен рисунок — контрастный перелом, все главные сцены должны быть хорошо развиты, то есть в пределах каждой цельной драматической сцены должны быть отчетливо обозначены последовательные волевые усилия действующих лиц.

Требований художественной правды разнообразны: в развитии драматической сцены должны сказываться обстоятельства места, времени и действия; говоря языком Станиславского, факты должны быть «оценены», язык действующих лиц должен соответствовать их характерам и т. п. Но в смысле конструктивном необходима полнота развития: она и создает в драматической сцене впечатление художественной и правды, придает ей убедительность.

Самое резкое, самое дикое решение, самый неожиданный перелом обоснован, «мотивирован», если ему предшествует разнообразная сцена драматической борьбы, если, например, герой перед внезапным решением использовал все средства для того, чтобы его избежать. Это решение в таком случае свидетельствует о страсти — о стремлении неудержимом. Такова, например, бурная выходка Марии Стюарт, завершающая сцену с Елизаветой и обрекающая Марию на гибель; она свидетельствует о страстной гордости Марии Стюарт, ибо перед этим финалом Мария Стюарт всячески старалась обуздать свое негодование.

Автору этой книги пришлось видеть в театре им-

провизаций драматическую сцену: женщина ухаживает за мужчиной, за репетитором своего сына, долго и разнообразно склоняет его к любви. Он отвечает односложно, отмалчивается — внезапно вскакивает и признается в любви. Это признание оказалось вполне подготовленным, оправданным, мотивированным широким развитием сцены. Столь же естественным показался бы, однако, и противоположный результат — если бы мужчина женщину в конце сцены оттолкнул.

Разрешительный момент хорошо развитой сцены конструируется, таким образом, в зависимости от общей композиции, от общего замысла произведения, сам по себе он может варьировать¹.

С другой стороны, контрастный перелом будет казаться вызванным нервной слабостью, в случае уступки, поражения, или непонятым, в случае внезапного возобладания, победы, если он недостаточно подготовлен, если ему не предшествует упорная борьба.

Если А воздействует на Б и сцена хорошо развита, то есть А использует самые неожиданные средства и приемы, а Б упорно сопротивляется и А добился своего, — мы чувствуем силу А.

Если при тех же условиях Б отбивает атаку, мы видим стойкость Б.

Если сцена развита не широко и А внезапно побеждает, — мы видим слабость Б, если сцена совершенно неразвита, слабость Б становится непонятной.

Если сцена развита не широко и натиск А слаб и Б его отбивает, — сцена незначительна, отражение

¹ Варьировать может и сила внешнего проявления контрастного перелома, например, словесное оскорбление — физическое оскорбление — убийство. Или, например, более или менее пылкий поцелуй и т. п. Вариация таких проявлений также в конечном итоге обусловлена общей композицией — соотношением характеристик. Иногда здесь требуется большой такт, большой вкус, тонкое чувство динамических градаций.

слабого нападения ни о чем не свидетельствует; впрочем, мы, естественно, подозреваем А в слабости.

Желая широко развить сцену, драматург задерживает ее разрешительный момент; можно говорить о разрешительном моменте всей пьесы и о разрешительном моменте сцены, то есть о контрастном переломе, ее завершающем.

Отдельная сцена развивается, как и вся пьеса в целом, в нарастании; отдельные удары наносятся в порядке градации.

Контрастный перелом в ту или иную сторону подготавливается постепенно всем последовательным ходом борьбы; самый момент перелома вызывается иногда относительно слабым ударом, подготовленный всей последовательностью предыдущих ударов. Как уже указано, победе может предшествовать мнимое поражение — в сцене с двумя переломами; и тем разительнее тогда победа и т. п., словом, «поединок» развивается в переменных комбинациях удачи и неудачи, нарастание бывает иногда незаметно, и перелом на первый взгляд может показаться внезапным. Иногда же неожиданный перелом вызывается каким-либо резким и особенно метким выпадом.

Двое фехтуют. Более опытный фехтовальщик наносит ряд последовательных ударов. Неопытный долго держится; наконец, в тот момент, когда, быть может, зритель этого менее всего ожидает, он шатается: вот первый тип драматической сцены.

Яростная схватка боксеров, уже в начале второго раунда решающий сокрушительный нокаут: второй тип.

Эти два типа сочетаются в самых разнообразных комбинациях.

Мастером энергичных решающих выпадов, ошеломительных по своей изобретательности реплик был Шекспир. Так, в «Ричарде III» на Анну производит решающее впечатление объяснение Ричарда в любви. Так, в «Юлии Цезаре» — после многих намеков Антония в его речи над трупом Цезаря, после всех его по-

хвал Цезарю и косвенных инсинуаций против республиканцев, решающее впечатление производит на народ его сообщение о том, что Цезарь завещал народу деньги; здесь толпа, дотоле сдержанная, побеждена: она приветствует Антония и бросается на революционеров. В «Хозяйке гостиницы» Гольдони решающим моментом в атаке трактирщицы на кавалера является ласковое прикосновение во время вкусного угощения; после этого момента интимности кавалер побежден Мирандолиной.

* * *

Развивается ли данная сцена широко или коротко, выписана ли она рельефно или намечена эскизно, развивается ли она в постоянном нарастании ударов и контрударов или бурным толчком и т. п. — система развития сцены зависит от многих условий.

1. Прежде всего, от общей идейной концепции автора, определяющей большую или меньшую существенность отдельных драматических столкновений, требующих большего или меньшего выделения. Центральные сцены развиваются, естественно, более широко, проходные — более эскизно.

2. От общего драматического стиля, от темперамента, свойственного эпохе возникновения драмы, тому классу, идеология которого нашла в ней свое выражение; бурная энергия Шекспира — медлительность и вялость чеховской динамики.

3. От характеристики изображаемых лиц — энергичных, решительных, находчивых или вялых, неизобретательных и т. д.

4. От обстоятельств места, времени и действия, от данной ситуации.

В сцене должно быть учтено: физическое и душевное состояние, в котором действующие лица находятся, так сказать, их боеготовность. Однако,

здесь надо заметить следующее: герой драмы находится в максимальном волевом напряжении; поэтому, помимо кратких моментов колебания, слабости, главные столкновения драмы, прежде всего трагедии, происходят во всеоружии. С начала трагедии до смерти героя мы присутствуем при мощном устремлении человеческой воли. Степень напряжения воли в драматической сцене, естественно, различна, в зависимости от того, есть ли это решительный натиск или сцена подготовительная.

Напряжение воли сказывается в упорстве, разнообразии приемов и необыкновенных средствах борьбы: так, если человек, обычно действующий лаской (добрый), действует жестокими приемами, мы почувствуем его необыкновенную возбужденность.

* * *

Изображая главные драматические сцены, существенные части драматического процесса, опытный драматург не торопится, задерживает разрешительный момент. Когда герой в центральной сцене драмы сходится со своими партнерами для решительного поединка, этот момент — помимо динамической увлекательности — обладает еще тем, что можно назвать статическим обаянием отдельного сценического положения. Если противопоставление действующему лицу интересно, если столкновение дает материал для увлекательной борьбы — центральная сцена может быть очень длинна, даже несколько перегружена ритмически; при сценическом воспроизведении это, во всяком случае, будет незаметно. Таковы многие центральные сцены шекспировских пьес: король Лир в степи (эффективный основной момент в трагедии, когда «король с головы до пят» стал изгнанником, униженным, нищим в изодранной одежде). Таковы речи трибунов над трупом Цезаря; «мышеловка» в «Гамлете» (великолепно разработанная, крайне эффектная сцена) и т. д. В русской бытовой драме

рельефным примером является последняя картина «На всякого мудреца довольно простоты», где Глумов — перед лицом одураченного и осмеянного им общества — с чрезвычайной находчивостью выпутывается из крайне затруднительного положения. Эта сцена очень широко и крепко разработана. Шекспир широко разрабатывал в своих пьесах и сцены проходные, если только они были сценически эффектны. Такова, например, сцена между Калибаном, Тринкуло и Стефано в «Буре», где шут валяется на Калибане, а пьяница их со всех сторон разглядывает; эта проходная сцена — сцена узнавания — создает очень забавное сценическое положение. Все же это — не интермедия; эта сцена энергично вливается в основное русло драматической борьбы; в конце сцены Калибан, Стефано и Тринкуло организуют заговор против Просперо.

Несвойственно такое затягивание сцены ради эффектного, чисто красочного момента драмам, развивающимся в бурном ритме, например, испанским пьесам, а также стройным, строгим по форме трагедиям французских классиков. Характерно такое медлительное смакование эффектного сценического положения для многих пьес Островского. Например, в «Горячем сердце» подвыпивший подрядчик, принимая у себя в саду гостей, долго и обстоятельно демонстрирует свое благосостояние и роскошь, — сцена очень забавная, но задерживающая общую динамику комедии. Как мы уже указывали, проходные сцены могут быть широко разработаны без ущерба для общей конструкции только в тех случаях, когда основная линия действия крепка; между тем в «Горячем сердце» главная линия — история «горячего сердца» — сравнительно мало интересна: проходная сцена подрядчика наиболее интересна, и это является недостатком построения. Шекспир сочетал бурное ритмическое движение с отдельными, искусно вкрапленными в общую картину пьесы красочными моментами.

В. МАССОВЫЕ СЦЕНЫ

Особого рода сценами являются массовые — борьба одного лица с группой — массой или двух групп между собой.

К массовым сценам в точном смысле этого слова нельзя отнести сцены древнегреческого хора. Древнегреческий хор состоит обычно из старейшин — из избранных представителей народной общины. Он иногда вмешивается в драматическую борьбу, иногда же выражает собой момент лирический и дидактический (в новой драматургии его задачу исполняет резонер). Следует также отличать групповые сцены, в которых участвуют дифференцированные представители данного общества — как, например, гости на балу у Фамусова в «Горе от ума», — от подлинных массовых сцен, в которых действует недифференцированная или мало дифференцированная масса, как, например, в «Юлии Цезаре». Иначе говоря, масса на сцене действует, как толпа.

Толпа — группа — масса — на сцене должна действовать, подобно всякому другому персонажу драмы. Толпа в состоянии пассивном, бездейственном — например, стоящая в очереди, — есть предмет бытового беллетристического изображения или, в лучшем случае, сценического обозрения (обозрение, по существу, статическая форма), но не дает материала для драматического изображения (обозрением своеобразного типа, смешанным с отдельными драматическими моментами, можно счесть и шиллеровский «Лагерь Валленштейна»).

Точно так же недраматична хотя бы и активная масса, но занятая привычным повторным действием вне драматической борьбы, например, группа рабочих во время привычного труда и т. п. Драма изображает массу, участвующую в драматической борьбе, поддерживающую либо единое действие пьесы, либо контрдействие. Даже такие массовые собрания, которые по

существо своему связаны с борьбой отдельных групп, — как, например, народное вече, — драматичны только тогда, когда борьба эта — не привычное бытовое действие, но столкновение, ведущее к значительному для народа перелому. Социальная группа, народ, действует в виде недифференцированной массы обычно только в моменты крайнего возбуждения. Самый факт появления такой действенной толпы свидетельствует о том, что в данной среде возможен некий переворот. Этим объясняется особый интерес революционной критики к драматическим массовым сценам.

* * *

Возможна ли драма, сплошь состоящая из таких массовых сцен, драма без индивидуальных ролей, героем которой является недифференцированная или мало дифференцированная толпа, как об этом мечтали некоторые театральные критики?

Попытки построить большую пьесу в виде сплошной массовой сцены неоднократно делались в первые годы Октябрьской социалистической революции и не удалась. Здесь была ошибка логическая, социологическая и эстетическая.

Личность определяется коллективом; из этого положения делали неверный вывод: следовательно, личность не достойна художественного изображения. Правильно, конечно, обратное: именно потому, что личность определяется коллективом, — нужно добавить, сама на него при этом воздействуя, — она достойна изображения. Коллектив создается взаимодействием живых людей — это не абстракция, и избегать изображения отдельных людей — нелепость. Не только вожди, лучшие представители общества, его олицетворяют, но и каждый член коллектива, каждое лицо в драме является либо типом, характерным для определенной среды, либо одиноким носителем новой, нарождающейся идеологии. Подлинный художник.

умеет показать в частном общее. Так и писали все большие мастера-реалисты.

Ошибка социологическая:

Нельзя изображать действие коллектива в виде сплошных массовых сцен, ибо, как уже сказано, каждый коллектив действует массой — организованной или неорганизованной — только в моменты крупных «сдвигов», решительных и бурных выступлений, да и в такие моменты отдельные действия коллектива, например, выработка программ, дипломатические переговоры и т. п., совершаются отдельными его представителями. Нельзя изображать Октябрьскую социалистическую революцию в виде сплошных митингов и баррикадных боев: надо показать характерных, типичных представителей движения. Изображение революции посредством постоянно действующей толпы — задача, социологически не основательная, явно не соответствующая природе общественной жизни. Сплошные массовые сцены создают театру ряд неразрешимых затруднений ввиду крайнего своего однообразия и неизбежной в конце концов хаотичности.

Требование, чтобы драма состояла из сплошных массовых сцен, чтобы все функции социальной группы или социальных групп осуществлялись коллективно и публично, крайне связывает конструктивные возможности драматурга: действенная масса по существу своему склонна к бурным и решительным столкновениям, и драматург, естественно, колебался бы между труднейшей попыткой навязать массе функции, присущие ее вождям и разным представителям, и между сплошными сценами катастроф, теряющими свою убедительность, когда они мало подготовлены. Надо прибавить, что для театра избыток массовых сцен крайне невыгодно, так как отдает пьесу в руки статистам.

Во всяком случае такая пьеса, состоящая из сплошных массовых сцен, должна быть очень невелика по размерам и фабулистически мало развита.

Так называемые «массовые зрелища» могут быть зрелищами увлекательными и эффектными, но это не драматические спектакли. Впрочем, в них могут быть отдельные драматические моменты; изобилие обрядовых, в драматическом смысле, моментов сближает их формально с мистерией.

В больших исторических пьесах величайших драматургов толпа — со всеми особенностями присущей ей психологии — появляется на сцене только в момент переворотов; у Шекспира мы видим искусное сплетение: действия народных вождей вливаются в клокочущее море народной сцены, — и вновь перед нами в своей палатке одинокий Брут.

Есть еще один тип массовых сцен — сцен, в которых случайно собравшаяся толпа, например, на улице, вовлекается в драматическую коллизию, когда к такой толпе обращаются как к свидетелю, судье и т. п. Такая случайная толпа, вовлеченная в драматическую борьбу, может дойти до большой активности, например, суд Линча; с другой стороны, в ней могут оказаться люди мыслящие, с чуткой общественной совестью или с живым юмором, и тогда ее вмешательство в драматическую борьбу приобретает существенное значение; иногда же она является только случайным, мало активным свидетелем, присутствие которого усиливает впечатление от драматической сцены — «двойного зрелища», и это ее естественное назначение, ибо только толпа, охваченная единым действием, общностью целей и интересов, является подлинным «действующим лицом»¹.

¹ В советском кино изобилует массовыми сценами «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна — наиболее яркий опыт массового построения. Это построение оказалось возможным, ибо главным действующим лицом здесь является сам броненосец — как бы собирательный персонаж, вполне реальный и в то же время символический; с другой стороны, и в этом фильме ряд индивидуальных (типических) столкновений.

IV. КОНСТРУКЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ РЕПЛИКИ

Репликой называется высказывание действующего лица. Последовательность реплик и контрреплик образует диалог драматического произведения.

«Языком» драмы называют слово драматического произведения в его общелитературной значимости; диалогом драмы называют драматические реплики в их специфической драматической сущности, в их действительном значении.

А. ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ РЕПЛИКИ

Драматическая сцена есть «поединок», драматическая реплика — удар в борьбе или парирование удара.

Драматическая реплика неизбежно несет на себе печать волевого усилия. Так же как и вся сцена в целом, драматическая реплика может быть действием сознательным или бессознательным. Но какова бы ни была степень ее сознательности, волевой стержень в ней необходим. Живая драматическая реплика всегда — выпытывание, выведывание, расследование, допрос; или уговаривание, увещевание; или просьба, вымогательство; или обольщение, соблазн, лесть; или упрек, обвинение; или обида, оскорбление, вызов, нападение; или предостережение, совет; или защита, оправдание кого-нибудь и тому подобное.

Либо она — уклонение от нападения, обольщения и т. д., уклонение путем скрывания чего-либо, умолчания, отвода в другую сторону. Словом, драматическая реплика предполагает волевое усилие.

Иногда она только намек, незаметно брошенный, сдержанное проявление, в сущности не «удар», а, так сказать, набрасывание петли; иногда — открытое устремление, резкое проявление воли, до самозабвения, до иступления; иногда это сознательное, иногда совершенно бессознательное усилие; но, во всяком случае, каждая подлинная драматическая реплика имеет действительное назначение. Идеальный замысел драматурга находит свое воплощение в образах динамических.

Волевое усилие может проявиться и в молчании — «паузе». Молчание в драме может выражать сопротивление, нежелание отвечать, скрывание, угрозу, мольбу и т. д. Его действительная природа может быть весьма разнообразна (только действительные «паузы» производят на сцене впечатление).

Следует отличать в пьесе сцены открытого диалога от сцен косвенного диалога.

Действительное назначение реплик легко проследить, установив хотя бы приблизительно общую конструкцию драмы в тех произведениях, в тех сценах, где действие развивается бурно и открыто. Действительное значение реплик резко выступает, когда люди страстно и несдержанно осуществляют свои желания. Когда пушкинский дон Жуан на коленях обольщает донну Анну:

Милое создание,

Я всем готов удар мой искупить:
У ног твоих жду только приказанья —
Вели — умру, вели — дышать я буду
Лишь для тебя...

в этих словах слишком явственно дышит разгоряченная воля.

Однако, там, где реплика принимает резко эмоциональную окраску или характер отвлеченного суждения, иногда весьма нелегко установить ее волевое

содержание. Особенно трудно почувствовать волевой стержень реплики в сценах косвенного (иносказательного) диалога с «подводным течением действия», по выражению Станиславского, например, в пьесах Чехова. Тригорин в «Чайке» говорит Нине Заречной о себе: «Когда хвалят, приятно... Сюжет для небольшого рассказа... Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...» и пр. Эта легкая, холодная и в то же время откровенная болтовня избалованного литератора есть кокетство и ухаживание: Тригорин Нину Заречную обольщает, и уже в следующем акте мы узнаем, что он своей цели достиг. Открытый диалог — непосредственное выражение желаний — характеризует шекспировскую школу, косвенный диалог — дореволюционную психологическую драму, как, например, некоторые пьесы Ибсена («Дикая утка», отчасти «Гедда Габлер», «Росмерсгольм»), «Одинокие» Гауптмана, пьесы Метерлинка и Чехова. Отдельные реплики косвенного диалога встречаются во всех пьесах, ибо косвенный диалог является естественным выражением скрытности, сдержанности, иногда — деликатности и т. п. Современную советскую драму характеризует, по преимуществу, диалог открытый; тем интереснее отдельные сцены косвенного диалога в пьесах Олеси «Заговор чувств», Файко «Концерт», — моменты так называемой психологической драмы.

Сцены косвенного диалога, сопровождаемого «подводным течением действия» (термин Станиславского) или «подтекстом» (термин Мейерхольда), следует отличать от диалога двусмысленного.

Также следует различать подлинный косвенный диалог и диалог, в котором явно для зрителя скрываются тайные намерения. Подлинный косвенный диалог, например, у Чехова, требует иногда тонкой расшифровки, это — искусство намека. Там, где эта расшифровка не требуется, у нас по существу открытый

диалог, и говорить о «подтексте» в таких случаях можно только в плане актерской работы.

Причинно обусловленная целеустремленность диалога получила сценическое подтверждение в работе Станиславского: весьма ценный момент его «системы».

Имея в виду актерское исполнение, Станиславский разбивал каждую роль на так называемые «куски» отдельных хотений: хочу узнать, хочу успокоить, хочу уничтожить и т. п. (точного метода по определению хотений у Станиславского не было). В каждой реплике — разрешение определенной волевой задачи. Станиславский учил: нельзя играть чувства; актер может только исполнять волевые задачи, которые, однако, должны быть намечены так, чтобы вызывать в актере чувства (учение о волевом рисунке роли было несколько затемнено учением о «переживании», навеянным натуралистическими тенденциями современной Станиславскому литературы).

Параллельно образному, живому течению пьесы актер чертил последовательную цепь волевых кусков, хотений. Получалась своеобразная схема, последовательный рисунок действенных линий. Можно возразить: метод Станиславского есть технический метод предварительной сценической работы, не более; пусть для актера — и то пока он не на сцене — вся сцена распадается на куски волевых задач, в чтении она является гармонической системой образов, мыслей, чувств и т. д. Однако, из всего предыдущего изложения явствует, что вскрытие волевых усилий в отдельных репликах дает нам нечто большее, нежели технический актерский прием. Поскольку драма изображает борьбу цельных, последовательно развивающихся эмоционально насыщенных стремлений, стержнем драматических реплик являются волевые усилия, — отдельные моменты общего действенного стремления¹.

¹ Впоследствии Станиславский толковал отдельные реплики как хотенья, направленные на выполнение задач физических, одновременно подчеркивая чисто рационалистический,

Волевая динамика таится под покровом драматического диалога¹.

Б. ИССЛЕДОВАНИЕ РЕПЛИК

Итак: драматический диалог конструируется как чередование волевых усилий и контрусилей, то есть:

выпытывание — скрывание, уклонение от ответа; или ответ, уступка чужой воле;

принуждение — сопротивление, попытка отвлечь в сторону или уступка и т. п.;

нападение, удар — контрудар или отступление, или уступка и т. п. На довод следует контрдовод или попытка отвлечь в сторону, или согласие; на угрозу следует контругроза или проявление пренебрежения внешнего или подлинного, или уступка и т. д.

В диалог вплетаются паузы молчания — моменты безмолвного действия — и физические поступки — жесты.

Монолог, как это отчасти указывалось в главе III (сцены *πάθος* 'а), является замаскированным диалогом.

логический смысл произносимой актером фразы: логика плюс физическое устремление заменили актеру динамику страстей. Не входя в сценическую критику этого метода, следует указать, что он уже не является проверкой драматической конструкции. Если в бурных излияниях, красноречивых размышлениях, вкрадчивой или открыто-пламенной речи трибуна, например, Брута или Антония в «Юлии Цезаре», актер усматривает желание найти глаза толпы; если безумная и убедительная речь дон Жуана сводится к желанию приблизиться к женщине или заключить ее в свои объятия — мы в этом сведении драматической реплики к усилию физическому явно ощущаем только технический прием.

¹ Воспитанный на чеховском репертуаре, Художественный театр искал иногда подводное течение действия там, где его не было, — в пьесах открытого диалога, например, у Шекспира или Островского, — и искажал автора, сочиняя систему актерских «задач», уже ничего общего с текстом не имеющих.

Помимо обращения к отвлеченному антропоморфизированному партнеру — судьбе, силам природы, богу, — отдельная фраза монолога может быть обращением к отсутствующему:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт...
(«Моцарт и Сальери»)

или репетицией воображаемого диалога:

К дочечке какой-нибудь хорошенькой подойдешь:
сударыня, как я?..
(«Ревизор»)

или, как уже указано, импровизацией воображаемого столкновения, например, сцена суда с дочерьми в бреду короля Лира. Наконец, воздействие на самого себя, укрепление себя в решении, укоры самому себе и т. п. являются естественным моментом монолога. Обычно монологи изображают такие моменты колебания, борьбы с самим собой.

Если участвующий в диалоге забывает о партнере, диалог переходит в монолог (монологами иногда называют также длинные реплики: неточное обозначение).

Монологи, полные лирических излияний, декламация — саморекомендация чувств, лишенных действительной остроты, — выпадают из плана драматической борьбы.

По аналогии с аристотелевским делением всех сцен трагедии на сцены: 1) сцена смены «счастья» и «несчастья», 2) сцены узнавания (в широком толковании) и 3) бурного страдания, можно разделить самым общим образом все реплики в драме на 1) реплики узнавания; 2) реплики нападения (открытого или замаскированного) и 3) реплики взывания о помощи, искания выхода в трудном положении, а с другой стороны, на соответствующие всем видам указанных реплик контрреплик всевозможного сопротивления.

Пример: «Каменный гость» Пушкина. Первая сцена — типичная сцена «разведки» ориентировочного узнавания. Она полна разнообразными репликами узнавания:

Так здесь похоронили командора?

Лепорелло оказывает легкое сопротивление дон Жуану ироническим тоном своих ответов и предостережений; но, конечно, его забавное ворчание не есть препятствие для дон Жуана, заинтересовавшегося вдовой им убитого командора. Выпытав у монаха сведения о донне Анне, дон Жуан решает познакомиться с ней. Далее: пир у Лауры. Ее пение — краткая остановка действия. «Поединок» между дон Карлосом и Лаурой. Реплика распознавания:

А чьи слова, Лаура?

и прямое нападение:

Твой дон Жуан безбожник и мерзавец,
А ты — ты дура.

Лаура сопротивляется в гневе; дон Карлос уступает:

Виноват, Лаура;
Прости меня...

и т. д.

Однако, после ухода гостей он наносит ей замаскированный удар — подносит ей яд жестокого напоминания:

Но когда
.
. будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Однако, легкомыслие куртизанки отражает и это едкое нападение. Затем является дон Жуан; между ним и дон Карлосом происходит уже подлинный поединок. Следует первая сцена обольщения донны Анны, широко разработанная. Дон Жуан умоляет о свидании:

. видеть
Вас должен я...

Его страсть маскируется отчаянными вздохами, безумными тирадами о безнадежной любви:

Когда б я был безумец, я б хотел
В живых остаться...

и т. п.

Каждая реплика есть нападение, желание опутать, ошеломить, увлечь. Донна Анна назначает ему свидание, и после ее ухода дон Жуан приглашает на это свидание статую командора. Статуя принимает вызов кивком головы. Последняя сцена есть великолепная сцена обольщения, родственная по структуре шекспировской сцене между Ричардом III и Анной. Правда, у Шекспира ситуация еще более острая. Мало того, что Ричард убил мужа Анны, он обольщает Анну в то время, как она следует за трупом убитого Ричардом короля, за похоронной процессией, К тому же Ричард — урод. Ему приходится труднее, нежели обворожительному дон Жуану. Однако, и у Пушкина дон Жуан стремится к тому, что должно казаться недостижимым: нужна дьявольская изворотливость и изобретательность, чтобы донна Анна ему уступила. И действительно, Пушкин придает своему обольстителю виртуозную гибкость; дон Жуан наносит женскому сердцу неотразимые удары; нежная лесть, мнимое отчаяние, притворная готовность к смерти, внезапное стремление к добродетели — тысячи уловок сливаются в одно бурное движение страсти. И эта страсть покоряет донну Анну. Она прощает дон Жуану убийство мужа; она целует дон Жуана. Но является приглашенная статуя и уничтожает обольстителя, увлекает его в преисподнюю.

В этой пьесе каждая реплика в своем стихийно-волевом значении отчетлива; здесь борьба открытая, и смысл большинства реплик ясен по первоначальному, непосредственному впечатлению. Это явные удары. Такова вообще шекспировская школа, школа свободно развивающегося действия.

Более сложно толкование реплик в так называе-

мой психологической драме XIX века (некоторые драмы Гауптмана, Ибсена, пьесы Чехова и др.).

Можно назвать несколько типов пьес, диалог которых требует сложного анализа. Сюда относятся:

а) Пьесы иносказательные, пьесы косвенного диалога, как, например, пьесы Чехова или «Одинокие» Гауптмана. Косвенный диалог является результатом слабого, робкого, осторожного, сдержанного, скрытного, деликатного волевого устремления.

б) Пьесы, герои которых страдают внезапно обнаруживающимся раздвоением воли, в особенности, если эти герои, как, например, герои «Росмерсгольма», сдержанны, молчаливы, умеют скрывать свое душевное состояние, при том умны, придают каждому движению своей воли интеллектуальное выражение. Не только читателю, но и их партнерам бывает весьма трудно выяснить их душевное состояние и взаимные с ними отношения; поэтому целые сцены посвящены распознаванию этого состояния, и самые сложные, иногда полные философского напряжения беседы ведутся с целью понять, что же происходит в душе партнера, чего он хочет, от чего уклоняется.

И Росмер и Ребекка люди нецельной воли. Перечитывая пьесу, уже зная о скрываемой любви Ребекки к Росмеру, мы все же с огромным трудом разгадываем ту или иную реплику Ребекки. Она ободряет Росмера, измученного воспоминаниями о смерти жены. Она отбивает «атаки» ректора Кролля, зятя Росмера, делающего ей прямые допросы, открывающего ей отвратительную тайну: она была в связи со своим собственным отцом. Ребекка носит свою маску — маску силы — с достоинством; но мы знаем, что она постепенно слабеет, что эта слабость должна проявиться в конце пьесы; и вот этот процесс ослабления, как уже было указано выше, мотивированный драмой, пережитой до поднятия занавеса, проявляется в длинном чередовании моментов уныния с попытками ободрить себя и своего партнера.

В последнем акте Росмер говорит Ребекке, что «ректор собрал у себя весь наш старый кружок, и они ясно доказали мне, что план мой — облагородить умы — совсем не по мне». Далее Росмер упрекает Ребекку в том, что она хотела сделать из него «орудие своих замыслов». Тогда Ребекка сознается Росмеру в своей любви к нему. Она отказала ему (в третьем акте) стать его женой потому, что «родовое росмеровское мировоззрение заразило ее волю и заставило ее захиреть», но она уже давно испытывала к Росмеру «безобразную чувственную страсть». «Теперь, — говорит она, — когда жизнь подносит мне полную чашу счастья, я стала такой, что мое собственное прошлое становится мне поперек дороги». Внезапное признание в любви и внезапное признание в слабости. Не только читатель, но и Росмер теряется:

«Ах, Ребекка! Как же я могу вполне верить тебе, раз ты все время так скрытничала, столько затаивала в себе... Теперь ты открываешь мне это новое. Если за этим скрывается что-нибудь, так скажи мне лучше прямо. Быть может, ты желаешь чего-нибудь добиться этим». И далее: «Ах, я не верю больше... ни в себя, ни в тебя». И в конце пьесы не внезапный порыв отчаяния влечет Росмера и Ребекку к самоубийству, но, подробно выяснив друг другу взаимные отношения, сделав логический вывод из подробно выяснившегося положения, они бросаются в водопад. Основной, широкий путь драмы далек от психологических ребусов, и то, в сильной мере интеллектуальное, удовлетворение, которое мы испытываем, их разгадав, далеко от стихийного захвата открытого драматического действия¹.

¹ Актриса должна здесь прийти на помощь автору. Вместо того чтобы играть двойной процесс — процесс обольщения Росмера и одновременно процесс своего ослабления, актриса должна дать четкое чередование агрессивных сцен диалога с моментами безмолвных сцен отчаяния, с моментами все сильнейших пауз сомнения и колебания.

в) Еще сложнее анализ диалога в так называемой символической драме, как, например, в драме Метерлинка.

Героев «Аглаены и Селизеты» характеризуют тонкость чувства и большая отвлеченность мысли; диалог этой пьесы сочетает иносказательность, родственную диалогу Чехова, с интеллектуализмом; динамическая конструкция — борьба двух женщин из-за мужчины — глубоко скрыта в поэтическом и полном напряженной мысли общении.

г) Трудно воспринимается также обрывистый, нервный диалог в пьесах немецких экспрессионистов, как, например, в некоторых пьесах Кайзера и др. Действующие лица в этих пьесах понимают друг друга буквально с полуслова, но зритель поспекает за ними с большим трудом: характерные произведения послевоенного периода, отражающие душевную надорванность и чрезвычайную впечатлительность немецкого общества.

д) Особого рода трудность в анализе некоторых классических немецких произведений, перегруженных отвлеченными рассуждениями, как, например, в анализе некоторых трагедий Геббеля: нелегко найти связь между сложной, хитросплетенной логикой действующих лиц и их действенным устремлением.

Все указанные типы, а число их можно было бы увеличить, сводятся к двум группам: либо сложность диалога, трудность для понимания возникает как следствие большой эмоциональной или интеллектуальной тонкости действующих лиц, как сокровенное их общение; либо такой диалог свидетельствует о больной, нецельной воле, капризной и двусмысленной в своих проявлениях. Таким образом, и в том и в другом случае перед нами уклонение от основного типа драмы: либо театр для немногих, для изысканной интеллигенции, либо театр психологический, обладающий иногда большими, но специфическими достоинствами.

Для понимания отдельных реплик в этих пьесах требуется иногда сложное исследование.

Идейно-эмоциональный замысел драматурга находит свое воплощение в изображении скрещивающихся динамических линий — единых действий. Каждая реплика есть звено единого действия, «мотив». Зафиксировав хотя бы приблизительно единое действие, динамическое направление «роли», необходимо в каждой сцене учесть влияние времени и места действия и связь действующего лица со своим партнером (партнерами), связь действительную, либо стремление обезоружить, подчинить себе, либо вовлечь в заговор, завербовать сотрудника и т. п., связь реплик, как удар с контрударом, а также эмоциональное состояние в данной сцене.

В. РИТОРИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ДРАМАТИЧЕСКОЙ РЕПЛИКИ

Слово в драме — драматическая реплика — имеет значение прежде всего действенное. Слово — действие в самой своей примитивной, непосредственной форме — является кратким приказом или просьбой, прямым вопросом, кратким «хочу» или «не хочу». Такое слово может быть названо действительным по преимуществу.

В более сложной форме действенное слово проявляется в виде образной речи, сочетающейся иногда с отвлеченными рассуждениями, силлогизмами и афоризмами, направленной к определенной цели. Приемы такой убеждающей речи изучает риторика.

Слово в драме есть поэтически преображенное действенное слово, либо действительное по преимуществу, либо риторическое¹. Риторика в драме является в виде,

¹ В риторике Герлаха мы читаем о риторической фигур-антитезе: «Только там, где надо говорить едко, умно, остроумно, она уместна; сердечность ее исключает». Далее, при

так сказать, поэтически смягченном; благодаря музыкальной и ритмической инструментовке это нечто среднее между лирической поэзией и ораторским искусством.

Лирика, эпика и пользование отвлеченными доводами приобретают в драматическом диалоге значение элементов риторики.

Лирика как элемент риторики

Помимо речи риторической, характерной для бурного движения драматической борьбы, и речи, действительной по преимуществу, мы находим в драме и слово лирическое. Лирика в драме только маскирует волевые усилия: ее назначение в драме чисто орудийное, действительное. Это то же слово-действие, только скрытое, принявшее облик эмоциональности, непосредственного чувства. Чеховские пьесы потому-то и могли быть сыграны, что лирические излияния чеховских героев прикрывают, если и не сильные и не решительные, то, во всяком случае, определенные волевые устремления. Таков, например, монолог Тузенбаха перед уходом на дуэль, где ему суждено умереть: «Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья, и в сущности какая должна быть около них красивая жизнь». На первый взгляд эти слова звучат, как отрывок «стихотворения в прозе». Но если взглянуть в сценическое положение, в них обозначится момент скрываемой, сдержанной, но

определении гиперболы, Герлах пишет: «Гипербола должна быть оправдана сильным чувством, иначе это базарный крик». Так называемое усиление (*Steigerung*), пишет Герлах, оправдывается страстностью. «Вообще, — пишет он, — характер красноречия зависит от характера говорящего и ситуации». Все эти замечания явно относятся к речи драматического героя, страстно и неуклонно преследующего свою цель, пользующегося словом как орудием драматической борьбы. Он, естественно, прибегает к риторическим фигурам».

мучительной внутренней борьбы. Тузенбах идет на дуэль, грозящую ему смертью, он прощается с жизнью, с любимой девушкой; он скрывает от нее грозящую ему опасность. «Подтекст» фразы: «Какие красивые деревья, и в сущности какая должна быть около них красивая жизнь» — Неужели я должен умереть? — «Мне весело» — самоободрение. Далее: момент сожаления о жизни, колебание воли. Далее крики: «Ау! гоп-гоп!.. Надо итти, уже пора. Так мне кажется, что если я умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе». Опять момент самоободрения, самоутешения¹. Лирика в драме, таким образом, является как бы элементом риторики; это — та же убеждающая речь, однако, действующая не столько на разум или непосредственно на волю, сколько на чувство партнера².

¹ Станиславский говорит о глубоком «подводном» течении сквозного действия у Чехова. Чехова характеризует иносказательность реплики, сдержанные, замаскированные и вялые волевые устремления: характерный театр русской интеллигенции дореволюционного времени.

² С другой стороны, риторика может быть элементом лирики. В лирической поэзии мы сплошь и рядом находим риторические приемы (Эйхенбаум в «Мелодике стиха» приводит целый ряд цитат из стихотворения Тютчева — явно риторического характера.) Стихотворение Лермонтова «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой» есть проповедь, обращенная к определенному лицу. Стихотворения Лермонтова: «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Не плачь, не плачь, мое дитя» и т. п. являются как бы репликами, вырванными из диалога. Однако, есть разница между речью, обращенной к человеку, пассивно воспринимающему, бездейственному, и между речью, обращенной к сопротивляющемуся — хотя бы безмолвно — в разгаре драматической борьбы. В подлинной риторике чувствуется присутствие сопротивляющегося партнера, тогда как в лирическом стихотворении, написанном риторическими приемами, обычно уже самая округлость формы предполагает созерцательное, пассивно воспринимающее состояние слушателя. Лирический или драматический характер метафоры, гиперболы и т. п. определяется именно тем, включает ли она в себе воздействие на кого-либо при противодействии или нет.

Лирические стихотворения, имеющие внешнее обличие драматизма, следует читать (декламировать), как всякое другое

Во всяком случае, слово-действие, принимающее резко выраженную эмоциональную, лирическую окраску, свидетельствует о стремлении слабом, сдержанном, нерешительном; бурная страсть проявляется в риторическом диалоге, как это мы видим у всех мастеров трагедии. Там же, где лирическая речь является прямым выражением чувства, действие о с т а н а в л и в а е т с я.

Эпические элементы риторики

В драматическом диалоге мы находим моменты повествования и описания: они также проникнуты волевым устремлением, их назначение всегда действительное.

Пример действительного повествования: герой пьесы не решается объяснить в любви напрямик или сознаться напрямик в совершенном им преступлении и т. п. и рассказывает о вымышленном третьем лице, приписывая ему свои злоключения и чувства и т. п.,

лирическое стихотворение. Автору этой книги пришлось услышать стихотворение Пушкина «Когда любовью и негой упоенный...», прочитанное драматически-целеустремленно, и оно прозвучало фальшиво. Стихотворение Полонского «У Аспазии» —

Г о с т ь

Что б это значило? — Вижу, сегодня ты
Дом свой, как храм, убрала:
Между колонн занавесы приподняты,
Благоухает смола...

Ты же бледна, — словно всеми забытая,
Молча стоишь у дверей.

А с п а з и я

Площадь отсюда видна мне, покрытая
Тенью сквозных галлерей... и т. д.

Это стихотворение следует читать не как драматический диалог, но как некое лирическое целое.

следя за тем, какое впечатление произведет этот рассказ. Цель такого повествования ясна. Точно так же, описывая какую-нибудь страну, действующее лицо драмы стремится либо поразить партнера своим красноречием, либо увлечь его в эту страну; во всяком случае такое описание связано с определенным волевым заданием. Сложнее анализ докладов, сообщений, встречающихся в пьесе, тех сцен, которые в античной трагедии назывались «сценами вестников». На первый взгляд многие такие сцены-сообщения лишены действия: холодное, протокольное изложение событий. Однако, это могут быть сцены большого драматического напряжения — двойного действия.

Дело в том, что действие может быть непосредственно, но может быть и опосредствовано письмом, каким-нибудь условным или наводящим знаком, третьим лицом и т. д., причем такое опосредствованное действие может иметь разительный эффект. В докладе вестника, сообщающего Тезею о внезапной и таинственной смерти его сына Ипполита («Ипполит» Еврипида), обнаруживается воля мстительной Афродиты. Через Германа, приносящего старому Моору ложное сообщение о смерти Карла Моора, действует Франц Моор. Но этого мало: доклады и сообщения могут быть внешне спокойны, эпичны, однако, сцену сообщения в драме мы должны воспринимать как драматический «поединок» вестника с тем лицом, которому он приносит весть. Мы должны воображать соответствующие данному «поединку» жесты и мимику. В античной трагедии вестник обычно был простолюдин — комик: здесь сказывалось аристократическое миросозерцание драматургов.

Таким образом, перед нами подлинные драматические сцены: сообщение является двойным ударом в драматической борьбе — ударом непосредственным и ударом опосредствованным. Но плохи те эпические моменты пьесы, в которых мы не чувствуем связи с

драматическим действием, плохи моменты самодовлеющего повествования и описания¹.

Чисто эпические моменты мы находим в прологах, кратких (обычно) сообщениях, подготовляющих публику к событиям драматической борьбы. Однако, такого рода пролог всегда является признаком неловкости драматурга, облегчающего себе свою задачу чуждыми театру приемами повествования. В запутанных «хрониках» или сериях «хроник», как это мы видим у Шекспира, пролог иногда бывает неизбежен. Кроме пролога повествовательного, мы находим прологи драматические — драматические эпизоды, не имеющие непосредственной, динамической и временной связи с действием, за ними следующим, иногда отделенные от этого действия большими промежутками времени, веками, однако, подготовляющие зрителя к этому действию. Стиль такого пролога определяет собой иногда стиль пьесы. Так, например, сцены Сляя в «Укрощении строптивой» дают пьесе резко фарсовую интонацию, а пролог в «Эльге» Гауптмана вводит в романтическое настроение пьесы.

Наконец, мы находим прологи публицистические, агитационные, вступительное слово к публике, указывающие на замысел автора, на социальное назначение пьесы.

Эпизоды являются обычно статическими сценическими положениями: признак неумелости автора дать в последнем акте исчерпывающее разрешение драматической борьбы. Иногда же эпилог — продолжение и разрешение пролога, как, например, в «Эльге» Гауптмана: это создает пьесе своеобразное «обрамление».

¹ С. Балухатый в «Проблемах драматургического анализа» утверждает, что драматурги, печатая пьесу, подвергают текст «литературной препарации», вводя в него чисто эпические моменты. Такая «препарация» была бы приемом весьма сомнительным, ибо она портит пьесу.

Теоретические доводы и рассуждения как элементы риторики; дискуссия

Присутствие отвлеченной мысли чувствуется на каждой странице каждого более или менее значительного драматического произведения. Назначение теоретизирующей мысли в драматическом диалоге, так же, как и лирического восклицания, орудийное. Абстрактные афоризмы имеют конкретную цель. Риторика стремится воздействовать не только образными, красочными средствами, она действует также убедительными доводами и рассуждениями: борьба принимает характер спора, мы находим в драме, прежде всего в трагедии, целые группы таких теоретических реплик и контрреплик, дебатирующих по конкретному случаю какое-либо абстрактное положение, — сцены дискуссий. Например, «Ипполит» Еврипида, перевод Анненского.

Старик

Народной совести закон — ты знаешь?

Ипполит

Какой закон? К чему ты клонишь речь?

Старик

Кто сух душой, надменный, нам не мил.

Ипполит

Ты прав, старик, надменный ненавистен.

Старик

Лишь ласковый имеет дар пленять.

Ипполит

Он без труда друзей приобретает.

Старик

Не то же ли среди богов, что здесь?

Ипполит

Раз их закон мы, смертные, приемлем...

Старик

Зачем же ты не молишься богине?

Ипполит

Какой? Смотри — уста на грех наводят.

Старик

Киприде — той, что здесь порог хранит.

Ипполит (с полупоклоном к статуе
Афродиты, не отходя от статуи Артемиды)

Я чту ее, но издали, как чистый.

Старик (повышая тон)
А все ж она могуча в сонме смертных.

Ипполит

Кому один, кому другой милее
И из богов и меж людей, старик.

Здесь в драматической борьбе сталкиваются отчетливые силлогизмы. Для того чтобы понять эту дискуссию, нужно себе представить борьбу древнегреческих религиозных культов. Непоклонение Афродите ведет Ипполита к гибели — к смерти.

Или, например, «Гамлет», перевод Кронеберга.

Гамлет

Дания — тюрьма.

Розенкранц

Так и весь свет — тюрьма.

Гамлет

Превосходная. В ней много ям, каморок и конурок. Дания одна из худших.

Розенкранц

Мы другого мнения, принц.

Гамлет

Так для вас она и не тюрьма. Само по себе ничто ни дурно, ни хорошо; мысль делает его тем или другим. Для меня Дания — тюрьма.

Розенкранц

Ваша любовь к славе делает ее тюрьмой; она слишком тесна для вашего духа.

Гамлет

О боже! Я мог бы заключиться в ореховую скорлупу и считать себя королем необъятного пространства, если бы не злые сны мои.

Гильденштерн

Эти сны — честолюбие. Истинная сущность честолюбия есть только тень сновидения.

Гамлет

Сновидение само есть только тень.

Розенкранц

Конечно, и мне кажется, что честолюбие так воздушно и туманно, что оно только тень тени.

Гамлет

Итак, наши нищие — тела, а короли и великопные герои — только тени нищих. Не пойти ли ко двору. Я, право, не мастер рассуждать.

Этот обмен мыслей — сцена напряженного узнавания. Гамлет притворяется сумасшедшим, придворные хотят его разгадать. С другой стороны, Гамлет следит за ними, желая понять, подосланы ли они королем, и в конце сцены разоблачает. Перед нами под видом светской игры мыслями ожесточенный «поединок».

Человек вооружен мыслью; желая быть убедительными, герои драмы прибегают ко всем имеющимся в их распоряжении идеологическим средствам. Менее всего стремясь к отвлеченному познанию, далекий от платоновской ἐπιστήμη, осуществляя свою страсть, стремясь к непосредственной, конкретной цели — воздействовать на партнера, герой драмы невольно является философом, социологом, экономистом, правоведом, теоретиком искусства. Тартюф, ухаживая за Эльмирой, произносит целые тирады о любви, якобы в духе платонизма. Франц Моор, убеждая себя в том, что его злодейское хищничество вполне законно, импровизирует хитроумную систему аморализма и крайнего индивидуализма; Фамусов в оправдание своей косности невольно занят социальной психологией, и т. д. Теория в драматическом диалоге непосредственно служит практике. Герои драмы, отстаивая свои стремления, вооружают их орудием мысли; и в таких случаях моменты философии, публицистики, разнообразной дидактики в диалоге естественны и необходимы. Мысль в драматическом диалоге есть все то же слово-действие, только принявшее обличие интеллектуальной отвлеченности.

Богатством мысли отличается диалог всех замечательных драматургов, начиная с Эсхила. Однако, здесь есть опасность бесцельной теоретизации. Увлекаясь идейным обоснованием своих желаний, герой драмы должен чувствовать, что наступает момент борьбы, когда самые остроумные и глубокомысленные доводы неуместны; иногда молчание сильнее слов; иногда нужно действовать напрямик и действовать кулаками, а

не разглагольствовать. Немецкие драматурги, как, например, Геббель, часто злоупотребляли сложными рассуждениями. Олоферн в «Юдифи» произносит в защиту своего варварского индивидуализма монологи, достойные приват-доцента. В «Торквато Тассо» Гете третьестепенные действующие лица так и сыплют гениальные афоризмы, что в общем утомительно и неуместно. У Шекспира, напротив, нас часто поражает изумительно плодотворное пользование сентенциями и афоризмами: отвлеченные рассуждения у него убедительно и веско подкрепляют драматическую борьбу. Однако, и у него попадаетеся холодная, бессознательная риторика, например, монолог Джульетты, напыщенная декламация:

О, кони огнenoгие! Спешите
Вы вскачь к жилищу фебову. Когда бы
Был Фаэтон возницею, давно
Угнал бы вас он к западу, и ночь
Тенистая спустилась бы на землю.
Покров густой, о ночь, приют любви,
Раскинь скорей, чтобы людские взоры
Закрылись и Ромео трепетал
В объятиях моих, никем не зримый,
Не порицаемый! Светло с избытком
Любовникам среди восторгов их
От блеска собственной красы

и т. д.

Изречение о том, что любовникам светло и т. д., — хороший пример такого пустого, лишённого всякой цели рассуждения.

* * *

Итак, глубокомысле драматического героя требует особого истолкования. Для героя драмы мысль — орудие борьбы, средство достижения свой цели. Язык драмы — язык желания; в этом его сила, его правда; и в этом его ложь. Нельзя верить на слово ни одному драматическому герою; надо проверить, отчего, и, главное, для чего он говорит, проверить обстоятель-

ства, в которых он действует, его отношения с партнерами и прежде всего его единое действие.

Если человек в то время, как его сажают на кол, осуждает весь мир, из этого не следует, что он — «пессимист». И если драматург изображает такую сцену, из этого не следует, что драматург — пессимист; надо проверить, как и для чего он ее изображает.

Литературная критика обычно упускает из виду динамическую, драматическую подпочву диалога. Она верит драматическим героям слепо и наивно, она читает стихи в трагедии, как лирические высказывания автора, она ищет в словах героев драмы определенное теоретическое мировоззрение, забывая о том, что драматический диалог есть риторика и менее всего похож на теоретическую программу. Тем не менее, в двух случаях афоризмы и рассуждения героя драмы не только слово-действие, но и слово-мысль, теоретическое утверждение автора: во-первых, в пьесах явно агитационных, в том случае, когда героем драмы является некий проповедник, говорящий и действующий от имени автора, проповедник, чье единое действие есть именно искание и утверждение объективной, с точки зрения автора, истины. Таковы, например, Чацкий, Аким («Власть тьмы»), многие комедийные «резонеры». Здесь голос героя и голос автора сливаются. Во-вторых, это отдельные восклицания и изречения обычно какого-нибудь лица, менее других замешанного в драматическую борьбу, в момент остановки или окончания действия. Например, слова Горацио над трупом Гамлета:

Вот сердце благородное угасло!

Такие изречения обращены иногда уже прямо к публике.

В древнегреческой трагедии теоретическое — дидактическое — суждение автора высказывал хор, иногда вступающий в драматическую борьбу, иногда же выступающий в момент, когда действие замирало,

останавливалось. В речах древнегреческого хора открыто звучало авторское мировоззрение; но уже в античной трагедии оно проявлялось не только дидактически, но и в самой конструкции драматического произведения; в последовательности событий, в неразрывной связи причин и следствий, в соотношении между героями драмы, в их судьбе, в судьбе их страстей; наконец, в той игре симпатий и антипатий, которые они, по воле автора, внушают зрителю, мы вскрываем мировоззрение, свойственное автору.

* * *

В борьбе с несколько напыщенным и искусственным пафосом французской классической трагедии представители романтической, а впоследствии реалистической драмы обвиняли риторiku в неестественности, искали более непосредственной, более близкой к разговорному языку драматической речи. Тем не менее, всякая убеждающая речь, если только она вызвана сильной страстью и если действующее лицо, охваченное этой страстью, находится во всеоружии воли, ума и чувства, естественно, принимает характер ярко риторический. Возражения против риторики были возражениями буржуазных теоретиков против специфической ходульной риторики аристократического театра. Однако, признав риторической всякую образную речь, имеющую своей целью убедить партнера, мы и характерный язык бытовой драмы, например, драмы Островского, если только это язык образный, патетический, должны признать риторическим, в несколько расширенном смысле этого слова.

Язык бытовой драмы ближе к языку повседневности, нежели язык трагедии или героической драмы, но и в ней истинное побуждение страсти неизбежно проявляется в «красноречии».

Ударность реплик

Реплика в драме есть удар в драматической борьбе. Она произносится ради преодоления известного препятствия. По существу своему реплика должна быть ударна — и тем ударнее, чем живее драматическая борьба.

Ударность реплики заключается прежде всего в непосредственной ясности ее смысла. По общему правилу, кроме случаев нарочитого затемнения смысла, драматическая реплика должна быть отчетлива по своему смыслу. Ее цель — убедить, завладеть; туманная риторика бессильна.

Лирика, передающая утонченные движения нашего духа, может быть смутной, неуловимой; драматический герой стремится к ясности, но хочет быть легко и быстро воспринятым, иначе он не достигнет цели, тем более что ему далеко не всегда приходится иметь дело с изысканным партнером. Как мы уже указывали, драматическая реплика может быть утонченным намеком в тех случаях, когда действующие лица — при тонкой духовной организации — понимают друг друга с полуслова. Таков стиль дореволюционной психологической драмы, например, некоторые пьесы Метерлинка или Стриндберга; это — театр для немногих. Отрывистый характер драматической реплики у современных немецких экспрессионистов (Кайзер) — в чем и состоит, главным образом, их оригинальность — рассчитан на быструю нервную восприимчивость партнера; это стиль чрезвычайно нервной эпохи.

В тех частях диалога, где реплика принимает характер отвлеченной мысли, она должна быть четким, броским афоризмом, острой эпиграммой:

Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук
(«П и р в о в р е м я ч у м ы»)

или:

Но так-то нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстями томимой.
(Т а м ж е)

С другой стороны, косноязычие, многословие, лишенное острого, бьющего на определенный эффект плана, или сбивчивость, туманность реплики свидетельствуют о растерянности, либо об органической слабости действующего лица. Это удары — беспомощные волевые усилия, которые могут достигнуть цели только в том случае, если партнер действует еще более негодными средствами. В комедии, изображающей людей, слабых волей или разумом, такие неясные или неловкие реплики вполне уместны. Однако, и здесь должен чувствоваться ритм борьбы, попытка к наступлению или сопротивлению, хотя бы и смехотворная.

Далее: ударность реплики заключается в ее динамической остроте, в ее наступательном ритме. Особенной ударностью стихийно-ритмического нарастания отмечены те фразы, которые являются решительным ударом, долженствующим вызвать контрастный перелом:

Я дон Жуан — и я тебя люблю.

Ритмический напор при фонетической звучности и отчетливости делает реплику удобной для актерского произношения.

Сравним два перевода «Юлия Цезаря» — перевод Михаловского и перевод Козлова. Начало третьего действия. Перевод Козлова:

Цезарь
Ну вот — и Иды марта наступили.

Предсказатель
Да, Цезарь, но еще не миновали.

Перевод Михаловского:

Цезарь (вещателю)
Вот Иды марта наступили.

Вещатель
Да;

Но не прошли.

Реплика Михаловского ударнее реплики Козлова: «Ну вот — и Иды...» — здесь «и» прибавлено едва ли не для размера; фраза вялая, какое-то спокойное подражание, тогда как у Михаловского

Вот Иды марта наступили —

прямой вызов.

Или, далее, у Козлова:

Цезарь

Тебя предупредить я должен, Цимбер,
Что подлое твое низкопоклонство
И ползание прийти по вкусу могут
Обыкновенному лишь человеку.

У Михаловского:

Цезарь

Предупредить тебя я должен, Цимбер,
Не пресмыкайся: лезть и раболепство
Пленяют лишь людей обыкновенных.

У Козлова — холодное многословие, у Михаловского — четкий афоризм. Надо заметить, что у Шекспира здесь четырьмя строками Козлова и тремя Михаловского соответствуют две с половиной стихотворных строчки. Вообще перевод Козлова, более литературный, более нарядный в смысле образности, уступает в смысле ударности стиха переводу Михаловского. Несмотря на неблагозвучие и прозаичность, перевод Михаловского в смысле драматической выразительности заслуживает предпочтения.

* * *

Драматическая реплика должна быть ударна; этим объясняется то, что авторы драматических произведений в стихах редко прибегают к сложным размерам, заставляющим собой любоваться. Еврипид и Тирсо-ди-Молина — исключение. Огромное большинство драматургов английских, немецких и русских пользовались пятистопным ямбом. Аристотель называет ямб

γοῦριστικώτατος, то есть наиболее близкий к разговорной речи; испанцы — шестистопным хореем, свободно выражая свою неудержимую патетику; французские классики — шестистопным ямбом, сообщаящим драме несколько монотонную торжественность. В древнегреческой трагедии декламация хора отличалась сложным и причудливым размером в момент остановки действия, тогда как, вступая в драматическую борьбу, хор обычно начинал говорить шестистопным ямбом; виртуозная игра стихотворными размерами никак не способствует силе волевых воздействий, являющихся содержанием драматических реплик; хитросплетенные размеры более уместны в поэзии лирической.

Концовка

Концовка — последняя реплика акта или картины, перед переменной места действия («под занавес»), реплика, за которой иногда следует физическое действие, например, уход со сцены, — требует специфической остроты, ударности.

Драматические концовки делятся на концовки а) **результативные**, подводящие итог образованному в конце акта (картины) драматическому положению, на конкретно-результативные, либо дидактические (или декларативные), — и на концовки б) **звеньевые**, то есть связывающие образованное драматическое положение с дальнейшим развитием действия, со следующим актом или картиной пьесы (звеньевая концовка последнего акта — с тем, что будет после изображенных событий). Звеньевые концовки либо выражают готовность персонажа к дальнейшему действию, либо приглашают, призывают, побуждают к действию других действующих лиц.

Примеры результативных концовок:

М а л ь к о л ь м
. Макбет
Созрел для гибели — и меч небесный

Уж занесен. Пусть доживает день свой:
Ночь безрассветная уже близка. (Уходят.)
(Концовка 4 акта «Макбета»)

Городничий
...(Бобчинскому.) Уж и вы — не нашли другого места упасть.
И растянулся, как чорт знает что такое. (Уходит. За ним
Бобчинский. Занавес опускается.)
(Концовка 2 акта «Ревизора»)

Телятев
...И старую шинель и старую шляпу можно носить с таким
достоинством, что издали дают тебе дорогу. Прощай, друг
Савва. Не жалея нас. И в рубище почтенна добродетель.
(Концовка «Бешеных денег»)

Примеры звеньевых концовок:

Яго
...Да, это путь вернейший и за дело,
Не мешкая, я принимаюсь смело.
(Концовка 2 акта «Отелло», перевод Кронеберга)

Дон Жуан
(Статуе.) Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать у двери на часах. Что? Будешь?
(Статуя кивает опять.)
О боже!

Лепорелло
Что? я говорил..
Дон Жуан
Уйдем.
(Концовка 3 сцены «Каменного гостя»)

Огудалова
Беги, беги за ним, кричи, чтоб остановили!
(Концовка 3 акта «Бесприданницы»)

Драма избегает концовок не звеньевых и не результативных, концовок проходных, незначительных, обрывающих действие, так сказать, на полуслове. Такие концовки мы сплошь и рядом находим в пределах одного акта (картины) при появлении новых действующих лиц (здесь проходные концовки

создают впечатление непринужденно-развивающегося действия). Такие концовки мы находим в «эпизодах» античной трагедии: здесь один непрерывный «акт».

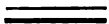
Г. РЕМАРКА

Подобно реплике, ремарка является органическим моментом драматического произведения, если она динамична, а именно: 1) указывает, к кому обращена реплика; либо 2) указывает внешнее, физическое действие, иногда сопровождаемое репликой, иногда же бессловесное; либо 3) указывает динамический характер реплики, иногда связывая ее с определенным физическим состоянием, как, например: «дрожа», «задыхаясь» и т. д., иногда же отмечая эмоциональную ее окраску, как, например: «насмешливо», «гневно» и т. п. — в тех случаях, когда этот оттенок сам по себе не ясен, но существен; либо 4) указывает общую «боеспособность» действующего лица, его бодрое или угнетенное состояние; 5) ремарки указывают события, извне вторгающиеся в драматическую борьбу и влияющие на ее развитие, например: «молния», «выстрел» и т. п.; 6) ремарки указывают обстановку, имеющую значение в развитии драматической борьбы, притом обстановку, не упоминаемую в диалоге.

Все же остальные ремарки, дающие подробные описания обстановки, описания, сделанные ради «быта», самодовлеющие; или ремарки, подробно описывающие психологическое состояние действующих лиц, их разнообразные эмоции или мысли, мелькающие в их сознании, и т. п.; или ремарки, дающие подробную общую характеристику действующих лиц и подробное описание их внешности, одежды и т. п., — все такие ремарки являются либо навязчивой, ненужной беллетристической, либо комментарием изображаемых событий, либо, наконец, режиссерской работой, работой, фиксирующей какую-нибудь определенную

постановку, как, например, ремарки к «Врагу народа» Ибсена, иногда очень интересной, даже замечательной, как, например, ремарки и примечания Гоголя к «Ревизору», — но работой, не обязательной для автора пьесы и для театра, который ее ставит. Скупость в ремарках в общем всегда хороший признак: у Шекспира ремарок очень мало, зато изобилуют сложнейшими ремарками пьесы неопытных драматургов, пытающихся заменить бытовыми и психологическими описаниями драматическое действие.

Что касается перечисления действующих лиц — афиши, программы, — то оно является текстом вспомогательным, облегчающим чтение или сценическое восприятие, текстом, нужным, с другой стороны, для театра, для актеров, отмечаемых на афише, для зрителя, заинтересованного игрой и желающего знать имена, но в сущности обязательным только в тех случаях, когда в нем даны важные для действия указания, не вполне ясные из диалога.



У. РИТМ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Для определения ритма драматического произведения необходимо определение метра, ибо эти понятия связаны неразрывно. Метр лирического или музыкального произведения есть равномерное повторение определенных моментов процесса. Эти определенные, равномерно повторяющиеся моменты можно назвать единицей метрической композиции¹. Таким образом, метр — это схема.

Ритм есть конкретное, характерное для каждого отдельного случая наполнение этой схемы.

Ритм в лирике возникает от взаимодействия метрической схемы с безударными стопами (пиррихиями), с момента звукописи (со звуками-словами-образами разнообразной формации) и эмоциональной

¹ Жирмунский в «Композиции лирических стихотворений» пишет: «Мы можем определить строфу как единицу метрической композиции, состоящую из ряда стихов, расположенных по известному закону и повторяющихся в том же порядке». Существенно: 1) правильное чередование женских и мужских окончаний и 2) то, что два периода объединяются в строфу перекрестными рифмами, фонетически созвучной концовкой. Будучи единицей ритмического построения, «строфа является одновременно законченным синтаксическим и тематическим целым. Она заканчивается точкой и включает в себе самостоятельную мысль».

насыщенностью строфы в сложных соотношениях. Ритм уклоняется от метрики, стремится ее нарушить, оставаясь в то же время в ее рамках.

Метр — однообразен; ритм — бесконечно разнообразен.

Ритм художественного произведения характеризует классовый и индивидуальный стиль произведения в той же мере, как и другие элементы произведения. Характерен бурный, энергичный ритм Шекспира, медлительный и спокойный — Островского, вялый — Чехова. В ритме проявляется характер воли, темперамента и эмоционального возбуждения, свойственного автору и его эпохе.

В лирической поэзии основной метрически-ритмической единицы обычно является строфа.

Отдельные строфы между собою связаны: читая лирическое стихотворение, мы делаем между отдельными строфами небольшие паузы, которые можно обозначить только как замедление темпа, но не как обособленные ритмические единицы.

Для определения метрически-ритмических единиц в драме необходимо сначала установить соотношение различных проявлений драматического действия.

Параллельные ритмические ряды

Драматическое произведение (возьмем драму, написанную пятистопным ямбом) изображает действие, развивающееся парными группами волевых усилий и контр усилий.

Эти волевые движения выражаются в словах, во внешних действиях — жестах и поступках, в мимике.

Таким образом, в драматическом произведении три параллельных ритмических ряда:

1. Ряд волевых усилий, действий, проявляющихся в словесно-ритмической форме.

2. Ряд волевых усилий, действий,

проявляющихся во внешних действиях (отчасти указанных в ремарках).

3. Ряд мимический (иногда указанный в ремарках).

Все эти ряды прерываются.

1. Ряд словесно-ритмический прерывается весьма часто; словесную паузу заполняет внешнее действие. Например:

Молодой человек
Итак
Я предлагаю выпить в его память
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем,
Как будто б был он жив.
Председатель
Он выбыл первый
Из круга нашего. Пускай в молчаньи
Мы выпьем в честь его.
Молодой человек
Да будет так.
(Все пьют молча.)

Председатель
Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен...

и т. д.

Между «да будет так» и «твой голос» — словесная пауза, заполненная внешним действием, питьем вина. Это действие — в чреде метрических стоп — мы обычно должны мыслить как пять стоп, то есть:

Да будет так.
(Все пьют молча.)
Твой голос, милая...

и т. д.

Словесная пауза, наполненная внешним действием, может, конечно, длиться и дольше. Например:

Дон Жуан.
Ежели тебе
Не терпится, изволь (бьются).
Лаура
Ай, ай, Жуан!
(Кидается на постель. Дон Карлос падает.)

Здесь между словом «изволь» и криками Лауры время, соответствующее длительности одного пяти-стопного ямба, а между репликой Лауры и падением Карлоса — не менее двух. (Длительность внешнего действия при словесной паузе зависит отчасти от темпа, в котором мы воображаем драматическое произведение.) С другой стороны, бывают случаи, когда словесная пауза при внешнем действии почти мгновенна; ей соответствует тогда некоторое замедление темпа. Например:

Герцог

Я помню:

Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом,
Как будто колоколом. (Смотрит в окно.)
Это кто?

Не он ли...

Здесь герцог, взглянув в окно, мгновенно видит барона и мгновенно произносит: «Это кто?» Внешнее действие здесь не создает словесной паузы, но врезается, вклиняется в стих только легким замедлением темпа. Таким образом, мы видим, что словесные паузы в драме, написанной ямбами, паузы, заполненные внешними движениями, либо мгновенны, либо равняются по длительности одному или нескольким пяти-стопным ямбам.

Действенная ремарка в драме, написанной ямбами, ямбична.

2. Ряд внешних действий, указанных в ремарках или сопровождающих диалог согласно его смыслу, на первый взгляд часто прерывается; более того, он часто как бы почти отсутствует. На первый взгляд весьма часто действующие лица, неподвижные, обмениваются словами. Однако, это лишь поверхностное впечатление. Вчитавшись в пьесу, уловив в ней движение драматической борьбы, мы начинаем, естественно, воображать непрерывный ряд действий, сопро-

вождающих слова, убеждающие жесты, легкие прикосновения и приближения, внезапное подымание и опускание головы, воздействующие на партнера, и т. д. Недаром говорят, что каждая драма — то есть ее сценичность — может быть проверена пантомимой; поскольку волевое усилие стремится выразиться во внешнем действии, каждая истинная, то есть построенная на страстном волевом устремлении, драма, находит себе выражение в ряде наглядных действий. Здесь отчетливо выступает различие между так называемой психологической драмой и драмой шекспировского типа. «Месяц в деревне», конечно, не может быть превращен в пантомиму; скудость внешнего действия указывает на чрезвычайную вялость внутреннего действия. Итак, если мы будем полагать внешнее действие не только в решительных поступках, но и в ряде более незаметных физических движений и жестов, мы должны признать, что ряд внешних действий в драме, кроме разве так называемой психологической драмы, редко прерывается.

3. Мимический ряд, непрерывно соприсутствующий на сцене — за исключением моментов, когда действующее лицо является в маске или реплики доносятся из-за кулис, — в воображении читателя также соприсутствует непрерывно, однако, весьма смутно и неопределенно, поскольку он всецело предоставлен читательскому воображению.

Тем не менее, есть сцены, главным образом, сцены молчаливого и внешне бездейственного сопротивления одного из партнеров, где мы и в чтении неизбежно заинтересованы мимикой и должны ее вообразить. Такова, например, сцена: Кориолан у Тулла Авфидия («Кориолан» Шекспира). Кориолан, изменив Риму, является к предводителю врагов — вольсков — Авфидию и произносит длительный монолог, в котором предлагает свои услуги. Авфидий не произносит ни слова, но по окончании речи Кориолана обнимает его. Здесь не только на театре,

но и в чтении нашу фантазию волнует лицо Авфидия: его удивление, его первоначальное недоверие и постепенный контрастный перелом к радости, к восторгу по поводу приобретения мощного союзника — все эти переходы дают возможность вообразить богатую мимическую игру.

Надо еще добавить, что в редкие моменты остановки действия, в те моменты, когда замирает борьба волевых усилий, появляются ритмические слова и действия иного значения.

Как уже указано, в древнегреческой трагедии, а также и в современной драме, остановка действия иногда сказывается в перемене стихотворного размера.

Таким образом, начертав три параллельных ритмических ряда, мы получаем следующую схему:

Словесный ряд.

.....

Внешнее действие.

— — — — —

Мимический ряд (мало ясен, но непрерывен).

~~~~~

Наиболее прерывистым оказывается словесный стихотворный ряд.

### **Ритмическая единица в драме**

Действие в драме развивается, как фехтование, парными группами связанных между собой усилий и контрусилий; эти усилия иногда выражаются в ритмических словах, стихах, иногда во внешних действиях и репликах одновременно.

Дон Жуан  
Ах, вижу я, вы все, вы все узнали.  
Донна Анна  
Что я узнала?  
Дон Жуан  
Так, я не монах...

Здесь он, судя по смыслу реплики, падает на колени.

У ваших ног прощенья умоляю.

Эта группа «ударов» (признания дон Жуана) и растерянных контрударов (реплики распознавания со стороны донны Анны) является цельной ритмической единицей.

Далее:

Донна Анна  
Ах, боже! встаньте, встаньте!

Здесь, судя по дальнейшему, дон Жуан встает, и мы можем приписать этому действию, сопровождающему словесную паузу, длительность пятистопного ямба.

Реплика донны Анны плюс это действие является новой ритмической единицей.

Далее:

Донна Анна  
Кто же вы?

Дон Жуан  
Несчастный, жертва страсти безнадежной.

Донна Анна  
О боже мой! И здесь, при этом гробе!

Признание дон Жуана и ужас донны Анны сливаются в одну ритмическую единицу.

Донна Анна  
.....  
Подите прочь.

Дон Жуан  
Минуту, донна Анна.  
Одну минуту!

Донна Анна  
Если кто взойдет!

Дон Жуан  
Решетка заперта. Одну минуту!

Новая ритмическая единица: донна Анна гонит дон Жуана (момент «контратаки», — на короткое

время инициатива борьбы переходит в ее руки). Дон Жуан сопротивляется и достигает своего.

Донна Анна  
Ну что? чего вы требуете?

Дон Жуан

Смерти.

О, пусть умру сейчас у ваших ног...

и т. д.

Подобно тому как в игре в лаун-теннис мяч перебрасывается от одного партнера к другому, пока, наконец, не падает на землю, так и мяч драматического действия перебрасывается от одного действующего лица к другому, пока не упадет; тогда его снова подхватывает один из борющихся, и начинается новая ритмическая группа — единица парных усилий и контрусилий. Таким образом, в драматическом произведении отдельные ритмические единицы неравномерны по своей длительности.

Ритм драматического произведения образуется в соотношении различных по длительности, причудливых по внутренней фигурации ритмических единиц: не только на сцене, но и при внимательном чтении неравномерность ритмических единиц обычно несколько сглаживается убыстрением долгих и замедлением коротких, — темп и справляет, выравнивает ритм, приближает его к метру. Моменты решительных столкновений, решительных ударов, естественно, развиваются в быстром темпе, моменты выпытывания, выслеживания, если только они не сопряжены с желанием ошеломить противника, — в темпе более медленном. Определяет быстроту темпа в каждой сцене более активная воля — воля наступательная, конечно, в соотношении с волей обороняющейся. В медленном, истовом темпе развиваются моменты обрядовые, моменты огановки действия.

Ритмические единицы парных усилий и контрусилий соответствуют «кускам», на которые Станиславский разбивал актерскую роль, — с той разницей,

что «куски» волевых задач устанавливались Станиславским с практической целью, для актера, для роли, то есть односторонне; Станиславский при анализе роли, естественно, реплику от контрреплики отделял; каждая роль делилась на свои «куски». Однако, морфологически реплика неразрывна с контррепликой, и, анализируя ритмическое развитие драматического произведения, мы делим все произведения на ритмические единицы парных усилий и контрусилий.

Несколько замечаний о пятистопном драматическом ямбе в связи с установленной в драме ритмической единицей.

Ритм драмы есть ритм борьбы; вся картина борьбы распадается на отдельные схватки, удары наносятся словами или внешним действием. Здесь обнаруживается чрезвычайная свобода драматического стиха — особенно в диалоге<sup>1</sup>: ритмические единицы, на которые распадается драматическое произведение в стихах, сплошь и рядом начинаются с середины стиха:

Д о н н а А н н а

. . . . . Кто же вы?

Д о н Ж у а н

Несчастный, жертва страсти безнадежной.

Что касается окончания ритмических единиц в пьесах, написанных стихами, то считается более или менее установленным, что монологи и резко обозначенные «куски» монологов заканчиваются на м.

---

<sup>1</sup> Отдельным кускам (по Станиславскому), на которые распадается монолог, у Жирмунского («Композиции лирических стихотворений») соответствуют ритмико-синтаксические периоды. Жирмунский указывает на свободу драматического белого стиха в монологе, на неравное количество стихов, объединяемых в период, на неравномерное чередование м и ж в связи с разнообразными синтаксическими членениями, на допущение переноса, то есть несовпадений синтаксического и ритмического членений.



Например, в «Пире во время чумы» ответ председателя священнику заканчивается словами:

Старик, иди же с миром,  
Но проклят будь, кто за тобой пойдет.

Ту же тенденцию к окончанию на *и* можно приписать и всем группам парных реплик и контрреплик — в том случае, когда они являются схваткой решительной. Например (из «Скупого рыцаря»):

Барон

И гром еще не грянул, боже правый.

Так подыми ж, и меч нас рассуди.

*(Бросает перчатку, сын поспешно ее поднимает.)*

Альбер

Благодарю. Вот первый дар отца.

Однако, все нерешительные и предварительные схватки сплошь и рядом оканчиваются на *ж*. Таковы, например, все указанные группы реплик из «Каменного гостя».

Точно так же оканчиваются на *ж* реплики, связанные в одну группу с длительным, непосредственно за нею следующим внешним действием. Например:

Я гибну — кончено — о донна Анна!

*(Проваливается.)*

Наконец, ритмическая единица—группа реплик— может быть прервана внезапным ударом со стороны, вызванным нападением, внезапным появлением нового участника борьбы. В таких случаях, подчеркивая внезапность такого натиска, драматург обычно обрывает группу реплик посреди стиха: Например:

Лепорелло

Кто к нам идет?

*(Входит монах.)*

Монах

Сейчас она придет.

Сюда...

и т. д.

Или, например:

А л ь б е р

Вон, пес! (*Жид уходит.*)

Вот до чего меня доводит

Отца родного скупость...

и т. д.

В «Скупом рыцаре», «Моцарте и Сальери» и «Каменном госте» все важные уходы и появления на сцене, а также резкие решающие действия прерывают стих посередине в семнадцать случаях из двадцати.

Итак, ритмическая единица в драме сплошь и рядом начинается и обрывается посередине стиха. В реалистически-прозаической драме, а также в комедии внезапное вторжение со стороны обрывает иногда фразу на полуслове.

Ритмические единицы различных по длительности окончания *и* и *ж* чередуются в них самих причудливым образом, ритмические единицы могут начинаться и кончаться посреди стиха, и, если приложить к их ритмической фигурации метод Андрея Белого, они обнаружат бесконечное разнообразие. Здесь возможны самые причудливые обрывки ритмических фигур, тесно связанных с ритмом внешнего физического действия. Вячеслав Иванов называет пятистопный драматический ямб в таких обрывистых кусках «речитативным», противопоставляя ему более приближающийся к правильной ритмике лирического стихотворения пятистопный ямб некоторых драматических монологов, который он называет ямбом «*alioso*». Драматический ямб крайне разнообразен по своей ритмической структуре и по своей поэтической насыщенности.

Еще труднее, нежели в драматическом стихотворном произведении, установить сознательно ритм драматического произведения в прозе. Стих сам по себе ритмизирует движение драматической борьбы. Про-

заическая реплика также, бессознательно, стремится к ритмической фигурации, очень часто к ямбической, почему Аристотель и называет пятистопный ямб λογιστικώτατος.

Например:

Я при | гласил | вас, | гос | пода, |  
с тем что | бы со | общить | вам  
прене | прия | тное | изве | стие. |  
К нам е | дет ре | визор. |  
Как, | ревизор? | — Как, | ревизор? |

Прозаическая речь отличается избытком пиррихий, произносимых в убыстренном темпе. В прозаической речи особенно отчетливо выделяются ударения. В то время как в пределах одной стихотворной ритмической единицы темп, благодаря скандированию, остается более или менее ровным, в драматической прозе вследствие невольного убыстрения безударных слогов темп меняется уже в пределах одной ритмической единицы. Это очень усложняет сознательное восприятие ритма в драматической прозе. Мало того, там, где внешнее действие прерывает течение драматического стиха замедлением темпа, в прозе возможна пауза, не обозначенная автором, напрашивающаяся по ритмическому течению фразы. Так, например, перед «Как ревизор?» — ввиду ямбической фигурации предыдущей реплики городничего мы должны мыслить не замедление темпа, а паузу, равную одному слогу, то есть:

(Пауза.) Как, ревизор?

Еще сложнее установление ритма в драматической прозе, разнообразной по своим ритмическим тенденциям.

Мы видим чрезвычайную сложность драматической ритмики. Чтоб уловить ритм драматического произведения, необходимо прежде всего остро и постоянно чувствовать единое действие, главную драматическую тему, воплощающую идейный замысел автора, необходимо вчитаться в произведение так глубоко, чтобы живо ощутить все отдельные звенья драматического процесса, все отдельные сшибки и схватки драматической борьбы; для этого необходимо явственно вообразить то внешнее действие, которое драму почти непрерывно сопровождает и которое драматург обычно не определяет, полагая это делом театра. Сравнительно легко проследить крупные архитектурно-ритмические черты драматического процесса, его распадение на несколько основных и главных столкновений единого действия с контрдействием — на несколько повторных комплексов сценических положений. Зато очень труден детальный анализ отдельных ритмических моментов. Обычно ни один режиссер — а для режиссера ритм пьесы имеет существенное практическое значение — и не производит такого детального разбора, удовлетворяясь некоторой более или менее сознательной оглядкой на общий ритм и на характерный темп произведения. Во всяком случае, только вообразив драму в целом и в частности, можно ощутить движение ее многогранного и сложного ритма. Внутреннее волевое устремление — слово — физическое действие — жест — мимика: перед нами несколько параллельных рядов; все вместе течет в гармонической стройности.



## VI. ХАРАКТЕРИСТИКА

### ОБРАЗ-ХАРАКТЕР

Образы-характеры<sup>1</sup> выступают перед нами в драматическом произведении во взаимодействии, в драматической борьбе, в потоке волнующих событий. Образы-характеры неразрывно связаны с фабулой произведения, с драматическими событиями и ситуациями; характеры развиваются в решительных конфликтах, в столкновениях и испытаниях.

Фабула—построение сюжета (миф, согласно Аристотелю) важнее, первее характеристик. Действительно, произведение должно увлекать нас в целом, и отдельные удачные характеристики не искупают вялости общего построения; однако, законченная драматическая фабула лишена художественной убедительности, если она не связана с рельефными характеристиками.

Если драматург детально фиксирует характеристики, еще не построив сюжета, он может связать себя, помешать сюжетному построению. Если, желая показать черту характера, не проявляющуюся в сюжетном построении, он пишет отдельную, специ-

---

<sup>1</sup> Термин «образ» применяется в трех смыслах: образ-художественное произведение (в целом); образ-метафора; образ-характер.

альную сцену вне органически развивающегося конфликта, — он портит общую композицию и не достигает ничего. Обычно некоторые «роли» драматург намечает приблизительно и, уже набросав часть пьесы, фиксирует те черты, которые в общем развитии действия оказались наиболее выразительными. Тогда он возвращается к началу пьесы и усиливает эти черты и уже дальнейшее развитие конфликта, в частности, сплошь и рядом ее развязку, ведет в зависимости от окончательно зафиксированной характеристики.

Характеристики определяют развитие конфликта, поступки действующих лиц; но намеченные в общей композиции поступки и ситуации определяют направление характеристики.

Каждое изменение характеристик-ситуаций, характеристик-событий является изменением всего комплекса в целом — идеи произведения.

Характером мы называем совокупность направлений чувства, воли и ума — определенную форму душевной динамики, свойственную человеку. «Характер» есть понятие психологическое. «Образ» есть характер, взятый в эстетическом плане, — понятие эстетическое. Скверный характер может быть очень интересным «образом». Наконец, «роль» есть характер-образ, данный автором как материал для создания образов сценических.

Если драматическое произведение изображает цельный действенный процесс душевной жизни — единое действие, — оно изображает характеры, способные к цельному действию, склонные к нему — или побуждаемые. Аристотель требует цельного изображения характера; если изображено лицо, отличающееся колеблющейся волей, оно должно быть цельно изображено в своей нецельности. Однако, согласно всему предыдущему изложению, в драме действуют преимущественно люди с характером цельным по сво-

ему существу; во всяком случае такие люди ведут действие.

Однако, как бы целен в своих стремлениях ни был герой драмы,— с другой стороны, поскольку драма изображает резкие потрясения, духовный образ героев на протяжении трех-пяти актов неизбежно меняется. Король Лир в пятом акте — не тот, что в первом. В начале трагедии — это гордый и сумасбродный «король с головы до пят»; в конце трагедии — это чуткий, умудренный в страшных испытаниях страдалец. Иногда весьма трудно решить, является ли такое изменение проявлением новых черт, искажением характера или только проявлением скрытых черт, таившихся в душе героя трагедии до ужасного испытания, которому судьба его подвергла.

Как бы то ни было, характер в процессе драматического развития может проявить новые и неожиданные черты, но он остается в основе верен сам себе. Полное перерождение характера может наступить только как результат процесса, и в этот момент драма кончается<sup>1</sup>.

## **А. РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА**

Проблема характеристики в драме связана с проблемой реализма, ибо, согласно точному определению Энгельса, реализм есть изображение типических характеров в типических обстоятельствах (типическая ситуация образуется в результате типических обстоятельств «драматического узла» и типических действий драматических персонажей).

Художественная типизация характеров возникает на почве наблюдения; однако, ни фотография или протокол, ни случайные зарисовки, ни рационали-

---

<sup>1</sup> В пьесах, изображающих влияние гипнотического внушения, могут быть даны периодические перерождения личности. Тогда перед нами подлинное раздвоение личности.

стическое, хотя бы и морализирующее, обобщение наблюдаемого явления не создают художественных реалистических образов. Художественная типизация есть выражение идейно-эмоционального замысла; это не бытописание, но действительность, поэтически отраженная. Не удивительно поэтому, что многие классические произведения, в которых мы в настоящее время видим рельефное воплощение изображаемых нравов, вызвали раздражение враждебной замыслу автора критики, трактовавшей эти произведения как искажение действительности. Отрицая типическое в «Ревизоре» Гоголя, называя гениальную комедию анекдотом, утверждая, что Островский неверно воспроизводит замоскворецкие купеческие нравы, такая критика спорила не с наблюдениями автора, но с его мыслью и чувством, с его сатирическими или патетическими гиперболами, с тем сгущением конфликтов в определенной идейной интонации, которое он создавал.

Сознательное авторское стремление к художественной типизации, к реалистическому изображению нравов ведет свое начало от античной трагедии, где, наряду с абстрактно-идеалистическими характеристиками, мы уже находим у Софокла и Еврипида реалистические черты, и от античной комедии — от Аристофана, от Плавта, Теренция и др.

Реалистическая характеристика, как это мы видим уже в комедиях Аристофана, вполне совместима с острым преувеличением; мало того, на вершинах реалистического драматического искусства, так же как и искусства романтического, как в трагедии, так и в комедии, образы-характеры всегда гиперболичны. Гиперболичны их желания и чувства, их поведение и те ситуации, в которых они перед нами возникают. Язык персонажей классических реалистических произведений гиперболичен — не избытком гиперболических эпитетов, сравнений или троп («миллион терзаний» Чацкого), но



в целом — своей эмоциональной насыщенностью, поэтической образностью и богатством мыслей.

Таковы реалистические образы Шекспира: Отелло и Яго, Шейлок, Фальстаф. Таковы Хлестаков Гоголя и Несчастливцев Островского. Гиперболичен язык героев Шекспира, патетика Возрождения, гиперболична ненависть Яго к Отелло и Кассио, его дьявольская интрига, гиперболична мстительная ненависть Шейлока к Антонио, требование «фунта мяса»; гиперболично тщеславие самовлюбленного Хлестакова, типичного мелкого петербургского чиновника-фата, и гордое бескорыстие Несчастливцева, бродячего актера-трагика, своего рода русского дон Кихота.

Гипербола усиливает типизацию — впечатление характерной действительности, впечатлительности реальности, изображаемой художником; гипербола придает образу такую выразительность, что мы храним его в своей памяти столь же глубоко, иногда еще глубже, нежели образы многих живых людей, с которыми нам приходилось встречаться.

Есть, однако, существенное отличие между гиперболой в драме реалистической и в драме романтической.

В реалистической драме гипербола является выразительным средством художественной типизации: правдоподобие подчеркнуто преувеличением.

В драме романтической (в точном историческом смысле этого слова), в драме, изображающей не типические, но необыкновенные, исключительные характеры и ситуации, гипербола — точнее, гипертрофия характеристик и ситуаций — является уже не изобразительным средством, но прямой темой, предметом изображения. Такова, например, драма Гюго «Эрнани» — невероятное соревнование в благородстве.

Дон Кихот — тип чрезвычайно широкого и глубокого обобщения; Квазимодо — явление исключительное.

В подлинном художественном реализме типичское неразрывно связано с индивидуально-характерным; художник дает общее через частное, абстрактное через конкретное, коллективное через индивидуальное. Наметив типический для определенной среды образ, художник разрабатывает характеристику со всеми индивидуальными, конкретными особенностями. Персонажи Грибоедова, Гоголя, Сухова-Кобылина, Островского, Чехова и Горького проявляют крепко намеченные типические качества в неповторимом, индивидуальном поведении и повадке.

Чрезвычайного утончения и психологической детализации достигает реалистическая характеристика в буржуазной драме предреволюционного периода: у Чехова, в некоторых пьесах Гауптмана, Ибсена и др.

## **Б. ДВА ВИДА ХАРАКТЕРИСТИКИ**

Есть два вида драматической характеристики.

Первый: характер может быть весьма цельным, но проявиться для читателя и зрителя, раскрыться постепенно; так обычно и ведут характеристику драматурги-психологи, романтики и реалисты; другой, противоположный, прием мы находим в героической драме и в *commedia dell'arte*, где действующие лица отличаются не только цельностью, но и, так сказать, готовостью характеров: уже с первого появления героя в героической драме или маски в *comedia dell'arte* характеристика исчерпывающе ясна, готова. Интерес действия в героической драме — в патетической гиперболе, в бурно нарастающих, труднейших и острейших сценических положениях, в проявлении душевной мощи, преодолевающей невероятные препятствия. Интерес действия в *commedia dell'arte* — также в фабулистическом развитии, в невероятных сценических положениях, в яркости маски, дающей все новые и неожиданные проявления своей забавной характеристики (так называемые *lazzi*).

Реалистическая, бытовая и психологическая драма унаследовала от *commedia dell'arte* такой метод «готовой» характеристики—обычно во второстепенных персонажах. В то время как главные действующие лица в «Бесприданнице» Островского или «Вишневом саде» Чехова раскрываются постепенно, Робинзон Островского, Шарлотта и Епиходов Чехова написаны методом «маски».

Образ Ларисы раскрывается перед нами во всей своей глубине в финале, когда она провоцирует выстрел Карандышева; Лопухина мы узнаем, когда он нервно и торжественно заявляет о приобретении вишневого сада (сочетание неожиданности и мотивировки); но Робинзон и Епиходов ясны при первом своем появлении, здесь все дело в неожиданных вариациях характерности. Любопытно, как в реалистической драме забавная маска служит общей социальной идее произведения, как она сочетает индивидуальную характерность с необходимыми для произведения типическими моментами. Так, Робинзон в качестве шута при купцах ярко дополняет картину разнузданных нравов; так, Епиходов— «двадцать два несчастья» — весьма типичен в качестве конторщика у разорившихся бесхозяйственных помещиков.

## **В. АНАЛИЗ ХАРАКТЕРИСТИКИ**

Определяем мы характер по его отдельным проявлениям; но отдельные проявления эти мы определяем через наше понимание характера в целом. Отдельные действия героя драмы определяют его характеристику, и, наоборот, через эту характеристику мы определяем отдельные его слова и поступки. Логически создается так называемый ложный круг; практически, в поисках исходной точки для определения, это положение разрешается тем, что уже первые слова и поступки человека, с которым мы по-

знакомились, первые же реплики и поступки героя драмы мы толкуем двояко: как частный поступок, отдельное желание, толчок воли в определенном состоянии чувства и как проявление общей характеристики, которую мы сразу же хотим разгадать. Так, плавая, учатся плавать.

Драма изображает преимущественно особые — цельные — характеры в особом состоянии, в состоянии страстного устремления. Не в случайной смене душевных настроений, но в непрерывном потоке цельного волевого устремления является перед нами герой драмы; отдельные его реплики и поступки сливаются в единую линию «единого действия». Таким образом, характер драматического героя ограничен своим единым действием.

Характер раскрывается широко и глубоко, когда автор проводит действующее лицо через разнообразные и трудные испытания; тогда характер и приобретает многокачественность: он показан с разных сторон.

Характеристика не должна быть, однако, контрастными проявлениями искажена: образ-характер должен остаться цельным в своем драматическом развитии. Есть характеры исключительной стойкости — негнущиеся.

Единое действие есть основа образа—характера.

Когда актер изучает пьесу, он, естественно, ищет в партитуре роли материала для разносторонне разработанного сценического образа — со всеми характерными особенностями; между строк ему чудится даже интонация героя. Мы же, читатели драмы, мы знаем, что одну и ту же роль играют каждый по своему тысячи актеров. В то время как характеристика в романе выписана со всеми подробностями, так что нашему воображению и прибавлять нечего, драматическая характеристика обычно лишена физических и психологических деталей. Обычно только слабые драматурги натуралистического типа и шут-

ники, вроде Бернарда Шоу, загромождают картину драматической борьбы детальными ремарками, которые мешают следить за основной структурой сцены и с которыми театр мало считается.

Как мы уже указывали, детально разработанные описания характеристик в «Ревизоре» Гоголя — превосходная режиссерская работа, не обязательная для автора.

\* \*

При анализе характеристик мы прежде всего должны уловить основную идейно-эмоциональную интонацию автора, его стиль, его жанр: персонажи героической драмы или сатиры, их прославление или осмеяние, этот общий замысел автора, воплощенный в сложных действенных взаимоотношениях его персонажей, дает нам ключ для анализа его образов-характеристик. Однако, анализ отдельных характеристик может представить большие специфические трудности.

Действующих лиц драмы характеризуют:

1. Героев драмы, ведущих действие, — предмет их желаний, цель устремления. Скупец, честолюбец, влюбленный — этими определениями в драме уже много сказано. Действующих лиц, противоборствующих герою драмы, характеризует побуждение, во имя которого они герою драмы сопротивляются и ставят препятствия.

2. Действующих лиц драмы характеризуют те словесно-действенные средства, которыми они борются: наступательным, требовательным тоном, остроумием, искусным красноречием, этической проповедью и т. д. Ласковостью, мольбами, слезами, которые должны разжалобить, лирическими вздохами (орудийного назначения) борются так называемые лирические персонажи (*ingénue*). В диалоге раскрывается система разно-

образных сценических приемов, к которым прибегают действующие лица в драматической борьбе.

Поскольку мы воображаем физические действия, поступки, а на сцене их видим воочию, характеристика в драме создается также физически действенными проявлениями, сценическими функциями в узком смысле этого слова.

3. Участников драмы характеризует степень их выносливости и гибкости, их боеспособность, их темперамент, то, что можно назвать формальными свойствами воли: быстрая утомляемость или, напротив, долгая выдержка; мрачное, угнетенное или бодрое, веселое состояние духа — соотношение между волей и чувством, — степень эмоциональной вибрации. Если человек, несмотря на тяжелое испытание, не теряя бодрости, действует лаской, терпеливым внушением, у нас получается впечатление силы и доброты. Наконец:

4. Действующих лиц характеризует их язык (об этом ниже).

Все эти качества образуют характеристику как в смысле индивидуальном, так и в социальном ее значении.

Драма изображает людей действующих: бездельникам нет места на сцене<sup>1</sup>. Поэтому при анализе драматической характеристики мы прежде всего должны установить, что данное действующее лицо делает (здесь идет речь, конечно, не только о физических действиях, но обо всем поведении в целом). Далее: из-за чего? и какими средствами? Так, в «Моцарте и Сальери» Сальери отравляет Моцарта. Это существенно. Далее: он отравляет из зависти (зависть и определяет его «единое действие»). При этом он борется с самим собой, пользуясь острыми, глубокомысленными доводами само-

---

<sup>1</sup> Или, точнее, бездельники на сцене действуют — хотя бы как бездельники.

оправдания. Он явно страдает — его эмоциональная вибрация богата. Все это создает образ патетического преступника.

Ввиду разнообразных испытаний, через которые проходит герой драмы, волевая его природа может быть вскрыта с чрезвычайной полнотой.

Действующие лица пользуются всеми своими умственными средствами для борьбы; их интеллектуальный облик также вырисовывается перед нами ярко; однако, мысль научная, теоретическая, самодовлеющая не находит себе места в диалоге (в явно агитационных пьесах возможна широко развитая социальная проповедь). Люди отвлеченной мысли могут ее выразить на сцене только мельком, в коротких афоризмах, — и поэтому обычно профессионально не убедительны.

Что касается эмоциональной природы действующих лиц, то она проявляется, как было указано, главным образом, в виде эмоциональной вибрации воли. Те чувства, которые возникают во время борьбы, которые сопровождают борьбу, в драме даны; но широкая область чувства самодовлеющего, мечтательного, безвольного, созерцательного перед нами закрыта. Оно может проявляться только в краткие моменты остановки действия. В романах (психологических) мы находим целые главы, посвященные изображению полусознательных настроений, чаяний, воспоминаний, смутных впечатлений и грез. Достаточно вспомнить бред умирающего Андрея Болконского в «Войне и мире» или «Мистерии» Гамсуна, изображающие тонкую игру бессознательных предчувствий: моменты, чуждые драматическому действию. Драма изображает сильнейшие чувства, но область их ограничена<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Драма может изобразить только действительный бред или действительную галлюцинацию, такую, которая является четким этапом драматической борьбы (например, в «Гамбургском принце» Клейста).

Характеристика в драме по сравнению с романом схематична. Роман пухлый; драма емкая, как всякая схема, поэтому ее относительно схематические «роли» вмещают множество вариантов актерской игры.

В природе искусства есть два полюса: полюс схематического рисунка, симметрии, геометрических линий — черты, роднящие искусство с отвлеченными познаниями, с математикой, — и полюс чувственно-красочный.

Дорическая колонна — произведение искусства, так же как и голландский натюрморт. Чем значительнее драма, тем существеннее в ней глубокая стихия единого действия, тем рельефнее она в своих характеристиках.

Чем действеннее герой драмы, тем крупнее психологический рисунок роли; нам мало говорят мелкие привычки и особенности героических натур.

## Язык характера

Существенное средство характеристики в драме — это язык героев пьесы. Однако, в классической и романтической трагедии, у Эсхила и обычно Софокла, у Корнеля и Расина, у Шиллера и Гюго, действующие лица говорят приблизительно одним языком, языком самого автора. Пушкин в своей замечательной статье «О драме» указывает на то, что у Расина «полускиф Ипполит говорит языком маркиза». Весьма не разработана характерность языка в «Дон Карлосе» и других трагедиях Шиллера. Язык этих трагедий — это звучнейший и ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет места для характерной речи.

Сочетание трагедийной патетики и характерного языка в трагедиях Шекспира — в острой риторике Кассио, в зловещем юморе авантюриста Яго.

В реалистической (бытовой) драме и комедии каждое действующее лицо говорит своим специфици-



ческим языком, со своими словечками. Иногда в комедии — часто у второстепенных лиц — такое словечко, своего рода «лейтмотив», является основой характеристики, едва ли не важнейшей ее чертой. Так, у Островского в «Талантах и поклонниках» кутящий актер постоянно ищет приятеля-купчика и машинально повторяет: «Где мой Вася?» — и это слово запоминается, как основа художественного образа.

Помимо отдельных лиц, каждая социальная среда пользуется своим собственным лексиконом и синтаксисом. Реалистическая драма, естественно, пользуется характерными языковыми особенностями изображаемого быта. Таким образом, в реалистической драме мы находим сложную — четверную характерность языка: каждое действующее лицо во всех чертах своего языка проявляет не только индивидуальные свои особенности, но и особенности своей социальной среды; наконец — об этом слишком часто забывают драматурги — в художественной реалистической драме, например, у Островского, мы видим оригинальный язык автора, обнаруживающий его социально-типическую и его индивидуальную природу. Когда сваха в «Свои люди — сочтемся», беседуя со своими клиентами, прибавляет к каждой реплике эпитеты «алмазный», «бриллиантовая», «золотые» и т. п., это типично для свахи, промышляющей в алчной купеческой среде, и в то же время это язык самого Островского, характерный язык его юмора, его комедийной поэзии. Щедрин, изображая те же нравы, дал бы более сгущенные краски. Важно, однако, отметить следующее: резко подчеркнутый характерный язык имеет всегда несколько комедийный оттенок; он вызывает улыбку как несоответствующий нашему представлению о нормальной человеческой речи. Шуты, по общему правилу, выражаются несовершенно своеобразнее, нежели гербы. В комедиях (и в

комедийных сценах трагедий) мы находим самые причудливые формы языкового уродства.

В так называемой мещанской драме (bürgerdrama) мы находим смешение патетической речи со специфическими оборотами определенной среды, например, в драме «Коварство и любовь» — в языке старого Миллера; эти обороты, в своей бытовой курьезности, вносят в патетическую мелодраму моменты трогательной, тонкой комедийности.

\* \* \*

Пример анализа характеристики: Карл Моор в «Разбойниках». Как он действует? Под впечатлением мнимого проклятия отца он становится атаманом разбойничьей шайки. Его возмущение обрушивается на владетельных князей, притесняющих население, и их сановников. Он негодует на грабежи и злодеяния своих товарищей, но неуклонно ими предводительствует. Гневно издеваясь над лицемерным патером, пытающимся под видом проповеди запугать разбойников, Карл Моор ловко и смело воодушевляет разбойников к трудному бою с правительственными войсками. Проникнув под видом странствующего графа в замок Мооров, он выдает себя своей возлюбленной Амалии, но сейчас же убегает от нее, боясь ее осуждения... и т. д. Ради чего он все это делает? Он мечтает о справедливости; своим анархическим мятежом, своим «беззаконием» он хочет «исправить законы». «Боеспособность» его очень велика; он силен интеллектуально и полон энергии, тем более поразительной, что его эмоциональная вибрация исключительно богата. Каждый удар, который он наносит, ему дорого стоит: он переживает моменты бурных страданий, религиозно-нравственных сомнений, но эти моменты не задерживают его неуклонного единого действия. Трогательно-патетично его отношение к отцу, к Амалии, к старому слуге и т. д. Его язык — язык самого Шилле-

ра, буйная риторика «бури и натиска». Характер — необузданный, бешено-вспыльчивый, впечатлительный, полный юношеской силы и обаяния.

Другой пример: городничий в «Ревизоре». Потрясенный известием о прибытии ревизора, он созывает чиновников, делает им внушения; едет к мнимому ревизору, угодливо приглашает к себе; подплавает; дает Хлестакову деньги; после внезапного обручения Хлестакова с дочерью важничает, грубо распекает купцов и т. д. Ради чего он это делает? Ключ единого действия — в мечтах о петербургской жизни: грубейший карьеризм провинциального чиновника. «Боеспособность»-энергия городничего велика; при этом он, как отмечает Гоголь в ремарке, «по-своему очень не глуп». Его «эмоциональная вибрация» не богата, как обычно у комических героев, но в пятом акте он доходит до драматического пафоса. Его характеризует забавно-грубый, циничный язык провинциального плутоватого чиновника. Более детальные черты характера выясняются из действительных его отношений с женой, дочерью, отдельными чиновниками и т. д. Обнаруживается крепкий семьянин, не лишенный внимательности отец, любитель поиграть в карты и т. д.

### Амплуа

Классификация всех возможных в драме действующих лиц есть классификация всех живущих на земле (с прибавлением лиц фантастических), ибо каждый, как бы он ни был пассивен по своей природе, может быть насильственно, хотя бы на момент, вовлечен в драматическую борьбу. Однако, исторически в различные эпохи складывались определенные типы действующих лиц, определенные сценические амплуа<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Амплуа (emploi) — по-французски должность. Актер нанимался на определенную должность — героя, любовника и т. п.

фигуры с predeterminedной характеристикой, изображением которых, в разнообразных, конечно, вариантах, и ограничивались драматурги. Таковы маски римского фарса и маски итальянской *commedia dell'arte*. Таковы ампула аристократической героической драмы («герой», «героиня» и т. д.).

Таковы отчасти — хотя, конечно, несравненно сложнее и разнообразнее — типы «ампула» французской буржуазной комедии, преемственно — через Мольера — возникшие из итальянской *commedia dell'arte*. Отсюда и ампула реалистического русского театра. Отражая определенную среду, выражая определенную идеологию, ампула характеризовались по самым различным признакам. Рядом с Пьерро, героем любовных злоключений, — доктор, которого в связи с его занятиями характеризовал прежде всего сбивчивый и смешной латинский язык. В течение столетий ампула *commedia dell'arte* — маски — модифицировались: Арлекин XVII и Арлекин XVIII века весьма отличаются друг от друга.

Рядом с «резонером» (то есть фигурой, отмеченной прежде всего определенными интеллектуально-моральными признаками) «комик» — ампула, указывающее только на комедийный жанр без дальнейших признаков, и т. д. Иногда по ампула ясно видно историческое его происхождение. Так, например, ампула первого и второго «любовника» явно возникли в буржуазно-адультерном репертуаре (ибо, вообще говоря, для женщины необязательно иметь помимо мужа еще двух любовников). Таким образом, все эти ампула не имеют логического обоснования: их значение историческое<sup>1</sup>. Надо еще отметить, что в *commedia dell'arte* импровизация

---

<sup>1</sup> В противовес Художественному театру, совершенно отказавшемуся от идеи «ампула», Мейерхольд, Бобров и Аксенов сделали любопытную попытку новой классификации ампула, положив в основу принцип — «по сценическим функциям». Однако, принцип этот в схеме неясен: неясно разграничение

пользовалась готовыми штампами ампула, тогда как во французском и русском реалистическом театре XIX века большинство пьес сочинялось без заботы об ампула; распределение по ампула интересовало не столько драматургов, сколько актеров, стремившихся дать более или менее вразумительное определение своему сценическому типу<sup>1</sup>.

В советской драме мы видим возникновение своего рода новых ампула—по признаку классовому: пролетарий, бедняк, середняк, кулак, мелкий буржуа, разного вида интеллигенты и т. д. Эти ампула, естественно, отражают экономическо-политические тенденции современности. Однако, драматурги не должны забывать, что предвзятое распределение ролей по ампула — без наблюдения живой, постоянно создающей новые типы, действительности — «механично».

.

---

---

функций «патетических», «лирических» и «этических». Некоторые ампула установлены по сценическим положениям, а не по функциям, например, «неизвестный» и т. п. Классификация эта небезынтересна, но, лишенная исторических корней, она логически недостаточно проработана.

<sup>1</sup> Желая определить свое ампула, актеры обычно считаются с внешними, физическими своими «данными» — и иногда жестоко ошибаются: можно иметь внешность «любовника» — и быть «резонером» или «комиком».

## ВИ. ДРАМА И ТРАГЕДИЯ

### КЛАССИФИКАЦИЯ ЖАНРОВ

Драматические произведения разнообразны по своей конструкции и элементам.

Переходя к вопросу о «жанрах», мы должны вспомнить правило логики: классифицировать можно только типы; индивидуальности классифицировать нельзя. Какие бы жанры — типы драматических произведений — по разным признакам мы ни установили, иные пьесы не влезут в строгие рамки: индивидуальное явление может быть весьма сложным, и, наряду с типами «чистокровными», выдержанными, мы найдем разновидности, смешение основных типов. Так, уже самый поверхностный взгляд заметит большую сложность элементов во многих произведениях русского репертуара, например, в пьесах Островского, где часто весьма причудливо сочетаются черты патетического драматизма с чертами ярко комедийными, например, в «Последней жертве» и других.

Даже в биологических классификациях, как это отметил еще Дарвин, «нельзя провести четкой пограничной черты между видами и подвидами, подвидами и разновидностями»; тем более приблизительны наши литературные подразделения. Неудивительно, что сами авторы иногда затрудняются дать определение жанру своей пьесы; так, Шиллер назвал «Раз-

бойников» весьма обще «представлением», а «Дон-Карлоса» — «драматическим стихотворением». Все же можно указать некоторые основные виды драматических произведений в связи с их особым художественным назначением, — указать, учитывая их развитие в истории театра.

То подразделение на несколько основных видов, которого мы здесь придерживаемся, — прежде всего подразделение драматических произведений на «драмы», в узком смысле этого слова, и на «трагедии» — имеет в своем основании признак «драматической вины»: разного типа «драматическая вина» определяет собой разного типа драматические произведения — разные задания со своими особыми признаками.

Каждое драматическое произведение изображает конфликты в определенной среде — внутренние противоречия, в ней возникающие. Герой драмы, возбуждая конфликт, вступает в борьбу с изображаемой в драме средой, нарушает интересы, обычаи, нормы данной среды: это нарушение — во имя корыстных или бескорыстных, прогрессивных или реакционных целей, в положительной или отрицательной среде, в среде дружественной или враждебной герою драмы — называется его «драматической виной».

Страстное устремление центрального действующего лица — или группы лиц — неизбежно потрясает общественную среду: этот процесс мы видим в трагедии и фарсе, в бытовой драме и комедии.

С точки зрения социологической каждое действующее лицо является представителем определенной социальной группы. Перед нами либо борьба двух социальных групп, либо расщепление социальной группы, ее дифференциация, вследствие мятежного выступления драматического героя. Так, в лице Чацкого русская интеллигенция борется с богатым московским дворянством; так, в лице приказчика восстающего

против богатого купеческого дома, в пьесе Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» — перед нами выступает придавленное и бунтующее мещанство. Так, в «Одиноких» Гауптмана русская курсистка Анна Мар разрушительно вторгается в немецкую буржуазно-интеллигентскую семью.

Это нарушение социальной нормы и называется «драматической виной».

«Драматическая вина» есть специальное понятие теории драмы; отнюдь не обязательно, чтобы «драматическая вина» совпадала с моральной виной.

Герой драмы может нарушать нормы окружающего общества ради своей страсти, не преследуя никаких идейных целей, либо во имя отживающей, общественно не пригодной с точки зрения автора идеологии, тогда его «драматическая вина» совпадает с виной моральной. Таков, например, Гарпагон Мольера. Если герой драмы нарушает социальные нормы ради другой, высшей нормы, которую он тем самым хочет установить и которая питает, воодушевляет его страстное устремление, его «драматическая вина» с виной моральной не совпадает, и мы его бунту сочувствуем. Таков, например, бунт Чацкого, восстающего против косного бюрократического общества России 20-х годов во имя здравого смысла, человечности и национального достоинства, или доктора Штокмана, смело изобличающего мещанскую среду.

Героическая драма советских драматургов изображает борьбу с контрреволюционным или отсталым окружением, нарушение норм буржуазного общества: например, председатель укома в «Шторме». С другой стороны, в «Человеке с портфелем» изображено нарушение здоровых норм советской общественности.

Если герой современной советской драмы хочет, например, поднять производительность труда и вступает в борьбу с отстающей средой, его «драматическая вина», нарушение норм отстающей среды, с мо-



ральной виной никак не совпадает. Таков, например, был конфликт Бусыгина, упорно и трудно борющегося за высшие нормы труда с отстающим окружением: тема для драмы.

Таким образом, драма с точки зрения социологии изображает либо революцию — во имя высших норм, — либо мятеж, угрожающий нормальной жизни общества, хотя бы самому узкому его кругу (например, семейному); драма всегда буря, хотя бы в стакане воды.

С философской точки зрения драма есть переоценка ценностей, поскольку они выражены в нормах, нарушаемых героем драмы и отстаиваемых действующими лицами, вступающими с ними в борьбу.

Таким образом, «драматическая вина» — весьма существенное понятие драматургии. Установив «драматическую вину», мы фиксируем единое действие пьесы — центральную линию борьбы, и социально-идейный конфликт — основную проблематику пьесы.

## А. ДРАМА

Драматическое произведение, именуемое «драмой» в узком смысле, изображает конфликт в определенной среде, конфликт, характерный, типичный для данной среды. В таком столкновении вскрываются перед нами внутренние, социально-психологические противоречия изображаемого быта. В «драме» должен быть изображен быт этого общества, быт внешний и быт внутренний, то есть повторные явления внешнего житейского уклада и внутреннего, психологического характера, охраняемые нравственно-правовыми нормами.

Однако, изображение быта в «драме» не должно быть самодовлеющим заданием: только неопытные драматурги пишут ради «быта» драматические картины, мало связанные с основным движением действия. Быт в драме изображается через драматическую борьбу.

Те цели, во имя которых представители общества ведут контрдействие, и те средства, к которым они прибегают, должны быть характерны для данной среды; иначе говоря, действующие лица драмы — типы, персонажи, характерные для данной среды. (К этому присоединяются указания на характерную и нужную для действия обстановку, необходимые, связанные с действием обрядовые моменты и т. п.) Чем гуще в драме бытовые краски, тем она убедительнее; драма есть произведение искусства реалистического.

Бытовая драма с разработанной психологической детализацией, притом изображающая узкий круг, не дающая широкой бытовой картины, обычно называется «психологической драмой».

\* \* \*

Моменты бытовой драмы мы находим в античной комедии, например, у Теренция. Бытовые конфликты изображают некоторые «елизаветинцы», например, Флетчер. В «Ромео и Джульетте» бытовая драма сочетается с трагедийной патетикой.

Весьма продуманное стремление к изображению типических бытовых конфликтов возникло в буржуазной драме второй половины XVIII века в борьбе с аристократической трагедией — с трагедией Корнеля и Расина, а в дальнейшем окрепло в борьбе с драмой романтической, стремившейся к изображению не типических, но исключительных характеров, в исключительных ситуациях, со школой Ал. Дюма-отца и Гюго. Крупнейшим теоретиком буржуазного реализма был Лессинг. В XIX веке яркими представителями реализма буржуазной драмы с разнообразной идейной концепцией являются Ибсен в некоторых пьесах, например, в «Норе» или «Врагах народа», отчасти Гауптман, в «Извозчике Геншеле», «Одиноких» и других пьесах, отчасти Пи-

ранделло, в «Обнаженные одеваются». Во французской литературе нашла широкое развитие социально-бытовая комедия, сатира, — начиная с Мольера и Бомарше. Бытовая драма приобрела во Франции несколько мелодраматический характер, например, у Зола. Однако, и французская литература дает отдельные яркие образцы бытовой (психологической) драмы, например, «Дама с камелиями» Ал. Дюма-сына.

В русской литературе XIX века бытовая драма является широкой и прочной основой театрального репертуара: таковы драмы Островского — «Гроза», «Бесприданница», «Лес» и многие другие. Как уже указано, драматизация бытовых конфликтов у Островского и других русских драматургов сочетается с ярко комедийными элементами.

Бытовая типизация весьма сильна в пьесах Чехова — в «Дяде Ване», «Вишневом саде» и других; в пьесах Горького — «На дне», «Мещанах», «Егоре Булычеве» и других, также сочетающих моменты драматизма с моментами комедийными.

Советская драма развивалась первоначально по пути романтической (исторической) драмы. В первые годы Октябрьской социалистической революции драматурги — преимущественно представители интеллигенции, примкнувшей к революции, одушевленные романтическим пафосом, — мало разбирались в конкретных тенденциях эпохи, весьма приблизительно ориентировались в неожиданных для них впечатлениях огромной социальной важности, возникающих к тому же в головокружительно быстром темпе. К романтической традиции относится и большинство пьес Луначарского, популярного драматурга этого периода...

Следует заметить, что бытовой реалистической драме благоприятствует устоявшаяся почва быта.

Быт — повторные социально-психологические явления — мы представляем себе как нечто неизменное.

В сущности, конечно, это не так: жизнь есть движение, и всякий быт преобразуется, изменяется. Когда он изменяется медленно, незаметно, в пестроте событий легче уловить красочно-типические черты. Это и есть материал искусства реалистического. Найти, увидеть этот материал было трудно драматургам в первые годы революции. Это было время резких и частых сдвигов. Бытовая ткань этих лет — спутанные нити старой, далеко не изжитой психологии и новых веяний — была обречена на быструю изменчивость. Со дня на день на наших глазах менялись слова, привычки, образ жизни — тот конкретный материал, который дает краски для художественного произведения. И если социолог отчетливо намечал в этом движении тенденции классов, для художника — к тому же художника-интеллигента — слишком многое было зыбко и неуловимо.

Неудивительно поэтому, что более яркие и зрелые пьесы, изображающие гражданскую войну, как, например, «Любовь Яровая», появились лет через восемь: нужно было время для того, чтобы претворить впечатления этих бурных лет в художественные образы. Нужно было сознательное идейное проникновение в изображаемые события. Непосредственным моментальным отражением гражданской войны были не бытовые драмы, но «агитки» — своеобразная смесь драматизированного фельетона и митинговой речи, обычно короткие сцены, схематические противопоставления злодеев — белых и героев — красных, если угодно, особый жанр. Эти «агитки» писались тысячами, их ставили с большим воодушевлением на фронте, в казармах, в рабочих клубах и на деревенской сцене. История «агитки», как история революционного плаката, является самостоятельной главой истории революционного искусства. Однако, следует признать, что ряд драматических произведений, ставившихся в Театре пролеткульта, в Театре революции, в Театре им. Мейерхольда, в Малом теат-

ре — «Д. Е.» по роману Эренбурга, «Лево руля» Билль - Белоцерковского — являются агитационными плакатами, «агитками» более крупного стиля, усложненными мелодраматическими эпизодами, и т. п. В наше время «агитка» осуждена, отрицательное отношение к ее скудости, схематичности имеет полное основание: художественные вкусы сделались более требовательными, но агитационный плакат, если только он художественно проработан, остается и останется в годы революционной борьбы необходимым и органическим жанром революционного репертуара.

Непосредственное отражение современности мы находим в эти годы также в обозрениях Маяковского («Мистерия-буфф»).

С удивительной быстротой и энергией советская республика после изнурительных потрясений перешла к новому, социалистическому строительству. Закладывается фундамент нового быта, и за несколько лет до первой пятилетки у большинства советских драматургов обозначается стремление к бытовой драме — господство реалистических приемов письма.

Быт начинал крепнуть; выступили долговременные характерные социально-психологические тенденции. Однако, художественное воспроизведение бурных и всегда значительных революционных впечатлений, художественное изображение новых, создаваемых революцией характеров-типов — дело трудное, и драма продолжает отставать от фиксируемых событий. Драматург как бы теряется перед значительностью поставленной себе задачи. Весьма многие бытовые пьесы советских драматургов являются не реалистическими «драмами», но «хрониками», «картинами», «сценами». Для большинства характерно отсутствие широко развитой и глубоко разработанной линии действия; тем самым они не могут возвыситься до подлинного реализма, дающего крепко выписанные фигуры обобщающего значения.

Тем не менее, постепенно появляются более

законченные сюжеты, характеристики углубляются, проступают свежие приемы письма.

В сторону реализма направлены усилия огромного большинства советских драматургов, пишущих на темы гражданской войны и на темы советского строительства.

В отличие от буржуазной бытовой драмы, изображающей узкие, частные конфликты крепко устоявшегося быта, советская бытовая драма ищет конфликтов большого исторического значения, — в ней рельефно обозначаются черты героической драмы.

Таковы советские драмы из эпохи гражданской войны: «Любовь Яровая» Тренева, «Шторм» Билль-Белоцерковского, «Бронепоезд» Вс. Иванова и другие.

Таковы многие пьесы, изображающие существенные конфликты культурной революции, советского строительства: «Мой друг» Погодина.

Ближе к психологической драме ряд пьес на тему колебаний старой интеллигенции между двумя классовыми тенденциями, например «Человек с портфелем» Файко. Родственен этим пьесам по жанру «Платон Кречет» Корнейчука, пьеса, изображающая новую советскую интеллигенцию пролетарского происхождения.

Однако, многие из этих пьес клонятся в сторону мелодрамы, культивируют занимательные, острые, иногда эксцентрические положения. Таковы, например, «Человек с портфелем» Файко и «Список благоденствий» Олеси.

Отдельные моменты написаны приемами косвенного диалога — чеховской традиции. Следует отметить такого рода традицию в советской драматургии, например, косвенный диалог у Олеси в первом акте «Заговора чувств» или в «Концерте» Файко.

Советская драма в первые годы революции порвала с этими приемами, свойственными драме интим-

но-психологической, драме буржуазного декаданса (Ибсен в своих лучших пьесах, как, например, «Претенденты на престол», еще связан с периодом цветения). Советской драме свойственен диалог открытый; тем интереснее модификация диалога косвенного в молодой советской драматургии. Она поучительна: нельзя догматически приписывать те или иные стилистические особенности советской драматургии — она может делать самые неожиданные заимствования из прошлого, ей могут оказаться полезными самые неожиданные драматические образцы.

Все дело в том, чтобы элементы прежнего искусства перекипели в огне новой мысли, нового задания.

Чрезвычайно едкое «гротескирование» языка и некоторых ситуаций в бытовой драме «Закат» Бабеля.

Сложное сочетание элементов бытовой драмы, мелодрамы, героической драмы, комедии-гротеска и фарса в «Улице радости» Зархи (пьеса интересна применением техники киносценария к театральной сцене).

Весьма ярки комедийные элементы ситуаций, диалога и языка в бытовой драме Погодина «Аристократы». Пьеса эскизна; все же убедительно моральное перерождение героя — уголовного Кости-«Капитана». Подметив его основную черту, его «единое действие» — его честолюбие, строители Беломорского канала, чекисты, назначают его начальником экспедиции, и Костя с увлечением берется — впервые в жизни — за полезное дело.

## Б. ТРАГЕДИЯ

Анализ специфических признаков трагедии как определенного жанра — задача весьма трудная, так как трагедия на протяжении веков разнообразно модифицировалась.

Трагедия возникла в античной Греции; идеология господствующих классов античного общества нашла в трагедии ярчайшее выражение. В дальнейшем этот жанр в разнообразных модификациях был унаследован: английскими драматургами эпохи Возрождения, испанскими драматургами конца XVI и начала XVII века, драматургами эпохи французского «просвещенного абсолютизма», немецкими драматургами «бури и натиска» XVIII века, дворянской и буржуазной интеллигенцией XIX века.

В русской литературе трагедийное начало представлено слабее, но и здесь мы находим трагедийные опыты Пушкина, Ал. К. Толстого и др.

Таким образом, трагедия — весьма примечательный жанр, давший многие выдающиеся классические образцы, — исторически была обусловлена разного рода идеалистическим, обычно — религиозным и индивидуалистическим, мирозерцанием.

Характерными признаками трагедии являлись:

а) Конфликт между личностью и «высшими силами», говоря языком Гегеля, роком — в античной трагедии, богом — в трагедии христианской.

б) Максимальная сила изображаемой в трагедии личности.

в) «Фатальность» устремления этой личности — отсутствие злого намерения.

г) Отступления от бытовой и исторической точности.

д) Глубокомысленный, идейно насыщенный диалог.

Рассмотрим эти признаки, вкратце намечая некоторые модификации в истории развития трагедийного жанра.

### **Конфликт личности с „высшими силами“ „Трагическая вина“**

В отличие от норм определенной социальной среды, нарушаемых героем драмы, в узком смысле это-



го слова, герой античной трагедии — нарушает некий закон, проявляющийся в конкретной исторической обстановке. Трагедия развилась из религиозного культа; первоначальное содержание трагедии — сопротивление року, его губительным и неизбежным предначертаниям, которых не могут обойти ни смертные, ни боги, сопротивление закону, так сказать, сверхрелигиозному.

Таково, например, построение «Эдипа» Софокла.

Однако, борьба с роком не является неотъемлемым признаком античной трагедии. Такова, например «Антигона», где, как это отмечено еще Гегелем, изображается конфликт протестующей против насилия над человеческими чувствами личности и современного ей государства.

В христианском театре трагическое действие есть борьба с богом, например, «Поклонение кресту» Кальдерона.

Во многих трагедиях — античных и христианских — мы видим непосредственное вмешательство божества или божеств. Так, в «Орестейе» Эсхила действуют Аполлон и другие боги, в «Ипполите» Еврипида — Артемида и Афродита. Рок открывает свое лицо в появлении теней, фантастических существ, в видениях и чудесах, в сверхъестественных явлениях природы. В «Геракле» Еврипида действуют призраки. Веления верховной силы проявляются в вещаниях оракула в «Царе Эдипе», в предсказаниях колдунов и т. п. В «Поклонении кресту» Кальдерона кощунственное сладострастие наталкивается на знаки креста, проступающего на теле преследуемой женщины.

Постепенно трагедия освобождается от непосредственной демонстрации «высших сил». У Шекспира преемственная связь с фанасикой античной трагедии крепче всего в «Макбете», где внушения ведьм дают толчок необузданному честолюбию шотландского полководца. Однако, в «Макбете», в «Гамлете»

(появление призрака), в «Юлии Цезаре» (вещие знаки потрясенной убийством Цезаря природы — символизация шекспировского пантеизма) шекспировская фантастика по своей идейной концепции весьма далека от античной мифологии.

Пантеистические моменты сказываются и в «Короле Лире» — в обращении короля к природе, к ветрам и т. д. Однако, здесь «высшие силы» присутствуют лишь в сознании героя трагедии. В «Кориолане» Шекспир совершенно отрешается от космической фантастики: «трагическая вина» Кориолана трактуется как нарушение законов общества, государства. Здесь отчетливо противопоставляется воля индивидуума и воля общества, воля народа.

\* Свои заслуги,  
Твердя про них, он уничтожил сам.  
Он позабыл, что доблесть человека  
Зависит лишь от общего суда,

говорит о Кориолане Авфидий, и Кориолан гибнет, уничтоженный верховной властью общественности.

Под знаком религиозной патетики — иногда с непосредственной демонстрацией божественного вмешательства в человеческие дела — написано множество трагедий последующих веков с разнообразной идейной концепцией. Расин послушно, академически возрождает античную мифологию, перерабатывая еврипидовского «Ипполита» в «Федру». Немецкие драматурги обычно изображали в трагедии нарушение божественного, христианского закона. Таков в ряде трагедий Шиллер (в «Разбойниках» бог принимает черты иудейские; здесь сказывается влияние Библии).

Таковы трагедии Клейста, Геббеля и других. Пушкин в «Каменном госте» изображает «богоборчество» дон Жуана, возрождая фантастику католической легенды.

В трагедиях Шиллера религиозная норма сливается с пафосом социальным, буржуазно-демократическая гуманитарная государственность мыслится как абсолютная категория.

Здесь «трагическая вина» — нарушение единого закона религии, общества и государства (в духе кантианства).

При всем разнообразии идейных концепций на протяжении веков у трагедии остается твердый признак: трагедия всегда изображала конфликты максимального общественного значения.

### **Максимальная сила трагических героев**

Герою трагедии присуща максимальная сила — сила ума, чувства и прежде всего действенной энергии. Древние называли трагического героя *ἄλλος καὶ γὰρ ἄλλος* что означает — некий духовный максимум. Трагедия есть, таким образом, *experimentum ad maximum*.

Нарушение закона убедительно только тогда, когда на него посягает не слабый человек; борьба приобретает трагический характер, когда восстает против роковых предначертаний человек, отмеченный исключительной значительностью, — Прометей, Эдип.

Этот максимализм, унаследованный от античной трагедии, настолько существен, что многие теоретики готовы усмотреть различие между драмой и трагедией прежде всего в степени напряженности.

Вот почему, например, нельзя назвать выдержанной трагедией «Грозу» Островского. Катерина чувствует над собой власть верховного — божеского — закона. Она нарушает не только семейные нормы определенного быта, она восстает против бога. Пророчество сумасшедшей, вещие голоса, которые Катерине слышатся, картина страшного суда, которую она

замечает в момент сильнейшего смятения,— всеми этими средствами автор вводит нас в атмосферу трагического «богоборчества». Однако, Катерина слаба: едва ощутив свой грех, свою «трагическую вину», Катерина гибнет, кончает с собой; она не в силах упорно бороться с богом. По сочетанию трагедийной идеологии и относительной слабости героини «Гроза» родственна некоторым пьесам Ибсена, например, «Строителю Сольнесу» и отчасти «Росмерсгольму». В этом отношении несравненно ближе к трагедийной концепции новелла Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

Своего рода «биологический абсолют» мы находим в «Призраках» Ибсена и «Празднике примирения» Гауптмана: это закон наследственности; но трагедиями эти пьесы назвать никак нельзя, ибо с неодолимым законом здесь борются слабые неврастеники. Это психологические драмы.

Исключительная сила героя трагедии проявляется, естественно, в том, что он преодолевает исключительной трудности препятствия. Иначе говоря, контрдействие в трагедии также отличается чрезвычайной силой; персонажи, ведущие контрдействие, должны быть также тяжело вооружены. Они должны также действовать с чрезвычайной энергией и интеллектуальной остротой.

### **„Фатальная ошибка“ трагических героев**

Трагедия, как это указал еще Аристотель, изображает губительную ошибку: в этом ее отличие от героической драмы. Герой трагедии ошибается, он — без вины виноватый.

Трагический герой действует без злого намерения, *bona fide*, и «трагическая вина» — противоборство року, богу, обществу, государству, исторической необходимости (в зависимости от мировоззрения авторов) — связана с добросовестным заблуждением.

Эдип не знал о том, что убивает своего отца и женится на своей матери,—и он добросовестно борется с подозрениями и обвинениями его в тайном преступлении.

Античный рок вызывал ошибку — и карал за нее.

«Фатальность» героев Шекспира — в их неужимости: высокомерие Лира, честолюбие Макбета, гордость Кориолана, ревность Отелло и т. д.; у Шекспира «природа», общество, государство карает за преступление, но «трагическая вина» не внушена извне. Безудержное стремление личности на пути страстей — вот «трагическая вина» шекспировских героев. Согласно Шекспиру, трагично неизбежно столкновение неужимых индивидуальных желаний с законами общества и государства; его необузданные герои — без вины виноватые, «фатально» обреченные; только «фатум» не вне их, но в них самих, в их жажде жизни, в их неукротимости.

Честолюбец Макбет осуществляет предсказание ведьм, Кориолан с фатальным упорством твердит о присущей ему гордости; однако, они сознают, что вступают в борьбу с законами общества.—В «Разбойниках» Шиллера Карл Моор обманывает себя. Ему начинает казаться, что он призван для утверждения того самого закона, который он нарушает; так, Карл Моор хочет «исправить законы беззаконием», разбойников он называет «ангелами страшного суда». В мучительных колебаниях воли и мысли — от преступления к преступлению — приходит он к окончательному сознанию своей вины.

Трагедия изображала борец высокого духа. Герой трагедии мог быть охвачен самой бурной страстью, но неотъемлемым признаком являлась его человечность, его способность к самосознанию, к глубокому чувству, богатая эмоциональная вибрация — способность к страданию. Герой трагедии действует наперекор своим страданиям. Осуждая злодеяния Карла Моора или Макбета, мы дивимся их ду-

шевной мощи, ибо это — глубоко страдающие сердца.

Является ли «ошибка» героя, вызывающая конфликт с «высшими силами», твердым признаком трагедии?

Мы видим, что понятие «ошибки» в трагедии, глубоко модифицируется.

Маркс и Энгельс пишут о трагедии гибнущих классов: «...гибель прежних классов, например, рыцарства, могла дать материал для величественных произведений искусства...»<sup>1</sup> (Маркс и Энгельс противопоставляют рыцарство мещанству, не способному к трагическому переживанию.)

Здесь — трагедия исторической обреченности; здесь «ошибка» — в борьбе за исторически-обреченную общественную организацию, не ошибка характера, не субъективная ошибка, но ошибка социальная, классовая.

Другого рода трагедия: в письме к Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген» Энгельс пишет: «...трагическая коллизия между исторически необходимым постулатом и практической невозможностью его осуществления»<sup>2</sup>. Это определение трагического относится к Зикингену и Гуттену, поставившим себе целью освобождение крестьян. «Но тогда тотчас же получается то трагическое противоречие, что оба они стояли между дворянством, бывшим решительно против этого (курсив Энгельса), с одной стороны, и крестьянами — с другой»<sup>3</sup>.

Здесь также — иного рода — историческая обреченность. Здесь «ошибка» — в связи с классом,

---

<sup>1</sup> Рецензия на книгу Даумера «Die Religion des neuen Weltalters» в «Обозрении новой рейнской газеты».

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 261.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVI, стр. 106, 108.

который был неспособен взять на себя руководство народным движением.

Наконец, Маркс и Энгельс указывают на трагедию преждевременного революционного выступления.

Здесь нет «ошибки». — «Творить мировую историю было бы, конечно, очень удобно, если бы борьба предпринималась только под условием непогрешимо благоприятных шансов»<sup>1</sup>, пишет Маркс; однако, выступление Мюнцера или парижских коммунаров было прогрессивно и исторически необходимо. Борьба пролетариата с классом капиталистов «...вступила, благодаря Парижской коммуне, в первую фазу...»<sup>2</sup> — Здесь объективно-исторически возникающее трагическое противоречие.

Если же герой драмы погибает за правое дело в тот момент, когда это дело побеждает, погибает, принося совершенно сознательную жертву, это — не трагедия, это — героическая драма.

Здесь нет ни «ошибки», ни исторической обреченности — и поэтому, в отличие от исторической трагедии, ведущей героя к неизбежной гибели, героическая драма может окончиться его триумфом.

### **Отступления от исторической точности**

В обработке исторического материала трагедия, стремясь к максимальной энергии, отбрасывала множество деталей и резко концентрировала события, иногда весьма вольно обращаясь с историческими фактами.

Ее рисунок крупнее рисунка психологической драмы.

Ближе всех к историческим материалам римские

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 270.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 106, 108.

трагедии Шекспира. Это объясняется отчасти тем, что исторические источники Шекспира — биографии, написанные Плутархом, — являются материалом уже художественно обработанным, полубеллетристической, своего рода новеллами. Тем не менее, и в римских трагедиях Шекспира мы находим отступление от исторической точности. Так, например, убийство Цезаря было отделено от гражданской войны Антония с республиканцами разнообразными событиями; у Шекспира этот промежуток — ради концентрации действия — вычеркнут.

В других трагедиях Шекспир резко отступает — и в ситуациях и в характеристиках — от исторических сведений. И все же, наперекор Льву Толстому, изболчившему Шекспира в непозволительных вымыслах, мы миримся с тем, что в древней Бургундии — в «Короле Лире» — действуют герцоги и графы. Исторический Макбет был весьма почтенным правителем, совершенно не похожим на шекспировского героя. Исторический дон Карлос был слабоумным юношей, ничего общего не имеющим с восторженным, хотя и весьма неуравновешенным молодым мятежником, изображенным Шиллером. Однако, даже «классический» или «романтический» трагедийный замысел не допускал неудачливого Александра Македонского, доброго Иоанна Грозного и т. п.

Трагедия часто обращалась к мифологическому материалу. Рожденный в недрах народа, детально не разработанный, схематический намек, допускающий разнообразие вариаций, веками передаваемый из поколения в поколение миф давал драматургу великолепную тему, проступающую в живых и не навязчивых фабулистических контурах. Мифы — «пратемы» — общедоступны и символичны, благодарный материал для трагедии. Есть мифы-легенды, мифы-сказки, мифы в точном смысле этого слова; и есть мифы исторические, то есть исторические темы, настолько внедрившиеся в народное сознание, что они становятся



уже народным преданием — независимо от научного исследования. Трагедию и героическую драму питала не столько история-наука, сколько история-легенда. Мифологичны в этом смысле крупные исторические фигуры — естественные герои трагедии или героической драмы, соответственно своему историческому значению.

В советской исторической драме любого жанра мы также видим отступления от исторической точности. Драматург отбрасывает факты случайные, нехарактерные, стремясь к раскрытию действительно исторических классовых отношений. Его драма в этом смысле ближе к действительности, нежели слепо подчиняющаяся историческим документам историческая хроника.

### **Глубокомысленный диалог**

В отличие от бытовой (психологической) драмы, художественную ткань трагедии образует почти непрерывная яркая риторика, острая дискуссия. Бешеный напор, которым отличаются герои трагедии, проявляется не только в энергичных действиях, но и в интеллектуально-риторической изобретательности. Действенное слово героя трагедии разительно; решительные поступки чередуются с неотразимым красноречием. В трагедии с особенной отчетливостью выступает действенное значение драматического слова. Благодаря непрерывному, волевому и духовному напряжению своих героев трагедия являет собой как бы двойное зрелище: борьба страстей в ней сопровождается борьбой ярко выраженных мыслей — это существенный признак трагедии.

Обе борющиеся стороны приводят в свою пользу сильнейшие и убедительнейшие доводы, страсть выступает в трагедии в железном идейном вооружении. Сказано все, что можно сказать в защиту и на потребу необузданного человеческого сердца: в ответ

звучит осуждающий голос — в речах действующих лиц, ведущих противоборство, в сомнениях самого трагического героя, охваченного внезапным колебанием. Так, царь Эдип отстаивает свободу человеческой воли от принуждений рока. И он же восклицает в момент отчаяния:

О Зевс, что сделать ты со мной задумал?  
О смерть, ужель я сам, не сознавая,  
Себя проклятью страшному обрек!

(Перев. Анненского.)

Глубокомысленна внутренняя борьба Макбета, спор преступного стремления с омраченной совестью. В «Разбойниках» Шиллера с великолепной патетикой анархии спорит религиозно-нравственная проповедь. (Как во всяком драматическом произведении, эта идейная борьба в трагедийном жанре была мертва; если она не была вызвана процессом действия, если она не являла собой процесса действия, а носила характер отвлеченной дискуссии.)

\* \* \*

Мы рассмотрели основные признаки трагедии, кратко наметив модификацию некоторых из них в историческом развитии этого жанра.

В отдельных произведениях, называемых «трагедией», мы видим ослабление того или иного из указанных признаков; трагедийные моменты мы находим и в пьесах, которые в целом должны быть отнесены к другому жанру (к героической и бытовой драме, к мелодраме).

Трагедийную патетику мы находим в бытовой драме Л. Толстого «Власть тьмы». Герой драмы, Никита, слабоволен; пьеса изобилует бытовыми деталями, но сластолюбие Никиты развивается под знаком «трагической» религиозной вины.

Так называемая «символическая драма» оперирует подчеркнутыми символами в стиле старинной

трагедийной фантастики, схематизируя образы (Метерлинк), а иногда сочетая символику с реалистическими образами (некоторые пьесы Ибсена).

Трагедийна стилистика шекспировских хроник, однако, свойственная им эпизодичность нарушает целостное развитие трагедии.

\* \* \*

Советскую трагедию можно мыслить только как объективно-историческую трагедию — трагедию исторической необходимости.

В этом смысле, предвосхищая задачу советских драматургов, и критиковали Маркс и Энгельс трагедию Лассалья — «Франц фон Зикинген»: Лассаль недооценил отрыва фон Зикингена от крестьянской массы, не дал рельефного изображения социальных сил и взаимоотношений, вызвавших гибель фон Зикингена, и события в его драме не развиваются под знаком исторической необходимости.

Советскую трагедию можно мыслить только как трагедию социальных сил, хотя бы и представленных выдающимся представителем своего класса.

Трагедия преждевременного революционного восстания: распространенная концепция в исторических пьесах советских драматургов. Сюда относятся многие исторические драмы первоначального — «романтического» — периода, драмы Луначарского, например, «Фома Кампанелла», «Спартак» автора этой книги, «Степан Разин» Каменского; в дальнейшем некоторые реалистические исторические драмы, обычно хроникальные по своему построению, например, «Пугачевщина» Тренева, «Петр I» Алексея Толстого.

Трагедийна в изображении Глобы судьба Пушкина, затравленного николаевской светской чернью.

Весьма близка к классической трагедии концепция кинофильма «Чапаев»: легкая небрежность — рецидив чрезмерной партизанской самоуверенности — губит прирожденного полководца, выдающегося деятеля гражданской войны.

Основным жанром советского репертуара является героическая реалистическая драма.

Как мы уже указывали, следует различать трагедию в строгом смысле этого слова от героической драмы. Героическая драма имеет все признаки трагедии, кроме «трагической вины». В героической драме герой не совершает ошибки, и если он гибнет, то не по объективно-исторической необходимости, ибо дело его побеждает, но сознательно жертвуя собой.

Таков председатель укома в «Шторме» или комиссар в «Оптимистической трагедии». Эти герои погибают в тот момент, когда их дело побеждает; умирая, они побеждают.

Классическая героическая драма — «Стойкий принц» Кальдерона или «Вильгельм Тель» Шиллера — есть прославление некоей безупречной личности. В «Вильгельме Телле» мы видим связь личности с коллективом: Вильгельм Тель убивает феодала Гесслера, осуществляя волю народа. Но все же это — герой-одиночка, террорист, действующий на свой риск и страх. Воля народа, согласно Шиллеру, есть воля бога, воля провидения, она священна. Те же моменты религиозной патетики характеризуют патриотические хроники Островского.

В советской драматургии героическое является типическим для коллектива.

Примером такого рода концепции является «Шторм». Центральная фигура этой пьесы — председатель укома — герой незаметный. Это — сильная личность, но таких много. При всем своем темпераменте председатель укома предельно скромнен, сдержан (у него нет имени — «председатель укома»). Эта

безыменность придает некоторую внешнюю схематичность живому образу).

Ту же концепцию героя — представителя коллектива — мы находим и в «Мятеже» Фурманова и Поливанова. В «Мятеже» Фурманов и его товарищи — рядовые герои коммунистического фронта. Советская героическая драма изображает героический быт.

В то время как классическая героическая драма изображает обычно подвиги исключительных личностей — советская героическая драма есть бытовая реалистическая героическая драма.

В то время как классическая героическая драма обращается по преимуществу к прошлому, к истории и к мифологии, и создает некую поэтическую легенду — советская героическая драма во имя будущего обращается к настоящему и обнаруживает в нем характерные героические черты.

Создание реалистическими средствами предельно мужественного, неуклонно действующего образа требует от драматурга огромного идейного подъема и большого мастерства. Здесь не помогут мелкие житейские штрихи или — введением эпизодических, не связанных с драматической интригой сцен, — искусственно создаваемая «многокачественность»; для того чтобы передать живые чувства героической натуры, необходимо прежде всего столкнуть ее с исключительно трудными препятствиями, с мощным и поражающим воображение контрдействием — не нагромождением ужасов, а художественно убедительными образами его врагов. В этом отношении поучителен кинофильм «Чапаев», где отчаянная «психическая атака» белых и их конная атака дают впечатление грозной опасности. Есть убедительность в «Оптимистической трагедии» Вишневского, где героине противопоставлены живые образы анархистов.

Героическая драма, подобно трагедии, может

развить и внутреннюю борьбу большого напряжения.

В английской пацифистской пьесе «Конец пути» Шерифа драма изображает эпизод империалистической войны, три акта, шесть картин развиваются в одном окопе — молодой офицер Стэнхоп, травмированный многомесячной бойней, преодолевает постоянный кошмарный страх, ни на минуту не отступая от исполнения воинского долга.

В «Штурме» показано героическое преодоление моральной и физической травмы.

В героической драме необходима глубоко эмоциональная патетика.

Герой революционной драмы должен быть не менее эмоционален, не менее поэтичен, чем Маяковский в своих революционных одах. Обидно, когда драматург, схематизируя положительные типы, с темпераментом разрабатывает отрицательные. Так, Пришелецов в «Выстреле» Безыменского рельефно выделяется среди марионеточных положительных фигур.

Драматическая дискуссия у взволнованного автора неизбежно будет патетична — как бы строг и суров ни был его стиль. В языке бытовой драмы «Егор Булычев» Горького — яркая гипербола и волнующие «обертон».

Героическая драма гиперболична, поэтична в той же мере, как и трагедия.

В «Штурме» Билль-Белоцерковского схема в сильной мере преодолена эмоциональным напряжением автора. Здесь — прямолинейность размахистого темперамента, большого чувства. На этом пути был преодолен схематизм драматического построения во все века — в некоторых, первоначальных и еще несовершенных, но полных искреннего пафоса образцах античной драматургии и в «хрониках» «елизаветинцев». Председатель укома и его товарищ, хромо́й братишка-матрос, остаются живыми изображениями револю-

ционного героизма в советской драматургии. Однако, существенными недостатками «Шторма» являются вялые фигуры контрреволюционеров, написанные приемами агитационного плаката, и пренебрежение к поэтической речи, угловатость языка.

Свежее язык Вишневого в «Оптимистической трагедии», сочетающий бытовую характерность и поэтическую интонацию.

### **Фантастика у Шекспира**

Мифологические персонажи классической трагедии имели в разные эпохи разное значение.

Эсхил верил в богов и их посланников, которых он выводил на сцену, — для него боги были реальными носителями абсолютного закона. Еврипид уже сомневался в их реальности. Кальдерон был верующим католиком, стигматы на теле его героини были для него не только театральным эффектом. Но Шекспир был христианином весьма сомнительным, имя Христа звучит в его произведениях весьма редко и обычно мало убедительно. В моменты величайших потрясений, когда душа человеческая открывается до дна, его герои, например, король Лир, обращаются не к богу, но к силам природы, к силам космическим. Каково, однако, значение всех этих призраков, теней и ведьм, которыми изобилует театр Шекспира? Можно ли предположить, что просвещенный и гениальный автор, будучи мало религиозен, отличался самым темным суеверием? Или, быть может, появление сверхъестественных существ в трагедиях Шекспира — изображение галлюцинаций, иногда массовых? Ничто не дает нам на это указаний; напротив, автор употребляет все средства для того, чтобы заставить нас поверить в конкретность самых фантастических образов: тень отца Гамлета ведет длительный диалог; последние возгласы звучат уже из-под земли. В сцене с королевой тень видна

одному Гамлету, в первом акте — и другим действующим лицам. Наконец ведьмы в «Макбете» появляются перед нами до прихода на сцену Макбета и Банко; это самодовлеющие персонажи. Таким образом, во всех этих таинственных появлениях нет никакой системы. Надо полагать, что Шекспир мало задавался вопросом о реальной значимости изображаемых им фантастических персонажей.

Есть многое на небе и земле,  
Что и во сне, Горацио, не снилось  
Твоей учености.

Этим неопределенным замечанием о том, что не все в мире опознано и познаваемо, исчерпывается размышление Шекспира о появлении тени в «Гамлете».

Мифологические существа и призраки в трагедиях Шекспира — как и в целом ряде трагедий других авторов — имеют условно эстетическое значение. Эта фантастика была, конечно, рассчитана на соответствующую аудиторию.

Мифологические существа являлись не выражением авторского религиозного верования, но фантастикой, поэтической прихотью автора, искавшего образного выражения сверхличным влиянием, — той необходимости, в борьбу с которой вступал его герой.

## О „Гамлете“

С легкой руки Гете литературная критика признала Гамлета слабозлым. Этот взгляд нашел свое крайнее выражение у Берне, который в своей статье, написанной тоном памфлета, издеваясь над Гамлетом, нарочито возвеличивает короля. Даже такой оригинальный мыслитель, как Геббель, пишет весьма образно в своем «Дневнике»: «Гамлет — падаль уже до начала трагедии; то, что мы видим, — розы и



шипы, которые из этой падали вырастают». В русской литературе известна статья Тургенева «Гамлет и дон Кихот», где он дает весьма занимательную характеристику Гамлета, противопоставляя его безвольную интеллектуальность непосредственной активности дон Кихота. Взгляд этот покоится на чисто литературном подходе к трагедии, на той слепой доверчивости к словесному материалу, которой отличалась иногда самая глубокомысленная литературная критика. Повод к такому толкованию подал сам Гамлет, в своих знаменитых монологах укоряющий себя в недостаточной решительности.

Что он Гекубе? Что она ему?

А я . . . . .

и т. д.

Однако, как уже было указано, эти монологи — самоподхлестывание воли, и менее всего они свидетельствуют о ее слабости. Если угодно, напротив, истинно слабовольный человек сплошь да рядом не сознается себе в своей слабости; есть водевиль, где расслабленный герой лежит на диване и хвалится: «Я лев», и т. п. Сами по себе монологи Гамлета говорят только о том, что он собой недоволен, — и больше ни о чем. Борясь с феодальным окружением, Гамлет борется и сам с собой, он преодолевает в себе сомнения новой гуманитарной морали, ищущей места справедливости. Но эти колебания нигде не парализуют его воли. Трагедия Гамлета, в его одиноком беспочвенном стремлении к справедливости. Как уже было указано, драматическому герою нельзя верить на слово, надо проверить, как он действует. А действует Гамлет более чем энергично, он один ведет длительную и кровавую борьбу с королем, со всем датским двором. В своем трагическом стремлении к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля: в первый раз он убивает Полония, во второй раз короля спасает его

молитва, в третий раз — в конце трагедии — Гамлет короля убивает. Гамлет с великолепной изобретательностью инсценирует «мышеловку» — спектакль, — проверяя показания тени; Гамлет ловко устраняет со своего пути Розенкранца и Гильденштерна. Поистине, он ведет титаническую борьбу. Он не доверяет показаниям тени, он их проверяет; эта проверка несколько задерживает решительные удары. Но и здесь нет признака слабоволия. По воле автора тень является не как достоверный оракул, но в виде сомнительного и жуткого привидения. Гибкому и сильному характеру Гамлета соответствует его физическая природа: Лаэрт — лучший фехтовальщик Франции, а Гамлет его побеждает, оказывается более ловким бойцом (как этому противоречит указание Тургенева на его физическую рыхлость!). Герой трагедии есть *maximum* воли, трагедия есть всегда трагедия силы, и мы не ощущали бы трагедийного эффекта от «Гамлета», если бы герой был нерешителен и слаб.

## В. МЕЛОДРАМА

«Мелодрама» в современном общепринятом толковании есть драма внезапных острых сценических положений, лишенная бытовой и психологической детализации. Острота положений возникает как следствие исключительно трудных обстоятельств «драматического узла», препятствующих герою мелодрамы в его «едином действии», и как следствие исключительной изобретательности обеих борющихся сторон. Героев мелодрамы заточают в темницу, в изолированную башенную камеру, зашивают в мешок и бросают в воду (как, например, в мелодрамах Дюма-отца), — и они все-таки спасаются. Надо прибавить, что героев мелодрамы спасает иногда и счастливая случайность, — что уже вносит в пьесу элемент недраматический, момент эпической занимательности. Во многих мелодрамах острота фабулы усиливается внезапным разобла-

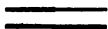
чением, узнаванием. Персонажи мелодрамы долгое время действуют под маской вымышленного имени: в борьбу вступают родственники, узнающие о своем родстве только после ожесточенных столкновений (моменты, унаследованные от античной трагедии). и т. п. В связи с внезапными и сложными препятствиями на пути героя мелодрамы в борьбу втягиваются разнообразные лица; фабула мелодрамы сложна. Быт в мелодраме детально не разработан; она развивается как бы в трагедийном плане. Трудно провести четкую границу между патетической мелодрамой большого стиля и трагедией. Однако, обычно мелодрама далека от трагедии: вследствие непрерывной остроты эффектных столкновений характеристики мелодрамы обычно духовно не углублены. Противопоставление людей «злых», жестоких, с одной стороны, и благородных авантюристов или трогательно беспомощных персонажей («Две сиротки») — с другой, типично для мелодрамы.

Более примитивная по своей конструкции драма острых сценических положений, уже лишенная не только крепкой бытовой и психологической основы, но и какой бы то ни было серьезной патетики, называется обычно авантюрной драмой. Такова например, пьеса, изображающая борьбу Шерлока Холмса и злодея-профессора Мориатри, — ряд ловко построенных, совершенно внешних перипетий; драматических «детектив».

Ради ужасающих сценических положений — вне всякого идейного замысла — написаны пьесы парижского театра «Гиньоль», построенные на грубом натуралистическом эффекте, иногда в своем роде очень острые.

В советской драматической литературе своеобразным сочетанием мелодрамы и бытовой драмы является «Человек с портфелем» Файко, пьеса с трагедийной концепцией, мастерски построенным сюжетом и занимательной интригой, несколько заглушающей

бытовую типизацию. Центральная роль — авантюрист-ученый буржуазного происхождения, убийством начинающий свои карьерные происки: это гипербола лишена убедительной характеристики. Другие роли — главные и эпизодические — живее и правдоподобнее.



## VIII. КОМЕДИЯ И ФАРС

### СМЕХ

Комедия есть драматическое произведение, вызывающее смех: особое средство художественного воздействия.

Смешное как объект исследования представляет собой особую трудность: а именно — при анализе этот объект исчезает. В то время как, анализируя драматический момент, мы сохраняем впечатление трогательного или ужасного, любой анекдот, если его начать анализировать, перестает казаться смешным. Таким образом, анализируя смешное, мы пользуемся уже остывшими, лишенными эмоций воспоминаниями путем умозаключений.

Анализируя конструкцию комедии, мы коснемся психологии смеха самым общим образом; так, анализируя построение трагедии, мы не занимались специальным вопросом психологии страдания (и сострадания).

\* \*  
\* \*

Природа комедии мало исследована.

Получившая у нас известность книга Бергсона «Смех» содержит некоторые правильные наблюдения — вне его метафизической системы. Однако, признаки, которые Бергсон приписывает комедии, не

имеют в себе ничего специфического и относятся к драматическому произведению любого жанра.

Бергсон не видит смешного вне человеческой природы; смешон может быть только человек; смеясь над зверем или предметом, мы его антропоморфизируем. Бергсон не видит смешного вне общества; смех зарождается только в социальной перспективе. Смешно всякое человеческое проявление, которое вследствие косности своей противоречит общественным требованиям. Смешна в живом человеке «косность машины», «автоматизм». Так, смешон рассеянный, не замечающий ничего вне мысли, которая им владеет.

В комедии, по Бергсону, изображается «отступление действующих лиц от принятых форм социальной жизни»; это бесспорно.

Другое условие комедии: изображаемый порок не должен сильно задевать наших чувств; «смех не совместим с душевным волнением»; об этом писал еще Аристотель в «Поэтике».

Достаточно ли указанные признаки для того, чтобы отличить комедию от драмы?

Общая конструкция комедии ничем не отличается от построения драмы; и здесь перед нами столкновение единого действия с контрдействием, картина драматической борьбы.

Бергсон прав, указывая на отступление комедийного героя от «принятых форм общественной жизни»; однако, этим герой комедии ничуть не отличается от героя драмы, нарушающего нормы той среды, в которой он действует.

Бергсон указывает следующие моменты комедийного «автоматизма», вызывающего смех:

Смешит, во-первых, «обращение с людьми, как с марионетками». Однако, помимо водевиля, указанного Бергсоном, или, скажем, «Женитьбы Фигаро», где Фигаро с необычайной талантливостью водит за нос графа и его присных, мы видим в «Отелло» жесто-

кую игру Яго; он также обращается с людьми, как с марионетками, но эта игра не смешна, а ужасна. Эта форма драматического «автоматизма» оказывается общей и комедии и драме.

Другой момент «автоматизма», указанный Бергсоном, смешит нас, во-вторых, механизацией жизни, сказывающейся в повторных сценических положениях. Например, в «Жорже Дандене» одно и то же действие повторяется три раза. В первый раз Жорж Данден замечает, что жена его обманывает. Во второй раз он зовет на помощь тестя и тещу. В третий раз он же, Жорж Данден, «извиняется». Бергсон прав: здесь повторность — «автоматизм» — смешит. Однако, в трагедии, например, в «Макбете», мы видим также повторение сценических положений. Макбет убивает Дункана, Макбет убивает Банко; Макбет хочет убить Макдуффа, — и здесь повторность не смешит, но ужасает. То же самое мы наблюдаем в «Короле Лире». То Гонерилья, то Регана притесняют отца, постепенно лишая его свиты и т. п. Таким образом, повторность сценических положений в равной мере свойственна и комедии и трагедии; сама по себе она еще не вызывает смеха.

Повторность сценических положений вообще не внешний драматургический прием; она возникает как следствие единообразия в действии. Охваченный единым, цельным стремлением, герой драмы непрерывно сталкивается с противоборством разных действующих лиц и, естественно, оказывается в аналогичных положениях: он сам, его единое действие их вызывает.

Бергсон указывает еще, в-третьих, на автоматизм действующих лиц, «слепо следующих за своей идеей», как, например, дон Кихот; но этому забавному «автоматизму» можно противопоставить «автоматизм» мучеников за идею, например, «Стойкого принца» Кальдерона; признаки, указанные Бергсоном, не являются специфически комедийными, го-

вора языком Бергсона, «напряженность», лишенная «эластичности», гибкости, может быть трагична. Сильная страсть — не «эластична». Мы должны установить особые признаки «автоматизма» комедийного.

## А. КОМЕДИЯ

Восприятие смешного различно — в зависимости от аудитории. Анализируя комедийный эффект, мы будем прежде всего учитывать замысел автора.

Устанавливая характерные признаки комедии как драматического произведения, отвлечемся прежде всего от тех комедийных элементов, которые в драматическом произведении даны только в намеках, рассчитанных на читательское воображение или целиком предоставленных актерскому творчеству, — стинтонаций, жестов и мимики. На спектакле смех может быть вызван самыми разнообразными деталями постановки: декорациями, костюмами и гримом действующих лиц, музыкой и т. д.; относительно схематическая природа комедии как драматического произведения таит в этом смысле бесконечные возможности<sup>1</sup>.

Знаменательно то, что весьма многие комедии в чтении нас не смешат или вызывают только легкую улыбку, тогда как актерам-комикам те же пьесы дают материал исключительно благодарный. Таковы многие комедии Мольера, Гольдони «Хозяйка гостиницы», Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и пр.

Здесь смешное, видимо, не столько в репликах, сколько в сценических возможностях.

Жанр может модифицироваться на театре в зависимости от режиссерской интерпретации. Такова, например, трактовка (современными режиссерами

<sup>1</sup> Интонация актера может сделать несмешной комедийную реплику и насмешить в трагедии. Мне пришлось слышать,



буржуазии) «Жоржа Дандена» — веселой сатиры — как драмы, вызывающей сочувствие герою — богатому, одураченному женой-аристократкой мужику. Такая трактовка явно противоречит сатирическому замыслу Мольера — замыслу большого социального значения.

Наконец, есть весьма много пьес, где драматические (трагические) сцены и реплики чередуются с комедийными; во многих комедиях комедийная борьба сплошь и рядом переходит в драматическую. Таковы, например, «Мизантроп», «Горе от ума» и т. п. Здесь решающим моментом в определении того, имеем ли мы дело с комедией или драмой, является общее задание автора, иногда окончательно вскрывающееся только в финале.

Все эти соображения не должны, однако, помешать нам установить признаки комедии — чистого комедийного стиля.

Явно условна классификация комедийных видов — жанров: комедия-сатира; комедия бытовая (нравов); комедия характеров; комедия положений.

В выдающихся комедиях мы видим яркое сочетание эффектных сценических положений, рельефных характеристик, бытовой наблюдательности, сатирической остроты.

Комедия, как всякая драма, есть борьба. Цели, к которым направлены сталкивающиеся «единые действия», не определяют драматического жанра пьесы: скупость может быть изображена в комедийном и трагедийном плане («Скупой» Мольера и «Скупой

---

как комедийный актер, играющий Позу в «Дон Карлосе», в ответ на вопрос короля Филиппа, какое должностное место в испанском государстве он находит для себя подходящим, ответил: «Ни одного не нахожу» с комедийной интонацией, расшемившей зрительный зал.

рыцарь» Пушкина). Дон Кихот смешон, несмотря на всю возвышенность своих стремлений. Комедийная борьба смешит.

Смешная борьба не должна вызывать сострадания. Иначе говоря, действующие лица в комедии не должны страдать столь сильно, чтоб нас это задевало: вот первое отличие комедии. Аристотель справедливо указывает на несовместимость смеха с большим душевным волнением: комедийное действие не должно нас волновать глубоко. Если в драме — в трагедии — идет борьба не на жизнь, а на смерть, то комедийная борьба не должна быть жестокой. В комедии чистого жанра не должно быть ужасающих сценических положений. Комедийного негодяя — например, Тартюфа — могут арестовать; но пытки и казнь в комедии неуместны. Правда, в «Турандот» Гоцци мы находим пытки, но они изображены шуточным приемом; это — откровенная шалость. Как только комедийный герой начинает сильно страдать, комедия переходит в драму. Такое изменение тона мы находим в четвертом акте «Горе от ума», — «миллион терзаний» и т. д. Наша способность к состраданию связана с нашими симпатиями и антипатиями. Поэтому, чем отвратительнее герой комедии, тем больше он может страдать, не вызывая в нас жалости, не выходя из комедийного плана. Герои сатиры — например, «Смерти Пазухина» Щедрина — смешат нас в самых тяжелых положениях.

Действующие лица комедии не причиняют друг другу чрезмерных страданий; отсюда бодрый, мажорный тон комедии: проигрыш сражения не грозит гибельными последствиями. Забегая вперед к вопросу о комедийной характеристике, надо отметить, что самый характер комедийных героев обычно к страданию не предрасположен. В герое трагедии или драмы неукротимость

воли превозмогает тяжкие затруднения, но эта борьба для него мучительна; главным образом в сценах πάθος'а, в колебаниях бурно вибрирующей воли сказывается тяжкое испытание. Комедийный герой, напротив, отличается либо крайней изворотливостью, быстрой находчивостью, спасающей его в самых двусмысленных положениях, как, например, Фигаро и многие другие герои так называемой комедии положений, либо животной грубостью, тупостью, бессознательностью, избавляющей его от чрезмерно острого сознания своего положения. К этой категории комедийных персонажей относятся все герои бытовой сатиры, включая Жоржа Дандена; можно усумниться в силе его страдания, так как иначе он не вызывал бы в нас смеха; тщеславие и глупость не дают ему возможности дойти до настоящего сознания своего положения. Герои комедии «высокого» — в сущности не чистого — жанра, как, например, Чацкий, также не обнаруживают чрезмерной чувствительности; негодование и оскорбление самолюбие Чацкого даже в финале «Горя от ума» весьма далеки от мучений трагического героя.

Комедийная борьба ведется средствами неловкими, нелепыми или унижительными — или одновременно нелепыми и унижительными, — вот другой существенный признак комедии как процесса драматической борьбы.

Ошибочная оценка положения, неумелое «узнавание», приводящее к невероятным и длительным заблуждениям (как, например, в «Ревизоре», где Хлестакова принимают за ревизора); беспомощное, хотя бы и упорное сопротивление (например, Подколесина); хитрости неумелые, не достигающие цели, притом лишённые всякой щепетильности, средства обмана, лести, подкупа (например, тактика чиновников, против мнимого ревизора в «Ревизоре», или судьба Адама в «Разбитом кувшине» Клейста); борьба жалкая, не-

лепая, унижительная, шутовская (притом не жестокая) — таков чистый тип комедийной борьбы.

Отсутствие щепетильности, мальчишеские приемы борьбы придают комедийный характер изворотливому и умному Фигаро («Женитьба Фигаро»). При некоторой, весьма, впрочем, умеренной, горечи от сознания своего духовного превосходства он борется с графом Альмавивой вежливо, очень считаясь со своим зависимым положением. Фигаро — отнюдь не герой, он не бунтует открыто, не идет напролом; у него лукавая и ловкая, но весьма сдержанная тактика. Фигаро — в лакейском положении; и, при всем своем очаровании, — умный, ловкий и изобретательный — он все же не борется, как революционер.

Прибегая к неблагородным, лишенным всякой щепетильности и, в некоторых комедийных жанрах, неловким выдумкам, комедийные герои попадают сами и ставят друг друга в унижительные положения. Так, Фальстаф, которого дурачат виндзорские проказницы, спасается от ревнивого мужа в корзине с грязным бельем; Эльмира сажает Оргона под стол, чтоб он подслушал Тартюфа, и т. п.

Поскольку от трагедийной борьбы комедийная отличается отрицательными признаками (не жестокая, неловкая, нелепая и т. п.) — комедия является пародией трагедии: Аристофан пародировал Еврипида.

\* \* \*

Комедия избегает моментов, вызывающих сострадание, поэтому общая конструкция комедии, естественно, отличается от конструкции драмы относительной краткостью, а иногда и отсутствием сцен-πλοῦς'a.

Среди разнообразных сюжетных построений следует отметить комедийное построение особого рода, построение, аналогичное драме (трагедии) интриги, например, «Отелло» или «Герцогу Готландскому»

Габбе, однако, несравненно чаще встречающееся, а именно к о м е д и ю-э к с п е р и м е н т. Такое построение мы находим во многих комедиях Шекспира.

Так в «Двенадцатой ночи» компания весельчаков издевается над глупым дворецким Мальволио, пишет ему якобы от его госпожи, графини Оливии, письмо с любовными намеками, с предписанием вести себя странно, высокомерно, надеть шутовской наряд и т. п. Мальволио попадает на удочку, веселая компания наслаждается его дурацким поведением, графиня недоумевает, эксперимент удался.

В комедии «Много шума из ничего» молодые люди Бенедикт и Беатриче постоянно пикируются, дразнят друг друга, состязаются в издевательском остроумии. Их родственники и друзья решают положить конец этим словесным поединкам — и поженить остряков. Беатриче внушают, что Бенедикт в нее влюблен, а Бенедикту, что Беатриче к нему неравнодушна, молодые люди заинтересовываются друг другом и в конце концов женятся.

В хронике «Генрих IV» над хвастливым Фальстафом весело экспериментируют принц Гарри и другие собутыльники, организуют мнимое нападение на Фальстафа — и забавляются тем, как он потом врет, похваляясь невероятными подвигами.

Родственно такому построению и построение «Укрощение строптивой», где Петруччио ставит себе трудную задачу — обуздать Катарину — и добивается своего весьма энергичным и грубым способом.

Такого рода комедийные эксперименты дают возможность широко развернуть эффектную ситуацию.

Конструкция отдельной комедийной сцены мало отличается от конструкции драматической: и здесь и там — смена «счастья» и «несчастья», контрастный перелом; в отличие от драмы, трагедии, в комедийной сцене, где действуют люди слабой, ко-

леблущейся воли, контрастных переломов может быть несколько. В комедийной сцене, как и в драматической, решительный перелом — разрешительный момент сцены — весьма часто вызывается в последнем счете сильным ударом — сильным относительно; если партнер глуп, нет надобности проявлять большую изобретательность. Так, например, Кочкарев окончательно убеждает Подколесина поехать к невесте, назвав его «бабой».

Комедийная реплика — удар комедийной борьбы — обычно либо удар нелепый, слабый, неловкий, на воздух, не по назначению, тупым оружием, опрометчивый и т. п., либо — при этом — удар недостойный, не прямой, лукавый, предательский, не угрожающий, однако, гибелью; весьма часто неловкость сочетается с неблагородством. Неумелые усилия борющихся превращают иногда комедийную схватку в нелепую возню и торможню. Отсюда особый характер комедийного диалога.

Комедийная реплика, по заданию своему, тоже ударна, целестремительна, но она может звучать совершенно бессмысленно, беспомощно. Комедийная реплика может быть риторична, патетична, но красноречие ее — неестественно напыщенное, иногда совершенно нелепое, убедительное только для убогого партнера.

«Нет, я влюблен в вас, жизнь моя на волоске. Если вы не увенчаете постоянную любовь мою, то я недостоин земного существования. С пламенем в груди прошу руки вашей», восклицает Хлестаков на коленях перед Анной Андреевной.

Здесь бесконечное разнообразие — от мычания какого-нибудь князя Тугоуховского («Горе от ума»), от косноязычия какой-нибудь старухи из комедии Островского до патетического любовного монолога Тартюфа.

Комедийная аргументация-дискуссия является как бы пародией аргументации трагедийной. Комедий-

ные герои, так же как и герои трагедии, ссылаются в виде оправдания своим поступкам на законы общественной морали, государства и религии. В связи с низкими поступками эти речи, обычно к тому же бессвязные, неуклюжие, пошловатые по существу, придают особую пикантность комедийной борьбе.

Реплика и жест (поступок) в комедии являются моментами, характерными для действующего лица, однако, отдельные реплики и жесты (поступки) могут быть характерными лишь для определенного состояния действующего лица (например, для состояния аффекта).

Связанные с общей характеристикой действующего лица реплики и жесты (поступки) могут быть сами по себе не смешны; они смешат в связи с общей ситуацией, возникшей в результате характерных действий комедийных персонажей.

Когда Подколесин, ухаживая за Агафьей Тихоновной, говорит ей: «Вот скоро будет Екатерининское гулянье». — «Да, через месяц, кажется». — «Даже и месяца не будет», — эти реплики смешат, как проявление общей характеристики в связи с ситуацией: Подколесин ухаживает. Сами по себе они не смешны.

Но признание Хлестакова в любви Анне Андреевне или шуточки Фальстафа смешны и как проявление характера (в связи с ситуацией) и сами по себе.

Когда в «Женитьбе Фигаро» Керубино прячется за юбками, это смешно само по себе и характерно для Керубино.

Но когда городничий, намереваясь ехать к мнимому ревизору, в растерянности надевает на голову вместо шляпы бумажный футляр, — это жест для него не характерный, жест, смешной только сам по себе.

Изобилие таких смешных моментов, характеризующих не действующее лицо, а его состояние, весь-

ма часто состояние аффекта, превращает комедию в легчайшую комедию положений или водевиль.

Виртуозными произведениями такого вида комедии — водевиля, изображающего не столько характеры, сколько аффекты, являются водевили Лабиша (из жизни французского мещанства), пятиактная «Соломенная шляпка» и др.

Несоответствие аффекта с ничтожной целью, воодушевляющей персонажей, создает впечатление безумной фантазмагии, по слову Достоевского — «дьявол в водевиль».

Особый тип комедийной реплики не смешной, но смешашей образует реплики подлинного остроумия, реплики издевательства. Этот способ борьбы, хотя бы он и был направлен против общества, с нашей точки зрения, заслуживающего всякого порицания — способ чисто комедийный, то есть не отличающийся чрезмерным благородством и в то же время не угрожающий бедствиями. Таковы, например, многие реплики Чацкого: помимо того, что они бьют мимо цели — ибо партнеры к ним невосприимчивы, они в некоторых монологах образуют целый каскад метких и язвительных насмешек. Комедийны приемы Гамлета в сцене с Розенкранцем и Гильденштерном: Гамлет над ними издевается. Однако, трагедийный характер борьбы — не на жизнь, а на смерть — придает и этой сцене мрачную окраску.

Как реплика смешная, то есть обнаруживающая убожество борющегося, так и реплика смешашая, то есть обнаруживающая убожество того, над кем борющийся смеется, построены на одном принципе. В основе как смешной реплики, так и остроты — образное несоответствие предмета, о котором идет речь, с его применением, с тем положением или функцией, которое ему приписывается. Когда гордничий, оправдываясь перед Хлестаковым, говорит об унтер-офи-



церской вдове, что она «сама себя высекла», — здесь явная несообразность, так же как и в шутке Фальстафа, убеждающего принца Гарри в том, что ночных воров следует называть не мошенниками, а «стражами Дианы, рыцарями мрака, любимцами луны» и т. п. Разница в том, сознательно ли дано это несоответствие или бессознательно, нечаянно или нарочно искажается назначение предмета.

Развивая свою мысль о смехе как об общественной функции, карающей всякую косность, мертвенный «автоматизм», Бергсон и в отдельной смешной фразе вскрывает момент автоматического пользования образом, понятием или оборотом речи, противоречащим его живому содержанию и назначению. И здесь — как и в толковании комедийного действия и сценических положений — Бергсон не учитывает, что такое механизирование образов или понятий может быть и не смешным. Если гость опрокинет на скатерть стакан вина и раздраженный скупец-хозяин закричит «караул» — это будет смешно; но если мать, узнав о смерти сына, в отчаянии и помрачении, выбежит на улицу и закричит «караул» — это будет страшно. Читая «Записки сумасшедшего» Гоголя, мы перестаем смеяться там, где чувствуем страдание сумасшедшего; но косность метафор или понятия, нелепое пользование общепринятыми фразами, на которое указывает Бергсон, и т. п. само по себе вызывает смех.

Особенно сильный эффект производит смешающая, остроумная реплика, когда ее дает лицо смешное. Сила Шекспира в изображении Фальстафа именно в этом сочетании: трус, обжора, бабник и т. п. — и великолепный шутник.

Специфический характер комедийного языка, о котором речь была выше (глава IV), характерные, резкие отклонения от нормальной речи, находятся в связи с бытовой окраской.

## Быт в комедии

Комедия неизбежно стремится к реализму, так как, лишенная бытовой типизации, она превращается в инсценированный анекдот. Даже в так называемой «комедии положений», построенной прежде всего на неожиданности нелепых ситуаций, в которые попадают ее персонажи, желательна яркая бытовая изобразительность, элементы бытовой сатиры. Отсутствие проникновения в быт и нравы — глубокий недостаток французской комедии «положений», производящей часто впечатление забавной и хитросплетенной выдумки — не более. Комедийная фантастика — в противовес фантастике трагедийной — также отличается, если так можно выразиться, богатой бытовой разработкой. Здесь выступают конкретные детали мифа, так сказать, быт мифологических существ. Такова, например, шекспировская комедийная фантастика сцены Калибана в «Буре» и др. Реалистическая типизация приобретает в комедии своеобразную остроту. Поскольку комедию чистого стиля характеризует борьба сплошь неумелая и неблагородная, наиболее яркие персонажи комедии являются типами-гиперболами, и чем ярче комедия, тем гиперболичнее характеристики и ситуации. Трагедия и героическая драма изображают максимально одаренных людей, комедия большого стиля — наиболее низких (притом не слишком опасных) и нелепых.

Типы-гиперболы, изображающие максимальное человеческое уродство, переносят из века в век свое комическое обаяние<sup>1</sup>.

Персонажи комедии не предрасположены к страданию; это находится в связи с их относительной бес-

---

<sup>1</sup> В. И. Качалов сказал однажды автору этой книги: «Комический образ должен вызывать своеобразное чувство любования, так, чтобы можно было бы воскликнуть: «Просто прелесть, какая гадость!»

сознательностью. Герой трагедии есть страдающий, способный к полному сознанию всей ответственности своего дерзания мятежник. Персонаж комедии чистого жанра есть слепец или бессовестный и не слишком опасный негодяй.

Герой трагедии может умереть, как барон Пушкина («Скупой рыцарь»), не покаявшись, но он сознает всю значительность, всю ответственность своей страсти; Гарпагон Мольера, напротив, тупо занят скопидомством. Здесь — богатство ложно направленных духовных сил, там — недостаток духовных сил, скудость ума и чувства при сравнительно большом напряжении воли. Если герой комедии, как, например, Фамусов или Тартюф, дает своим действиям идеологическое обоснование, он либо автоматически повторяет чужие мысли, либо бессовестно хитрит, ссылаясь хотя бы на Платона.

Бессознательность порождает самодовольство. «Каждая подлинная комедийная фигура напоминает самовлюбленного уродца», пишет Геббель. Бессознательность, самодовольство, отсутствие чувствительности — все это придает персонажам комедии-сатиры оттенок животности. Это — «свинные рыла», по словам Гоголя.

Сознательное, морализирующее начало вторгается во многих комедиях в лице так называемых резонеров, иногда, как, например, в «Мнимом больном», появляющихся в последнем акте, чтобы вразумить героя, иногда принимающих с самого начала энергичное участие в борьбе — Клеант в «Тартюфе». Роль резонера явно выпадает из комедийного плана.

## **Б. ФАРС И ДРУГИЕ ЖАНРЫ, РОДСТВЕННЫЕ КОМЕДИИ**

Герои комедии нарушают социально-психологические нормы, обычаи, привычки. Герои фарса (эксцентрической комедии) нарушают социально-физиче-

ские нормы общественной жизни. Так, Лизистрата Аристофана, стремясь принудить мужчин к прекращению войны, побуждает женщин отказывать им в любовных ласках. Так, мнимый больной Мольера нелепой возне со своим желудком готов принести в жертву интересы своей семьи. Так, Брюно в «Великодушном рогоносце» из ревности понуждает жену к грубому разврату. Область фарса — по преимуществу эротика и пищеварение. К фарсам можно также отнести все произведения, высмеивающие зоологическую природу человека: например, появление в обществе дрессированной обезьяны, которую принимают за человека, — тема фарса. Действенные проявления в фарсе — соответственно его физической стихии — эксцентричны, периферичны. Для фарса характерно изобилие физических столкновений — объятий, драк и т. п.

Животность фарсовых героев отличается резкой физической динамикой, чрезвычайной подвижностью. На сцене фарс (или эксцентрическая комедия) принимает характер буффонады: животная возня в сценической интерпретации переходит в акробатику, в физическое действие, облагороженное ритмом и пластической четкостью движений.

Фарс изображает нарушение норм социально-физического быта; отсюда, с одной стороны, чрезвычайная опасность соскользнуть в область пошлой сальности, с другой стороны — чрезвычайная острота фарсовой борьбы, направляющей воображение зрителя на элементарные инстинкты. Фарсовая тематика может быть оправдана только идейно значительным конфликтом. Иначе говоря, фарс приемлем только тогда, когда он сочетается с моментами художественной сатиры, бытовой комедии. В «Лизистрате» и «Мнимом больном» мы видим живую и острую типизацию характеров и драматических ситуаций.

В одевилем называют изображение социально-незначительного, но эффектного конфликта

в комедийном жанре — изображение, чередующее обычно моменты диалога с «номерами» пения.

Если водевиль уже лишен всякого бытового и психологического содержания — смех ради смеха, аналогично эффекту пьесы «Гран-Гиньоль», ужас ради ужаса, — он является сценической «шуткой».

### „Смех сквозь слезы“

Смех враждебен слезам. Комедия, моментами вызывающая слезы, серьезное душевное потрясение, не есть комедия чистого жанра. Теория «смеха сквозь слезы» возникла отчасти на основании произведений, где непрерывно перемежаются моменты смешные с моментами драматическими, например «Записки сумасшедшего» Гоголя, отчасти, как самозащита комедийных авторов — того же Гоголя, пытавшегося оправдать внешнюю несерьезность своего искусства. И действительно, разворачивая смешное изображение николаевской России, Гоголь в результате создавал эффект грусти, уныния во всех, в ком еще были живы общественные чувства

Изображая персонажей, бессовестно нарушающих общественные нормы, комедийный автор давал картину полнейшего общественного разложения. Осмеять это разложение — если только автор был подлинным гражданином, а не безответственным насмешником — было делом великой духовной свободы. Эта свобода проявлялась именно в определенности задания, в жесткости смеха. Нужна была исключительная смелость, чтобы в людях показать «свинные рыла». И, если общественный закон отсутствует в сознании героев «Ревизора», мы видим его присутствие в жестокой сатире автора — в том пародически искаженном пафосе, который наполняет комедийную риторику. Когда Тартюф пародирует Платона, мы вспоминаем Платона, и мы видим, что автор помнит Платона. Недаром древние греки гово-

рили, что комедия есть «отражение бога в дурных людях». Как бы низок ни был человек, он отстаивает себя, ссылаясь на некий высший закон — иногда умышленно, лицемерно, иногда бессознательно: так в луже отражается солнце. В этом искаженном напоминании о высших ценностях проявляется пафос комедийного автора, который с горечью видел поругание своего идеала и сохранял самообладание своей насмешливой фантазии.

\* \* \*

В прогрессивном, отмеченном бурным духовным ростом, советском обществе сатира направлена на враждебные этому развитию или отстающие элементы.

Таковы отрицательные типы в «Воздушном пироге» Ромашова, комедийные персонажи в «Интервенции» Славина.

Большинство комедий легкого жанра, например, «Квадратура круга» Катаева и «Чужой ребенок» Шкваркина, изображает конфликты в области половой морали.

### **„Гротеск“ и „романтическая драма“**

Есть особая острота в произведениях, где жестокая борьба, приводящая к жутким, трагическим положениям, развивается в комедийном тоне, в диалоге резко комическом. Такова, например, в русской литературе «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, в иностранной — некоторые произведения Ведыкина и Шоу. Такое произведение называют обычно гротеском.

Романтическая в узком смысле этого слова драма Гоцци, Тика, А. Блока (например, «Незнакомка») отличается, во-первых, причудливым смешением элементов комедийных и драматических. Она родственна «гротеску», поскольку в ней трагическое

трактуются в комедийном плане. Ей свойственна «романтическая ирония».

Ее характеризует, во-вторых, изобилие фантастических элементов, в-третьих, смещение планов реального и нереального: сон переходит в явь, действительность — в сказку, и наоборот. Это смещение планов является прямым заданием автора, помимо чисто драматургического. «Романтической» драмой можно считать и «Сон в иванову ночь».

Литературная критика говорит иногда о «лирической» драме. Лирическая драма — *poisens*. Лирическими часто называют пьесы, лишенные драматизма, но зато полные лирических излияний, то есть пьесы весьма слабые.

### **Малые формы**

Так называемые «малые формы» театрального репертуара и эстрады являются: либо маленькими пьесами — драматическими сценами, часто на злободневную тему, например так называемые «а г и т к и» (см. «Советская бытовая и психологическая драма»), «с к е т ч», драматические сцены, построенные на острых сценических положениях, небольшой водевиль, небольшой фарс; либо о б о з р е н и я м и; либо формами не столько драматического, сколько декламационного характера.



## IX. СМЫСЛ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Смысл драматического произведения — его социально-философское назначение связано со всеми его композиционными особенностями.

Драматическое произведение, как и всякое художественное произведение, есть форма эмоционально выразительная: для того чтобы выяснить идейный замысел пьесы, необходимо проследить эмоциональный эффект разнообразных моментов драматической борьбы.

Как бы резко ни звучали лозунги в пьесе явно агитационной, преследующей четко осознанные социальные цели, эти лозунги не достигнут своей цели, если они не возникнут как естественный эмоционально-идейный вывод из развивающихся перед нами событий. Тем более важно определить эмоциональный эффект в пьесах, лишенных явной тенденции.

Отдельные пьесы, отдельные персонажи могут вызывать чувства весьма сложные.

Шиллер в предисловии к «Разбойникам» всячески подчеркивает свое несочувствие к своим преступным персонажам. Однако, ясно, что его задача выходит из рамок элементарного нравоучения. Осуждая анархию, Шиллер не случайно выбрал героем Карла Моора, молодого деклассированного аристократа с прекрасными душевными задатками. Замысел Шил-



лера — демонстрировать неизбежность анархии в феодальном государстве, протест против тиранов-князей. Согласно аристотелевским требованиям, Карл Моор вызывает не только ужас, но и сострадание. Гаев и Раневская в «Вишневом саде», разорившиеся помещики, на смену которым идет капиталист, должны вызывать, по замыслу автора, сложное чувство сострадания, доходящего до нежного умиления с оттенком ласкового презрения.

Каждая пьеса требует самостоятельного, иногда весьма сложного, анализа. Мы укажем здесь только **общий характерный эффект основных жанров** — основных типов драматических произведений.

Этот эффект — смысл драматического произведения — обычно вскрывается окончательно в его финале, в развязке.

## А. РАЗВЯЗКА

Драматическая борьба кончается победой одной из борющихся сторон — иногда с оттенком примирения; иногда, как, например, в «Гамлете», обе стороны уничтожают друг друга.

Социальное значение комедии-сатиры — о с м е я н и е комедийных персонажей, критика порока и пошлости.

Мы испытываем удовлетворение, когда в комедии-сатире побеждает шутов, плутов и негодяев разумное начало, когда «торжествует добродетель», и все же комедийная победа пошлости, низости и тупости нас мало огорчает, поскольку благородные персонажи в борьбе с этой пошлостью не испытывают сильных страданий. Поражение Чацкого или Несчастливцева не вызывает в нас глубокого сострадания и горечи: мы осмеяли победителей, представителей порочного пошлого быта, и смех этот сам по себе является для нас удовлетворением. Осмеяние

есть кара для пошлых комедийных персонажей, не слишком зло нарушающих общественные нормы и обычаи.

В комедиях, где обе стороны нелепы, где борьба носит характер неловкой и бессмысленной возни и барахтанья, допустима даже случайная развязка, хотя бы даже путем вмешательства со стороны полиции, так сказать, *policia ex machina*.

Однако, в тех случаях, когда неблагоприятный конец борьбы грозит кому-нибудь из действующих лиц — например, Фигаро и его возлюбленной — настоящим страданием, такой исход, конечно, в комедии чистого стиля невозможен.

Исход комедийной борьбы для нас не слишком существен; это явствует из того, что во многих комедиях мы заранее его предвидим, — и это несколько не понижает нашего интереса к комедийной борьбе. В бесчисленных комедиях, изображающих борьбу влюбленных с родителями и родственниками, мешающими их браку, мы предвидим финал — счастливое обручение, но если уловки, к которым влюбленные прибегают, забавны, предопределенность их победы нас не расхолаживает.

Социально-психологическая цель драмы, в узком смысле, — растрогать, потрясти, вызвать страдание к людям, ищущим выхода из противоречий определенного быта. Большинство драм, бытовых, психологических и символических кончаются поражением героя, его гибелью: таковы, например, «Бесприданница», «Гроза» Островского; «Одинокие» Гауптмана; «Иванов» Чехова. Если же герой драмы, вызывающий наше сочувствие, побеждает, то ценой больших страданий, израненный в борьбе; об истинно благополучном конце драмы говорить не приходится.

Сочувственно изображая страдания людей, угнетенных жестоким и отвратительным — или хотя бы недостаточно гибким и чутким — косным бытом, бы-

товая драма является особым видом критики быта, критики, доходящей иногда до резкого протеста. В смысле социального своего содержания каждая бытовая драма, подобно бытовой комедии-сатире,— искусство протеста, пользующееся, в отличие от сатиры, не орудием насмешки, но суровым разоблачением. Назначение героической драмы — прославление героя, его силы и стойкости, преодолевающей труднейшие, мучительные препятствия.

Конец героя героической драмы может быть гибельным или триумфальным; но, какова бы ни была его судьба, развязка героической драмы демонстрирует победу дела, которому он служит; весьма часто, как, например, в «Вильгельме Телле» или в произведениях советских драматургов, в «Оптимистической трагедии», героическая драма кончается своего рода апофеозом.

Классическая трагедия, согласно своему замыслу, не только потрясает — она просветляет духовное сознание зрителя. Помимо художественной образности, ей присущ пафос философского проникновения.

В античной трагедии ход событий вызван произволом рока — здесь возможна благополучная развязка, рок может сменить гнев на милость.

Артемида в «Ифигении Авлической» Еврипида освобождает жертвенно обреченную Ифигению, Афина в «Ифигении Таврической» спасает осужденного Ореста.

Изображаемые Шекспиром необузданное стремление и жесточайшая борьба неизбежно завершаются гибельной развязкой.

Эмоционально-моральный эффект такого финала в античной трагедии и у Шекспира весьма различен.

Страсть в античной трагедии есть моральная болезнь. Это — безумие Геракла, в затмении убиваю-

щего собственных детей, это — слепота Эдипа, борющегося с роком. Античное мировоззрение в христианском преображении сказывается и у некоторых новейших драматургов, например (в XIX веке) у Геббеля.

«Драма имеет дело с чортом,— пишет Геббель,— каждый отдельный момент в ней безнравствен, ибо это есть момент страсти». В противовес античному восприятию иная природа страсти в трагедиях Шекспира и его школы. Недаром поклонники античной трагедии отрицают подлинность трагедийной конструкции в шекспировском театре.

В трагедиях Шекспира страсть не есть некая одержимость, требующая исцеления: это — неотъемлемое проявление, в известном смысле осуществление сильной личности. Но «фатум» — в ней самой, в необузданности ее стремлений; сталкиваясь с «высшими силами» (согласно гегелевской терминологии), с обществом и государством, она сама в себе несет свою обреченность.

Античная трагедия была дидактична; утверждая могущество рока, она прославляла волю богов и требовала смирения и покорности. Шекспировская трагедия стремится к объективно-художественному утверждению некоей высшей гармонии, мирового порядка. Трагедия Шекспира наносит раны, но не накладывает цепей, она мажорна.

Согласно Аристотелю, финальный эффект трагедии есть *κάθαρσις*, момент духовного очищения, освобождение от ужаса и сострадания, возбуждаемого в зрителе героем трагедии, перипетиями драматической борьбы. Аристотель не развивает своего положения о *κάθαρσις*'е, он только констатирует конечный психологический эффект трагедии. Наблюдения Аристотеля вызвали множество толкований. Не вдаваясь в рассмотрение огромной дискуссии на эту тему, мы должны отметить два существенных момента:

1. В античной трагедии *κάθαρσις* — духовное очи-

щение связано с моментом религиозным, с дидактическим утверждением всемогущества богов.

2. В античной трагедии *καθαρσις*, духовное осознание трагической вины и примирение с высшими видами, переживал не только зритель, но и герой трагедии. В античной трагедии — в «Царе Эдипе» или «Геракле» — мы видим ряд сцен, следующих за катастрофой, развязку, сцены *καθαρσις*'а, насыщенные религиозным чувством. Герой античной трагедии осознавал свою вину, неотвратимость гибели, победу высших сил. Признавая свою неправоту, свое безумие в конце трагедии, он вызывал *καθαρσις* у зрителя.

Иначе — у Шекспира. Только в «Короле Лире» есть момент *καθαρσις*'а героя трагедии, но не в финале, а в третьем акте, за которым следует новый момент борьбы. Макбет в конце трагедии видит воочию, как судьба на него надвигается, и все же продолжает биться:

Последнее хочу я испытать.

Не давая сцены *καθαρσις*'а, Шекспир в «Гамлете» утверждает необходимое начало появлением Фортинбраса, непосредственно следующим за развязкой. В «Кориолане» и «Макбете» он ограничивается краткими репликами, утверждающими власть государственности и общественности: краткие морализирующие сентенции — вот все, что заменяет в этих трагедиях сцену *καθαρσις*'а. Здесь *καθαρσις* возникает у зрителя не под гипнозом религиозной дидактики и покаяния, но объективно.

Вопрос о том, должен ли герой трагедии, совершивший ошибку, осознать ее в финале или *καθαρσις* обязателен только для зрителя, вызвал в мировой критической литературе большую дискуссию. Лессинг и Геббель защищали шекспировскую трагедию.

«Примирение» («Die Versöhnung») в трагическом совершается в интересах целого (der *Cesammtheit*),

но не индивидуума», пишет в своем «дневнике» Гёббель. «Трагедия кончается примирением в интересах «Целого»,— продолжает он,— и вовсе не необходимо, хотя и желательно, чтобы герой трагедии сам дошел до внутреннего примирения».

Трагическое дерзновение вызывает в нас переоценку самых основных ценностей; мы переоцениваем и заново утверждаем закон, против которого восстает трагический герой. Как луч прожектора, направленный вдаль, пламенный мятеж заново освещает перед нами потрясенный мир, и он встает перед нами в новых очертаниях: полное страданий заблуждение шекспировского героя и его гибель несут зрителю духовное очищение.

По всей истории новой драмы мы видим параллельное развитие этих двух традиций завершения драматического процесса — традиции античной, дающей сцены катарзиса героя драмы, и шекспировской, предоставляющей катарзис зрителю.

Античную трагедию мы находим во «Власти тьмы» Толстого, поклонника античной трагедии.

Никита во «Власти тьмы» кается, стоит на коленях, готовится к каторге, как к божескому наказанию, мораль и религия торжествуют не только в объективно развивающемся ходе событий, но и в сознании героя; однако, трагедийная сила произведения ослаблена этим финалом: в сладострастии Никиты нет истинного дерзания, это — жалкий блуд.

В маленьких трагедиях Пушкина — трагедийных эскизах, обнаруживающих чрезвычайно острый замысел, — герой гибнет, упорствуя в своих страстях. Таков дон Жуан, чей последний возглас

. . . . О, донна Анна!

свидетельствует о страсти, не отпускающей своего раба даже в момент его погружения в преисподнюю. Таков скупой рыцарь, умирающий с возгласом:

. . . . . Где ключи,  
Ключи, ключи мои!..

Сильнейшее впечатление в трагедии производит именно это бешеное устремление — до конца.

Иди, душа, во ад, и буди вечно пленна.  
О, если бы со мной погибла вся вселенна.  
(Финал «Дмитрия Самозванца» Сумарокова.)

Эти старинные неуклюжие стихи — великолепный финал трагедии.

Мало того — есть трагедии, где герой не только осуществляет свое единое действие неуклонно до конца, но и после катастрофы, узнав свою трагическую вину, гневно протестует против рокового стечения обстоятельств — против бога, против абсолютной необходимости: это «Герцог Готландский» немецкого драматурга Граббе. Фабула этого примечательного произведения такова: младший из трех братьев умирает. Злодей-негр прокрадывается в склеп, мечом прокалывает труп и доносит старшему брату, что младшего убил средний. Старший, герцог Готландский, начинает мстить; сначала убивает среднего брата, затем отца, ему противоборствующего, и т. д. Наконец, коварство негра разоблачается. Герцог Готландский убивает негра. В последнем акте он не только не испытывает катарзиса, но бешеное негодование и чрезвычайные страдания вызывают в нем восклицания вроде «Если есть в мире бог, то имя ему злоба» и т. п. Убив негра, он заявляет: «Что же мне теперь делать?» «Убийство негра — последнее, что еще интересовало меня на этом свете». И далее следует ремарка: «Он зевает». Когда в конце трагедии его убивают, он умирает с радостью. Таково это мрачное и дерзкое произведение, где принудительность мирового порядка воспринимается героем как тюрьма, как система пыток. И это произведение мы также должны признать трагедией, — или, во всяком случае, весьма родственным трагедии. Герой этой трагедии

без злого умысла — *bona fide* — восстает против законов бытия, ибо он осуждает эти законы; с точки зрения теории трагедии, духовное «очищение» — «катарзис» — для него не обязательно, так же как не обязательно для зрителя его мрачное мирозерцание: гибель герцога Готландского, торжество какого бы то ни было порядка доставляет зрителю удовлетворение.

Идея катарзиса связана с общей концепцией классической трагедии — прежде всего с концепцией трагедии античной. Однако, условно можно говорить и о катарзисе советской драмы, порожденной материалистической идеологией. Здесь своего рода катарзисом является осознание героем пьесы, если он нарушает нормы советской общественности, своей вины в финале пьесы и осознание ошибки героя зрителями. Таким образом, и в советской драме мы находим в новой модификации обе традиции — античную и шекспировскую.

В «Человеке с портфелем» Файко и «Аристократах» Погодина центральные персонажи переживают катарзис совместно со зрителем. Во многих других пьесах закон советской общественности утверждается объективно — уничтожением врага.

### **Монументальные жанры драмы**

Наиболее значительными жанрами в истории драмы являются монументальные жанры — трагедия и героическая драма.

Классическая трагедия остается великолепным образцом, подлежащим внимательному изучению: Шекспир и Шиллер не сходят с советской сцены.

Не повторные явления повседневности изображает драма, но катастрофические сдвиги, преобразующие быт, — вечную борьбу социальных сил, диалектическое разложение идей, вечное брожение человеческого духа. Жизнь есть движение и борьба; драма — прежде всего героическая драма-трагедия — ярчайшее отражение жизни.



Монументальная драма — наиболее полное воплощение жизни — являлась до наших дней основным и главным типом драматического произведения, быть может, художественного произведения вообще. Произведения искусства впитывают жизненную энергию, они хранят ее, как некий духовный экстракт, и возвращают ее читателю, зрителю, слушателю.

И мы должны отдать всяческое предпочтение монументальным формам драматического искусства, формам, порожденным бурными страстями и патетикой.

Театр, подобно памятникам монументальной скульптуры, стоит на площади; толпы вливаются в его широко распахнутые двери. Сцена — увеличительное стекло и рупор, зрительный зал — огромный резонатор; все мелкое, посредственное с особой назойливостью докучает нам, провозглашенное звучными актерскими голосами. Здесь место прежде всего для героев и для шутов.

## **Б. ДИАЛЕКТИКА ДРАМАТИЧЕСКОЙ БОРЬБЫ**

Драматическое произведение есть изображение действенного процесса. В серьезных и законченных произведениях это — процесс диалектический.

Укажем несколько примеров такой драматической диалектики — основной линии процесса (целостный диалектический процесс развивается в сложных динамических разветвлениях).

У Софокла в «Царе Эдипе» исходное положение, завязка: могущество царя и недовольство народа, полагающего его виновником эпидемии. Создается конфликт. Эдип хочет отвести ужасное подозрение. Ряд перипетий приводит к катастрофе — к диалектическому отрицанию исходного положения: Эдип разоблачен и уничтожен. Следует «снятие отрицания», развязка сцены катарзиса, «очищения» Эдипа.

Автор сострадает Эдипу и ужасается его судьбе — судьбе человека. Автор утверждает могущество рока, но призывает к состраданию.

Иного рода диалектику мы находим у Шекспира, например, в «Гамлете»: король торжествует, Гамлет унижен. Создается конфликт — Гамлет стремится к мести-справедливости, он борется с королем и его приспешниками, он борется с самим собой, со своими сомнениями, с отвращением к жизни. Гамлет решительно разоблачает короля: сцена «мышеловка» — катастрофа, момент отрицания. «Трагическая вина» Гамлета в том, что он стремится к личной мести одиноко-индивидуалистически. «Снятие отрицания», как уже указывалось, — появление Фортинбраса во главе «толпы бродят» — момент катарзиса (так сказать, объективного катарзиса) после кровавой развязки.

В «Разбойниках» Шиллера исходное положение: пылкий бунтарь Карл Моор томится под гнетом феодальной тирании. Конфликт-борьба Карла Моора с феодализмом и собственными колебаниями ведет к анархическому буйству Карла Моора, к сокрушению всех морально-религиозных ценностей. Катастрофа: Карл Моор бросается в бой с правительственными войсками. «Снятие отрицания» — катарзис Карла Моора, его смирение, его признание необходимости государственного порядка.

Здесь борьба анархии и феодализма разрешается утверждением демократической государственности.

Диалектичны и весьма продуманы в смысле философском многие пьесы Ибсена. В «Бранде» «снятием отрицания», катарзисом является голос свыше («Deus caritatis!») — утверждение милосердия христианской морали наперекор лозунгу Бранда, формальному, лишённому определенного социального содержания, индивидуалистическому лозунгу жестокой непреклонности. В «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» конфликт разрешается моментом мистического квиетизма и т. п.

Мы видим, что исходное положение дается в завязке, момент «отрицания» — в катастрофе; здесь диалектически первоначальное положение опрокидывается; самодур король Лир

унижен, ханжа Тартюф разоблачен, женоненавистник кавалер ди-Рипафратта влюблен до одури; ловкий пройдоха городничий в «Ревизоре» одурачен и т. д. Как уже сказано, в финале, в момент «снятия отрицания», окончательно проявляется идеология автора.

Нарастание действия — «количества» действительной энергии — вызывает разнообразные психологические изменения, переходит в «качество» и подготавливает возникновение перипетий.

Указанные здесь примеры намечают самую общую диалектическую схему; существенна для понимания диалектики драматического процесса связь героя и среды, необходимо восприятие исходной ситуации, как единого живого комплекса, таящего в себе драматические противоречия и постепенно — в драматической борьбе — переходящего в моменты катастрофы и развязки.

Поскольку каждое лицо в драме является представителем (в героической драме — вождем) определенного класса, социальной группы, каждое столкновение, каждая ситуация в драме — и исходное положение, и момент катастрофы, и развязка — являются картинами социального значения — во многих пьесах помимо намерения автора.

Диалектика драматической борьбы есть диалектика социальной борьбы.

Диалектичны только драматические процессы, глубоко задуманные. По отношению к большинству пьес говорить о диалектике не приходится. Нет диалектики в «обозрениях», «хрониках»; во многих пьесах нет момента «снятия отрицания» — процесс не завершен. В других — спутаны драматические линии и т. д. Однако, всюду, в пьесах незавершенных и неглубоких, — если они только мало-мальски сценичны — всюду в драме мы видим комплекс моментов натиска и отпора — четкие комплексы сценических положений, знаменующих динамику борьбы.

---

---

## Х. ЗАКОН ДРАМАТУРГИИ

### ПОВТОРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПОЛОЖЕНИЙ

Установив систему драматургических понятий, мы перейдем к морфологическому закону драматургии — закону образования разного типа драматических конструкций.

Конструкция в драме — отнюдь не «скелет» и не «каркас» (как принято выражаться), на который надеваются художественные образы драмы. Конструкция выражает идейное задание произведения, она неразрывно связана с его эмоционально-красочными чертами, с его композиционными<sup>1</sup> особенностями; тем самым анализ конструкции неизбежно затрагивает и все прочие элементы драматического произведения, чем и объясняются в данной главе повторения некоторых соображений, высказанных в предыдущих главах.

В своей книге «Смех» Бергсон указывает на повторность сценических положений в «Жорже Дандене». Бергсон не отмечает, что эти сценические поло-

---

<sup>1</sup> В этой главе я пользуюсь терминами «конструкция», «композиция», «архитектоника» в следующем смысле: конструкция — схематический рисунок произведения; композиция — построение, взятое не только как схема, но в связи с красочными приемами; архитектоника — соотношение частей.

жения распределены по трем актам пьесы; для нашего исследования это существенно. Возражая Бергсону, который в этой повторности сценических положений видит признаки специально комедийного «автоматизма», я указываю в главе «Комедия и фарс», что в трагедии мы находим также повторность действий и порождаемых ими сценических положений.

«Автоматизм» трагедийный и «автоматизм» комедийный имеют, конечно, свои специфические признаки, но самый факт «автоматизма» жанра драмы не определяет.

Повторность сценических положений возникает как следствие единообразия в действии — все равно, в комедийном или трагедийном плане.

Мало того, мое возражение Бергсону следует развить и углубить: поскольку единообразие в действии наталкивается на единообразие контрдействия, мы находим в каждом законченном и цельном драматическом произведении повторность не только отдельных сценических моментов, но целых комплексов сценических-драматических положений, причем весьма часто именно эти комплексы и определяют собой композицию отдельных актов (действий) пьесы.

## **А. ПЕРВЫЙ ТИП ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ**

Возьмем в виде примера «Разбойников» Шиллера, трагедию очень отчетливую по своей конструкции. Трагедия разделена на пять актов. Театральные опыты последних десятилетий как бы указывают нам, что деление пьес на отдельные акты весьма условно: пятиактную «Двенадцатую ночь» Станиславский небезуспешно свел к трем действиям, пятиактный «Лес» Мейерхольд очень ловко превратил в трехактную пьесу, разделенную на эпизоды, «Царя Эдипа» ставили и в трех, и в четырех, и в пяти актах. Надо заме-

тить, что каждый такой случай перестройки актов требует отдельного и тщательного рассмотрения<sup>1</sup>.

Попробуем, однако, пренебречь театральными заданиями и довериться драматургу; надо полагать, что он не совсем случайно придал своему произведению ту, а не иную форму<sup>2</sup>.

Что побудило Шиллера разделить «Разбойников» на пять действий и остановиться именно на тех делениях, которые мы находим в пьесе?

Рассмотрим динамический рисунок в роли Карла Моора. В первом действии Карл Моор, пылкий студент, поклонник античных героев, удрученный низостью современных ему нравов, мечтает о мирной жизни, о встрече с невестой. «В тени моих родных лесов, в объятиях моей Амалии ждет меня чистая радость. Еще' на прошлой неделе написал я отцу, прося у него прощения» и т. д. Он с негодованием отталкивает сомнительные намеки и предложения Шпигельберга, уже задумавшего разбойничье предприятие. «Счастливого пути! Поднимайся по позорному столбу к венцу славы!» Сомнения — колебания — надежды: роль Карла Моора начинается моментом сильной «эмоциональной вибрации». Далее: Карлу Моору приносят письмо его брата Франца — мнимое проклятие отца. Тогда, возмущенный человеческой несправедливостью и бессердечием, Карл Моор принимает предложение буйных товарищей и становится во главе шайки.

Та же схема, тот же комплекс драматических положений в точности повторяется во втором дей-

---

<sup>1</sup> Переработка Станиславского имела свой недостаток: комедийные сцены заглушали романтическую интригу, так как второй акт был целиком отдан комедии. Переработка Мейерхольда удалась, — но только в связи с коренным изменением всего стиля пьесы.

<sup>2</sup> Интересен опыт Рейнгарда, поставившего «Царя Эдипа» в одном акте — так, как он шел в древности, и реабилитировавшего такую постановку: зрелище, длившееся 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> часа, оказалось несколько не утомительным.

ствии. Карл Моор начинает его также в сомнениях и колебаниях; он подавлен зверствами своих товарищей. Шуфтерле весело повествует о том, как он бросил ребенка в огонь. «Прочь, чудовище!» восклицает Карл Моор. Он гонит от себя разбойника. Оставшись один, он обращается к богу: «Не слушай их, мститель небесный. Разве я виноват? Разве ты виноват, если твои казни — мор, голод, потопы — вместе с злодеями пожирают и праведных?» и т. д. Монолог заканчивается (полная аналогия с первым действием) следующим порывом: «Вот я отрекаюсь от своего дерзкого плана, пойду и спрячусь в каком-нибудь ущельи, где день бежит от моего позора». Следует ремарка: «хочет бежать». Однако, в этот момент доносят, что шайка окружена правительственными войсками. Является патер и нагло приглашает разбойников сдаться. В негодовании Карл Моор ведет разбойников в сражение.

И в этом действии нравственная природа Карла Моора противится искушению разбоя и злодейства. Но сильнее морали в нем свободолюбие. Проявление несправедливости, насилия побуждает его к решительному действию. Следует подчеркнуть, что повторяющийся в этом акте комплекс драматических моментов дан в нарастании. Сильнее желание порвать с буйной жизнью в начале сцены; сильнее удар контрдействия посредине, сильнее порыв мятежа в конце.

Второе действие характеризуется рельефным усилением драматической борьбы.

Та же схема снова повторяется в третьем акте. Шайка пробилась сквозь строй правительственных войск и находится в местности около Дуная. И здесь роль Карла Моора начинается с момента сильнейшего волнения — отчаяния.

«О вы, дни мира! Ты, замок моих отцов, вы, зеленые долины, полные мечты! О вы, райские сцены моего детства!.. Неужели вы никогда не вернетесь,

никогда не освежите мою пылающую грудь вашим чистым дыханием? Плачь со мной, природа!..» и т. д.

Есть, однако, оттенок, отличающий этот момент «эмоциональной вибрации» от аналогичных моментов во втором и первом действиях. А именно, там Карл Моор заканчивает аналогичную сцену решением порвать с беспутством (первое действие) или с разбойничьей жизнью. (второе действие). Здесь же, в третьем действии, шайка потеряла в бою Роллера, друга Карла Моора, и Карл Моор заканчивает сцену клятвой, связующей его с шайкой: прахом Роллера клянется он товарищам не покидать их. Это несколько ослабляет впечатление тревоги, смятения. Далее: является Косинский, просится в шайку, рассказывает о тех несправедливостях, которые ему пришлось испытать. Под влиянием его рассказа, а также совпадения имен (возлюбленную Косинского звали, как и невесту Карла Моора, Амалией), Карл Моор ведет шайку к замку своего отца во Франконию.

Здесь тот же комплекс сценических моментов; однако, сравнительно с предыдущим актом, в действиях нет нарастания. Помимо указанной разницы (момент смятения, растерянности у Карла Моора ослаблен тем, что он не приводит к резкому отголкнуванию от шайки), побудителем к решительному действию в финале акта является не наглядное, непосредственное насилие или несправедливость, но рассказ о нем. Само по себе это еще не понижает впечатления. Известие, повествование о каких-либо событиях может потрясти, уничтожить. Здесь существенно не отсутствие непосредственного действия, но содержание рассказа Косинского, мало прибавляющего к тому, что мы слышали о тирании германских князей в первых двух актах.

Отсутствием нарастания в этой сцене и объясняется то, что в некоторых театрах сцена с Косинским выпускается,



В четвертом действии схема повторяется в точности и в сильнейшем нарастании. В системе драматических моментов, зафиксированных нами в трех первых действиях, то есть: а) смятение, сомнение, стремление к добродетели, б) удар насилия, несправедливости, в) решительное возмущение — первый момент в четвертом действии сильно развит. Он начинается монологом Карла Моора, приветствующего родную землю:

Привет тебе, родная земля! (Он целует землю.) Родное небо; родное солнце... Амалия! Отец! Твой Карл приближается!  
... (Останавливается перед калиткой.)

Что со мной?.. Смертельный страх... Ужасное предчувствие.

За этим монологом следует ряд сцен с Амалией и Даниэлем, до чрезвычайности усиливающих душевное волнение героя. Когда, наконец измученный встречей с любимой девушкой, которой он не посмел открыть свое настоящее лицо, Карл Моор ночью оглядывается на жизнь и ее роковые противоречия, он делает попытку самоубийства: «...Зачем этот идеал недостижимого совершенства? Зачем отсрочка недоконченных планов,—если ничтожное нажатие этого жалкого предмета (*поднимает пистолет к лицу*) равняет мудреца с глупцом, храброго с трусом, благородного с плутом». И далее: «...Ужасный ключ, который запирает за мной тюрьму жизни, а передо мной открывает обитель вечной ночи,— скажи мне... куда ты меня поведешь?.. Неужели я должен умереть из страха перед мучительной жизнью? Неужели я позволю несчастью одержать надо мною победу? Нет, я буду терпеть (*отбрасывает пистолет*). Пусть муки разобьются о мою гордость! Я выпью чашу до дна». За этим моментом ужасных сомнений и отчаяния следует сцена с отцом. Карл Моор находит старика запертым в старой башне, иссохшим, умирающим; Франц спря-

тал дряхлого отца, заточил его в башню и завладел его имуществом. Вид этого низкого злодеяния потрясает Карла Моора. В подъеме негодования, в гневе дает он свою знаменитую клятву: «Мщение, мщение, мщение за тебя, жестоко оскорбленный, опозоренный старец! Так разрываю я отныне навеки братские узы! *(Разрывает одежду сверху донизу.)* Так проклинаю перед лицом неба каждую каплю братской крови! Услышь меня, полночное небо, взиравшее на это позорное дело. Услышь меня, триединый, грозный бог, который господствует над месяцем и отмщает, и наказует там, в надзвездном мире, и пылает огнем среди ночи! Здесь преклоняю я колена... Здесь, среди таинственного трепета ночи, поднимаю три пальца... Здесь клянусь я — и пусть природа извергнет меня из своих пределов, как зловредное животное, если я нарушу свою клятву... я клянусь, что не увижу дневного света до тех пор, пока кровь отцеубийцы, пролитая перед этим камнем, не испарится солнцем!..» В этот момент Карл Моор оправдывает разбойников перед лицом грозного бога, в которого он верит: «...Вам, конечно, никогда и не снилось, что вы — орудие высших сил?.. Сегодня, сегодня невидимая сила облагородила наше ремесло. Преклонитесь перед тем, кто привел вас сюда и удостоил вас стать грозными ангелами его страшного суда...» Он ведет разбойников к замку на приступ.

Ряд сцен с Амалией — сцен взаимного распознавания, насыщенных мучительной патетикой; попытка самоубийства; встреча с поруганным, обиженным отцом; бурный финал: рельефное усиление действия.

Итак, в четырех действиях мы видим все ту же повторяющуюся действенную схему, причем только в третьем действии она дана в некотором ослаблении, тогда как в первом, втором и четвертом мы наблюдаем резкое усиление действия.

Если мы взглянем в бурно развивающийся пятый акт, то окажется, что и здесь повторяется тот же комплекс драматических положений, как и в остальных четырех актах. И здесь мы найдем в начале сцены момент сомнения, колебания. В третьем действии этот момент носит характер скорби, сожаления о прошлом, в четвертом сомнение переходит в пессимистическую тираду, оно сопряжено с острой и разрушительной работой ума; в пятом действии отчаяние принимает характер судорожных выпадов, доходящих до иступления. Во втором, третьем и четвертом действиях это состояние развивается отчасти в монологах — в борьбе с самим собой. В первом — в борьбе с Шпигельбергом, в пятом же действии сомнения и колебания Карла Моора достигают высшего напряжения в сцене с отцом и Амалией.

*Амалия (бросается в его объятия). Убийца, дьявол! Ангел! Я не могу тебя покинуть.*

*Карл (отбрасывает ее). Прочь, коварная змея, ты хочешь издеваться над безумцем, но я бросаю вызов тирану-судьбе... Что, ты плачешь? О, вы, живые, злобные звезды! Она делает вид, будто плачет, как будто хоть одна душа может обо мне плакать. (Амалия бросается ему на шею.) А! что это? Она не пренебрегает мной, не отталкивает меня от себя... Разве ты забыла! Знаешь ли ты, кого обнимаешь, Амалия?*

*Амалия. Единственный, неразлучный.*

*Карл (радостно, в экстазе счастья). Она прощает меня, она любит меня! Я чист, как небесный эфир, она любит меня! (Он падает на колени и равражается слезами.) Мир возвратился в мою душу, муки утихли, нет больше ада... Смотри, о смотри, дети света плачут в объятиях плачущих демонов... (Вставая, к разбойникам.) Плачьте же и вы. Плачьте, плачьте, вы ведь так счастливы... О Амалия! Амалия! (Целует ее; они стоят в безмолвном объятии.)*

Момент сомнений заканчивается, таким образом, как в первом и во втором актах, решительным устремлением к прежней и неизменной любви. Как и в предыдущих действиях, следует удар контрдействия; подобно аналогичному моменту в третьем

действии, этот удар настигает Карла не в виде непосредственного вторжения со стороны, но в виде напоминания: разбойники наперерыв закливают своего атамана не нарушать однажды данной клятвы. «Остановись, изменник!» восклицает один. «Вспомни о богемских лесах!» подхватывает другой.

«... Вероломный, где твои клятвы? Неужели раны так скоро забываются? Когда мы за тебя ставили на карту счастье, честь и жизнь, когда мы стояли перед тобой, как стены, и принимали, как щиты, удары, которые должны были лишить тебя жизни, разве не поднимал ты тогда руку со страшной клятвой, разве ты не клялся никогда не покидать нас, как мы не покинули тебя? Бесчестный, клятвопреступник!»

И далее:

Разбойники (*перебивая друг друга и разрывая на себе одежду*). Смотри сюда, смотри! Ты знаешь эти шрамы? Ты наш!.. и т.д.

В ответ на эти укоры и напоминания — последняя, страшная вспышка Карла Моора: он убивает Амалию.

Трагедия, подобно античной трагедии, заканчивается краткой сценой *καθ'αρσις*. «О я, глупец, я думал улучшить мир преступлением и поддержать законы беззаконием...» Карл Моор порывает с разбойниками и идет на пытку и смерть, отдаться властям.

Мы видим в энергичной сцене пятого действия повторение всех трех характерных моментов, отмеченных нами в четырех предшествующих действиях. За пятикратным повторением комплекса следует в «Разбойниках» короткая сцена патетического «очищения», являющаяся, таким образом, неповторяющимся придатком к схеме пятого действия.

Мы видим, что деление на пять актов в «Разбойниках» не случайно. Это не условность и не каприз автора; четко и рельефно повторяется в пяти действиях один и тот же комплекс драматических положений. Эти положения являются в пьесе основными, комплекс этих моментов определяет самую тему трагедии — единое действие Карла Моора, его анархи-

ческое свободолюбие, возбуждаемое тираническим произволом и несправедливостью.

Остальные сцены — первые сцены всех актов, кроме четвертого, о которых до сих пор не было речи, — изображают интриги Франца Моора, ведущего, наравне с патером и другими, контрдействие и являющегося как бы злейшим представителем той феодальной и бюрократической Германии, с которой борется Карл Моор.

И в этих сценах мы видим повторение драматических положений: в первом акте — воздействие Франца на старика; во втором — на Амалию; в третьем — на Амалию и на старика, через Германа; в четвертом — среди сцен Карла Моора с Амалией — сцена Франца, убеждающего Даниэля отравить старика; в пятом — борьба Франца с пастором Мозером и его самоубийство.

В «Разбойниках» есть давно отмеченная, сразу бросающаяся в глаза особенность: главные действующие лица — Карл Моор и Франц Моор — нигде не встречаются, нигде не воздействуют друг на друга непосредственно. Этот момент фабулы и приводит к тому, что отдельные акты распадаются на две части: в первой половине акта действует Франц, во второй Карл Моор. И в обеих половинах повторяются свои, все усиливающиеся комплексы драматических положений.

Вернемся к сценам Карла Моора. Мы видим, что повторный комплекс образуется наиболее яркими проявлениями действия, причем начальный момент комплекса — стремление Карла Моора к любви и добродетели — и конечный момент — бунт Карла Моора, его мятежный протест против насилия — контрастируют. Во всех пяти актах этот комплекс основных драматических положений дает картину перелома в душевном состоянии героя драмы, перелома, вызванного столкновением с

контрдействием, перелома, мотивированного этим столкновением.

Обозначим:

стремление Карла к добродетели . . . . . А;

удар насилия, контрдействие . . . . . К;

мятежное свободолюбие Карла . . . . . О.

В четырех актах мы находим комплекс АКО.

В пятом акте мы находим комплекс . . . АКОБ,

если мы обозначим конечный момент  $\chi\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma'a$ —Б.

Комплекс АКО обнаруживает постоянное бореие в душе героя. Карл Моор одержим противоречивыми стремлениями, причем постоянно и неизменно побеждает анархическое бунтарство. Тем самым оно и является страстью Карла Моора, его «единым» действием.

Таким образом, момент О есть момент единого действия, сильнейший, нежели момент А, момент стремления контрастного к единому действию, момент внутреннего контрдействия.

К — означает внешнее контрдействие, контрдействие со стороны.

К — противоборствует как А, так и О; насилие, несправедливость враждебны как стремлению Карла Моора к добродетели, так и его стремлению к свободе, к анархии.

К — противоборствует всем стремлениям, всем начинаниям героя драмы.

Под влиянием К прекращаются его колебания, его внутренний разлад затихает и растет сильнейшее его стремление, его единое действие, его страсть.

Как уже указано, действие (то есть по преимуществу контрдействие — поскольку единое действие должно быть особо рельефным) не обязательно должно быть непосредственным. Мы видим в «Разбой-

никах», что важное драматическое положение может быть создано известием, письмом, напоминанием и т. п. В таких случаях можно говорить об опосредствованном действии.

В третьем акте действие Франца опосредствовано Германом, сознательным и активным его представителем. В четвертом акте Карл Моор находит отца, замученного Францем Моором. Здесь действия Франца Моора пассивно опосредствованы его отцом: один из сложных видов драматического столкновения.

\* \* \*

Возьмем пьесу совсем другого стиля — французскую комедию XVII века; вернемся к «Жоржу Дандену».

И здесь в трех действиях комедии повторяется — в нарастании — не только одно драматическое положение (как указывает Бергсон), но целый комплекс драматических моментов.

Действие первое начинается с глубокого смятения Жоржа Дандена: «О, что за мудреное дело жена из барышень. И какой внушительный урок моя женитьба для всех крестьян, которые, подобно мне, желают стать выше своего положения и породниться, как я, с дворянским домом!..

Мне теперь страшно в дом войти, постоянно наткнешься на какую-нибудь неприятность».

Узнав у Любена, слуги Клитандра, о готовящемся свидании своей жены с Клитандром, Жорж Данден бунтует, — делает попытку изоблечить жену. Жена, ее любовник, тесть и теща Дандена отражают этот выпад, и Жорж Данден смиряется: «Ты этого хотел, Жорж Данден, ты этого хотел».

Эта же схема — в нарастании — повторяется во втором действии. Раздраженный событиями первого действия, Жорж Данден проявляет здесь свое недоверие к жене более активно: он подстергает жену,

он следит за тем, как она обменивается поклонами с Клитандром (в начале — небольшая проходная сцена между слугами, вроде маленькой интермедии).

Анжелика обороняется, отклоняет самолюбивые упреки. Однако, через замочную скважину видит Жорж Данден свою жену на свидании с Клитандром. Усиление: в первом действии Жорж Данден поверил слухам, здесь ему приходится верить собственным глазам. Но хитро парирует Анжелика и этот натиск мужа; в присутствии отца и матери она ругает Клитандра за назойливость, она делает вид, что бьет своего любовника палкой (удары попадают на Дандена). Новое поражение Дандена: «...Неужели все вечно будет складываться против меня и мне не удастся уличить эту бесстыдницу?»

Все три момента — смятение Жоржа Дандена и его бунт в начале акта, контрдействие его жены, ее родных и любовника, поражение, уступка Жоржа Дандена — весь комплекс драматических моментов повторяется в этом действии.

В третьем действии Жорж Данден ночью выслеживает жену. Слуга Клитандра, Любен, опять проговорился: Анжелика на свидании с Клитандром.

Жорж Данден ее подстерегает, он подслушивает ее объяснение с Клитандром: «...Разве вы думаете, что всякого мужа можно любить? Иного берешь по своей беззащитности и зависимости от родителей, которые смотрят лишь на состояние; но зато с ним так и обращаешься и не думаешь ценить его выше того, что он стоит». — «Вот каковы наши гнусные жены!» восклицает Жорж Данден. Он запирает жену, она в его руках. Она умоляет, оправдывается, грозит; ничто не помогает. В конце концов ей удастся с помощью служанки освободиться и запереть Жоржа Дандена. И когда приходят ее родители, призванные Жоржем Данденом, она нагло лжет, избличает его в пьянстве и бессмысленной ревности.



Окончательно побежденный, ошеломленный, Жорж Данден извиняется перед Анжеликой.

Оставшись один, он говорит: «Ну, теперь кончено; этому горю не поможешь. Уже если кому, как мне, попалась в жены скверная женщина, остается одно: кинуться в воду вниз головой». Жорж Данден не Отелло, тщеславие в нем сильнее ревности.

Мы видим, что и в этом акте точно повторяется вся схема действия, весь комплекс основных трех моментов, в нарастании.

Деление на три акта оказывается и в этой пьесе вполне осмысленным.

Обозначим:

стремление Жоржа Дандена изобличить  
жену, защитить свою честь . . . . . А;  
наглую самооборону жены, поддержанной  
ее родителями и любовником . . . . . К;  
тщеславие Жоржа Дандена . . . . . О.  
В трех действиях повторяется комплекс АКО.

И здесь, как в «Разбойниках», в душе героя борются противоречивые стремления, причем сильнейшее и является единым действием О. В отличие от «Разбойников» страсть героя, его единое действие проявляется в его уступчивости.

Наглые притязания дворян (К) враждебны как самолюбию Дандена (А), так и его тщеславию (О). И вот, как ни уязвлен Жорж Данден в начале каждого акта, как он ни негодует, он неизменно уступает в конце (разновидность АКО).

Он убеждается в измене жены — и все же не имеет достаточно мужества, чтобы порвать с дворянами.

«Жорж Данден» по своей композиции строже и суше «Разбойников», патетической трагедии «бури и натиска». В «Жорже Дандене» почти все сцены

развиваются по основному руслу драматической борьбы. Основной комплекс драматических положений, повторяющихся во всех трех актах, весьма отчетлив: три акта являются как бы вариациями одной и той же темы — тщеславия Жоржа Дандена. Вариации эти очень остроумны, но несколько однообразны. В них есть нарастание, но если бы оно было еще сильнее, пьеса выиграла бы в смысле подлинного драматизма. В том виде, как она написана, она несколько холодна, несколько эпична, при всей своей краткости. Ибо основная разница в построении авантюрной драмы и романа приключений, — в драматическом нарастании, энергично влекущем к катастрофе, к разрешению конфликта. В главе «Общая конструкция драмы» я указываю на разнообразные похождения «Дон Кихота», как на вариации одного и того же комплекса событий без резко выраженного нарастания.

\* \* \*

Рассмотрев трагедию и комедию, обратимся еще к бытовой драме — «Бесприданнице».

И здесь в четырех действиях четыре раза повторяется один и тот же комплекс драматических положений; и в этой пьесе мы найдем, с другой стороны, композиционные особенности, определяющие стиль ее динамики.

Существенные моменты первого действия:

Купцы интересуются Ларисой, Кнуров расспрашивает о ней Вожеватова, мечтает: «А хорошо бы с такой барышней в Париж прокатиться на выставку».

Самолюбивый Карандышев хочет обратить на себя внимание «избранного общества», приглашает купцов на обед.

(Купцы над ним сдержанно насмеваются.)

Лариса ищет поддержки у Карандышева: «Поедемте поскорей в деревню». Но любит она Пара-

това. Карандышев самолюбиво напоминает о нем. Она резко говорит Карандышеву: «...от сравнения с Сергеем Сергеевичем вы теряете все».

Паратов появляется после ухода Ларисы. Он узнает, что Лариса выходит замуж: «Лариса выходит замуж. (*Задумывается.*) Что ж... бог с ней... Заеду я к ним, заеду; любопытно, очень любопытно поглядеть на нее».

В нем пробуждается желание снова испытать над ней свою мужскую власть.

Все эти существенные моменты, весь комплекс, повторяется во втором действии — в нарастании.

Кнуров дает деньги матери Ларисы, Огудаловой; он начинает плести свою сеть.

Лариса ищет покоя, стремится поскорее в деревню.

Карандышев настаивает на залаженном обеде. Венчаться он хочет «непременно здесь, чтобы не сказали, что мы прячемся, потому что я не жених вам, не пара, а только та соломинка, за которую хватается утопающий».

Он хочет «повеличаться».

Паратов при первой же встрече с Ларисой легко добивается у нее признания в любви.

...Так вы не забыли меня, вы еще меня любите? (*Лариса молчит.*) Ну, скажите, будьте откровенны.

Л а р и с а

Конечно, да, нечего и спрашивать.

Третье действие: обед у Карандышева.  
(*Мещанские хлопоты тетки Карандышева.*)

Л а р и с а

Бежала б я, куда глаза глядят.

Карандышев куражится.

(*Купцы и Паратов издеваются над пьяным Карандышевым.*)

Лариса в смятении не знает, как остановить ошалевшего Карандышева.

Паратов увозит Ларису; она легко дает ему свое согласие.

(Отчаяние Карандышева.)

Четвертое действие:

(Карандышев ищет Ларису.)

Купцы разыгрывают Ларису в орлянку.

Лариса делает попытку связать свою судьбу с судьбой Паратова: решительное объяснение.

Паратов, удовлетворенный победой, отталкивает ее.

Кнуров делает ей предложение пойти к нему на содержание.

Карандышев, оскорбленный, ее убивает.

Жажда любви — любовь к Паратову — «единое» действие Ларисы наталкивается на циническое хищничество купцов, на холодную жестокость Паратова, на испуганное самолюбие затравленного Карандышева.

Во всех четырех актах мы находим комплекс намеченных автором драматических столкновений в рельефном нарастании, ведущем к кровавой катастрофе.

Однако, анализ драмы обнаруживает некоторые особенности этого повторения.

Обозначим:

стремление Ларисы к покою . . . . . А;

ее стремление к любви, к Паратову — ее

единое действие . . . . . О;

игру Паратова ее любовью . . . . . К;

охоту Кнурова и Вожеватова за Ларисой К1;

самолюбивые потуги Карандышева . . . . . К2.

Мы получим следующую схему:

первое действие . . . . . К1 К2А (К) ОК;

второе действие . . . . . К1 К2 АКО;

третье действие . . . . . К2 АКО (К2);

четвертое действие . . . . . ОК К1 А К2

(Мы не отмечаем в этой схеме повторяющегося по всем четырем актам момента издевательства над Карандышевым, так как этот момент «расщепления» контрдействия вне основного комплекса.)

Мы видим:

1. Рельефные переломы в роли Ларисы. Она ищет покоя, забвения, она хочет связать свою судьбу с Карандышевым, но под влиянием контрдействия, враждебного как ее стремлению к покою, так и ее любви к Паратову, она в каждом акте все страстнее, без оглядки, рвется к своей мечте, к Паратову.

Этот перелом, сопровождаемый богатой эмоциональной вибрацией, и создает драму. Лариса — центральное действующее лицо, хотя она менее активна, нежели действующие лица, ведущие контрдействие. Ее линия действия отличается подлинным драматизмом.

2. Контрдействие развито в «Бесприданнице» широко и разнообразно. Этим и объясняется то, что в этой схеме пришлось дифференцировать его обозначение, разбить контрдействие на три устремления (К, К1, К2).

Каждое из этих устремлений создает ряд существенных, основных моментов фабулы.

В «Жорже Дандене» контрдействие ведет Анжелика, призывающая на помощь своих родителей. В «Бесприданнице» купцы, Карандышев и Паратов, каждый по-своему, своими путями и средствами, нагнетают на Ларису, каждый старается использовать ее по-своему.

Между собой все они соперничают, друг другу мешают, отсюда изобилие проходных сцен, и все вместе они толкают Ларису к гибели.

3. Комплекс АКК1К20 повторяется в каждом действии почти целиком. Отдельные моменты дифференцированного контрдействия повторяются в свободно изменяющейся последовательности. Только наи-

более существенный момент тройного контрдействия — момент К — авантюра Паратова — является неизменно решающим моментом для драматического перелома.

В трех актах в главной части комплекса, в части АКО, перемещений нет. В четвертом акте — обратный ход. Лариса начинает свою роль решительным устремлением к Паратову, но, отвергнутая, потеряв все надежды, мечтает о смерти — ищет последнего покоя.

В то время как в трагедии Шиллера и в комедии Мольера твердо и прямолинейно повторяется одна и та же схема, реалистическая драма Островского обнаруживает большую непринужденность и в то же время большую сложность своего построения. Идейно менее насыщенная, нежели «Разбойники», менее острая, нежели «Жорж Данден», она имеет обаяние жизненной пестроты и пышности. Тем любопытнее, что и здесь в кажущемся многообразии изображаемой жизни — четкий рисунок колебания, повторяющийся комплекс моментов контрастирующих.

\* \* \*

Мы видим, что в комплексах драматических положений развивается единое действие драмы. Таким образом, повторение комплексов в отдельных актах драмы не случайно, а закономерно.

Многообразию действий, совершающихся в драме, приобретает единство через нарастающее устремление к одной цели. Что касается повторных комплексов драматических положений, наблюдаемых в драматическом произведении, то это повторение является закономерным следствием такого единого устремления действия.

Продолжим, однако, наше исследование; рассмотрим произведения разных эпох, не будем чуждаться произведений несовершенных, если только они актуальны и интересны, и мы найдем ряд драматических произведений: 1) таких, в которых отсутствуют не только повторные комплексы драматических положений, но и повторные положения; 2) таких, в которых повторяются только отдельные драматические положения; 3) таких, в которых повторяются комплексы драматических положений, — однако, иного типа, нежели нами зафиксированные.

Рассмотрим все эти произведения. На первый взгляд первые две категории противоречат установленному нами закону, по которому драма образуется повторными комплексами драматических положений.

Начнем с последней категории, с драматических произведений, развертывающихся в ряде комплексов иного типа, нежели АКО.

## **Б. ВТОРОЙ ТИП ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ**

Есть ряд произведений с резко выраженным единым действием и контрдействием, которые развиваются, однако, не в виде комплексов типа АКО, то есть с контрастирующим начальным и конечным моментами, но в виде другого типа комплексов, а именно — сохраним обозначение единого действия О и контрдействия К — по схеме ОК или КО, в нарастании. Как мы увидим, по такой схеме построены некоторые весьма замечательные произведения.

В произведениях, образуемых комплексами типа АКО, изображена не только борьба героя драмы с контрдействием (К), но и борьба героя драмы с самим собой; в произведениях, образуемых

повторными комплексами типа ОК или КО, изображена борьба без такого внутреннего разлада, хотя иногда и сопряженная с чрезвычайным страданием и волнением.

В схеме ОК (КО) — О знаменует резкий натиск, возобладание единого действия, К — подъем, удар контрдействия.

Здесь перед нами чередование натиска и отпора, «смена счастья и несчастья», говоря языком Аристотеля.

Простейшим жанром этого типа является авантюрная драма и отчасти так называемая мелодрама (например, многие пьесы Ал. Дюма-отца)<sup>1</sup>.

Сюда относятся, например, пьесы, изображающие борьбу сыщика и преступника, Шерлока Холмса и злодея Мориатри. Весь интерес в данном случае — в тех невероятных хитростях и уловках, к которым прибегают враги, выпутываясь из самых затруднительных положений. Оба одушевлены страстью цельной и непоколебимой, один — благородным, другой — неблагородным профессионализмом.

Ясно, что у них могут быть только неудачи, сомнений быть не может. Драматические положения в таких пьесах конструируются в чередовании разных ударов единого действия и контрдействия по схеме ОК или КО, причем отдельные акты обрываются то на О, то на К — в зависимости от различных соображений драматической архитектоники.

Более сложным по своей композиции — по отдельным красочным и эмоциональным деталям, — но, в сущности, тем же конструктивным типом является тип мелодрамы, например, «Нельская башня» А. Дюма.

<sup>1</sup> Есть мелодрамы, построенные комплексами АКО, — например, драма-инсценировка романа Войнич «Овод». Такая мелодрама отличается от психологической драмы не конструкцией, но разными композиционными чертами, например резкой эффе́ктно́стью драматических положений.



Здесь в первом акте мы находим в сценах Маргариты Бургундской драматический комплекс типа АКО. Королева Маргарита увлечена дворянином Филиппом Дольнеем, с которым она провела ночь в Нельской башне. Обычно она убивает молодых дворян, приглашаемых ею и ее сестрами в Нельскую башню, но Филиппа Дольнея она не хочет убивать. Однако, после того как он ранит ее лицо — через маску булавкой, — чтобы узнать ее впоследствии, она велит его убить. Этот комплекс АКО не повторим. Вся пьеса развивается по схеме ОК. Это ряд поединков между капитаном Буриданом, заступником убитого и свидетелем его смерти, и Маргаритой Бургундской.

То Буридану удастся терроризировать королеву, то королева ловко вымогает обличительную записку, доверенную Буриданом брату убитого, Готье Дольнею, с которым Маргарита ведет любовную интригу и которому Буридан грозит открыть ее тайну — тайну Нельской башни. Когда Буридана арестовывают, он говорит: «Ход недурен, но не все проиграно». Таков неизменный лозунг мелодраматического героя-авантюриста. Буридану удастся выбраться из глухой тюрьмы; тюремщик оказался его старым слугой. Тюремщик обещает изобличить королеву, подать ее царственному супругу Людовику в момент его въезда в Париж ящик с бумагой, в которой доказано ее давнишнее ужасное преступление — отцеубийство.

(Борьба принимает особо интригующий характер: оказывается, что Буридан и Маргарита были любовниками, что с его помощью двадцать лет назад она убила своего отца, Роберта II Бургундского.)

Маргарита боится ужасных разоблачений, она уступает, освобождает Буридана из тюрьмы, назначает его канцлером, но тайт месть и т. д.

В конце мелодрамы Буридан и Маргарита назначают друг другу свидание в Нельской башне, коварно притворяясь друг перед другом влюбленными.

Зная, что его ждет смерть, Буридан посылает на лестницу, где готовится убийство, Готье Дольнея, а сам прсникает в башню другим путем. Убивают Готье Дольнея, но в этот момент Буридан и Маргарита узнают, что Филипп и Готье — их дети.

Если бы это разоблачение произошло ранее, надо полагать, что борющиеся либо прекратили бы борьбу, либо пережили бы момент сомнения, колебания — в пьесе могли бы возникнуть комплексы типа АКО. Разоблачение венчает пьесу, оно ужасно, но уже ничего нельзя поправить, борьба кончена.

Разоблачение создает в конце мелодрамы эффектную ситуацию и момент, родственные трагедийному, — в этом его назначение.

На протяжении всей пьесы и Буридан и Маргарита, не знающие о том, как тесно они связаны, действуют не колеблясь, подобно Шерлоку Холмсу и Мориатри. Акты строятся по схеме ОК или КО.

Обозначим стремление Буридана к власти и мести — О, злодейские стремления Маргариты — К.

Мы получим следующие схемы:

Первый акт. — Здесь две картины.

В первой Буридан спасает в трактире Филиппа Дольнея. Обоих приглашают любовными записками в Нельскую башню:

ОК.

Во второй Маргарита убивает Филиппа Дольнея (после колебания); Буридан спасается, выскочив в окно:

КО  
А1К1О1

Схема акта: ОК — КО.

Второй акт. — Здесь две картины. В первой совещание Маргариты с придворными о дворянских трупах, всплывающих по Сене. Затем Буридан является в виде цыгана и потрясает королеву своим

гаданием: он знает все, что произошло в Нельской башне:

КО.

Во второй картине Буридан вымогает у Маргариты обещание назначить его канцлером. Но Маргарита вымогает у Готье изобличающую ее записку:

ОК.

Схема акта: КО — ОК.

Третий акт.— Две картины. В первой Буридан является арестовать канцлера, намереваясь занять его место, но Готье арестует Буридана:

ОК.

Во второй Буридан изнемогает в тюрьме. Все, казалось бы, потеряно. Но благодаря тюремщику ему удается освободиться, сама королева его освобождает:

КО.

Схема акта: ОК — КО.

В четвертом акте одна картина — Буридана назначают канцлером (О). Но Маргарита восстановила против него Готье, она называет Буридана убийцей Филиппа Дольнея (К). Желая ее уничтожить, Буридан, притворяясь влюбленным, приглашает ее в башню (О), но она сговаривается с палачом Орсини убить Буридана (К):

ОКОК.

В пятом акте две картины. — Буридан открывает Готье, что Маргарита убила его брата, и приглашает Готье в башню (О). После этого он случайно узнает, что оба Дольнея — дети его и Маргариты, и испытывает нечто вроде *χάρασις*'а.

О боже! Что я сделал? Что я сделал?  
Проклятие. О мои дети, мои бедные дети!..  
Боже, как жестока твоя кара!

ОБ(Б — момент очищения).

Во второй картине Маргарита в башне ждет с палачом Буридана, но он проникает туда другим ходом. Он открывает Маргарите, что Филипп и Готье — их дети, Маргарита потрясена, он заражает ее своим моральным пафосом, но в этот момент — к их ужасу — убивают Готье, идущего по лестнице, где подстерегали Буридана. Драма кончается арестом Маргариты и Буридана:

КОБ.

Схема акта: ОБ — КОБ.

Мы видим правильное чередование моментов О и К только в четвертом акте, состоящем из одной картины.

В актах, разделенных на две картины, построение либо ОК — КО, либо КО — ОК; в поэтике такая схема называется «стыком».

Финальный момент каждой картины в этих актах переносится на начало следующей картины.

В пятом акте — вторжение моментов *κἀθ'αρχης* а (сделанное мало убедительно).

Борьба ведется в рельефном нарастании.

В отличие от грубой авантюрной пьесы мелодрама может быть насыщена эмоциональной патетикой, в ней могут (как мы видели) возникать комплексы первого типа АКО, в финале появляются моменты характера трагедийного. Но поскольку в ней обычно борются авантюристы разных оттенков — злодеи между собой или благородные со злодеями, как те, так и другие осуществляющие свои желания без всяких колебаний, — она является примитивным типом драмы. Ее контрасты — контрасты побед и поражений, а не контрасты внутренней диалектики, объединенные в единый, повторяющийся комплекс. Характерно также, что поворот к лучшему наступает иногда в мелодраме не вследствие изворотливости борющегося, но благодаря счастливому стечению обстоятельств. Так, например, Буридану удается спастись из тюрьмы бла-

годаря тому, что тюремщик случайно оказывается его старым соратником. Это уже сближает мелодраму с хроникой, где встречаются всякие случайности; это уже явно эпический прием конструирования фабулы.

Подобно «Нельской башне», во многих авантюрных драмах или мелодрамах мы находим побочные интриги типа АКО. Так, например, драма «Заговор Фиеско» в главной линии развития построена по типу ОК: изображается борьба трибуна Фиеско и тирана Джаннеттино Дориа. Фиеско стремится к единовластию. Опираясь на республиканцев, он втайне сам хочет стать герцогом. Накануне переворота он переживает, правда, момент сомнения, но этот момент быстро, притом без всякой мотивировки, сменяется моментом единого действия — жажды власти. Таким образом, главный интерес пьесы — в борьбе двух авантюристов за власть (ОК). Драматург — тип АКО — переживает Веррина, старый республиканец, который, любя Фиеско, вынужден из боязни новой тирании убить его. Сцены Веррины глубоко драматичны, но мало развиты; в основной линии действия «Заговор Фиеско» — типичная авантюрная драма.

\* \* \*

Комплекс ОК являет собой самую примитивную схему борьбы. Казалось бы, по этой схеме могут быть построены только пьесы сравнительно мало содержательные. Однако, в области комедийной драматургии мы находим рядом с «Жоржем Данденом» или «Женитьбой», развивающимися цепью комплексов типа АКО, множество комедий, построенных в виде повторных комплексов ОК. Сюда относятся, например, комедии-сатиры, изображающие борьбу людей, лишенных совести. Сюда относится, например, «Ревизор».

Схема борьбы между городничим и Хлестаковым, мнимым ревизором, совершенно отчетлива.

Обозначим единое действие мнимого ревизора Хлестакова, его фантастическое тщеславие О; действие подлинного ревизора . . . . . О1; контрдействие городничего . . . . . К.

Мы получим следующую схему комплексов.

Первый акт. — Опосредствованное письмом вмешательство подлинного ревизора в городскую жизнь; меры, принимаемые городничим. Новый удар ревизора, на этот раз мнимого, опосредствованного Бобчинским и Добчинским, сообщающими об его приезде; поездка городничего:

О1КОК.

Второй акт. — Хлестаков в номере куржится, задает тон. Городничий залучает его к себе:

ОК.

Третий акт. — Ошеломляющее хвастовство пьяного Хлестакова. Городничий все же завладевает им, укладывает его спать:

ОК.

Четвертый акт разбит на целый ряд «поединков» между мнимым ревизором и чиновниками, а затем между Хлестаковым и просителями. Эти сцены оканчиваются мнимыми победами чиновничества и просителей — купцов и др. Далее «поединок» Хлестакова с женой и дочерью городничего; увлеченный обстоятельствами, он уже готов жениться, он окончательно побежден. Но внезапный отъезд освобождает его от гостеприимства городничего:

ОКОКО.

Последний акт. — Торжество городничего и разоблачение: издевательское письмо «ревизора», а затем — подлинная ревизия.

Здесь между К и О новый момент, момент отчая-

ния городничего, момент сомнения в своем контрдействии. «Сосульку, тряпку принял за важного человека!..» Здесь нечто в роде *κᾶθ'αριστῶς*'а: «Над кем смеетесь, над собой смеетесь?»

Финал — прибытие подлинной ревизии (O1) — должен усилить *κᾶθ'αριστῶς* и в действующих лицах и в зрительном зале. (Гоголю здесь хотелось создать предвкушение страшного суда.)

Схема КОО1Б (Б — *κᾶθ'αριστῶς*).

Начинается пьеса и кончается вторжением O1, то есть подлинной ревизией.

Юмористическая сила такого типа комедийной конструкции в том, что борьба весьма успешно ведется с недостойным противником, которого принимают за важное лицо; сама же конструкция совершенно проста и бесхитростна — ряд «поединков» без внутреннего разлада и колебания (в последнем акте подобие *κᾶθ'αριστῶς*'а.

Подобно «Нельской башне», разоблачение, которое могло бы изменить всю ситуацию, в конце пьесы.

(«В «Нельской башне» в неведении не только Буридан и Маргарита; но и зрители пьесы; в «Ревизоре» зрителю карты открыты — в неведении только персонажи комедии. Конструкция пьесы в виде ряда комплексов ОК от этого не меняются.

Итак, мы видим, что повторные комплексы типа ОК или КО образуют произведения менее сложные, нежели комплексы типа АКО, но, тем не менее, произведения эти могут быть весьма замечательны.

\* \* \*

До сих пор мы рассматривали только драматические произведения нового времени.

Обратимся к первоначальному типу драмы, чье влияние отразилось и на новой драме (например, на

драме Шекспира, на драме Шиллера и — ближе к современности — на драме Метерлинка). Здесь мы найдем своеобразное построение, очень простое и четкое, — построение, также образуемое комплексами типа ОК.

Рассмотрим «Царя Эдипа» — прообраз множества античных драм, произведение исключительной силы и цельности.

В конструкции этой трагедии ряд особенностей:

1. Эдип в сущности ведет не единое действие, но контрдействие року, опосредствованному Креонтом, Тирезием, вестником и другими персонажами. Эдип обороняется от губительного разоблачения. «Единое» действие ведет рок или боги: эта черта античных трагедий, наряду с чрезвычайным развитием сцен *κἀδ' ἄριστ' α*, дала Шпенглеру основание утверждать, что в античной трагедии нет действия, что она была видом литургии, что в ней по существу нет ничего общего с новой — шекспировской — драмой, порожденной бурной динамикой, и т. п. Такое резкое противопоставление античной трагедии и современной необходимо Шпенглеру в его общей схеме тысячелетних, не спаянных между собой, культур; однако, оно абстрактно и неверно. Если в более ранних — эсхилловских — и более слабых произведениях античной драматургии мы, действительно, находим замену действия патетической декламацией, то во многих произведениях Софокла и Еврипида ведение диалога выдержанно динамично и ничуть не отличается по своему конструктивному приему от произведений нового времени. Что касается «Царя Эдипа», то эта трагедия по своей действительной природе нам вполне близка и понятна. Своеобразие «Царя Эдипа» — в противоборстве року, но не в отсутствии драматической борьбы.

2. Действие в «Царе Эдипе» до момента окончательного узнания Эдипом своей вины, когда начинаются сцены *κἀδ' ἄριστ' α*, развивается по схеме ОК



Царь Эдип хочет отклонить ужасное обвинение, он гонит Тирезия, он пытается свалить свою вину на Креонта, он ищет оправдывающих доказательств у пастуха: это расследование есть напряженная борьба<sup>1</sup>. Резко сменяются моменты, благоприятствующие обвиняемому, и моменты обличения, пока, наконец, неодолимая судьба не наносит Эдипу решительный удар. Царь Эдип сопротивляется — но именно только потому, что считает себя совершенно невинным. Он действует *bona fide*, он находится в полном неведении своей вины. Герой Шекспира или Шиллера — Макбет или Карл Моор, — осуществляя свою страсть, должен, помимо встреченных на пути своего стремления препятствий, побороть свое собственное сомнение, свое контрастное желание. Он одержим страстью — в этом его трагическая вина, и в этом его трагическое оправдание. Он тоже, но по-иному, нежели герой античный, — без вины виноватый: его вина сознательна, перед каждым решительным поступком он переживает борьбу с самим собой (АКО), он ищет самооправдания. Напротив, царь Эдип не пытается оправдать своего преступления, узнавание вины для него равняется катастрофе.

Ближе к новой, шекспировской, трагедии — трагедия Еврипида, например, «Ипполит». Здесь в начале — колебания Федры, сцена с кормилицей — комплекс с контрастными моментами типа АКО. Недаром Расин — наперекор Шпенглеру — начинает свою «Федру» прямым заимствованием из Еврипида. Однако, основной комплекс трагедии — борьба Ипполита с Афродитой — развивается по схеме ОК, подобно «Царю Эдипу», причем Афродита опосредствована стариком и кормилицей.

Итак, античная трагедия, подобно современной мелодраме, развивается по схеме ОК. Ясно, что род-

<sup>1</sup> Как я указываю в главе «Общая конструкция драмы», «Царь Эдип» развивается в виде почти сплошной сцены узнавания: судебный процесс.

ство между ними внешнее. Помимо участия рока или иногда непосредственного участия богов, античная трагедия отличается от мелодрамы чрезвычайной силой патетики. Герои мелодрамы — изворотливые авантюристы: они сравнительно бедны эмоциями, в мелодраме интересны только ухищрения воли, спасающие из невероятных затруднений. Герои античной трагедии полны страдания и полны мысли, их патетика поражает глубиной дискуссии.

3. Третий характерный конструктивный признак античной трагедии — широкое развитие сцен *κἀδαρισίᾳ*.

Эти сцены отнюдь не лишены динамики, но по существу они не образуют комплекса: они являются развитием одного драматического положения — конечного положения трагедии:

ОКОКОК. . . . Б.

Б — конечный момент «очищения».

\* \* \*

Мы видим, что закон Аристотеля находит в произведениях, образуемых комплексами типа ОК или КО, еще более отчетливое и простое выражение, нежели в произведениях АКО. В частности, наш анализ подтверждает мнение о «примитивности» античной трагедии сравнительно с новой драмой. Но большая сложность, как мы убеждаемся, не означает большой «значительности».

\* \* \*

В дальнейшем мы должны будем рассмотреть произведения, построенные не в виде ряда повторных комплексов; предварительно вернемся к построениям двух первых типов и посмотрим, каков порядок распределения комплексов по отдельным актам,

## В. РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ ОБОИХ ТИПОВ ПО ОТДЕЛЬНЫМ АКТАМ

Мы начали с целого ряда образцов, в которых деление на акты соответствует точному повторению основного комплекса (АКО). Таковы «Разбойники», «Жорж Данден» и «Бесприданница». В этих произведениях обнаружилась большая гармония архитектоники. Уже на «Ревизоре», однако, мы убедились в том, что комплексы могут распределяться не в виде поактного повторения. В первом акте «Ревизора» основной комплекс (ОК) повторяется дважды, в четвертом — если рассматривать поединок Хлестакова с просителями как самостоятельный комплекс, независимо от его поединка с чиновниками, — трижды, с добавлением финального натиска единого действия, выраженного во внезапном отъезде Хлестакова:

ОК(ОК)ОКО.

В первых трех актах «Нельской башни» мы видим двукратное повторение основного комплекса (в виде «стыка»).

Мало того, мы найдем немало драм, в целом построенных в виде ряда комплексов АКО или ОК, где, однако, встречаются отдельные акты, построенные не на драматическом комплексе, но на одном драматическом положении, иногда даже без резкого вмешательства контрдействия. Таковы, например, акты, построенные в виде сплошной широкоразвитой сцены *πάθος*'а (влияние античной трагедии).

Большой причудливостью и разнообразием в архитектонике отличаются некоторые шекспировские пьесы.

Такова, например, трагедия «Король Лир».

Обозначим

властолюбие Лира . . . . . А;  
контрдействие дочерей . . . . . К;  
негодование самодура-короля, жажда мести и  
справедливости . . . . . О.

В первом акте, в начале, Лир раздает дочерям свои земли (стремление к сверхъестественной власти — желание облагодетельствовать сверх меры). Корделия отказывается ему льстить. Он ее изгоняет.

В том же акте Лир является, требуя почета и гостеприимства, к Гонерилье. Она лишает его половины свиты. Он ее проклинает за то, что она «забыла законы природы». Акт конструируется в виде АКОАКО — в виде двух последовательных комплексов АКО.

Второй акт. — Здесь король Лир является к Регане, жалуясь на Гонерилью, и находит здесь еще более жестокий прием. Тогда в отчаянии он бросается в степь.

Здесь один комплекс АКО.

Третий акт — широко развитая сцена — ряд судорожных обращений к «природе», к «ветрам», к «богам», мольбы о помощи, о справедливости. Здесь драматическое положение О, постепенно переходящее под влиянием грозной природы в сцену *khátharic's'a*, в новый момент, — назовем его Б.

Вы, бедные, нагие несчастливцы,  
Где б эту бурю ни встречали вы,  
Как вы перенесете ночь такую?  
. . . . . Учись, богач,  
Учись на деле нуждам меньших братьев.

Здесь контрдействие ведут не люди, а стихия — дождь, гром и молния.

Столкновения между Лиром и его дочерьми в третьем акте нет. Но этот акт кончается своеобразным композиционным приемом, встречающимся довольно редко, а именно, моментом опосредствованного единого действия.

Несравненно чаще в драме опосредствовано контрдействие. Единое действие — основная тема драмы; естественно, что драматурги его развертыва-

ют широко и воочию <sup>1</sup>. В конце третьего акта «Короля Лира» единое действие Лира опосредствовано: за короля Лира весьма энергично действует Глостер, призывающий на помощь Корделию, французские войска. Следует резкий отпор контрдействия; герцог Корнуэль вырывает Глостеру глаза. Таким образом, в этом акте у нас построение:

### ОКБОК,

причем первое К есть контрдействие природы, с которой безумный Лир вступает в драматическую борьбу, а второе О опосредствовано Глостером.

В четвертом акте продолжается «очищение» безумного Лира — момент Б; он говорит Корделии: «Забудь, прости. Я стар и глуп». Начало акта заполнено проходными сценами и сценами параллельной интриги, искусно вплетающимися в главную линию драматической борьбы.

В пятом акте повторяется весь комплекс АКО: Корделия и Лир в плену. Ее берут под стражу. Лир бредит о сверхъестественном счастье: . . .

. . . . . Скорей уйдем в темницу!  
Мы станем петь в ней, будто птицы в клетке,  
И наблюдать мы будем сущность дел,  
Как от богов посланники...

И далее:

Чтоб разлучить нас, надо прежде с неба  
Огонь похитить и обоих нас  
Огнем тем выжечь из темницы нашей...

и т. д.

Следует момент жестокого контрдействия: Корделию убивают. Тогда Лир убивает раба, повесившего Корделию, и умирает над ее трупом.

<sup>1</sup> Редкий пример длительно опосредствованного единого действия — «Тартюф», где в первых двух актах единое действие Тартюфа опосредствовано Оргоном и г-жою Пернель.

Здесь комплекс АКО.

(И пятый акт в начале заполнен побочными комплексами проходных сцен.)

Мы видим определенное влияние античной трагедии на «Короля Лира». В то время как почти все герои Шекспира не испытывают *κἀθάρισις*'а, в «Короле Лире» мы видим широко развитый момент очищения, однако не в конце, но в середине трагедии. Этот момент возникает в третьем акте, перед лицом бушующей природы. Здесь некое пантеистическое противопоставление, подобное противопоставлению рока и смертного. Однако, примечателен дальнейший ход событий: момент *κἀθάρισις*'а продолжается — правда, в полусознательном состоянии — и в четвертом акте: но в пятом мы находим новый взрыв негодования, новое пробуждение единого действия. Здесь Лир убивает раба:

Чума на вас, изменники, убийцы!

Такая конструкция весьма отличает «Короля Лира» от античной трагедии. То, что Лир действует в состоянии полубредовом, никак не может нас заставить рассматривать три последних акта как одну сплошную сцену бессознательной патетики сумасшедшего.

Безумие трагического героя слишком глубоко-мысленно для того, чтобы подходить к нему, как к состоянию патологическому.

Итак: первый акт . . . АКОАКО;  
второй » . . . АКО;  
третий » . . . ОКБОК;  
четвертый акт . . . Б;  
пятый » . . . АКО.

Основной комплекс не повторяется в каждом акте; все же мы видим своеобразную гармонию архитектуры.

Это исследование есть анализ основных повторных комплексов, образующих драматические произведения. Поэтому мы оставляем без рассмотрения столь широко развитые проходные сцены шекспировской драмы. Вскрыть общую архитектонику «Короля Лира», наглядно зафиксировать соотношения проходных сцен и основной линии борьбы, показать, как эти подобные моменты подкрепляют либо «единое действие, либо контрдействие»<sup>1</sup>, — задача большой сложности, выходящая за пределы настоящей работы. Для такого исследования нужно было бы выработать весьма дифференцированные обозначения отдельных драматических положений.

На примере «Короля Лира» мы видим, как причудливо группируются комплексы по отдельным актам. Мы видим, что комплекс АКО заменяется комплексом ОК, что в середине целый акт заполнен сценой катарзиса и т. д.

Можно привести множество примеров своеобразного и неожиданного деления драм на отдельные акты авторами, а в особенности режиссерами. Театральная постановка драмы диктует иногда самые неожиданные подразделения. В зависимости от своего сценического замысла, желая выделить ту или иную роль, украшая драму арабесками-интермедиями, затягивающими отдельные картины, и т. п., режиссеры опускают и поднимают занавес, руководимые пластическим своим чувством и ритмическим чутьем.

И все же на примерах всех разобранных драм мы видим, что полновесным органическим «актом» всегда будет акт, вмещающий хотя бы один основной комплекс драматических положений, то есть такой

---

<sup>1</sup> Проходные сцены образуются расщеплением борющихся групп на борющиеся подгруппы; при этом стремления действующих лиц в проходных сценах вливаются в основное русло драматической борьбы. См. главу «Общая конструкция драмы».

акт, в котором мы находим рельефное и важное проявление единого действия. Только сцена катарзиса может иметь самодовлеющее значение отдельного акта.

В следующей главе («Отсутствие повторных комплексов»), рассматривая хронику, мы натолкнемся на акты, построенные не в виде комплекса драматических положений, но в виде ряда не связанных между собой драматических положений. Такие акты — всегда только «картины»; они могут дать интересную подготовку для важного столкновения, но сами по себе они являются эпизодами. Точно так же — как бы интересна ни была «проходная» сцена, то есть связанная с основной линией драматической борьбы только косвенно, — эта сцена всегда останется картиной, только «эпизодом»; недаром Геббель, конструируя свои драмы по актам, указывал в своем дневнике, что «надо иметь право лишний раз поднять занавес».

## **Г. ОТСУТСТВИЕ ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ**

Перейдем к произведениям, в которых отсутствуют повторные комплексы, в которых либо повторяются отдельные драматические положения, либо отсутствует даже такое повторение. К чему ведет такое отклонение от естественно возникающей (как результат развития единого действия) драматической формы?

К произведениям такого рода относятся так называемые «обозрение», «хроника» и т. д., лишенные стройной формы, драматические произведения, которые авторы обычно называют «сценами» или «пьесой».

Рассмотрение такого рода произведений имеет большое теоретическое значение. Основываясь на разного типа «обозрениях» и «пьесах», выступают против драматических «канонов»; в «обозрении» видят доказательство того, что драматическое про-



изведение может быть совершенно «свободным», капризным построением, лишенным единого действия, и т. п.

\* \* \*

Лишено не только повторных комплексов, но и повторных драматических положений «обозрение» простейшего типа: ряд «номеров», ряд отдельных выступлений-столкновений, парад сценических персонажей. Такое обозрение развивается по схеме:

а, б, в, г, д, е, ж, з, . . . . . и т. д.

Такое обозрение совершенно бессвязно, отдельные его эпизоды-номера могут нагромождаться без конца, не ограниченные спайкой внутреннего развития. Отдельные номера могут быть остроумны; но персонажи обозрения, появляющиеся на миг с какой-нибудь песенкой, в смысле характеристики никак не разработаны, каждое положение эскизно, и целого нет. Такое обозрение никак не является цельным драматическим произведением. Оно обычно очень коротко, так как лишенная фабулы, беспорядочная смена эпизодов утомляет.

Стремясь придать обозрению более цельную, динамически напряженную конструкцию, приблизить его к драме, авторы обозрения часто «обрамляют» его прологом и эпилогом, являющимися неким повторным комплексом: зародыш единого действия.

Вот, например, известный тип обозрения: провинциал является в столичный город в надежде на работу и более интересное существование. Следует ряд сцен обозрения, характеризующих столичное столпотворение, которое провинциал наблюдает, не принимая в нем участия. Провинциал в ужасе. В конце акта является некий персонаж, снова обнадеживает провинциала, ведет его дальше.

Поскольку столичная жизнь разворачивается перед глазами провинциала, не вовлекая его в драматическую борьбу, здесь схема:

О — единое действие провинциала.

Если в таком обозрении три акта, то получается:

О абв . . . . . О;

О где . . . . . О;

О жзи . . . . . П;

П — заключительное состояние провинциала.

Здесь мы уже имеем дело с повторным драматическим положением.

Если же эпизоды столпотворения обрушиваются непосредственно на провинциала, то уже возникают столкновения типа ОК, то есть некие комплексы драматических положений. Поскольку, однако, в таком положении контрдействие К появляется в разрозненных и случайных натисках (к, к<sup>1</sup>, к<sup>2</sup>, к<sup>3</sup> и т. д.), в отличие от неуклонно развивающегося контрдействия подлинной драмы, такое обозрение все же лишено цельности (в особенности, если натиски эти лишены подлинного нарастания).

Существуют, наконец, более сложные формы обозрений, допускающих вставные повторные комплексы драматических положений (типа ОК или АКО).

Например, представим себе, что приехавший в столицу провинциал ищет кого-нибудь, например близкого родственника, которого он не видал много лет. Представим себе, что он принимает кого-нибудь другого за этого родственника, впутывается в какую-нибудь комическую историю и т. п. Весь этот эпизод разыгрывается на фоне столичного столпотворения. Тогда мы можем получить, например, такую схему акта:

О абв ОК гд... и т. д.

ОК — вставной драматический эпизод. Он может повториться в следующем акте.

Здесь возможны разнообразные комбинации; су-

щественно возникновение повторного комплекса (ОК или АКО) среди произвольно и капризно следующих друг за другом номеров обозрения.

Такое обозрение, если повторные комплексы хорошо развиты, уже очень близко к драме, к водевилю. Если комплексы повторяются в неуклонном нарастании и приводят к некоторой развязке, — это уже будет водевиль, прослоенный вставными номерами обозрения.

Идейное, организующее начало в драматическом произведении проявляется прежде всего в едином действии (главная тема), развивающемся в повторных комплексах драматических положений. Там же, где нет комплексов, перед нами случайные «эпизоды», или «номера».

\* \* \*

Другая форма драматического произведения, которую противопоставляют «драме» как нечто беззаконное и все же могущее быть интересным, — это так называемая «хроника». Сюда же относится ряд произведений с очень пестро и нестройно развертывающейся фабулой, например, «Жакерия» Мериме.

Наконец, сюда относятся все драматические произведения, не дозревшие до подлинного драматизма и именуемые обычно «пьесами».

Рассмотрим хронику — первую часть «Генриха IV».

В первой части «Генриха IV» изображается восстание лордов против короля. Патетические сцены королевских совещаний и, с другой стороны, заговора, а в дальнейшем сцены сражений, чередуются с комедийными сценами Фальстафа, образующими в сущности интермедии и связанными с главной интригой лишь постольку, поскольку в них участвует принц.

Первый акт начинается сценой королевского совещания. Далее — совершенно не связанная с ней сцена принца Генриха с гуляками, веселая болтовня и организация озорного нападения на проезжих. В конце сцены принц Генрих вслед ушедшим безобразникам заявляет, что в будущем собирается бросить беспутство. Далее — третья сцена — пререкания между королем и бунтующим Готспором, а после этого столкновения — сцена заговора.

Обозначим устремления главных действующих лиц.

Стремление к власти и славе Готспора,  
главного мятежника . . . . . О;  
стремление к утверждению власти Генриха IV,  
противоборствующего мятежу . . . . . К;  
стремление принца Генриха к беспутным раз-  
влечениям . . . . . Б;  
его стремление к добродетели . . . . . В.

(Единое действие — у Готспора, а контрдействие — у короля, ибо инициатива — в руках Готспора. Его роль к тому же богаче эмоциональной вибрацией.)

Мы получаем следующую схему первого акта:

К — Б(В) — КО.

Мы отделили черточками К от Б (В) и Б(В) от КО, так как Б есть в сущности интермедия (В — слабо намечено, поэтому в скобках).

В конце акта — некий комплекс, столкновение двух существенных стремлений, изображенных в пьесе.

В начале второго акта — безобразия принца Генриха и компании, веселое ограбление проезжающих, нарастание момента Б. Затем совершенно не связанная с этим моментом сцена Готспора, прощание с женой — О.

Далее (большая часть акта) веселые сцены

с Фальстафом, забавы и издевательство гуляк друг над другом:

Б — О — Б.

Б и О совершенно между собой не связаны.

Третий акт. Сцена растущего заговора — О

Встреча короля с принцем Генрихом, обращение последнего на путь исправления и государственной работы — В.

В конце — забавная сцена принца Генриха с Фальстафом — Б.

Получается схема:

О — К(В) — Б.

В является в пьесе подкреплением К; его можно взять в скобки. Поскольку борьба между королем и мятежниками является основной действенной линией хроники, О и К можно здесь воспринять как цельный комплекс. Получается схема:

ОК (В) — Б.

Четвертый акт состоит из двух сцен мятежа, между которыми вкраплена сцена Фальстафа:

О — Б — О.

Пятый акт. Чередуются моменты единого действия — сцены восстания и сцены королевских совещаний; эти сцены сменяются сценами сражений. Как те, так и другие прослоены сценами Фальстафа, принимающего шутовское участие в военных операциях.

Здесь схема:

К — (Б) — О — (Б) — ОК.

Сделаем сводку:

|                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| первый акт . . . . .    | К — Б (В) — ОК;         |
| второй » . . . . .      | Б — О — Б;              |
| третий » . . . . .      | ОК(В) — Б;              |
| четвертый акт . . . . . | О — Б — О;              |
| пятый акт . . . . .     | К — (Б) — О — (Б) — ОК. |

Мы видим, что строение хроники, как мы и должны были ожидать, не отличается ни строгостью, ни стройностью. Подобно обозрению, она допускает широкое развитие отдельных драматических моментов. В ней, однако, в отличие от примитивного обозрения, твердо намечена основная линия драматической борьбы. Она развивается комплексами второго типа ОК. Но не в каждом акте повторяются комплексы; в отличие от мелодрамы, мы видим в хронике два акта — второй и четвертый, — в которых повторяется не целый комплекс ОК, но одно драматическое положение — момент О. Только в первом и пятом актах — непосредственно столкновение О и К, в первом столкновение Готспора с королем, в пятом — с принцем Генрихом. Далее: поскольку принц Генрих склонен увлечься и развратом и доблестью, здесь мог бы возникнуть комплекс типа АКО, однако, такого внутреннего колебания мы не видим. Принц Генрих после кутежа спокойно заявляет, что собирается в будущем стать добродетельным, и затем торжественно является к королю (не порывая, впрочем, со своими собутыльниками окончательно).

Перелом этот ничем, в сущности, не вызван. Так же случайна смерть Готспора от руки принца Генриха. Наконец, весьма существенная черта «Генриха IV» (черта, впрочем, индивидуальная) — это то, что при сравнительно бедном развитии драматической борьбы в этой хронике великолепно выписаны интермедийные сцены Фальстафа, заслоняющие собой главную тему. Наиболее яркой и занимательной фигурой этой пьесы является, конечно, Фальстаф, — лицо, на ход событий никак не влияющее. Схема показывает изобилие его сцен и скудость подлинных драматических столкновений, выраженных в повторных комплексах.

И все же мы видим, что организующим началом и в этой причудливой пьесе является единое действие Готспора, сталкивающееся с королевскими замысла-

ми. Все остальное в пьесе случайно, она держится на этом стержне; это, в сущности, — мало развитая авантюрная драма с превосходными интермедиями.

Таким образом, хроника обнаруживает большую свободу архитектоники за счет стройности и отчетливости конструкции.

Как ни замечательны сцены Фальстафа, то обстоятельство, что они заслоняют главную линию драматической борьбы, сильно вредит общему впечатлению пьесы, ее цельности.

Следует добавить, что между примитивной хроникой, бессвязно передающей отдельные исторические события, и подлинной драмой есть множество промежуточных видов и ступеней. В «Ричарде III» с большой силой разработано единое действие; такого типа произведение уже приближается к более законченным типам — если не к трагедии, то к мелодраме.

Итак, анализ хроники показывает нам, что хроника не является неким исключением — нарушением закона повторных комплексов — закона единого действия. Поскольку хроника стремится стать цельным подлинным драматическим произведением, она является нам те же приемы конструкции, которые мы находим в драме.

Мало связаны между собой сцены «Жакерии», в отдельности очень интересные. Пьеса эта разделена на тридцать пять сцен. Первые тринадцать посвящены изображению нарастающего крестьянского восстания. Разными путями приходят к мятежному Серому Волку возмущенный лицемерным духовенством священник Жан, оскорбленный гордой дворянкой паж Пьер, надеющиеся на богатую добычу англичане и т. д. Здесь ряд параллельных действенных линий. Следует картина победоносных выступлений восставшего крестьянства. Гражданская война разгорается. Внезапно, в тридцатой сцене, обнаружи-

вается, что крестьяне жаждут мира. «Все честолюбие мужика сводится к тому, чтобы иметь хорошую упряжь, быков и много навоза», говорит стрелок-англичанин Броун. Последние акты посвящены изображению развала в крестьянских огрядах — печальному окончанию восстания.

В пьесе много повторных сценических мотивов — в ней попадают комплексы типа ОК и комплекс типа АКО. Поскольку основным столкновением является столкновение крестьянства и дворянства, комплекс ОК встречается в сценах борьбы, в сценах сражений. Но, независимо от этого столкновения, беспорядочно и случайно развиваются отдельные динамические линии — выступают отдельные судьбы: стремление Серого Волка к мести, рыцаря Сиварда — к хищническому обогащению, Жана — к справедливости; каждое из них является как бы зародышем самостоятельной драмы, которой так и не суждено было развиваться. Пьеса изобилует совершенно случайными вставными эпизодами, иногда занимательными, но всегда тормозящими общую динамику пьесы. Далее: перелом в нарастании восставших крестьян — внезапное стремление к мирному окончанию войны — ничем не мотивирован. Не показана драма крестьянства, жаждущего освобождения, но мечтающего в то же время о покое (ряд комплексов типа АКО). Между тем, для драматической мотивировки недостаточна верная хронологическая последовательность, мало того, недостаточна историческая мотивировка, выраженная в словесных указаниях. Необходима мотивировка в виде хорошо разработанного процесса борьбы. В виде комплекса АКО намечена драма пажа Пьера. Он влюблен в свою госпожу, Изабеллу, его страсть отвергнута, он жаждет мести — и примыкает к восставшим. Если бы этот комплекс повторился в нарастании, перед нами разыгралась бы драма Пьера. (Намек на повторение в пьесе имеется: Пьер получает письмо Изабеллы —



и готов изменить восставшим. Здесь, однако, его линия обрывается.)

Отдельные эпизоды набросаны в этой пьесе рукой мастера, но в целом она совершенно хаотична.

Могут возразить: в разобранных драмах, например, в «Разбойниках», интерес автора индивидуалистический, он изображает сильную личность; «Жакерия» есть изображение масс, здесь другой конструктивный прием. Такое возражение было бы весьма поверхностно.

Всякая драма, все равно — личная или массовая, развивается в виде повторяющегося комплекса драматических положений. Если автор изображает массу, а не ее представителей, он должен показать, как эта масса действует, — колеблясь, страдая, потрясаемая ударами другой массы или отдельных лиц, ведущих контрдействие<sup>1</sup>.

Внезапный, не мотивированный контрдействием перелом в «Жакерии», так же как и в принце Генрихе, лишает эти произведения драматической силы и убедительности<sup>2</sup>.

Здесь дан разбор двух замечательных произведений, лишенных строгой формы.

Лучше интересный эскиз, остроумное обозрение, занимательная хроника, нежели скучная драма, развивающаяся по всем правилам в виде повторного комплекса. Это бесспорно. При выдержанной общей конструкции драма может отличаться вялостью прочих элементов. Но если драматическое произведение не развивается в виде

<sup>1</sup> Драма массы, как, например, «Жакерия» или «Ткачи» Гауптмана, развивается частью в непосредственных действиях массы — массовых сценах, — частью в действиях, опосредствованных главарями и другими представителями массы.

<sup>2</sup> С той разницей, что сама ситуация — принц Генрих, будущий властитель, вполне способный к управлению государством, среди пьяниц и мошенников — очень занимательна даже при отсутствии мотивировки.

повторяющегося комплекса сценических положений, это не драма — это не цельное художественное произведение, как бы интересны ни были отдельные его моменты, отдельные композиционные черты.

В советской драматической литературе напоминает «Жакерию» своим хроникальным построением «Пугачевщина» Тренева. Здесь также нарастание пугачевского восстания внезапно обрывается, успех восстания внезапно сменяется катастрофой, не мотивированной повторными колебаниями крестьянской массы. Отдельные сцены очень живописны.

#### Д. ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ПОВТОРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ

Повторные комплексы, параллельные во времени, но чередующиеся в порядке действия, мы видели в «Разбойниках»; там чередовались сцены Карла и Франца Мооров.

В «Ипполите» мы видели смену комплекса Федры комплексами Ипполита. Здесь, собственно говоря, нет параллельных повторных комплексов, так как комплекс Федры не повторяется, ее драма не развита. Параллельная трагедия Лиры, интрига Эдмунда против Глостера и Эдгара наталкивается на решительное противоборство Эдгара только в последнем акте и создает, таким образом, в первых актах не комплексы, но повторное драматическое положение — момент травли, преследования Эдгара и Глостера.

Этими моментами прослоены комплексы Лиры.

В первом акте — между первым и вторым комплексом Лиры натиск Эдмунда на отца и брата.

Обозначив это стремление Эдмунда — Э, мы получим:

АКО Э АКО,

Второй акт начинается успешным натиском Эдмунда. Эдгар спасается бегством: Эдмунд поступает на службу к Корнуэлю. Следует комплекс Лиры:

### ЭАКО.

Начиная с третьего акта уже растет активность Эдгара (Э1). В третьем акте он поддерживает Лиру (общая конструкция акта определяется сценами Лиры).

Четвертый акт начинается со сцены Эдгара с Глостером. В пятом акте Эдгар побеждает на поединке Эдмунда (существенный момент параллельной драматической линии).

Таким образом, комплексы Лиры сменяются то драматическими положениями, связанными с Эдгаром (сцена Эдгара с Глостером), то моментами интриги Эдмунда; иначе говоря, везде перед нами в параллельной драме Глостера с сыновьями только отдельные драматические положения, а не параллельные комплексы. Это как бы отрывки авантюрной мелодрамы, оттеняющие комплексы трагедии Лиры.

Эти отрезки параллельной линии сходятся с главной линией действия, поскольку в третьем акте Лир опосредствован Глостером и в пятом — Эдмунд ведет против него и Корделии контрдействие.

«Король Лир» — сложная конструкция; но сложность эта прежде всего внешне-фабулистическая. Параллельная интрига, разнообразные проходные сцены (например, борьба между сестрами из-за Эдмунда) дают только намеки, только эскизы драм, параллельных ярко выписанной трагедии Лиры.

\* \* \*

Большую сложность внутренней динамики мы находим в так называемой психологической драме XIX в. Здесь мы видим сплошь и рядом две ши-

роко развитых драмы типа АКО, сплетенных в одном драматическом произведении. Такова, например, пьеса Чехова «Дядя Ваня». Но прежде чем обратиться к этому в высшей степени сложному произведению, рассмотрим родственную, как это ни парадоксально на первый взгляд, психологической драме «трагедию» Корнеля «Сид».

В отличие от «Разбойников», где Карл и Франц не встречаются, дон Родриго и Химена сталкиваются непосредственно: их драмы тесно сплетены.

Дон Родриго и Химена любят друг друга; они обручены.

Дон Гормас, отец Химены, дает дону Диго отцу дона Родриго (Сиды) пощечину, дон Диго просит у сына заступничества. После колебания дон Родриго вызывает отца невесты на дуэль и убивает его.

Здесь схема АКО. А — любовь к Химене; О — стремление к доблести, единое действие дон Родриго.

Химена обращается к королю и требует смерти дон Родриго. Но когда ее возлюбленный является к ней, готовый искупить вину, и просит ее убить его, она под различными предложениями отпускает его. Вид его благородства пробуждает в ней любовь.

Здесь комплекс А1К1О1А1 — стремление к мести; О1 — любовь, единое действие Химены, возбуждаемое стремлением к доблести дон Родриго, его единым действием О, которое, таким образом, и является контрдействием для Химены.

О равняется К1.

Получается комплекс:

О  
—  
А1К1О1

Этот комплекс в точности повторяется. Дон Родриго отправляется сражаться с маврами; возвращается, увенчанный победой. Химена снова требует его смерти. Дон Родриго (Сид) должен биться на пое-

динке с доном Феликсом, влюбленным в Химену; дон Родриго является к Химене и предупреждает ее, что защищаться на поединке он не будет. Тогда Химена начинает его воодушевлять к поединку; она любит его и не в силах желать его смерти.

Здесь второй комплекс:

$$\text{АКО} \quad \begin{array}{c} \text{О} \\ \text{А1К1О1} \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{О} \\ \text{А1К1О1} \end{array}.$$

Кончается драма, как это уже можно предвидеть по ходу событий, благополучной свадьбой.

«Сид» — психологическая драма с трагедийными элементами, четким рисунком и бурнопатетической дискуссией.

Итак, перед нами схема:

$$\begin{array}{c} \text{АКО;} \\ \text{.О} \\ \text{—} \\ \text{А1К1О1} \\ \text{О} \\ \text{А1К1О1} \end{array}$$

Мы видим, что начинается произведение комплексом дона Родриго; далее следует два комплекса Химены, причем контрдействием для Химены является единое действие дона Родриго, его стремление к доблести, его благородство, возбуждающее в ней ее единое действие — любовь.

Однажды пережив колебание (АКО), дон Родриго действует уже прямолинейно: перед нами в дальнейшем повторяются только моменты его единого действия, а не весь комплекс целиком.

Драма Химены развита шире; «Сид» по конструкции несколько напоминает «Ипполита»: вслед за комплексом Федры — повторные комплексы Ипполита. Но в отличие от «Ипполита» в «Сиде» ком-

плексы Химены с единым действием «Сида» крепко спаяны.

Обратимся теперь к «Дяде Ване», и мы увидим столь же тесное слияние двух драм, при очень широко параллельном развитии.

В пьесах Чехова нелегко вскрыть повторные комплексы. Чехова характеризует иносказательный диалог — «подводное течение» действия (по терминологии Станиславского).

Помимо такого иногда внешне бессвязного диалога (следствие слабой воли и утонченных чувств чеховских персонажей), анализ затрудняется тем, что весьма важные драматические положения разрешаются в молчании, паузами. Таково, например, объяснение Вершинина и Маши в «Трех сестрах» (на сцене значение пауз яснее, благодаря жестике и мимике).

Контрдействие в чеховских пьесах бывает опосредствовано весьма тонкими эффектами. Так, например, звук, подобный звуку лопнувшей струны («Бадья упала») в «Вишневом саде», мгновенно погружает действующих лиц в атмосферу уныния, с которой они борются.

Все же постараемся зафиксировать повторные комплексы «Дяди Вани».

Наиболее интересной и активной фигурой является в «Дяде Ване» Астров. Рядом с его ролью широко развита роль Войницкого.

Первый акт основным образом формируется комплексом Астрова.

Акт начинается печальными разговорами Астрова с нянькой о том, что «люди нас не помянут», заявлением, что «никого я не люблю», и выпивкой.

Далее, после беседы Астрова с Еленой Андреевной, которой нравятся его речи, его фантазии о культурном будущем России, — момент бодрости, надежда на лучшую жизнь.

Комплекс Астрова: желание забыться в водке,

либо в тяжелой работе (А), бессознательное, крайне сдержанное кокетство Елены Андреевны (К), момент подъема, увлечения женщиной, бодрости (О).

В этом же акте намечено негодование Войницкого на эгоиста-профессора и его любовь к Елене Андреевне (момент А1 его комплекса). Это устремление продолжается, нарастая в горячем объяснении с Еленой Андреевной в начале акта: Елена Андреевна Войницкого отталкивает (К), и он впадает в уныние (О1). В этом же акте возникает дальше комплекс Астрова: пьянство (А), увещания Сони (К), момент бодрости: он обещает Соне не пить (О).

В третьем акте вначале комплекс Войницкого. Отвергнутый Еленой Андреевной, он не в силах отнестись к ней равнодушно, он болезненно ее задевает, «...влюбитесь поскорее в какого-нибудь водяного» (А1). Она резко его отстраняет: «Оставьте меня в покое. Как это жестоко» (К1).

Он извиняется (О1).

За этим комплексом Войницкого следует комплекс Астрова; демонстрация на карте вырождения уезда, заинтересованность Елены Андреевны, поцелуй (АКО).

В конце этой сцены входит Войницкий с цветами для Елены Андреевны, он видит поцелуй. Растерянность Войницкого (А1К1О1). В конце акта является профессор Серебряков со своими эксплуататорскими затеями. Войницкий, в гневе и отчаянии, в него стреляет.

Ужас окружающих (К1). Промах за промахом. Войницкий окончательно теряется:

(А1К1О1 А1К1О1).

В начале четвертого акта уныние Астрова (А) сливается с моментом уныния Войницкого (О1). Далее развивается комплекс Астрова, следует последнее объяснение с Еленой Андреевной:

$$\frac{A}{O} KO$$

В конце упадочная печаль Войницкого, под влиянием Сони переходящая в некий момент

$$O1K1B1. \text{ } \lambda\acute{\iota}\delta\alpha\rho\sigma\iota\acute{\alpha}:$$

Сделаем сводку всех четырех актов, и мы получим схему:

$$\begin{array}{l} \text{первый акт} \dots \dots \dots AKO; \\ \text{второй} \quad \text{»} \dots \dots \dots A1K1O1; AKO; \\ \text{третий} \quad \text{»} A1K1O1 AKO A1K1O1 A1K1O1; \\ \text{четвертый акт} \quad \dots \quad \frac{A}{O1} KOO1K1B1. \end{array}$$

Несмотря на то, что роли Астрова и Войницкого непрерывно переплетены, схема обнаруживает точное чередование основных комплексов. То драма одного, то драма другого выступает на первый план.

Конечно, каждая сцена драмы — «поединок»; и друзья в драме борются — хотя бы обсуждая общие дела и оспаривая те или иные способы улучшения совместной жизни, но существенно то, что Войницкий и Астров не соперники, соревнования между ними нет, они оба влюблены в Елену Андреевну безнадежно. Их драмы развиваются, чередуясь, параллельно. Тем более интересно, что в третьем акте в момент катастрофы эти параллельные линии сходятся (AKO и второе в этом акте A1K1O1).

Войницкий видит, как Астров целует Елену Андреевну: этот момент O комплекса Астрова (бодрость, подъем) вызывает O1 в комплексе Войницкого, вгоняет его в уныние.

Единое действие Астрова, его устремление к Елене Андреевне, оказывается (как в «Сиде» Корнеля), контрдействием для Войницкого, наносит Войницкому решительный удар. Здесь прекращается правиль-



ное чередование. Следует стычка с профессором: два комплекса Войницкого подряд.

Если мы взглянем в роль Елены Андреевны, то окажется, что и она переживает легкое колебание в своем отношении к Астрову. Но схематическое начертание ее комплекса, переплетенного с комплексами Астрова и Войницкого, увело бы нас в сторону крайне дифференцированной схематики, от которой мы в этом исследовании воздерживаемся. Еще более незаметна, эскизна, но все же твердо намечена, драма Сони.

Таким образом, обнаруживается в «Дяде Ване» чрезвычайное богатство драматических линий. Наперекор распространенному мнению, эта пьеса, можно сказать, полна драматизма. Как уже сказано, этот драматизм очень скрытый, требующий внимания и интереса к интимным человеческим переживаниям.

В третьем акте Елена Андреевна, уступая Астрову, отдается его поцелуям, в четвертом сама целует его, затем вырывается — и они расстаются. На таких легких градациях построены акты, судьбы человеческие решаются в беглом и коротком прикосновении.

\* \* \*

Психологическая драма обычно развивается комплексами типа АКО. Однако, сложность многих психологических драм — не в том, что в них сплетены две или более драмы типа АКО. Есть другие приемы конструкции, требующие особого внимания от зрителя и тем более от читателя. Так, например, в «Росмерсгольме» драма Ребекки развивается на первый взгляд комплексами типа ОК. Ребекка ведет борьбу с Росмером, воодушевляя его к прогрессивной деятельности: она борется с Кроллем, с Мортенсгором. Но, когда в третьем акте Росмер ей делает предложение стать его женой (а это и есть ее цель, ее единое действие — страсть к Росмеру), она ему в смятении отказывает. Далее оказывается, что она все время пребывала в жестоком раздвоении,

что её мучило раскаяние (смерть Беаты) и г. д. Иначе говоря, оказывается, что то, что нам казалось комплексом ОК, было комплексом АКО.

Между тем в репликах Ребекки в первых актах только слабые намеки на ее сомнение, смятение. На сцене этот момент (А) яснее.

Ввиду крайней сдержанности и скрытности героини «Росмергсгольм» перегружен длительными сценами «распознавания» — это также усложняет восприятие.

Мы видим разнообразные драматические образования. Рядом с прямолинейной французской комедией, построенной на одном простом конфликте, сложно построенная русская бытовая драма, в которой, мягко и незаметно сплетаясь, нарастает несколько динамических устремлений. Рядом с едва оформленной, хотя и частично замечательной хроникой — тонко проработанная психологическая драма, построенная в виде правильно чередующихся комплексов главных действующих лиц.

И, однако, незыблемым остается одно: только повторяющиеся в нарастании комплексы драматичны — образуют драму: этапы драматического конфликта.

В повторности комплексов драматических положений, замыкающей тему произведения в строгие рамки единого процесса, и заключается та черта драматической конструкции, которая придает ей в ее сконцентрированном действии особую силу и остроту<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Некоторые критики указывали, что в своих схемах комплексов я допустил «натяжки». Это возможно: в сущности, всякая схема есть «натяжка». Однако, драматическое действие стремится в своем оформлении именно в сторону указанных «натяжек», — и в этом же направлении развивается работа режиссера, корректирующего автора, если только режиссер хочет поставить цельное произведение, а не «сцены».

## XI. ДРАМА КАК СЦЕНИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

Немногие драматические произведения переживают театры, в которых они ставятся. Немногие читаются и изучаются, сойдя со сцены, и только избранные остаются в репертуаре веков. Большинство не представляет литературной ценности и является только сценическим материалом текущего дня.

Но даже произведения, способные волновать человеческие сердца в течение тысячелетий, поступая в театральную работу, в постановку, превращаются в сценический материал. Театр воодушевляется идейным замыслом и образами автора для того, чтобы создать свои образы — новое синтетическое художественное произведение — спектакль. Театр вступает с автором в сложное сотрудничество.

Это сотрудничество неизбежно связано с дискуссиями, с трениями. Каждая пьеса — каждый спектакль, в зависимости от особенностей того или иного театра, выдвигает особые задачи, и вопрос о сценическом воплощении авторского замысла, о передаче его стиля, о трактовке тех или иных образов, ролей, не может быть решен какой-либо общей формулой.

Каждый театр, каждый актер будет трактовать эти роли по-своему — только эта своеобразная, творческая трактовка и интересна. Но в творчестве есть момент неожиданности, новизны, и в оригинальной,

талантливой постановке автор в какой-то мере не узнает своего произведения. Впрочем, в еще большей мере он его не узнает в постановке бездарной.

Следует, однако, различать неизбежную и желательную творческую трактовку драматического произведения и его явное искажение, переработку театром. Здесь иногда весьма тонкая, трудно уловимая грань. Прежде всего: вопрос об искажениях текста, об авторских правах и прерогативах совершенно не относится к многочисленным произведениям, достаточно сценичным, чтобы быть поставленными, но лишенным художественной выразительности и поэтому находящимся в глубочайшей зависимости от театра, который их ставит.

Не может быть речи об «искажении» текста там, где он эмоционально вял, нехудожествен, где характеристики приблизительны, где общая идея звучит поэтому, в лучшем случае, как холодная мораль.

Если театр вольно интерпретирует и энергично перерабатывает слабую пьесу, автор никак не может быть в претензии.

В таких случаях в претензии может быть публика. Слишком часто театры, добиваясь иногда временного, неглубокого успеха, ставят «полуфабрикаты», усиленно их дорабатывая, либо пьесы «сценические», но мало художественные.

Постановка «полуфабрикатов» возникает обычно в тех случаях, когда автор намечает интересную художественную концепцию и не владеет мастерством, необходимым для ее воплощения.

Однако, только мастер драмы может в таком случае оказать помощь неумелому автору, и «полуфабрикат» обычно остается недоработанным.

Увлечение сценичностью пьесы, лишенной большого художественного содержания, имеет весьма серьезные причины, глубоко коренящиеся в актерской психологии.

## Увлечение сценичностью

Сценичны пьесы с крепко завязанным «драматическим узлом», с рельефным и энергичным нарастанием действия, с живой целеустремленностью реплик, с эффектными «концовками» актов и картин.

Все эти качества дают актеру возможность «играть», действовать на сцене, фантазировать в действии, наполняя сценическую динамику присущей ему эмоциональной вибрацией, изобретая жесты и мимику, но всегда оставаясь в крепких рамках единого действия, намеченного автором.

Сценичность драмы есть неперемное условие театрального успеха; какими бы литературными достоинствами ни обладало произведение, написанное в форме диалога, оно становится «драмой» лишь тогда, когда оно организуется методом действенного развития.

Однако, с другой стороны, сценичная пьеса может быть лишена художественности. Подлинное искусство создается только большим идейно-эмоциональным подъемом. Как бы непринужденно ни развивались события, как бы эффектны ни были ситуации, отсутствие серьезных мыслей и чувств неизбежно обнаруживается в бледности или безвкусице языка, в мало содержательном, хотя и живом диалоге. Такого рода пьесы могут быть «театральны», но это еще не художественная л и т е р а т у р а, не художественные произведения. Увлечение актеров такими «театральными» пьесами объясняется разными причинами. «Выдвинуть посредственность. В этом для женщин, как и для королей, заключено то же удовольствие, которое соблазняет столько великих артисток сыграть сто раз скверную пьесу. Упоение эгоизма», пишет Бальзак («Блеск и нищета куртизанок»).

Важнее другая причина: актеры увлекаются сценичностью пьес в ущерб художественности в поисках «выгодных» ролей.

Художественное слово предъявляет к актеру большие требования.

Талантливый актер не может не любоваться словом, он видит преимущество драматурга-поэта перед драматургом-ремесленником; но для актера-творца сила мысли, красота метафор создает труднейшие задачи; яркое звучание слова возбуждает актерское воображение и в то же время ставит ему границы. Актеру принадлежит конкретное воплощение образа средствами собственного тела и голоса; в мизансценах, движениях, жестах, мимике и интонациях проявляется его фантазия. В этих элементах сценической интерпретации он творец, он свободен. Не свободен актер в выборе самого слова. Импровизация на заданную автором тему естьвольное творчество, связанность словом превращает творчество актера в «исполнение».

Не следует преувеличивать разницы между оригинальным творчеством и исполнением; исполнение может быть творческим, а «творчество» — вялым подражанием. Скованный чужим словом, актер может тем не менее дать ему оригинальное толкование. Слово может звучать по-разному — в зависимости от общей концепции роли, ее «единого» действия. Слово может иметь разнообразный резонанс, различную глубину.

Станиславский указывал разные типы исполнения роли Чацкого: можно играть Чацкого — влюбленного, озлобленного на общество, мешающее его любви; можно в нем подчеркнуть патриота-протестанта, и, наконец, наиболее глубокое толкование придает роли Чацкого пафос свободолюбия, уже выходящего за пределы узко национального протеста. Можно оттенять, выделять в роли Чацкого разнообразные моменты пафоса и язвительной иронии. Различная интерпретация роли будет сказываться в различном звучании слова, в различных эмоциональных и идеологических оттенках этого звучания.

Потому-то одну и ту же роль могут играть многие актеры; природа драматических ролей относительно схематична (сравнительно с характеристиками романа): они дают простор для разнообразной интерпретации. Говорят, правда, о необходимой конгениальности актера с автором; но конгениальность не есть тождество: творчество актера в том и состоит, что он приносит в свою роль неожиданные черты. Мало того, в исполнении одного и того же актера, естественно, меняются со спектакля на спектакль движения, жесты и т. д. в связи с меняющимися эмоционально-идейными оттенками, которые исполнитель вносит в свою роль. Звучание слова меняется, вибрирует. Но именно поэтому неизменность реплик должна быть для актера тягостна. Чацкий-влюбленный, Чацкий-националист, Чацкий-протестант, будущий декабрист, и всегда одни и те же четко выкованные слова. Это, конечно, неестественно. Чем даровитее изобретательнее, оригинальнее актер, тем чувствительнее для него зависимость от автора — твердая фиксация слова. Чем рельефнее, чем ярче слова автора, тем они ответственнее. Роль, написанная драматургом-поэтом, роль, из которой слова не выкинешь, — такая роль требует от актера крайне вдумчивого исполнения, какой-то очень твердой комбинации творческих элементов, которая соответствует великолепно отчеканенному авторскому слову. Автор подвергает актера труднейшему экзамену. Сыграть роль Отелло или Чацкого — об этом должен мечтать (и об этом мечтает) каждый одаренный актер, но это будет венцом его творческих усилий.

Я говорю «какой-то комбинации», ибо нельзя, конечно, требовать буквального перевоплощения; на пути такого требования можно дойти до сомнительной метафизики. Раз дело идет о разнообразной расцветке и детализации данного автором образа, мы должны допустить возможность вариаций. Но где граница этой возможности? Что можно и чего нельзя

изменить в образе, данном от автора? Где начинается искажение и разрушение авторского образа в актерской передаче? Здесь возникает ряд сложных эстетических проблем, порождающих весьма зыбкое актерское самочувствие. Двойственная природа драматического произведения — законченное художественное, поэтическое произведение и сценический материал — ставит актеру двойственную задачу: воплотить образ автора и создать нечто свое; надо найти себя в авторе или, точнее, найти авторский образ в себе. Актер должен, будучи оригинальным, добиться сходства с образом автора и создать тем самым иллюзию перевоплощения. Весьма часто, увлеченные актерским исполнением замечательного драматического произведения, мы все же ясно видим искажение авторского образа, и хотя актерская игра есть нечто самоценное, но чуткий актер не может не томиться тем, что он неизбежно искажает Шекспира.

С другой стороны, пьесы сценичные и мало насыщенные поэтически, возбуждая своей динамикой актерскую фантазию, не предъявляют строгих требований к толкованию ролей. Здесь слово нечеткое, приблизительное, его можно изменить, и, во всяком случае, актер не ощущает его власти над собой<sup>1</sup>.

Как бы мы ни различали основные типы актер-

---

<sup>1</sup> Как легко отделима актерская работа от точного авторского слова, было видно по лабораторным репетициям Московского Художественного театра. Станиславский в начале работы решительно запрещал актерам выучивать текст. Десятки репетиций актеры искали действенного рисунка роли, произнося вполголоса, шопотом, приблизительно. И только ориентировавшись в последовательности волевых задач, овладев рисунком роли, актер начинал точно выучивать текст. Конечно, здесь мы имеем дело с особым методом театральной работы, но этот метод свидетельствует о том, что динамическая первооснова пьесы от текста легко может быть оторвана.



ской игры<sup>1</sup>, следует признать, что для каждого оригинального актера воплощение художественного авторского текста — трудная задача<sup>2</sup>. Только актеры-декламаторы принимают авторский текст без всякого сопротивления; глубокий и чуткий актер-творец неизбежно вступает с автором в мучительную борьбу и иногда предпочитает пустые сценические пьесы, в которых он может быть интересен, не переживая столь трудных испытаний. Так Сальвини с огромным воодушевлением играл в мелодраме «Ингомар, сын лесов».

Итак, коротко говоря, играть слабую пьесу легче и менее ответственно, нежели художественное произведение.

Здесь — очень свободная интерпретация, здесь переработка-искажение текста не вызывает особой дискуссии. Здесь актер и режиссер приобретают широкие права.

Требуется постоянное вмешательство серьезной критики, вмешательство заинтересованного зрителя, для того чтобы удерживать актеров в идейно значительном художественном репертуаре.

### **Переработка художественного текста**

В тех случаях, когда театр имеет дело с подлинным художественным произведением, с произведением, которое можно назвать классическим, возникает вопрос, в наше время весьма актуальный: имеет ли театр право (морально-эстетическое, а может быть, и юридическое) исказить предоставленный ему пре-

---

<sup>1</sup> Станиславский делит актеров на актеров-ремесленников, на актеров представления и актеров переживания (весьма неудачный, сугубо натуралистический термин). Можно говорить об актерах, имитирующих образ, который они играют, об актерах, способных к перевоплощению, — по разным принципам эстетики или психологии творчества.

<sup>2</sup> Здесь идет речь не о тех случаях, когда роль актеру не подходит, но именно о тех, когда роль актером приемлется как органически ему подходящая.

восходный, по-своему литературно законченный или, во всяком случае, высоко художественный материал? Что может театр изменять в своей трактовке такого произведения, и что явится недопустимым искажением?

При постановке такого произведения, у театра, так же как и у отдельного актера, двойная задача: во-первых, создать свое художественное произведение-спектакль; во-вторых, передать зрителю, воплотить драматическое произведение, идею и образы автора.

К этим задачам, на первый взгляд, присоединяется еще третья: передача той действительности, которая автором изображена.

Эта задача, по существу подчинена первым двум — творческому воспроизведению драматического произведения, ибо театральная спектакль есть действительность, художественно обобщенная, а не фотографический снимок. Натуралистическое, «точное» сценическое воспроизведение Рима при постановке шекспировского «Юлия Цезаря» отдаляет нас от Шекспира и от искусства вообще.

Таким образом, вопрос художественной постановки есть вопрос преодоления внутреннего противоречия между двумя задачами театра: дать оригинальный спектакль, воплотив оригинальное драматическое произведение.

Там, где театр по своей культуре и мировоззрению близок к автору, это противоречие преодолевается, то есть может получиться спектакль, где зритель узнает образы автора в неожиданном творческом варианте театрального воплощения.

Таковы, видимо, были постановки Островского в Малом театре, таковы были чеховские спектакли Московского Художественного театра. Следует заме-

тять, что в обоих случаях авторы писали в расчете именно на данный театр, на его творческие силы и возможности.

Чем дальше автор от театра по своему мировоззрению, тем глубже противоречие, тем труднее оно может быть преодолено.

Здесь требуется прежде всего большое знание стиля автора и его эпохи, большое историческое обоснованное понимание изображенных им нравов и характеров. При поверхностном ознакомлении весьма многие классические произведения кажутся нам стилизованными, романтически надуманными, мелодраматически заостренными; но после вдумчивой работы над ними, после изучения социально-исторической почвы, на которой они возникли, перед нами выступают реалистические черты.

Так, цветистое многословие в «Поклонении кресту» Кальдерона может показаться чистой декламацией, пока мы не ощутим бешеного, задышающегося темперамента испанского Ренессанса. Так, в «Даме с камелиями» Дюма-сына наш зритель видел моменты мелодрамы, тогда как эта пьеса — реалистическая, бытовая, психологическая драма, характеризующая буржуазные нравы Франции XIX века.

Однако, как бы театр ни приблизился к произведению прошлых веков, как бы он ни искал сродства с далекими от современности образами, он в своей творческой работе, на пути своего оригинального современного художественного воображения внесет в классическое произведение современные черты — и может совершить некоторую переработку.

Возникает вопрос, что и как было переработано и каков был результат, то есть ради чего была сделана переработка.

Ригористы обычно разрешают делать купюры диалога и боятся переработки диалога, театральной «отсебятины».

Такая мера дозволенного основана на чисто

механическом принципе: иная купюра может внести в пьесу несравненно большее изменение, нежели реплика, вставленная режиссером или актером. И если мы приглядимся к постановкам-переработкам классических пьес, то окажется, что, обычно, переработка касается не словесного материала, а общей композиции построения пьесы, ее сценических положений и характеристик, и что диалог, словесный материал подлинника, — иногда, правда, сильно перетасованный — сохранен.

Сравнительно много «отсебятины» было в первоначальной постановке «Двенадцатой ночи» Шекспира в 1-ой студии МХАТ; но именно эта постановка не вызвала возражений со стороны критики. Редактируя «Двенадцатую ночь», Станиславский свел пьесу в три акта (у Шекспира — пять), выделил во второй акт ряд комедийных сцен с Мальволио, вычеркнул роль священника и т. д. В комедийных сценах актеры 1-ой студии МХАТ обычно не стеснялись «отсебятины»; критика эту вольность санкционировала, ибо здесь отсебятина соответствует стилю *commedia dell'arte*, стилю этих сцен.

(Романтическая интрига в этой пьесе в студии была снижена; выступала комедийная сторона.)

Более резкую переработку мы видели в «Гамлете» в театре им. Вахтангова: здесь полное изменение шекспировской концепции — не трагедийное зрелище, но борьба Гамлета за престол; такая трактовка потребовала резкого изменения почти всех характеристик, создания новых ситуаций, например: Гамлет изображает призрак; Офелия пьянствует; однако, как раз диалог Шекспира, в связи с новыми сценическими положениями и характеристиками перетасованный, почти не был изменен.

Бебутов в театре МГСПС трактовал «Ревизора» Гоголя как комедию легкого жанра и быстрого темпа; переработка была опять-таки преимущественно

композиционная, диалог местами купюрован, кое-где введены реплики из первоначальной редакции, но, так или иначе, диалог принадлежал Гоголю, он в сущности был мало изменен.

Мейерхольд в постановке «Ревизора» также придерживался гоголевского текста — диалога. Мейерхольдом вставлено только несколько незначительных реплик; но композиционная переработка — огромная и решительная, пьеса разделена на множество эпизодов, создан ряд новых ситуаций, введен ряд ролей, бессловесных, но очень заметных в общем ходе действия (например, офицеры, ухаживающие за Анной Андреевной), и т. д. Изменены главные характеристики; так, например, Хлестаков стал сознательным авантюристом, городничий — неврастеником и т. д. и т. д. Эта композиционная переработка гоголевского текста (перетасованного) вызвана общей режиссерской концепцией.

Это-то и существенно: общая концепция режиссера. Дело не в отдельных репликах или, точнее, дело не только в словах, не только в тексте диалога, но и в подтексте, в том, что кроется за словами, в их действительной направленности и эмоциональной насыщенности; а подтекст зависит от сценических ситуаций и характеристик действующих лиц в интерпретации режиссера. Театр может, в точности придерживаясь текста-диалога, дать пьесе совершенно неожиданное толкование, совершенно новое идейное освещение: весь вопрос в общем идейном замысле, в ценности этого замысла.

Когда несколько лет назад один режиссер-«психолог» сообщил мне план своей постановки «Жоржа Дандена» — толкование «Жоржа Дандена» не как комедии-сатиры, но как психологической драмы, драмы обманутого и страдающего мужа, — мне было ясно, что эту пьесу так поставить можно, совершенно не изменяя мольтеровского текста-диалога, но что ставить ее так не следует: «Жорж Данден» есть созна-

тельная сатира на богатого крестьянина, тянущегося к аристократии, и эта концепция Мольера отнюдь не нуждается в изменении на советской сцене.

Переработка «Ревизора» Мейерхольдом — радикальная, хотя словесный материал сохранен. И именно эта постановка, в своем роде очень яркая, вызвала жестокую критику, так как символическая концепция Мейерхольда, замена реалистической гоголевской сатиры мелодрамой и буффонадой всячески противоречит не только стилю Гоголя, но и тенденциям советского театра.

Именно в связи с этой постановкой и возник принципиальный вопрос, имеет ли театр право обращаться с (классической) пьесой только как с «предлогом» для постановки («chaque texte n'est qu'un prétexte», сказал Мунэ Сюлли), допустимо ли в такой мере пренебрежение к авторской концепции, как это проявляет Мейерхольд и его последователи в целом ряде постановок.

Нельзя возражать против оригинальной трактовки классического произведения — это входит в прямую задачу театра. Трудно во многих случаях уловить грань между допустимым отступлением от авторского замысла и резким его искажением: каждая постановка требует тщательного анализа. Однако, явная и решительная переработка классической пьесы могла бы быть оправдана только в том случае, если бы театр, то есть режиссер, являющийся одновременно большим драматургом, создал бы на материале этой пьесы художественную концепцию, не менее ценную, нежели концепция автора: случай, теоретически возможный, но не имеющий на практике ни одного прецедента.

Нет, мы дорожим лучшими произведениями прошлого, мы хотим их знать такими, как они написаны.

Мы видим, что художественная удача сопутствует не разрыву режиссера с автором замечатель-

ного произведения, но только оригинальным оттенкам режиссерской интерпретации и отдельным моментам расширения авторского замысла. (Об углублении гениальных произведений говорить не приходится; то «углубление» сквозного действия, которому учит Станиславский, есть приближение к художественному образу, созданному Шекспиром или Мольером.)

Там, где это не противоречит идейной концепции автора и его художественному стилю, режиссер может успешно вводить мимические сцены, моменты интермедийного характера и т. п.

Там же, где режиссер вторгается в чисто-драматургическую работу и явно искажает замечательное произведение драматического искусства, мы обычно наблюдаем в лучшем случае более или менее интересные эксперименты, а в худшем — бессодержательную демонстрацию режиссерской изобретательности.







## СО Д Е Р Ж А Н И Е

|                                                                                     | Стр.  |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Предисловие . . . . .                                                               | 3     |
| I Драматический процесс . . . . .                                                   | 10—26 |
| <i>Общее определение драмы</i> . . . . .                                            | 10    |
| А. Действенная природа драматического диалога . . . . .                             | —     |
| Б. Единое действие . . . . .                                                        | 14    |
| В. Драматический узел . . . . .                                                     | 19    |
| II. Общая конструкция драмы . . . . .                                               | 27—62 |
| А. Драматическая борьба . . . . .                                                   | 27    |
| Неожиданность и мотивировка (в драме). Случайность: стихийные препятствия . . . . . | 38    |
| Б. Схемы драматической структуры и виды драматических сцен . . . . .                | 41    |
| Схема Фрейтага . . . . .                                                            | —     |
| Общая конструкция драмы по «Поэтике» Аристотеля . . . . .                           | 45    |
| Узнавание . . . . .                                                                 | 46    |
| Перипетии . . . . .                                                                 | 49    |
| Сцены <i>πᾶθος</i> 'а . . . . .                                                     | 51    |
| Моменты остановки действия . . . . .                                                | 53    |
| Эмоциональная вибрация драматического действия . . . . .                            | 54    |
| В. Общие термины литературоведения в драматургии . . . . .                          | 59    |

|                                                                     |         |
|---------------------------------------------------------------------|---------|
| III. Конструкция драматической сцены                                | 63—77   |
| А. Драматическая сцена — «поединок»                                 | 63      |
| Б. Развитие драматической сцены                                     | 68      |
| В. Массовые сцены                                                   | 74      |
| IV. Конструкция драматической реплики                               | 78—107  |
| А. Целеустремленность реплики                                       | 78      |
| Б. Исследование реплик                                              | 82      |
| В. Риторический характер драматической реплики                      | 89      |
| Лирика как элемент риторики                                         | 90      |
| Эпические элементы риторики                                         | 92      |
| Теоретические доводы и рассуждения как элементы риторики; дискуссия | 95      |
| Ударность реплик                                                    | 101     |
| Концовка                                                            | 104     |
| Г. Ремарка                                                          | 106     |
| V. Ритм драматического произведения                                 | 108—120 |
| Параллельные ритмические ряды                                       | 109     |
| Ритмическая единица в драме                                         | 113     |
| VI. Характеристика                                                  | 121—137 |
| Образ-характер                                                      | 121     |
| А. Реалистическая характеристика                                    | 123     |
| Б. Два вида характеристики                                          | 126     |
| В. Анализ характеристики                                            | 127     |
| Язык характера                                                      | 132     |
| Ампула                                                              | 135     |
| VII. Драма и трагедия                                               | 138—168 |
| Классификация жанров                                                | 138     |
| А. Драма                                                            | 141     |
| Б. Трагедия                                                         | 147     |
| Конфликт личности с «высшими силами»                                |         |
| «Трагическая вина»                                                  | 148     |
| Максимальная сила трагических героев                                | 151     |
| «Фатальная ошибка» трагических героев                               | 152     |

|                                                 |                |
|-------------------------------------------------|----------------|
| Отступления от исторической точности . . . . .  | 155            |
| Глубокомысленный диалог . . . . .               | 157            |
| Фантастика у Шекспира . . . . .                 | 163            |
| О «Гамлете» . . . . .                           | 164            |
| В. Мелодрама. . . . .                           | 166            |
| <b>VIII. Комедия и фарс . . . . .</b>           | <b>169—187</b> |
| Смех . . . . .                                  | 169            |
| А. Комедия . . . . .                            | 172            |
| Быт в комедии . . . . .                         | 182            |
| Б. Фарс и другие жанры, родственные комедии .   | 183            |
| «Смех сквозь слезы» . . . . .                   | 185            |
| «Гротеск» и «романтическая драма» . . . .       | 186            |
| Малые формы . . . . .                           | 187            |
| <b>IX. Смысл драматического произведе-</b>      |                |
| ния . . . . .                                   | 188—199        |
| А. Развязка . . . . .                           | 189            |
| Монументальные жанры драмы . . . . .            | 196            |
| Б. Диалектика драматической борьбы . . . . .    | 197            |
| <b>X. Закон драматургии . . . . .</b>           | <b>200—254</b> |
| Повторные комплексы драматических положений     | 200            |
| А. Первый тип повторных комплексов . . . . .    | 201            |
| Б. Второй тип повторных комплексов . . . . .    | 219            |
| В. Распределение повторных комплексов обоих ти- |                |
| пов по отдельным актам . . . . .                | 231            |
| Г. Отсутствие повторных комплексов . . . . .    | 236            |
| Д. Параллельные повторные комплексы . . . . .   | 246            |
| <b>XI. Драма как сценический материал</b>       | <b>255—267</b> |
| Увлечение сценичностью . . . . .                | 257            |
| Переработка художественного текста . . . . .    | 261            |

Редактор *Б. Островская*  
Тех. редактор *В. Лукьянович*  
Переплет работы *Н. Астафьева*  
Выпускающий *В. Дорофеев*



Сдано в набор 8, I 1937 г.  
Подписано в печать 4/XI 1937 г.  
Форм. бум. 84x108<sup>1/2</sup>.  
Объем 17 печ. лист. Учетно-  
авт. листов 12.1. Инд. Т-1  
Изд. № 251. Тираж 5000 экз.  
Уп. Главлита Б-31499  
Заказ № 2<sup>о</sup>.



7-я тип. Мособлполиграффа  
«Искра Революции», Москва,  
Филипповский пер., 13.

Цена 6 руб. 25 коп.

Переплет 75 коп.