P
B 9
W



В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН

ДРАМАТУРГИЯ

МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

„НОВАЯ МОСКВА"
1923

Пр. з. 1955

956
23

Отпечатано в 16-й тип. «Мосполиграф»,
в колич. 5000 экз. Главлит № 8727.

Es sollte stehn, am Anfang war die Kraft,
Goethe, Faust.
«Вернее было бы, в начале была сила».
Гете. Фауст.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Драматургией называется, обычно, теоретическое рассмотрение всех элементов театра: пьесы, актерской игры, театральной постановки и т. д. В этом смысле моя книга является только частью драматургии: книга эта посвящена рассмотрению драматического произведения.

Русская литературная, а отчасти и театральная, критика привыкла анализировать драму, как произведение беллетристическое: вопросы бытописания, стилистики, философского и социального мировоззрения автора— вот что интересовало критику, привыкшую обращаться с драматическим произведением как с рассказом или повестью; несравненно меньше занимали ее моменты чисто-драматические, конструктивные, нарастание действия, сталкивающихся, скрещивающихся страстей. Моя задача—установить метод драматургической критики,—метод крайнего волюнтаризма. Я не претендую на исчерпывающий анализ драматического произведения; некоторые главы (как, напр., «Ритм» или «Комедия и фарс») я печатаю в виде коротких набросков, чтоб не задерживать появления книги, которая может быть полезна хотя бы в виду отсутствия в русской литературе книг по теории драмы.

Еще менее я претендую на установление незыблемых драматургических законов. Единственный закон, которым руководствуется драматургия (как и вообще

эстетика)—это закон гармонического единства: драма, как и всякое произведение искусства, должна быть цельным художественным образом.

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

Прелесть многих драматических произведений именно в отступлении от ясно-выраженной и широко развитой драматической конструкции. Однако для того, чтобы понять своеобразие их архитектоники, необходимо отчетливое понимание основного типа драмы.—Рассмотрению этого основного типа, преимущественно, и посвящена эта книга.

В моей книге драма выступит, как искусство страсти. Карлейль говорит о страстях, как об «архитекторах мира».—На поверхности космической и социальной жизни—медленное строительство, подобное образованиям кораллов, но в ее глубине—вулкан и нагромождения, вызванные его взрывами, образуют основные очертания бытия. Драма изображает именно эти основные стихийные движения—борьбу скрытых сил, таящихся в человеческом обществе, в человеческой душе. Драма изображает борьбу, а борьба—первоначало жизни.—Таким образом, моя книга есть конструктивно-морфологическое исследование, выходящее за пределы чисто-психологического анализа.

В. Волькенштейн.

I. ДРАМАТИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС.

А.

Единое действие.

Драма есть процесс [1]); драматическое произведение есть изображение этого процесса.

Драма есть процесс действия; основным элементом драматического произведения является изображаемое действие — так было признано теоретиками, начиная с Аристотеля. Правда, в последнее время некоторые германские философы пытаются перевести рассмотрение драматического произведения в план чисто-словесного анализа. Так Фолькельт видит в драматическом произведении такое же «самовыявление путем слова», как и во всяком другом литературном произведении; но Фолькельт из этого положения никаких выводов не делает и рассматривает драму (трагедию), как действенный процесс, развивающийся по непреложным законам, независимым от субъективных намерений автора. Живое и глубокомысленное толкование нашел этот взгляд у Юлиуса Баба. В «Новой критике сцены» (1920 г.) Баб также утверждает слово, как художественный материал драматического произве-

[1]) В просторечии весьма часто называют «драмой» несчастие, тяжелое положение, смерть. Если у кого-нибудь умер близкий человек, если кто-нибудь потерял состояние или тяжело заболел, говорят: «какая драма!» или «какая трагедия!». Такое словоупотребление общепринято и неглубоко — то-есть пошло.

дения. В отличие от лирики драматическое слово, драматическая реплика не есть, однако, непосредственное выражение субъективных чувств поэта. В отличие от поэта лирического, драматург выражает себя в диалоге людей, находящихся между собой в действенных («практических» по терминологии Баба) отношениях. Эти люди действуют—борятся между собой. Драматический диалог есть всегда «мост между двумя действиями (поступками)», он есть следствие одного действия (поступка) и причина другого действия (поступка). Баб признает, что слова людей, находящихся между собой в «практических» отношениях — особые слова (не «теоретические» и не «эстетические» — по терминологии Баба, исходящего от кантианской дифференциации способностей человеческого разума); слова драмы, по Бабу,—это «слова, направленные к определенной цели»,—так сказать, целестремительные; но Баб решительно противопоставляет слово действию, то-есть действию-поступку, внешнему действию.

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

Слово в драме подлежит рассмотрению, как мысль, как чувство, как образ, как звукосочетание, как ритм;

но прежде всего оно подлежит анализу, как действие— в ряду, в цепи других действий, ибо это есть слово-действие.

Итак: основным элементом драматического произведения является поэтически изображенное действие, иногда действие-поступок, выраженное в ремарках, иногда действие-слово [1]).

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

Цельность, единство художественного образа, хотя бы самого причудливого — основное требование эстетики [2]).

Единство, цельность придает драме (драматическому произведению) единое, цельное в своем развитии действие; драму формирует, прежде всего, единое, цельное стремление главного действующего лица, стремление, направленное либо к материальной цели (к власти, обогащению и т. п.), либо к цели идеальной (напр., к осуществлению каких-либо отвлеченных принципов). Отдельные действия, на которые распадается роль главного действующего лица, являются звеньями единого действенного процесса, единого действия.

«... подобно тому, как во всех изобразительных искусствах отображение относится к чему-нибудь цель-

[1]) Более детальное рассмотрение драматической реплики в IV главе.

[2]) Аристотель указывает, что только слабые драматические произведения являют собою ряд мало связанных между собою сцен.

ному, так и сюжет (драмы), который есть отображение действия, должен относиться к единому и цельно-развитому действию, и отдельные части событий должны находиться между собой в такой связи, чтобы в случае перемещения или изъятия одной части, все целое оказалось раздробленным или перемещенным. Ибо нечто, чье присутствие или отсутствие не имеет своим последствием заметное искажение, не является частью целого» [1]). Так пишет Аристотель в «Поэтике» [2]).

Итак: драма есть процесс единого действия. Каждый может попасть в драматическое положение; но героем драмы может быть только человек, способный к такому цельному и, поскольку ему приходится упорствовать в своем стремлении, страстному действию (как мы увидим во II главе, он может сам начать борьбу, вести действие, или быть к ней вынужденным, вести противоборство). Таков бешеный честолюбец Макбет, таков непримиримый протестант Чацкий, таковы герои трагедий и комедий, бытовых драм и водевилей.

Сталкиваясь с противоборством других действующих лиц, это стремление главного действующего лица растет, крепнет и обычно принимает характер истинной страсти.

Драматическое произведение есть картина единого действия, единого стремления; это положение Аристо-

[1]) Согласно этому определению драматическая хроника, обозрение, пьеса, состоящая из ряда сцен, несвязанных между собой единым действием,—как бы хороши они ни были в отдельности, не является органически-зрелым художественным произведением—драмой.

[2]) Требуя единства действия, Аристотель нигде не говорит о единстве места и указывает на единство времени (действие происходит в 24 часа) не как на необходимое условие драмы, но как на часто встречающуюся форму драматического произведения.

теля получило сценическое подтверждение и углубление в последнее время у нас в России в так называемой «системе» Станиславского. Не будучи знаком с «Поэтикой», глубокомысленный русский режиссер положил в основу своего анализа драмы идею «сквозного действия».

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

Таким образом, «сквозное действие» для актера не есть нечто незыблемое или, точнее, актер ищет в драме свое сквозное действие, то, которое ему по его данным и согласно его фантазии нужно играть [1]).

[1]) О «сквозном действии» несколько подробнее см. мою книгу «Станиславский». Изд. «Шиповник» 1922 г., глава «Станиславский-режиссер» (Система Станиславского).

Однако драма, помимо того, что она является сценическим материалом, есть самодовлеющее, самоценное литературное произведение, нечто художественно-завершенное. Анализируя драматическое произведение не как сценический материал, а как художественное произведение, мы, естественно, должны рассматривать единое или сквозное действие драмы, как нечто вполне определенное, уже осуществленное автором.

Б.

Драматический узел.

Единое действие драмы является началом, ее формирующим, первым условием ее возникновения; однако для того, чтобы пережить драму, мало быть драматической, то-есть способной к единому действию—цельной и страстной натурой. В судьбе человека, способного испытать сильнейшие драматические потрясения, могут быть целые периоды, когда он осуществляет свои желания либо совершенно беспрепятственно, либо наталкиваясь на легко сокрушимые преграды. Для того, чтобы он пережил драму, нужны обстоятельства, которые, как из кремня огонь, должны высечь из его души опасное пламя драматического действия. Человек может до 40 лет жить благонамеренным обывателем, а в 40 лет вступить в ряды революционеров и погибнуть, стремясь к осуществлению политической идеи, которая до революции увлекала его разве только теоретически. Человек может до 50 лет быть мирным семьянином, а в 50 увлечься случайно встреченной женщиной, которой суждено разбить его семью и благополучие.

Только в том случае, если действенная, драматическая натура наталкивается на

препятствия чрезвычайные и одновременно на обстоятельства, до крайности разжигающие его желания—возникает драма. Осуществление желания должно грозить лишением чести, имущества, всяческого благополучия и самой жизни—и в то же время сулить разгоряченному воображению величайшее удовлетворение; тогда, в колебаниях между соблазном и опасностью, между величайшей надеждой и отчаянием, достигнет душа человека острейшего напряжения—волевое стремление превратится в подлинную страсть.

Такие чрезвычайные события и обстоятельства, при которых воля героя приобретает характер единого стремления, называют обычно драматическим узлом.

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

Итак: для возникновения драмы необходимо: 1) единое действие героя, 2) драматический узел обстоятельств и событий, противоборствующих герою и—одновременно—разжигающих его желания.

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

То, что Карл Моор находится в Лейпциге, окруженный кипучим и легкомысленным студенчеством—в эпоху, когда наглые поборы и притеснения герман-

ских князей возбуждают справедливое негодование населения; то, что злой и завистливый брат его, Франц Моор, живет в это время в родовом замке Мооров при больном и дряхлом отце; то, что в замке Мооров проживает также воспитанница графа и невеста Карла, Амалия, — все эти обстоятельства являются драматическим узлом пьесы.—Карл Моор—свободолюбивая, пылкая натура, способная к цельному действию, призванный герой драмы. С другой стороны, Франц Моор натура также драматическая, цельная в своем дьявольском корыстолюбии, способная к последовательной и упорной интриге.

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

К архитектонике драмы.

Есть пьесы, где первый акт целиком посвящен образованию-стягиванию драматического узла, где в первом акте изображаются обстоятельства и нарастающие события, способствующие возникновению единого действия, но само единое действие еще не начинается. Таков, напр., «Лес» Островского, где 1-е действие развертывает перед нами ряд обстоятельств и событий, долженствующих подготовить почву для бурного столкновения неистового мечтателя Несчастливцева с пошлыми провинциальными хищниками; но

Несчастливцева еще не видно.—Таков 1-й акт «Ревизора», где смятение взяточников-чиновников, перепуганных перспективой внезапной ревизии, открывает пустейшему из болтунов, Хлестакову, возможность широко—до самоупоения—развернуть свое тщеславие; но Хлестаков пока отсутствует.

Есть драмы, где уже в завязке, в 1-ом акте—часто, в конце его—изображается не только нарастание событий драматического узла, но уже и возникновение единого действия. Таковы, как мы видели, «Разбойники». Наконец, есть много энергично построенных драм, которые с места в карьер начинаются с проявления страсти, владеющей героем. Эта страсть дотоле—до поднятия занавеса—беспрепятственно удовлетворявшаяся, быстро стягивается драматическим узлом чрезвычайных обстоятельств и событий. Таков «Король Лир», где величественное самодурство короля, дошедшего до раздачи своих владений, наталкивается на фатальную и грозную неблагодарность его жестоких дочерей. Здесь 1-й акт, помимо обстоятельств, создающих почву для трагедии, включает уже в самом своем начале действие, которому в дальнейшем суждено стать основным, единым действием трагедии: характерная драматическая конструкция английского Ренессанса.

Наконец, обстоятельства и события, способствующие возникновению единого действия, могут отчасти быть изображены и во 2-м акте—в драмах с медлительным темпом развития; в таких драмах часть завязки переносится и на 2-й акт. Таков «Лес», где встреча Несчастливцева и Счастливцева, а с другой стороны, Петра и Аксюши являются продолжением завязки, предварительного, так сказать, действия; и только в

3-м акте перед нами возникает основная линия драматической борьбы.—Здесь действие развивается медленно, движется, так сказать, на телеге. — Таково построение «Тартюфа», где автор два акта интригует нас, изображая споры за и против своего героя, но не выпуская его на сцену; и только в 3-м акте перед нами появляется великолепный лицемер. — Однако, ловко построенное и полное движения столкновение второстепенных действующих лиц в первых двух актах менее всего напоминает несколько вялую экспозицию «Леса», в «Тартюфе» сказывается чрезвычайное мастерство.

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

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

Драматический узел — первоначальные обстоятельства и события драмы являются произволом автора,

его художественной прихотью, фантазией: автор избирает те обстоятельства, которые, как ему видится, могут дать возможность широко и глубоко развернуть линию драматического действия.—В последующих за завязкой актах автор уже связан им самим созданными обстоятельствами. Правда, новые обстоятельства могут быть привнесены, но введение новых существенных обстоятельств усложняет и тем самым тормозит действие; обычно уже в завязке вскрываются все главные обстоятельства, при которых возникает драма. Вот почему 1-й акт должен быть «ясен»—clair, по выражению Дюма: фундамент должен быть прочен.— И действительно, мало есть пьес, где слабость первого акта искупалась бы достоинствами последующих. С другой стороны, не мало слабых пьес с очень живой завязкой. По этому поводу Геббель замечает, что проигранное сражение начинается с пушечных выстрелов, как и выигранное.

II. ОБЩАЯ КОНСТРУКЦИЯ ДРАМЫ.

А.

Драматическая борьба.

Единое действие развивается в беспрерывной драматической борьбе. Каждая сцена драмы есть «поединок» по выражению Ю. Баба.

Все действующие лица драмы либо способствуют основному стремлению героя — подкрепляют единое действие,—либо ему противоборствуют, ведут «контрдействие», по терминологии Станиславского.—Это относится и к первоначальным событиям пьесы: драматический узел стягивается в виде ряда действий, отчасти враждебных единому действию, которое должно возникнуть, отчасти способствующих его возникновению и развитию.

По отношению к герою драмы, к центральному действующему лицу, все лица драмы, как бы она ни казалась сложна и запутана, распадаются на две группы действующих лиц: одна группа содействует герою драмы, другая ему противоборствует. Такова самая общая, грубая схема драмы—шахманая партия, белые и черные: Гамлет и Горацио, с одной стороны, развратный датский двор, с другой; король Лир, Корделия, Аль-

бани, Кент, Глостер, шут, с одной—Регана, Гонерилья, их мужья, Эдмунд и т. д., с другой; Макбет и лэди Макбет—с одной, вся Шотландия—с другой; Чацкий, с одной стороны, и московское общество—с другой.—«Все множество врагов является для борющейся личности некоторой массовой единицей». «В каждом индивидуальном человеческом сознании великая мировая битва может быть охвачена только как единоборство или как комбинация единоборств», пишет Ю. Баб в «Критике сцены» 1908 г.—В трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», пьесы с чрезвычайно сложной и в то же время отчетливой конструкцией, для царя Федора и Шуйские, и Годунов, и духовенство является единой противоборствующей ему группой. На стороне царя Федора его жена Ирина (каждая сцена в драме—«поединок», сцены между царем Федором и его женой—поединки. Друзья борятся между собой, оспаривая те или иные средства борьбы с общим врагом и т. п.).

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

Мало того: группа Шуйских опять-таки расщепляется, когда Шаховской, узнав о плане Шуйских отдать его невесту царю, восстает против Шуйских —

Шаховской переживает самостоятельную драму. Таким образом, драма, как это мы видим на примере «Царя Федора Иоанновича», может быть построена, как несколько связанных между собою драм, образующихся путем расщепления борющихся групп на борющиеся подгруппы.

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

1) Чем ярче центральная линия борьбы, тем шире могут быть развиты побочные линии—разветвления основной.—Чрезвычайной яркостью основной линии оправданы широко развертывающиеся построения шекспировских драм.—Ю. Баб восхищается сложными соотношениями «поединков» в «Короле Лире»—в последней сцене, где он указывает на четыре между собой переплетенных поединка: Регана, Гонерильи и Эдмунда с Альбани, Реганы с Эдмундом; Гонерильи с Эдмундом; Реганы и Гонерильи между собой.—Обычно, драматурги еле-еле доводят до конца основную линию, всякое отвлечение в сторону для них опасно.

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

ского выступила бы на первый план слишком рельефно, заслоняя главную линию.

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

В общем, гармония в соотношении между основной драматической линией, центральной драмой пьесы и побочными—дело авторского такта.

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

В основной действенной линии возможно также преемственность. Например, борьбу Юлия Цезаря против республиканцев (в «Юлии Цезаре» Шек-

[1]) Проходными называют иногда мало-значительные, подготовительные сцены, отграниченные входами и выходами. Осмысленнее было бы называть проходными сцены, мало связанные с основной линией драматической борьбы, сцены побочных расщеплений.

спира) продолжает Антоний; тень Цезаря ему содействует.

В некоторых драмах, главным образом у Шекспира, встречается параллельная драматическая борьба; то-есть параллельно основному столкновению разыгрывается, в более мелком масштабе, аналогичная борьба между второстепенными действующими лицами. Таковы отношения Глостера с сыновьями, как бы повторяющие отношения Лира с дочерьми, таков роман Нериссы, служанки Порции, с Грациано, приятелем Бассанио в «Венецианском купце». Эта параллельная борьба, обычно, также переплетается с основной линией драматической борьбы. Так, Глостер является помощником и слугой короля Лира; он дает ему приют, ценой зрения своего он спасает короля от заговора дочерей, от смертельной опасности. С другой стороны, Эдмунд, оклеветав своего брата, Эдгара, попадает на службу к герцогу Альбанскому и участвует в «контр-действии» трагедии—в ряду врагов короля Лира.—Роман Нериссы и Грациано набросан эскизно; его легкий параллелизм в комедийном плане подчеркивает линию основной борьбы.

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

Конструкцию драматической борьбы легко проверить в тех драмах, где борьба принимает характер внешнего — физического столкновения. Так, картина

драматической борьбы двух партий явственна в «Марии Стюарт», где заговор сторонников Марии быстро приводит к кровавой развязке. — Также нетрудно указать две группы борющихся в пьесах, где одинокий герой противупоставлен целой группе врагов, как, напр., в «Горе от ума» (обычно, это драмы героические.)—Зато нелегко установить две группы в пьесах со слаборазвитым внешним и вялым внутренним действием. Так, напр., в «Вишневом саде» Чехова идет сложная борьба за вишневый сад, которым хочет завладеть Лопахин. Лаской и дружественной беседой хозяева пытаются отстоять свое гнездо; в последнем действии пытаются свести Лопахина с Варей, чтоб не порвать связи с вишневым садом; но ничего не помогает. Лопахин не поддается на соблазн—жениться на Варе; сад утрачен бесповоротно [1]).—В «Трех сестрах» Чехова мещанской среде противопоставлены три сестры, стремящиеся в Москву, к лучшей жизни—и их случайные друзья, быстро их покидающие офицеры.

Довольно труден разбор «Сна в Иванову ночь», но и в этой фантастической пьесе можно указать отчетливую конструкцию драматической борьбы.

Пьеса эта построена на борьбе короля эльфов, Оберона, с королевой эльфов, Титанией, его женой. Титания не хочет исполнить его желания—отдать ему своего пажа, — и Оберон стремится доказать ей свою сверхъестественную власть. В его руках—чудодейственный цветок любовного опьянения; сок этого цветка, пролитый на глаза спящего—спящей внушает любовь

[1]) Утверждали, что в пьесах Чехова «нет действия». Это, конечно, не верно. Пьесу без действия нельзя играть на сцене. У Чехова действуют и борются люди деликатные, сдержанные, скрытные, ласковые.

О Чехове смотри дальше в IV гл.

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

«Единое действие» «Сна в Иванову ночь» начинается со стремления Оберона доказать свою невероятную, чудесную власть и переходит в увлечение этой властью; Пук Оберону содействует. Контр-действие в пьесе весьма слабо, так как влияние цветка неотвратимо; но все же, поскольку ошибка Пука вызывает нежелательные для Оберона любовные группировки и соперничества, можно рассматривать — помимо Титании — молодых любовников, как несущих «контр-действие» единому действию Оберона. — Введенные в пьесу

комические проходные сцены, изображающие ремесленников, репетирующих свой доморощенный спектакль, также вливаются в общее русло; сила Оберона особенно ярко проявляется в тот момент, когда воздушная королева эльфов, Титания, влюбляется в Основу с его ослиной головой.—Борьба кончается в 4-ом акте; 5-ый—спектакль ремесленников является кратким эпилогом.

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

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

Драматургия и военная наука. Нарастание действия.

Драма есть борьба; интерес к драме есть, прежде всего, интерес к борьбе, к ее исходу. Кто победит?

Соединятся ли влюбленные наперекор тем, кто им мешает? Добьется ли честолюбец успеха? и. т. п.

И драматург держит читателя в напряжении, задерживая разрешительный момент сражения, вводя новые осложнения, так называемой «мнимой развязкой» временно успокаивая читателя и снова его разжигая внезапным бурным продолжением борьбы. Нас увлекает драма—прежде всего—как состязание, как картина войны.

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

Есть сцены искания новых сторонников; вербовка перебежчиков; подкуп, переговоры парламентеров. Наконец—сцены сражений, эпизодических и решительных.—Удары иногда наносятся прямо в лицо, иногда же, незаметно опутывая противника всевозможными кознями и происками—под маской—ловко действуя, герой долгое время обманывает не только партнера, но и читателя (как, напр., в «Школе злословия» Шеридана); такая ловкость производит сильное впечатление. (Об отдельных ударах—подробнее в главе IV.)

Мало того, продолжая аналогию, мы находим совпадение одного из основных правил стратегии с существенным требованием драматургии: стратегия требует единства операций, тесной связи между второстепенными военными операциями и главной, которой они должны быть подчинены. По аналогичному закону

драматургии, единые действия — наступления отдельных действующих лиц, участвующих хотя бы в побочных столкновениях, должны усиливать главную линию драматической борьбы, вливаться в основное русло драматического действия.

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

Как военная наука, так и драматургия конструируют действия в направлении к моменту, который в тактике называется «решительным моментом» сражения, а в драматургии «разрешительным моментом» пьесы, к моменту, который для одной из двух сторон должен быть катастрофой.

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

Война — или большое сражение (в современной войне) могут тянуться годы, превратиться в своего рода быт; военные действия могут замирать, прерываться самыми неожиданными осложнениями экономически-политического характера. Словом, война может развиваться, так сказать, эпически. Что касается драмы, то отсутствие нарастания в действии мгновенно делает ее скучной. В эпическом произведении или кинематографическом сценарии возможен внезапный пере-

рыв основной действенной линии или повторность фактов, не способствующих нарастанию. Таковы, напр., бесчисленные неудачи Дон-Кихота Сервантеса. В драме происходит резкое и стремительное нарастание. Драматический узел сконцентрированных обстоятельств побуждает героя искать разрешительного момента, так же, как и противодействующих ему лиц. Наконец, если— в некоторых современных пьесах—между действиями и проходит много времени—драматург изображает нам только моменты столкновений, нарастающих по направлению к катастрофе; длительные перерывы действия в драматическую конструкцию не входят.

Нарастание действия в драме достигается: —

1) постепенным введением в борьбу все более активных сил со стороны контр-действия — все более влиятельных и опасных для героя персонажей;

2) постепенным усилением действий каждого из борющихся.—Так в «Гамлете» король выдвигает против Гамлета в порядке градации—сначала Розенкранца и Гильденштерна, затем Офелию; последнее и самое тяжелое испытание Гамлета перед от'ездом из Дании— встреча с матерью.—Макбету приходится в 1-ом акте устранить со своего пути своего гостя, короля Дункана; далее своего друга Банко; а под конец на него надвигается бирнамский лес. — Чем труднее, мучительнее препятствия, тем, естественно, ожесточеннее борьба.

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

Эта градация во многих пьесах усложняется чере-

дованием сцен драматических, трагических—сцен, в которых действующие лица борятся опасными средствами, со сценами, в которых происходит комическая борьба.

В момент разрешительный мы наблюдаем во многих драмах построение, соответствующее другому правилу тактики, так искусно применявшемуся Наполеоном,—принципу сосредоточения сил на решительном пункте в решительный момент сражения. Во многих пьесах катастрофический момент наступает при участии—и максимальном волевом напряжении—всех или почти всех главных действующих лиц. Таковы, напр., финальные сцены многих пьес Шекспира, напр., финал «Гамлета», «Отелло», шиллеровских «Разбойников», и т. п.—Надо заметить, что катастрофа, за которой в античной трагедии (как это будет указано дальше) следует развязка, во многих новых драмах, напр., у Шекспира, с развязкой совпадает.

Некоторые элементарные драматургические приемы также соответствуют естественным правилам военной тактики. Напр.: важное (главное) действующее лицо должно ознаменовать первое же появление свое ответственными действиями. — Это положение соответствует тактическому правилу, по которому крупные силы вводятся в бой для ответственных операций, но не должны быть употреблены для операций незначительных. Мелкую разведку, первоначальные стычки поручают небольшим отрядам — второстепенным действующим лицам.—Или, напр.: в развязке должны быть завершены судьбы всех главных действующих лиц.— Война закончена только тогда, когда судьба всех ее участников—по отношению к данной борьбе—определилась.

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

Стихийные препятствия в драме.

Помимо препятствий, создаваемых друг другу людьми, на пути героя драмы, осуществляющего свою волю, могут возникать стихийные, физические препятствия; внезапное наводнение может помешать влюбленному, едущему на свидание; пожар может уничтожить имущество скупца—плод долгих усилий, предмет борьбы и т. д. Сюда же относятся всевозможные вмешательства типа **deus ex machina**, обрывающие драматический процесс.

Поскольку драматическое произведение есть картина борющихся страстей, такие случайные удары со стороны, не связанные с драматической борьбой, только комкают структуру драмы. Стихийные препятствия уместны преимущественно в завязке драмы (произвол автора), когда они способствуют возникновению основного столкновения. Так, напр., в «Кетхен из Гейльбронна» Клейста люди случайно встречаются во время грозы в лесной хижине—и эта встреча вызывает бурное начало борьбы.—Также осмысленно стихийное вмешательство, если в нем проявляется воля верховных сил, рока, божества и т. п.—в тех пьесах, где эти силы участвуют в борьбе. Напр.: Балладину (в драме Словацкого) убивает молния—молния божественной

кары. В виду непрерывного участия фантастических существ в этой пьесе ее финал не является грубым проявлением **deus'a ex machina**.

Сильно злоупотребляют случайными поворотами, вызванными извне, авторы так называемых мелодрам. [1])

Б.

Общая конструкция драмы по «Поэтике» Аристотеля.

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

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

Сценами «узнания» Аристотель, судя по приводимым им примерам (Ифигения узнает Ореста, и т. п.), называет сцены подлинных узнаваний. Поскольку такое узнавание способствует единому действию или контр-действию, такие сцены также входят в схему драматической борьбы. В виду того, что во многих античных трагедиях решающий момент борьбы—катастрофа—совпадает с узнаванием (так, напр., узнание своей вины есть катастрофа для Эдипа), некоторые

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

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

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

Драма—в самой общей, формальной своей схеме—картина борьбы. Сцены «счастья» или «несчастья»—сцены сражений.

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

О, нет, он не любовью болен!

С другой стороны, Гамлет также организует огромную сцену распознания, «мышеловку», спектакль перед королем. Гамлет проверяет, действительно ли король убил его отца—и окончательно в этом убеждается (в то же время он наносит королю тяжелый удар; разведка переходит в сражение—Гамлет, так сказать, нащупывает противника тяжелым артиллерийским огнем). Результат каждой сцены распознания может быть благоприятен или неблагоприятен, способствовать победе или поражению.

Можно указать драмы, которые строятся как почти сплошная сцена распознания в широком смысле этого слова. Таков, напр., «Царь Эдип», где стремление Эдипа обойти предначертания рока проявляется в беспрерывном выяснении, в самом ли деле он убил своего отца и женился на своей матери, согласно ужасному предсказанию. Таков «Разбитый кувшин» Клейста, где ревизор хочет уличить судью—виновника преступления, которое сам же судья расследует, всячески стараясь замутить дело.—Здесь распознавание направлено на установление факта.

В виде сплошной сцены распознавания развиваются «Слепые» и «Втируша» Метерлинка—пьесы, быть может, наиболее для него характерные—построенные в виде борьбы с непостижимым, с роком—со смертью. Слепые, так же как и дед во «Втируше», напряженно стараются опознать свое положение и истинную природу окружающих вещей. Роковое, умерщвляющее начало проявляется в «Слепых» в виде шума ветра, шороха птиц и т. д. Незримый враг—незримый для слепых действующих лиц и для зрячих зрителей—и бессильная попытка опознать его, вызывают впечатление ужасной обреченности. Сложное аллегориче-

ское значение отдельных эпизодов несколько мешает непосредственному восприятию борьбы.—Контр-действие в «Слепых»—в начале пьесы—помимо незримого, губительного начала, угадываемого в проявлениях чуждой и жуткой природы, ведет первый слепорожденный, мешающий распознаванию. Во «Втируше» деду противоборствуют, помимо незримой смерти, другие действующие лица.—Так конструирует драму светский мистицизм во Франции в конце XIX века.—Борьба с незримым врагом—роком—характерна и для «Царя Эдипа»; но здесь воля богов ощущается как нечто определенное—через оракула,—и борьба полна энергии.—Большинство пьес, построенных в виде сплошной сцены распознавания—одноактны; более крупная форма требует большего разнообразия драматургических приемов.

Сцены двойного зрелища—когда на сцене происходит суд, театральный спектакль и т. п., при чем часть действующих лиц созерцает этот спектакль вместе со зрительным залом,—являются, обычно, сценами распознавания (в одной из своих статей Ю. Баб указывает на сильное впечатление, которое производят на нас сцены двойного зрелища).—Гамлет проверяет спектаклем показания тени; на суде стараются добыть существенные показания, и т. д. Не будет сценой распознавания судебное следствие, если его цель—пытка, месть, издевательство, но не выяснение обстоятельств.

Аристотель указывает, как на особенно сильный драматический эффект, на соединение сцены узнания с «перипетией».—Перипетиями называются внезапные изменения в судьбе героя драмы, противуположные тому, что в данный момент ожидалось.—Так сообщение, долженствовавшее успокоить, внезапно

оказывается ужасающим [1]). Если такое сообщение добыто в результате сцены распознавания, получится сочетание, о котором говорит Аристотель.

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

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

Сцены πάθος'а—обычно развертывающиеся после проигранного сражения (часто после так называемой «катастрофы»), по содержанию своему крайне разнообразны. Иногда в них не трудно указать ряд определенно-действенных моментов: герой трагедии, потрясенный сокрушительными ударами, в смятении бросается то в одну то другую сторону.—Если же внешнедейственное проявление для героя трагедии совершенно невозможно, сцены πάθος'а строятся как обращение к людям, к стихиям, к богу за помощью: беспрерывное, хотя и растерянное, искание выхода в тяжком положении.—Таковы бешеные тирады короля Лира, обращение его к ветрам, к природе и т. д., таковы восклицания Карла Моора, обращенные к природе, к «триединому богу»; в этой неудержимой патетике сказывается затравленная, но все еще бунтующая

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

воля.—Бессильные взрывы обычно чередуются с судорожными действиями.

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

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

О, Дездемона. О! о! о!—

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

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

Деление Аристотеля при всяком толковании—условное, крайне схематическое, ибо сцена πάθος'а может, напр., сопровождаться распознаванием; таковы, напр., бешеные допросы, которые Отелло чинит Дездемоне.—Как уже было указано («мышеловка» в «Гамлете»), распознавание может сочетаться с прямым «сражением», каждая сцена в драме есть «поединок».

Моменты выпадения из плана драматической борьбы.

Сюда относятся: 1) уже указанные редкие моменты, когда страдание (или смех—в комедии) ослабляют волю до бездействия. 2) Моменты, которые можно назвать «обрядовыми»—всякий церемониал [1]). 3) Моменты созерцательной безмятежности, обычно в начале акта: напр., начало «Вильгельма Телля»—пение рыбака, охотника и земледельца (такие моменты часто соединяются на сцене с музыкой). 4) Моменты рефлексивно-дидактические: напр., восклицание Горацио над трупом Гамлета: «Вот сердце благородное угасло!»—Сюда относится частично декламация древне-греческого хора.

В.

Эмоциональная вибрация драматической воли.

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

Конструируют драму скрещивающиеся линии страстей. Страсть, образующая драму, как было указано выше, стянута узлом чрезвычайных обстоятельств, напрягающих ее до возможных пределов. Такое напряжение сопряжено с большими страданиями. Подлинный драматический герой действует неуклонно, часто прямолинейно; но грозящие ему беды, наносимые врагами удары придают его действиям беспрерывную, живую и глубокую эмоциональную вибрацию. Эта вибрация, эта эмоциональная насыщенность сказывается

[1]) По системе Станиславского актер и в эти моменты должен осуществлять волевую задачу; но для нас, для читателей, эти моменты—вне общего плана драматической борьбы.

с особенной остротой именно в сценах πάθος'а,—то-есть в беспорядочных движениях растерянной воли, в моментах мучительной оглядки, внезапного устремления в сторону, противуположную «единому действию». Моменты эти длятся недолго, основную линию поведения определяет у героя драмы «единое действие», но моменты эти неизбежны. Так Макбет, страстный честолюбец, в ужасе оглядывается на свои преступления. Так Карл Моор ужасается преступлениям своих товарищей—и даже помышляет о самоубийстве так в «Грозе» Островского Катерина, одержимая любовной страстью к Борису, пытается лаской и исступленными просьбами удержать мужа от от'езда. В эти неизбежные моменты колебаний проявляется глубокая эмоциональная насыщенность драматического действия.

Помимо сцен πάθος'а эмоциональная насыщенность действия проявляется в отдельных патетических восклицаниях, сопровождающих самую прямолинейную борьбу, и в репликах à parte, свидетельствующих о волнении действующих лиц. (Новейшая драматическая техника, вычеркивая à parte, предоставляет передачу эмоциональной потрясенности целиком актеру.)

Глубокая эмоциональная вибрация в сочетании с активностью и создает то, что называется драматизмом. Формирует драму активное стремление, но это стремление становится драматичным, когда оно развивается в мучительных сомнениях, страданиях.

В I главе уже было указано, что есть пьесы, где центральная фигура менее активна, нежели другое действующее лицо, которое с ней ведет борьбу. Так Яго активнее Отелло; не только Отелло, но и все участники драмы находятся, так сказать, в его руках.

Так царь Федор Иоаннович менее активен, нежели Годунов и Шуйский, вражду которых он тщетно силится прекратить, пытаясь осуществить свою царскую власть. Так Подколесин несравненно менее активен, нежели Кочкарев, который хочет его заставить жениться и ведет борьбу с ним и Феклой, приводящей к Агафье Тихоновне своих женихов-конкурентов. Во всех этих пьесах действенная инициатива, их образующая—у действующих лиц, ведущих борьбу с центральными фигурами; центральные фигуры привлекают внимание не столько своей активностью, сколько эмоциональной насыщенностью. Они ведут не «единое действие», а «контр-действие», но они-то по настоящему драматичны—переживают драму; как ни слаба воля царя Федора Иоанновича, она, будучи эмоционально глубоко насыщена, напряжена до крайних пределов.— С другой стороны, хладнокровный злодей, человек расчета, лишенный глубокой эмоциональности, никогда не сомневающийся, не может быть центральной фигурой—героем пьесы, как бы ни была в драме активна его роль.—Более скудной эмоциональностью отличаются, как мы увидим дальше, комедийные герои. Во многих комедиях центральное положение персонажа определяется его мнимой значительностью—когда его принимают за важное лицо. Таково положение Хлестакова в «Ревизоре». Здесь сказывается пародийная природа комедии (гл. VIII.).

Раздвоение воли.

От эмоциональной вибрации, сопровождающей волевое устремление, следует отличать раздвоение воли, присущее героям-неврастеникам или людям с надломленной волей. Драматические герои, страда-

ющие раздвоением воли, действуют последовательно до определенного момента, когда внезапно обнаруживается нецельность их воли. Нецельное—«не единое действие» формирует пьесы особого жанра; едва ли их можно назвать драматичными в подлинном смысле этого слова. Таковы некоторые пьесы Ибсена, напр., «Росмерсгольм».

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

после мучительного колебания—стала женою Росмера и продолжала бы свою греховную борьбу. Мы на слово должны верить Ребекке, что в прошлом она пережила драму; в пьесе мы видим только ее нецельность, ее усталость.

От эмоциональной вибрации следует также отличать контрастный перелом воли—перемену решения или вообще переход воли в другое состояние, как результат сражения, результат борьбы. Так, например, в «Каменном госте» Дона-Анна сначала сопротивляется Дон-Жуану, но в конце сцены ему уступает; в ней под его натиском произошел перелом. (Подробнее о контрастном переломе в следующей главе.)

Тема драмы—это ее единое действие. Тема «Макбета»—честолюбие. Тема «Ромео и Джульетты»—любовь. Тема прежде всего и формирует драму.)

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

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

Интригой в драме называют иногда последо-

вательные, подчиненные сознательному плану действия одного из действующих лиц. Например, в «Отелло» интригу ведет Яго. (В просторечии интриге придают оттенок тайного зловредного действования.) Иногда же интригой драмы называют все взаимоотношения в последовательном действовании участников драмы, взаимоотношение отдельных интриг (в первом смысле этого слова). В этом толковании интрига является схемой драматической борьбы и отчасти—за вычетом «драматического узла»—совпадает с фабулой.

Количество участников в драме:

Элементарную форму драматического действия принимает борьба двух действующих лиц, из которых одно является носителем единого действия, другое—контр-действия. Такая форма возможна только тогда, когда драматический узел крепко стянут в крайне остром и захватывающем драматическом положении. Пример: «Моцарт и Сальери» Пушкина. Зависть Сальери борется с обаятельным благородством Моцарта—и с угрызениями совести самого Сальери (моменты колебания, острой эмоциональной вибрации).—Драматическая борьба сразу приобретает большую сложность при участии третьего лица. Иногда борющиеся стараются привлечь его на свою сторону. В „Каменном госте“ Дон-Жуан стремится отторгнуть Дону Анну от статуи покойного мужа.—Лепорелло—alter ego Дон-Жуана. Иногда (как в «Царе Федоре Иоанновиче») одно из действующих лиц стремится прекратить борьбу двух остальных, и т. д. Весьма много драм в основе своей—в разнообразных комбинациях—построено на взаимоотношениях трех лиц; все остальные участники драмы играют дополнительную роль.

Что касается драмы-монолога, то она, обычно, является только кратким эскизом—в виду трудности построить возникновение единого действия, драматический узел и развитие драматической борьбы на раздвоении личности и на общении с воображаемым партнером. (О монологе см. примечание на стр. 73). Длительное раздвоение личности ненормально; пьесы-монологи, обычно, изображают драму человека ненормального. Такова напр. инсценировка «Записок сумасшедшего» Гоголя.—В последние годы появился новый тип драмы, построенной в виде разговора по телефону (напр. «Беглец» Виттфогеля). Такую пьесу нельзя счесть пьесой-монологом; разговор по телефону есть прямой диалог, но только с незримым и неслышным партнером.

III. КОНСТРУКЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ.

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

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

Драматическая сцена есть «поединок».

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

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

Драматическая борьба в каждой сцене определяется двумя задачами: 1) либо действующее лицо, ведущее сцену, приводит своего партнера к бездействию, старается от него избавить-

ся, устранить его, принудить к молчанию, обезоружить, уничтожить; 2) либо оно хочет заставить своего партнера себе содействовать, способствовать своему единому действию.

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

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

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

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

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

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

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

Сопротивление—мнимое поражение—новый взрыв сопротивления—поражение.

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

Сопротивление—мнимое поражение—взрыв сопротивления—мнимое поражение—сопротивление.

Такое изобилие колебаний (3 или 4) свидетельствует уже о большой неуверенности, растерянности, о слабой или неврастенической воле. Такие многократные колебания воли уместны в водевилях, изображающих людей слабовольных, либо в патологических драмах, изображающих нервно-больных. Так в «Женитьбе» Гоголя, в I акте, Кочкарев убеждает Подколесина ехать к невесте. Подколесин сопротивляется, затем соглашается, потом опять начинает упираться; наконец окончательно уступает. Здесь 3 перелома.—Очень много внезапных колебаний у Освальда в «Призраках» Ибсена.—Многочисленные колебания уже не являются контрастными переломами, но переходят в беспорядочную эмоциональную вибрацию.

Вот отчего нельзя согласиться с весьма распространенным утверждением—впервые высказанным Вячеславом Ивановым и Мережковским,—что романы

Достоевского в основе своей трагедийны. Герои трагедии—как это будет показано дальше—несмотря на глубокую эмоциональную вибрацию—люди чрезвычайного волевого напряжения. Характерные герои Достоевского отличаются бурной впечатлительностью, психологической изощренностью—и менее всего способны к цельному стремлению, которое движет истинной трагедией. В известной сцене из «Братьев Карамазовых», которая в Московском Художественном театре шла под названием «Мокрое», у Мити Карамазова двадцать раз меняется настроение (именно настроение). То он, вспомнив о том, что ударил старика Григория, помышляет о самоубийстве, то переходит в состояние блаженного упоения—обласканный Грушенькой. Каждый новый факт, каждое незначительное прикосновение извне, случайно брошенное слово его волнует безмерно. Его нервы абсолютно беззащитны, его душа растерзана, в нем, при всем его пламенном устремлении к Грушеньке, есть что-то беспомощное, что-то пассивное. Ту же резкость и изобилие переломов в настроении—именно в настроении, а не в состоянии борющейся воли—мы видим и в последующих сценах следствия. Митя страдает тем, что можно назвать уже не вибрацией, а дребезжанием воли. У него нет единого действия. Его словоохотливость на допросе, полная несдержанность, мгновенное выбалтывание всего, что только на ум взбредет, всех тончайших психологических соображений, это шалое желание ошеломить следователя абсолютной откровенностью, поразить его говорливым благородством—все это свидетельствует о больной и дряблой воле, менее всего похожей на мощную, и в основе своей прямолинейную динамику трагического героя.

Отсюда нецельность динамического рисунка, его беспрерывные зигзаги, поступки, мотивированные только полусумасшедшим состоянием, драматические сцены, которые заканчиваются внезапным эпилептическим припадком (как в «Идиоте») и т. п.[1]). — Трагедийна у Достоевского только его гениальная, широко-разработанная диалектика—развитие и взаимо-опровержение борющихся идей (яснее будет это положение в связи с VII главой—«Драма и трагедия»). Романы Достоевского превосходная беллетристика, но трагедии их природа по существу своему враждебна; то, что мы видели на сцене Художественного театра—были отрывки психологической драмы патологического характера.

Помимо того, что в драматической сцене должен быть резко, отчетливо обозначен рисунок—контрастный перелом—она должна быть хорошо развита; то-есть, в пределах каждой цельной драматической сцены должны быть отчетливо обозначены последовательные волевые усилия действующих лиц.

Сцена развита тем шире, чем разнообразнее внезапные приемы, которыми пользуются борющиеся персонажи драмы.

Полнота такого развития и создает в драматической сцене впечатление художественной правды, придает ей убедительность.

Самое резкое, самое дикое решение, самый неожиданный перелом обоснован, если ему предшествует разнообразная сцена драма-

---

[1]) В статье «Трагедия непротивления» («Северные записки») Г. Ландау указывает на то, что трагедия—experimentum in anima nobili; романы Достоевского—experimentum in anima morbida.

тической борьбы, если, напр., герой перед внезапным решением использовал все средства для того, чтобы его избегнуть. Это решение, в таком случае, свидетельствует о страсти—о стремлении неудержимом. Такова, напр., бурная выходка Марии Стюарт, завершающая сцену с Елизаветой и обрекающая Марию на гибель; она свидетельствует о страстной гордости Марии Стюарт—ибо перед этим финалом Мария Стюарт всячески старалась обуздать свое негодование.— С другой стороны, контрастный перелом будет казаться вызванным нервной слабостью (в случае уступки, поражения) или непонятным (в случае внезапного возобладания, победы), если он недостаточно подготовлен, если ему не предшествует упорная борьба.

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

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

Если сцена развита не широко и А внезапно побеждает: мы видим слабость Б. (Если сцена совершенно неразвита, слабость Б становится непонятной.)

Если сцена развита не широко и натиск А слаб, и Б его отбивает: сцена незначительна, отражение слабого нападения ни о чем не свидетельствует; впрочем, мы, естественно, подозреваем А в слабости.

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

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

Контрастный перелом в ту или иную сторону подготовляется постепенно всем последовательным ходом борьбы; самый момент перелома вызывается иногда относительно слабым ударом, подготовленный всей последовательностью предыдущих ударов. Как уже указано, победе может предшествовать мнимое поражение—в сцене с двумя переломами; и тем разительнее тогда победа и т. п.—словом, поединок развивается в переменных комбинациях удачи и неудачи, нарастание бывает иногда незаметно — и *перелом* — на первый взгляд— *может показаться внезапным*.—Иногда же неожиданный перелом вызывается каким-либо резким и особенно *метким выпадом*. Так в «Ричарде III» на Анну производит решающее впечатление объяснение Ричарда в любви.—Так в «Юлии Цезаре»—после многих намеков Антония в его речи над трупом Цезаря—после всех его похвал Цезарю и косвенных инсинуаций против республиканцев—решающее впечатление производит на народ его сообщение о том, что Цезарь завещал народу деньги; здесь толпа, дотоле сдержанная, побеждена: она приветствует Антония и бросается на революционеров.—В «Хозяйке гостинницы» Гольдони решающим моментом в атаке трактирщицы на кавалера является ласковое прикосновение во время вкусного угощения; после этого момента интимности кавалер Мирандолиной побежден.

При изображении каждого «поединка» должно быть учтено помимо обстоятельств места, времени и. т. д. то физическое и душевное *состояние*, в

котором действующие лица находятся, так сказать их боеспособность. Однако здесь надо заметить следующее: герой драмы находится в максимальном волевом напряжении; поэтому, помимо кратких моментов колебания, слабости, главные столкновения драмы — прежде всего, трагедии — происходят во всеоружии. С начала трагедии до смерти героя мы присутствуем при мощном устремлении человеческой воли.

Степень напряжения воли в драматической сцене, естественно, различна, в зависимости от того, есть ли это решительный натиск или сцена подготовительная.

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

Возможен «поединок» — драматическая сцена,— когда одно из действующих лиц не подозревает о том, какая ему грозит опасность. Будучи в действенных отношениях с партнером, оно, однако, не подозревает значения происходящей борьбы. Так Моцарт (Пушкина) не предполагает, что мрачное настроение Сальери находится в связи с желанием его отравить. Он пытается развлечь Сальери, ободрить легкой, вдохновенной беседой об искусстве—и тем самым навлекает на себя убийственный удар. Он борется в слепую, не подозревая страшного значения борьбы. — Если же одно из действующих лиц по отношению к партнеру совершенно пассивно, то у активного партнера может быть только борьба с самим собой (как в монологе). Такова, напр., сцена из «Гамлета»: король молится, Гамлет колеблется, убить ли его, или нет.

Изображая главные драматические сцены, существенные части драматического процесса, опытный драматург не торопится. Ради этих сцен, ради изображения этих решающих моментов борьбы пишется драма; ради них заготовляется «драматический узел», к ним клонят сцены подготовительные. Когда герой в центральной сцене драмы сходится со своими партнерами для решительного поединка, этот момент — помимо динамической увлекательности — обладает еще тем, что можно назвать статическим обаянием отдельного драматического момента; если противупоставление героя пьесы его врагам эффектно, если столкновение это дает матерьял для увлекательной борьбы—сцена может быть очень длинна, даже несколько перегружена ритмически; при сценическом воспроизведении это, во всяком случае, будет незаметно. Таковы многие центральные сцены шекспировских пьес: король Лир в степи (эффектный основной момент в трагедии,—когда «король с головы до пят» стал изгнанником, униженным, нищим в изодранной одежде). — Таковы речи трибунов над трупом Цезаря; «мышеловка» в «Гамлете» (великолепно разработанная, крайне эффектная сцена) и. т. д. Шекспир широко разрабатывал в своих пьесах и сцены проходные, если только они были сценически эффектны. Такова, напр., сцена между Калибаном, Тринкуло и Стефано в «Буре», где шут валяется на Калибане, а пьяница их со всех сторон разглядывает; эта проходная сцена—сцена распознавания—мало двигает действие, но создает очень забавное статическое сценическое положение.—В чтении длинноты в таких случаях выступают более явственно.

Несвойственно такое затягивание сцены ради эф-

фектного, чисто-красочного момента драмам, развивающимся в бурном ритме, напр., испанским пьесам; также и стройным, строгим по форме трагедиям французских классиков. Характерно такое медлительное смакование эффектного сценического положения для многих пьес Островского. Напр., в «Горячем сердце» подвыпивший подрядчик, принимая у себя в саду гостей, долго и обстоятельно демонстрирует свое благосостояние и роскошь; сцена очень забавная, но задерживающая общую динамику комедии.—Шекспир сочетал бурное ритмическое движение с отдельными, искусно вкрапленными в общую картину пьесы, красочными моментами.

IV. КОНСТРУКЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОЙ РЕПЛИКИ.

Драматическая сцена есть поединок; драматическая реплика—удар в борьбе или парирование удара.

Драматическая реплика неизбежно несет на себе печать волевого усилия. Живая драматическая реплика всегда — выпытывание, выведывание, расследование, допрос; или уговаривание, увещевание; или просьба, вымогательство; или обольщение, соблазнение, лесть; или упрек, обвинение; или обида, оскорбление, вызов, нападение; или предостережение, совет; или защита, оправдание кого-нибудь и тому подобное.

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

Иногда она—только намек, незаметно брошенный, сдержанное проявление; иногда—открытое устремление, резкое проявление воли—до самозабвения, до исступления; иногда это сознательное, иногда совершенно бессознательное усилие; но, во всяком случае, каждая подлинная драматическая реплика имеет действенное назначение.

Это легко проследить, установив, хотя бы приблизительно, общую конструкцию драмы в тех произведениях, в тех сценах, где действие развивается бурно и открыто. Действенное значение реплик резко

выступает, когда люди страстно и несдержанно осуществляют свои желания. Когда пушкинский Дон-Жуан на коленях обольщает Дону-Анну:

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

в этих словах слишком явственно дышит разгоряченная воля.

Однако там, где реплика принимает резко-эмоциональную окраску или характер отвлеченного суждения, иногда весьма нелегко установить ее волевое содержание. Особенно трудно почувствовать волевой стержень реплики в пьесах с вялым действием, напр., в пьесах Чехова. Тригорин в «Чайке» говорит Нине Заречной о себе в высшей степени вяло и сдержанно: «Когда хвалят, приятно... Сюжет для небольшого рассказа...» и пр. Эта легкая, холодная, ироническая болтовня избалованного литератора есть кокетство и ухаживание; Тригорин Нину Заречную обольщает. Вообще Чехова характеризует иносказательный диалог—«подводное течение» единого действия, по выражению Станиславского[1]).

Волюнтаризм в системе Станиславского.

Блистательное сценическое подтверждение драматургический волюнтаризм получает в «системе Станиславского».

Имея в виду актерское исполнение, Станиславский разбивает каждую роль на так называемые «куски» отдельных хотений: хочу узнать, хочу успокоить, хочу

[1]) Несколько более подробно о чеховском диалоге см. мою книгу «Станиславский».

уничтожить и. т. п. (точного метода по определению хотений у Станиславского не было). В каждой реплике Станиславский искал такое хотенье, направленное на разрешение определенной волевой задачи. Станиславский учил: нельзя играть чувства, актер может только исполнять волевые задачи, которые, однако, должны быть намечены так, чтобы вызывать в актере чувства. (Учение о волевом рисунке роли было несколько затемнено учением о «переживании», навеянным натуралистическими тенденциями современной Станиславскому литературы.)

Параллельно образному, живому течению пьесы, актер чертил последовательную цепь волевых кусков, хотений. Получалась своеобразная схема, последовательный рисунок действенных линий. Можно возразить: метод Станиславского есть технический метод предварительной сценической работы, не более; пусть для актера—и то пока он не на сцене—вся сцена распадается на куски волевых задач, в чтении она является гармонической системой образов, мыслей, чувств и. т. д. — Однако из всего предыдущего изложения явствует, что вскрытие волевых усилий в отдельных репликах дает нам нечто большее, нежели технический актерский прием. Поскольку драма изображает борьбу цельных, последовательно-развивающихся стремлений, постольку страсть является самим содержанием драмы, той стихией, которая ее образует, конструирует, основным содержанием драматических реплик являются волевые усилия, — отдельные моменты общего волевого стремления [1]).

[1]) Последние годы Станиславский толкует отдельные реплики, как хотенья, направленные на выполнение задач физических, одновременно подчеркивая—чисто-рационалистически—логический смысл произносимой актером фразы: логика плюс физическое устремление заменили ак-

Волевая динамика таится под покровом драматического диалога—формирует его.

Сценический волюнтаризм Станиславского является последовательным подтверждением волюнтаризма теоретического, впервые обоснованного Аристотелем.

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

выпытывание—скрывание, уклонение
от ответа; или ответ, уступка
чужой воле,—
принуждение—сопротивление,
попытка отвлечь в сторону;
или уступка и. т. п.
нападение, удар—контр-удар, или
отступление; или уступка и. т. п.

На довод следует контр-довод—или попытка отвлечь в сторону—или согласие; на угрозу следует контр-угроза—или проявление пренебрежения внешнего или подлинного—или уступка и т. д. и т. д.

По аналогии с аристотелевским делением всех сцен трагедии на сцены 1) смены счастья и несчастья, 2) сцены распознавания (в широком толковании) и 3) бурного страдания, можно разделить—самым общим об-

---

теру динамику страстей. Не входя в сценическую критику этого метода, следует указать, что он уже не является проверкой драматической конструкции. Если в бурных излияниях, краснорѣчивых размышлениях, вкрадчивой или открыто-пламенной речи трибуна (напр., в речи Брута в «Юлии Цезаре») актер усматривает желание найти глаза толпы; если безумная и убедительная речь Дон-Жуана сводится к желанию приблизиться или заключить в свои объятия—мы в этом сведении драматической реплики к усилию физическому явно ощущаем только технический прием.

разом—все реплики в драме на 1) реплики распознавания; 2) реплики нападения (открытого или замаскированного) и 3) реплики взывания о помощи, искания выхода в трудном положении, а, с другой стороны, на соответствующие всем видам указанных реплик контр-реплики всевозможного сопротивления.

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

Так здесь похоронили командора?

и. т. п.

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

А чьи слова, Лаура?

и прямое нападение:

Твой Дон-Жуан безбожник и мерзавец,
А ты—ты дура.

Лаура сопротивляется в гневе; Дон Карлос уступает:

Виноват, Лаура;
Прости меня... и т. д.

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

Но когда

. . . . . .

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

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

> . . . . . видеть
> Вас должен я...

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

> Когда б я был безумец, я б хотел
> В живых остаться . . . и т. п.

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

прощает Дон-Жуану убийство мужа; она целует Дон-Жуана. — Но является приглашенная статуя и уничтожает обольстителя, увлекает его в преисподнюю.

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

Более сложно толкование реплик в так называемой психологической драме недавнего прошлого (некоторые драмы Гауптмана, Ибсена, пьесы Чехова и др). Для понимания отдельных реплик в этих пьесах иногда необходимо сложное исследование.

Метод исследования реплики.

Отдельная реплика — звено общей цепи единого действия — конструируется, прежде всего, основным стремлением действующего лица. Единое действие драмы (роли)—ключ к отдельным репликам, к отдельным волевым усилиям. Далее: при анализе реплики необходимо учесть влияние времени и места действия. Далее: связь действующего лица со своим партнером — связь действенную: либо стремление обезоружить, подчинить себе, либо вовлечь в заговор, завербовать сотрудника—связь реплик, как удара с контрударом [1]). Весьма трудно толкование реплик в пьесах, герои которых страдают внезапно обнаруживающимся

[1]) Монолог, это как отчасти указывалось в главе III, является замаскированным диалогом. Помимо указанного обращения к отвлеченному антропоморфированному партнеру—богу, судьбе, силам природы; по-

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

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

---

мимо воздействия на самого себя, отдельная фраза монолога может еще быть обращенной к отсутствующему:

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

репетицией воображаемого диалога:

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

и, наконец, обращением к публике.

ном чередовании моментов уныния с попытками ободрить себя и своего партнера.

В последнем акте Росмер говорит Ребекке, что «ректор собрал у себя весь наш старый кружок: и они ясно доказали мне, что план мой—облагородить умы — совсем не по мне». Далее Росмер упрекает Ребекку в том, что она хотела сделать из него «орудие своих замыслов». Тогда Ребекка сознается Росмеру в своей любви к нему. Она отказала ему (в 3-м акте) стать его женою потому, что «родовое росмеровское мировоззрение заразило ее волю и заставило ее захиреть», но она уже давно испытывала к Росмеру «безобразную чувственную страсть». «Теперь,—говорит она,—когда жизнь подносит мне полную чашу счастья, я стала такой, что мое собственное прошлое становится мне поперек дороги». Внезапное признание в любви—и внезапное признание в слабости. Не только читатель, но и Росмер теряется:

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

Риторический характер драматической реплики.

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

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

Слово в драме есть поэтически-преображенное действенное слово, либо действенное по преимуществу, либо риторическое [1]).— Риторика в драме является в виде, так сказать, поэтически-смягченном; благодаря музыкальной и ритмической инструментовке это—нечто среднее между лирической поэзией и ораторским искусством.

---

[1]) В риторике Герлаха мы читаем о риторической фигуре—антитезе: «Только там, где надо говорить едко, умно, остроумно, она уместна; сердечность ее исключает». Далее, при определении гиперболы Герлах пишет: «Гипербола должна быть оправдана сильным чувством, иначе это базарный крик».—Так называемое усиление (Steigerung), пишет Герлах, оправдывается страстностью. «Вообще,—пишет он,—характер красноречия зависит от характера говорящего и ситуации».—Все эти замечания явно относятся к речи драматического героя, страстно и неуклонно преследующего свою цель, пользующегося словом, как орудием драматической борьбы. Он, естественно, прибегает к риторическим фигурам.

Лирика, как элемент риторики.

Помимо речи риторической, характерной для бурного движения драматической борьбы—и речи действенной по преимуществу—мы находим в драме и слово лирическое. Кроме редких моментов остановки действия, как, напр.,

> Как сладко спит сияние луны
> Здесь на скамейке! («Венецианский купец»—Лоренцо и Джессика. IV акт);

кроме редких моментов бездейственного созерцания, лирика в драме только маскирует волевые усилия: ее назначение в драме—чисто орудийное, действенное. Это то же слово—действие, только скрытое, принявшее облик эмоциональности, непосредственного чувства—Чеховские пьесы потому то и могли быть сыграны, что лирические излияния чеховских героев прикрывают—если и не сильные и не решительные, то, во всяком случае, определенные волевые устремления. Таков, напр., монолог Тузенбаха перед уходом на дуэль, где ему суждено умереть: «Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и в сущности какая должна быть около них красивая жизнь».—«Мне весело»—самоободрение. Далее: момент сожаления о жизни, колебание воли.—Далее: (крики: «Ау!. гоп-гоп!) Надо итти, уже пора. Так мне кажется, что если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе».—Опять момент самоободрения, самоутешения.[1]) Лирика в драме, таким образом, является как бы эле-

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

ментом риторики; это—та же убеждающая речь, однако действующая не столько на разум или непосредственно на волю, сколько на чувство партнера [1]).

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

Диалектика, как элемент риторики.

Присутствие отвлеченной мысли чувствуется на каждой странице каждого более или менее значительного драматического произведения. Назначение теоретизирующей мысли в драматическом диалоге—так же, как и лирического восклицания—орудийное. Риторика стремится воздействовать не только образными, красочными средствами, она действует также убедительными доводами и рассуждениями—стройной диа-

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

лектикой. Мы находим в драме — прежде всего, в трагедии — целые группы таких теоретических реплик и контр-реплик, дебатирующих по конкретному случаю какое-либо абстрактное положение.

Напр.: «Ипполит» Эврипида, перевод Анненского.

Старик.

Народной совести закон — ты знаешь?

Ипполит.

Какой закон? К чему ты клонишь речь?

Старик.

Кто сух душой, надменный, нам не мил.

Ипполит.

Ты прав, старик; надменный ненавистен.

Старик.

Лишь ласковый имеет дар пленять.

Ипполит.

Он без труда друзей приобретет.

Старик.

Не то же ли среди богов, что здесь...

Ипполит.

Раз их закон мы, смертные, приемлем...

Старик.

Зачем же ты не молишься богине?

Ипполит.

Какой? Смотри — уста на грех наводят.

Старик.

Киприде — той, что здесь порог хранит.

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

Я чту ее, но издали, как чистый.

Старик (повышая тон).

А все ж она могуча в сонме смертных.

Ипполит.

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

Здесь — в драматической борьбе — сталкиваются отчетливые силлогизмы.

Или, напр., «Гамлет», пер. Кронеберга.

Гамлет.

Дания—тюрьма.

Розенкранц.

Так и весь свет—тюрьма.

Гамлет.

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

Розенкранц.

Мы другого мнения, принц.

Гамлет.

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

Розенкранц.

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

Гамлет.

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

Гильденштерн.

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

Гамлет.

Сновидение само есть только тень.

Розенкранц.

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

Гамлет.

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

Этот обмен мыслями — сцена распознавания. Гамлет притворяется сумасшедшим, придворные хотят его разгадать.

Человек вооружен мыслью; желая быть убедительными, герои драмы прибегают ко всем имеющимся в их распоряжении идеологическим средствам. Менее всего стремясь к отвлеченному познанию, далекий от платоновской ἐπιστήμη, осуществляя свою страсть, стре-

мясь к непосредственной, конкретной цели—воздействовать на партнера (общая цель драматического героя может быть отвлеченная; напр., он может стремиться к истине, справедливости и т. п., но цель каждой реплики самая конкретная), герой драмы невольно является философом, социологом, экономистом, правоведом, теоретиком искусства. Тартюф, ухаживая за Эльмирой, произносит целые тирады о любви, якобы в духе платонизма. Франц Моор, убеждая себя в том, что его злодейское хищничество вполне законно, импровизирует хитроумную систему аморализма и крайнего индивидуализма; Фамусов, в оправдание своей косности невольно занят социальной психологией, и т. д. и т. д. Теория в драматическом диалоге непосредственно служит практике. Герои драмы философствуют, отстаивают свои стремления, вооружают их орудием мысли. Мысль в драме есть все то же слово-действие, только принявшее обличие интеллектуальной отвлеченности.

Богатством драматической диалектики отличаются все замечательные драматурги, начиная с Эсхила. Однако здесь есть опасность бесцельной теоретизации. Увлекаясь идеологическим обоснованием своих желаний, герой драмы должен чувствовать, что наступает момент борьбы, когда самые остроумные и глубокомысленные доводы неуместны; иногда молчание сильнее слов; иногда нужно действовать напрямик—и действовать кулаками, а не разглагольствовать. Немецкие драматурги, как, напр., Геббель, часто злоупотребляли диалектикой. Олоферн в «Юдифи» произносит в защиту своего варварского индивидуализма монологи, достойные приват-доцента. В «Торквато Тассо» Гете третьестепенные действующие лица так и сыплют

гениальные афоризмы, что, в общем, утомительно и неуместно. У Шекспира, напротив, нас часто поражает изумительно плодотворное пользование диалектикой: отвлеченные рассуждения у него убедительно и веско подкрепляют драматическую борьбу. Однако и у него попадается холодная, бессодержательная риторика, напр., монолог Джульетты, напыщенная декламация:

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

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

Итак, глубокомыслие драматического героя требует особого истолкования. Для героя драмы мысль— орудие борьбы, средство достижения своей цели. Язык драмы—язык желания; в этом—его сила, его правда; и в этом его ложь. Нельзя верить на слово ни одному драматическому герою; надо проверить, отчего, и, главное, для чего он говорит, проверить обстоятельства, в которых он действует, его отношения с партнерами и, прежде всего, его единое действие.

Литературная критика, обычно, упускает из виду динамическую, драматическую подпочву диалога. Она верит драматическим героям слепо и наивно, она чи-

тает стихи в трагедии, как лирические высказывания автора, она ищет в словах героев драмы определенное теоретическое мировоззрение, забывая о том, что драматический диалог есть риторика и менее всего похож на теоретическую программу. Тем не менее, в двух случаях афоризмы и рассуждения героя драмы — не только слово-действие, но и слово-мысль, теоретическое утверждение автора. Во 1) в том случае, когда героем драмы является некий проповедник, говорящий и действующий от имени автора, проповедник, чье единое действие есть именно искание и утверждение объективной, с точки зрения автора, истины. Таковы напр., Бранд, Чацкий, Аким (во «Власти тьмы»), многие комедийные «резонеры». Здесь голос героя и голос автора сливаются. Во 2) другой случай—это отдельные восклицания и изречения—обычно какого-нибудь лица, менее других замешанного в драматическую борьбу—в момент остановки или окончания действия. Напр., слова Горацио над трупом Гамлета:

Вот сердце благородное угасло!

Такие изречения обращены иногда уже прямо в публику.

В древнегреческой трагедии теоретическое—дидактическое суждение автора высказывал хор—иногда вступающий в драматическую борьбу, иногда же выступающий в момент, когда действие замирало, останавливалось.—В речах древнегреческого хора открыто звучало авторское мировоззрение; в современной драме оно проявляется не в отдельных репликах или монологах, но, прежде всего, в самой конструкции драматического произведения; в последовательности событий, в неразрывной связи причин и следствий, в соотношении между героями драмы, в их судьбе,—

в судьбе их страстей мы вскрываем созерцание мира, свойственное автору.

В борьбе с несколько напыщенным и искусственным пафосом французской классической трагедии, представители романтической, а впоследствии реалистической драмы обвиняли риторику в неестественности, искали более непосредственной, более близкой к разговорному языку, драматической речи. Тем не менее, всякая убеждающая речь, если только она вызвана сильной страстью — и если действующее лицо, охваченное этой страстью, находится во всеоружии воли, ума и чувства, естественно, принимает характер ярко-риторический. Возражения против риторики коренятся в отрицании героического театра, в отрицании, иногда бессознательном. В дальнейшем (в главе о характеристике—«Язык характера»—а также в главе «Драма и трагедия»), вскрывая различия между реалистической драмой, стремящейся, прежде всего, к изображению типических характеров, и трагедией, изображающей героев, мы установим органическую связь между ярко выраженной трагедийной риторикой и основным заданием трагедии. Однако, признав риторической всякую образную речь, имеющей своей целью убедить партнера, мы и характерный язык реалистической драмы—напр., драмы Островского—если только это язык образный, патетический—должны признать риторическим—в несколько расширенном смысле этого слова.

Реалистическая драма в отличие от трагедии изобилует репликами действенными по преимуществу, ее язык часто близок к языку повседневности, но и в ней истинное побуждение страсти неизбежно проявляется в «красноречии».

Драматический стиль.

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

Ударность реплики заключается, прежде всего, в непосредственной ясности ее смысла. По общему правилу — кроме случаев нарочитого затемнения смысла — драматическая реплика должна быть отчетлива по своему смыслу. Ее цель — убедить, завладеть; туманная риторика бессильна. — Лирика, передающая утонченные движения нашего духа, может быть смутной, неуловимой; драматический герой стремится к ясности, он хочет быть легко и быстро воспринятым; иначе он не достигнет цели — тем более, что ему далеко не всегда приходится иметь дело с изысканным партнером. — Драматическая реплика может быть утонченным намеком в тех случаях, когда действующие лица — при тонкой духовной организации — понимают друг друга с полуслова, когда между ними возможно, так сказать, сокровенное общение. Таков стиль некоторых пьес недавнего прошлого, напр., некоторых пьес Метерлинка и некоторых пьес Стриндберга (последнего периода); это — театр для немногих. — Отрывистый характер драматической реплики у современных немецких экспрессионистов (Кайзер) — в чем и состоит, главным образом, их оригинальность — рассчитан на быструю нервную восприимчивость партнера; это — стиль чрезвычайно нервной эпохи.

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

Нет, ничто
Так не печалит нас среди веселий,
Как томный, сердцем повторенный звук.
(«Пир во время чумы».)

или:

Но так-то, нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой
(там же).

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

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

Я Дон-Жуан — и я тебя люблю.

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

Сравним два перевода «Юлия Цезаря»—перевод Михаловского и Козлова. Начало 3-го действия.

Перевод Козлова:

Цезарь.
Ну вот—и Иды марта наступили.
Предсказатель.
Да, Цезарь, но еще не миновали.

Перевод Михаловского:

Цезарь (вещателю).
Вот Иды марта наступили.

Вещатель.
Да;
Но не прошли.

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

Вот Иды марта наступили —

прямой вопрос.

Или далее, у Козлова:

Цезарь.
Тебя предупредить я должен, Цимбер,
Что подлое твое низкопоклонство
И ползанье прийтись по вкусу могут
Обыкновенному лишь человеку.

У Михаловского:

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

У Козлова — холодное многословие, у Михаловского — четкий афоризм. Надо заметит, что у Шекспира здесь четырем строкам Козлова и трем Михаловского соответствуют две с половиной стихотворных строчки.—Вообще перевод Козлова более литературный, более нарядный в смысле образности, уступает в смысле ударности стиха переводу Михаловского. Несмотря на неблагозвучие и прозаичность перевод Михаловского в смысле драматического стиля заслуживает предпочтения.

Драматическая реплика должна быть ударна; этим объясняется то, что авторы драматических произведений в стихах редко прибегают к сложным размерам, заставляющим собой любоваться. Эврипид и Тирсо ди

Молина — исключение. Огромное большинство драматургов английских, немецких и русских пользовались пятистопным ямбом, который Аристотель называет λογιστικώτατος, то-есть наиболее близким к разговорной речи; испанцы — шестистопным хореем, свободно выражая свою неудержимую патетику; французские классики — шестистопным ямбом, сообщающим драме несколько монотонную торжественность. В древнегреческой трагедии декламация хора отличалась сложным и причудливым размером в момент остановки действия, тогда как, вступая в драматическую борьбу, хор, обычно, начинал говорить пятистопным ямбом; виртуозная игра стихотворными размерами никак не способствует силе волевых воздействий, являющихся содержанием драматических реплик; хитросплетенные размеры более уместны в поэзии лирической.

V. РИТМ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

В лирической поэзии основной ритмической единицей обычно является строфа [1]).

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

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

Параллельные ритмические ряды.

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

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

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

Таким образом, в драматическом произведении три параллельных ритмических ряда:

1) ряд волевых усилий, проявляющихся в словесно-ритмической форме;

2) ряд волевых усилий, проявляющихся во внешних действиях (отчасти указанных в ремарках);

3) ряд мимический (иногда указанный в ремарках);

Все эти ряды прерываются.

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

Например:

Молодой человек.

. . . . . Итак,
Я предлагаю выпить в его память
С веселым звоном рюмок, с восклицаньем
Как будто б был он жив.

Председатель.

Он выбыл первый
Из круга нашего. Пускай в молчаньи
Мы выпьем в честь его.

Молодой человек.

Да будет так!
(Все пьют молча.)

Председатель.

Твой голос, милая, выводит звуки
Родимых песен и т. д.

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

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

и т. д.

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

Дон-Жуан.

Ежели тебе
Не терпится, изволь. (Бьются.)

Лаура.

Ай, ай, Жуан!
(Кидается на постель. Дон-Карлос падает.)

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

Герцог.

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

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

2) Ряд внешних действий, указанных в ремарках или сопровождающих диалог согласно его смыслу, на первый взгляд часто прерывается; более того, он часто как бы почти отсутствует. На первый взгляд весьма часто действующие лица, неподвижные, обмениваются словами. Однако это лишь поверхностное впечатление. Вчитавшись в пьесу, уловив в ней движение драматической борьбы, мы начинаем, естественно, воображать беспрерывный ряд действий, сопровождающих слова: убеждающие жесты, легкие прикосновения и приближения, внезапное подымание и опускание головы, воздействующие на партнера и т. д. и т. д. Не даром говорят, что каждая драма может быть проверена пантомимой; поскольку волевое усилие стремится выразиться во внешнем действии, каждая истинная, т.-е. построенная на страстном волевом устремлении драма находит себе выражение в ряде наглядных действий.—Здесь отчетливо выступает различие между так называемой психологической драмой и драмой шекспировского типа. «Месяц в деревне», конечно, не может быть превращен в пантомиму; скудость внешнего действия указывает на чрезвычайную вялость внутреннего действия.—Итак, если мы будем полагать внешнее действие не только в решительных поступках, но и в ряде более незаметных физических движений и жестов, мы должны признать, что ряд внешних действий в драме, кроме разве так называемой психологической драмы—редко прерывается.

3) Мимический ряд, беспрерывно соприсутствующий на сцене—за исключением моментов, когда действующее лицо является в маске или реплики доносятся из-за кулис—в воображении читателя также соприсут-

ствует беспрерывно, однако весьма смутно и неопределенно, поскольку он всецело предоставлен читательскому воображению.

Тем не менее есть сцены, главным образом сцены молчаливого и внешне-бездейственного сопротивления одного из партнеров, где мы и в чтении неизбежно заинтересованы мимикой—и должны ее вообразить. Такова, напр., сцена: Кориолан у Тулла Авфидия («Кориолан» Шекспира). Кориолан, изменив Риму, является к предводителю врагов—вольсков—Авфидию и произносит длинный монолог, в котором предлагает свои услуги. Авфидий не произносит ни слова, но по окончании речи Кориолана обнимает его. Здесь, не только на театре, но и в чтении нашу фантазию волнует лицо Авфидия: его удивление, его первоначальное недоверие и постепенный контрастный перелом к радости, к восторгу по поводу приобретения мощного союзника—все эти переходы дают возможность вообразить богатую мимическую игру.

Надо еще добавить, что в редкие моменты остановки действия, в те моменты, когда замирает борьба волевых усилий—появляются ритмические слова и действия иного значения. (Как уже указано, в древнегреческой трагедии, а также и в современной драме, остановка действия иногда сказывается в перемене стихотворного размера).

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

Словесный ряд.

Внешнее действие.

— — — — — — —

Мимический ряд (мало ясен, но беспрерывен).

Наиболее прерывистым оказывается словесный (стихотворный) ряд.

Ритмическая единица в драме.

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

Дон-Жуан.

Ах, вижу я, вы все, вы все узнали.

Дона-Анна.

Что я узнала?

Дон-Жуан.

Так, я не монах...

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

У ваших ног прощенья умоляю.

—Эта группа «ударов»—признания Дон-Жуана и растерянных контр-ударов (реплики распознавания) со стороны Доны-Анны, является цельной ритмической единицей.

Далее:

Дона-Анна.

Ах, боже! встаньте, встаньте!

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

Реплика Доны-Анны плюс это действие является новой ритмической единицей.

Далее:

. . . . . .

Дона-Анна.

— — Кто же вы?

Дон-Жуан.

Несчастный, жертва страсти безнадежной.

Дона-Анна.

О боже мой! И здесь, при этом гробе!

Признание Дон-Жуана и ужас Доны-Анны сливаются в одну ритмическую единицу.

Дона-Анна.

. . . . . .

Подите прочь.

Дон-Жуан.

Минуту, Дона-Анна!

Одну минуту!

Дона-Анна.

Если кто взойдет!

Дон-Жуан.

Решетка заперта. Одну минуту!

Новая ритмическая единица: Дона-Анна гонит Дон-Жуана (момент «контр-атаки»—на короткое время инициатива борьбы переходит в ее руки). Дон-Жуан сопротивляется—и достигает своего.

Дона-Анна.

Ну? что? чего вы требуете?

Дон-Жуан.

Смерти.

О, пусть умру сейчас у ваших ног

и т. д.

Подобно тому, как в игре в лаун-теннис мяч перебрасывается от одного партнера к другому, пока, наконец, не падает на землю, так и мяч драматического действия перебрасывается от одного действующего лица к другому, пока не упадет; тогда его снова подхватывает один из борющихся и начинается новая ритмическая группа—единица—парных усилий и контр-усилий.

Таким образом, в драматическом произведении отдельные ритмические единицы неравномерны по своей длительности.

Ритмические единицы парных усилий и контр-усилий соответствуют «кускам», на которые Станислав-

ский разбивал актерскую роль—с той разницей, что «куски» волевых задач устанавливались Станиславским с практической целью, для актера, для роли, то-есть односторонне; Станиславский при анализе роли, естественно, реплику от контр-реплики отделял—каждая роль делилась на свои «куски». Однако морфологически реплика неразрывна с контр-репликой и, анализируя ритмическое развитие драматического произведения, мы делим все произведение на ритмические единицы парных усилий и контр-усилий.

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

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

Напр.:

Дона-Анна.
. . . . . Кто же вы?

Дон-Жуан.
Несчастный, жертва страсти безнадежной.

---

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

Что касается окончания ритмических единиц (в пьесах, написанных стихами), то считается более или менее установленным, что монологи (и резко обозначенные «куски» монологов) заканчиваются на м. Напр., в «Пире во время чумы» ответ председателя священнику заканчивается словами:

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

Ту же тенденцию к окончанию на м. можно приписать и всем группам парных реплик и контр-реплик— в том случае, когда они являются схваткой решительной.

Напр., из «Скупого рыцаря»:

Барон.

И гром еще не грянул, боже правый!
Так подыми ж, и меч нас рассуди.
(Бросает перчатку, сын поспешно ее поднимает).

Альберт.

Благодарю. Вот первый дар отца.

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

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

Напр.:

Я гибну—кончено—о Дона-Анна!..
(Проваливается.)

Наконец, ритмическая единица — группа реплик может быть прервана внезапным ударом со стороны, вызванным нападением, внезапным появлением нового участника борьбы. В таких случаях, подчеркивая вне-

запность такого натиска, драматург, обычно, обрывает группу реплик посреди стиха.

Напр.:

Лепорелло.

. . . . . .

Кто к нам идет?

(Входит монах.)

Монах.

Сейчас она придет

Сюда и т. д.

или, напр.:

Альберт.

Вон, пес! (Жид уходит.)

Вот до чего меня доводит

Отца родного скупость.

и т. д.

В «Скупом рыцаре», «Моцарте и Сальери» и «Каменном госте» все важные уходы и появления на сцене, а также резкие решающие действия прерывают стих посредине в 17 случаях из 20.—Итак, ритмическая единица в драме сплошь и рядом начинается и обрывается посредине стиха.—В реалистической прозаической драме, а также в комедии внезапное вторжение со стороны обрывает иногда фразу на полуслове.

Ритмические единицы различны по длительности, окончания м. и ж. чередуются в них самым причудливым образом, ритмические единицы могут начинаться и кончаться посреди стиха, и, если приложить к их ритмической фигурации метод Андрея Белого, они обнаружат бесконечное разнообразие. Здесь возможны самые причудливые обрывки ритмических фигур, тесно связанных с ритмом внешнего, физического действия. Вячеслав Иванов называет пятистопный драматический ямб в таких обрывистых кусках «речита-

тивным», противупоставляя ему более приближающийся в правильной ритмике лирического стихотворения пятистопный ямб некоторых драматических монологов, который он называет ямбом «arioso».—Драматический ямб крайне разнообразен по своей ритмической структуре и по своей поэтической насыщенности.

Еще труднее, нежели в драматическом стихотворном произведении, установить (сознательно) ритм драматического произведения в прозе. Стих сам по себе ритмизирует движение драматической борьбы. Прозаическая реплика также (бессознательно) стремится к ритмической фигурации—очень часто к ямбической (почему Аристотель и называет пятистопный ямб λογικὸν στιχώτατος).

Напр.:

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

Прозаическая речь отличается изобилием пиррихиев, произносимых в убыстренном темпе. В прозаической речи особенно отчетливо выделяются ударения. В то время, как в пределах одной стихотворной ритмической единицы темп, благодаря скандированию, остается более или менее ровным,—в драматической прозе вследствие невольного убыстрения безударных слогов темп меняется уже в пределах одной ритмической единицы. Это очень усложняет сознательное восприятие ритма в драматической прозе.—Мало того: там, где внешнее действие прерывает течение драматического

стиха замедлением темпа, в прозе возможна пауза (необозначенная автором), напрашивающаяся по ритмическому течению фразы. Так, напр., перед «Как, ревизор?»—в виду ямбической фигурации предыдущей реплики городничего, мы должны мыслить не замедление темпа, а паузу, равную одному слогу, то-есть:

(Пауза) Как, | ревизор?

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

Ритм драматического произведения образуется в соотношении различных по длительности, причудливых по внутренней фигурации ритмических единиц: некоторые из них требуют медленного, другие быстрого темпа. Так, моменты решительных столкновений, решительных ударов естественно развиваются в быстром темпе, моменты выпытывания, выслеживания — если только они не сопряжены с желанием ошеломить противника—в темпе более медленном. Определяет быстроту темпа в каждой сцене более активная воля—воля наступательная (конечно, в соотношении с волей обороняющейся). В медленном истовом темпе развиваются моменты обрядовые, моменты остановки действия.

Мы видим чрезвычайную сложность драматической ритмики. Чтоб уловить ритм драматического произведения, необходимо прежде всего остро и постоянно чувствовать единое действие, формирующее драму, необходимо вчитаться в нее так глубоко, чтобы живо ощутить все отдельные звенья драматического процесса—все отдельные ошибки и схватки драматической

борьбы; для этого необходимо явственно вообразить то внешнее действие, которое драму почти беспрерывно сопровождает—и которое драматург, обычно, не определяет, полагая это делом театра. Только тогда, вообразив драму в целом и в частностях, можно ощутить движение ее многогранного и сложного ритма. Внутреннее волевое устремление—слово—движение—жест—мимика: перед нами несколько параллельных рядов; все вместе течет в гармонической стройности. Но душой драматического произведения, тем началом, которое его организовало, является ритмическое дыхание волевого стремления. В этом смысле мы и должны понимать слово Ницше: ритм—душа трагедии.

VI. ХАРАКТЕРИСТИКА.

Характером мы называем совокупность направлений чувства, воли и ума—определенную форму душевной динамики, свойственную человеку. Поскольку мы мыслим индивидуальность, как нечто законченное—есть в характере черты неизменные, присущие незыблемой личности; есть черты меняющиеся. Характер может измениться до искажения вследствие болезни; сильные душевные потрясения сказываются на нем иногда глубоко. Есть характеры более или менее изменчивые, и более или менее постоянные, устойчивые.

Поскольку драма изображает цельный действенный процесс душевной жизни — единое действие, — она, обычно, изображает характеры, способные к цельному действию, склонные к нему—или понуждаемые: Аристотель требует цельного изображения характера; если изображено лицо, отличающееся колеблющейся волей, оно должно быть цельно изображено в своей нецельности. Однако, согласно всему предыдущему изложению, в драме действуют преимущественно люди с характером цельным по своему существу; во всяком случае, такие люди ведут действие.

Однако, как бы целен в своих стремлениях ни был герой драмы,—с другой стороны, поскольку драма изображает резкие потрясения, духовный образ героев на

протяжении трех-пяти актов неизбежно меняется. Король Лир в пятом акте—не тот, что в первом. В начале трагедии—это гордый и сумасбродный «король с головы до пят»; в конце трагедии—это чуткий, умудренный в страшных испытаниях страдалец. Иногда весьма трудно решить, есть ли такое изменение—проявление новых черт, искажение характера, или только проявление скрытых черт, таившихся в душе героя трагедии до ужасного испытания, которому судьба его подвергла. В конце концов характер человека ясен лишь в поверхностных своих очертаниях; его глубина, его бессознательная стихия лишена самосознания и недоступна наблюдающему сознанию со стороны.

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

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

[1]) В пьесах, изображающих влияние колдовских чар или гипнотическое внушение, могут быть изображены периодические перерождения личности. Тогда перед нами подлинное раздвоение личности.

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

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

Драма изображает душу человеческую в состоянии страсти; эта страсть—единое действие—прежде всего и определяет характеристику героя драмы. С другой стороны, все противоборствующие герою драмы лица в сильнейшей мере ограничены своим контр-действием, своим сопротивлением. Отсюда, если так можно выразиться, особый характер драматической характеристики: характер волевой, и, поскольку наша воля схематичнее наших чувств, настроений, ощущений и т. п.—относительно схематический характер этой характеристики.

Когда актер изучает пьесу, он, естественно, ищет в партитуре роли матерьяла для разносторонне-разработанного сценического образа—со всеми характерными особенностями; между строк ему чудится даже интонация героя. Мы же, читатели драмы, мы знаем, что одну и ту же роль играют, каждый по своему, тысячи актеров. В то время, как характеристика в ро-

мане выписана со всеми подробностями, так что нашему воображению и прибавлять нечего, драматическая характеристика обычно лишена физических и психологических деталей. Обычно только слабые драматурги натуралистического типа и шутники, в роде Бернарда Шоу, загромождают картину драматической борьбы детальными ремарками, которые мешают следить за основной структурой сцены и с которыми театр, обычно, мало считается.

Детально-разработанные характеристики в «Ревизоре» Гоголя—превосходная режиссерская работа, необязательная для автора

Действующих лиц драмы характеризуют:

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

2) Действующих лиц драмы характеризуют те словесно-действенные средства, которыми они борются: наступательным, требовательным тоном; остроумием, искусной диалектикой, этической проповедью и т. д. и т. д. Ласковостью, мольбами, слезами, которые должны разжалобить, лирическими вздохами (орудийного назначения) борются так называемые лирические персонажи (ingénue).

Поскольку мы воображаем физические действия, поступки (а на сцене их видим воочию), характеристика в драме создается также физически-действенными про-

явлениями (сценическими функциями в узком смысле этого слова).

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

Драма изображает людей действующих; бездельникам нет места на сцене [1]). Поэтому, при анализе драматической характеристики мы, прежде всего, должны установить, что данное действующее лицо делает. Далее: из-за чего? и какими средствами? Так, в «Моцарте и Сальери» Сальери отравляет Моцарта. Это существенно. Далее: он отравляет из зависти. При этом он борется с самим собой, пользуясь острой, глубокомысленной диалектикой. Он явно страдает—его эмоциональная вибрация богата. Все это создает образ патетического злодея.

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

У Геббеля в «Дневнике» есть замечание о том, что поступки драматического героя должны быть следствием его общей характеристики, но не должен автор подгонять характеристику к заранее намеченным поступкам. Это правильное замечание. Однако, если

[1]) Или, точнее, бездельники на сцене действуют—хотя бы как бездельники.

поступки и не должны быть предопределены, то «единое действие» предопределено, намечено заранее; оно-то и вдохновляет драматурга. Ради него—ради этого основного стремления главного действующего лица—пишется драма. Геббель прав: поступки не должны быть предопределены и характеристику не следует к ним подгонять, но характеристику определяет прежде всего единое действие (определяет в двойном смысле: в процессе созидания драмы и в анализе ее при восприятии).

Итак, волевая природа действующих лиц проявляется с большой полнотой; точно также—поскольку действующие лица пользуются всеми своими умственными средствами для борьбы—их интеллектуальный облик вырисовывается перед нами ярко.

Что касается эмоциональной природы действующих лиц, то она проявляется, как было указано, главным образом в виде эмоциональной вибрации воли. Те чувства, которые возникают во время борьбы, которые сопровождают борьбу, в драме даны; но область чувства самодовлеющего, безвольного, созерцательного перед нами закрыта. Оно может проявляться только в краткие моменты остановки действия.

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

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

Дорическая колонна—произведение искусства, так

же как и голландский натюрморт. Чем значительнее драма, тем существеннее в ней глубокая и рельефная стихия единого действия; тем схематичнее она в своих характеристиках. Герой трагедии есть некий максимум воли, ума и чувства, здесь отсутствует более детальные черты даже волевой природы (об этом подробно в следующей главе).

Маска на лице античного трагического героя не была технически-театральным приемом; она свидетельствовала о том, что перед зрителем—не индивидуальный характер, а некий персонаж, говорящий от имени страстей Диониса (per sona). Эллинская трагедия дает нам в чистейшем виде изображение страсти. Все дальнейшее развитие театра—включая также попытку французских классиков реставрировать античную трагедию—есть углубление психологическое, иногда сочетающееся с мощным драматизмом (как, напр., у Шекспира), иногда переходящим в реалистическую изобразительность (как, напр., в чеховском театре), уже подрывающим динамическую основу театра. Для реалистического театра характеристика важнее, первее своих действенных проявлений. Геббель, требуя, чтобы поступки были вызваны характерными чертами действующего лица, говорит как драматург-реалист, что отчасти противоречит его сухой и отчетливой трагедийной конструкции. Вернуть современный театр к его античному первообразу немыслимо; но мы должны помнить, что и в современной драме ее динамическая сила определяет ее значительность—и чем действеннее герой драмы, тем скуднее психологическая детализация его характера; нам мало говорят мелкие привычки и особенности героических натур.

Язык характера.

Есть еще одно средство характеристики в драме — это язык героев пьесы (le language des caractères). Однако именно в трагедии, в наиболее значительном драматическом жанре, действующие лица говорят приблизительно одним языком, языком самого автора. Пушкин в своей замечательной статье «О драме» указывает на то, что у Расина «полускиф Ипполит говорит языком маркиза»—и считает это законным. Весьма не разработана характерность языка в «Макбете» Шекспира и в «Дон-Карлосе» Шиллера. Поскольку трагедия есть experimentum ad maximum — опыт над человеческой душой, наделенной максимальным духовным богатством (более детальная характеристика отсутствует), язык героя трагедии—это звучнейший и ярчайший язык, который мерещится автору; здесь нет места для характерной детализации речи [1]).

С другой стороны мы видим, что в бытовой драме и бытовой комедии каждое действующее лицо говорит своим специфическим языком, со своими словечками. Иногда в комедии—часто у второстепенных действующих лиц—такое словечко является основой характеристики, едва ли не важнейшей ее чертой. Так, у Островского в «Талантах и поклонниках» кутящий актер постоянно ищет приятеля—купчика и машинально повторяет: «Где мой Вася?»—и это слово запоминается, как лейтмотив, как основа художественного образа.

Помимо отдельных лиц каждая среда пользуется своим собственным лексиконом и синтаксисом, так же, как и каждое поколение. Реалистическая драма, есте-

[1]) Лев Толстой упрекал Шекспира в недостаточной характерности языка; это была критика беллетриста-реалиста.

ственно, пользуется характерными языковыми особенностями изображаемого быта. Важно, однако, отметить следующее: характерный язык носит всегда несколько комедийный характер; он вызывает улыбку, как несоответствующий нашему представлению о нормальной человеческой речи. Шуты, по общему правилу, выражаются несравненно своеобразнее, нежели герои. В комедиях (и в комедийных сценах трагедий) мы находим самые причудливые формы языкового уродства.—Герои трагедии также прибегают к характерным оборотам речи—но только тогда, когда они надевают характерную маску, напр., когда они хотят посмешить своих партнеров. Так мрачный Яго разыгрывает веселого гуляку офицера, однако его монологи, когда он остается наедине со своим злодейским замыслом, лишены резко-выраженной характеристики и иногда доходят до настоящей патетики:

О, если хоть немного оправдают
Последствия все замыслы мои,
То мой корабль, послушный парусам,
Помчит меня свободно по волнам.
(Перевод П. Вейнберга.)

В так называемой мещанской драме (Bürgerdrama) мы находим смешение патетической речи со специфическими оборотами определенной среды (напр., в «Коварстве и любви»—старый Мюллер); эти обороты, в своей бытовой курьезности всегда остаются признаками не очень значительного жанра. Драма большого стиля—трагедия—в своих характеристиках лишена детальной разработки, схематична, и в этом смысле не психологична.

Пример анализа характеристики: Карл Моор в «Разбойниках».—Как он действует?—Под впечатлением

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

Другой пример: городничий в «Ревизоре».—Потрясенный известием о прибытии ревизора он созывает чиновников, делает им внушения; едет к мнимому ревизору, угодливо приглашает к себе; подпаивает; дает Хлестакову деньги; после внезапного обручения Хлестакова с дочерью важничает, грубо ра-

спекает купцов, и т. д. и т. д.—Ради чего он это делает?—Ключ единого действия—в мечтах о петербургской жизни: грубейший карьеризм провинциального чиновника.— «Боеспособность» —энергия городничего велика; при этом он, как отмечает Гоголь в ремарке, «по своему очень не глуп».—Его «эмоциональная вибрация» небогата—как обычно у комических героев (об этом подробнее в главе VIII), но в пятом акте он доходит до драматического пафоса. Его характеризует забавно-грубый циничный язык провинциального плутоватого чиновника. Более детальные черты характера выясняются из действенных его отношений с женой, дочерью и отдельными чиновниками и т. д. Обнаруживается крепкий семьянин, не лишенный внимательности отец, любитель поиграть в карты и т. д. и т. д.

Амплуа.

Классификация всех возможных в драме действующих лиц есть классификация всех живущих на земле (с прибавлением лиц фантастических), ибо каждый, как бы он ни был пассивен по своей природе, может быть насильственно, хотя бы на момент, вовлечен в драматическую борьбу. Однако исторически в различные эпохи складывались определенные типы действующих лиц—определенные сценические амплуа—фигуры с предопределенной характеристикой, изображением которых—в разнообразных, конечно, вариантах—и ограничивались драматурги. Таковы маски римского фарса и маски итальянского comedia del'arte. Таковы отчасти—хотя, конечно, несравненно сложнее и разнообразнее—типы «амплуа» французской комедии, преемственно—через Мольера—возникшая из итальянской comedia del'arte. Отсюда и амплуа реалистического русского

театра.—Амплуа характеризовались по самым различным признакам. Рядом с Пьерро, героем любовных злоключений—доктор, которого, в связи с его занятиями, характеризовал, прежде всего, сбивчивый и смешной латинский язык.

Рядом с «резонером» (то-есть фигурой, отмеченной, прежде всего, определенными интеллектуально-моральными признаками)—«комик»—амплуа, указывающее только на комедийный стиль без дальнейших признаков, и т. д. и т. д.—Надо еще отметить, что в comedia del'arte импровизация пользовалась готовыми штампами амплуа, тогда как во французском и русском реалистическом театре XIX-го века большинство пьес сочинялось без заботы об амплуа; распределение по амплуа интересовало не столько драматургов, сколько актеров, при заочных сообщениях с театрами стремившихся дать более или менее вразумительное определение своему сценическому типу [1]).

---

[1]) В борьбе с реализмом Художественного театра, совершено отказавшегося от идеи «амплуа», Мейерхольд, Бебутов и Аксенов сделали любопытную попытку новой классификации амплуа, положив в основу принцип—«по сценическим функциям». Однако принцип этот в схеме неясен: неясно разграниченные функций «патетических», «лирических», и «этических».—Некоторые амплуа установлены по сценическим положениям, а не по функциям (напр., «неизвестный») и т. п.—Классификация недостаточно проработана.

VII. ДРАМА И ТРАГЕДИЯ.

Драматические произведения разнообразны по своей структуре и элементам; классификация всех существующих драматических произведений—занятие, по меньшей мере, бесполезное. Однако можно указать некоторые основные типы драматических произведений—в связи с их особым художественным назначением. Таково, напр., различие между «драмой» в узком смысле этого слова и трагедией: различные задания со своими особыми признаками.

«Драматическая вина».

Герой драматического произведения неуклонно стремится к своей цели: это устремление, единое действие драматического произведения наталкивается на контр-действие; драма возникает именно вследствие неуклонности, страстности героя, вступающего в борьбу с окружающей средой. Герой драмы неизбежно—в той или иной мере—нарушает интересы, обычаи и законы окружающей среды, нормы, охраняющие бытовой порядок жизни, нормы социально-правовые, начиная с устава благочиния (в водевиле) или семейных норм и кончая нормами государственными или церковными.

Страстное устремление отдельного лица неизбежно потрясает общественную среду; драматический герой

всегда—бунтарь, мятежник, революционер; с социологической точки зрения драма—всегда революция, хотя бы в самом узком кругу (напр., в кругу семейном); всегда—буря, хотя бы в стакане воды. Перед нами либо борьба двух социальных групп, либо расщепление социальной группы, ее дифференциация, вследствие мятежного выступления драматического героя. Так в лице Чацкого русская интеллегенция борется с богатым московским дворянством; так в лице приказчика, восстающего против богатого купеческого дома, в пьесе Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» перед нами выступает придавленное и бунтующее мещанство.

В значительных драматических произведениях мы видим полное потрясение социального быта: герой нарушает одновременно как семейные, так и государственные или религиозные нормы окружающей среды. Так, напр., Катерина в «Грозе» нарушает одновременно норму семейную, брачную—и норму религиозную.

Герой драмы может нарушать нормы окружающего общества ради своей страсти, не преследуя никаких идеологических целей; тогда его «драматическая вина» совпадает с виной моральной. Таков, напр., Гарпагон Мольера. Если герой драмы нарушает социальные нормы ради другой, высшей нормы, которую он тем самым хочет установить и которая питает, воодушевляет его страстное устремление, его «драматическая вина» с виной моральной не совпадает—и мы его бунту сочувствуем. Таков, напр., бунт Чацкого, восстающего против косного московского общества во имя здравого смысла, человечности и национального достоинства—или доктора Штокмана, смело изобличающего мещанскую среду.

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

«Драма».

Драматическое произведение, именуемое «драмой» в узком смысле этого слова,—изображает некий бунт в определенной среде, и в «драме» необходимо должно быть изображено общество, противящееся безудержному стремлению личности, отдавшейся своей страсти, пытающейся ему навязать чуждую ему идеологию, свойственную другой социальной группе, уже существующей или только нарождающейся, представителем которой является мятежник—герой драмы. В «драме» должен быть изображен быт этого общества, быт внешний и быт внутренний, то-есть повторные явления внешнего житейского уклада и внутреннего, психологического характера, охраняемые нравственно-правовыми нормами. Те цели, во имя которых представители общества ведут контр-действие, и те средства, к которым они прибегают, должны быть характерны для данной среды, иначе говоря, действующие лица драмы—типы, персонажи, характерные для данной среды. Чем гуще в драме бытовые краски, тем она убедительнее; драма по существу своему—произведение искусства реалистического [1]).

Смотря по тому, преобладает ли в драме изображение быта внешнего или внутреннего, драма обычно делится на бытовую и на психологическую. Так обычно называют «бытовыми» некоторые пьесы

[1]) Вне искусства—натуралистическая драма, копирующая случайные явления.

Островского и Чехова; типичная психологическая драма—«Нора» Ибсена, типичный социальный бунт.

Так называемая символическая драма приближается по своему заданию к трагедии; о ней будет речь впереди.

«Трагическая вина».

В отличие от социально-государственных норм, нарушаемых героем драмы (в узком смысле этого слова), герой трагедии нарушает не только нормы, довлеющие в определенной среде, а некий общеобязательный закон—закон, проявляющийся в конкретной исторической обстановке, однако абсолютный (с точки зрения автора)—обязательный во всяком обществе и во всякую эпоху.—Не надо забывать, что трагедия развилась из религиозного культа; первоначальное содержание трагедии—сопротивление року, его губительным и неизбежным предначертаниям, которых не могут обойти ни смертные, ни боги. Таково, напр., построение «Эдипа» Софокла. В христианском театре трагическое действие есть борьба с богом; таково, напр., «Поклонение кресту» Кальдерона. В некоторых шекспировских трагедиях, напр., в «Юлии Цезаре», возрождается античный рок, судьба—в виде космических сил, принимающих грозное участие в драматической борьбе. Германские драматурги обычно изображают в трагедии нарушение закона божественного, их трагедии религиозны—и религиозны по-христиански. Таков в большинстве своих драм Шиллер (в «Разбойниках»—бог весьма часто принимает черты иудейские, здесь сказывается влияние Библии), Клейст, Геббель и др.—Христианское мировоззрение чувствуется и в трагедийных эскизах Пушкина, как, напр., в «Пире во время

чумы».—Если «драматической виной» является нарушение общественных норм, то «трагической виной» является нарушение закона абсолютного. Если «драма» есть нѣкая революция в определенном обществе, то трагедия есть революция в мировом плане; исторически она была весьма часто восстанием против бога—богоборчеством; герой трагедии—Макбет Шекспира или Ирод Геббеля были проникнут демоническим пафосом.

Обязательно ли, чтоб абсолютный (с точки зрения автора) закон, нарушаемый героем трагедии, был законом религии, законом божественным [1])?

Только в том случае, если мы будем понимать слово «религия» в самом широком смысле—как связь начала личного с началом целого (der Gesammtheit, по слову Геббеля), мы должны признать абсолютный закон, нарушаемый героем трагедии—законом религиозным. Поскольку античному року подчинены не только смертные, но и боги, это закон, так сказать, сверхрелигиозный. Возможна, с другой стороны, трагедия, развивающаяся в социально-государственном плане, совершенно лишенная пафоса религиозного в узком смысле этого слова. Существенно только одно: чтоб общество выступало в такой трагедии не как определенная конкретная среда с ее характерным бытом, но как общество вообще—как Общество, Государство—с его незыблемыми, присущими (с точки зрения автора) всем временам и народам—абсолютными требованиями. Герой такой социальной трагедии посягает на основные и вечные устои социальной жизни. Перенесем героя бытовой

---

[1]) Как этого, напр., требует Ф. Степун в статье «О сущности трагедии». Культура театра, 1922 г. № I.

или психологической драмы в другую, родственную ему, среду—и он станет ручным, он успокоится,—его протест вызван бытовыми условиями. В обществе, где женщина равноправна с мужчиной, Нора Ибсена должна обнаружить большое спокойствие и сговорчивость. Напротив: герой социальной трагедии—как и всякой трагедии—при каких угодно условиях—бунтарь. Он восстает против общества, как такового; он не находит себе места в рамках социальности. Таков, напр., Кориолан, чье необузданное высокомерие рано или поздно должно было проявиться в любой среде; его мятежная душа восстает против абсолютных, непреложных требований гражданственности [1]).

Точно так же можно себе представить трагедию, где герой—скажем, какой-нибудь ученый,—охваченный какой-либо страстью, напр., честолюбием, пытается нарушить незыблемые (с точки зрения автора) законы физической природы (такое нарушение должно быть, конечно, пагубным для окружающей среды) и т. д. Существенно, чтобы закон, нарушаемый героем трагедии, не был неразрывно связан с определенным бытом—его самодовлеющее и вечное (с точки зрения автора) значение [2]).

---

[1]) «Кориолан» — яркий пример трагедии, развертывающейся в социально-государственном плане.

[2]) Могут возразить: абсолютных законов нет; идеология автора—а через него и героев трагедии—обусловлена всем укладом социальной среды и характером эпохи, к которой автор и его произведение относятся.—Построение абсолютного закона меняется в зависимости от среды, эпохи и т. д.; это само собой разумеется. Тем не менее для создания трагедии необходима идеология, которая освещает ход событий в определенной закономерности. Герой трагедии может восстать против бога—или против закона «исторической необходимости»: с точки зрения конструкции трагедии это безразлично. Существенно, чтоб он стремился порвать нераз-

Проявление абсолютного закона в трагедии.

Идеологическая основа, присущая трагедии, сказывается во всей трагедийной конструкции.

Во многих трагедиях—античных и христианских—мы видим непосредственное вмешательство божества или божеств. Так, в «Ипполите» Эврипида действуют Артемида и Афродита. Рок открывает свое лицо в появлении теней, фантастических существ, в видениях и чудесах, в сверхъестественных явлениях природы. В «Геракле» Эврипида действуют призраки. В «Поклонении кресту» Кальдерона кощунственное сладострастие наталкивается на знаки креста, проступающего на теле преследуемой женщины. Вещие знаки, которыми сопровождается действие в «Юлии Цезаре», предсказание ведьм—«пузырей земли»—в «Макбете» вводят нас в атмосферу космического потрясения. Веления верховной силы проявляются также в вещаниях оракула (напр., в «Царе Эдипе»), в предсказаниях колдунов и т. д.—Расин послушно возрождает в мифологических чудесах античную идеологию, перерабатывая эврипидовского «Ипполита» в «Федру».—Наконец, неизбежный, необоримый закон сказывается в самом сознании героев трагедии—не только в осуще-

---

рывную связь своей личности с целым; бунт против необходимости формирует развитие трагедии.—Скептик или импрессионист написать трагедию не может.

Однако в каждой трагедии герой ведет борьбу в конкретной исторической обстановке; иногда проявления абсолютного, с точки зрения автора, закона могут быть неубедительны для потомства. Так, напр., в «Антигоне» Софокла запрет Креонта хоронить Полиника воспринимается нами не как требование абсолютной государственности, но как закон местный. Все же мы видим трагедийную конструкцию во всех ее характерных признаках: в «Антигоне» изображается вечная борьба между государством и личностью, борьба права и личной совести.

ствляющихся предчувствиях, предвидениях и пророчествах, но и в обобщающих умозаключениях, как, напр., в «Кориолане»—произведении, как мы уже указывали, исполненном пафоса социально-государственного. В нем отчетливо противупоставляется воля индивидуума и воля общества, воля народа.

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

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

Другие признаки трагедии.

Герою трагедии присуща максимальная сила—сила ума, и, прежде всего, действенной энергии. Древние называли трагического героя καλὸς κ'αγαθός, что означает—некий духовный максимум. Трагедия есть, таким образом, experimentum ad maximum.

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

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

Вот почему, например, нельзя назвать трагедией «Грозу» Островского. Катерина чувствует над собой власть верховного—божеского—закона. Она нарушает не только семейные нормы определенного

быта, она восстает против бога. Пророчество сумасшедшей, вещие голоса, которые Катерине слышатся, картина страшного суда, которую она замечает в момент сильнейшего смятения—всеми этими средствами автор вводит нас в атмосферу трагического богоборчества. Но трагедии нет. Катерина слишком слаба; едва ощутив свой грех, свою трагическую вину, Катерина гибнет, кончает с собой; она не в силах бороться с богом. По сочетанию трагедийной идеологии и относительной слабости героини «Гроза» родственна некоторым пьесам Ибсена,—напр., «Строителю Сольнесу» и отчасти «Росмерсгольму» (появление белых коней); все эти драмы могут быть отнесены к тому театру, который обычно называют «символической драмой». Символические пьесы Ибсена (как и «Гроза») есть попытка дать трагедийную идеологию в быте реалистическим приемом, смешанным с фантастическими трагедийными эффектами.—«Гроза» отличается еще изобилием бытовых подробностей в духе реалистической драмы, также затемняющих трагедийные идеологические моменты.

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

Трагический герой действует без злого намерения, bona fide: это есть третий обязательный

признак трагедии. Охваченный своей страстью, трагический герой может долгое время заблуждаться, обманывать самого себя. Ему может казаться, что он призван для утверждения того самого закона, который он нарушает; так, Карл Моор хочет «исправить законы беззаконием»; разбойников он называет «ангелами страшного суда.»—Мало того: трагический герой следует своей страсти, ощущая ее, как предопределение свыше. Так, Макбет в своем честолюбивом стремлении осуществляет вещие внушения ведьм—правда, до известного момента, когда одержимый своею страстью, он продолжает действовать уже наперекор их предсказаниям.—Кориолан с фатальным упорством твердит о присущей ему гордости. Каждый герой трагедии чувствует себя в стихийной, необоримой власти своего «единого действия». Таким образом, нарушая некий абсолютный закон, герой трагедии исполняет предначертания этого самого закона; герой трагедии всегда—обреченный [1]).

Трагедия есть борение высокого духа: животная бессознательность, жестокое упорство холодного злодея лишены истинного драматизма. Герой трагедии может быть охвачен самой дикой страстью, но неотемлемым признаком является его человечность, его способность к самосознанию, к глубокому чувству—богатая эмоциональная вибрация — способность к страданию. Герой трагедии действует наперекор

[1]) Прообраз виновного без сознательной вины—Эдип. Вопреки распространенному утверждению, что трагедия эта психологически устарела, надо полагать, что и современный верующий человек, узнав о том, что он убил своего отца и женился на своей матери, несмотря на все попытки этого избегнуть, ощутил бы на себе проклятие свыше. Наконец, Эдип убил—убил Лайя. Пролитая кровь оказалась отцовской. Это трагедия убийства par excellence.—Здесь сказывается глубоко-религиозное мировоззрение афинского общества.

своим страданиям. Осуждая злодеяния Карла Моора или Макбета, мы дивимся их душевной мощи; ибо это глубоко страдающие сердца. Злодей не может быть героем трагедии, ибо он лишен необходимой для трагического героя душевной полноты. С другой стороны, героем трагедии, естественно, не может быть человек морально совершенный: святой может возвысить голос в безнравственном обществе, он может быть героем социальной драмы, но он не может восстать против бога. Вот почему Аристотель говорит, что герои трагедии—люди среднего морального достоинства. Это—богато одаренные натуры, находящиеся во власти своих страстей.

Что касается животно-бессознательных, иногда весьма активных, персонажей, то все они—если только они не участвуют в борьбе жестокой, убийственной—по существу комедийны. (Об этом в следующей главе).

В трагедии изображается борьба с законом общеобязательным; поэтому в ней несущественно детальное и исторически-правдивое изображение той среды, в которой она развивается. Мало того, все попытки создания реалистической бытовой трагедии кончаются относительно неудачно: детальное изображение быта заставляет нас сомневаться в абсолютном значении нарушаемого закона, мы усматриваем в нем только относительную бытовую норму. Бытовая изобразительность—сама по себе превосходная—подрывает идеологическую силу «Грозы» и указанных выше ибсеновских пьес; мы чувствуем в быту просвечивающую символику, но эти пьесы не возвышаются до значения общечеловеческого и интернационального. «Гедда Габлер» слабее «Воителей из Гельголанда», напи-

санных на ту же тему. Поэтому трагедия из современной автору жизни, требующей бытовой изобразительности—явление парадоксальное. Едва ли ни единственный пример такой трагедии—«Разбойники» Шиллера. Героический пафос автора идеализировал современность. К тому же современная Шиллеру эпоха было лишена прочной бытовой кристаллизации; Германия переживала бурное переходное время.

Трагедия, как всякое литературное художественное произведение, пользуется красочным материалом исторического момента—однако ровно настолько, насколько это необходимо для образного художественного воспроизведения: она не дорожит исторической правдой [1]).

Потому то трагедия так часто обращается к мифологическому материалу. В мифе с особой отчетливостью выступает действенная первооснова человеческих отношений, не затемненная бытовыми наслоениями. Рожденный в недрах народа, детально не разработанный, схематический намек, допускающий разнообразие вариации, веками передаваемый из поколения в поколение, миф дает драматургу великолеп-

[1]) Речь Антония в «Юлии Цезаре», подымающая восстание—вымысел Шекспира; смерть Цезаря была отделена от гражданской войны Антония с республиканцами разнообразными событиями. Тем не менее это уклонение от исторической правды нас ни мало не тревожит. Наперекор Льву Толстому мы миримся с тем, что в древней Бургундии—в «Короле Лире»—действуют герцоги и графы. Также и характеристики исторических лиц могут быть искажены—тем больше, чем меньше эти лица нам известны. Исторический Макбет был весьма почтенным правителем, совершенно непохожим на шекспировского героя. Исторический Дон-Карлос был слабоумным юношей, ничего общего не имеющим с восторженным, хотя и весьма неуравновешенным молодым мятежником, изображенным Шиллером. Такие искажения допустимы; однако невозможно неудачливый Александр Македонский, добрый Иоанн Грозный и т. п. В общем степень отклонения от исторической правды—дело авторского такта; но, во всяком случае, трагедия менее всего стремится быть исторически-верной картиной.

ную тему, проступающую в живых и не навязчивых фабулистических контурах. Мифы—«пратемы», по слову Юлиуса Баба—общедоступны и символичны: лучший материал для трагедии [1]). Чуждая внешней бытовой изобразительности, трагедия пренебрегает и внутренним психологическим бытом: как уже было указано, ее характеристики более схематичны, нежели характеристики всякого другого драматического произведения.

Диалектика в трагедии.

Психологический рисунок реалистической драмы детально разработан; помимо тонко-разработанной характерности языка мы находим здесь — в связи с относительно медленным развитием действия—тонкие нюансы драматической борьбы; реалистическая драма изобилует лишенными образности, «действенными по преимуществу» репликами; художественную ткань трагедии образует, почти непрерывная яркая риторика, острая диалектика. Бешеный напор, которым отличаются герои трагедии, проявляется не только в энергичных действиях, но и в риторической изобретательности. Действенное слово героя трагедии разительно; решительные поступки чередуются с неотразимым красноречием. В трагедии с особенной отчетливостью выступает действенное значение драматического слова. Благодаря беспрерывному, волевому и духовному, напряжению своих героев, трагедия являет собой как бы двойное зрелище:

[1]) Есть мифы-легенды, мифы-сказки, мифы в точном смысле этого слова; и есть мифы исторические—то-есть исторические темы, настолько внедрившиеся в народное сознание, что они становятся уже народным преданием—независимо от научного исследования. Трагедию питает не столько история-наука, сколько история-легенда. Мифологичны в этом смысле все крупные исторические фигуры: естественные герои трагедии.

борьба страстей в ней сопровождается борьбой идей— это существенный признак трагедии.

Обе борющиеся стороны приводят в свою пользу сильнейшие и убедительнейшие доводы, страсть выступает в трагедии в железном идеологическом вооружении. Сказано все, что можно сказать в защиту и на потребу необузданного человеческого сердца; в ответ звучит осуждающий, карающий голос необоримого закона—в речах действующих лиц, ведущих противоборство, в сомнениях самого трагического героя, охваченного внезапным колебанием. Так, царь Эдип отстаивает свободу человеческой воли от принуждений рока. И он же восклицает в момент отчаяния:

О, Зевс, что сделать ты со мной задумал!
О смерть, ужель я сам не сознавая,
Себя проклятью страшному обрек.
(Пер. Анненского.)

Так, в «Разбойниках» с великолепной патетикой анархии спорит религиозно-нравственная проповедь. По мере того, как непобедимая закономерность бытия укрощает, уничтожает мятежного героя, происходит диалектическое разложение одушевляющей его идеи. Таким образом, можно говорить о диалектике в трагедии, не только как о логически-стройном пользовании отвлеченными доводами; здесь происходит *диалектический процесс*—диалектический в гегелевском смысле этого слова: трагедия являет собою диалектическое раздвоение человеческого духа [1]).

[1]) См. статью Ф. Степуна «Сущность трагедии». Надо заметить, что автор трагедии менее всего задается задачей философской; диалектическое разложение трагической идеи есть неизбежный, так сказать, попутный результат духовного напряжения, свойственного трагическим героям. Как во всяком драматическом произведении идеологическая борьба в трагедии мертва, если она не вызвана процессом действования.

Фантастика в трагедии.

Мифологические персонажи трагедии, обычно знаменующие вмешательство божественного или космического начала в драматическую борьбу, имели в разные эпохи различное значение.

Эсхил верил в богов и их посланников, которых он выводил на сцену; Эврипид уже сомневался в их реальности. Кальдерон был верующим католиком, стигматы на теле его героини были для него не только театральным эффектом. Но Шекспир был христианином весьма сомнительным: имя Христово звучит в его произведениях весьма редко, и, обычно, мало убедительно. В моменты величайших потрясений, когда душа человеческая открывается до дна—его герои,—напр, король Лир—обращаются. не к богу, но к силам природы, к силам космическим. Каково же значение всех этих призраков, теней и ведьм, которыми изобилует театр Шекспира? Можно ли предположить, что просвещенный и гениальный автор, будучи мало религиозен, отличался самым темным суеверием? или быть-может появление сверхъестественных существ в трагедиях Шекспира—изображение галлюцинаций, иногда массовых? Ничто не дает нам на это указаний; напротив, автор употребляет все средства для того, чтобы заставить нас поверить в конкретность самых фантастических образов: тень отца Гамлета ведет длительный диалог; последние возгласы звучат уже из под-земли. Наконец, ведьмы в «Макбете» появляются перед нами до прихода на сцену Макбета и Банко; это самодовлеющие персонажи. Надо полагать, что Шекспир мало задавался

вопросом о реальной значимости изображаемых им фантастических персонажей.

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

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

Мифологические существа и призраки в трагедиях Шкеспира—как и в целом ряде трагедий других авторов—имеют условно-эстетическое значение. Призрак на фоне бытовой драмы есть либо суеверие автора, либо галлюцинация действующего лица—действующих лиц; трагедия может пользоваться мифологическим материалом, как фантастикой; ибо трагедия не ищет правды реалистической.

Таким образом: мифологические существа в трагедии могут быть выражением авторского религиозного верования; но могут быть и фантастикой, поэтической прихотью автора, ищущего образного выражения сверхличным влияниям — той необходимости, с которой борется герой.

Таковы главные характерные черты трагедии (о финале трагедии см. дальше главу IX).

О «Гамлете».

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

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

Что ей Гекуба? Что она ему?
А я . . . . . и т. д.

Однако, как уже было указано, эти монологи—самоподхлестывание воли, и менее всего они свидетельствуют о ее слабости. Если угодно, напротив, истинно-слабовольный человек сплошь да рядом не сознается себе в своей слабости; есть водевиль, где расслабленный герой лежит на диване и хвалится: «Я лев!» и т. п. Сами по себе монологи Гамлета говорят только о том, что он собой недоволен—и больше ни о чем. Как уже было указано, драматическому герою нельзя верить на слово, надо проверить, как он *действует*. А действует Гамлет более чем энергично, он один ведет длительную и кровавую борьбу с королем, со всем датским двором. В своем трагическом стремлении к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля: I-ый раз он убивает Полония, 2-ой раз—короля спасает его молитва, 3-ий раз—в конце трагедии Гамлет короля убивает. Гамлет с великолепной изобретательностью инсценирует «мышеловку» – спектакль,—проверяя показания тени; Гамлет

ловко устраняет со своего пути Розенкранца и Гильденштерна. Поистине он ведет титаническую борьбу. Он не доверяет показаниям тени, он их проверяет; эта проверка несколько задерживает решительные удары. Но и здесь нет признака слабоволия. По воле автора тень является не как достоверный оракул, но в виде сомнительного и жуткого привидения. Гибкому и сильному характеру Гамлета соответствует его физическая природа: Лаэрт лучший фехтовальщик Франции, а Гамлет его побеждает, оказывается более ловким бойцом. (Как этому противоречит указание Тургенева на его физическую рыхлость!)—Легенда о слабоволии Гамлета в последнее время несколько поколеблена Гордоном Крэгом, трактующим пьесу, как «трагедию духа, погруженного в материю», — отвергающего неверное психологическое толкование пьесы, сводящее ее едва ли ни на степень неврастенической драмы. Герой трагедии есть maximum воли и мы не ощущали бы трагедийного эффекта от «Гамлета», если бы герой был нерешителен и слаб.

Различные трагедийные элементы мы находим в драмах разного типа. Помимо «символической» драмы, и в некоторых бытовых драмах выдержанного реалистического тона мы находим трагедийную идеологию. Такова, напр., «Власть тьмы» Л. Толстого. Герой, Никита, слабоволен, пьеса перегружена эпическими сценами, но сластолюбие Никиты развивается под знаком трагической—религиозной вины. С другой стороны, во многих драмах, которые можно назвать «героическими драмами», мы находим все элементы трагедии, кроме трагедийной идеологии.

Таков, напр., «Вильгельм Телль» Шиллера. Вильгельм Телль в своем стремлении к освобождению швейцарцев проявляет максимальное волевое и духовное напряжение; стиль пьесы отмечен трагедийной патетикой; но у Телля нет трагической вины, перед нами не происходит диалектического разложения идеи. Телль, убивая Гесслера, с точки зрения автора, является благородным орудием верховного закона. Он осуществляет волю народа—волю провидения. Точно также трагедийная стилистика некоторых шекспировских пьес, которые нельзя назвать трагедиями, напр., всех его хроник.

Во многих мистериях мы видим непосредственное участие антропоморфизированного бога—носителя верховного закона. При скудном развитии драматической борьбы, мистерии, обычно, отличаются изобилием обрядовых моментов, обрядовых, как в церковном, так и драматургическом смысле.

Мелодрама.

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

момент эпической занимательности.—Во многих мелодрамах острота фабулы усиливается внезапным разоблачением, узнаванием. Персонажи мелодрамы долгое время действуют под маской вымышленного имени; в борьбу вступают родственники, узнающие о своем родстве только после ожесточенных столкновений и т. п.—В связи с внезапными и сложными препятствиями на пути героя мелодрамы в борьбу втягиваются разнообразные лица; фабула мелодрамы сложна. Быт в мелодраме не разработан; она развивается как бы в трагедийном плане—под знаком нарушения абсолютного закона. Однако, мелодрама весьма далека от трагедии: вследствие беспрерывной остроты внешнеэффектных столкновений, характеристики мелодрамы, обычно, не только крайне схематичны, но и духовно не углублены. Противупоставление людей «злых», жестоких,—с одной стороны, и благородных авантюристов, либо трогательно-беспомощных персонажей («Две сиротки») с другой—типично для мелодрамы.

Литературная критика говорит иногда о лирической драме. Лирическая драма—nonsens. Лирическими часто называют пьесы, лишенные драматизма, но зато полные лирических излияний, то-есть пьесы весьма слабые [1]).

[1]) О драме «романтической» в VIII гл.

VIII. КОМЕДИЯ И ФАРС.

«Смех» Бергсона.

Анализируя комедию, нельзя миновать замечательную книгу Бергсона «Смех».—Бергсон не видит смешного вне человеческой природы; смешон может быть только человек; смеясь над зверем или предметом, мы его антропоморфизируем. Бергсон не видит смешного вне общества; смех зарождается только в социальной перспективе. Смешно всякое человеческое проявление, которое вследствие косности[1]) своей противоречит общественным требованиям. Смешна в живом человеке косность машины, автоматизм. Так смешон рассеянный, не замечающий ничего вне мысли, которая им владеет.

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

Другое условие комедии: изображаемый порок не должен сильно задевать наших чувств; «смех несовместим с душевным волнением».

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

Общая конструкция комедии ничем не отличается от построения драмы; и здесь перед нами—в основ-

[1]) Это определение у Бергсона находится в связи с общим определением жизненных требований: «Напряженность и эластичность—вот две друг друга дополняющие силы, на которые жизнь предъявляет спрос».

ном комедийном типе—столкновение единого действия с контр-действием, картина драматической борьбы.

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

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

Смешит: 1) «обращение с людьми как с марионетками». — Однако, помимо водевиля, указанного Бергсоном—или скажем, «Женитьбы Фигаро», где Фигаро с необычайной талантливостью водит за нос графа и его присных, мы видим в «Отелло» жестокую игру Яго: он также обращается с людьми, как с марионетками, но эта игра не смешна, а ужасна. Эта форма драматического автоматизма оказывается общей и комедии и драме.

Другой момент «автоматизма», указанный Бергсоном: нас смешит 2) механизация жизни, сказывающаяся в повторных сценических положениях. Напр., «в «Жорже Дандене» одно и то же действие повторяется три раза. В первый раз Жорж Данден замечает, что жена его обманывает. Во второй раз он зовет на помощь тестя и тещу. В третий раз он же, Жорж Данден «извиняется». Бергсон прав, здесь повторность—автоматизм смешит. Однако в трагедии, напр., в «Макбете» мы видим также повторение сценических положений. Макбет убивает Дункана, Макбет убивает Банко; Макбет хочет убить Макдуффа—и здесь повторность не смешит, но ужасает. То же самое мы наблюдаем в «Короле Лире». То Гонерилья, то Регана притесняют отца, постепенно лишая его свиты и т. п. Таким обра-

зом, повторность сценических положений в равной мере свойственна и комедии и трагедии; сама по себе она еще не вызывает смеха.

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

Бергсон указывает еще 3) на автоматизм действующих лиц, «слепо следующих за своей идеей», как, напр., Дон-Кихот; но этому забавному автоматизму можно противупоставить автоматизм всех мучеников за идею, напр., «Стойкого принца» Кальдерона; опять таки автоматизм трагедийный. — В известном смысле всякое драматическое действие, всякое единое, цельное стремление автоматично; признаки, указанные Бергсоном, не являются специфически комедийными. Говоря языком Бергсона—«напряженность», лишенная «эластичности», гибкости—может быть трагична. Сильная страсть—не «эластична».

Признаки комедии.

Устанавливая характерные признаки комедии, как драматического произведения, отвлечемся прежде всего от тех комедийных элементов, которые в драматическом произведении даны только в намеках, рассчитанных на читательское воображение или целиком предоставленных актерскому творчеству — от интонаций, жестов и мимики. На спектакле смех может быть вызван самыми разнообразными деталями постановки:

декорациями, костюмом и гримом действующих лиц, музыкой и т. д.; относительно—схематическая природа комедии, как драматического произведения, таит в этом смысле бесконечные возможности [1]).

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

Следует также отметить, что восприятие смешного в драме—психология читателя и зрителя—изменчиво. То, что одного волнует, другого может смешить; одна и та же сцена может быть воспринята (и воспроизведена на сцене) как сцена комедийная и как сцена драматическая.—Тем не менее, авторское задание имеет свои объективные признаки.

Наконец, есть весьма много пьес, где драматические (трагические) сцены и реплики чередуются с комедийными; во многих комедиях комедийная борьба сплошь и рядом переходит в драматическую. Таковы, напр., «Мизантроп», «Горе от ума» и т. п.—В «Последней жертве» Островского мы видим тесное сплетение элементов комедийных и драматических и т. д.—Здесь решающим моментом в определении того, имеем ли мы дело с комедией или драмой является общее задание

---

[1]) Интонация актера может сделать не смешной комедийную реплику и насмешить в трагедии. Мне пришлось слышать, как комедийный актер, играющий Позу в «Доне-Карлосе»—в ответ на вопрос короля Филиппа—какое должностное место в испанском государстве он находит для себя подходящим—ответил «Ни одного не нахожу» с комедийной интонацией, рассмешившей зрительный зал.

автора, иногда окончательно вскрывающееся только в финале.

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

Комедия, как всякая драма, есть борьба. Цели, к которым направлены сталкивающиеся «единые действия», не определяют драматического стиля пьесы: скупость может быть изображена в комедийном и трагедийном плане («Скупой» Мольера и «Скупой рыцарь» Пушкина). Дон-Кихот смешон, несмотря на всю возвышенность своих стремлений.

Комедийная борьба смешит. Смешная борьба 1) не должна вызывать сострадания. Иначе говоря, действующие лица в комедии не должны страдать столь сильно, чтоб нас это задевало: вот первое отличие комедии. Бергсон справедливо указывает на несовместимость смеха с душевным волнением: комедийное действие не должно нас волновать глубоко. Если в драме—в трагедии—идет борьба не на жизнь, а на смерть, то комедийная борьба не должна быть жестокой. В комедии чистого стиля не должно быть ужасающих сценических положений. Комедийного негодяя—напр., Тартюфа—могут арестовать; но пытки и казнь в комедии неуместны. Правда, в «Турандот» Гоцци мы находим пытки, но они изображены шуточным приемом; это откровенная шалость. Как только комедийный герой начинает сильно страдать, комедия переходит в драму. Такое изменение тона мы находим в 4-ом акте «Горя от ума»: Мильон терзаний... и т. д.— Наша способность к состраданию связана с нашими симпатиями и антипатиями. Поэтому, чем отврати-

тельнее герой комедии, тем больше он может страдать, не вызывая в нас жалости, не выходя из комедийного плана. Герои сатиры—напр., «Смерти Пазухина» Щедрина—смешат нас в самых тяжелых положениях.

Действующие лица комедии не причиняют друг другу чрезмерных страданий; отсюда бодрый, мажорный тон комедии: проигрыш сражения не грозит гибельными последствиями. Забегая вперед к вопросу о комедийной характеристике — надо отметить, что самый характер комедийных героев обычно к страданию не предрасположен. В герое трагедии или драмы неукротимость воли превозмогает тяжкие затруднения, но эта борьба для него мучительна; главным образом в сценах πάθος'а в колебаниях бурно-вибрирующей воли сказывается тяжкое испытание.— Комедийный герой, напротив, отличается либо крайней изворотливостью, быстрой находчивостью, спасающей его в самых двусмысленных положениях—как, напр., Фигаро и многие другие герои так называемой комедии положений,—либо животной грубостью, тупостью, бессознательностью, избавляющей его от чрезмерно-острого сознания своего положения. К этой категории комедийных персонажей относятся все герои бытовой сатиры, включая Жоржа Дандена; можно усумниться в силе его страдания, так как иначе он не вызывал бы в нас смеха; тщеславие и глупость не дают ему возможности дойти до настоящего сознания своего положения. Герои комедии высокого, героического стиля, как, напр., Чацкий, также не обнаруживают чрезмерной чувствительности; негодование и оскорбленное самолюбие Чацкого даже в финале «Горя от ума» весьма далеки от мучений трагического героя.

Если драматическому-трагическому действию свойствен, до известной степени, автоматизм—поскольку колебания не отклоняют воли героя от его прямого пути—то комедийному действию свойствен автоматизм сугубый (указывая на комедийный автоматизм Бергсон относительно прав; но только относительно). В комедии вибрация воли беднее, колебания короче. В комедии чистого стиля проигрыш сражения никогда не доводит героя до настоящей сцены πάθος'а.

2) Комедийная борьба ведется средствами неловкими, нелепыми или унизительными—или одновременно нелепыми и унизительными,—вот другой существенный признак комедии, как процесса драматической борьбы.

Ошибочная оценка положения, неумелое «распознавание», приводящее к невероятным и длительным заблуждениям (как, напр., в «Ревизоре», где Хлестакова принимают за ревизора); беспомощное, хотя бы и упорное сопротивление (напр., Подколесин); хитрости неумелые, недостигающие цели—при том лишенные всякой щепетильности, средства обмана, лести, подкупа (напр., тактика чиновников против мнимого ревизора в «Ревизоре» или судьи Адама в «Разбитом кувшине» Клейста); борьба жалкая, нелепая, унизительня, шутовская (притом не жестокая) — таков чистый тип комедийной борьбы.

Весьма слабый тактик и Чацкий. При всем своем остроумии он плохо оценивает положение, он не понимает, с кем имеет дело—и разражается бурными тирадами там, где их никто не может понять, он тратит свои заряды на воздух—и не даром производит впечатление сумасшедшего.

Отсутствие щепетильности, мальчишеские приемы

борьбы придают комедийный характер изворотливому и умному Фигаро («Женитьба Фигаро»). При некоторой, весьма впрочем, умеренной, горечи от сознания своего духовного превосходства, он борется с графом Альмавивой вежливо, очень считаясь со своим зависимым положением. Фигаро—отнюдь не герой, он не бунтует открыто, не идет напролом; у него лукавая и ловкая, но весьма сдержанная тактика. Фигаро—в лакейском положении; и, при всем своем очаровании—умный, легкий и изобретательный—он борется, как лакей, а не как революционер.

Прибегая к неблагородным, лишенным всякой щепетильности, и неловким выдумкам, комедийные герои попадают сами и ставят друг друга в рискованные положения. Так Фальстаф, которого дурачат виндзорские проказницы, спасается от ревнивого мужа в корзине с грязным бельем; Эльмира сажает Оргона под стол, чтоб он подслушал Тартюфа и т. п.

Поскольку от трагедийной борьбы комедийная отличается отрицательными признаками (не жестокая, неловкая, нелепая и т. п.)—комедия является пародией трагедии.—Аристофан пародировал Эврипида.

Конструкция отдельной комедийной сцены также ничем не отличается от конструкции драматической; и здесь и там—смена «счастья» и «несчастья», контрастный перелом; в отличие от драмы (трагедии) в комедийной сцене, где действуют люди слабой, колеблющейся воли, контрастных переломов может быть несколько.—В комедийной сцене, как и в драматической, решительный перелом—разрешительный момент сцены весьма часто вызывается в последнем счете сильным ударом—сильным относительно; если

партнер глуп, нет надобности проявлять большую изобретательность. Так, напр., Кочкарев окончательно убеждает Подколесина поехать к невесте, назвав его «бабой».

Комедийная реплика—удар комедийной борьбы—обычно, либо удар нелепый, слабый, неловкий, на воздух, не по назначению, тупым оружием, опрометчивый и т. п.—либо—при этом—удар недостойный непрямой, лукавый, предательский (не угрожающий, однако, гибелью); весьма часто неловкость сочетается с неблагородством. Неумелые усилия борющихся превращают иногда комедийную схватку в нелепую возню и тормошню. Отсюда особый характер комедийного диалога.

Комедийная реплика, по заданию своему, тоже ударна, целестремительна; но она может звучать совершенно бессмысленно, беспомощно. Комедийная реплика может быть риторична, патетична—но красноречие ее неестественно-напыщенное, иногда совершенно нелепое, убедительное только для убогого партнера.

«Нет, я влюблен в вас, жизнь моя на волоске. Если вы не увенчаете постоянную любовь мою, то я не достоин земного существования. С пламенем в груди прошу руки вашей» восклицает Хлестаков, на коленях перед Анной Андреевной.

Здесь бесконечное разнообразие—от мычания какого-нибудь князя Тугоуховского («Горе от ума»), от косноязычия какой-нибудь старухи из комедии Островского—до патетического любовного монолога Тартюфа.

Комедийная диалектика является как бы пародией диалектики трагедийной. Комедийные герои, так же

как и герои трагедии, ссылаются в виде оправдания своим поступкам на законы общественной морали, государства и религии. В связи с низкими поступками эти речи—обычно к тому же бессвязные, неуклюжие, пошловатые по существу—придают особую пикантность комедийной борьбе.

Особый тип комедийной реплики,—не смешной, но с м е ш а щ е й—образуют реплики подлинного остроумия, реплики издевательства. Этот способ борьбы—хотя бы он и был направлен против общества, с нашей точки зрения, заслуживающего всякого порицания—способ чисто-комедийный, то-есть, не отличающийся чрезмерным благородством и в то же время не угрожающий бедствиями. Таковы, напр., многие реплики Чацкого—помимо того, что они бьют мимо цели—ибо партнеры к ним невосприимчивы,—они в некоторых монологах образуют целый каскад метких и язвительных насмешек.—Комедийны приемы Гамлета в сцене с Розенкранцем и Гильденштерном: Гамлет над ними издевается. Однако трагедийной характер борьбы—не на жизнь, а на смерть— придает и этой сцене мрачную окраску.

Как реплика смешная, то-есть обнаруживающая убожество борющегося, так и реплика смешащая, то-есть обнаруживающая убожество того, над кем борющийся смеется, построены на одном принципе. В основе как смешной реплики, так и остроты—образное несоответствие предмета, о котором идет речь, с его применением, с тем положением или функцией, которое ему приписывается. Когда городничий, оправдываясь перед Хлестаковым, говорит об унтер-офицерской вдове, что она «сама себя высекла»—здесь явная несообразность—так же, как и в шутке Фаль-

стафа, убеждающего принца Гарри в том, что ночных воров следует называть не мошенниками, а «стражами Дианы, рыцарями мрака, любимцами луны» и т. п. Разница в том, сознательно ли дано это несоответствие или бессознательно, нечаянно или нарочно искажается назначение предмета.

Тщательный и глубокомысленный анализ смехотворной фразы—смешной фразы и остроты—сделан Бергсоном в его книге «Смех». Проводя свою мысль о смехе, как об общественной функции, карающей всякую косность, мертвенный автоматизм, Бергсон и в отдельной смешной фразе вскрывает момент автоматического пользования образом, понятием, или оборотом речи, противоречащим его живому содержанию и назначению. И здесь—как и в толковании комедийного действия и сценических положений—Бергсон не учитывает, что такое механизирование образов или понятий может быть и не смешным. Если гость опрокинет на скатерть стакан вина—и раздраженный скупец-хозяин закричит «караул!»—это будет смешно; но если мать, узнав о смерти сына, в отчаянии и помрачении, выбежит на улицу и закричит «караул!»—это будет страшно. Тем не менее Бергсон относительно прав: только сильное страдание не смешит нас, механизируя образы и понятия. Читая «Записки сумасшедшего» Гоголя, мы перестаем смеяться там, где чувствуем страдание сумасшедшего; но косность метафоры или понятия, нелепое пользование общепринятыми фразами, на которое указывает Бергсон, и т. п.—само по себе вызывает смех.

Особенно сильный эффект производит смешащая, остроумная реплика, когда ее дает лицо смешное. Сила Шекспира в изображении Фальстафа именно

в этом сочетании: трус, обжора, бабник и т. п.— и великолепный шутник.

Специфический характер комедийного языка, о котором речь была выше (глава IV), характерные, резкие уклонения от нормальной речи, находятся часто в связи с бытовой окраской, которая в комедии имеет несколько иное значение, нежели в бытовой драме.

Быт в комедии.

Комедия не должна серьезно волновать, не должна вызывать глубокого чувства сострадания. Однако мы не мыслим жизни без смерти и страдания; поэтому комедия производит, по тонкому наблюдению Бергсона, впечатление нереальное. Тем более, в целях убедительности, она нуждается в бытовой окраске (в частности, в подчеркнутой характерности языка). Даже в так называемой «комедии положений», построенной, прежде всего, на неожиданности нелепых положений, в которые попадают ее персонажи, такая бытовая изобразительность желательна. (Отсутствие проникновения в быт и нравы — глубокий недостаток французской комедии положений, производящей часто впечатление забавной и хитросплетенной выдумки— не более.) Комедийная фантастика в противовес фантастике трагедийной—также отличается, если так можно выразиться, богатой бытовой разработкой. Здесь выступают конкретные детали мифа; так сказать, быт мифологических существ. Такова, напр., шекспировская комедийная фантастика—сцены Калибана в «Буре» и др.—Тем не менее навряд ли можно счесть комедийные персонажи—«типами» определенной среды, подобными типам реалистической драмы. Поскольку комедию чистого стиля характеризует борьба сплошь

неумелая и неблагородная, персонажи комедии—не типы, а карикатуры, и тем ярче комедия, чем карикатурнее персонажи. Трагедия изображает максимально-одаренных людей, комедия—наиболее низких (притом не слишком опасных) и неловких.

«Ревизор» значительнее «Горя от ума»: ибо типы ветшают вместе со своим бытом, но карикатуры, изображающие максимальное человеческое уродство—переносят из век в век свое комическое обаяние.—По слову Геббеля драматург знает лишь то, «что есть наиболее благородного и наиболее низкого в его народе».

Особенности комедийной характеристики.

Персонажи комедии не предрасположены к страданию; это находится в связи с их относительной бессознательностью. Герой трагедии есть страдающий, способный к полному сознанию всей ответственности своего дерзания, мятежник. Герой комедии есть слепец, либо бессовестный и не слишком опасный негодяй.

Герой трагедии может умереть, как барон Пушкина («Скупой рыцарь») не покаявшись, но он сознает всю значительность, всю ответственность своей страсти; Гарпагон Мольера, напротив, тупо занят скопидомством. Если герой комедии, как, напр., Фамусов или Тартюф, дает своим действиям идеологическое обоснование, он либо автоматически повторяет чужие мысли, либо бессовестно хитрит, ссылаясь хотя бы на Платона.

Бессознательность порождает самодовольство. «Каждая подлинная комедийная фигура напоминает самовлюбленного урода», пишет Геббель. Бессознательность, самодовольство, отсутствие чувствительности:

все это придает комедийным персонажем оттенок животности. Это—«свиные рыла», по слову Гоголя.

Если драма есть революция, то комедияя—либо жалкое, не слишком угрожающее насилие над обществом (напр., «Скупой» Мольера), либо—если герой духовно выше своей среды—неловкое восстание против косного и непобедимого в своей косности быта (напр., «Горе от ума»).

Сознательное, морализирующее начало вторгается во многих комедиях в лице так называемых резонеров, иногда (как, напр, в «Мнимом больном») появляющихся в последнем акте, чтобы вразумить героя, иногда принимающих с самого начала энергичное участие в борьбе (напр., Клеант в «Тартюфе»).—Роль резонера явно выпадает из комедийного плана.

Нарушение социальных норм героями комедии.—Фарс.

Нормы, нарушаемые героем комедии, как уже было указано, коренятся в определенном быту: духовная слепота, животность героев комедии лишает их сознания какого бы то ни было абсолютного закона. Подобно зверям — они подчиняются только силе, но не сознанию каких бы то ни было высших принципов. Они не нарушают абсолютного закона; они находятся вне его. Комедия всегда социальна; комедийная борьба строится как нарушение общественных норм, а не общеобязательного закона.

Герои комедии нарушают социально-психологические нормы, обычаи, привычки. Герои фарса (эксцентрической комедии) нарушают социально-физические нормы общественной жизни. Так, Лизистрата Аристофана,

стремясь принудить мужчин к прекращению войны, побуждает женщин отказывать им в любовных ласках. Так, Мнимый больной Мольера нелепой возне со своим желудком готов принести в жертву интересы своей семьи. Область фарса, по преимуществу, эротика и пищеварение. К фарсам можно также отнести все произведения, высмеивающие зоологическую природу человека [1]). Отсюда, с одной стороны, чрезвычайная опасность для фарса соскользнуть в область пошлой сальности, с другой стороны—чрезвычайная острота фарсовой борьбы; фарс, так сказать, хватает нас непосредственно за наши жизненные органы. Действенные проявления в фарсе—соответственно его физической стихии—эксцентричны, периферичны. Для фарса характерно изобилие физических столкновений—объятий, драк и т. п.

Животность фарсовых героев отличается резкой физической динамикой, чрезвычайной подвижностью. На сцене фарс (или эксцентрическая комедия) принимает характер буффонады: животная возня в сценической интерпретации переходит в акробатику,— в физическое действие, облагороженное ритмом и пластической четкостью движений.

Итак, в фарсе изображается нарушение социально-физического быта. Физические нормы человеческого общества несравненно менее изменчивы, нежели нормы психологические. Культура полового сожительства и физических отправлений более или менее обща всем народам и всем сословиям Европы на протяжении веков. Поэтому эксцентрическая комедия в несравненно

[1]) Напр., появление в обществе дрессированной обезьяны, которую принимают за человека: тема для фарса.

меньшей степени нуждается в бытовой разработке, нежели комедия бытовая. И по той же причине острозадуманная и четко-разработанная эксцентрическая комедия, как, напр., «Лизистрата», долговечнее всякой бытовой комедии. Таким образом, фарс по своей конструкции ближе к трагедии—бытовая комедия к драме (в узком смысле этого слова).—Водевилем называют, обычно, изображение короткого эффектного столкновения в плане комедийном.

«Смех сквозь слезы».

Смех враждебен слезам; одно исключает другое. Комедия, моментами вызывающая слезы, серьезное душевное потрясение—не есть комедия чистого стиля. Теория «смеха сквозь слезы» возникла отчасти на основании произведений, где беспрерывно перемежаются моменты смешные с моментами драматическими (напр., «Записки сумасшедшего» Гоголя), отчасти как самооправдание комедийных авторов, пытающихся оправдать внешнюю несерьезность своего искусства. Тем не менее, если перед нами развертывается злая и убедительная сатира на то, что мы любим—напр., на нашу родину—мы в результате испытываем грусть, уныние. Этот эффект получается именно как результат—так сказать, помимо комедии (чистого стиля), изображающей смешную, а не страшную борьбу.

Великие комедийные авторы, в частности Гоголь, претендующие на слезы в смехе, высказывают слишком скромные претензии: их задача несравненно выше юмора, вызванного горьким протестом. Изображая персонажей, находящихся вне сознания абсолютного закона, бессовестно нарушающих общественные нормы, комедийный автор дает картину полнейшего обще-

ственного разложения. Осмеять это разложение—если только автор подлинный гражданин, а не безответственный насмешник—есть дело великой духовной свободы. Эта свобода проявляется именно в определенности задания, в жестокости смеха. Нужна исключительная смелость, чтобы изобразить своих современников в виде галлереи персонажей, лишенных ума и совести, для того, чтобы в людях показать «свиные рыла».— И если абсолютный закон отсутствует в сознании комедийных героев, мы видим его присутствие в жестокой сатире автора—в том пародически-искаженном пафосе, который наполняет комедийную риторику. Когда Тартюф пародирует Платона, мы вспоминаем Платона—и мы видим, что автор помнит Платона. Не даром древние греки говорили, что комедия есть «отражение бога в дурных людях». Как бы низок ни был человек, он отстаивает себя, ссылаясь на некий высший закон—иногда умышленно, лицемерно, иногда бессознательно. И в этом искаженном напоминании о высших ценностях пафос комедийного автора, который с горечью видит поругание своего идеала, развал своего отечества—и сохраняет самообладание своей насмешливой фантазии.

«Гротеск» и «романтическая» драма.

Есть особая острота в произведениях, где жестокая борьба, приводящая к жутким, трагическим положениям, развивается в комедийном тоне, в диалоге резко-комическом. Такова, напр., в русской литературе «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина, в иностранной—некоторые произведения Ведекинда и Шоу. Такие произведения называют обычно гротеском (Шекспиру свойственно чередование сплошных трагических сцен со сценами сплошь фарсовыми, с буффонадой).

Романтическая (в узком смысле этого слова) драма—Гоцци, Тик, А. Блок (напр., «Незнакомка») отличается 1) причудливым смешением элементов комедийных и драматических. Она родственна «гротеску», поскольку в ней трагическое трактуется в комедийном плане. Ей свойственна «романтическая ирония».

Ее характеризует, во-2-х), изобилие фантастических элементов. 3) Смещение планов реального и нереального: сон переходит в явь, действительность в сказку и наоборот. Это смещение планов является прямым заданием автора—помимо чисто-драматургического.—«Романтической» драмой можно счесть и «Сон в Иванову ночь».

IX. СМЫСЛ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Смысл драматического произведения обычно вскрывается окончательно в его финале, в развязке.

Драматическая борьба кончается победой одной из борющихся сторон—иногда с оттенком примирения; иногда, как, напр., в «Гамлете», обе стороны уничтожают друг друга.

В виду нежестокого характера комедийной борьбы ее развязка для нас не слишком существенна, хотя и интересна—и тем интереснее, чем упорнее борьба. Мы испытываем удовлетворение, когда в комедии побеждает шутов, плутов и негодяев разумное начало, когда «торжествует добродетель», и все же комедийная победа пошлости, низости и тупости нас мало огорчает, поскольку благородные персонажи в борьбе с этой пошлостью не испытывают сильных страданий. Поражение Чацкого или Несчастливцева (в «Лесе») не вызывает в нас глубокого страдания и горечи: мы осмеяли победителей, представителей порочного пошлого быта—и смех этот сам по себе является для нас удовлетворением. Осмеяние есть кара для пошлых комедийных персонажей, не слишком зло нарушающих общественные нормы и обычаи. В комедиях, где обе стороны нелепы, где борьба носит характер неловкой и бессмысленной возни и барахтанья—допустима даже

случайная развязка хотя бы даже путем вмешательства со стороны полиции.

Однако в тех случаях, когда неблагополучный конец борьбы грозит кому-нибудь из действующих лиц—напр., Фигаро и его возлюбленной—настоящим страданием,—такой исход, конечно, в комедии чистого стиля невозможен.

Исход комедийной борьбы для нас не слишком существен; это явствует из того, что во многих комедиях мы заранее его предвидим—и это нисколько не понижает нашего интереса к комедийной борьбе. В бесчисленных комедиях, изображающих борьбу влюбленных с родителями и родственниками, мешающими их браку, мы предвидим финал — счастливое обручение; но если уловки, к которым влюбленные прибегают, забавны, предопределенность их победы нас не расхолаживает.

Социальное назначение комедии—осмеяние комедийных персонажей, критика порока и пошлости, предостережение общества; социально-психологическая цель драмы—в узком смысле—растрогать, потрясти, вызвать сострадание к людям, ищущим выхода из противоречий определенного быта.—Большинство драм, бытовых, психологических и символических, кончаются поражением героя, его гибелью: таковы, напр., «Бесприданница», «Гроза» Островского; «Одинокие» Гауптмана; «Иванов» Чехова. Если же герой драмы, вызывающий наше сочувствие, побеждает, то ценой больших страданий, израненный в борьбе; об истинно-благополучном конце драмы говорить не приходится.

Трагедия не только потрясает—она просветляет наше духовное сознание. Помимо художествен-

ной образности ей присущ пафос философского проникновения.

Трагедия неизбежно кончается гибелью героя. Его неудержимое дерзание направлено против самой судьбы, а судьба беспощадна; здесь нет места случайности, случайно-благополучному исходу. Демоническое начало, движущее трагическим героем, должно быть укрощено, и так как оно по своей природе неукротимо, герой трагедии должен быть уничтожен. Пламенная страсть, сожигающая все, что только ни приближается к трагическому герою, под конец испепеляет его самого. Не сразу выясняется перед нами непримиримость трагического дерзновения, с одной стороны, и роковая преграда—с другой. Моментами мы надеемся, что трагический герой сдастся—уступит необходимости, моментами нас увлекает его дерзновенная мощь и его успехи возбуждают в нас безумную надежду на его победу. Фолькельт прав, указывая—наперекор Аристотелю—на то, что трагедия помимо ужаса и сострадания возбуждает в нас и «положительные чувства». Трагедия наносит раны, но не накладывает цепей. Трагедия есть буйство максимальной человеческой силы; потому она мажорна. При зрелище титанической борьбы чувство ужаса сменяется чувством бодрости, доходящим до восторга.

Трагедия обращается к подсознательным стихийным тайным силам, скрытым в нашей душе—и они пробуждаются. Драматург как бы говорит нам: вы робки, нерешительны, послушны обществу и государству. Посмотрите же, как действуют сильные люди. Посмотрите, что будет, если вы поддадитесь своему честолюбию. Или сладострастию. Или гордости, и т. д. и т. д. Попробуйте последовать в своем воображении за моим

героем. Неужели это не соблазнительно—дать волю своей страсти? Неужели наслаждение не искупает страданий? Неужели человек обязан отречься от того, что ему всего дороже—от желаний неизменных и неугасимых?

Вот начало трагедии—голос искушения. И мы не только сострадаем трагическому герою—мы ему сочувствуем; ибо в наших сердцах тлеют страсти, наш разум пытлив, не мирится с однажды осознанным порядком и хочет заново осмыслить бытие.—Уже тем самым, что мы называем «героем» мятежника, посягающего на основные законы бытия, мы как бы превозносим его дерзновение.

Здесь, однако, необходимо отметить резкую грань между античной трагедией и трагедией шекспировского типа, порожденной буйным Ренессансом.

Страсть в античной трагедии есть моральная болезнь. Это—безумие Геракла, в затмении убивающего собственных детей, это—слепота Эдипа, борющегося с роком. Античное мировоззрение в христианском преображении сказывается и у некоторых новейших драматургов, напр., (в XIX веке) у Геббеля.

«Драма имеет дело с чортом,—пишет Геббель;—каждый отдельный момент в ней безнравствен, ибо это есть момент страсти».—В противовес античному восприятию, иная природа страсти в трагедиях Шекспира и его школы. Не даром поклонники античной трагедии отрицают подлинность трагедийной конструкции в шекспировском театре.

В трагедиях Шекспира страсть не есть некая одержимость, требующая исцеления; это—неотъемлемое проявление, в известном смысле осуществление сильной личности. Отсюда несравненно более объек-

тивное художественное впечатление от трагической развязки.

И у Шекспира торжествует грозная необходимость, и у Шекспира герой погибает; но гибель его не очищает нас от страстей, не дает нам «κάταρσις'а в аристотелевском смысле.—Теоретики толкуют «κάταρσις»—очищение, возникающее через ужас и сострадание, как 1) момент эстетический, 2) момент гигиенический, 3) морально-религиозный. Возникновению κάταρσις'а во многих античных трагедиях, как, напр., в «Геракле» Эврипида или «Эдипе» Софокла, посвящен ряд сцен—развязка, следующая за катастрофой, за разрешительным моментом борьбы, сцены πάθος'а, насыщенные религиозным чувством. У Шекспира, как это уже было указано, развязка сплошь и рядом совпадает с катастрофой—как, напр., в «Макбете» или «Гамлете».

Здесь можно говорить о κάταρσις'е, прежде всего, в формально-художественном смысле: неизбежное завершение процесса создает гармоническое художественное впечатление.

Далее: поскольку трагическая борьба развивается не только динамически, но и диалектически, как борьба идей—впечатление это глубоко-духовное и синтетическое. Если в процессе трагедии мы увлечены борьбой героя, в конце ее мы охватываем всю совокупность условий, обрекающих героя на гибель; мы духовно приобщаемся к мировому порядку; судьба личности в нем растворяется.

«Примирение» (Die Versöhnung) в трагическом совершается в интересах целого (Der Gesammtheit) но не индивидуума, пишет в своем «Дневнике» Геббель [1]).

[1]) По Геббелю трагическая вина заключается в обособленности индивидуума от целого; в самом факте нашего индивидуального рождения и существования—трагическая вина и трагическая обреченность.

Развязка новой—шекспировской трагедии, освобожденной от дидактической декламации древне-греческого хора, менее навязчива в смысле какого бы то ни было сознательного вывода; ее пафос свободен от религиозной тенденции. Она не прославляет всемогущих богов, не проповедует смирения и покорности; ее задача—непосредственно-художественная.

Общество и государство, мораль и религия образуют круг земной обреченности. Стихийная воля трагического героя бьется в их тисках, подвергает их неистовой критике, пытаясь переступить границы—открыть новый горизонт. Созерцая трагическое дерзновение, мы совершаем переоценку самых основных ценностей; мы переоцениваем и заново утверждаем закон, против которого восстает трагический герой.

В трагической борьбе происходит моральное разоблачение представителей этого закона, ведущих контрдействие. Мы осуждаем королевское самодурство Лира, но злодеяния его дочерей вызывает в нас отвращение. Мы осуждаем Карла Моора, но его разбойничье восстание разоблачает перед нами германских феодалов, притесняющих и возмущающих население. Необходимость государственного порядка победила, но произвол правителей нам стал еще ненавистнее. Как луч прожектора, направленный вдаль, пламенный мятеж заново освещает перед нами небеса и землю—потрясенный мир встает перед нами в новых очертаниях; полное страданий беззаконие трагического героя и его гибель несет нам духовное просветление.

И если над трупом Гамлета, мечом пытавшегося восстановить справедливость и павшего от меча, вырастает фигура Фортинбраса—носителя новой, эпически-безмятежной жизни—мы тем радостнее приветствуем

эту новую жизнь, обогащенные мрачным опытом трагедии.

Художественное волнение и духовное просветление, которые мы испытываем, читая «Макбета» или «Кориолана», заставляют нас признать эти пьесы подлинными трагедиями—и отвергнуть узко-религиозный взгляд на природу трагедии.

К созерцательному удовлетворению в развязке трагедии присоединяется еще чувство облегчения; смерть трагического героя есть конец чрезвычайных страданий; «когда человек весь в ранах, убить его—значит, исцелить»—пишет Геббель.

Сознает ли трагический герой свою вину—неотвратимость гибели—победу верховных сил? Или это сознание обязательно только для зрителя? Испытывает ли герой трагедии вместе со зрителем духовное очищение от своей страсти—или он может погибнуть непросветленным, одурманенным этой страстью?—Согласно тому толкованию трагедии, которое развито в этой книге—согласно определению Геббеля—*катарзис в трагедии обязателен только для зрителя*. Трагедия кончается примирением в интересах «Целого»—«и вовсе не необходимо,—продолжает Геббель,—хотя и желательно, чтоб герой трагедии сам дошел до внутреннего примирения». Торжествующая Необходимость не нуждается в том, чтобы ее, в конце концов, признал тот, кто против нее боролся. Мало того, можно спорить с Геббелем относительно желательности такого финала. При всех неизбежных для трагического героя моментах сомнения, он, по существу, обречен неуклонному действию, неудержимому стремлению. Покаяние, признание своей неправоты или безумия в конце трагедии производит впечатление слабости, не-

цельности; в нем слишком часто сквозит моралистическое намерение автора. Так, Геббель признавал недостатком своих трагедий их подчеркнутую моралистическую тенденцию (проявляющуюся в финале).

Здесь существенна неукротимая действенность: Макбет в конце трагедии видит воочию, как Судьба на него надвигается, он сознает себя обреченным— и все же продолжает биться.

Последнее хочу я испытать.

Никита во «Власти тьмы»—напротив—кается, стоит на коленях, готовится к каторге, как к божескому наказанию. Мораль и религия торжествуют не только в объективно-развивающемся ходе событий, но и в сознании героя; однако трагедийная сила произведения ослаблена этим финалом, в сладострастии Никиты нет истинного дерзания, это—жалкий блуд.

Характерно, что в маленьких пьесах Пушкина— трагедийных эскизах, обнаруживающих чрезвычайно острый замысел, герой гибнет, упорствуя в своих страстях. Таков Дон-Жуан, чей последний возглас

. . . . . О Дона-Анна!

свидетельствует о страсти, не отпускающей своего раба даже в момент его погружения в преисподнюю.— Таков «Скупой рыцарь», умирающий с возгласом.

. . . . . Где ключи?
Ключи, ключи мои...

Сильнейшее впечатление в трагедии производит именно это бешеное устремление—до конца.

Иди, душа, во ад, и буди вечно пленна.
О, если бы со мной погибла вся вселенна!
(Финал «Дмитрия Самозванца» Сумарокова.)

Эти старинные, неуклюжие стихи—великолепный финал трагедии.

Мало того —есть трагедия, где герой не только осуществляет свое единое действие неуклонно до конца, но и после катастрофы, узнав свою трагическую вину, гневно протестует против рокового стечения обстоятельств— против бога, против абсолютной необходимости: это «Герцог Готландский» немецкого драматурга Граббе. Фабула этого примечательного произведения такова: младший из трех братьев умирает. Злодей-негр прокрадывается в склеп, мечом прокалывает труп и доносит старшему брату, что младшего убил средний. Старший, герцог Готландский, начинает мстить; сначала убивает среднего брата, затем отца, ему противоборствующего, и т. д. Наконец коварство негра разоблачается. Герцог Готландский убивает негра. В последнем акте он не только не испытывает «катарзиса», но бешеное негодование и чрезвычайные страдания вызывают в нем восклицания вроде «Если есть в мире бог, то имя ему злоба» и т. п. Убив негра, он заявляет: «Что же мне теперь делать?» «Убийство негра—последнее, что еще интересовало меня на этом свете». И далее следует ремарка: Он зевает. —Когда в конце трагедии его убивают, он умирает с радостью.—Таково это мрачное и дерзкое произведение, где принудительность мирового порядка воспринимается героем, как тюрьма, как система пыток.—И это произведение мы также должны признать трагедией.

Книга эта начата утверждением, что нельзя говорить о «драме жизни» вообще, что драма есть процесс единого, цельного действия, развивающийся в особых условиях. Однако, с другой стороны, если мы, как этому нас учит психология, будем полагать в волевом действенном проявлении последнее и наиболее вырази-

тельное проявление жизни, то мы должны признать, что в драматическом произведении жизнь изображается в исключительной яркости.

Не повторные явления повседневности изображает драма, но катастрофические сдвиги, преобразующие быт—вечную борьбу социальных сил, и — в трагедии—роковое разложение идей, вечное брожение человеческого духа. Жизнь есть движение и борьба; драма—прежде всего, трагедия—прообраз жизни—сама жизнь.

Трагический герой — καλός κ'ἀγαθός древних — прообраз человека, пытающегося разбить железные преграды бытия.

Полнота жизни, бьющей через край—вот тема трагедии; и нет более вместительного конденсатора. С точки зрения художественной биологии—если так можно выразиться—трагедия, как наиболее полное воплощение жизни, есть основной и главный тип драматического произведения,—быть может, художественного произведения вообще. Произведения искусства впитывают жизненную энергию, они хранят ее, как некий духовный экстракт—и возвращают ее читателю, зрителю, слушателю. Дух—как экстракт жизни, а не как самодовлеющая сущность, оторванная от жизни—есть содержание искусства. И мы должны отдать всяческое предпочтение монументальным формам драматического искусства, формам, порожденным бурными страстями и патетической идеологией.

Если же мы перенесем драматическое произведение на сцену, социальная природа театра также потребует монументальности. Театр, подобно памятникам монументальной скульптуры, стоит на площади; толпы вливаются в его широко-распахнутые двери. Сцена—увеличительное стекло и рупор, зрительный зал—

огромный резонатор; все мелкое, посредственное, повседневное с особой назойливостью докучает нам, провозглашенное звучными актерскими голосами. Здесь место только для героев и для шутов.

Быт, повседневность подлежат, прежде всего, беллетристическому воспроизведению. Как бы ни был нам близок и интересен изображенный быт—как бы ни был наблюдателен драматург—сжатая драматическая конструкция всегда менее вместительна, нежели свободно развивающаяся конструкция произведения эпического. Бытописание в драме всегда покажется скудным и анекдотичным при сравнении с широкой эпической изобразительностью. Вот почему бытовая драма отживает всегда быстрее, нежели бытовой эпос. Да и не в бытовом изображении сила и значение драматического произведения. Театр требует важнейшего зрелища—роковой борьбы одухотворенных страстей.

Что сказать о современном театре, о современном репертуаре? — В атмосфере неустановившегося быта невозможна яркая и почвенная реалистическая литература—тем более реалистическая драма, закрепляющая самые рельефные и характерные моменты скристаллизовавшегося быта. Современный театр обречен искать дальнейшего своего развития в монументальной трагедии и в героической драме, либо в эксцентрической комедии. Он должен стремиться к наивысшим достижениям—хотя бы потому, что посредственные для него невозможны. Только на пути широкой общественности, проникнутой философским сознанием, через утверждение новой, творчески-увлекательной идеологии, может быть создана новая трагедия.

В настоящее время мы довольствуемся жалкими остатками прошлого—изображениями отжившего быта, либо бессильными романтически-символическими попытками возродить старую идеологию. Наш современный театр покамест беспочвен, и бессильно «демоничен». Не зная еще, во имя чего примирить бунтующие страсти, он довольствуется хотя бы слабой попыткой их разжечь. Возбуждение зрителя—какими бы то ни было средствами—его единственная задача; и с ней он также весьма плохо справляется. Быть может, основной вопрос современного европейского театра в том, насколько глубоко и плодотворно современное общественно-философское сознание, может ли оно быть источником нового трагедийного пафоса. Дело будущего театра есть, в сильной мере, дело новой идеологии.

X. МАССОВЫЕ СЦЕНЫ.

(Добавление).

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

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

Точно также недраматична хотя бы и активная толпа, но занятая привычным повторным действием; напр., толпа рабочих во время привычного труда и т. п. Драма изображает толпу, замешанную в драматическую борьбу, поддерживающую либо единое действие пьесы, либо контр-действие. Даже такие массовые собрания, которые по существу своему связаны с борьбой отдельных групп, как, напр., народное вече, драматичны только тогда, когда борьба эта не привычное, бытовое действие, но столкновение, ведущее к значительному для народа перелому.—Социальная группа—народ действует скопом—в виде недифференцированной толпы обычно только в моменты крайнего возбуждения. Самый факт появления такой действенной толпы свидетельствует о том, что в данной среде возможен некий переворот. Таким образом, действенная масса—толпа есть по существу своему толпа революционная (в широком смысле этого слова). Этим объясняется особый интерес революционной критики к драматическим массовым сценам.

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

С социологической точки зрения изображение исторических событий в виде сплошных массовых сцен было бы эстетической условностью. Каждый коллектив, как бы тесно спаян, как бы бурно настроен он ни был, для осуществления отдельных функций, естественно, выделяет особых представителей. Прежде

всего, идеологическое углубление, разработка программ и лозунгов есть дело наиболее мыслящих представителей социальной группы, а не толпы, как бы она ни была одухотворена. Политика и дипломатия также, по существу своему, не осуществляются толпою. Предварительный заговор, вербовка сотрудников, разнообразного типа разведка и т. д. и т. д.—все эти и им подобные функции осуществляются не сплошной массой; каждый мало-мальски разумный и подвижной коллектив осуществляет их через особых представителей.

Психология толпы—особая; на момент она может передать народное волнение—душу народа. Обычно же народ живет и действует не в виде толпы. Народ, социальная группа, класс есть реальность, но в редкие моменты эту реальность можно видеть воочию, конкретно. Мы видим отдельных людей; эти люди образуют народ—социальную группу, поскольку они спаяны общими потребностями, интересами и идеями; таким образом, народ есть реальность и одновременно абстракция, построяемая нами на основании статистических данных, на основании фактов, которые нам кажутся характерными, и обобщающей интуиции. Конкретно мы, обычно, видим душу народа в его лучших представителях, чутких выразителях народной жизни. Эти представители отмечены индивидуальными особенностями—сильной волей, умом и чувством.

Чем сильнее индивидуальность общественного деятеля, тем ярче выражает он душу своей социальной группы. Вот почему культ масс неизбежно сопряжен с культом ее вождей, ее представителей.

Таким образом, для передачи социальной атмосферы драма не нуждается в массовых сценах. Не только

вожди, лучшие представители общества, его олицетворяют, но и каждый член коллектива, каждое лицо в драме, как это указано выше, является либо типом, характерным для определенной среды, либо одиноким носителем новой нарождающейся идеологии. Массовая сцена в 5-ом акте «Ревизора» немного прибавляет к изображению чиновничьей среды, разнообразно представленной в отдельных персонажах комедии.

Требование, чтобы драма состояла из сплошных массовых сцен, чтобы все функции социальной группы (или, иногда, социальных групп, т. к. возможна драма, где участвуют несколько социальных групп, ведущих действие и контр-действие), осуществлялись коллективно и публично, крайне связывает конструктивные возможности драматурга: действенная толпа по существу своему склонна к бурным и решительным столкновениям—и драматург, естественно, колебался бы между труднейшей попыткой навязать толпе функции, присущие ее вождям, и между сплошными сценами катастроф, теряющими свою убедительность, когда они мало подготовлены. Надо прибавить, что для театра изобилие массовых сцен крайне невыгодно, т. к. отдает пьесу в руки статистам.

Во всяком случае, такая пьеса, состоящая из сплошных массовых сцен, должна быть очень невелика по размерам и очень бедна по фабуле.

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

В больших исторических пьесах величайших драма-

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

Есть еще один тип массовых сцен—сцен, в которых случайно собравшаяся толпа (напр., на улице) вовлекается в драматическую коллизию, когда к такой толпе обращаются как к свидетелю, судье и т. п. Такая случайная толпа, вовлеченная в драматическую борьбу, может дойти до большой активности (напр., суд Линча); обычно же она является только случайным, мало активным свидетелем, присутствие которого усиливает впечатление от драматической сцены, превращая ее в так называемую сцену «двойного зрелища»—и это ее естественное назначение, ибо только толпа, охваченная единым действием, общностью целей и интересов, является подлинным «действующим лицом».

1922 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

стр.

Предисловие 7

I. Драматический процесс 11

II. Общая конструкция драмы 25

III. Конструкция драматической сцены 53

IV. Конструкция драматической реплики 65

V. Ритм 89

VI. Характеристика 105

VII. Драма и трагедия 119

VIII. Комедия и фарс 141

IX. Смысл драматического произведения 161

X. Массовые сцены (добавление) 175

КНИГИ ТОГО ЖЕ АВТОРА:

К а л и к и п е р е х о ж и е, трагедия. Изд. журнала «Рампа и Жизнь». Распродано.

С п а р т а к, трагедия, изд. Госуд. Издательства.

С т а н и с л а в с к и й, монография, изд. «Шиповник». Распродано.

Ч е р н ы й р ы ц а р ь, в 1 действии, изд. «Никитинский субботник». Распродано.

Ч е р н ы й р ы ц а р ь, изд. «Эпоха» (Берлин).

Т е а т р: К а л и к и п е р е х о ж и е.—А х э р.—П а г а н и н и. Изд. «Жизнь Искусства».

М а у г л и, по Киплингу. Пьеса для детского театра. Изд. Гос. Изд.

Р а з б и т ы й к у в ш и н, комедия Клейста, перевод. Изд. Гос. Изд.

ПЕЧАТАЮТСЯ И ГОТОВЯТСЯ:

П а г а н и н и, с рисунками В. Фалилеева.

Т е а т р.—К о м е д и и: М а р и н к а. — О п ы т м и с т е р а. В э б б а.—М а с к и.

С т а н и с л а в с к и й, 2-е изд.

С в я т е й ш и й Л а м а. — Трагедия.

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО СОВЕТА Р. К. К. Д.

„НОВАЯ МОСКВА".

МОСКВА, Кузнецкий Мост, д. 1. Тел. 69-26. ПЕТЕРБУРГ, Проспект Володарского (б. Литейный), 53.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО.

1 Переверзев. Творчество Достоевского. 1 руб.
2 Фриче Очерки развития зап.-европейской литературы. 1 р.
3. Аксельрод-Ортодокс. Л. Толстой. 60 к.
4. Андреевич Опыт философии русской литературы. 1 р. 50 к.
5 В. Львов-Рогачевский. Русско-еврейская литература. 75 к.
6. П Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. I. 1 р. 20 к.
7. Плеханов. Литература и критика. Т. I. 1 р. 75 к.
8. Его же. Искусство. Сборник статей. 1 р. 20 к.
9. Грауто фф. Новейшая французская живопись. 1 р.
10 Скрябин. Письма.
11. Фриче. Очерки социальной истории искусства.
12. Воровский. Сборник. литер.-критич. статей.
13. Дневник А. Г. Достоевской.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

1. Русская литература.

а) «Библиотека Современников».

1. Е. Тренев. Владыка. Рассказы. 50 к.
2. Его же. На ярмарке. Рассказы. 40 к.
3. Ив. Шмелев. Гр. Уклейкин. Рассказы. 80 к.
4. Н. Никандров. Береговой ветер. Рассказы. 70 к.
5. С. Федорченко. Народ на войне. 90 к.
6. Вересаев. Без дороги.
7. И. Эренбург. Жизнь и гибель Николая Курбова.

б) Альманахи «Недра».

1. Первый сборник.
2. Второй сборник.

в) Разные издания.

1. Орешин. Алый храм. Стихи. 35 к.
2. Бражнев. Буйный хмель. Стихи. 20 к.
3. Бибик. К широкой дороге. Роман. 1 р.
4. Его же. На черной колосе. Роман. 1 р.
5. Салтыков-Щедрин. Сказки.

2. Иностранная литература.

1. Келлерман. 9-е ноября. 1 р. 25 к.
2 Фон-Поленц. Крестьянин. 1 р.
3. Неккс. Рассказы. 60 к.
4. Гамсун. Женщины у колодца.
5. П. Дюпон. Стихи.
6. Стриндберг. Ключи от ран.

С ЗАКАЗАМИ И ТРЕБОВАНИЯМИ ОБРАЩАТЬСЯ В КНИЖНЫЕ МАГАЗИНЫ МОСКОВСКОГО СОВЕТА:

1) Центральный склад } Кузнецкий Мост, № 1.
2) Книжный магазин № 1 }
3) Книжный магазин „ 2 (б. Суворина). Неглинный проезд, д. № 9.
4) Книжный магазин „ 3 (б. Карбасникова). Моховая, д. № 24.