Валентин Красногоров

ПОЭТИКА ДРАМЫ

Методическое пособие

для изучающих основы теории драмы

Сыктывкар

2016

Рекомендовано к использованию в учебном процессе методическим советом – протокол №3 от 27 ноября 2016 г.

В книге **Валентина Красногорова «Четыре стены и одна страсть»** системно рассмотрены основные **элементы поэтики драмы - язык, характеры, действие, пространство, время** – они изучены во взаимосвязи и последовательно.

Данное методическое пособие представляет собой **конспект работы В. Красногорова** (с некоторыми примечаниями) – **в помощь изучающим** **основы теории драмы** в среднем профессиональном учебном заведении сферы культуры. По сути, это пособие для начинающих драматургов, которые задались целью научиться писать пьесы. Но для колледжа культуры актуальнее то, что это **пособие в помощь сценаристам и режиссёрам**, которые в силу своих должностных обязанностей должны уметь грамотно изменить, досочинить, дофантазировать необходимый к конкретному мероприятию эпический отрывок (из рассказа, повести, романа и т.д.), то есть, перевести его на язык драматургии, **на язык сцены**. Таких мастеров готовят в колледже культуры на специальностях «**Социально-культурная деятельность**» и «**Народное художественное творчество**» (по разным видам).

Пособие предназначено студентам для самостоятельных занятий.

Работа с пособием заключается в следующем: каждую главу следует прочитать и перечитать, затем вывести из неё главные мысли (сделать выводы) и переписать их в тетрадь, предназначенную для конспектирования уроков по дисциплинам «**Основы драматургии**» или «**Основы теории драмы**».

Оглавление:

**1. Железные законы драмы**

**2. Красная Шапочка, или Сущность драмы**

**3. Недрама в драме, или Необходимость игры**

**4. Время и пространство**

**5. Действие**

**6. Характеры**

**7. Язык**

**8. Драма и жизнь**

**9. Организованность драмы**

**10. Заключение**

**1. Железные законы драмы**

С тех пор, как Эсхил написал первую в истории драму, над закономерностями этого рода литературы не переставали задумываться..

В наше время почти все установления и правила добрых старых времен забыты. Драма приобрела невиданную ранее художественную свободу. Теперь даже странно представить себе, что когда-то к пьесе предъявлялось требование, чтобы, например, на сцене присутствовало не более трех актеров, или чтобы в ней соблюдались три единства, или чтобы она имела всего два жанра - трагедию и комедию, и т. д.

Теперь драма раскованна, изменчива и разнообразна, как сама жизнь. Действие может происходить и в служебном кабинете, и в вагоне поезда, и на дне океана, оно может длиться один час и целое тысячелетие... Никто не решается теперь диктовать драме свои законы. Но значит ли это, что она их не имеет? Ведь **законы не только стесняют драму, но и организуют ее. Они придают ей ту форму и те признаки, которые и делают ее драмой**, а не чем-нибудь иным, и которые являются одним из главных источников эстетического наслаждения пьесой.

Свои правила есть и у других литературных жанров, бунт против которых лишен смысла. Например, сонет - это стихотворение из четырнадцати строк, имеющих определенный смысловой и рифмический строй. Можно сколько угодно возмущаться этой нормой, объявлять ее устаревшей и писать стихотворения не из четырнадцати, а из тринадцати или пятнадцати строк. Вполне возможно, что они окажутся великолепными произведениями, но они просто не будут сонетами. Чтобы вместить замысел ровно в четырнадцать строк с пятью рифмами, нужен не только поэтический дар, но и точный расчет. Конструкция сонета стесняет свободный полет вдохновения, но она же дисциплинирует стих и обуславливает его предельную смысловую насыщенность, придает ему гармонию и соразмерность.

Такова и драма. Она **требует дисциплины и уважения к своим законам - законам объективным и потому весьма жестким.** Преодолеть их сопротивление, подчиниться им, чтобы в конечном счете подчинить их себе - задача непростая.Легче этими законами пренебречь, что теперь и входит в моду. Проявления элементарной профессиональной беспомощности: убогий натурализм, вялость действия, топчущийся на месте диалог, прямолинейная дидактичность - провозглашаются литературными новациями.

Общеизвестно, что **драма - это сочинение для сцены**, но далеко не всем очевидно, какие глубокие отличия, по сравнению с повествовательными формами, вызывает в литературном произведении его ориентация на театральное исполнение:

* мышление автора и техника письма полностью перестраиваются,
* изобразительные средства берутся из другого арсенала,
* общепринятые литературные понятия - “язык”, “характеры”, “диалог” и пр. - приобретают совершенно иное содержание.

Отсюда: следует искать ее (драмы) законы, изучать ее поэтику, выявлять ее своеобразие, определять особенности, формирующие ее как особый литературный жанр.

**2. Красная Шапочка, или Сущность драмы**

Все без исключения единодушно выделяют драму в особый род литературы, но чем он разнится от других родов, особенно от эпоса, остается не совсем ясным (здесь и далее под эпосом будут пониматься не фольклорно-героические сказания, а повествовательные жанры литературы: роман, повесть, рассказ).

Отличие, безусловно, есть, но в чем оно? Нередко полагают, что специфическая особенность драмы заключается в ее **диалогичной форме**.

* но, во-первых, бывают драмы без диалога (например, пантомима, немое кино),
* во-вторых, обмен репликами в изрядной дозе присутствует и в повествовательных жанрах (а есть романы - например, эпистолярные, - целиком состоящие из диалога),
* в-третьих, не всякий диалог является драмой - чтобы он стал драматическим, ему нужно придать некоторые свойства,

а раз так, то **сущность драмы находится где-то вне диалога**.

**Сущность её часто ищут в конфликтности**. Вот формулировка В. Волькенштейна: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора».

* но нередко конфликт ярко выражен и в повествовательных жанрах,
* и, наоборот, его с большим трудом можно найти во многих драмах.

**Гегель,** на котором стоит вся современная теория драмы, выдвинул тезис, что **в основе эпоса лежит событие, а в основе драмы - действие.** Остается только выяснить, что такое действие и что такое событие (вопрос, как мы увидим позже, очень непростой), и тогда мы будем знать, чем же отличается драма от эпоса. Но **действенность безусловно является неотъемлемым свойством драмы**, в чем часто и видят ее основную отличительную черту.

Иногда под драмой понимают “**драматизм”, конфликтность характеров и ситуаций**, **напряженность, неблагополучие**, и в этом видят ее сущность. Отождествлению драматизма с конфликтностью мы также обязаны Гегелю, но романов Толстого, Достоевского тогда еще не существовало, и философ находил столь желанную ему борьбу противоречий только в драме.

Чтобы лучше понять сущность драмы, попробуем сами сравнить ее с эпосом и подумать, в чем заключаются их различия. Нам будет нужна модель - маленькие простые произведения, принадлежащие разным родам литературы, но имеющие сходный сюжет.

|  |  |
| --- | --- |
| **Эпос** | **Драма** |
| Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка. Однажды она решила проведать бабушку. Об этом узнал жестокий и злой Волк. Съев бабушку, он спрятался в ее постели. Когда Красная Шапочка пришла, коварный Волк выскочил из постели, бросился на девочку и проглотил ее. | Комната в доме Бабушки. Волк, надев бабушкины очки и чепец, притаился под одеялом в постели. Входит Красная Шапочка с корзиной румяных пирожков. Волк набрасывается на девочку и проглатывает ее. |

Сопоставим теперь повествовательный и драматический тексты. Одни и те же персонажи, одно и то же событие, один и тот же конфликт, один и тот же итог. И действительно, эпос и драма имеют много общего. Не случайно при изучении того и другого рода используются такие общелитературные термины, как **тема, идея, содержание, конфликт, персонажи, фабула, характеры, образы** и т. д.

“*Всю разницу между романом и драмой я понял, когда засел за свою “Власть тьмы*”,- пишет **Лев Толстой**. - *Поначалу я приступил к ней с теми же приемами романиста, которые были мне более привычны. Но уже после первых листиков увидел, что здесь дело не то. Здесь* ***нельзя, например, подготовлять моменты переживаний*** *героев,* ***нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать****, освещать их характер отступлениями в прошлое, все это скучно, нудно и неестественно.* ***Нужны уже готовые моменты****. Перед публикой должны быть уже оформленные состояния души, принятые решения... Только такие рельефы души, такие высеченные образы во взаимных коллизиях волнуют и трогают зрителя. А монологи и разные переходы с картинками и тонами - от всего этого тошнит зрителя...* ***Роман и повесть - работа живописная****, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотне. Там фоны, тени, переходные тона, а* ***драма - область чисто скульптурная. Работать приходится резцом и не класть мазки, а высекать рельефы***”. Если бы все схватывали своеобразие драмы с “первых же листиков”!

Даже при невнимательном взгляде на **нашу пьесу** о Красной Шапочке бросается в глаза ее скупость и даже - будем откровенны - некоторая убогость по сравнению с эпосом. Фразы какие-то сухие, невыразительные, написанные в телеграфном стиле. **Определенная бедность, протокольность** вообще **является более или менее типичной для драмы** (за исключением, конечно, поэтических пьес).

Обратим теперь внимание на первое предложение нашего эпоса: “Жила-была Красная Шапочка”. Фраза знаменательная. Героиня произведения жила когда-то, вероятно, давно, а, может быть, и недавно, но все равно в каком-то прошлом, пусть не очень отдаленном. Иначе и быть не может: **рассказчик** повествует только о том, **что уже было**, совершилось, ушло. И живет Красная Шапочка не тут, не рядом с нами, а где-то вообще на свете, может быть, в какой-то конкретной стране или деревне, или даже у нас в городе, но, во всяком случае, мы эту девочку не знаем и никогда не увидим. **Действие отсоединено от нас во времени и пространстве, мы не наблюдаем его, не участвуем в нем**, мы только узнаем от повествователя о том, что где-то когда-то случилось.

Совсем иначе события предстают в драме. Нам сразу показывают: вот комната в доме бабушки. Вот волк, мы видим, как он нацепил бабушкины очки и спрятался под одеялом. **На наших глазах** входит Красная Шапочка, **на наших глазах** волк бросается на девочку и проглатывает ее. **Действие в драме всегда происходит “сейчас”, всегда “здесь”, всегда на глазах у зрителя** (даже если мы читаем драму у себя дома, все равно она разворачивается перед нами в нашем воображении). **Пьеса - это репортаж с места события; она увлекает нас самим процессом своего совершения.** Неважно, что язык ее беден, что слова ее порой только обозначают, а не живописуют - важно, что это не мешает ей вести нас за собой.

Еще одно существенное обстоятельство. **В эпосе между читателем и событием стоит рассказчик**. Это он сообщает нам, кто была Красная Шапочка, куда и зачем она пришла, он дает оценку событиям и характерам, и мы воспринимаем их не столько своими глазами, сколько глазами повествователя. **В драме же между читателем и событием нет никого**. Есть только два полюса: **события и зритель**. **Отсутствие посредника - еще одно важное отличие драмы от эпоса.**  Поэтому для драмы характерно более **тесное общение с читателем** (зрителем), **рассчитанное на обратную связь, требующее размышления, оценки, суда, выбора, психологической подстановки себя на место разных действующих лиц**. Необходимость такого соучастия в драме резко усиливает ее воздействие на читателя.

Драма **обычно отказывается от описательных характеристик**. При этом **драма тоже характеризует своих персонажей, но преимущественно одним способом: их поступками**.

Красная Шапочка, например, пришла к бабушке не с пустыми руками, а с полной корзиной теплых румяных пирожков - значит, она добра и заботлива. К тому же, она слаба, беззащитна, доверчива, она - жертва. Хитрость же и коварство Волка видны из всего его поведения и тем более не нуждаются в словесных характеристиках. Таким образом, система раскрытия образа, построения характеров в драме иная, чем в эпосе.

Повествователь, избрав героев и сюжет, определив события и последовательность их изложения, начинает рассказывать о них так, как сочтет нужным.

А как поступает драматический писатель? “Комната в доме Бабушки. Волк, надев бабушкины очки и чепец, притаился под одеялом в постели. Входит Красная Шапочка”... На первый взгляд, повествователь и драматург пишут одно и то же об одном и том же. На самом деле разница огромная. **Об одном и том же** - быть может, **но не одно и то же**. Отличие начинается с первой же фразы: “Комната в доме Бабушки”. То есть драматург рассказывает не о какой-то там Красной Шапочке и бабушке, которые жили где-то на свете, в лесу или в деревне, но сразу указывает, **где и как** совершаются изображаемые им события в театре, **переводит действие из реального пространства** (неопределенного - “свет”, “лес”, “деревня” - или даже определенного - “бабушкин дом”) **на сцену**.

Следующая фраза указывает на наличие в нашей истории Волка, на его конкретные поступки и местонахождение (и в реальном мире, и на сцене). Затем в действие вступает Красная Шапочка. Она приходит к Бабушке и в эпосе, и в драме, но драматург четко указывает, **в какое время она входит** на сцену и **когда со сцены исчезнет**, если в этом появится необходимость. **Приход и уход персонажей драматург должен мотивировать** - задача, повествователю неизвестная, так как в эпосе нет никакой сцены. **Момент появления** и **исчезновения действующих лиц со сцены** тоже **должен быть рассчитан**.

Драматург, в отличие от повествователя, должен строить свое произведение параллельно в двух планах: **один план - это развертывание сюжета, характеристики героев, раскрытие темы, замысла,** т.е. решение общелитературных задач. **Второй план - воплощение всего этого на сцене**, перевод событий и других художественных элементов **в зримый и слышимый ряд**, построение конструкции, позволяющей изложить задуманную историю в виде театрального представления. **Любое, самое сложное жизненное явление: войну, революцию, общественную катастрофу, работу огромной фирмы, любовь, деланье денег - драматург должен представить в таком виде, чтобы небольшая группа людей, выйдя на подмостки, смогла показать его нам в течение двух-трех часов.**

У драматического писателя есть дополнительная система управления своим произведением - сценическая. Он может, оставляя события, сюжет неизменными, избирать разные варианты их сценического показа. Например, наша незамысловатая история о Красной Шапочке может быть изложена в виде не одноактной пьесы, а трехактной. Вот один из вариантов. Действие первое: Красная Шапочка у себя дома помогает Маме печь пирожки. Когда они подрумянились, она складывает их в красивую корзинку, накрывает их цветной салфеткой, надевает нарядное платье и идет к Бабушке. Действие второе: Красная Шапочка в лесу. Напевая песенку, она собирает для бабушки цветы. Волк хочет ее съесть, но ему мешают охотники. Наконец, действие третье, более или менее совпадающее с тем, что уже представлено в нашей драме. Спрашивается, какой вариант избрать? Вот тут-то и проявляется искусство драматурга. Мало придумать хороший сюжет, глубокую идею и пр., нужно **дать еще замыслу наиболее яркое сценическое воплощение**. Даже такие простые, казалось бы, операции, как членение пьесы на акты, картины, сцены и эпизоды, определение их последовательности и длительности, разделение поступков и событий по этим сценам и т. д., могут при одинаковом исходном материале дать драмы разной художественной ценности.

Перевод сюжета из реального пространства (лес, город, деревня, дом) в условное (сцена) означает, что **все изображаемое теряет реальность и превращается в условность.** Оказывается, **драматург представляет нам не само событие, а подражание ему на сцене**. Это подражание стремится, в известном смысле, воспроизвести действительность, и потому драматург тоже воспроизводит ее, но косвенно, через подражание. На самом деле он знает, что лес в его драме не настоящий, а театральный, из тряпок и картона, а комната Бабушки - сценический павильон, лишенный четвертой стены и открытый зрителю. И изображает автор не персонажей своей драмы, а перевоплотившихся в них актеров. Короче говоря, **автор представляет и записывает спектакль, который будет потом играться по его пьесе**. И в то же время **он как бы “забывает”, что все это ненастоящее, и стремится к максимальной реальности**. Точно так же мы, зрители, сидя в театре и обливаясь слезами при виде бездыханной Дездемоны, “забываем”, что артистка жива-здорова и скоро выйдет к нам на поклоны. Итак, **драма - это игра.** В этом и есть ее основное отличие от повествования.

**Таким образом, драма в театре конкретна, совершается на наших глазах и при нашем соучастии, отражает действительную жизнь с помощью реальных действий реальных людей (актеров), и потому очень реальна. С другой стороны, она отражает жизнь посредством зрелища, представления, подражания, игры, и потому условна.**

Но ***пьеса как компонент спектакля*** есть ***лишь часть театрального искусства*** и может играть в нем более или менее важную роль. **Она является исходным, начальным материалом для театра, и потому, с точки зрения театра, пьеса всегда является незавершенной, не вполне состоявшейся: ее еще надо сыграть.**

Драма никогда не исчерпывает свое содержание словами, из которых она состоит, ее обязательно **надо дополнить**, достроить **своим воображением**. Возьмем ее первую же фразу: “Комната в доме Бабушки”. Перед нашим мысленным взором предстает высокая светлая горница с широкой постелью, украшенной вышитым покрывалом; на покрывале - подушки горкой и т. д. А может, и все наоборот: бабушка живет бедно, комнатка у нее тесная и убогая, постель узкая. Мы просто обязаны это представить, иначе не сможем воспринять драму. И, напротив, нет нужды задумываться о таких вещах при чтении романа, потому что там и так написано все, что нужно. А в драме, в этом смысле, никогда не бывает написано все, что нужно, иначе она перестанет быть драмой.

Почему же драма все-таки требует от читателя работы воображения? Во-первых, пьеса - это игра, а **игра невозможна без воображения и фантазии**. Во-вторых, драма - **это не рассказ о событии, а само событие, которое совершается в момент** нашего чтения. И, наконец, драма имеет установку на театральное исполнение. В эпосе сцены нет, Красная Шапочка в натуральном виде нигде не появляется, мы принимаем к сведению описание внешности, которое дает ей повествователь (если он дает такое описание). Но когда Красная Шапочка появляется на сцене (а в драме всегда есть сцена), **она не может выглядеть “никак”**. В каком она платье - розовом или голубом? На ней действительно красная шапочка, или просто красная ленточка? А может, ее только зовут Красная Шапочка, а на самом деле она вовсе без шапочки - обыкновенная девочка с косичками и бантиками? Постановщику пьесы надо представить это хотя бы для того, чтобы знать, как одеть и причесать актрису.

Установка драмы на театральное исполнение означает, что **не все в ней следует высказывать текстом; многое должно быть сказано игрой и вообще театральными средствами: сценографией, реквизитом, музыкой, светом** и т. д. Чем больше в пьесе “литературы”, тем меньше в ней игры (в этом недостатке упрекают, например, Шиллера и французских классицистов).

Драматург не должен прописывать все мелочи еще и потому, что он не может и не обязан знать наперед актерские данные и индивидуальности всех возможных исполнителей его пьесы, технические возможности сцены, особенности творческого видения художников, фантазию режиссеров и т. д.

Из сказанного следует, что **в драме пишутся слова только абсолютно необходимые. Все прочее оставляется театру.** Если, например, автору важно сделать акцент на сказочности, праздничности, комедийности истории о Красной Шапочке, он может написать в ремарке: “Светлая, нарядная комната Бабушки” (но, конечно, без подробностей: театр сумеет украсить комнату сам); если же писатель хочет подчеркнуть социальность этой сказки, несчастность и одинокость старой женщины, он укажет: “Мрачная, заросшая паутиной комната Бабушки”. Если для него что-то еще существенно в характеристике комнаты, он отметит и это. Если ему вообще это неважно, он никак не отметит характер комнаты (как в нашем случае), и театр будет думать об ее воплощении сам, опираясь на смысл всей пьесы. Такая аскетичность проявляется во всем - в ремарках, диалоге, в действии.

Относительная свобода читателя и театра в достраивании спектакля ведет еще к одной особенности драмы - **ее подверженности трактовкам.** Драма, будучи написанной, еще как-то должна произойти в театре (причем многократно), и произойти она может по-разному. **Число трактовок “Гамлета” или “Вишневого сада” поистине безгранично**.

**В итоге оказывается, что за внешней скупостью драмы скрывается неисчерпаемая многозначность смысла, богатство оттенков, обилие вариантов ее театрального воплощения.** Скупость словесного ряда драматургу следует возмещать богатством зримого материала, причем **театр будет бессилен, если драматург не создаст живые роли, яркие сценические ситуации и т. д.**

Посмотрим, как обеспечивается игровой элемент в нашей маленькой пьесе. Взглянем хотя бы на Волка. Вот он старательно примеряет у зеркала красивый кружевной чепец и старинные очки, пытаясь при этом улыбаться “совсем как бабушка”. Вот, увидев в окошко приближающуюся Красную Шапочку, он бросается в постель и натягивает на себя одеяло так, чтобы скрыть свою страшную пасть. Вот он замечает, что из-под одеяла торчит хвост, и он заботливо прячет его. При этом снова обнажается пасть, и т. д. Есть что играть и Красной Шапочке - радость от встречи с бабушкой, удивление, испуг, отчаянное бегство, крики о помощи, мольбы о пощаде... Ситуация, как говорится, самоигральная, и задана она драматургом. Нужны ли тут слова?

**Поскольку драма - игра, а играть надо по правилам, театр, драматург, зритель как бы заключают между собой договоренность об условиях игры.** Театр каждой эпохи создает свой условный язык, понятный зрителю, и наша эпоха - не исключение. **Современная драма “договорилась” со зрителем, например, о том, что за пятнадцать минут антракта может пройти три года, и это условие, коль скоро оно общепринято, никого не удивляет и попросту не воспринимается как условие, как нечто отклоняющееся от реальности.** Мужчина - артист детского театра - исполняет роль Волка, и дети радостно включаются в эту игру. Драматургу захочется, чтобы парашютисты, падая на землю, объяснялись в воздухе в любви - зритель охотно примет и это условие.

Эпос и драма пишутся в разные адреса. **Повествование рассчитано на читателя, который всегда индивидуален, отделен от других читателей, беседует с книгой наедине**. Драма, в принципе, имеет двойную ориентацию - **на читателя и на театр**, но в силу законов жанра адресуется, главным образом, театру и через него - зрителю, “публике”. **И ее исполнение, и ее восприятие имеют коллективный характер**. Драматург при сочинении пьесы сознательно и подсознательно всегда учитывает живую реакцию воображаемой аудитории.

Поэтому драма требует, в принципе, **более резкого, крупного, отчетливого, более будоражащего, “вызывающего” письма, чем эпос**, адресованный одиночному читателю.. Отсюда, видимо, и проистекает тяготение драмы к действенности, “драматичности”, определенности, к “скульптурности” и “рельефности”.

**3. Недрама в драме, или Необходимость игры**

Мы обычно искренне убеждены, что все происходящее на сцене драматического театра и есть драма. На самом деле сцена имеет **ещё две функции - драматическую и эстрадную**.

* В **драматическом варианте** она перевоплощается в некое условное пространство (“дворец”, “берег моря” и т. д.), и **актерыдействуют не от своего имени**, но представляют каких-либо персонажей.
* В **эстрадном варианте** сцена есть обыкновенный деревянный помост с микрофоном; **артист никого не изображает**, не перевоплощается, **а демонстрирует свое искусство** в том или ином жанре - танце, пении, декламации и т. д.

Театр есть театр. Надо считаться с тем, что он предназначен **не только для воплощения замысла драматурга, но и для показа искусства актеров, режиссеров, художников** и т. д. Поэтому **даже в самой аскетичной постановке неизбежно присутствуют элементы эстрады.** Скажем, актриса берет гитару и начинает петь песню, написанную специально для этого спектакля композитором. Видимость перевоплощения иногда сохраняется, поет не популярная артистка такая-то, а героиня драмы. Хотя песня может звучать и посторонним зонгом. По замыслу режиссера драматическое действие на какое-то время прерывается, чтобы **усилить театральный эффект**, причем **не драматургическими**, а **эстрадными, исполнительскими** средствами.

Допустим, героиня хочет привлечь внимание мужчины; она берет кастаньеты и танцует. Драматический мотив здесь очевиден; с другой стороны, нельзя отрицать присутствие (а, может, и преобладание) театральных мотивировок.

**Чем слабее исходный литературный материал, чем выше мастерство исполнителей, тем больше эстрадных элементов может быть внесено в представление**. Театр должен заботиться об успехе представления и делает это в меру своих сил.

Более распространенной причиной ***умирания роли*** в драме является использование персонажей в качестве рупора абстрактных идей - авторских или иных. Представим, например, что несколько учителей, собравшись за круглым столом, ведут дискуссию о методах преподавания математики. Обмен репликами налицо, несовпадение взглядов, быть может, даже горячий спор, тоже налицо, **но драматическим такой диалог не будет**, даже если он будет исполняться не настоящими учителями, а актерами. Ролевой момент наступает тогда, когда актер воплощает собой **не абстрактную истину, а конкретную личность.**И поэтому **речь персонажей в драматическом диалоге всегда эмоционально окрашена и автохарактеристична**.

Чтобы отвлеченные идеи не звучали безличным информационным сообщением, они должны быть **частью жизни произносящего их персонажа**, проявлением его индивидуальности, его целей. Произносимая актером **безличная информация выключает из игры не только его самого, но и его партнеров, ибо не требует от них активного реагирования.** Одна из задач драматурга состоит в том, чтобы **облекать мысли в сценическую, игровую форму.**К сожалению, зрители и критики нередко оценивают социальный и морально-этический потенциал драмы по тем сентенциям о долге, чести и нравственности, которые в ней содержатся. И наоборот: если в пьесе ничего прямо не утверждается, если она ни к чему не призывает открытым текстом, пафос драмы часто остается непонятым. Между тем, **реплика-рассуждение не есть поступок, не есть действие**. Это просто слово, а **просто слова - не для драмы**. **Выражать идею драмы должны не возгласы в рупор, а действия, мотивы и стремления персонажей, результаты их поступков.**

Главным источником неролевых элементов в драме являются не вставные эстрадные эпизоды и не безличная информация, а элементы эпоса, т.е. повествования. Всевозможные **вестники и наперсники**, подробно рассказывающие о том, что произошло до начала пьесы, или в антракте, или где-то за сценой, **являются непременными персонажами трагедий классицизма**. Даже Шекспир, столь действенный драматург, не чурался откровенного рассказа. **В той или иной мере рассказ наличествует и в любой современной пьесе**. В отличие от других неролевых элементов (эстрада, отвлеченная информация) **рассказ развивает сюжет**, дает **возможность проявлению личного начала** (персонаж может, например, вспоминать те или иные события своей жизни) и **потому выглядит не столь чужеродным компонентом драмы.**Такая реплика может быть и длинным монологом, но может состоять и из одного слова. Важно, что актер полностью или частично лишается в этот момент своего ролевого облика, как бы выключается из игры, хотя и сохраняет оболочку персонажа.

Представим, что героиня нашей пьесы о Красной Шапочке, появившись на сцене, будет вещать примерно следующий текст: “Здравствуйте, ребята! Меня зовут Красная Шапочка, мне семь лет, я уже хожу в школу. Я очень люблю свою маму. Я всегда слушаюсь ее”... и т. д. Перед нами откровенный рассказ. Сообщая важные и полезные сведения о характере героини, он не является, тем не менее, ролевым текстом, так как не содержит материала для игры. Можно сказать, что в этот момент драма как бы умирает, чтобы после окончания рассказа возродиться вновь.

Представим теперь, что Красная Шапочка, увидев Волка, произнесет всего одну фразу: *“Мне страшно”. Как ни странно, перед нами снова рассказ, только состоящий из двух слов. Почему? Опять-таки потому, что он не несет в себе ролевого материала. Коль скоро героиня находится на сцене, ей нет нужды сообщать (т.е. рассказывать) нам о своем страхе, она может его сыграть,* изобразить: вскрикнуть, задрожать, спрятаться под стол, попытаться убежать и т. д.

Другой случай. *Красная Шапочка, увидев Волка, произносит такие слова: “А мне вовсе и не страшно”. Является ли это в данном случае рассказом? Отнюдь нет. На самом деле девочка перепугана, но пытается убедить себя, Волка, зрителей, что нисколечко не боится, и вот так, дрожащим голосом, храбрясь, она произносит эту фразу*. **Появилась игра, появилась драма**.

Герой или героиня могут говорить о себе и своих чувствах всевозможные слова, слов этих будет много, они будут правильные, они будут прекрасно объяснять все оттенки переживаний персонажей, но спрашивается: **что играть актерам**? Если все сказано, то зачем мимика, жест, взгляды, вздохи, интонации, недоговоренности? Зачем режиссура, декорации, свет, музыка? Короче говоря, зачем актер, **зачем театр?** Поэтому такое **прямое выговаривание**, **самовысказывание**, исчерпывающая словесная трактовка своего поведения представляет собой **рассказ, мертвящий драму,** которая всегда тяготеет к игровой, действенной стихии.

Драме как таковой присутствие не свойственных ей элементов всегда вредит, однако бывает, что конкретную пьесу оно может и улучшить. Т.е., драма, проигрывая как произведение своего жанра, может приобрести от подобных включений более яркое звучание как сочинение поэтическое, философское, эпическое.

Из наших размышлений вовсе не следует, что рассказ в любой форме должен быть исключен из диалога. Он расширяет пространственные и временные рамки действия, позволяет быстро и экономно ввести нужную информацию (о разного рода событиях, о фактах из жизни героев, об их переживаниях) без необходимости переносить действия в другие пространственно-временные точки. Однако **беда рассказа как раз и заключается в том, что он лишает пьесу действенности, а действие - зримости, что он уводит со сцены события.** Но главное - он отнимает у драмы ролевое, игровое начало, ибо рассказчику нечего показывать, изображать. Если уж рассказ присутствует в пьесе, надо включать его в игровую стихию, давать ему действенную нагрузку. А то бывает, что герои садятся в мягкие удобные кресла и начинают говорить, говорить, говорить...

Пьесы классицистов потому и кажутся теперь архаичными, что они статичны, фронтальны, многословны, декламационны, содержат мало игрового начала. Подумаем также и о том, что классики всякое отклонение от сущности драмы искупали совершенствами, которые нам, увы, достичь не под силу.

**Драматург - творец не диалога, а ролей**. Он не имеет своего голоса в драме не только формально, но и по самой своей сути. **Личность автора умирает в драме, чтобы возродиться в ее персонажах**. Как писал **Ницше,** “*стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел - и будешь драматургом*”.

**4.Время и пространство**

**Эпос** никогда **не подражает действиюни быстротой, ни медленностью рассказа**. Историю Анны Карениной, например, можно изложить и в двух томах, и в полутора строчках (“Анна, полюбив Вронского, оставила мужа, но потом была вынуждена покончить с собой”). Речь идет, разумеется, не о качестве повествования, а о принципиальной возможности любого его сокращения или расширения при сохранении той же реальной длительности описываемых событий во времени. А попробуйте изложить “Гамлета” в виде короткой пьесы протяженностью в две-три фразы…

Для эпоса происходящим событием является самый процесс его рассказывания: чем дольше он продолжается, тем больше получается слов. Поэтому их количество можно использовать лишь для измерения длительности повествования, но отнюдь не повествуемых событий. **А событие драмы - это она сама. Происходящее на сцене всегда является для нас в значительной степени иллюзией реальности.** Зритель (по крайней мере, современный европейский) автоматически предполагает, что **эпизод, играемый на сцене, скажем, пять минут, воспроизводит отрезок жизни, который в реальности продолжается тоже примерно пять минут.** Поскольку происходящее выражается в основном через диалог, протяженность действия довольно жестко определяется количеством слов драматического текста. Одна страница такого текста играется в среднем две-три минуты. Это означает, что **на одной странице драматург может представить всего три минуты из жизни своих персонажей** (вот почему нельзя свести к одной странице “Гамлета”). Для эпоса же такие расчеты просто не имеют смысла.

Таким образом, **время в драме и время в эпосе играют совершенно разные роли**.

* **Рассказчик обращается со временем произвольно, сокращает и растягивает его**, как бы рассматривая в бинокль то с передней, то с обратной стороны. Два года он может вместить в две строки, а десять минут - в две сотни страниц.

В драме всё наоборот. Ведь жизнь отражается в драме “в натуральную величину”, протекает более или менее с равномерной и реальной скоростью. Каждую секунду приходится считать, каждое событие (а также их последовательность и промежутки между ними) рассчитывать.

* **Продолжительность театрального представления** в наши дни составляет **два-три часа.** Это означает, что **и драма должнавыделить из жизни героев не более трех часов.** За это время должны раскрыться их характеры, определиться жизненные пути, выстроиться или сломаться их судьбы. Названные **свойства драматического времени**: **отмеренность, равномерность и реальность** определяют многие особенности формы и изобразительных возможностей драмы.

Прочитаем следующий отрывок:

“*С этого вечера началась новая жизнь для Алексея Александровича и для его жены. Ничего особенного не случилось. Анна, как всегда, ездила в свет, особенно часто бывала у княгини Бетси и встречалась везде с Вронским. Алексей Александрович видел это, но ничего не мог сделать. На все попытки его вызвать ее на объяснение, она противопоставляла ему непроницаемую стену какого-то веселого недоумения. Снаружи было то же, но внутренние отношения их совершенно изменились. Алексей Александрович, столь сильный человек в государственной деятельности, тут чувствовал себя бессильным. Как бык, покорно опустив голову, он ждал обуха, который, он чувствовал, был над ним поднят”.*

**Где происходит** описанное здесь действие? У княгини Бетси? В доме Карениных? “В свете”, где Анна встречается с Вронским? **Везде и нигде**; скорее всего, оно совершается в душах героев романа. **А сколько времени** оно происходит? Никаких указаний на этот счет нет; предположительно, несколько месяцев. **События, описанные в тексте, совершаются “вообще”, безотносительно к строго определенному месту и сроку**. Ухудшение отношений между супругами и сближение Анны с Вронским показано в этом небольшом отрывке как процесс медленный, непрерывный и постепенный.

Поставим такой вопрос: **как драма изображает длительные, протяженные процессы, если ее действие ограничено тремя часами**?

Для преодоления этой трудности у драматурга есть несколько возможностей. Самая простая из них - введение в драму рассказа, т.е. решение задачи средствами не драмы, а повествования. **Приведенный отрывок можно целиком вложить в уста какого-нибудь персонажа или даже раздробить в диалог**, который нередко являет собой замаскированную форму рассказа (это, кстати, является еще одним свидетельством того, что диалог не есть главная отличительная черта драмы). Например: -”Говорят, Анна везде встречается с Вронским”. -”А что же муж?” - “Видит, но ничего не может сделать”. И т. д. **Недостаток такого “эпического” метода в том, что интересующий нас процесс не показывается наглядно, а описывается; не происходит у нас на глазах,** а отодвигается за сцену.

Поэтому драматурги часто используют **другой способ: зрителю представляется не вся протяженная история, а лишь ее заключительный, кульминационный момент.** В нашем случае мы могли бы начать пьесу прямо с расставания действующих лиц, а обстоятельства, приведшие к такому исходу, стали бы ясны из их объяснений и общего хода событий. Этот метод господствовал в течение двух тысячелетий, пока единство времени считалось обязательным. Действие в таких пьесах совершается в течение одного дня, все прочее остается в предыстории. Их достоинство - динамичность и напряженность действия, недостаток - некоторая искусственная перенасыщенность, особенно бросающаяся в глаза ревнителям натуралистически точного воспроизведения жизни. Но при таком способе исключается широкий временной охват жизни, теряется возможность показа развивающихся во времени событий, характеров и отношений. Поэтому современная драма все чаще не связывает себя подобными ограничениями и разворачивается в течение сколь угодно длительного срока, например, на протяжении всей жизни героя.

Возникает противоречие между физической неспособностью драмы воспроизводить более нескольких часов реальной жизни и ее стремлением отражать реальность в становлении и развитии, показывать не только результат, но и процесс, раздвинуть хронологические рамки действия. Это противоречие решается следующим образом. **Если мы хотим представить на сцене, как складывается судьба героев на протяжении, допустим, трех лет, то мы показываем, например, час из одного года их жизни, час из второго года и час из третьего.** Если мы хотим добиться большей постепенности, более тонкой градации, драму можно разбить на шесть отрезков по полчаса или на двенадцать отрезков по четверти часа (разумеется, эти отрезки могут быть не равны по длительности). В результате **достигается иллюзия непрерывного прослеживания протяженных во времени событий**. Суммарная же длительность всех этих отрезков жизни составит все те же два-три часа.

**Драма воспроизводит реальность как бы прерывисто, выхватывая из жизни очень краткие, отделенные друг от друга во времени отрезки**. Дискретный характер драмы - одно из важнейших отличий ее от эпоса.

Во время антрактов происходит созревание событий, намеченных ранее, совершаются битвы, дуэли, венчания, приезжают новые действующие лица. Таким образом, **перерывы в драме существуют не только для отдыха актеров и прогулки публики в буфет: они имеют и смысловое значение, являясь частью структуры произведения.** Как верно заметил **Дидро**, “*действие развивается всегда; оно не останавливается даже в антрактах*”. Разница только в том, что в перерывах мы не видим действия, а лишь предполагаем его. Именно благодаря антрактам, действие в классицистической драме расширяло свои границы до пресловутых двадцати четырех часов.

Еще большее значение имеют перерывы в драмах “шекспировского типа”, имеющих свободную структуру, расчлененных на большое количество отрезков - актов, эпизодов, сцен. Перерывы, естественно, необязательно сопровождаются физическим антрактом. О них может быть сообщено читателю-зрителю: в письме - ремарками, в представлении - театральными средствами (ударом гонга, паузой, переменой света или декорации и пр.). При этом предполагается, что длительность перерыва, в отличие от длительности самой игры, не обязательно совпадает с реальной протяженностью происходящих во время него событий; за несколько минут или секунд остановки игры может пройти сколько угодно времени. **Следовательно, одна сцена длительностью в двадцать минут непрерывной игры - это двадцать минут реальной жизни, но две сцены по десять минут с пятисекундным перерывом между ними могут воспроизводить двадцать лет.** Таким образом, **перерывы** играют важную роль в художественной системе драмы: они **являются щелями, через которые пьеса наполняется временем**. Другая функция перерыва - **отмечать перемену** (порой символическую) **места** действия.

Столь сложным, похожим на раскадровку фильма путем драмы приходится идти, если она стремится показать постепенный процесс, наблюдать его в настоящем. Но драма вовсе не столь уж беспомощна в передаче времени и пространства. Достаточно, например, Алексею Александровичу сказать при объяснении фразу вроде “Анна, почему в последнее время ты все чаще и чаще избегаешь меня?”, как нам станет ясна длительность и постепенность изменения их отношений. Так **драма своими средствами, путем диалога, расширяет временной диапазон отражаемых ею событий**.

Считается - и совершенно справедливо - что д**раматическому роду литературы присуща краткость.** Во всяком случае, на это свойство драмы постоянно жалуются и драматурги и, в особенности, прозаики, когда они принимаются писать пьесы. **Сказать надо так много, а простора так мало!** И действительно, драма очень коротка, но вовсе не в смысле количества слов или страниц, как это принято обычно думать. Малая протяженность пьесы выражается в ничтожной продолжительности отрезков жизни, которую она в состоянии показать. **Три часа! Как втиснуть в них судьбу десятка персонажей?**

Краткость - сестра любого таланта, не только драматургического. “*Чтобы словам было тесн*о”... (**Некрасов)**. Самое любопытное для нас в афоризмах писателей про краткость - **единица измерения** протяженности: все **слова, слова, слова**... А **драматург пользуется другой мерой - минутами и секундами**.

Поскольку драматург может воспроизвести не более нескольких часов реального времени, он должен **с предельной тщательностью выбрать те отрезки из жизни своих героев**, которые намерен показать зрителю. Все лишнее, мусорное, ненужное должно быть отсечено. Драматург вырезает из пирога жизни лишь несколько маленьких кусочков, зато все они - с изюминкой. Чтобы съесть весь изюм, не нужно жевать весь пирог. На практике приходится, разумеется, не только вырезать, но и самому печь куски такого пирога, вкладывать в них изюминки, конструировать выбранные временные отрезки, сгущать их, концентрировать, вдвигать в них события, которые могли на деле совершаться в разные сроки. Поэтому рассмотрение особенностей времени в драме подводит нас все к тем же ее **фундаментальным принципам: экономности, организованности, конструктивности, продуманности.**

С одной стороны, актеры на сцене “живут” в том же темпе, что и реальные люди, они ходят, **разговаривают, едят с той же скоростью, что и мы с вами, поэтому у зрителя возникает иллюзия полного соответствия сценического времени реальному**. Театр учитывает эту иллюзию и считается с ней обычно даже в мелочах. Например, если хозяйка выходит в кухню согреть чай или в прихожую открыть гостю дверь, драматург и театр отводят на это необходимое время, заполняя его какими-либо действиями других персонажей или просто паузой.

Но с другой стороны, театр, даже самый натуралистический, **избегает чрезмерно буквального воспроизведения времени.** Чай приготовляется не пять минут, как в действительности, а одну минуту, письмо пишется не десять минут, а тридцать секунд, и т. д. Главное же, **драматург убирает из того куска жизни, который он изображает, не относящиеся к делу события, мелочи и детали** - бритье, приготовление обеда и т. д. Отсечение рутинных, бесполезных и неинтересных действий создает иллюзию ускорения времени: то, на что в реальной жизни мы затрачиваем целый час, на сцене свершается за считанные минуты. Но еще более **убыстряет течение времени свойственное драме концентрирование событий, освобожденность диалога от балласта, обнаженность и напряженность отношений**, крутые **повороты судеб, совершающиеся у нас на глазах**.

Другой **формой условности является пренебрежение точным хронологическим счетом**. Исследователи сломали головы, определяя, сколько времени длится действие “Короля Лира” и каков календарный интервал между отдельными сценами трагедии. Не легче установить и хронологию “Гамлета”. Если бы спросили об этом Шекспира, он бы, вероятно, ответил: “Меня это не заботило”. Его вполне устраивала такая единица времени, как “еще башмаков не износила”. В самом деле, за сколько месяцев (лет?) королева изнашивает башмаки?

До сих пор мы размышляли преимущественно о времени драмы; теперь пора сказать несколько слов и об ее пространстве. Оно проще для рассмотрения, но доставляет драматургу не меньше хлопот. Если проблема времени заключается в том, как вместить сложнейшие вопросы жизни в события трехчасовой протяженности, то **проблемы пространства заключаются в том, как свести свершение этих событий к пятачку сцены площадью в несколько квадратных метров.** Ибо место действия в драме всегда конкретно и ограничено. Этим она отличается от эпоса, действие которого может происходить безотносительно к месту, “вообще”, или же в пространстве, очерченном очень неопределенно (например, в России или в Париже). **Драматическое пространство, как и время, дискретно, т. е. состоит из отдельных точек.** Помещая место действия какой-либо пьесы, например, в Нью-Йорк, мы на самом деле выхватываем из этого города всего несколько отдельных небольших площадок (“квартира”; “библиотека”; “скамейка в саду” и пр.). Не случаен совет **Пристли** драматургам: “*Пытайтесь предположить, что действие идет и за сценой: только в тощих скудных пьесах действующие лица кажутся единственными людьми на земле*”.

При всех отмеченных оговорках нужно помнить, что **как бы драма ни расширяла пространственный охват событий, действие ее все равно происходит на тесном пятачке сцены. Перешагнуть через это свойство ей невозможно** и ненужно. Как бы схематично, как бы условно ни было задано место действия (например, неопределенный пленэр в драме Беккета “В ожидании Годо” - некое “везде и нигде”), задавать его всегда нужно, и в самой абстрактной пьесе можно всегда точно определить место происходящих событий: на сцене перед глазами зрителей.

**Но недостаточно свести героев в заданное время и в заданное место; нужно еще, чтобы это не выглядело насилием над персонажами, не казалось искусственным, “построенным”**; нужно, чтобы такое решение воспринималось единственно возможным, чтобы оно доставляло эстетическое наслаждение своей органичностью.

Пространство должно быть действующим, участвовать в движении сюжета и реализации замысла, создавать атмосферу, помогать актерам создавать образы и само быть образом. Природа, интерьер, мебель, вещи - все действует у хорошего драматурга. В трагедии Лира участвуют не только люди, но и буря, трон, дворец, хижина, темница. **Драматург - не театральный художник, он не обязан детально характеризовать сценическое пространство, но он должен создать его образ и задать его играющие элементы.**

**5. Действие**

Сами понятия “драма” и “действие” почти не разделимы (“драма” и означает по-гречески “действие”). Со времен Аристотеля не утихают споры о сущности действия и о том, каким оно должно быть.

Если на сцене события теснят друг друга, если герои энергично ссорятся, стреляются, женятся и т. д., если они разговаривают оживленно и торопливо, мы считаем, что действия в пьесе много и что оно развивается быстро. И наоборот, если персонажи ходят медленно, или - того более - стоят и сидят, если они говорят тихо и уныло, с долгими паузами - значит, действия мало. Такое понимание действия слишком поверхностно. По теории Гегеля, **действие драмы составляют борьба противодействующих сил,** ее **начальная причина, ход развития и завершение.**

Но далеко не все драмы “драматичны”. Кто с кем борется в “Вишневом саду”? Есть ли острый конфликт у Городничего с Хлестаковым? Где “драматизм” в “Женитьбе”, в “Игроках”? Очевидно, гегелевская теория драмы не универсальна, что не удивительно, потому что она выводилась не из всего жанрового разнообразия драмы, а лишь из трагедии, преимущественно античной.

**Понятие действия в драме имеет** не только общелитературное, но, прежде всего **сценическое содержание**. Чего нет в романе - это **играемого действия**, а **оно-то как раз** и составляет **сущность драмы**. Отличие драмы от эпоса в самом общем виде заключается в том, что **эпос описывает действительность, а драма воспроизводит ее, подражает ей**.

|  |  |
| --- | --- |
| **В эпосе** | **В драме** |
| **Повествуемое действие**  равнозначно содержанию, сюжету | **Играемое действие** - это события и поступки (в том числе и речевые), совершающиеся на наших глазах |

В полноценной драме гармонично сочетаются обе составляющие. **Преобладание повествуемого элемента над играемым ведет к ослаблению действенности, к “разговорности”, к потере сценического начала. И наоборот, пренебрежение сюжетным действием порой превращает пьесу в ряд эффектных, но малосодержательных сцен**, лишенных глубины и должной силы.

Попробуем теперь разобраться в сущности обоих элементов драматического действия более подробно. В повествуемом действии следует выделить, в свою очередь, три линии - 1) **событийную,** 2) **эмоциональную,** 3) **интеллектуальную.**

***Событийная линия***

Что такое событие? И что такое поступок? Вопросы эти далеко не праздные.

**По М.Лотману (по его книге “Структура художественного текста**”)**, с*обытие - это “значимое уклонение от нормы*”.** Оно всегда - нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя и не должен был его иметь. Событиями, например, являются приезд ревизора в уездный город, встреча Гамлета с Призраком, выстрел Карандышева в Ларису. Содержание художественного произведения можно свести к одному событию (например, возвышение и смерть Макбета), которое развертывается в сюжет - цепь более частных мелких событий (встреча Макбета с ведьмами, убийство Дункана и т. д.).

**Режиссеры считают, что поступков больше, чем событий. Не всякий поступок становится событием.** Тот или иной поступок, то или иное происшествие становятся событиями не сами по себе, а лишь в связи с общим замыслом и концепцией произведения.

**Сюжет, событийная цепь - существеннейший элемент драмы**. От количества событий зависит **темп и напряженность** действия. Но мало, чтобы события спешили сменять друг друга: **нужно еще, чтобы они были достаточно значимы**. Одно дело, если герой собирается захватить трон, а другое - если отправляется умыть руки (если, конечно, он не Понтий Пилат). Особенность драмы состоит еще и в том, что **события в ней довольно жестко связаны**, сплетены между собой.

**Драма, лишенная описательности, вынуждена создавать свой мир посредством действия, а действие невозможно без событий**. Каждое событие, **каждая новая перемена обстоятельств дает возможность персонажам совершить новую систему поступков**, проявить свой характер с новой стороны. Допустим, молодой человек, только что предложивший даме руку и сердце, вдруг узнает, что она разорена или тяжело больна. Теперь ему предоставляется возможность показать новую грань своей натуры, либо подтвердив прежние притязания, либо отказавшись от них. Вот почему в пьесах столь **часто встречаются крутые повороты действия.**

Умение выстроить сюжет, организовать хронологическую, причинно-следственную и **художественно обоснованную последовательность событий**, создающую **активное действие** и позволяющую во всей полноте **проявить характер** персонажей и **замысел** произведения, всегда считалось обязательным условием и мерилом мастерства драматурга.

Характерной трудностью при разработке драматического сюжета (в отличие от сюжета повести или романа) является **необходимость привязывать его во времени и пространстве к пятачку сцены и выражать его не через описание, а через действие**.

***Эмоциональная линия***

Эмоциональное действие - это развитие духовного, нравственного содержания пьесы, изменение эмоционального состояния персонажей, зарождение, расцвет и затухание их страстей, любви, ненависти, дружбы, ревности, вражды, страданий, стремлений; это нарастание эмоциональной напряженности пьесы, вызывающее в нас ответные чувства. **Событийное действие происходит как бы вовне персонажей**; **эмоциональное совершается внутри них и между ними**.

В центре внимания драмы стоит духовная жизнь человека. Поэтому эмоциональный компонент действия в ней чрезвычайно важен. Как скучен был бы, например, “Макбет”, если бы движение событий в нем не сопровождалось изменениями в душевном мире героя! Не будь в “Макбете” эмоционального действия, он превратился бы в рядовой боевик, триллер - с битвами, погонями, ведьмами, убийствами, как и полагается “остросюжетному” произведению, но стал бы совершенно пустым изнутри, лишенным внутреннего мира, духовной жизни его персонажей. *С точки зрения чисто сюжетной, основное событие “Макбета” - достижение героем власти и его гибель, а в плане эмоциональном - превращение благородного, ясного духом защитника родины в злобного деспота.*

Поскольку эмоциональное действие порой бывает не менее важно, чем событийное, его надо столь же умело и заботливо организовать. Это достигается как отбором событий, позволяющих ярко проявить эмоции (вот почему в драмах столь часто случаются смерти, разлуки, измены, разорения, преступления, потеря власти или высокого поста), так и тщательной проработкой характеров.

***Интеллектуальная линия***

Каждая пьеса - это проблема, размышление о действительности. Продвижение к решению проблемы, реализации замысла, к раскрытию мысли, идеи произведения - это и есть интеллектуальное действие. Одно лишь развертывание голого сюжета и демонстрация эмоций еще не создают развивающейся драмы. Автор может заставить своих героев уезжать, болеть, рыдать, стреляться - и при этом ничего нового нам не сообщать.

Драма - это модель мира, а мир сложен и изменчив. Каждый эпизод, каждая сцена должны вести читателя к новому уровню понимания замысла автора. Если драматург исчерпал свои представления о мире, о жизни к середине пьесы, то здесь действие неминуемо остановится, какие бы страсти ни кипели на сцене до самого падения занавеса.

**Интеллектуальное действие - это именно действие, а не только некое интеллектуальное начало**. Оно развивается вместе с развитием авторской мысли; драматург сопоставляет и сталкивает точки зрения, подходит к истине с разных сторон, заставляет персонажей занять разные жизненные позиции, ставит их (и читателя тоже) перед необходимостью выбора, оценки, нравственного суда.

Наглядным примером интеллектуального действия является “Гамлет”. Мучительное постижение мира главным героем, его размышления о смысле жизни, его знаменитые монологи, эпизод с могильщиками и т. д. раскрывают перед читателем неистощимое богатство мысли в ее непрерывном развитии и вовлекают его в поиски истины.

Интеллектуальное действие «просвечивается» и в диалоге, и в поступках персонажей, и в контрасте их поведения, и в ситуациях, и в общей авторской концепции.

Но есть пьесы, в которых рассудочная, интеллектуальная линия занимает чрезвычайно сильные, если не господствующие позиции. Такова, например, классицистическая драма с ее четким построением, изысканным, но холодноватым диалогом, блестящим красноречием, неотразимой аргументацией (разумность вообще лежит в основе классицистической эстетики). Эмоциональное и сюжетное начала проявляются довольно слабо (по крайней мере, с сегодняшней точки зрения) и существуют, кажется, лишь для того, чтобы отдать дань театральному этикету.

В новое время **интеллектуальное действие чрезвычайно сильно ощущается в пьесах публицистических, политических, социальных, философских**. Таковы, например, произведения Брехта, Сартра, иногда Ануя. И, наконец, существует целый обширный жанр драмы, где интеллектуальное начало обычно преобладает над эмоциональным – **комедия**. Психологизм, в принципе, ей противопоказан (хотя встречаются и многочисленные исключения), ибо остроумие, комедийность относится к сфере ума, а не чувства; комедия открывает широкий простор для парадокса, неожиданных сопоставлений, иронии. Вот почему этот, казалось бы, самый легкомысленный жанр наиболее насыщен интеллектуальным действием. “Ревизор”, “Баня”, “Клоп” бедны эмоциями, но зато как они богаты игрой ума!

Что касается пьес так называемого “легкого жанра” - водевилей, мюзиклов, бытовых комедий и пр.,- то многие из них стоят вне подлинной литературы не потому, что они развлекательны, веселы, занимательны, а потому, что им как раз недостает интеллектуального начала. Потому они и “легкие”. В конце концов, каждое произведение искусства должно нести некоторую информацию, а как раз вес информации у облегченных пьес весьма невелик. Они не побуждают нас к размышлениям, не расширяют и углубляют нашего понимания жизни и самих себя, им не хватает интеллектуального действия, которое одно только и придает произведению глубину, смысловую насыщенность и долговечность.

**Итак, три линии развития составляют действие драмы как литературного произведения: событийная, эмоциональная и интеллектуальная. Излишне повторять, что в реальной драме эти линии тесно сплетены, слиты воедино, не всегда различимы** и существуют порознь лишь в уме аналитика**.**

Рассуждать о том, какая из этих линий действия важнее - занятие беспредметное. Ясно, что оптимальным является гармоничное проведение всех мотивов, как это сделано, например, у Шекспира. В тех случаях, когда преобладает событийное действие, мы получаем пресловутую “хорошо сделанную пьесу”. Поскольку вся она представляет собой “сплошной сюжет, последний работает на холостом ходу, ни с чем не сцепляясь, ни с чем не приходя в столкновение” (Бентли). Таковы же и современные “остросюжетные” пьесы.

Пьесы с преобладанием эмоционального начала характеризуются “вялостью” действия (событийного), пассивностью персонажей, их рефлексией, разговорностью, “атмосферой”, сочным и интенсивным фоном. Таковы, например, чеховские драмы. В предельном случае такая тенденция приводит к полной потере сюжета, что так же опасно для драмы, как чрезмерное увлечением им. Вместе с сюжетом драма теряет организующее начало, цельность, действенность, сценичность. Ясно, что один лишь сюжет, коль скоро он ничего не дает уму и сердцу, будет крутиться впустую. Но и наоборот, ум и сердце не получат пищи, если не будет событий, которые заставят героев проявить свои характеры, будут волновать и заставят нас размышлять. И хотя теперь нам ясно, что пьеса, лишенная сюжета, не обязательно лишена всякого действия (оно может развиваться по эмоциональной и интеллектуальной линиям, а также принимать игровые формы, как, например, в драме Э. Олби “Кто боится Вирджинию Вульф?”), такое бессюжетное действие кажется обычно неполным, негармоничным, а чаще и вовсе нудным.

Действие отличается от сюжета своей движущейся, совершающейся формой. **Действие - это процесс, содержание - результат процесса. *В режиссуре и актерском мастерстве под термином «действие» так же понимается как психофизический процесс, направленный на достижение цели.***

Из всего обилия возможностей, предоставляемых данным сюжетом, драматург отбирает ситуации, события и поступки, которые будут представляться, **играться непосредственно на сцене**; они и будут составлять играемое действие.

Теперь отметим одну еще важную особенность драматического действия: оно всегда выступает как противоположность некоторой внедейственной структуре. **Драма происходит не в безвоздушном пространстве, а в определенных заданных обстоятельствах. Эти обстоятельства, с одной стороны, затрудняют совершение действия** (иначе бы оно происходило мгновенно: влюбленные сразу бы женились, заговорщики в один миг достигали власти, трагический герой в первой же сцене закалывал себя кинжалом и т. д.), **а с другой стороны, они сами могут изменяться под влиянием происходящего действия.**

**Внедейственная структура служит противовесом действию, своим сопротивлением придавая ему надлежащую силу, смысл и направленность**. Отсюда следует, что писатель должен уделять необходимое внимание не только динамике драмы, но и ее статике. Действие лишь выиграет, если драматургом будут хорошо прописаны **фон** (исторический, социальный, психологический, бытовой, национальный, политический, природный и т. д.), “**атмосфера**” (эмоциональный фон), **расстановка сил** и т. д. Движение в такой “густой” среде затруднено, но тем более важные причины должны запускать его в ход и тем к большим последствиям оно приведет. **Трагическая история Катерины в “Грозе” превратилась бы в обыкновенную адюльтерную историю, если бы Островский не изобразил мертвящую, бездушную, неподвижную (где нет действия, где “всё, как всегда”) среду, в которой задыхалась молодая женщина**.

**6. Характеры**

Чего Гоголь только не сообщает о своем герое! Мы узнаем, что Чичиков был не красавец, но и не дурной наружности, не слишком толст, не слишком тонок, что он ездил в красивой рессорной бричке, в какой ездят холостяки; что в приемах своих он имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко; что по воскресеньям вытирался с ног до головы мокрой губкой и что имел двенадцать рубашек голландского полотна… Чуть ли не целую главу Гоголь посвящает биографии героя, описывая его замысловатый жизненный путь. Писатель живописует также багаж Чичикова, его слуг, его больного неряшливого отца... Гоголь не скупится на страницы: двадцать, тридцать, сорок - сколько нужно. Арсенал средств, позволяющих повествователю создать характер, чрезвычайно широк. Если бы в драме все было так просто!

**Каковы же возможности драмы в создании характера? В этом отношении она неконкурентоспособна по отношению к эпосу.** Почти все средства (но не все!), которыми располагает драма, находятся и в арсенале повествования, но **лишь немногие возможности эпического жанра доступны и драме.** Поэтому требовать от драматического характера той же полноты, объемности, подробности, что и от героя повествовательного произведения не ст**о**ит. Драма - другой род литературы. **Драма характеризует своих героев преимущественно одним путем - через их поступки (в том числе и речевые).** Все остальные способы второстепенны, вспомогательны, а то и вовсе излишни. “Ряд поступков субъекта - это и есть он”, - сказал Гегель.

Автохарактеристичность - одно из основных свойств драматического диалога. Однако надо различать способы, посредством которых это свойство проявляется.

* Во-первых**, речь персонажа выражает его намерения, мотивы поведения, чувства, действия** (например: “Я никуда не поеду”, “Расстреляйте его”, “Я тебя ненавижу”). Такие реплики являются по существу поступками и как таковые характеризуют героя, даже если они лексически нейтральны, не индивидуализированы.
* Во-вторых, **самохарактеристика может выражаться в описаниях героем своей жизни, своих чувств, своих качеств** и т. д. Они помогают очерчивать характер, но лишь помогают, а не играют в этом главенствующую роль
* В-третьих, персонажа **характеризует сама форма его высказываний**, их словесный состав и интонация: если герой выражается отрывисто и бессвязно, это говорит о том, что он или взволнован, или не привык ораторствовать; безграмотная примитивная речь свидетельствует о плохом образовании и низком интеллекте; просторечные деревенские обороты укажут на происхождение героя; книжная речь выдаст интеллигента; акцент отметит иностранца; специальные термины напомнят о его профессии и т. д. Однако ценность чисто языковой автохарактеристики не следует преувеличивать.
* **Реплики других действующих лиц** тоже не могут служить основой для характеристики героя. Высказывания персонажей о каком-либо герое выражают главным образом их отношение к нему - истинное, ложное или притворное. Такие высказывания небесполезны для драмы и для характеристики персонажей, но решающего значения они не имеют.

Но если мы не полагаемся на слова персонажей драмы, то, может быть, мы поверим ее автору? Действительно, драматург может сообщить **в ремарках** пусть немногие, но очень **важные сведения о героях**: возраст, семейное и социальное положение, внешность, манеру держаться и пр. Скажем, в ремарке можно написать просто: “Входит мужчина”. Но можно и так: “Входит тщедушный, седой, неряшливо одетый мужчина. Движения его неловки, голос тих и нерешителен” и т. д. На первый взгляд, разница весьма велика, и потому драматурги охотно прибегают к такой подсказке. Смысл подобных ремарок в том, что они в какой-то мере дают авторскую трактовку образа, собственное видение драматургом персонажа. Польза таких авторских подсказок еще и в том, что они позволяют читателю (актеру, режиссеру) быстро получить первоначальное представление о герое, чтобы легче было ориентироваться в пьесе, особенно в ее начале (или при введении новых действующих лиц), когда персонажи путем своих поступков не приобрели еще плоть и кровь. **Таким образом, эти ремарки остаются не более чем замечаниями для господ актеров: зритель этих ремарок не видит и не читает. Он смотрит лишь представление**. Даже скупые указания возраста, характера родства, положения и т. п. (“Клавдий - король, Гертруда - его жена”), нередко сообщаемые в списке действующих лиц, не являются, вообще говоря, необходимыми и служат лишь удобству **читателей.** Можно, конечно, указать, некий мужчина немолод, что он “пожилой”, “седой”, что ему “67 лет”, но какой в этом резон? Ведь **если возраст персонажа имеет хоть какое-нибудь значение для пьесы, то это обязательно как-то проявится в тексте**. Упомянутый мужчина может, например, быть отцом взрослой дочери, ухаживать за внуками, жаловаться на всевозможные недомогания, держаться за поясницу, сетовать на близость смерти; он может быть влюблен в молодую женщину и сожалеть о большой разнице в годах; он может быть по-стариковски ворчлив; о старости персонажа могут с раздражением или уважением отзываться другие действующие лица и т. д. **Если все это присутствует в пьесе, нам вовсе нет нужды указывать возраст действующего лица, да еще точный.** Если же ничего этого нет, то вообще не нужно обозначать возраст, так как для данной пьесы он, видимо, значения не имеет.

Романисты весьма падки на **описания внешности** своих героев; **драматург не обращает на нее ни малейшего внимания.** Если красота какой-то женщины имеет значение для развития действия (что, естественно, случается нередко), то драматург даст, конечно, нам понять, что его героиня красива, но дальше обозначения этого факта дело обычно не идет.

*“Бог вашему лицу дал яркость красоты,*

*Смущающую взор, влекущую мечты”.*

Вот, примерно, все, что сообщил Мольер о внешности Эльмиры, и этого, право, вполне достаточно. Если бы он вдруг пустился в описания атласного платья героини, ее белозубой улыбки, длинных белокурых волос, роскошных плеч и всего остального, мы бы очень удивились. И действительно, со времен первой постановки комедии тысячи исполнительниц наделили своей внешностью жену Оргона, но эта тысячеликая женщина оставалась все той же мольеровской Эльмирой. Ибо **драматург создал ее сущность, а не набор внешних черт.** При исполнении на сцене образ Эльмиры каждый раз воссоздается той или иной актрисой заново, и каждый раз этот образ складывается из неповторимости актрисы и того общего для всех исполнительниц, что вложил в свою героиню Мольер. **Задача драматурга - сделать этот образ конкретным и в то же время достаточно обобщенным, универсальным**, предоставляющим определенную свободу для проявления исполнителями своей творческой и физической индивидуальности. Вот в чем еще одна причина кажущейся “недописанности” героев драмы.

Теперь задумаемся над таким вопросом: если реплика Тартюфа о красоте Эльмиры лишена информативности (зритель сам видит Эльмиру и может ее оценить), то зачем же Мольер заставляет своего героя произносить ее? Вся штука в том, что драматург этими словами характеризует вовсе не Эльмиру, а самого Тартюфа: **святоша и на свидании остается верен себе, подводя под любовные вожделения религиозную базу - в греховном увлечении** Тартюфа виноват, оказывается, не он сам, а господь бог, который дал лицу Эльмиры яркость красоты, смущающую взор и влекущую мечты. Вот прекрасный пример самохарактеристичности драматической речи, скупой и точной детали, которая так важна в драме!

**Итак, характер героя - это система его поступков, мотивы этих поступков, соотношение поступков и намерений; раскрыть характер - это значит поставить героев в положения, побуждающие совершать содержательные в социальном и нравственном отношении поступки, это значит заставить их действовать.** Т.е., под каким бы углом зрения мы бы ни рассматривали драму, мы неизбежно приходим к необходимости организации эффективного действия. Тартюф, Городничий, Макбет, Нора **действуют.** Выпуклость и значительность этих персонажей определяются масштабностью и количеством их поступков. Такова **система создания образа в драме**: столкни героя с жизнью, с другими людьми - и увидишь, какой у него характер.

**Характеры героев драмы обычно менее объемны, чем характеры героев эпоса**. Некоторая «**однобокость» характеров - неизбежное свойство** (но не недостаток!) **драмы.** Поэтика драмы требует **единства, собранности, цельности черт характера**, как **условия** последовательного, закономерного и отсюда **сценически убедительного хода** драматического действия.

Известно, что личность проявляет себя не абстрактно, а в той или иной социальной роли: отца, мужа, сына, инженера, спортсмена, пешехода, автолюбителя, любовника и пр. Понятия ролевого поведения социологи заимствовали у театра; теперь театру предстоит усвоить собственную терминологию. Д**раматурги выводят в своих пьесах не характер вообще, а человека в определенной социальной роли: главы семьи, или хозяина трактира, или пылкого влюбленного.** Выбор этой основной функции персонажа обусловлен замыслом драмы и ее сюжетом.

**Итак, драма создает не жизнеподобный характер** в психологическом понимании этого слова, не человека “вообще”, **а персонаж, выступающий в определенной социальной роли.**

Драма не стремится к всесторонней и объемной характеристике персонажа. И это неслучайно. Как уже отмечалось, **характеры строятся в ней через поступки. *Достоинства такого способа - живость и убедительность, недостатки - неизбежная односторонность***. Допустим, герой нашей драмы - адвокат. Если для нас важна профессиональная сторона его деятельности, мы должны показать его в своей конторе, в суде, заставить его выигрывать и проигрывать процессы, защищать виновных и невиновных и т. д. Такой персонаж позволит поставить в пьесе ряд важных нравственных и социальных проблем. Условно такого героя можно назвать “адвокат”, потому что он выступает у нас именно в этой социальной роли. Все остальные его функции (мужа, отца и пр.) остаются на втором и третьем планах. Допустим теперь, что мы зададимся целью создать объемный образ героя и очертить его остальные социальные роли. Описания нам не помогут: драма не эпос. Поэтому, **чтобы обрисовать личную жизнь персонажа, мыдолжны заставить его в этой сфере действовать, совершать поступки: бросать жену, возвращаться к ней, улаживать конфликты с детьми и т. д.** Тогда мы должны будем изъять нашего героя из зала суда и усадить его у семейного очага. В этом нет ничего невозможного, но это будет просто другая пьеса, с другими характерами, другой идеей. Совершенно нет надобности, чтобы герой этой другой пьесы носил ту же фамилию, что и наш адвокат, и занимался какими-то там делами в суде.

**С двумя-тремя социальными ролями одного персонажа драма еще может справиться** (скажем, адвокат будет выступать в суде против родного брата или отца). **Но у нашего героя могут быть еще социальные роли больного, садовода, путешественника и пр**. Дать характеристику **всех** этих функций **в романе не составило бы труда**. Например, Толстой на многих страницах “Анны Карениной” живописует объемный портрет Стивы Облонского - мужа, отца, брата, барина, кутилы, бонвивана, начальника присутствия, светского человека, гурмана, любовника, приятеля, аристократа и т. д. В драме же для портретирования каждой из этих граней образа пришлось бы выстраивать отдельные системы поступков в разных плоскостях, что совершенно бы разрушило композиционное единство произведения, превратило бы его в ряд бессвязных сцен. Действие бы потеряло свою цельность, раздробилось бы, измельчало, завязло, а вместе с действием потерялся бы и характер, который так старательно мы пытались создать. Вот почему **драма обычно раскрывает одну-две социальных роли персонажа, а необходимая объемность достигается с помощью мелких штрихов и деталей.**

Еще одна особенность характеросложения в драме - **его рациональный принцип**. Ведь герои драмы функциональны, они имеют какую-то роль не только в реальной жизни, которую изображает драма, ни в самой этой драме**. Каждый персонаж вводится в пьесу не просто так, но с какой-то определенной целью; если этой цели нет, он оказывается излишним, как бы хорошо ни был он выписан.** Чтобы персонаж успешно исполнял возложенную на него функцию в действии, **драматург, подобно конструктору, наделяет его набором необходимых свойств.** Можно, конечно, попутно наделить персонаж и некоторыми не необходимыми качествами, но, будучи ненужными для действия, они окажутся незаметными, балластными и потому излишними. **Драматический характер можно уподобить анатомическому рисунку строения человека, изображающему только те органы (кости, мышцы, сосуды), которые интересуют в данном случае медика;** *все остальное полагается* ***как бы*** *отсутствующим****.***

В повествовании автор, разумеется, тоже конструирует персонажи в соответствии со своим замыслом, но там характеры не взаимодействуют так тесно и принцип отбора не выступает в столь жесткой и безусловной форме, как в драме. Скажем, злодей Яго нужен Шекспиру, чтобы клеветать на Дездемону и Кассио; доверчивый Отелло - чтобы ревновать и убить Дездемону; Дездемона - чтобы быть ревнуемой и затем убитой. В соответствии с этой расстановкой, Яго, например, должен быть беспринципен, честолюбив и завистлив. Развитие его характера идет не вширь, не в сторону объемности, а в сторону интенсивности. Его злодейства все усиливаются, нанизываясь одно на другое. Ведь Яго подобен пружине, приводящей в движение механизм пьесы. Стоит его злодействам прекратиться, действие остановится. Поэтому Шекспир стремится не развивать этот характер вширь, а усиливать его, заставляя интриговать все более неутомимо, изощренно и жестоко. И это очень разумное построение характера

Подобным же образом конструируется Дездемона. Она должна быть красивой, целомудренной, нежной и любящей мужа (больше, пожалуй, мы ничего о ней не знаем). **Тогда сильнее будет подчеркнута низость Яго, слепота и жестокость Отелло, тогда смерть ее более всего тронет зрителя.** Точно так же и другие персонажи наделяются таким набором свойств, которые позволяют героям в наибольшей степени влиять на ход действия и на поведение друг друга, самым эффективным и экономным образом раскрывая замысел драматурга и придавая действию максимальную сценичность.

Такое конструирование вовсе не означает примитивности и одномерности характера. **Наряду с доминирующими чертами, драматург наделяет персонаж**и множеством дополнительных, достигая известной индивидуализации образа. Тот же Яго, помимо черт “злодейских”, наделен многими другими качествами, в том числе положительными: он, несомненно, умен, храбр, упорен в достижении цели и т. д. (все эти качества, кстати, помогают двигать действие пьесы про мавра). Но в целом действующие лица драмы более функциональны, более заданны, более жестко связаны друг с другом и с общим характером действия, имеют меньше степеней свободы для своего проявления, чем герои эпоса. Подобно шестеренкам, где роль зубцов играют доминантные свойства и стремления - любовь, ненависть, корысть, честолюбие, ревность, зависть, месть, - драматические персонажи приводят друг друга в движение. Ненужные зубцы мешают ходу механизма.

Тесная взаимосвязь персонажей драмы имеет то следствие, что каждого из них нельзя характеризовать изолированно. Известно, что царя играет свита. Но точно так же всякого героя играет его окружение. Злодейства Яго не были бы столь рельефны, если бы не доверчивость мавра и непорочность Дездемоны. Поступки героя и реакция на них других персонажей, их действия и противодействия взаимно обусловлены. Поэтому драматург обычно не может придумывать характер, взятый отдельно, а строит его как часть общего замысла.

И еще одно обстоятельство, на которое обычно не обращают внимания, но которое чрезвычайно важно. Фундаментальное различие характера в драме и повествовании состоит в том, что **повествователь создает характер, а драматург - роль**. А эти понятия вовсе не идентичны. Толстой, работая над романом, видел в своем воображении Анну Каренину, а драматург представлял бы перед собой не героиню, а актрису (конкретную или абстрактную), исполняющую на сцене ее роль. Легко понять, что это далеко не одно и то же. Можно, конечно, сказать, что и драматург тоже мысленно видит реальную героиню, но он никогда не забывает, что на его героиню смотрят (а на персонажей эпоса никто не смотрит), что она находится на сцене, что она может себе позволить только такие слова, движения и поступки, которые пригодны и наиболее выигрышны именно для сцены, что ее можно характеризовать лишь средствами, доступными театру. Характеры вот таких экспонированных на сцене персонажей, - т. е. роли - и запечатлевает в своих произведениях драматический писатель.

Грубо говоря, **роль - это характер** плюс **средства для его театрального выражения**. Характер - это характер, а **роль - это материал для игры**.

Драматург обязан придумать и то, и другое. Он должен не только вообразить реальную жизнь героя, но и выстроить ее сценический вариант, проявить характер не вообще, а на глазах у зрителей в определенном пространстве и за ограниченное время.

Толстой мог бросить Анну под поезд и еще рассказать, о чем она думает в последнюю минуту. И этот эпизод - один из сильнейших в романе. Драме же он был бы совершенно противопоказан. И дело не только в том, что изображать на сцене поезд и терзаемое тело было бы грубым натурализмом и ненужным садизмом; дело не в том, что затруднительно поведать зрителю, о чем думает в эти мгновения погибающая женщина; все это можно при желании придумать и организовать. Дело в том, что исполнительнице здесь нечего было бы играть: в такой ситуации играет поезд, а не актриса. Для артистки же значительно эффектнее умереть в своей постели, как это делает Дама с камелиями.

Можно придумать сколь угодно яркий, значительный образ, но, если он не дает достаточно материала для актера, это значит, что драматург не справился со своей задачей. Ибо **драматический писатель - творец ролей, а не характеров.**

Еще **Аристотель** отметил, что “*без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы*”. И действительно, любые особенности характера Эдипа представляются неважными по сравнению с положением, в котором он очутился. И имеет ли Эдип вообще характер?

Стремление к детальной психологически-бытовой характеристике, не всегда оправданное даже в пьесах, основанных на жизнеподобии, становится вовсе ненужным и нелепым в драмах, основанных на иных принципах отражения жизни. **Психологическая многомерность необязательна, а то и вредна для таких форм, как гротеск, гипербола, символ, абсурд, сатира, фарс, подчеркнутая условность.**В этих случаях следует говорить не о характерах, а о персонажах-масках, символах, функциях, об условных образах. Например, в “Эвридике” Ануя одним из действующих лиц выступает Смерть в облике некоего господина. Нужно ли стремиться к портретированию этого героя обычными средствами?

Вообще, **в каждой великой роли есть какая-то тайна**. Почему Гамлет - так плохо прописанный, такой пассивный и нелогичный - необъятно глубок и неотразимо волнующ? Почему Тартюф - так откровенно и прямолинейно обрисованный - является самым притягательным в эстетическом отношении персонажем Мольера? **Хорошо написанная роль - одно из величайших достоинств пьесы**, нередко обуславливающих ее прочный и длительный успех.

Драма всегда ставит вопросы. Что выбрать - жизнь и рабство или смерть и свободу? Что важнее - любовь или долг? Мы приходим в театр не столько для того, чтобы узнать ответ героев драмы, сколько для того, чтобы задать их себе, в своей жизненной ситуации и попытаться найти свое собственное решение. Быть может, герой вызывает в нас резонанс мыслей и чувств лишь тогда, когда **мы видим в нем себя или, наоборот, те силы, которые мы ненавидим** и которым противостоим. И, быть может, **чем тщательнее, чем индивидуальнее очерчен персонаж, тем больше он отделяется от нас,** тем менее мы отождествляем его с собой и тем менее он вызывает резонанс в нашем мироощущении.

**Попробуем просуммировать различия в построении характера эпосом и драмой.**

|  |  |
| --- | --- |
| **Характер героя в эпосе** | **Характер героя в драме** |
| эпос не ограничен объемом | ***протяженность драмы строго отмерена*** |
| повествователь не стеснен в выборе изобразительных средств – их много | ***драматург может строить характер преимущественно через систему поступков*** |
| прозаик в значительной мере описывает характер | ***драматург показывает характер, представляет в действии*** |
| для эпоса органичны универсальные, объемные характеры | ***для драмы органичны персонажи, выступающие только в определенных социальных ролях*** |
| персонаж эпоса может быть наделен каким угодно числом характерных черт | ***персонаж драмы проявляет лишь черты, необходимые для развития действия*** |
| повествователь не связан с конкретным временем и пространством | ***характеристика героя драмы развертывается как цепь эпизодов (или один эпизод) из жизни героя, происходящих в ограниченное время и в конкретных точках пространства*** |
| повествователь строит характер | ***драматург строит роль*** |
| автор эпоса является единоличным создателем характера | ***драматург никогда не доводит образ до предельной индивидуализации (особенно внешней) и законченности, предоставляя завершить его исполнителю*** |

Характер ***в драме*** и характер **в эпосе** – их можно уподобить ***барельефу* и круглой скульптуре**. Последняя объемна, ее можно обойти со всех сторон, она не привязана к плоскости и т. д., но значит ли это, что она имеет большую художественную ценность? Должен ли фриз Пергамского алтаря числиться во втором эшелоне искусства только потому, что его скульптуры обращены к зрителю одной стороной?

**7. Язык**

“*А вечерами музыка, звуки скрипок и треугольников, мерцание свечей, трепет и колыхание занавесок на высоких окнах в темноте апрельской ночи, шуршание кринолинов в вихрящемся кругу серых мундиров - гладкие обшлага солдат, золотые нашивки офицеров, - если это и не война аристократов, джентльменов, то, во всяком случае, армия джентльменов, где рядовой и полковник обращаются друг к другу по имени - не как два фермера в поле за плугом, не как продавец и покупатель в лавке возле ящиков с сыром, куском ситца и бочонков с колесной мазью, а как джентльмены - либо поверх округлых плеч своих дам, либо за бокалом домашнего вина или привозного шампанского - музыка, последний вальс каждый вечер, пока в ожидании отправки на фронт проходят дни; нарядный суетный блеск в черной ночи - она еще не катастрофа, а всего лишь темный фон; извечная благоуханная последняя весна юности; напоенные ароматом цветов бессчетные рассветы того апреля, мая и июня; звуки рожков врываются в сотни комнат, где, разметав локоны черных, каштановых и золотистых волос, спят беззаботным сном праведниц сотни обреченных на вдовство невест”...*

**Вот образец языка, совершенно недоступного драме**. Приведенная фраза взята (с некоторыми сокращениями) из романа Фолкнера “Авессалом, Авессалом!”, **как пример блестящей словесной живописи, которой в совершенстве владеет эпос.** Именно из-за видимой скудости языка драму числят иногда второстепенным родом литературы. И действительно, можно ли считать словесностью тексты, которые по образности едва ли превосходят обычные житейские разговоры?

**Но драма – это не роман. Она не может сравниться с эпосом богатством и красочностью языка - это бесспорно; но ей и не нужно к этому стремиться**. Критерии его оценки должны основываться на законах драмы, а не другого рода литературы.

**Своеобразие языка драмы обуславливается следующими обстоятельствами:**

**- *язык пьесы строится с учетом ее сценического воплощения;* - *драма имеет дело с “живым”, звучащим словом, а не с письменным;* - *в пьесах (по крайней мере, современных, не поэтических) используется преимущественно лишь одна разновидность литературного языка - разговорная речь; - язык учитывает специфические требования литературных особенностей.***

Между этими четырьмя группами не всегда можно провести четкую грань, но в практических целях такая маленькая классификация вполне приемлема. Рассмотрим эти обстоятельства по порядку.

**В эпосе нет ничего, кроме слов, а в драме присутствует еще нечто очень существенное.** Что же это “нечто” из себя представляет и откуда оно возникает?

**Текст драмы есть не что иное, как авторская запись спектакля, разыгранного в воображении драматурга.** Процесс сочинения драмы в общих чертах таков. Драматург хочет выразить свои идеи посредством событий, происходящих в определенной исторической, национальной и социальной среде. Он представляет - хотя бы очень приблизительно - соответствующую обстановку сцены, костюмы, реквизит. Он “видит” персонажей, которые входят, выходят, совершают поступки, действуют. И, разумеется, говорят. И автор записывает все, что он видит и слышит. Так что сочиняет он не диалог, а нечто большее - драму. Приравнивать эти два понятия, хотя они текстуально почти совпадают, будет грубейшей ошибкой. **В текст драмы входит запись ее и слышимой, и зримой составляющих**.

Вспомним, например, как изображает М. Булгаков процесс создания драмы в своем “Театральном романе”. Автор пьесы наблюдает действие в “трехмерной картинке”, в “коробочке”, в “волшебной камере” своего воображения. Зримая часть драмы видится автором очень отчетливо, его герои “и двигаются, и говорят”. Остается только записать увиденное, а это “очень просто”: “Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует”.

Итак, драматург сочиняет не диалог, а все зрелище в целом - драму. Вместе с тем, пьеса почти ничего, кроме диалога, не содержит. Как же разрешается это противоречие? Очевидно, “**пантомима”, созданная воображением автора, должна находить какое-то выражение в словесной записи пьесы**, иначе она останется “вещью в себе”, заключенной в черепной коробке драматурга и для нас недоступной. Чудес не бывает.

Разделим **текст пьесы на звучащий** (его единственно и слышит зритель), который назовем **диалогом**, и ***незвучащий***, который назовем ***ремаркой***. Они обозначают: - **место и время действия**, - **состав действующих лиц** всей пьесы и каждой сцены, - **появление и уход** персонажей, - **физические поступки** (“закалывается”, “моет посуду”, “становится на колени”), - **членение драмы** на акты, картины и эпизоды, - **темп** событий и эмоциональную окраску диалога, - **внутреннее состояние действующих лиц** (“взволнованно”, “растерянно”, “нагло”), - **кто произносит реплику и к кому она обращена**.

Зачастую **ремарки дают основу построения пьесы как зрелища**.

Представим себе сцену свидания замужней женщины с любовником. Краткая, никем не произносимая ремарка “входит муж” может знаменовать крутой поворот действия, трагическую или комическую перемену в судьбе героев. Таким образом, **самая короткая ремарка иногда не уступает по значимости диалогу**.

Ремарки являются формальным отражением глубинного творческого процесса драматурга - разработки сценической структуры пьесы. Сами по себе слова “входит муж” лишены каких-либо литературных красот, и не нужно быть Фолкнером, чтобы суметь их написать. **Но придумать эту ситуацию, мотивировать появление персонажа в данное время и в данном месте** - все это требует серьезных размышлений. **Разработка композиции** - это едва ли главная часть работы при создании драмы. Самый детальный план романа - это всего лишь бледная тень замысла, но **подробный сценический план - это уже почти пьеса**.

Итак, игровая форма драмы в значительной мере создается ее конструкцией, ее сюжетной и сценической разработкой, находящей свое частичное выражение в системе ремарок. Их количество и объем могут быть очень различны.

**Всё же “видимую”, сценическую линию драмы автор создает не только ремарками, но и, главным образом, диалогом.** Уже одной этой особенностью драматический диалог заметно отличается от диалога в повествовании, что будет видно из следующего примера:

ОНА. *Вы дурно поступили, дурно, очень дурно.*

ОН. *Разве я не знаю, что я дурно поступил? Но кто причиной, что я поступил так?*

ОНА. *Зачем вы говорите мне это?*

ОН. *Вы знаете, зачем.*

ОНА. *Это доказывает только то, что у вас нет сердца.*

ОН. *То, о чем вы сейчас говорили, была ошибка, а не любовь.*

ОНА. *Если вы любите меня, как говорите, то сделайте, чтобы я была спокойна.*

ОН. *Разве вы не знаете, что вы для меня вся жизнь; но спокойствия я не знаю и не могу вам дать. Всего себя, любовь... да. Я не могу думать о вас и о себе отдельно. Вы и я для меня одно. И я не вижу впереди возможности спокойствия ни для себя, ни для вас. Я вижу возможность отчаяния, несчастия... или я вижу возможность счастья, какого счастья! Разве оно невозможно?*

ОНА. *Так сделайте это для меня, никогда не говорите мне этих слов, и будем добрыми друзьями.*

Где находятся наши собеседники - в гостиной, в кафе, в парке? Что они делают во время разговора - сидят, качаются на качелях, скачут на лошадях? Искренен ли мужчина в изъяснении своей любви или он попросту говоря, волочится? Истинна или притворна ее холодность?

Диалог сам по себе не отвечает на эти вопросы, не дает возможности нарисовать зримую линию поведения персонажей, не будит нашего зрительного воображения. Конечно, приведенный отрывок слишком краток, чтобы дать нам верное представление о происходящем; однако, быть может, дело еще и в том, что этот диалог построен не по законам драмы, а по законам эпоса, что неудивительно, так как он заимствован из романа “Анна Каренина” (с пропуском речи повествователя между репликами). Все, что происходит с героями вне их речи, романист сообщает в описаниях - своего рода “ремарках”, отчего диалог не только обрастает внешними приметами происходящего (чаепитие в светской гостиной), но и раскрывает свой подлинный смысл, отнюдь не явствующий из одной лишь оболочки слов:

“- ...*Я вижу возможность отчаяния, несчастия... или я вижу возможность счастья, какого счастья! Разве оно невозможно*? - прибавил он одними губами; но она не слышала.

Она все силы ума своего напрягла на то, чтобы сказать то, что должно; но вместо того она остановила на нем свой взгляд, полный любви, и ничего не ответила.

- *Вот оно*, - с восторгом думал он. - *Тогда, когда я уже отчаивался, и когда, казалось, не будет конца, - вот оно! Она любит меня. Она признается в этом*”.

- *Так сделайте это для меня, никогда не говорите мне этих слов, и будем добрыми друзьями, -* сказала она словами; но совсем другое говорил ее взгляд”.

Повествователь, как видим, решает такие проблемы без особого труда. Но как же строить внеречевую форму поведения персонажа драматургу?

Можно, конечно, воспользоваться тем же способом - ремаркой, но злоупотреблять ею нельзя, а иногда и бесполезно. Если, например, драматург советует актеру произносить монолог “взволнованно”, а сам пишет его нудно и вяло, то ремарка не поможет. Но вот характерный положительный пример (правда, тоже не из драмы, но это неважно):

*“Не спится, няня, здесь так душно!*

*Открой окно да сядь ко мне”.*

В этой простой на вид реплике задана и внешняя форма поведения и, что важнее, линия внутреннего переживания обеих участниц действия. Няня, удивленная тем, что барышне вдруг стало душно в прохладной комнате, идет, тем не менее, к окну, отворяет его и садится у постели Татьяны. Девушка взволнована, возбуждена, она действительно задыхается. Ей хочется рассеяться, излить душу, (с кем, кому - неважно), и она просит няню не уходить. **Так, - с помощью слов, но как бы и вне их - создается целая система сценического поведения участниц диалога**. **Эти слова можно не только произнести, их легко и играть.** Зрительный ряд сцены явственно ощутим. Это уже не просто диалог, это драма. Недаром Пушкин переводит действие в настоящее время (“Татьяна в темноте не спит”), вставляет ремарки и убирает авторский текст.

Сочиним теперь маленький эпизод и посмотрим на его примере, как практически выстраивается драматургом система внеречевого поведения персонажей.

ОН. *Это ты?! Что случилось?*

ОНА. *Ничего.*

ОН. *На тебе лица нет. И руки ледяные. Скорее ляг, согрейся. Вот тебе одеяло. Сейчас я поставлю чай.*

ОНА. *Спасибо. Я оторвала тебя от работы...*

ОН. *Пустяки. Откуда ты?*

ОНА. *Из дому.*

ОН. *Шла ночью через весь город в такой мороз?*

Теперь опишем системой ремарок внеречевые действия персонажей (а также психологический фон и вообще зримый, играемый ряд сцены), продиктованные этим диалогом.

“Морозная зимняя ночь. Мужчина у себя в комнате работает за письменным столом. Звонок в дверь. Мужчина удивленно смотрит на часы: далеко за полночь. Он идет отворять дверь. Входит Женщина, усталая и бледная. Ее трясет озноб. Мужчина удивлен и ее приходом, и ее состоянием. Он берет ее за руки и видит, что она закоченела. Он почти силой заставляет Женщину прилечь на диван и укрывает ее теплым одеялом. Ей неловко, но она не сопротивляется. Мужчина торопится согреть чай”.

Кроме этих прямо вытекающих из текста действий и психологических состояний, приведенный диалог содержит и другие важные сведения. Мужчина, видимо, человек умственного труда, у него дома срочная работа (это дает актеру дополнительные штрихи к рисунку роли.) Пришедшая к нему женщина (мать, дочь, возлюбленная - этого мы пока не знаем) живет не с ним, но они достаточно близки (на “ты”, и он знает, где она живет). У нее что-то случилось. Город, в котором они живут, довольно велик (пришлось идти издалека). Мужчина относится к женщине достаточно хорошо, а, может, в чем-то виноват перед нею. Чувствует она себя не совсем ловко. Из предметов обстановки и реквизита надо иметь письменный стол, диван, настольную лампу, настенные часы, разбросанные по столу бумаги, одеяло, чайник или чашку. Желательно как-то обозначить, что на улице зима: окна в “морозе”, меховое пальто и шапка на вешалке, осыпавшаяся новогодняя елка.

Есть ли что физически играть актерам, помимо произнесения текста? Безусловно. Эту сцену без труда можно играть полчаса. Вот мужчина что-то с увлечением пишет или чертит. Поздно, он устал, но бросать работу не хочется. Он делает разминку с гантелями, варит себе кофе, и, рассеянно прихлебывая из чашки, снова принимается за работу. У Женщины роль еще более выигрышная и насыщенная действием. Усталая, дрожащая, бледная, едва держащаяся на ногах - как легко и приятно играть такую подстреленную птицу!

**Так, через диалог и в то же время как бы вне его, создается зримая, играемая составная часть драмы, так проявляется важная отличительная черта ее языка: звучащую речь драматург записывает, а зрительный, сценический ряд обозначает, кодирует.** Поэтому **драма** - это **“видеозапись” будущего спектакля**, а не звуковая кассета.

Разумеется, не каждая реплика задает физическое действие или психологическое состояние персонажей. Внеречевое существование, программирование игры и постановки обеспечивается всем строем языка драмы, положениями, поступками, характерами персонажей и т. д., но все это, в конечном счете, создается текстом, словами драмы.

Ври этом драматург должен лишь задать условия игры, но не навязывать мелочно все ее детали. Если выразить через диалог **все** мысли, чувства, намерения, оттенки физического состояния персонажей, актерам просто нечего будет делать: что-то неизбежно окажется лишним - либо игра, либо слова.

Должна ли, например, жена в сцене ссоры с мужем подробно объяснять, в какой степени и за что именно она обижена, если можно просто капризно *надуть губки* или *демонстративно листать книгу*, или *сосредоточенно гладить белье*? Это и сценичнее, и более отвечает жизненной правде.

Должно ли ремарками мелочно диктовать театру, в каком углу стоит стол и сколько шагов вправо должен сделать герой?

Чехов, например, отказался в “Трех сестрах” от превосходно написанного монолога Андрея о семейной жизни, заменив его знаменитым “Жена есть жена”. Действительно, литературными красотами эти три слова не блещут, но что поделать - у драмы свои законы. Ее сценичность обратно пропорциональна ее “литературности”.

Это еще раз подтверждает, что в драме важны не только слова, но и нечто вне слов. **Драму можно уподобить бублику: пусть дырка - ничто, пустое место, но без нее бублика нет.** Такова и драма!

Теперь рассмотрим другое важное свойство драматической речи - ее **устный характер**. Одна из особенностей устной речи - ее **однократность, сиюмоментность ее восприятия**. Читая роман, мы можем оторваться от книги, поразмышлять, посмаковать понравившийся нам отрывок сколько угодно времени. **Со сцены каждое слово звучит только один раз**. Более того, мы, зрители, не в состоянии прервать низвергающийся на нас речевой поток и вообе как-то регулировать скорость подачи информации. **Усложненность, изысканность, образная и смысловая насыщенность языка драмы имеет свои пределы.** С этой точки зрения изумительная по красоте фраза Фолкнера, с которой я начал эту главу, совершенно непригодна для драмы. Наше ухо просто не впустит в себя в один прием такое предложение - и не столько из-за его чрезмерной длины и сложности, сколько из-за обилия образов, противопоставлений, ассоциаций, воспоминаний, мыслей, которое оно рождает и с которыми мы не в силах будем справиться.

Помимо однократности произнесения и восприятия, **у живой речи есть еще одна особенность: она имеет интонацию**. В зависимости от характера произнесения драматургической реплики она может иметь самый разный смысл - вплоть до противоположного “письменному”, тому, который вытекает из смысла непосредственного (это бывает, например, при иронической интонации).

Получается, что драматург должен не только выразить в реплике некое содержание, но и закодировать отношение персонажа к содержанию своей речи, т.е. интонацию, и что каждая реплика, таким образом, несет два разных вида сообщения. Использования для “оркестровки“ролей одних лишь ремарок (“взволнованно”, “нервно”) явно недостаточно. **Эмоциональная окраска речи задается, прежде всего, сценической ситуацией** (вспомним хотя бы “Ах, какой пассаж!” в “Ревизоре”) и **самим языковым строем реплик**: пропуском слов, их грамматической несогласованностью, незавершенными конструкциями или, наоборот, педантичной правильностью речи и пр., например, короткие рубленые фразы (“Да”. “Нет”. “Сыт”.) могут свидетельствовать о недовольстве персонажа, его раздражении, нежелании разговаривать и т. п. В данном случае интонационный смысл слов будет явно превалировать над их буквальным значением.

Важным **средством кодирования эмоционального строя драматической речи являются знаки препинания**. Недаром Станиславский произнес похвальное слово запятой в “Работе актера над собой”. Обыкновенная точка равносильна ремарке “Пауза”, а многоточие - ремарке “Долгая пауза”. Причем эти паузы имеют не столько декламационное, сколько смысловое значение. Не случайно поэтому многоточие является непременным участником современной драмы, столь любящей подтекст. Например, в короткой (всего две странички) сцене Сони и Елены Андреевны (начало третьего акта “Дяди Вани”) оно встречается двадцать девять раз!

Заметный отпечаток на свойства языка драмы накладывает ее стремление имитировать разговорную речь. В принципе, драма по своей природе не налагает никаких ограничений на метафоричность, образность языка и его словесное богатство

Две тысячи лет в драме господствовал поэтический язык. Но вот два с половиной века назад теоретики нашли его неправдоподобным и выдвинули требование, чтобы персонажи говорили “как в жизни”. Мало-помалу, не без труда, драма научилась разговорному языку, променяв богатство словарного запаса и образность на "естественность".

Едва ли не все, кто пишет о драме, хотят, чтобы речь ее персонажей была индивидуальна. Но ныне всеобщее образование, радио, кино, а главное, телевидение стандартизируют язык и мышление. Конечно, речь маленькой школьницы отличается от речи отставного офицера, но эти отличия слишком очевидны, чтобы о них рассуждать, тем более что мы размышляем о сущности, а не о качестве драмы.

Автохарактеристичность речи персонажей - неотъемлемая черта драматического диалога, но под ней следует понимать нечто большее, чем имитацию чисто языковых особенностей реплик действующих лиц. **Слово в драме - это, прежде всего, деяние, поступок, намерение, цель, мотив**; они-то и создают характеры.

**Чрезмерно старательное подражание разговорной манере и лексике убивает драму**. Драматический жанр отличается такой продуманностью и отчеканенностью формы, что ни одно слово не должно быть пропущено в диалог без тщательного взвешивания. Нужно все время помнить, что **драматический диалог лишь имитирует нехудожественный текст**, будучи сам при этом **текстом художественным**. **Достижение этой имитации требует больших усилий, и язык должен подвергаться отбору, сортировке и шлифовке**.

Следует помнить ещё об одном свойстве драмы. Это - **множественность точек зрения на события**. Множественность точек зрения как раз и является источником возникновения конфликта и движущей силой драмы. Каждая из точек зрения должна быть и оставаться истинной и защищать свое право на истинность в борьбе. Драма должна быть многоголосной не только по форме, но и по существу.

Драматический диалог можно рассматривать как воплощение в слове **диалектического мышления одного человека, как монолог автора.** В развертывании такой противоречивой, прихотливо развивающейся и оспаривающей самое себя мысли (если в диалоге спор) заключается одна из тайн притягательности драмы.

Иногда автор не расщепляет диалог между персонажами и придает противоречащие друг другу высказывания одному лицу. Так возникает монолог. Его отличие от диалога лишь формальное, по существу же он диалогичен. Например, знаменитое размышление Гамлета можно было бы представить в виде диалога, где Горацио защищает тезис “быть”, а Гамлет - “не быть”.

При всем том, у автора пьесы нет своего языка. Подобно мифологическому Протею, он может быть львом, драконом, деревом и текущей водой, но только не самим собой. В самом деле, кому принадлежат слова “в человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли” - Чехову или его персонажу Астрову? Между тем, в драме часто действуют люди малообразованные, мелкие, неумные. В этом смысле драма (и, особенно, комедия) - жанр, требующий от автора самоотверженности. Автор отказывается от своего - самого мощного и богатого - голоса и ведет мелодию лишь избранными им инструментами, добиваясь, чтобы губная гармошка звучала именно как гармошка, а не как орган. Его искусство как раз и состоит в том, чтобы уметь сказать нечто свое через многоголосие персонажей.

**Драматический диалог отличается колоссальной сгущенностью, непрерывно выполняя множество разнородных задач.** Ведь каждая реплика должна одновременно:

- ***продвигать действие*** (**Бентли:** “*Все, что говорится действующими лицами, должно продвигать пьесу вперед, причем в нужном темпе и ровно настолько, насколько это в каждом отдельном случае требуется*”; и еще короче и энергичнее **Маяковский**: “*Крути, чтобы действие мчало, а не текло!*”); - ***раскрывать характер говорящего*** (быть автохарактеристичной); - раскрывать ***характеры других*** действующих лиц; - ***развивать сюжет***; - ***реализовать замысел*** автора, идею произведения; - ***создавать игровой, зримый элемент*** представления; - нести ***служебные функции***.

Эти разнообразные и непростые задачи диалог должен решить **с помощью очень небольшого количества слов.** Вся роль Ирины (одна из центральных!) в “Трех сестрах” - это примерно сто реплик, двести строк... **Поэтому неотъемлемое свойство драматического диалога - его колоссальная емкость, нагруженность.** Каждое слово, подобно Атланту, держит на себе мир пьесы. Как только реплики теряют свою многозначную и многоцелевую насыщенность, как только диалог утрачивает энергию и напряженность, как только он начинает сводиться к **жизнеподобному разговору или сентенциям, драма сразу пустеет и скучнеет**. **Диалог - это обязательно сгусток, концентрат.** Общий принцип организованности, экономности, продуманности, характерный для драмы, в высшей степени присущ и ее языку.

Язык драмы может быть образен, точен, богат, индивидуализирован и иметь прочие литературные достоинства, но мы не сможем признать его удовлетворительным, если он не продвигает действие, если он не задает драме необходимую пространственно-временную структуру, если он не обеспечивает сценическую, зримую форму существования персонажей, если он не характеризует их, если он не учитывает устный характер сценической речи, если он не кодирует отношение действующих лиц к их высказываниям (интонацию), а также эмоциональное и смысловое содержание реплик (подтекст, атмосферу), если он не оставляет свободы для игры, если он не полифоничен, не напряжен, не насыщен, не очищен от всего случайного и не необходимого.

**8. Драма и жизнь**

Драма - это модель всего мира в целом. Моделирование действительности реализуется драматургией очень разными методами, которые обуславливают многообразие форм драмы.

Попробуем выявить некоторые способы отражения жизни драмой путем сравнения ее с живописью. Недаром картины художников академической школы ассоциируются со сценами из классицистических трагедий: та же продуманность, соразмерность, возвышенность, те же античные персонажи, то же благородство выражения. Удивляться тут нечему: художники и драматурги руководствовались одними и теми же эстетическими принципами.

**”Сватовство майора” П. Федотова**: промотавшийся дворянин хочет поправить дела с помощью выгодной женитьбы. Близость творческих приемов художника и драматурга предстает здесь в обнаженной форме. Так и хочется схватить перо и начать писать: “Сватовство майора”, комедия в трех действиях. Действующие лица: Максим Федотыч, богатый купец; Авдотья Максимовна, его дочь; Пелагея Ниловна, его жена; Панкратьевна, сваха” и т. д. Характеры персонажей рисуются нам с удивительной четкостью. Бравый майор жил вольготно и весело, кутил, играл в карты, волочился за женщинами, пускал пыль в глаза, влезал потихоньку в долги... И вот теперь он лихо, но в то же время чуть смущенно крутит длинный ус, ожидая встречи с невестой. Скоро из его уст польются цветистые банальные комплименты - записать их не стоит никакого труда (недаром Федотов часто сопровождал свои картины текстом - диалогом действующих лиц).

С той же поразительной ясностью мы представляем и туповатую жеманную невесту, и хитрого папашу, и пронырливую сваху, и всех прочих участников этого события. Богатая, но безвкусная обстановка, броские женские туалеты, вульгарный жест матери, образа на стене, придавленное темное помещение - все это яснее, чем любой текст, говорит нам о вкусах, нравах, воспитании, манерах, привычках и укладе жизни наших героев. **В определенном смысле эта картина - эталон того, как надо писать пьесы.** Каждый персонаж с помощью бесчисленных мелких штрихов обрисован удивительно достоверно и точно. Каждый из них очень индивидуален, перед нами не офицер вообще и не купец вообще, а именно этот майор и этот купец. Но как раз через индивидуализацию образов наблюдательный художник добивается их широкой типизации и обобщения. Бытовая сцена становится картиной жизни, отражением глубоких социальных явлений. **Нет никаких сомнений и в характере жанра (в театральном понимании) этой картины: перед нами сатирическая комедия, не слишком злая, не обличительная, но достаточно насмешливая.** Нетрудно найти ей вполне равнозначный литературный аналог: это, конечно, драматургия Островского.

Казалось бы, жизнеподобие - естественная форма драмы. Что может быть разумнее и проще для драматурга, чем переносить на сцену то, что видишь вокруг? Однако путь к этой форме продолжался более двадцати столетий. Только в восемнадцатом веке Дидро и Лессинг потребовали, чтобы драма изображала жизнь такою, как она есть. Однако прежде чем достичь этой цели, драме пришлось еще многому научиться. Тон здесь задавала комедия. Бомарше, Гоголь, Островский, Ибсен все более приближают театр к жизни. Но подлинным творцом стиля “как в жизни” стал Чехов. Жизнеподобие его произведений для сцены обусловлено не только тем, что их герои думают, разговаривают и обедают, как в жизни. Сама “размытая” структура его пьес, их подчеркнутая антитеатральность, отсутствие стремительно разворачивающихся событий, кажущаяся нетехнологичность конструкции, неявная мотивировка речей и поступков персонажей, интенсивный подтекст - все это создает полную иллюзию протекания на сцене подлинной, естественной, а не некоей искусственной “театральной” жизни. В драматургии произошла революция. Вот почему нередко считают, что именно от Чехова отсчитывает свое начало новая современная драма.

Однако является ли принцип “все, как в жизни” единственно верным для драмы?

Вернемся в нашу воображаемую картинную галерею и посмотрим на “Портрет школьника”, исполненный Ван Гогом. На немыслимо ярком красном фоне изображен мальчик с угловатыми, как бы вырубленными чертами лица. На щеке и верхней губе грубые кроваво-красные пятна, лицо и руки прописаны синими мазками. В цветовом решении картины нет ничего похожего на обыденность, на привычную и знакомую реальность. Нет и обычных деталей интерьера, одежды и т. п. Рисунок быстр и как бы небрежен. Что это? Неспособность к тщательной манере старых мастеров? Или сознательное желание? Но чем оно вызвано? Почему художник отступает от незыблемого, казалось бы, принципа “все, как в жизни”? Ответ на эти вопросы можно найти у самого Ван Гога.

“...Вместо того чтобы попытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя... Допустим, мне хочется написать портрет моего друга-художника... И я бы хотел вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему. Следовательно, для начала я пишу его со всей точностью, на которую способен. Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом. Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного. Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатушки, а бесконечность - создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на который я способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба”.

Итак, **бывают обстоятельства, когда точное следование натуре оказывается недостаточным**, чтобы **выразить замысел** художника. Чтобы лучше отразить реальность и свое отношение к ней, **приходится искажать ее, деформировать, что-то подчеркивать, а на что-то совсем не обращать внимания.** Лучшие достижения искусства последнего столетия связаны как раз с отказом от скрупулезного воспроизведения действительности.

Ван Гог сохраняет еще в своих портретах определенное сходство с моделью и обостренный психологизм. Художники последующих поколений уходят от буквального видения еще дальше. Итак, правом и обязанностью художника теперь считается **не только добросовестно и достоверно отражать мир, но и видоизменять его, исследовать, творить его заново** в своих целях, по законам своего чувства и воображения. Пикассо формулирует эту программу еще более решительно: “...Натура и искусство совершенно различные вещи. Мы выражаем в искусстве наше представление о том, чего нет в природе”.

Принцип жизнеподобия по-прежнему остается почти монопольным. На него опирается драматургия, на нем основана театральная педагогика, на нем стоит массовая режиссура. Актера учат “проживать” роль в предлагаемых, похожих на жизнь, обстоятельствах, театр (по крайней мере, на деле, а не на словах) приемлет только психологическую, натуралистическую пьесу. Со времени первого полета “Чайки” прошел целый век, но мы упрямо продолжаем считать найденные в ней принципы последним достижением драматургии.Однако ныне, в начале двадцать первого века, такая система отражения действительности во многих случаях оказывается неэффективной.

Очевидно, **театру нужна драма, более органично сочетающаяся с его природой, тяготеющей к условности и преувеличениям.**Гиперболичность, парадоксальность, откровенная, вызывающая, яркая театральность - вот в чем нуждается сейчас драматическое искусство.

Узость и краткость воспроизводимого ею отрезка жизни драма должна возмещать концентрированностью изображения, придающей ей высокую степень обобщения.

Театр - это игра, поэтому он пронизан условностью и держится на ней. Обогащение условности, усложнение ее делают игру более интересной и разнообразной. Поэтому драма должна не только учитывать “ненастоящесть” театра, не только мириться с ней как с неизбежным злом, но, напротив, вовлекать ее в игру, широко использовать не буквальные, а знаковые, метафоричные значения слов, жестов, вещей - всего, что мы видим и слышим в театре. Написанная в такой форме пьеса явится “истинной” драмой, она не будет годиться ни для кино, ни для телевидения, ни для переложения в повесть. Это означает, **что существует определенный пласт реальности, который может быть передан только драмой и ничем иным** - лишнее подтверждение специфичности и незаменимости драмы как рода литературы.

Собственно говоря, жизнеподобность - тоже разновидность условности, но разновидность наиболее привычная и потому нами не замечаемая.

Мы любим повторять, что художник должен отражать свое время, но на самом деле он должен отражать не эпоху вообще, а свое видениеее, ибо без индивидуального видения и выражения нет искусства, а есть банальное и безликое воплощение ходячих взглядов.

Когда дети играют между собой, им достаточно условиться о правилах игры лишь друг с другом. Но драматическая условность есть не только система внутри себя; она требует еще некоторой договоренности и со зрителем. Для писателя навязать театру (а для театра - зрителю) непривычные условия очень непросто.

Стремление уйти от жизнеподобных форм приводит иногда к другой крайности, примерами которой являются “антитеатр”, “другой театр”, “альтернативный театр”, “антипьесы” и тому подобные новации, получившие довольно широкое распространение. Их основные признаки: пренебрежение литературной основой спектакля (драматургия, положенная в его основу, обычно равна нулю), отсутствие литературного и театрального профессионализма и, как компенсация этих кардинальных слабостей, сползание к трюку, стремление любой ценой эпатировать, поразить зрителя (бросать в него тухлые яйца, раздеваться на сцене догола и т. д.). К нашему предмету - сущности драмы - эти театральные эксперименты отношения не имеют.

**9. Организованность драмы**

Самое трудное, когда размышляешь о драме - рассматривать ее составляющие изолированно друг от друга. Характеры нельзя отрывать от действия, ибо именно в нем они и проявляются; действие нельзя изучать в отрыве от языка, ибо диалог и развивает действие, и лепит характеры; ролевой, игровой элемент драмы проявляется и в действии, и в характерах, и в речи персонажей. Ее изобразительные средства сжаты в кулак; характеристика разрозненных пальцев не дает представления об их объединенной ударной силе. **Ничто в драме не существует отдельно, все тесно взаимосвязано, жестко сцеплено, активно влияет друг на друга; в ней важно каждое слово.** И тут очевиднымстановится **неотъемлемый закон драмы - ее организованность**.

Разумеется, организованности требуют и другие роды литературы, и вообще всякое произведение искусства. Конструкция романа прочна, но не жестка, организованность его, последовательность и взаимосвязь событий, основывается, главным образом, на глубинных принципах; в **драме же организованность пронизывает буквально каждую строчку, выходит на поверхность, становится свойством формы, признаком жанра**.

Почему? Причин много, и главная из них - **установка драмы на театральное исполнение**. Материал для нее должен быть организован **сразу в двух планах** - литературном и сценическом. Там, где конструкторская работа повествователя кончается (идея, тема, персонажи, сюжет), заботы драматурга только начинаются: **ведь он пишет не “вообще”, а только то, что может и должно быть представлено на сцене**. Если бы работа драматурга заключалась только в отбрасывании из эпоса непригодных для сцены элементов своего замысла, то драма всегда была бы хуже, беднее повествования. На самом деле задача заключается в том, чтобы **сделать сценическую форму единственно возможным способом выражения, придать ей блеск, краски, художественную силу, недоступную эпосу**. Поэтому из уже разработанной фабулы **надо что-то изымать, а многое, наоборот, придумывать заново, смело перекраивать события -** короче, **надо сочинять пьесу.**

Шекспир начал своего “Отелло” сценой тревоги у дома Брабанцио, затем идут известные сцены во дворце дожа и т. д. Но, оставаясь строго в пределах того же сюжета и замысла, можно было составить всю пьесу из совершенно других сцен, например: 1) Зарождение любви Дездемоны и Отелло (то, о чем потом расскажет мавр: “Я ей своим бесстрашьем полюбился”...); 2) Бегство Дездемоны из родительского дома; 3) Тайное венчание влюбленных (как в “Ромео и Джульетте”) и т. д. Попробуйте на досуге сочинить такую пьесу. Быть может, у вас это получится лучше, чем у Шекспира.

Организованность драмы проявляется и **в отборе действующих лиц**, которые, в отличие от персонажей эпоса, характеризуются, как правило, **жесткой взаимосвязью**, большей энергией взаимодействия, **стремлением к определенным целям** (для разных действующих лиц **обычно не совпадающим и противоречащим**), **ясно выраженной функциональностью** (т. е. четкой ролью, которую они выполняют в действии).

Характерной особенностью драмы является ее **пространственно-временная организованность.** Мы уже говорили о том, что драма способна представить **всего несколько часов из жизни своих персонажей** и что она **развертывается на немногих (иногда на одной) пространственных точках.** Отсюда вытекает потребность стягивать события в узкие пространственно-временные отрезки, т. е. необходимость в хорошо продуманной организации. **Все нужные персонажи в определенное время должны собраться в определенном месте (и вовремя его покинуть!), и с ними должны произойти все намеченные события; все это должно выглядеть естественно и быть обосновано логикой - жизнеподобной или условной, но убедительной.**

**Место действия** в хорошей драме - не просто фон, декорация, правдоподобная среда; **пространство должно быть действующим**, играющим всеми своими элементами и общим целым**. Все это нуждается в продумывании, отборе, организации**. Точно **так же должно быть организовано и время**. Решающее значение, конечно, имеет **выбор отрезка жизни** героев, представляемого в драме. Этот отрезок **насыщен, как правило, событиями** (иначе незачем его показывать); поэтому обязательным и нелегким этапом в организации драмы является **выстраивание последовательности в этом тесном событийном ряду** (или наоборот, сознательное нарушение этой последовательности, повторы, обратный ход времени, пренебрежение правдоподобной длительностью событий и вообще всякая игра со временем). **Ночь перед казнью или утро после свадьбы - один только выбор места и времени действия определяет ход всей пьесы.**

Особенность драмы заключается не в **краткости** (рассказы и повести бывают и покороче), **а именно в ограниченности, отмеренности, фиксированности объема** произведения. Нужно не только сказать нечто, но и вместить это в заданные рамки. Следовательно, **драматургу надо быть расчетливым**. Если он введет в пьесу какие-то лишние, не самые важные слова, поступки, темы, сюжетные линии, он вынужден будет поступиться чем-то более существенным. **Драма подобна автомобилю: посадить туда лишнего человека можно только высадив нужного.** Поэтому надо подумать, с кем ты отправляешься в путь. Об этом следует помнить авторам, которые во имя жизнеподобия подробно показывают, как герои едят, пьют, переодеваются, разговаривают по телефону и т. п. Как писал еще **Лессинг**, “*если явления возникают перед нами в таком сочетании, когда важное сочетается с ничтожным, это мешает нам сосредоточиться*”.Отсюда проистекает тяготение драмы к организованности, к событийной и эмоциональной концентрации.

Отсюда следует, что здесь в строку идет не всякое слово, а только отвечающее многочисленным и порой противоречивым требованиям драмы. Значит, и диалог должен быть тщательно организован и выверен. **В хорошей драме ничто не бывает случайно; все подготовлено, продумано, выстроено, связано, учтено, и, вместе с тем, эта “построенность” незаметна, все совершается естественно, происходит “само собой”.** Даже самые бурные страсти дирижируются твердой рукой (как остроумно заметил **Бентли**, “*разум теряет Федра, а не Расин”*).

Посмотрим для примера, как Шекспир “организует” убийство Дункана. Эпизод, казалось бы, несложный, тем более что на сцене он не изображается. Обратим внимание только на то, как драматург выстраивает обстоятельства убийства, делающие его страшным злодеянием (иначе трагедия не приобрела бы такого исполинского масштаба). Во-первых, в самом начале действия он заставляет Макбета оказать важные услуги трону и проявить свою доблесть и преданность (тем непонятнее и чернее становится его предательство); во-вторых, Дункан изображается как добрый человек и мудрый властитель (тем отвратительнее поступок Макбета и тем больше сострадание зрителей); в-третьих, король особенно милостив к полководцу, осыпает его почестями и наградами, а жене дарит алмаз (тем гнуснее неблагодарность злодейской четы); в-четвертых, Дункан, оказывается, - кузен Макбета (значит, убийца проливает родную кровь!); в-пятых, и самое страшное: Макбет убивает гостя в собственном своем доме. Вот почему Шекспир направил Дункана в Ивернесс, вот великолепный образец действующего пространства: король приезжает почтить своего друга, родственника и вассала, а тот убивает его! В-шестых: Дункан внешностью очень похож на отца леди Макбет, и все равно она побуждает мужа к убийству, которое она не в силах совершить сама; В-седьмых: выбор замка в Ивернессе местом злодеяния дает Шекспиру возможность сделать леди Макбет соучастницей преступления, что крайне важно для продвижения всей трагедии. В-восьмых, способ убийства. Здесь изображен способ, самый позорный для воина: своей рукой, и спящего! Очень важно, что в ход пущен именно кинжал, а не яд или петля: поэтому руки супругов обагрены кровью. Какую важную и эффектную роль сыграет потом кровь в трагедии! В-девятых, время и обстоятельства убийства - тревожная темная ночь без луны и звезд, буря, неверный свет факелов, крик совы, вой волка, звон колокола. Все это сгущает мрачную обстановку кровопролития и создает интенсивную эмоциональную атмосферу ожидания чего-то жуткого и непоправимого.

Вот так, рукой мастера делая малозаметные и как бы ничего не значащие ходы, ведет драматург партию, завершая ее убедительной художественной победой. Рациональная организация дает максимальный эмоциональный эффект. Полагать, что творец “Макбета” бесхитростно изобразил гибель Дункана так, как она была “на самом деле”, будет, по меньшей мере, наивностью.

И дело не в том, что в историческом сочинении, на которое опирался Шекспир при создании трагедии, Дункан погиб совсем иначе (от руки подосланных убийц), а в общей закономерности: **драматург не копирует мир, а создает его**.

Нас то и дело стараются убедить, что нельзя поверять алгеброй гармонию, что мысль убивает вдохновение, что точный расчет - это черта ремесленника, а не гения и т. д. Мысль нужна в театре не меньше, чем чувство, особенно в наш век, когда массовость культуры противостоит интеллекту. Интенсивность чувства в театре достигается напряженной работой ума драматурга. Поэтами рождаются, драматургами - тоже. Но **драматургу еще надо и учиться. Учиться видеть жизнь, сцену, учиться мыслить.**

Драматургия в известном смысле сродни архитектуре: то же тяготение к упорядоченности, к продуманности, соразмерности, то же внимание к конструкции, та же потребность в точном расчете, та же необходимость в знании технологии, владении ремеслом. Неизбежность опор, балок, сводов и связей не сужает диапазон возможностей художника, а, напротив, расширяет их: конструктивные элементы, становясь объектом творчества, превращаются в эстетические.

**10. Заключение (выводы)**

Драма имеет абсолютные законы. Они существуют объективно, независимо от нашей воли и желания, они действительны для любой эпохи и литературного направления. Они выводятся из самой природы этого рода литературы.

**Драма - литературное произведение, написанное в форме, предполагающей исполнение его актерами. Следовательно, пьеса должна предоставлять материал для игры, зрелища, перевоплощения, быть сценичной.** Это и составляет основной закон драмы.

Но к нему примыкают **законы, производные от основного:**

- текст драмы должен обеспечивать возможность **ролевого существования**, перевоплощения актера; - текст драмы **кодирует, в неявном виде задает внеречевое** (игровое, зримое, психологическое и физическое) **существование персонажей и зрелищную форму**; - словесная **недосказанность драмы предполагает** как **участие читателя** своим воображением, так и **театра** – исполнением; - прерывистость, конкретность и **ограниченность драматического времени и пространства** обуславливают **концентрацию событий** в драме; - множественность **точек зрения**, отсутствие посредника между автором и читателем (зрителем) **предполагает активную оценку** последним событий драмы и широкие возможности ее **трактовки**; - раскрытие **образной системы** (идеи, содержания, характеров) в драме **совершается,** главным образом, **через действие** – т.е. развитие событийной, эмоциональной и интеллектуальной линий драмы, представленное в игровой, зримой форме; - язык **драмы создает ее сценическую структуру и зримую форму**, учитывает устный характер сценической речи, **кодирует отношение действующих лиц** к их высказываниям (**интонацию**) и эмоциональное **содержание** реплик (подтекст, атмосферу), **развивает действие**, создает **материал для роли**; - наличие **жесткой пространственно-временной структуры**, необходимость выражения замысла в игровой, действенной форме требует от драмы высокой организованности; - игровая сущность драмы, коллективный характер ее исполнения и восприятия требуют от нее создания и соблюдения определенной **системы условностей, понятной зрителю**.

Что же касается таких правил, как **законы единства места и времени**, разделение на определенное **количество актов**, членение на определенные **части композиции** (***экспозиция, завязка, кульминация, развязка***), требование **психологизма и жизнеподобия**, обязательность **соблюдения причинно-временной последовательности** и **сцепленности событий**, необходимости **стремительности действия** или **объемности характеров**, **недопустимости введения лиц “от автора**”, **обязательности конфликта** и т. п., то ***они являются не более чем полезными советами***.

**Гегель** полагал, что “*так как драма по своему содержанию, равно по своей форме, образует совершеннейшую целостность, ее следует рассматривать как высочайшую ступень поэзии и искусства вообще*”. **Белинский** считал драму “*высшим родом поэзии и венцом искусства*».

**Контакты:**

**Тел. 8-812-699-3701; 8-812-550-2146; 7-951-689-3-689 (моб.);e-mail: [valentin.krasnogorov@gmail.com](mailto:valentin.krasnogorov@gmail.com) © Valentin Krasnogorov**