

ВАЛЕНТИН КРАСНОГОРОВ

ОСНОВЫ драматургии

КАК
НАУЧИТЬСЯ
ПИСАТЬ, ЧИТАТЬ,
ПОНИМАТЬ, **ЛЮБИТЬ**
И **СТАВИТЬ**
ДРАМУ В ТЕАТРЕ



Мастер сцены

Валентин Красногоров

Основы драматургии

«ЭКСМО»

2023

УДК 791.61
ББК 85.33

Красногоров В.

Основы драматургии / В. Красногоров — «Эксмо»,
2023 — (Мастер сцены)

ISBN 978-5-04-193339-5

Театр – это не просто магия и чудо на сцене. Есть свои законы и правила. Драматургия может показаться наукой сложной, но весь вопрос в том – с какой стороны подступиться. Эта книга, написанная опытным драматургом Валентином Красногоровым, позволяет взглянуть на театр по-новому. Не будет скучного академизма и сухой институтской теории. Эта книга научит вас смотреть, понимать, любить и ставить пьесы в театре так, как никогда раньше. Представляет интерес для драматургов, сценаристов, режиссеров, актеров, литературоведов, театроведов, студентов театральных, кинематографических и гуманитарных вузов и колледжей, участников любительских театров и для всех, кого интересует литература, драматургия и театр, как для специалистов, так и для читателей, не имеющих специальной подготовки. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 791.61
ББК 85.33

ISBN 978-5-04-193339-5

© Красногоров В., 2023
© Эксмо, 2023

Содержание

Отзывы о книге	6
Об авторе	7
Предисловие	8
I. Теория и техника драмы	10
1. Железные законы жанра	10
2. Сущность драмы	12
3. Недрама в драме	22
4. Время и пространство	28
Конец ознакомительного фрагмента.	32

Валентин Красногоров

Основы драматургии

© Валентин Красногоров, текст, 2023

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023



Москва 2023

ОТЗЫВЫ О КНИГЕ

Я хорошо знаю драматургию Валентина Красногорова и высоко ценю ее. Однако он не только пишет хорошие пьесы, но и основательно размышляет о сущности своей профессии. В итоге родилась эта книга, в которой новый подход к теории драмы сочетается с непринужденным и нестандартным изложением ее. Он умеет говорить достаточно просто о нужном, важном и сложном. Я без колебаний рекомендую книгу читателям. Говорю это без надоевшей мне иронии, ибо считаю, что книга эта – пособие для всех деятелей театра.

*Александр Ширвиндт, художественный руководитель Театра сатиры,
народный артист России, профессор*

Красногоров, в отличие от чистых теоретиков, создает теорию-драму, то есть теорию в форме энергичного диалога с читателем, ироничной полемики. Это отнюдь не академическая теория. Написав несколько десятков пьес в разных жанрах, переведенных на два десятка европейских и восточных языков и получивших свыше 500 воплощений в профессиональных театрах, он, конечно, владеет техникой создания пьес. Автор говорит о сегодняшнем театре во всех его аспектах. Впрочем, перед нами не просто игра ума. Вся книга написана, что называется, «кровью сердца» и представляет собой итог многолетних раздумий над тем, чем Красногоров занимается всю жизнь.

*Евгений Соколинский, доктор педагогических наук, член Союза писателей
Санкт-Петербурга, заслуженный работник культуры РФ*

Красногоров в совершенстве знает драматургическое ремесло, в чем читателя немедленно убедит данная книга, в которой ему будет предложено увлекательное путешествие по этому самому ремеслу. В книгу врезана «Учебная драма». Разложив ее на составные *организмические* элементы, автор берет на себя смелость вооружить читателя руководством к написанию гениальных сценических текстов и – одновременно – «антируководством», которое, как это ни парадоксально звучит, поможет читателю в осуществлении той же цели. На выбор!

*Геннадий Тростянецкий, театральный режиссер, лауреат Государственной
премии России, профессор, руководитель режиссерской мастерской РГИСИ,
Санкт-Петербург*

Об авторе

Валентин Красногоров – драматург, автор пьес «Жестокий урок», «Комната невесты», «Собака», «Рыцарские страсти», «Прелести измены», «Любовь до потери памяти», «Сегодня или никогда», «Его донжуанский список», «Легкое знакомство», «Три красавицы» и многих других, поставленных более чем в 500 профессиональных и 800 любительских театрах. Красногоров выступает также как теоретик драмы, автор многочисленных статей о театре и драматургии. Он вел курс по инновационной драматургии и теории драмы в Санкт-Петербургском институте культуры. Книга писателя «Четыре стены и одна страсть» о сущности драмы как рода литературы заслужила высокую оценку деятелей театра. Над постановками его пьес работали такие выдающиеся режиссеры, как Георгий Товстоногов, Лев Додин, Роман Виктюк.

Пьесы драматурга прочно удерживаются в репертуаре театров, выдерживая сотни представлений. Многие из них переведены на иностранные языки, поставлены в театрах Австралии, Албании, Англии, Болгарии, Германии, Индии, Ирана, Кипра, Македонии, Монголии, Польши, Румынии, Словакии, США, Турции, Финляндии, Черногории, Чехии, получили призы на зарубежных театральных фестивалях, в том числе приз за лучшую драматургию и приз зрителей.

Валентин Красногоров – доктор технических наук, член Союза писателей и Союза театральных деятелей России, лауреат премии им. А. Володина. Один из основателей Гильдии драматургов Петербурга и Гильдии драматургов России. Его биография включена в престижные справочники мира: Who's Who in the World (США), International Who's Who in the Intellectuals (Англия, Кембридж) и др.

Подробная информация – на сайте автора <http://krasnogorov.com/>

Предисловие

Вы драматург? Режиссер? Актер? Критик? Филолог? Студент? Просто любитель литературы и театра? Кем бы вы ни были, эта книга может служить хорошим пособием, но не для легкой сдачи экзамена, а для того, чтобы действительно научиться писать, читать, понимать, любить и ставить в театре драму. Многим (почти всем) драматургам, режиссерам, театроведам обычно кажется, что они знают о драматургии все. Но такое впечатление обманчиво. Драматургия – слишком сложный род литературы. Практические пособия и учебники по драматургии (в основном зарубежные) немногочисленны и нередко слишком прагматичны. Они не углубляются в сущность драмы и ограничиваются конкретными советами и рекомендациями, часто весьма полезными, но преподносимыми в директивном порядке. Суть драмы, ее поэтика их интересует мало. А ведь нет ничего практичнее, чем хорошая теория. Она нужна и режиссерам, и драматургам, и актерам.

В большинстве книг теория и практика драмы подменяется историей драмы и учений о ней. Эти книги нередко повторяют друг друга, написаны наукообразным языком и способны лишь отбить к поэтике (теории) драмы интерес. Они обычно написаны людьми, которые сами драматургией не занимались. Как иронизировал еще Корнель, «поскольку те, кто до сих пор брал на себя этот труд, были более склонны к научным занятиям и философским рассуждениям, чем к овладению опытом театра, то и знакомство с их произведениями может скорее сделать нас более образованными, но не наставленными в том, как преуспеть в качестве драматических авторов».

Теория драмы очень увлекательна. Неслучайно итальянский культуролог Умберто Эко рекомендовал делать научную работу похожей на детективный роман, а английский философ Дэвид Юм считал необходимым сочетать «глубину исследования с ясностью, а истину – с новизной». Я стремился изложить непростые и далеко еще не изученные вопросы поэтики драмы так, чтобы понимание теории принесло как можно больше пользы в написании и понимании пьес. Ясность как раз особенно необходима при рассмотрении сложных вопросов. По этой причине книга может показаться популярным изложением известных истин. Между тем теория драмы, представленная здесь, и нестандартный подход к ее изучению не во всем совпадают с общепринятыми мнениями. Основы этой теории изложены мною ранее в книге «Четыре стены и одна страсть». Великий режиссер Георгий Товстоногов написал о ней следующий отзыв:

«Главное достоинство этой книги в том, что она представляет собой не сухое теоретизирование на известном материале, как это часто встречается, а живое исследование, направленное на постижение еще не изученных законов драмы. Оно написано логично и последовательно, но без утомительного наукообразия, непринужденно, с явным интересом автора к своей теме. Отличия драмы от других родов литературы систематически рассмотрены, кажется, впервые; основные элементы ее поэтики – язык, характеры, действие, пространство, время – изучены последовательно в их взаимосвязи. Автор книги сам является активно действующим драматургом и видит проблему не только со стороны как теоретик, но и изнутри, что придает этой небольшой, но очень серьезной теоретической работе практическую ценность. Я прочитал эту книгу с интересом и пользой для себя. Надеюсь, что она окажется интересной и полезной всем, кто любит и хочет лучше познать искусство театра».

При создании некоторых разделов этой книги (главы 2, 7, III-1) использованы также материалы, опубликованные ранее в моих прежних работах, в частности в книге «О драме и театре».

Драматургии связаны в своей работе с театром, драма – со спектаклем. Поэтому немалое место в монографии уделено не только теории драмы как рода литературы, но и таким темам,

как драматург и зритель, драматург и театр, проблемы интерпретации и постановки, инсценирование прозы, авторское право, т. е. всему тому, что практически влияет на создание пьес. Ведь творческие и юридические отношения с театром – это часть профессии драматического писателя. Поневоле в этих вопросах исследование переходит иногда в полемику.

Неотъемлемыми частями книги являются «учебная» пьеса «Упражнения в драматургии», на примере которой наглядно показано использование некоторых положений теории драмы, и ироническое «Антируководство» для драматургов, режиссеров и театральных критиков.

Известно банальное утверждение: можно научить ремеслу, нельзя научить подлинному мастерству. Но мастерство невозможно без владения ремеслом, техникой. Архитектор может иметь гениальные идеи, но он не сможет их реализовать, не зная свойств строительных материалов, не умея конструировать здания и рассчитывать балки, опоры и фундаменты. Художник, гений он или нет, должен иметь твердую руку и верный глаз, уметь обращаться с красками, кистями и холстами, знать законы перспективы. То же и в драматургии. В отличие от других родов и жанров литературы – лирики, романа, где в какой-то мере можно отдаться свободному вдохновению, в драме определяющее значение имеют понимание ее сущности, организация материала, конструкция, учет особенностей жанра и законов сценичности. Всему этому можно и нужно научиться. Книга позволит читателю раскрыть свои способности и сократить путь к овладению мастерством – путь, который требует обычно долгих лет труда.

А завершить предисловие я хочу словами Людвиг Витгенштейна: «Своим сочинением я не стремился избавить других от усилий мысли. Мне хотелось иного: побудить кого-нибудь, если это возможно, к самостоятельному мышлению».

І. Теория и техника драмы

1. Железные законы жанра

Ни один род литературы не обеспечен столь щедро законами и нормами, как драма. Никому не приходит в голову предписывать, каков должен быть размер и ритм лирического стихотворения или сколько частей должен содержать роман. Между тем на протяжении всех двух с лишним тысячелетий, что существует драма, она всегда находилась в железных тисках суровых литературных кодексов. Едва она сбрасывала жесткий панцирь правил, стеснявших ее рост, как уже был наготове новый, не менее категоричный устав. Эпос и лирика до сих пор не имеют своей стройной теории, тогда как драма наслаждается этим преимуществом со времен Аристотеля (здесь и далее под эпосом будут пониматься не фольклорно-героические сказания, а повествовательные жанры литературы: роман, повесть, рассказ). С тех пор, как Эсхил написал первую в истории драму, над закономерностями этого рода литературы не переставали задумываться и теоретики, и сами драматурги, причем первые обычно диктовали драме законы, а вторые объясняли, почему им приходится от этих законов отступать.

В наше время почти все установления и правила добрых старых времен забыты. Драма стряхнула с себя догмы прошлого и 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. Границы между жанрами стерлись, пьеса делится на какое угодно число актов и может быть населена какими угодно персонажами – хоть лошадьми. 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?

Драма свободна. Вопрос только в том, пошла ли свобода ей на пользу. 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. Пушкинская «Мадонна» восхищает нас не только чистой прелестью своей поэзии, но и чеканностью сонетной формы. Чтобы вместить замысел ровно в четырнадцать строк с пятью рифмами и определенной эмоциональной и смысловой структурой, нужен не только поэтический дар, но и точный расчет (или, вернее, расчет должен быть органическим свойством поэтического дара). 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 и требует прирожденного дарования, подкрепленного опытом и упорной работой. Значительно легче этими законами пренебречь, что теперь и входит в моду. Проявления элементарной профессиональной беспомощности: убогий натурализм, вялость действия, топчущийся на месте диалог, грубый сленг, прямолинейная дидактичность – провозглашаются литературными новациями. Все чаще приходится слышать, что современный драматург вообще не должен связывать себя какими бы то ни было правилами. Крылатая пушкинская фраза «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» непонятно почему воспринимается как оправдание

беззакония. Закономерности драмы выводятся не из ее внутренней сущности, а путем статистической обработки литературно-театрального потока. Отсюда-то и берется благодарный материал об «открытой конструкции» (т. е. об отсутствии конструкции вообще), о «незамкнутом действии» (т. е. об отсутствии действия), о «бессюжетных» пьесах, о «новой драме», о «скрытом» конфликте, об «антипьесах», о «постдраматическом» театре и т. д. Как правило, суть всех этих новаций заключается в каком-нибудь «не-» или «без-»: нет действия, нет сюжета, нет конструкции и пр. Сам негативный характер этого «прогресса», сопровождающегося не приобретениями, а потерями, не может не настораживать, да и вряд ли можно считать все эти «без-» такой уж новизной: пьесы без чего-нибудь существовали всегда, только не всегда делались попытки выводить закономерности из литературного ширпотреба.

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 прочее – приобретают совершенно иное содержание. Между тем к анализу и оценке драматических форм литературы нередко подходят с критериями, выработанными применительно к эпическим жанрам. Естественно, что при таком подходе к драме она оказывается «неполноценным», «второсортным» родом литературы.

Очевидно, именно теперь, когда драма освободилась от навязанных ей догм, надо искать (а не декретировать, как в прошлом) ее законы, изучать ее поэтику (т. е. сущность драмы, ее отличия от других родов литературы, ее изобразительные средства, своеобразие, особенности, формирующие ее как особый литературный жанр). Наибольшего внимания требует не то общее, что объединяет драму с другими родами литературы, а то, что ее от них отличает, ибо именно понимание различий позволяет определить сущность предмета. О том, что же такое, собственно, драма, мы и будем размышлять в этой книге. Как заметил Поль Валери, «у драмы есть железные законы. Беда только в том, что они решительно никому не известны». Попробуем же все-таки в них разобраться.

2. Сущность драмы

Прежде чем писать, интерпретировать, ставить драму и судить о ней, неплохо бы задать себе вопрос: а что же это такое – драма? Казалось бы, мы все это знаем. На самом деле вопрос намного сложнее, чем кажется.

К сожалению, когда за теорию драмы берутся профессиональные литературоведы, считающие, что ясность письма и четкость мысли – это признак низменной «популярности», а не высокой науки, они излагают свои диссертационные исследования как можно более «научным» языком. Вот пример определения драмы:

«Драма есть особый тип интенционально-монологического (прагматика) художественного высказывания, которое на синтаксическом уровне использует стратегии авторской диалогизации, а на семантическом – диалогически обращено к реципиенту, предшествующей литературной и театральной традиции, к типу культуры».

Не отрицая важности и ценности такого рода определений, мы постараемся все же размышлять о драме, не прибегая к столь возвышенному стилю.

Все без исключения теоретики единодушно выделяют драму в особый род литературы, но чем он разнится от других родов, особенно от эпоса, остается не совсем ясным. Отличие, безусловно, есть, но в чем оно?

Нередко полагают, что особенность драмы заключается в ее диалогичной форме. Однако, 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 (можно отметить попутно, что законы драматического диалога тоже изучены очень мало). Иногда, правда, под диалогом понимается нечто более широкое, чем обмен репликами, – некое общение, взаимодействие (порой с оттенком противоречия, несовпадения позиций, точек зрения). Однако чрезмерно обобщенное толкование термина, придание ему метафоричности в нашем случае не поможет делу. Можно, конечно, определить драму как Диалог, но что такое тогда Диалог?

Сущность драмы часто ищут в конфликтности, в борьбе. Вот типичная формулировка: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора». Подобные определения столь часто встречаются у разных авторов, что с ними очень хочется согласиться; однако нередко конфликт ярко выражен и в повествовательных жанрах, и, наоборот, его лишь с большим трудом (опять же, толкуя понятие весьма расширительно и не очень определенно) можно найти во многих драмах. Впрочем, о конфликте мы будем размышлять несколько позже.

Гегель, на котором стоит вся современная теория драмы, выдвинул тезис, что в основе эпоса лежит событие, а в основе драмы – действие. На этом основании в одном из капитальных трудов по теории литературы сделан вывод (часто многими повторяемый), что «драма есть нечто более узкое, чем эпос: ведь действие входит в событие как одна из сторон». Остается только выяснить, что такое действие и что такое событие (вопрос, как мы увидим позже, тоже очень непростой), и тогда мы будем знать, чем же отличается драма от эпоса. Если, например, определить действие как цепь событий, то более «узким» окажется эпос, а не драма. Афористичные и потому убедительно звучащие тезисы нередко оказываются не только неточными, но и лишены смысла. Какое событие, например, лежит в основе «Анны Карениной»? Уход жены от мужа? И разве нет события в «Борисе Годунове»?

Итак, с событиями не все ясно, и их лучше пока оставить в стороне. Зато действенность безусловно является неотъемлемым свойством драмы, в чем часто и видят ее основную отли-

чительную черту. Однако действие (по крайней мере, такое, как оно понимается до сих пор) в равной степени присутствует и в романе. Отсюда возникает ходячее мнение, что «с чисто литературной точки зрения драма, в сущности, и есть эпическое произведение – роман, повесть, – в котором есть только одна своеобразная особенность: *драма лишена речи повествователя*». Однако, во-первых, это утверждение не совсем точно: авторская речь в драме есть, хотя и несколько своеобразная (впрочем, в драме все своеобразно); во-вторых, при таком взгляде на драму она предстает некоей ухудшенной повестью, из которой изъята вся описательная часть и оставлен все тот же диалог.

Иногда под драмой понимают драматизм, конфликтность характеров и ситуаций, напряженность, неблагополучие и в этом видят ее сущность. Отождествлением драматизма с конфликтностью мы также обязаны Гегелю, который создавал свою теорию, имея перед собой в качестве образца драмы «Антигону», а эпоса – «Илиаду». Романов Бальзака, Толстого, Достоевского тогда еще не существовало, и философ находил столь желанную ему борьбу противоречий только в драме. Гегель понимал драму как синтез объективного и субъективного, Шеллинг – как борьбу между свободой и необходимостью.

Во всех приведенных выше определениях (а их можно было бы привести еще множество) проглядывают по крайней мере две общие черты. Во-первых, какое бы специфическое свойство драмы ни подчеркивали (действие, диалог, общение, конфликт и даже сам «драматизм»), все равно получается, что оно – это свойство – есть и у повествовательных жанров, и драма предстает как нечто более узкое, чем эпос. Во-вторых, все упомянутые рассуждения не содержат никаких указаний, даже намек на то, чем же драма должна отличаться от повествования по форме, по своей *практической* сути (кроме, разумеется, диалогичности, которая и так как бы очевидна). Литератор, собравшийся писать пьесу, может знать все о действенности, конфликтности, драматизме, борьбе свободы и необходимости и прочее, но это не даст ему ключа к пониманию своеобразности этого рода литературы. Ведь все эти понятия так или иначе связаны с содержанием произведения, а не его художественной сущностью.

Разумеется, отдельные особенности драмы и отличия ее от эпоса обсуждались или хотя бы упоминались по разным поводам в бесчисленном множестве работ (они рассмотрены, в частности, в капитальном пятитомном труде А. А. Аникста по истории теории драмы), однако теоретиков интересовали обычно либо отдельные произведения, либо отдельные авторы, либо отдельные проблемы, либо, наконец, иные, не связанные с поэтикой драмы вопросы. *«То, что мы по привычке зовем общей теорией драмы, на поверку оказывается только историей ее! Обширные фолианты – целые библиотеки, изыскания многочисленных специализированных кафедр в десятках университетов и театральных вузов – без конца тасуют уже сколько лет одну и ту же стертую колоду понятий: действие, сюжет, диалог, характер... Все основные теоретические понятия драматической литературы оказались беззастенчиво сдвинуты в сторону индивидуальных вкусов или представлений о драме отдельных режиссеров (а порой насильственно сужены до весьма скромных масштабов этих представлений)».*

Таким образом, поэтика драмы в целом, т. е. изучение сущности драмы, ее отличия от других родов литературы, ее изобразительных средств, своеобразия, возможностей и так далее, остается все еще terra incognita, со времен Аристотеля и Дидро лишь изредка и по случайным поводам посещаемая немногими любознательными смельчаками. Попробуем же совершить путешествие в эту малоизведанную страну.

Чтобы лучше понять сущность драмы, попробуем сами сравнить ее с эпосом и подумать, в чем заключаются их различия. Казалось бы, для этой цели было бы вернее всего сопоставить лучшие образцы обоих родов литературы, скажем «Гамлета» и «Анну Каренину». Однако в таком случае пришлось бы предварительно установить разницу между мировоззрениями Возрождения и XIX века, между Англией и Россией, между Шекспиром и Толстым, между Гам-

летом и Анной и т. д. Ясно, что мы бы увязли в необъятной шире чуждых нам проблем, так и не подступившись к собственной.

Очевидно, нужен другой подход. Нужна модель – маленькие простые произведения, принадлежащие разным родам литературы, но написанные одним и тем же автором и имеющие сходный сюжет. Такой моделью послужит нам история о Красной Шапочке.

Эпос	Драма
<i>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.</i>	<i>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.</i>

Сопоставим теперь повествовательный и драматический тексты. На первый взгляд, между ними нет особой разницы. 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. Неслучайно при изучении того и другого рода литературы используются такие общелитературные термины, как тема, идея, содержание, конфликт, персонажи, фабула, характеры, образы и т. д. Сколько прозаиков, засев за пьесу, увязло в самом начале, обманувшись внешним сходством между драмой и повествованием! Им казалось, что это почти одно и то же: замысел, герои, содержание – все одинаково, остается только немножко иначе изложить, убрать описания, вставить «входит» и «выходит» – и получится пьеса. Но вот это «немножко» как раз и составляет тайну драмы, постигнуть которую отнюдь не просто. Выяснению этого вопроса будет посвящена вся книга, но и она не исчерпает его до конца.

«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, подготавливать 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 полотно. 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»!

Итак, сходство между драмой и эпосом, безусловно, есть – серьезное, существенное. Оно определяется общими принципами, на которых зиждется литература. Но конкретное проявление этих принципов сразу обнаруживает фундаментальные различия между обоими поэтическими родами.

Даже при невнимательном взгляде на нашу пьесу о Красной Шапочке бросается в глаза ее скупость и даже, будем откровенны, некоторая скудость по сравнению с эпосом. Фразы какие-то сухие, необразные, невыразительные, назывательные, написанные в телеграфном стиле. Не следует думать, что относительно скромный внешний вид присущ только этой крошечной пьесе, которую я представил читателю. Вовсе нет. Определенная бедность, протокольность вообще является более или менее типичной для драмы (за исключением, конечно, поэтических пьес). Отсюда рождается широко бытующий предрассудок о литературной второсортности драмы. К этому вопросу мы еще вернемся, а пока только отметим, что менее богатые наряды по сравнению с блеском прозы – это, в общем, типичная особенность драмы.

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. Это очень существенное свойство драмы, которое нельзя забывать и которое еще много раз придется подчеркивать: действие в ней 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). И дело вовсе не в каком-то формальном отличии, в употреблении глаголов настоящего времени, а в *эмоциональном воздействии непосредственного видения, эффект которого создает драма*. И в этом ее воздействии на читателя-зрителя заключается существенное преимущество драмы перед повествованием. Пьеса – это всегда репортаж с места события; она увлекает нас самим процессом своего совершения. Неважно, что язык ее может быть беден, что слова ее порой только обозначают, а не живописуют, – это не мешает ей вести нас за собой.

Еще одно существенное обстоятельство. В эпосе между читателем и происходящим 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. Иное дело в драме. Между читателем и событием нет никого. Никто не представляет нам героев, никто не навязывает свою точку зрения. Есть только два полюса: события и зритель, который сам вершит происходящему суд. *Отсутствие посредника – еще одно важное отличие драмы от эпоса*. Поэтому для нее характерно более тесное общение с читателем, рассчитанное на обратную связь, требующее от нас размышления, оценки, суда, выбора, психологической подстановки себя на место разных действующих лиц, т. е. взятия на себя (в определенной мере, конечно) той роли, которую в эпосе осуществляет автор. Необходимость такого соучастия в драме резко усиливает ее воздействие на читателя.

Отсутствие повествователя имеет следствием другую особенность драмы. Обратимся к текстам нашей сказки и, если угодно, ее инсценировки. Читаем повествование. «Жила-была на

свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка». А где же характеристика девочки в пьесе? Там она отсутствует и вовсе не из-за второсортности жанра, а по другой, весьма понятной причине: в системе драмы нет ни места, ни необходимости для подобных оценок. В самом деле, кто будет объявлять зрителям, что Красная Шапочка умная и добрая? Сама девочка? Это будет смешно. Волк? Тем более нелепо. Допустим, мы введем еще одного персонажа, скажем Бабушку, которая и сообщит, что Красная Шапочка умная и добрая. Но поверим ли мы Бабушке? Ведь всем бабушкам их внуки кажутся хорошими, а на самом деле девочка может оказаться злой и капризной. Попробуем тогда ввести, как это иногда практикуется, некоего персонажа «от театра» или «от автора» – Рассказчика, который будет стоять на сцене и комментировать происходящее. Но, опять-таки, сможем ли мы поверить этому рассказчику? Допустим, он объявит, что Волк жестокий, а на самом деле Волк окажется добрым. А если мы сами увидим, что Волк жестокий и злой, то зачем тогда объяснять?

Это свойство драмы поставило в свое время в тупик Толстого: «Сколько бы ни говорили, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами. Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самого себя герою словами нельзя. Чем больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то и внимание будет устремлено на них, а не на него».

В эпосе суждения повествователя более или менее абсолютны, мы им доверяем, ибо такова особенность этого рода литературы. Но подобные оценки в драме не значат ровно ничего, или, вернее, имеют совершенно иное значение, чем в повествовании. Об этом речь пойдет в следующих главах, но уже сейчас очевидно, что по названным причинам драма обычно отказывается от описательных характеристик. Это служит очередным поводом для недовольства тех, кто не понимает ее особенностей. Еще бы: в эпосе и разностороннее освещение героев, и подробная обрисовка их душевного состояния, а здесь – ничего, только «входит» и «выходит». На самом деле 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, незащищена, 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. Неслучайно известный английский драматург и романист Дж. Б. Пристли советовал драматургам: «Остерегайтесь рассматривать писание пьес как повествование: техника настолько отлична, что принесет больше вреда, чем пользы».

Теперь рассмотрим еще одно, пожалуй, самое важное отличие драматического рода литературы от повествовательного. Прочитаем снова внимательно наши маленькие параллельные произведения. Эпос: «Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка. Однажды она решила...» и т. д. То есть 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 одно и то же – ни в коем случае. 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.

Таким образом, выясняется, что драматический писатель, 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 определенной системы, конструкции, позволяющей изложить задуманную историю в виде театрального представления. Другими словами, у автора пьесы должно быть двойное (или, иначе, единое *драматургическое*) мышление – в общелитературных и одновременно в сценических категориях. 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.

Это необычайно важное, решающее отличие драматического письма от повествовательного упускается из виду как теоретиками, так и литераторами. Нередко превосходный прозаик смело берется инсценировать свой собственный роман и терпит фиаско. Как же так: он переходит из «высшего» жанра во «второсортный», более «узкий», «примитивный и бедный», и тем не менее не может с ним справиться? Все дело в том, что прозаик привык писать в одной плоскости: в плоскости развертывания сюжета и описаний, он привык мыслить только в категориях реальности, а не театра. Но на деле драма – жанр более трудный. В ней каждое слово, каждая строка всегда имеют двойную начинку, преследуют двойную цель, всегда решают одновременно две задачи – литературную и сценическую. Речь идет вовсе не о каких-то таинственных законах сцены и не о правилах, предписанных Аристотелем, Гегелем или другим авторитетом, которым надо поэтому неукоснительно следовать. Просто писателю надо все время помнить, что содержание драмы реализуется не «вообще», а на глазах у зрителей, и события, и поступки совершаются одновременно и в изображаемой ею реальной жизни, и на сцене.

Автор романа, реализуя свой замысел, обладает широкими возможностями отбора и сочетания элементов сюжета, персонажей и т. д. Те же возможности есть, разумеется, и у драматурга, но у него есть еще одна 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 прочее, 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 так далее, могут при одинаковом исходном материале дать драмы разной художественной ценности.

Необходимость двуединого решения литературно-сценических задач не есть только техническая особенность драматического письма; в ней находит внешнее выражение глубинная, фундаментальная разница между драмой и повествованием. Перевод сюжета из реального пространства (лес, город, деревня, дом) в условное (сцена) означает, что все изображаемое теряет, строго говоря, 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 играть 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. Если вас спросят, в чем разница между пьесой и романом, смело отвечайте: в романе нет сцены, ни реальной, ни воображаемой, нет подражания, нет игры. Вот в чем главная разница. А все остальные отличия (их очень много) обусловлены этим главным. Игра – это одновременное двухплановое психологическое существование в настоящем и ненастоящем, в реальном и условном мире. Двухплановая техника письма драмы есть отражение ее игровой сущности. 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.

Драма – это литературное произведение, имеющее реальную или условную установку на театральное исполнение. Однако, вопреки распространенному заблуждению, это не означает ни неполноценности, ни незавершенности драмы как явления литературы. Драма как явление словесности есть вполне самостоятельное, эстетически завершенное и независимое произведение. Но пьеса как компонент спектакля есть лишь часть театрального искусства и может играть в нем более или менее важную роль. Рассуждения же о том, что важнее – пьеса или спектакль, не относятся к нашему предмету (сущности драмы), тем более что они столь же плодотворны, как споры о приоритете курицы или яйца. Подробнее мы рассмотрим этот вопрос в главе 21.

Однако вернемся к истории о Красной Шапочке и продолжим сопоставление драмы и эпоса. Мы отметили уже некоторую бедность, аскетичность драмы. Тому есть множество причин. Повествователь обычно рассказывает нам все, что он знает или считает важным. После этого нам не нужно, как правило, что-то додумывать, дополнять своей фантазией. Все известно, все сказано, все описано. Это не значит, что эпос не побуждает нас к размышлениям, но достраивать его, наполнять внетекстовым содержанием, как правило, нет нужды. Эпос, в общем, нас к этому не призывает (хотя, разумеется, исключения здесь многочисленны).

Иначе читается текст драмы. Она никогда не исчерпывает, не должна исчерпывать свое содержание словами, из которых 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, и 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 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.

Итак, *драма – род литературы, рассчитанный на активное воображение*. Каждый читатель, представивший, как она совершается, мысленно становится актером, режиссером, художником. Отметив призыв к сотворчеству как важную и притягательную черту драмы, задумаемся над вопросом: а почему бы все-таки драматургу не выписать все эти подробности самому? Не означает ли эта «недописанность» драмы ее неполноценности как произведения литературы? Ответ на эти вопросы прост. 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. Писатель, который захочет все взять на себя, выразить все в словах, напишет плохую (в смысле сценичности, а значит, и в смысле литературном) пьесу, не соблюдающую законов жанра. Чем больше в пьесе «литературы», тем меньше в ней игры.

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 воображению и 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 одиночество 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 о 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*. Эпос сообщил нам о событии, которое не будет возобновляться, вновь и вновь разыгрываться на разных сценах. История уже произошла, и нам нет нужды теперь перебирать возможные варианты того, какой она могла бы быть. Повествователь уже дал свою версию описанного им события, снабдив ее выбранными им предметными, портретными и поведенческими деталями происшедшего (хотя и там возможны различные понимания замысла писателя). Толстой, например, описал нам все: и черное платье Анны на балу, и как ею восхищался Вронский, и как страдал Каренин, и что она думала, когда ее тащил поезд. Он не оставил нам возможностей выбора, по крайней мере в самом существенном. Драма же, 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.

Однако сценическая трактовка не может быть совершенно произвольной и должна основываться на тексте, иначе она не истолкует, не углубит пьесу, а разрушит ее. Мы можем по-

разному интерпретировать характер Красной Шапочки, делать ее старше и младше, храбрее и трусливее, умнее и глупее, красивее и уродливее и т. д. Но, если у нее не будет ее определяющих признаков, заданных пьесой – красной шапочки, волка и бабушки, произведение в результате такой «трактовки» будет уничтожено. О проблемах интерпретации мы поговорим в следующих разделах книги.

В итоге оказывается, что за внешней скупостью драмы скрывается неисчерпаемая многозначность смысла. Это богатство не возникает само по себе, автоматически, только потому, что есть еще театр, который и придет драме на помощь, построив то, чего в ней нет. Воображение не расцветает из ничего, ему надо дать пищу. Поскольку драма – игра, она должна обеспечивать игровое, ролевое существование персонажей. Скупость словесного ряда надо возмещать богатством зримого материала, причем театр будет здесь бессилён, если драматург не создаст живые роли, яркие сценические ситуации, – короче, не создаст нам «спектакль на бумаге».

Посмотрим, как задается игровой элемент в нашей маленькой пьесе. Взглянем хотя бы на Волка. Вот он старательно примеряет у зеркала 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 заботливо прячет его. При этом снова обнажается пасть и т. д. Есть что играть и Красной Шапочке – радость от встречи с Бабушкой, удивление, испуг, крики о помощи, мольбы о пощаде... Ситуация, как говорится, самоигральная, и задана она драматургом. Нужны ли тут слова?

Поскольку драма – игра, то театр, драматург, зритель как бы устанавливают между собой договоренность о правилах этой 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. Нигде не принимаются столь легко любые аллегории, гиперболы, допущения, как в игре, как в театре, что усиливает выразительные возможности драмы и ее притягательность. Однако эти допущения, как бы смелы они ни были, укладываются обычно в некую систему, общепринятую в определенное время и в определенном географическом районе. То обстоятельство, что драма эпохи классицизма кажется нам сейчас искусственной и архаичной, а для зрителей той поры она была естественной и в высшей степени правдоподобной, лишний раз подтверждает относительный характер театральных условностей и подвижность их рамок. Новаторство драматургов заключается обычно не в нарушении органических законов драмы, а в изменении конвенции, «соглашения» со зрителями, отказе от узаконенных и введении новых условностей (и конечно, внесении нового содержания, выражающего дух времени). Условности изменяемы, но само их наличие неизменно, что позволяет говорить об *условности драмы как законе*.

И наконец, последняя особенность драмы, на которую нужно обратить внимание в этой главе. Когда мы пишем письма об одном и том же событии разным людям, письма эти неизбежно получаются у нас разные. Эпос и драма тоже 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 этого рода литературы адресуется, главным образом, театру и через него – зрителю, «публике». И ее исполнение, и ее восприятие имеют коллективный характер. Поэтому драма – это явление всегда общественное. Одна из особенностей группового восприятия – эмоциональный резонанс. Неслучайно театральные постановки неоднократно выливались в подлинные манифестации. Драматург при сочинении пьесы сознательно и подсознательно всегда учитывает живую реакцию воображаемой аудитории.

Отметим только, что исполнение пьесы должно привлекать одновременное внимание сотен и даже тысяч человек и вызывать в весьма разнородной аудитории единые реакции. Поэтому драма требует в принципе более резкого, крупного, отчетливого, более будоражащего, «вызывающего» письма, чем эпос, адресованный одиночному читателю, выбравшему книгу по своему вкусу и смакующему понравившиеся ему отрывки. Отсюда, видимо, и проистекает тяготение драмы к действенности, «драматичности», определенности; к той самой «скульптурности» и «рельефности», которые почувствовал в ней Толстой.

На этом мы прощаемся с «Красной Шапочкой». Ничто не лишено недостатков, и избранная нами модель тоже не является верхом совершенства. Эпос, естественно, не так прост, как он был здесь изображен (да и драма, впрочем, тоже), но нам нужно сейчас выяснять не столько сложности и разновидности эпоса, сколько особенности драмы. Простоты ради, наша модель драмы не содержит диалога и выглядит скорее словесной записью некоей пантомимы, чем литературным произведением. Наличие реплик персонажей породило бы новые сложности для анализа, потому что диалог в эпосе и диалог в драме тоже имеют существенные различия, а углубляться в них пока еще не пришло время. Мы займемся этим позднее (глава 8).

Так или иначе, в корзине Красной Шапочки вместе с румяными пирожками оказались еще и некоторые сведения о сущности драмы, убеждающие нас, что главное ее отличие от повествования, от эпоса (романа, повести, рассказа) не «конфликтность», не «драматичность», не преобладание диалога. Главное отличие состоит в том, что если повествование – это рассказ о чем-то, то **драма – это запись воображаемого спектакля**. В основе повествования и драмы могут лежать одни и те же события, один и тот же сюжет, одни и те же персонажи. Но повествование рассказывает о том, как происходило само событие, а драма описывает, как подражание этому событию будет разыграно актерами на сцене. Поэтому не стоит вносить в характеристику драмы признаки, органически ей не присущие. Дадим ей обескураживающе простое и как бы очевидное определение: *драма – это литературное произведение, написанное в форме, предполагающей исполнение его актерами, которые перевоплощаются в персонажей этого произведения.*

Основные особенности драмы были рассмотрены пока очень бегло, тезисно, без должной аргументации. Теперь приглядимся к ним более пристально.

3. Недрама в драме

Мы обычно искренне убеждены, что все происходящее на сцене драматического театра и есть драма. На самом деле это не совсем так. Сцена имеет две совершенно разные функции – драматическую и эстрадную. В первом случае она *перевоплощается* в некое условное пространство («дворец», «берег моря» и т. д.), и актеры, на ней выступающие, действуют не от своего имени, но *представляют* каких-либо персонажей.

В эстрадном варианте сцена есть обыкновенный деревянный помост с микрофоном; выступающий на ней актер не прикидывается, что он находится в каком-то воображаемом пространстве, он никого не изображает, не перевоплощается, а *демонстрирует свое искусство* в том или ином жанре – танце, пении, чтении и т. д.

Разграничены ли четко обе эти функции сцены в реальном драматическом театре? Отнюдь нет. 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. Особенно это очевидно в музыкальном театре, где главное наслаждение мы получаем не от мастерства перевоплощения, а от самого искусства танца или пения. Свои эстрадные функции сцена проявляет и в драматическом театре. Скажем, актриса берет гитару и начинает петь песню, написанную специально для этого спектакля. Видимость перевоплощения иногда сохраняется, поет не популярная артистка такая-то, а героиня драмы. Но песня может звучать и откровенно посторонним зонгом. Подобные вставные номера: танцы, пение, стихи, музыка, акробатика, клоунада, дикторский текст и прочее – встречаются в театральном представлении довольно часто. По замыслу режиссера драматическое действие на какое-то время прерывается, чтобы усилить театральный эффект эстрадными, исполнительскими средствами. Отличие таких «концертных» номеров от чистой эстрады состоит в том, что использование театральной сцены не для драматургии, не для перевоплощения, не для ролевой игры выступает обычно в несколько завуалированном, неявном виде. Чаще всего имеет место «долевое» участие эстрадного и драматургического элементов в том или ином театральном эпизоде. Допустим, героиня хочет привлечь внимание мужчины; она берет кастаньеты и танцует. Театральный, «представленческий» ход здесь очевиден (хочется показать красиво исполненный танец и продемонстрировать талант актрисы); с другой стороны, нельзя отрицать присутствие и драматических мотивировок. Чем слабее исходный литературный материал и чем выше мастерство исполнителей, тем больше эстрадных элементов может быть внесено в представление.

Здесь не место обсуждать взаимоотношения между исходным драматургическим материалом и театральным спектаклем: эта тема слишком необъятна и не относится к сущности драмы. Я хочу лишь сказать, что театр вносит (иногда более, иногда менее заметно) в драму элементы, ей не органичные. Есть много превосходных видов сценического искусства: цирк, балет, эстрада; их элементы могут присутствовать в драматическом представлении, но это не значит, что они являются закономерной частью драмы. Подобные вставные номера могут украшать спектакль, однако практические результаты таких постановок, сколь бы успешны они ни были, не дают еще основания считать неролевые компоненты органической частью драмы. Не все, что показывается в театре, во всех отношениях представляет собой драму.

До сих пор я говорил об эстрадных (неролевых) элементах, которые вносит в представление театр. Но они могут присутствовать и в самой пьесе, в исходном литературном материале. Вот этот-то вопрос как раз интересен и важен для нашей темы, ибо его рассмотрение еще на один шаг приблизит нас к пониманию того, что такое драма.

Самый простой случай: драматург может вписать в свой текст стихи, песни, указания на введение танцев, фокусов, акробатики. Эти – по существу, режиссерские – приемы не отличаются по своей природе от собственно театральных, и нет смысла разбираться в них еще раз.

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. Чтобы познавать преимущество той или иной педагогической системы, вовсе не нужно идти в театр, вовсе не нужно этих актеров *видеть*. Нам вполне достаточно просто прочитать текст, который они произнесут. Актер как таковой в данном случае не нужен, он выступает лишь как диктор. Разумеется, диктору нужны хорошо поставленный голос, культура речи и прочее, но он не есть драматический артист. Он не изображает другого человека, а просто произносит некоторую информацию. Ролевой же момент наступает тогда, когда актер воплощает собой не абстрактную истину, а конкретную личность. Личность же проявляется в своих целях, намерениях, чувствах, мотивах поведения. Если наши учителя являют собой лишь рупоры идей, если сам текст не требует актера, зримого воплощения образа, то материала для роли такой диалог не содержит.

Спрашивается: разве не могут персонажи драмы обсуждать профессиональные, философские и вообще неличные проблемы? Разумеется, могут. Если мы станем на ту точку зрения, что действующим лицам нельзя высказываться об абстрактных вещах, мы обедним жизнь, обедним драму. Запретных тем нет и быть не может. Но чтобы отвлеченные идеи звучали не безличной информацией, они должны быть частью жизни произносящего их персонажа, проявлением его индивидуальности, его целей. Если же, например, в спор ученых проникают лишь научные, а не личные проблемы, то диалог этот не будет драматическим. Можно приклеить нашим ученым бородки и нацепить пенсне, можно заставить их кричать и размахивать руками, но все равно это будет лишь маскировкой недрамы, и все равно исполнители предстанут в этой сцене лишь одушевленными микрофонами. Произносимая актером безличная информация выключает из игры не только его самого, но и его партнеров, ибо не требует от них активного реагирования.

«Болтовню, противоположную подлинному голосу страсти, – пишет Дидро, – мы называем “тирадами”. Ничто не вызывает больших рукоплесканий и не свидетельствует вместе с тем о самом худшем вкусе... Автор уклоняется от своего сюжета, актер вышел из своей роли. Оба они как бы сходят со сцены. Их вижу в партере. И пока тянется тирада, действие для меня приостанавливается и сцена остается пустой».

Необязательно думать, что абстрактные суждения присутствуют в драме лишь в виде длинных монологов и диспутов. Иногда они обнаруживают себя в одной короткой реплике «на публику» (например, «работать надо честно»). Иногда они выпирают в виде «ударной» реплики-репризы, вставного анекдота, который не терпится рассказать автору. В любом случае они, как правило, не украшают пьесу. «Я заметил, что актер играет плохо все, что поэт сочинил для зрителя», – писал еще Дидро. Одна из задач драматурга состоит в том, чтобы облечь мысли, которые он хочет высказать, в сценическую, игровую форму. «Меня пугает иногда богатство идей у Лопе де Веги, – писал австрийский драматург-романтик Грильпарцер. – Хотя всегда кажется, будто идет речь о частностях, он каждый миг возвышается до всеобщего... И все это кажется происходящим неумышленно, легко сошедшим с кончика пера, просто с целью двигать развитие фабулы и действия. Вот почему это до сих пор проходило мимо судивших о нем, ибо они не признают никакой поучительности, кроме как в форме абстракции».

Реплика-сентенция не есть поступок, не есть действие. Это просто слово, а просто слова не для драмы. Не сентенции, не возгласы в рупор должны выражать идею драмы, а действия, мотивы и стремления персонажей, результаты их поступков.

Однако главным источником неролевых элементов в драме обычно являются не вставные эпизоды, а рассказы – элементы эпоса, повествования. Иногда такое повествование выступает в завуалированной форме, иногда же, как это, например, нередко бывает в пьесах старых мастеров, видно невооруженным глазом. Всевозможные вестники и наперсники, подробно рассказывающие о том, что произошло до начала пьесы, или в антракте, или где-то за сценой, являются неприменимыми 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.

Признаком повествования в драме является вовсе не протяженность реплики, но ее неролевой характер. 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, для изображения каких-либо физических действий и душевных состояний. 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.

Значит ли это, что всякая информация, сообщаемая актером, лишает его возможностей игры? Вовсе нет. Допустим, 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 нисколько не боится, и вот так, дрожащим голосом, храбрясь, она произносит эту фразу. Появилась игра, появилась драма.

Пример с Красной Шапочкой убеждает нас, что игровая стихия в драме может исчезнуть не только при рассказе о событиях за сценой, в прошлом и тому подобное, но и в тех случаях, когда персонажи разговаривают как будто в рамках своей роли, своего сиюминутного психического и физического состояния. Герой или героиня могут говорить о себе и своих чувствах всевозможные правильные слова, слов этих будет много, они будут прекрасно объяснять все оттенки переживаний персонажей, но спрашивается: что же 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. В предыдущей главе уже упоминалось о недосказанности как органическом свойстве драмы. Теперь это свойство (мы еще к нему не раз вернемся) получает дополнительное объяснение.

Обычно в хорошей драме повествовательность реплики смешивается с ее ролевыми функциями. Иногда больше ощутимо одно, иногда другое. Вот типичный пример такого сочетания игрового и информационного рядов в одном тексте – вельможа Сивард, сторонник Малькольма, рассказывает ему о ходе боя с Макбетом:

*За мной, милорд! Открыл ворота замок.
Часть войск тирана от него отпала
И бьется с остальными. Ваши таны
Дерутся славно. Бой к концу подходит.
Победа близко.*

С одной стороны, перед нами типичный рассказ. Эта реплика вовсе не требует авторства именно Сиварда, в ней никак не проявляется его характер. Ее с тем же успехом мог бы произнести другой вельможа, слуга, гонец. Вместе с тем этот короткий рассказ органично включен в драматическое изложение эпизода и не противоречит роли старого бойца, воодушевленного победой. Таким образом, в тексте реальной драмы не всегда можно выделить абсолютно несценичные, информационные, повествовательные или, наоборот, абсолютно игровые, сценичные реплики. Есть какая-то градация от полной недраматичности к абсолютной сценичности, и подлинный драматург должен стремиться к стопроцентной игровой, действенной, ролевой стихии. Как писал драматург Макс Фриш, «никакая пьеса не будет сплошь театральной... Решающее значение имеет следующее обстоятельство: стало ли театральным главное содержание или только второстепенное».

Неизбежен вопрос: сказывается ли на качестве драмы вторжение в нее инородного (эстрадного или повествовательного) начала? Ответить на это можно так: драме как таковой присутствие несвойственных ей элементов всегда вредит; однако конкретную пьесу оно может и улучшить. То есть драма, проигрывая как произведение своего жанра, может приобрести от подобных включений более яркое звучание как сочинение поэтическое, философское, эпическое. Но почему же сама драма обязательно при этом проигрывает? Дело не в том, что драматург должен непременно стремиться к правильности жанра ради торжества теории и что только стерильно чистый род литературы приносит наивысшие художественные результаты. Проникновение повествования в драму неизбежно связано с потерями по той причине, что она избирательна и усваивает не всякий художественный язык; ведь роман, рассказ только читают, а драму еще и смотрят, смотреть же рассказ нет нужды. Таков парадокс: повествование, которое многими считается «высшим», всеобъемлющим жанром, проникая в драму, только ухудшает ее.

Из наших размышлений вовсе не следует, что рассказ в любой форме должен быть исключен из диалога. Драма нуждается в разнообразной информации о том, что происходило и происходит вне узкого пяточка сцены, и потому рассказ в драме играет известную положительную роль. 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 действие 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 события со сцены. Главное же – он отнимает у драмы ролевое, игровое начало, ибо рассказчику нечего показывать, изображать. Вот почему повествование в принципе чужеродно драме не только по определению (поскольку оно принадлежит другому роду литературы), но и по самой своей сути. Если рассказ все-таки присутствует в пьесе, надо включать его в игровую стихию, давать ему действенную нагрузку, повышать в нем долю ролевого элемента.

Введение информации через прямой рассказ – наиболее простой прием, не требующий от писателя драматургического мастерства (которое как раз и заключается в том, чтобы уметь излагать идеи, мысли и сюжет не путем повествования, а в категориях драмы, т. е. через игру и действие). Именно поэтому он столь теперь распространен. У автора есть понятие о сюжете; в записной книжке накопилось немало тонких мыслей; и вот герои садятся в мягкие удобные кресла и начинают говорить, говорить, говорить... О засилье власти, о кризисе интеллигенции, о высоких ценах, о новых стилях моды... Теоретической базой такой разговорчивости служат либо скромные намеки на новаторство (хотя рассказ в драме процветает со времен если не царя Гороха, то уж «Царя Эдипа» точно), либо, напротив, ссылка на классиков, либо, чаще всего, жизнеподобие: ведь 99 процентов пишущих искренне убеждены, что поскольку рассказы имеют место в реальных разговорах, то они уместны и в пьесах, где все должно быть «как в жизни». Последнему тезису (мнимому жизнеподобию драмы) я посвящу отдельную главу (№ 15), а сейчас пока подумаем о классиках и о том, следует ли их пьесы брать во всех отношениях за образец.

Действительно, рассказа не чурались все великие драматурги – от Эсхила до Чехова. И на то есть причины. Возьмем для примера классицистов – Корнеля, Расина. Их пьесы считаются в известном смысле примером формального совершенства, и тем не менее они изобилуют повествованиями. Дело в том, что необходимость соблюдения единства времени и места в драме классицистов позволяла информировать зрителей о событиях, происходящих вне временного и пространственного круга сцены, только путем рассказа. К этому присоединялись нормативные требования вкуса (убийства, казни и прочие неприятные вещи не должны были происходить на глазах у зрителей), благородства и обстоятельности изложения, красноречия, поэтичности слога и т. д. (т. е. требования, в наши дни не существующие). Все это обуславливало обильное словесное выражение. Таким образом, классицисты чрезмерно эксплуатировали рассказ не потому, что таковы непреложные законы драмы, а потому, что эти законы еще не были ими полностью освоены, потому что система драмосложения была детерминирована вкусами и воззрениями своего времени. Теоретики навязывали тогда правила, отнюдь не вытекающие из сути драмы, а противоречащие ей (вспомним, это была эпоха, когда, по выражению А. Аникста, «люди, не причастные к искусству и не одаренные для творчества, стали законодателями, предписывавшими поэтам, драматургам, живописцам и музыкантам, как им надлежит создавать свои произведения»). Пьесы классицистов потому и кажутся теперь архаичными, что они статичны, фронтальны, многословны, декламационны, содержат мало игрового начала. Поэтому, помня о вольности, с которой мастера нарушали тот или иной закон драмы, не будем забывать и о недостатках, которые эта вольность за собой влекла. Подумаем также и о том, что классики всякое отклонение от сущности драмы искупали совершенствами, которых нам, увы, достичь не под силу; не забудем наконец, что драматурги прошлого вынуждены были отступать от природы жанра в силу тяготевших над ними нормативных оков, мы же нарушаем их в силу своего невежества, лени, недостаточной одаренности и избыточного самомнения. Примем, впрочем, во внимание и то, что классики были тоже людьми и потому могли ошибаться (в чем им вовсе не следует подражать) – это принесет нам некоторое утешение.

У каждого классика находится недостаток, который нынешние авторы охотно вспоминают в оправдание собственных слабостей. Эсхил был не смешон, Аристофан не трагичен; Шекспир цветист и риторичен, Корнель рассудочен и многословен; Шиллер слишком выпретен, Брехт чрезмерно прозаичен; у Скриба чересчур много действия, у Метерлинка его нет совсем. Правда, недостатки великих пьес обычно как раз и являются продолжением их достоинств. Можем ли мы сказать то же самое про свои произведения?

Нужно с осторожностью пользоваться шедеврами классиков для выведения общих закономерностей драмы. Нам ясно, что даже пьесы первоклассных мастеров непременно содержат элементы, органически не присущие этому роду литературы, что реальные произведения

не тождественны «чистой» драме, не содержащей примесей других зрелищ и литературных жанров. Разумеется, «чистая» драма встречается нечасто и, быть может, существует лишь как исследовательская абстракция. Понятие о «чистой» драме имеет, однако, не только теоретический, но и практический смысл. Одно дело – мелкие, частные нарушения природы жанра, компенсируемые к тому же выдающимися достоинствами; другое – непонимание основных принципов этого рода литературы, смешение его с повествованием, отход от сценичности. Как писал Ницше, «стоит только почувствовать стремление превращаться в различные образы и говорить из других душ и тел – и будешь драматургом». Творить эти души, сохранять перевоплощение в них в каждом слове, не давать игре умирать ни на секунду – вот к чему должен стремиться драматический писатель.

4. Время и пространство

«Эти слова она произнесла таким нежным тоном и сопровождала таким шаловливым взглядом, что Файрблад, парень не промах, поймал ее руку и стал действовать дальше с таким пылом, что в несколько минут (если подражать его действиям быстротой рассказа) совершил насилие над прелестной девой, – верней, совершил бы, если бы она этого не предотвратила, своевременно отдавшись сама».

Уникальность этого отрывка (Филдинг, «История Джонатана Уайльда Великого») состоит в том, что протяженность повествования в нем сознательно ставится автором в связь с продолжительностью повествуемого события. Вообще же, эпос никогда не подражает действию ни быстротой, ни медленностью рассказа. Историю Анны Карениной, например, можно изложить и в двух томах, и в полутора строчках рассказа («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 вот изложить, например, «Гамлета» в виде короткой пьесы протяженностью в две-три фразы или даже в несколько страниц невозможно.

Почему же эпос, подобно Алисе из «Страны чудес», легко поддается растяжению и сжатию, а драма сохраняет сопротивляемость жесткого каркаса? Ответ прост. Можно сказать, что для эпоса происходящим событием является самый процесс его рассказывания: чем дольше этот процесс продолжается, тем больше получается слов. Поэтому их количество можно использовать лишь для измерения длительности повествования, но отнюдь не длительности 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 играет 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 повествования же такие расчеты просто не имеют смысла.

Таким образом, время в драме и время в эпосе имеют совершенно разное значение. 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.

Иначе творит драматург. Время – краеугольный камень его мышления. Ведь жизнь отражается в драме «в натуральную величину», протекает с более или менее 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, часто даже меньше. Это означает, что драма в состоянии воспроизвести 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 средств драмы.

Теоретики уделяют большое внимание изучению времени и пространства в художественной литературе. Они пишут не просто о времени, но о его разновидностях (биографическом, авантюрном, событийном, историческом, ньютоновском, эйнштейновском, бергсоновском и

бог весть о каком еще). В последнее время вообще наблюдается повышенный интерес к литературе в целом и к драме в частности со стороны наук, с литературоведением не связанных. В ряде случаев такой подход дает плодотворные результаты, но нередко дело ограничивается переложением уже известных истин в термины соответствующей науки. Так, философы употребляют такие слова, как «субстанциальные цели» или «топологическое воплощение»; семиотики – «иерархию структур», «денотаты», «семантическое поле»; математики – «возрастание ранга тензора», и все вместе – «металогику» и «амбивалентность». Применение специальных терминов не может, конечно, вызвать возражений (а их малопонятность даже увеличивает уважение к таким текстам), но всегда ли оно сопровождается ощутимым размышлением о сущности дела? Создается впечатление, что проблема чересчур усложняется и уводится куда-то в сторону от литературы; вместе с тем многие действительно непростые и важные для нашего искусства вопросы остаются без внимания. Поэтому мы спустимся с небес (вернее, не будем туда забираться) и станем размышлять о делах более практических.

Сделав это небольшое отступление, допускаемое природой повествовательного жанра, вернемся к нашим баранам: времени и пространству в драме. 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? 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.

Анализ данного текста ставит проблемы и времени, и пространства (что неудивительно, так как эти параметры связаны неразрывно; в этом смысле термин, предложенный М. Бахтиным применительно к литературе, – «хронотоп», «время-пространство» – очень удобен), однако мы пока будем продолжать заниматься только временем. 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. За один день происходит слишком много событий, как будто герои долгие годы ждали именно его, чтобы разом решить все свои проблемы. Но, самое главное, 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.

Таким образом, мы приходим к еще одной важной художественной особенности драмы: она воспроизводит реальность как бы прерывисто (дискретно), выхватывая из жизни очень краткие, отделенные друг от друга во времени отрезки. *Дискретный* характер драмы – одно из важнейших отличий ее от эпоса.

Если действие развивается безо всякого перерыва, то драма отображает один цельный кусок жизни. Чаще, однако, действие разбивается на несколько или много отрезков. Такой разрыв обычно имеет место даже в драмах, соблюдающих единство времени, где он обозначается антрактами. Во время антрактов происходит созревание событий, намеченных ранее, совершаются битвы, дуэли, венчания, заболевают, выздоравливают или умирают персонажи, 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 (паузой, переменной 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.

Итак, постепенность и непрерывность, которые так легко удаются эпосу, в драме приходится показывать в виде цепочки эпизодов, отделенных друг от друга временем и пространством. Например, для изображения событий, описанных в процитированном отрывке из «Анны Карениной», пришлось бы выстроить примерно следующую схему: 1. Светский прием; Анна танцует с Вронским. 2. Дом Карениных; Алексей Александрович пытается выяснить с Анной отношения. 3. Дом Бетси; Анна весело и оживленно разговаривает с Вронским. 4. Дом Карениных; супруги холодны друг с другом и т. д.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.