
ИЗДАТЕЛЬСТВО ФЕДЕРАЦИЯ
Ф

В. ВОЛЬКЕНШТЕЙН

ДРАМАТУРГИЯ

МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Издание второе, дополненное

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ФЕДЕРАЦИЯ“
МОСКВА — 1929



Первые 11 глав этой книги — курс, частично прочитанный в Высшем военно-педагогическом институте, полностью—в Высшем литературно-художественном институте имени Брюсова; читаемый на Высших Государственных литературных курсах и в Цететис'е.

БИБЛИОТЕКА
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ
394
33.

10-я тип. Мосполиграф,—„Заря Коммунизма", Чистые пруды, 8 Тел. 5-64-46.

Главлит № А 31042. Зак № 51. Госп. № 193. Тираж 3000 экз.

Es sollte stehn, am Anfang war die Kraft.
Goethe, Faust.

Вернее было бы, в начале была сила.
Гете. Фауст.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга является сильно расширенным и дополненным изданием „Драматургии" — собранием моих работ по теории драмы.

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 по преимуществу рассмотрению драматического произведения.

Русская литературная, а отчасти и театральная, критика привыкла анализировать драму, как произведение беллетристическое: вопросы бытописания, стилистики, философского и социального мировоззрения автора интересовали критику, привыкшую обращаться с драматическим произведением, как с рассказом или повестью, вне моментов чисто-драматических, конструктивных, вне нарастания действия, сталкивающихся, скрещивающихся страстей. Моя задача — установить метод драматургической критики, — метод крайнего волюнтаризма. Я не претендую на исчерпывающий анализ драматического произведения.

Моя „Драматургия" не является также сводом 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. Этот общий эстетический закон проявляется в конструкции драмы в виде закона повторных комплексов драматических положений (толко-

ванию этого, мною установленного, драматургического закона посвящена отдельная большая глава): если драматическое произведение развивается не в виде повторяющегося комплекса драматических положений, это не драма, — это „хроника“ или „обозрение“.

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 часть „Фауста“ Гете—гениальный фрагмент, неточно названный Гете трагедией; пушкинские небольшие пьесы— только эскизы трагедий, но эскизы гениальные.

Прелесть многих драматических произведений связана с отступлениием 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 предпоследней главе — „Драма, как изображение рефлекса цели“ — сопоставление драматургии и рефлексологии. Эта глава является только первоначальным опытом рефлексологического анализа драматических произведений.

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

[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. Тем не менее можно найти немало драматических произведений, где авторы увлекаются изображением потрясающего несчастия, забывая о действенной природе драмы—и пишут вялые произведения, заменяя действие мрачными лирическими излияниями. Таков, например, „Бедный Генрих" Гауптмана: проказа—большое несчастие, но сама по себе она еще не является действенной—драматической темой.—Действие в этой пьесе ведет Оттегебе, спасающая Генриха своей любовью, но сам Генрих бездействен и мало интересен, несмотря на свое ужасное несчастие.

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 произведения. В отличие от лирики драматическое слово, драматическая реплика не есть, однако, непосредственное выражение субъективных чувств поэта. В отличие от поэта лирического, драматург выражает себя в диалоге людей, находящихся между собой в 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 противупоставляет 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 дей-

ственное 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.

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

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;

---

[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.

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.

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

Так пишет Аристотель в „Поэтике“ [2]).

Итак: драма есть процесс единого действия. Каждый может попасть в драматическое положение; но героем

---

[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.

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.

[2]) Аристотель. Поэтика. Ленинград. 1927. Перевод Н. И. Новосадского, стр. 50—51.

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

драмы может быть человек, способный к такому ц е л ь н о м у и, поскольку ему приходится упорствовать в своем стремлении, с т р а с т н о м у, действию (как мы увидим во II главе, он может сам начать борьбу, в е с т и 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 Аристотеля 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".

Станиславский говорит о „сквозном действии" драмы—то-есть, главной роли—и о „сквозных действиях" отдельных ролей.

„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", 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]).

Такое „углубление“ сквозного действия возможно, ибо характеристика в драме (как это будет подробнее обосновано в главе „Характеристика“) относительно,— то-есть, сравнительно с характеристикой в романе—схематична. Тем не менее, „углубление“ сквозного действия актером должно производиться с осторожностью. Иногда оно приводит к явному—более или менее интересному—искажению авторского замысла. Так напр., М. Чехов, подчеркивая вызывающее сострадание, трогательные черты Муромского в „Деле“ Сухово-Кобылина, и исходя от своих „данных“, играл его стариком, в то время как у Сухово-Кобылина это сильный, бодрый мужчина. Эффект у Сухово-Кобылина более ужасающий: бюрократическая машина размалывает — уничтожает сильного человека, а не расслабленного старика. Здесь мы переходим к сложному вопросу о соотношении драмы и театра.

Драма, помимо того, что она является сценическим материалом, есть самодовлеющее, самоценное литератур-

---

[1]) О „сквозном действии“ несколько подробнее см. мою книгу „Станиславский“. Второе изд. ГАХН и Academia 1927 г., глава „Станиславский-режиссер“ (Система Станиславского).

ное 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.

При анализе драмы найти словесное обозначение для единого действия нелегко: единое действие нужно, прежде всего, в и д е т ь—во всей его волюнтарно-эмоциональной выразительности.

Не следует смешивать „единое действие" с отдельными проявлениями его. Единое действие проявляется иногда самым парадоксальным образом: честолюбец может льстить (чтобы добиться успеха), добрый — злиться, любящий — убивать. Такие драматические краски весьма интересны.

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.

При этих данных возникает драматическая коллизия.

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 германских князей возбуждают справедливое негодование населения; то, что злой и завистливый брат его, Франц Моор, живет в это время в родовом замке Мооров при больном и дряхлом отце; то, что в замке Мооров проживает также воспитанница графа и невеста Карла, Амалия,—все эти обстоятельства 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 с т я г и в а е т с я: 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 проклятие отца разрешает колебания Карла; он становится во главе разбойничей шайки.—Таково возникновение единого действия в этой пьесе—ее з а в я з к а.

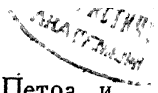
К АРХИТЕКТОНИКЕ ДРАМЫ

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 первое действие развертывает перед нами ряд обстоятельств и событий, долженствующих подготовить почву для бурных столкновений неистового мечтателя Несчастливцева с пошлыми провинциальными хищниками; но Несчастливцева еще не видно.— Таков 1 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 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 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 акте — в драмах с медлительным темпом развития; в таких драмах часть завязки переносится и на 2 акт. Таков „Лес", где встреча Несчаст-



ливцева и Счастливцева, а с другой стороны, Петра и Аксюши являются продолжением завязки, предварительного, так сказать, действия; и только в 3 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 также и в „Ревизоре" все первоначальные обстоятельства—запущенное городское хозяйство, взяточничество чиновников, письмо с предупреждением о ревизии, сплетня Бобчинского и Добчинского, принявших Хлестакова за ревизора; с другой стороны, столичный вид Хлестакова и его умение самонадеянно болтать,—все это создает фундамант для увлекательного многоактного драматического действия.

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

Драматический узел—первоначальные обстоятельства и события драмы являются произволом автора, его художественной прихотью, фантазией: автор избирает те обстоятельстсва, 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 акт должен быть „ясен"—clair, по выражению Дюма: фундамент должен быть прочен.—И действительно, мало есть пьес, где слабость первого акта искупалась бы достоинством последующих. С другой стороны, немало 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 „контр-действие", 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—шахматная партия, белые и черные: Гамлет и Горации, и, в начале трагедии, Бернардо и Марцелло, с одной стороны,—развратный датский двор, с другой; король Лир, Корделия Альбани, Кент, Глостер, шут, с

одной — Регана, Гонерилья, их мужья, Эдмунд и т. д., с другой; Макбет и леди Макбет — с одной, вся Шотландия — с другой; Чацкий, с одной стороны, и московское общество — с другой. — „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 Иоанно-

вича", 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: Реганы, Гонерильи и Эдмунда с Альбани, Реганы с Эдмундом; Гонерильи с Эдмундом; Реганы и Гонерильи между собой. Противоположный тип конструкции—„Сид" Корнеля: прямолинейное развитие единого действия при чрезвычайной бедности побочных линий борьбы. Обычно, драматурги еле-еле доводят до конца основную линию, всякое отвлечение в сторону для них опасно.

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 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 Шаховского 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 Гамлета; 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 возможна также преемственность. Например, борьбу Юлия Цезаря против республиканцев (в „Юлие Цезаре“ Шекспира) продолжает Антоний; тень Цезаря ему содействует.

В некоторых драмах, главным образом у Шекспира, встречается параллельная драматическая борьба;

---

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

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 линий 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 (или режиссера).

Конструкцию драматической борьбы легко проверить в тех драмах, где борьба принимает характер внешнего—физического столкновения. Так, картина драматической борьбы двух партий явственна в „Марии Стюарт", где заговор сторонников Марии быстро приводит к кровавой развязке.—Также нетрудно указать две группы борющихся в пьесах, где одинокий герой 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 сверхестественную власть. В его руках—чудодейственный цветок любовного опьянения; сок этого цветка, пролитый на глаза спящего — спящей внушает любовь 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 эль-

---

[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.

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

„Единое действие" „Сна в Иванову ночь" начинается со стремления Оберона доказать свою невероятную, чудесную власть и переходит в увлечение этой властью; Пук Оберону содействует. 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 акте; 5—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.

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

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 перерыв 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 Полония, затем Розенкранца и Гильденштерна, затем Офелию; последнее и самое тяжелое испытание Гамлета перед отъездом из Дании—встреча с матерью.—Финальная сцена—решительная борьба с Лаэртом—борьба отравленными шпагами.—Макбету приходится в 1 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;

3) иногда способствует усилению действия увеличение количества персонажей в данной сцене; иногда—введение в сцену толпы, превращение сцены в массовую.

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

Эта градация во многих пьесах усложняется чередованием 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", „Веера" и „Слуги двух господ"—Гольдони; „На всякого мудреца довольно простоты" и „Бесприданницы"—Островского и т. д.—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.

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 имущества скупца—плод долгих усилий, предмет борьбы, и т. д. Сюда же относятся всевозможные вмешательства типа deus ex machina, обрывающие драматический процесс.

Поскольку драматическое произведение есть картина борющихся страстей, такие удары со стороны, не связанные с драматической борьбой, являются случайностью, комкающей структуру драмы. Такие случайности уместны преимущественно в завязке драмы (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]).

Пример: Буридан („Тайна Нельской башни" Дюма) заперт в подземелье. Казалось бы ему нет спасения; но тюремщик оказывается его старым подчиненным—и спасает его.—В таком повороте есть нечто эпическое.

---

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

Б. ОБЩАЯ КОНСТРУКЦИЯ ДРАМЫ ПО „ПОЭТИКЕ“ АРИСТОТЕЛЯ

Аристотель делит все сцены трагедии—это деление привело в восторг Лессинга, который видел в нем ключ к „Поэтике“—на три группы: 1) сцены, где сменяются „счастье“ и „несчастье“; 2) сцены 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 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 Розенкранцем 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.

Таким образом, узнавание можно толковать в узком смысле, как узнавание р е ш а ю щ е е, ведущее к катастрофе—и к а к у з н а в а н и е в ш и р о к о м с м ы с л е.

Узнавание может быть направлено на установление лица („Орестейя"), установление факта („Царь Эдип") и др.—Момент узнания зрителем может не совпадать с моментом узнания действующими лицами.—Мы видим, что во многих пьесах зритель узнает существенный факт задолго до действующих лиц. Так напр. для зрителя самозванство Хлестакова разоблачается уже во 2-м акте „Ревизора", для чиновников—только в финале пьесы.—В „Царе Эдипе" напротив, моменты узнания зрителем и действующими лицами совпадают.—Со стороны автора возможна иногда длительная игра—возбуждение в зрителе любопытства и догадок.—Конструкции решающего узнания разнообразны и могут быть предметом особого драматургического исследования.

Можно указать драмы, которые строятся как почти сплошная сцена узнавания 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). Таковы, вообще, все пьесы, развивающиеся, как судебный процесс, как сцены следствия.

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 аллегорическое значение отдельных эпизодов несколько мешает непосредственному восприятию борьбы.—Контрдействие в „Слепых"—в начале пьесы—помимо незримого, губительного начала, угадываемого в проявлениях чуждой и жуткой природы, ведет первый слепорожденный, мешающий распознаванию. Во „Втируше" деду 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. Если такое сообщение добыто в результате сцены распознавания, получится сочетание, о котором говорит Аристотель („Царь Эдип").

Геббель в своем „Дневнике" дает пример перипетии: желая привлечь возлбюленного, 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.

Указанные перипетии кончаются неудачей; но можно указать и другие драматические перипетии,—внезапные повороты к удаче.—Напр., Мортимер в „Марии Стюарт" приставлен к Марии Стюарт тюремщиком; внезапно он оказывается ее приверженцем.—Или напр.: Буридан в западне Нельской башни. Он бросается из окна в Сену. Зрителю кажется, что он погиб; но этот-то прыжок его и спасает.—Буридан правильно рассчитал свои силы; ожидание его гибели относится к зрителю. Таким образом, поворот событий может быть неожиданным для зрителя—для какого-нибудь действующего лица—для центрального действующего лица—для всех персонажей пьесы (возможны сочетания): следует различать разные типы перипетий, так же, как и разные типы решающего узнания.

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 πα'θος'α—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 в другую сторону.—Если же внешне-действенное проявление для героя трагедии совершенно невозможно, сцены πα'θος'α 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 воля.—Бессильные взрывы обычно чередуются с судорожными действиями.

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

Далее: в сценах πάθος'α—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'α крайне редкие моменты остановки действия, моменты, свидетельствующие о крайней силе чувства, страдания, подрывающего волю трагического героя.

О, Дездемона! О! о! о!

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

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

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

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

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). Или напр. начало 1 акта „Старый друг лучше новых двух" Островского: Олинька (сидит у стола и поет вполголоса):

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

Однако, полно драматической силы пение Ларисы в третьем акте „Бесприданницы". Пение может быть интенсивным действием. 4) Моменты рефлексивно-дидактические: напр., восклицание Горацио над трупом Гамлета: „Вот сердце благородное угасло!"—Сюда относится частично декламация древне-греческого хора.—Такие поучающие слова являются в сущности, действием, направленным на публику.

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

[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.

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 с особенной остротой именно в сценах πάθος'а,—то-есть в беспорядочных движениях растерянной воли, в моментах мучительной оглядки, внезапного устремления в сторону, противоположную „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 отъезда. В эти неизбежные моменты колебаний проявляется глубокая эмоциональная насыщенность драматического действия. Как это будет показано в главе „Закон драматургии", пьесы сильного драматического напряжения конструируются именно в таких повторных колебаниях между единым действием и внутренним противоборством самого героя, под влиянием контр-действия разрешающего свои сомнения в сторону единого действия: один из двух основных типов драматического построения.

Помимо сцен πάθος'а эмоциональная насыщенность действия проявляется в отдельных патетических восклицаниях, сопровождающих самую прямолинейную борьбу и в репликах à parte, свидетельствующих о волнении действующих лиц. Так напр. часто драматурги прибегают

к à parte, желая показать подлинные чувства лица, ведущего фальшивую игру,—стремясь разоблачить его перед зрителем. (Новейшая драматическая техника, вычеркивая à parte, предоставляет передачу эмоциональной потрясенности целиком актеру).

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

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

Мы видим, что „единое действие" и „контр-действие" являются понятиями относительными—соотносительными.—Можно найти пьесы, где оба борющихся между собой центральных лица переживают драму. Напр. в „Юлие Цезаре" драматичны и Брут и Цезарь. Все же роль Брута драматически более развита—и, если мы признаем существенным признаком единого действия его эмоциональную насыщенность, мы сочтем героем этой трагедии Брута, а не Цезаря. (Так и судит большинство критиков).

РАЗДВОЕНИЕ ВОЛИ

От эмоциональной вибрации, сопровождающей волевое устремление, следует отличать раздвоение воли, присущее героям-неврастеникам или людям с надломленной волей. Драматические герои, страдающие раздвоением воли, действуют последовательно до определенного момента, когда внезапно обнаруживается нецельность их воли. 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, Ре-

бекка 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. Она погибла бы после целого ряда перипетий и драматических переломов. Мы на слово должны верить Ребекке, что в прошлом она пережила драму; в пьесе мы видим только ее нецельность, ее усталость.

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

Основная, главная тема драмы, ее отдельные, частные темы и мельчайшие элементы ее оформления—ее мотивы (сводящиеся к отдельным репликам и предложениям, из которых формируются реплики) являются моментами действенными—в отличие от тем и мотивов произведения беллетристического. Драматическая реплика есть драматический мотив в своем действенном значении, но не в своем прямом, логически-образном смысле.

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 [1]).

---

[1]) У Шкловского и Томашевского мы находим другое определение сюжета и фабулы.—Шкловский определяет сюжет, как „явление стиля", художественного „композиционного построения вещи" — в отличие от фабулы—„явления матерьяла".—„Фабула"... „это обычно судьба героя, то, о чем написано в книге". Виктор Шкловский. „Матерьял и стиль в романе Льва Толстого „Война и Мир", стр .220.—Сходное определение мы находим у Томашевского: „Фабулой называется совокупность

Интригой в драме называют иногда последовательные, 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:

Элементную форму драматического действия принимает борьба двух действующих лиц, из которых одно является носителем единого действия, другое—контр-действия. Такая форма возможна только тогда, когда дра-

---

событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена прагматично, в естественном хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как она введена в произведение.—Сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в каком даны в произведении сообщения о них".—В. Томашевский, Теория литературы. Поэтика. 1925 г. стр. 137.

Во всяком случае—какого бы определения мы ни придерживались—все указанные термины—мотив, тема, сюжет, фабула (и далее—интрига) являются только условными, „рабочими" понятиями.

В частности возникает тонкий вопрос, в какой мере характеристика действующих лиц может быть необходимым моментом при изложении сюжета или фабулы, в системе „драматического узла".

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

матический 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 оттор гнуть 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. главу IV). 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.

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

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

Если контр-действие осуществляется двумя, тремя, группой действующих лиц, они, естественно, действуют поочередно [1]); моменты единовременного действия свидетельствуют о крайнем возбуждении.

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

---

[1]) Требование художественной пластики. Так в целостных композициях батальной живописи четко выступают отдельные фигуры.

ство 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.

Другой рельефный пример—сцена у фонтана в „Борисе Годунове" Пушкина: „мнимое поражение", момент слабости у самозванца—и самоуверенный порыв в конце сцены.

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 колеба-

ния 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 три перелома. Очень много внезапных колебаний у Освальда в „Призраках“ Ибсена. Многочисленные колебания уже не являются контрастными переломами, но переходят в беспорядочную эмоциональную вибрацию.

Вот отчего нельзя согласиться с весьма распространенным утверждением—впервые высказанным Вячеславом Ивановым и Мережковским—что романы Достоевского в основе своей трагедийны. Герои трагедии—как это будет показано дальше—несмотря на глубокую эмоциональную вибрацию—люди чрезвычайного волевого напряжения. Характерные герои Достоевского отличаются бурной впечатлительностью, психологической изощренностью—и менее всего способны к цельному стремлению, которое движет истинной трагедией. В известной сцене из „Братьев Карамазовых“, которая в Московском Художественном театре шла под названием „Мокрое“, у Мити 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 настро-

ении—именно в настроении, а не в состоянии борющейся воли—мы видим и в последующих сценах следствия. Митя страдает тем, что можно назвать уже не вибрацией, а дребезжанием воли. У него нет единого действия. Его словоохотливость на допросе, полная несдержанность, мгновенное выбалтывание всего, что только на ум взбредет, всех тончайших психологических соображений, это шалое стремление ошеломить следователя абсолютной откровенностью, поразить его говорливым благородством—все это свидетельствует о больной воле, менее всего похожей на мощную, и в основе своей прямолинейную динамику трагического героя. Отсюда нецельность динамического рисунка, его 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 дол-

---

[1]) В статье „Трагедия непротивления" („Северные записки" 1914) Г. Ландау указывает на то, что трагедия—experimentum in anima nobili; романы Достоевского—experimentum in anima morbida.

жны быть отчетливо обозначены последовательные волевые усилия действующих лиц.

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

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

Самое резкое, самое дикое решение, самый неожиданный перелом обоснован, „мотивирован", если ему предшествует разнообразная сцена драматической 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.

Автору этой книги пришлось видеть в театре импровизаций драматическую сцену: женщина ухаживает за мужчиной (за репетитором своего сына), долго и разнообразно склоняет его к любви. Он отвечает односложно, отмалчивается—внезапно вскакивает и признается в любви. Это признание оказалось вполне подготовленным, оправданным, мотивированным широким развитием сцены.

Столь же естественным показался бы, однако, и противоположный результат — если бы мужчина женщину в конце сцены оттолкнул.

Разрешительный момент хорошо развитой сцены конструируется, таким образом, в зависимости от общей композиции, и общего замысла произведения, сам по себе он может варьировать[1]).

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 разреши-

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

тельном 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 „Юлие 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 в том, что Цезарь завещал народу деньги; здесь толпа, дотоле сдержанная, побеждена: она приветствует Антония и бросается на революционеров.—В „Хозяйке гостиницы“ Гольдони решающим моментом в атаке трактирщицы на кавалера является ласковое прикосновение во время вкусного угощения; после этого момента интимности кавалер Мирандолиной побежден.

При изображении каждого „поединка“ должно быть учтено помимо обстоятельств места, времени и т. д. то

физическое и душевное с о с т о я н и е, в котором действующие лица находятся, так сказать их б о е с п о с о б н о с т ь. 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.—Возможно и обратное: преувеличенный страх— напр. в комедии—первая встреча Хлестакова с городничим, где городничий робко ухаживает за ним, как за ревизором, а Хлестаков совершенно напрасно опасается тюрьмы.

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 сценического положения. 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. В русской бытовой драме рельефным примером является последняя картина „На всякого мудреца довольно простоты“, где Глумов—перед лицом одураченного и осмеянного им общества—с чрезвычайной находчивостью выпутывается из крайне затруднительного положения.—Эта сцена очень широко и крепко разработана.

Шекспир широко разрабатывал в своих пьесах и сцены проходные, если только они были сценически эффектны. Такова, 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 эффектного, 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. Как мы уже указывали, проходные сцены могут быть широко разработаны без ущерба для общей конструкции только в тех случаях, когда основная линия действия крепка; между тем, в „Горячем сердце" главная линия—история „горячего сердца"—сравнительно мало интересна.—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. Так же, как и вся сцена в целом, драматическая реплика может быть действием сознательным или бессознательным. Но какова бы ни была степень ее сознательности, волевой стержень в ней необходим. Живая драматическая реплика всегда—выпытывание, выведывание, расследование, допрос; или уговаривание, увещевание; или просьба, вымогательство; или обольщение, 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 исступле-

ния; иногда это сознательное, иногда совершенно бессознательное усилие; но, во всяком случае, каждая подлинная драматическая реплика имеет действенное назначение.

Волевое усилие может проявиться и в молчании—„паузе". Молчание в драме может выражать сопротивление (нежелание отвечать, скрывание), угрозу, мольбу и т. д. Его действенная природа может быть весьма разнообразна.

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

в этих словах слишком явственно дышит разгоряченная воля.

Однако там, где реплика принимает резко-эмоциональную окраску или характер отвлеченного суждения, иногда весьма нелегко установить ее волевое содержание. Особенно трудно почувствовать волевой стержень реплики в 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 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

[1]) Несколько более подробно о чеховском диалоге см. мою книгу „Станиславский“.

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]).

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;

---

[1]) Впоследствии Станиславский толковал отдельные реплики, как хотенья, направленные на выполнение задач физических, одновременно подчеркивая — чисто-рационалистически — логический смысл произносимой актером фразы: логика плюс физическое устремление заменили актеру динамику страстей. Не входя в сценическую критику этого метода, следует указать, что он уже не является проверкой драматической конструкции. Если в бурных излияниях, красноречивых размышлениях, вкрадчивой или открыто-пламенной речи трибуна (напр., в речи Брута в „Юлие 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.

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.

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

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 образом—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. д

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.

МОНОЛОГ

Монолог, как это отчасти указывалось в главе III (сцены πάθος'а), является **замаскированным диалогом**. Помимо указанного обращения к отвлеченному антропоморфизированному партнеру — богу, судьбе, силам природы, отдельная фраза монолога может быть обращением к отсутствующему:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт... („Моцарт и Сальери"),

или репетицией воображаемого диалога:

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

Или, как уже указано, импровизацией воображаемого драматического столкновения, напр. сцена суда с дочерью в „Короле Лире".—Наконец, воздействие на самого себя — разрешение трудного вопроса в диалоге с самим собой, укрепление себя в каком-нибудь решении, укоры самому себе и т. п. — является естественным моментом монолога.—Но плохи, с точки зрения современной драматургической техники монологи, полные лирических излияний, декламация — саморекомендация чувств, лишенных действенной остроты.

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 контр-ударом.

Можно назвать несколько типов пьес, диалог которых требует сложного анализа. Сюда относятся, напр., психологические и символические пьесы конца XIX века:

а) Пьесы иносказательные, пьесы косвенного диалога— как, напр., пьесы Чехова. — Косвенный диалог является результатом слабого, робкого, осторожного—сдержанного, скрытного — деликатного волевого устремления.

б) Пьесы, герои которых страдают внезапно обнаруживающимся раздвоением воли — в особенности, если эти

герои, как, например, герои „Росмерсгольма“, 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 длинном чередовании моментов уныния с попытками ободрить себя и своего партнера.

В последнем акте Росмер говорит Ребекке, что „ректор собрал у себя весь наш старый кружок: и они ясно доказали мне, что план мой—облагородить умы—совсем не по мне“. Далее Росмер упрекает Ребекку в том, что она хотела сделать из него „орудие своих замыслов“. Тогда Ребекка сознается Росмеру в своей любви к нему. Она отказала ему (в 3-м акте) стать его женой потому,

что „родовое росмеровское мировоззрение заразило ее волю и заставило ее захиреть"; но она уже давно испытывала к Росмеру „безобразную чувственную страсть". „Теперь,—говорит она,—когда жизнь подносит мне полную чашу счастья, я стала такой, что мое собственное прошлое становится мне поперек дороги". Внезапное признание в любви — и внезапное признание в слабости. Не только читатель, но и Росмер теряется:

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

в) Еще сложнее анализ диалога в так называемой символической драме (разного типа), как, напр., в драме Метерлинка. — Героев „Аглавэны и Селизеты" характеризует утонченность чувства и большая отвлеченность мысли; диалог этой пьесы сочетает иносказательность, родственную диалогу Чехова (не даром Чехов любил пьесы Метерлинка), с интеллектуализмом; динамическая конструкция — борьба двух женщин из-за мужчины — глубоко скрыта в поэтическом и полном напряженной мысли общении.

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

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

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

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.

Лирика, эпика (повествование и описание) и диалектика (то есть, пользование отвлеченными доводами) приобретают в драматическом диалоге значение элементов риторики.

ЛИРИКА КАК ЭЛЕМЕНТ РИТОРИКИ

Помимо речи риторической, характерной для бурного движения драматической борьбы,—и речи действенной по

---

[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.

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".—На первый взгляд эти слова звучат, как отрывок „стихотворения в прозе". Но если вглядеться в сценическое положение, в них обозначится момент скрываемой, сдержанной, но мучительной внутренней борьбы. „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 элементом риторики; эта—та же убеждающая речь, од-

[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.

нако действующая не столько на разум или непосредственно на волю, сколько на чувство партнера[1]).

Во всяком случае, слово-действие, принимающее резковыраженную 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.

ЭПИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ РИТОРИКИ

В драматическом диалоге мы находим моменты повествования и описания: они также проникнуты волевым устремлением, их назначение всегда действенное.— Пример действенного повествования: герой пьесы не решается объясниться в любви напрямик—или сознаться напрямик в совершенном им преступлении и т. п.—и рассказывает о вымышленном третьем лице, приписывая ему

[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.

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

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

Таким образом, перед нами подлинные драматические сцены: сообщение является двойным ударом в драмати-

ческой борьбе — ударом непосредственным и ударом опосредствованным. — Но плохи те эпические моменты пьесы, в которых мы не чувствуем связи с драматическим действием, плохи моменты самодовлеющего повествования и описания [1]).

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

Эпилоги являются обычно статическими сценическими положениями: признак неумелости автора дать в послед-

[1]) С. Балухатый в „Проблемах драматургического анализа“ утверждает, что драматурги, печатая пьесу, подвергают текст „литературной препарации“, вводя в нее чисто эпические моменты. — Такая „препарация“ была бы приемом весьма сомнительным, ибо она портит пьесу.

нем акте исчерпывающее разрешение драматической борьбы. — Иногда же эпилог — продолжение и разрешение пролога (как напр., в „Эльге“ Гауптмана): это создает пьесе своеобразное „обрамление“.

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 — о р у д и й н о е. Риторика стремится воздействовать не только образными, красочными средствами, она действует также убедительными доводами и рассуждениями — стройной диалектикой. 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.

С т а р и к.
Народной совести закон—ты знаешь?
И п п о л и т.
Какой закон? К чему ты клонишь речь?
С т а р и к.
Кто сух душой, надменный, нам не мил.
И п п о л и т.
Ты прав, старик; надменный ненавистен.
С т а р и к.
Лишь ласковый имеет дар пленять.
И п п о л и т.
Он без труда друзей приобретет.
С т а р и к.
Не то же ли среди богов, что здесь...
И п п о л и т.
Раз их закон мы, смертные, приемлем..

Старик.

Зачем же ты не молишься богине?

Ипполит.

Какой? Смотри—уста на грех наводят.

Старик.

Киприде—той, что здесь порог хранит.

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

Я чту ее, но издали, как чистый.

Старик (повышая тон).

А все ж она могуча в сонме смертных.

Ипполит.

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

Здесь — в драматической борьбе — сталкиваются отчетливые силлогизмы.

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, стремясь 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 фило-

софствуют, отстаивают свои стремления, вооружают их орудием мысли. Мысль в драме есть все то же словодействие, 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.

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

Литературная критика, обычно упускает из виду, динамическую, драматическую подпочву диалога. Она верит драматическим героям слепо и наивно, она читает стихи в трагедии, как лирические высказывания автора, она ищет в словах героев драмы определенное теоретическое мировоззрение, забывая о том, что драматический диалог есть риторика и менее всего похож на теоретическую программу. Тем не менее, в двух случаях афоризмы и рассуждения героя драмы—не только слово-действие, но и слово-мысль, теоретическое утверждение автора. Во-1) в пьесах явно—агитационных, в том случае, когда героем драмы является некий проповедник, говорящий

и действующий от имени автора, проповедник, чье единое действие есть именно искание и утверждение объективной, с точки зрения автора, истины. Таковы, напр. 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, наконец, в той игре симпатий и антипатий, которые они, по воле автора, внушают зрителю, 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, имеющую 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 у д а р н а—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—драмати-

ческая 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.—Как мы уже указывали, драматическая реплика может быть утонченным намеком в тех случаях, когда действующие лица—при тонкой духовной организации—понимают друг друга с полуслова. Таков стиль некоторых пьес недавнего прошлого, напр., некоторых пьес Метерлинка или некоторых пьес Стриндберга (последнего периода и т. д.); 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 действу-

ющего 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 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 поддразнивание—тогда как у Михаловского

Вот Иды марта наступили

прямой вызов.

Или далее, у Козлова:

Цезарь

Тебя предупредить я должен, Цимбер,
Что подлое твое низкопоклонство
И 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 заметить, 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. (Аристотель называет ямб 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 шестистопным ямбом; виртуозная игра стихотворными размерами никак не способствует силе волевых воздействий, являющихся содержанием драматических реплик; хитросплетенные размеры более уместны в поэзии лирической.

РЕМАРКА

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

Все же остальные ремарки, дающие подробные описания обстановки—описания, сделанные ради „быта“, самодовлеющие — или ремарки, подробно описывающие психологическое состояние действующих лиц, их разно-

образные эмоции или мысли, мелькающие в их сознании и т. п.—или ремарки, дающие подробную общую характеристику действующих лиц и подробное описание их внешности, одежды и т. п.—все такие ремарки являются либо навязчивой, ненужной беллетристикой, либо комментарием изображаемых событий, либо, наконец, режиссерской работой,—работой, фиксирующей какую-нибудь определенную постановку, как напр. ремарки к „Врагу народа" Ибсена, иногда очень интересной—даже замечательной, как напр. ремарки и примечания Гоголя к „Ревизору"—но работой, всегда необязательной для автора пьесы и для театра, который ее ставит.—Скупость в ремарках, в общем, всегда хороший признак: у Шекспира ремарок очень мало,—зато изобилуют сложнейшими ремарками пьесы неопытных драматургов, пытающихся заменить бытовыми и психологическими описаниями драматическое действие.

Что касается перечисления действующих лиц—афиши, программы—то оно является текстом вспомогательным, облегчающим чтение или сценическое восприятие, но в сущности обязательным только в тех случаях, когда в нем даны существенные для действия указания не вполне ясные из диалога.

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.

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ РЯДЫ

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

Драматическое произведение — возьмем драму, напи-

---

[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".

санную пятистопным ямбмо—изображает действие, развивающееся парными группами волевых усилий и контр-усилий.

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

Таким образом, в драматическом произведении три параллельных ритмических ряда:

1) ряд волевых усилий, 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 дви-

жениями, 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 соприсутствует бес-

прерывно, 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 длительный монолог, в котором предлагает свои услуги. Авфидий не произносит ни слова, но по окончании речи Кориолана обнимает его. Здесь, не только на театре, но и в чтении нашу фантазию волнует лицо Авфидия: его удивление, его первоначальное недоверие и постепенный контрастный перелом к радости, к восторгу по поводу приобретения мощного союзника—все эти переходы дают возможность вообразить богатую мимическую игру.

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

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

Словесный ряд.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Внешнее действие.

— — — — — — — —

Мимический ряд (мало ясен, но беспрерывен).

Наиболее прерывистым оказывается словесный (стихотворный) ряд.

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 Донны-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 Станиславский разбивал актерскую роль—с той разницей, что „куски"

волевых задач устанавливались Станиславским с практической целью, для актера, для роли, то-есть односторонне; Станиславский при анализе роли, естественно, реплику от 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.

Что касается окончания ритмических единиц (в пьесах, написанных стихами), то считается более или менее уста-

[1]) Отдельным куском (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.

новленным, 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—конечно—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 внезапность 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 самих причудливым образом, ритмические единицы могут начинаться и кончаться посреди стиха, и, если приложить к их ритмической фигурации метод Андрея Белого, они обнаружат бесконечное разнообразие. Здесь возможны самые причудливые обрывки ритмических фигур, тесно связанных с ритмом внешнего, физического действия. Вячеслав Иванов называет пятистопный драматический ямб в таких обрывистых кусках „речитативным“, противупоставляя ему более приближающийся в правильной ритмике лирического стихотворения пятистопный ямб некоторых драматических монологов, который он называет ямбом „arioso“.—Драма-

тический 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 λογιστικώτατος)

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: не только на сцене, но и при внимательном чтении неравномерность ритмических единиц обычно несколько сглаживается убыстрением долгих и замедлением коротких—темп исправляет, выравнивает ритм. 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, чгобы живо ощутить все отдельные звенья драматического процесса — все отдельные сшибки и схватки драматической борьбы; для этого необходимо яственнно вообразить то внешнее действие, которое драму почти беспрерывно сопровождает, и которое драматург, обычно, не определяет, полагая это делом театра. Сравнительно

легко проследить крупные архитектонические — ритмические черты драматического процесса—его распадение на несколько основных и главных столкновений единого действия с контр-действием — на несколько повторных комплексов сценических положений (см. главу „Закон драматургии"). Зато очень труден детальный анализ, анализ отдельных ритмических моментов. Обычно ни один режиссер—а для режиссера ритм пьесы имеет существенное практическое значение — и не производит такого детального разбора, удовлетворяясь некоторой более или менее сознательной оглядкой на общий ритм и на характерный темп произведения. Во всяком случае только вообразив драму в целом и в частностях, можно ощутить движение ее многогранного и сложного ритма. Внутреннее волевое устремление — слово — физическое действие—жест — мимика: перед нами несколько параллельных рядов; все вместе течет в гармонической стройности. 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. „Характер“ есть понятие психологическое. „Образ“ есть характер, взятый в эстетическом плане — понятие эстетическое. Скверный характер может быть очень интересным „образом“. Наконец, „роль“ есть характер-образ, данный автором, но рассматриваемый, как материал для создания образов сценических (разными актерами) [1]).

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.

Если драматическое произведение изображает цельный действенный процесс душевной жизни — единое действие, — оно изображает характеры, способные к цельному действию, склонные к нему — или понуждаемые.

[1]) Мало развитая и в этом смысле неблагодарная роль все же может быть интересна по своим сценическим положениям, эффектным или интригующим.

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]).

Характер может быть весьма цельным, но проявиться

---

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

для читателя и зрителя — раскрыться постепенно; так обычно и ведут характеристику драматурги-психологи, романтики и реалисты. — Противоположный прием мы находим в commedia dell'arte, где действующие лица отличаются не только цельностью, но и, так сказать, готовостью характеров: уже с первого появления маски ее характеристика исчерпывающе-ясна, готова.— Интерес действия в пьесах commedia dell'arte, а также во всех пьесах, где мы находим такой прием характеристики — в фабулистическом развитии, в сценических положениях, в остроумии диалога, в яркости „маски" и т. д. — но только не в психологии.

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

ные 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 романе выписана со всеми подробностями, так что нашему воображению и прибавлять нечего, драматическая характеристика обычно лишена физических и психологических деталей. Обычно только слабые драматурги натуралистического типа и 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.

Как мы уже указывали, 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, харектеризует 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).—В диалоге раскрывается система разнообразных сценических приемов, к которым прибегают действующие лица в драматической борьбе.

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

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

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* (здесь идет речь, конечно, не только о физических действиях, но обо всем поведении в целом). Далее: из-за чего? и какими средствами? Так, в „Моцарте и Сальери" Сальери отравляет Моцарта. Это существенно. Далее: он отравляет из зависти. (Зависть и определяет его „единое действие"). При этом он борется с самим собой, пользуясь 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 должнен автор подгонять характеристику к заранее намеченным поступкам Это правильное замечание. Однако, если 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 как в процессе созидания драмы, так и в анализе ее[2]).

---

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

[2]) Характер действующего лица очень часто выясняется самому

Итак, волевая природа действующих лиц проявляется с большой полнотой. Поскольку действующие лица пользуются всеми своими умственными средствами для борьбы—их интеллектуальный облик также вырисовывается перед нами ярко; однако, мысль научная, теоретическая, самодовлеющая, не находит себе места в диалоге (как указано выше, в явно-агитационных пьесах возможна широко развитая социальная проповедь). Люди отвлеченной мысли могут ее выразить на сцене только мельком, в коротких афоризмах,—и поэтому всегда профессионально неубедительны.

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

Характеристика в драме—по сравнению с романом—

автору в процессе работы—во всяком случае, многие его черты. Набрасывая пьесу, автор останавливается и дает себе отчет, какие моменты характеристики оказались интересны и должны быть закреплены—подчеркнуты в дальнейшей работе.

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 искусства 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 отсутствуют 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 с т р а с т и. 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—своего рода „лейтмотив"—является основой характеристики, едва ли не важнейшей ее чертой Так, у Островского в „Талантах и поклонниках" кутящий актер постоянно ищет приятеля-купчика и машинально

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

повторяет: „Где мой Вася?“ — и это слово запоминается, как основа художественного образа.

Помимо отдельных лиц каждая среда пользуется своим собственным лексиконом и синтаксисом так же, как и каждое поколение. Реалистическая драма, естественно, пользуется характерными языковыми особенностями изображаемого быта. Таким образом, в реалистической драме мы находим двойную характерность языка: каждое действующее лицо во всех чертах своего языка проявляет не только индивидуальные свои особенности, но и особенности своей социальной среды. Важно, однако, отметить следующее: характерный язык имеет всегда несколько комедийный оттенок; 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, вносят в патетическую мелодраму моменты трогательной, тонкой комедийности.— 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 распекает 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 commedia

dell'arte. Таковы отчасти—хотя, конечно, несравненно сложнее и разнообразнее—типы „амплуа" французской комедии, преемственно—через Мольера—возникшие из итальянской commedia dell'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. Иногда по амплуа ясно видно историческое его происхождение. Так, напр., амплуа 1 и 2 „любовника" явно возникли в буржуазно-адюльтерном репертуаре (ибо, вообще говоря, для женщины необязательно иметь помимо мужа еще двух любовников).—Таким образом, все эти амплуа не имеют логического обоснования: их значение историческое, вполне условное [1]). Надо еще отметить, что в commedia dell'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,

[1]) В борьбе с реализмом Художественного театра, совершенно 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 разграничение функций „патетических", „лирических", и „этических".—Некоторые амплуа установлены по сценическим положениям, а не по функциям (напр., „неизвестный") и т. п.—Классификация эта небезынтересна, но, лишенная исторических корней, она логически недостаточно проработана.

при заочных сообщениях с театрами стремившихся дать более или менее вразумительное определение своему сценическому типу [1]).

[1]) Желая определить свое амплуа, актеры обычно считаются с внешними, физическими своими „данными“—и иногда жестоко ошибаются: можно иметь внешность „любовника“—и быть „резонером“ или „комиком“.

VII. ДРАМА И ТРАГЕДИЯ

Драматические произведения разнообразны по своей конструкции и элементам.

Переходя к вопросу о „жанрах", мы должны вспомнить правило логики: классифицировать можно только типы; индивидуальности классифицировать нельзя.—Какие бы жанры—типы драматических произведений—по разным признакам—мы ни установили, иные пьесы не вместятся в строгие рамки: индивидуальное явление может быть весьма сложным—и наряду с типами „чистокровными", выдержанными, мы найдем разновидности, смешение основных типов.—Так, уже самый поверхностный взгляд заметит большую сложность элементов во многих произведениях русского репертуара, напр., в пьесах Островского, где часто весьма причудливо сочетаются черты патетического драматизма с чертами ярко-комедийными (напр., в „Последней жертве" и др.).—Все же можно указать некоторые основные типы драматических произведений в связи с их особым художественным назначением,—указать, учитывая их развитие в истории театра.

То подразделение на несколько основных типов, которого мы здесь придерживаемся,—прежде всего, подразделение драматических произведений на „драмы", в узком смысле этого слова, и на трагедии—имеет в своем осно-

вании признак „драматической вины": разного типа „драматическая вина" определяет собой разного типа драматические произведения — разные 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 этот процесс мы видим в трагедии и фарсе, в бытовой драме и комедии. Драматический герой — Макбет и Лизистрата, Катерина (в „Грозе") и Фигаро — 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. С точки зрения социологической, каждое действующее лицо является представителем определенной социальной группы. Перед нами либо борьба двух социальных групп, либо расщепление социальной группы, ее дифференциация, вследствие мятежного выступления драматического героя. Так в лице Чацкого русская интеллигенция борется с богатым московским дво-

рянством; так в лице приказчика, восстающего против богатого купеческого дома, в пьесе Островского „Правда хорошо, а счастье лучше“ перед нами выступает придавленное и бунтующее мещанство. Так в „Одиноких“ Гауптмана русская курсистка Анна Мар разрушительно вторгается в немецкую буржуазно-интеллигентскую семью.

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.

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

Герой драмы может нарушать нормы окружающего общества ради своей страсти, не преследуя никаких 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 ними в борьбу.

Таким образом „драматическая вина“—весьма сущест-

венное понятие драматургии. Только установив „драматическую вину“, мы можем понять идейный замысел произведения.

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 таком столкновении вскрываются перед нами внутренние, социально-психологические противоречия изображаемого быта. В „драме“ должен быть изображен быт этого общества, быт внешний и быт внутренний, те-есть повторные явления внешнего житейского уклада и внутреннего, психологического характера, охраняемые нравственно-правовыми нормами.

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

Те цели, во имя которых представители общества ведут 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. (К этому присоединяются указания на характерную и нужную для действия обстановку, необходимые, связанные с действием, обрядовые моменты и т. п.). Чем гуще в драме бы-

товые 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 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 „Юлие Цезаре“, возрождается античный рок, судьба — в виде космических сил, принимающих грозное участие в драматической борьбе. Германские драматурги обычно

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

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 некая 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 был проникнут демоническим пафосом.

Обязательно ли, чтобы 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,

---

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

рожденная позитивным миросозерцанием. Существенно только одно: чтоб общество выступало в такой трагедии не только как определенная конкретная среда с ее характерным бытом, но и 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 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 необузданое высокомерие рано или поздно должно было проявиться в любой среде; его мятежная душа восстает против абсолютных, неприложных требований гражданственности: один из немногих примеров трагедии, развертывающейся в социально-государственном плане.

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. Пережить трагедию могут только натуры особого склада—трагические натуры. Существенно, чтобы закон, нарушаемый героем трагедии, не был неразрывно связан с определенным бытом—его самодовлеющее и вечное (с точки зрения автора) значение.

Таким законом в социальной трагедии является закон исторической необходимости[1]).

ПРОЯВЛЕНИЕ АБСОЛЮТНОГО ЗАКОНА В ТРАГЕДИИ

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

---

[1]) В „Большой Советской Энциклопедии", в статье Н. Карева— абсолют определяется с точки зрения диалектического материализма, как „диалектически развивающийся мир", „самоопределяющееся и самореализующееся движение материи". Постижение абсолюта постепенное—через научное постижение ряда относительных, объективных истин.—Таким образом, не зная абсолютного закона, мы постепенно приближаемся к этому познанию: построение законов меняется в зависимости от среды, эпохи и т. д.—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, чтобы он стремился порвать неразрывную связь своей личности с целым; бунт против необходимости формирует развитие трагедии. Существенно впечатление борьбы с исторической необходимостью, впечатление трагической обреченности. Таким образом, социальная трагедия необходимо изображает события исторические—связанные с катастрофическими сдвигами классов, наций и государств. Но не может написать трагедию скептик или импрессионист, отрицающий закономерность исторических событий, или ее не замечающий. Вопрос о социальной трагедии все же очень теоретичен, ибо в истории драмы у нас очень мало произведений, которые могли бы быть отнесены к этому жанру: тем не менее в наше время вопрос этот становится актуален—хотя бы теоретически.

При изучении истории трагедии проявления абсолютного, с точки зрения автора, законы 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, исследовав социально-идейные черты эпохи, мы видим трагедийную конструкцию во всех ее характерных признаках: в „Антигоне" изображается борьба между государством и личностью, борьба права и личной совести.

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 „Юлие 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 возраждает в мифологических чудесах античную идеологию, перерабатывая эврипидовского „Ипполита“ в „Федру“. — Наконец, неизбежный, необоримый закон сказывается в самом сознании героев трагедии—не только в осуществляющихся 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.

Герою трагедии присуща максимальная сила — сила ума, и, прежде всего, действенной энергии. Древние называли трагического героя καλὸς κ'αγαθός, что означает — некий духовой 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 человека, 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 бурной страстью, но неотъемлемым признаком является его человечность, его способность к самосознанию, к глубокому чувству—богатая эмоциональная вибрация — способность к страданию. Герой трагедии действует наперекор своим страданиям. Осуждая злодеяния Карла Моора или Макбета, мы дивимся их душевной мощи; ибо это глубоко страдающие сердца. Злодей или автоматически-действующий чиновник 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

---

[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 у б и л — убил Лайя. Пролитая кровь оказалась отцовской. Это трагедия убийства par excellence. — Здесь сказывается глубоко-религиозное мировоззрение афинского общества.

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 изображение той среды, в который 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; „Гедда Габлер“ слабее „Воителей из Гельголанда“, написанных 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 была лишена прочной бытовой кристаллизации; Германия переживала бурное переходное время.

Трагедия, как всякое литературное художественное произведение, пользуется красочным материалом исторического момента—однако, она допускает разнообразные искажения исторической правды (в бытовой драме совершенно невозможные)—желая создать впечатление исторической необходимости, она отбрасывает множество деталей и резко концентрирует события.

Речь Антония в „Юлие 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 невозможен 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 к исторической точности.

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 великолепную тему, проступающую в живых и не навязчивых фабулистических контурах. Мифы—„пратемы", по слову Юлиуса Баба—общедоступны и символичны: лучший материал для трагедии. Есть мифы-легенды, мифы-сказки, мифы в точном смысле этого слова; и есть мифы исторические—то-есть исторические темы, настолько внедрившиеся в народное сознание, что они становятся уже народным преданием—независимо от научного исследования. Трагедию питает не столько история-наука, сколько история-легенда.

Мифологичны в этом смысле все крупные исторические фигуры: естественные герои трагедии. 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: 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]).

ФАНТАСТИКА В ТРАГЕДИИ

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

[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.

Эсхил верил в богов и их посланников, которых он выводил на сцену,—для него боги были реальными носителями абсолютного закона; 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, однако, значение всех этих призраков, теней и ведьм, которыми изобилует театр Шекспира? Можно ли предположить, что просвещенный и гениальный автор, будучи мало религиозен, отличался самым темным суеверием? Или быть-может появление сверхъестественных существ в трагедиях Шекспира—изображение галлюцинаций, иногда массовых? Ничто не дает нам на это указаний; напротив, автор употребляет все средства для того, чтобы заставить нас поверить в конкретность самых фантастических образов: тень отца Гамлета ведет длительный диалог; последние возгласы звучат уже из-под земли. В сцене с королевой тень видна одному Гамлету, в 1-м акте—и другим действующим лицам. Наконец, ведьмы в „Макбете" появляются перед нами до прихода на сцену Макбета и Банко; это самодовлеющие персонажи. Таким образом, во всех этих таинственных появлениях нет никакой системы. Надо полагать, что Шекспир мало задавался вопросом о реальной значимости изображаемых им фантастических персонажей.

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

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

Мифологические существа и призраки в трагедиях Шекспира—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 стремленни к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля: 1 раз он убивает Полония, 2 раз—короля спасает его молитва, 3 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. По истине 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 шекспи-

ровских 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" в современном общепринятом толковании есть драма внезапных острых сценических положений, лишенная бытовой и психологической детализации Острота положений возникает как следствие исключительно трудовых 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 (моменты, унаследованные от античной трагедии) и т. п. — В связи с внезапными и сложными препятствиями на пути героя мелодрамы в борьбу втягиваются разнообразные лица; фабула мелодрамы сложна. Быт в мелодраме не разра-

ботан; она развивается как бы в трагедийном плане — под знаком нарушения абсолютного закона. Однако, мелодрама весьма далека от трагедии: вследствие беспрерывной остроты внешне-эффектных 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.

Более примитивная по своей конструкции драма острых сценических положений—уже лишенная не только крепкой бытовой и психологической основы, но и какой бы то ни было серьезной патетики — называется, обычно, авантюрной драмой.

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

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?

---

[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".

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

Бергсон прав, указывая на отступление комедийного героя от „принятых форм общественной жизни"; однако, этим герой комедии ничуть не отличается от героя драмы, 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, „Женитьба 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 тещю. 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 образом

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

Повторность сценических положений, вообще, не внешний драматургический прием; она возникает, как следствие единообразия в действии. Охваченный единым, цельным стремлением, 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. (Об этом подробнее в главе „Закон драматургии") —Говоря языком Бергсона, „напряженность", лишенная „эластичности", гибкости, может быть трагична. Сильная страсть—не „эластична". – Мы должны установить особые признаки „автоматизма" комедийного.

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 разнооб-

разными 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 автора, иногда окончательно вскрывающееся только в финале.

---

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

Все эти соображения не должны, однако, помешать нам установить признаки комедии — чистого комедийного 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 большим душевным волнением: комедийное действие не должно нас волновать глубоко. Если в драме—в трагедии—идет борьба не на жизнь, а на смерть, то комедийная борьба не должна быть жестокой. В комедии чистого 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 акте „Горя от ума": Миллион терзаний и т. д.— Наша способность к состраданию связана с нашими симпатиями и антипатиями. Поэтому, чем отвратительнее герой комедии, тем больше он может страдать, не вызывая в нас жалости, не выходя из комедийного плана. Герои сатиры—

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 неукратимость воли превозмогает тяжкие затруднения, но эта борьба для него мучительна; главным образом в сценах πάθος'α, в колебаниях бурно-вибрируюшей 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 [1]). Герои комедии „высокого“, — в сущности,

[1]) Весьма неудачны были попытки русских режиссеров—психологов истолковать „Жоржа Дандена“ не как комедию, а как драму несчастного обманутого мужа. В „Жорже Дандене“ изображен тщеславный богатый мужик. Он суетлив и смешон, его страдания не вызывают в нас серьезного сочувствия. Так, по крайней мере, пьеса задумана Мольером. Попытки „углубления“ в сторону драматизма здесь неуместны и ведут к полному искажению и уничтожению социально-психологического замысла этой бытовой комедии—сатиры с фарсовым оттенком

не чистого — стиля, как, напр., Чацкий, также не обнаруживают чрезмерной чувствительности; негодование и оскорбленное самолюбие Чацкого даже в финале „Горе 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 заблуждениями (как, напр., в „Ревизоре", где Хлестакова принимают за ревизора); беспомощное, хотя бы и упорное сопротивление (напр., Подколесина); хитрости неумелые, недостигающие цели — притом 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, унизительная, 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, не прямой, лукавый, предательский (не угрожающий, однако, гибелью); весьма часто неловкость сочетается с неблагородством. Неумелые усилия борющихся превращают иногда комедийную схватку в нелепую возню и 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 косноязычня 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 смешащей — 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 чистокомедийный, 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, трагедийный характер борьбы—не на жизнь, а на смерть—придает и этой сцене мрачную окраску.

Как реплика смешная, то-есть обнаруживающая убожество борющегося, так и реплика 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 Фальстафа, убеждающего принца Гарри в том что ночных воров следует называть не мошенниками, а „стражами Дианы, рыцарями мрака, любимцами луны“

и т. п. Разница в том, сознательно ли дано это несоответствие или бессознательно, нечаянно или нарочно искажается назначение предмета.

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 отчаяньи 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 нелепых.

„Ревизор" значительнее „Горя от ума": ибо типы ветшают вместе со своим бытом, но карикатуры, изобража-

жающие максимальное человеческое уродство, переносят из века в век свое комическое обаяние[1]).—По словам 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. Персонаж комедии чистого стиля 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. Здесь—богатство ложно направленных духовных сил, там—недостаток духовных сил, скудость ума и чувства при сравнительно большом напряжении воли. 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 персонажам оттенок животности. Это—„свиные рыла", по словам Гоголя.

Если драма есть революция, то комедия—либо жал-

[1]) В. И. Качалов сказал однажды автору этой книги: „Комический образ должен вызывать своеобразное чувство любования, так, чтобы можно было воскликнуть: просто прелесть, какая гадость!"

кое, 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, ВОДЕВИЛЬ

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 при-

нести в жертву интересы своей семьи. (Область фарса по преимуществу, эротика и пищеварение.) К фарсам можно также отнести все произведения, высмеивающие зоологическую природу человека: напр., появление в обществе дрессированной обезьяны, которую принимают за человека—тема фарса. 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 меньшей степени нуждается в бытовой разработке, нежели комедия бытовая. И по той же причине остро задуманная 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 изображение социально-незначительного, но эффектного столкновения в плане комедийном—изображение, чередующее обычно моменты диалога с изобильными „номерами“ пения.

Если водевиль уже лишен всякого бытового и психологического содержания—смех ради смеха, аналогично эффекту пьесы „Гран-Гиньоль“, ужас ради ужаса—он является сценической „шуткой“.

„СМЕХ СКВОЗЬ СЛЕЗЫ“

Смех враждебен слезам; 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 самозащита комедийных авторов, пытающихся оправдать внешнюю несерьезность своего искусства. И действительно, если перед нами развертывается злая и убедительная сатира на то, что мы любим—напр., на нашу родину—мы в результате испытываем грусть, уныние. Однако, 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 общественного 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 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 воспоминаем 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: так в луже отражается солнце. 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 г р о т е с к о м (Шекспиру свойственно чередование сплошных трагических сцен со сценами сплошь фарсовыми, с буффонадой).

Р о м а н т и ч е с к а я (в узком смысле этого слова) драма—Гоцци, Тик, А. Блок (напр., „Незнакомка")—отличается 1) причудливым смешением элементов комедий-

ных 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—его социально-философское назначение—связано со всеми его конструктивными особенностями.

Драматическое произведение, как и всякое художественное произведение, есть форма эмоционально-выразительная: для того, чтобы выяснить идеологический замысел пьесы, необходимо проследить эмоциональный эффект разнообразных моментов драматической борьбы.

Как бы резко ни звучали лозунги в пьесе явно-агитационной, преследующей четко осознанные социальные цели, эти лозунги не достигнут своей цели, если они не возникнут, как естественный эмоционально-идейный вывод из развивающихся перед нами событий. Тем более важно определить эмоциональный эффект в пьесах, лишенных явной тенденции.

Ясно, что впечатление меняется в зависимости от аудитории: то, что в „Вишневом саде" трогало зрителя предреволюционного времени, мало заденет революционную публику; самоубийство Катерины (в „Грозе") современной русской женщине любого социального происхождения может показаться печальной нелепостью,—между тем у Островского—это финал трагедийного—патетического характера. Говоря об эмоциональном эффекте и

идеологическом содержании, мы будем подразумевать замысел автора.

Отдельные пьесы—отдельные персонажи могут вызывать чувства весьма сложные. Так, напр, Гаев и Раневская в „Вишневом саде", должны вызывать—насколько можно судить о замысле автора—сложное чувство сострадания, доходящего до нежного умиления—с оттенком ласкового презрения.

Каждая пьеса требует самостоятельного—иногда весьма сложного анализа. Мы укажем здесь только общий характерный эффект основных жанров—основных типов драматических произведений.

Этот эффект — смысл драматического произведения обычно вскрывается окончательно в его финале, в развязке.

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.

Социальное назначение комедии—осмеяние комедийных персонажей, критика порока и пошлости.

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 сострадания и горечи: мы осмеяли победителей, представителей порочного пошлого быта—и смех

этот сам по себе является для нас удовлетворением. Осмеяние есть кара для пошлых комедийных персонажей, не слишком зло нарушающих общественные нормы и обычаи. В комедиях, где обе стороны нелепы, где борьба носит характер неловкой и бессмысленной возни и барахтанья—допустима даже случайная развязка, хотя бы даже путем вмешательства со стороны полиции—так сказать, policia ex machina.

Однако в тех случаях, когда 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.

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.

Сочувственно изображая страдания людей, угнетенных жестоким и отвратительным—или хотя бы недостаточно гибким и чутким—косным бытом, бытовая драма, является особым видом критики быта, критики, доходящей иногда до резкого протеста. В смысле социального своего содержания каждая бытовая драма, подобно бытовой комедии-сатире, — искусство протеста, пользующееся, в отличие от сатиры, не орудием насмешки, но суровым разоблачением.

Трагедия не только потрясает—она просветляет наше духовное сознание. Помимо художественной 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 не 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“ [1]). Трагедия наносит раны, но

[1]) Поскольку Аристотель отмечает в трагедии чередование „счастья“ и „несчастья“, он также, видимо, находит в ней—наперекор своему окончательному определению—моменты обнадеживающие.

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, порожденного 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 объективное 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 „κάθαρσις'а" в аристотелевском смысле.—Теоретики толкуют „κάθαρσις"—очищение, возникающее через ужас и сострадание, как 1) момент эстетический, 2) момент гигиенический, 3) морально-религиозный. Возникновению κάθαρσις'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 κάθαρσις'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 Versohnung) в трагическом совершается в интересах целого (Der Gesammtheit), но не индивидуума, пишет в своем „Дневнике“ Геббель [1]).

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 контр-действие. Мы осуждаем королевское самодурство Лира, но злодеяния его дочерей вызывают в нас отвращение. Мы осуждаем Карла Моора, но его разбойничье восстание разоблачает перед нами германских феодалов, притесняю-

---

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

щих 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 необходи-

мо,—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, нецельности; 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,—или, во всяком случае, весьма родственным трагедии. Герой этой трагедии без злого умысла—bona fide—восстает против законов бытия, ибо он осуждает эти законы; с точки зрения теории трагедии духовное „очищение"—„катарзис"—для него необязательно,—так же, как необязательно для зрителя его мрачное миросозерцание: гибель герцога Готландского, торжество какого бы то ни было порядка доставляет зрителю удовлетворение.

———

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 выразительное 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"άγαθός 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 жиз-

ни, 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 подлежит, 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.

X. МАССОВЫЕ СЦЕНЫ

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 „Юлие 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 драмати-

ческими 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, идеологиче-

ское 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 осуществляется толпою. Предварительный заговор, вербовка сотрудников, разрообразного 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: естественное разделение труда.

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. Историю движут массы, личность не играет самодовлеющей роли; из этого

социологического положения делали совершенно неверный вывод: личность недостойна художественного изображения. 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-м 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 драматургов толпа—со всеми особенностями присущей ей психологии—появляется на сцене только в момент переворотов; у Шекспира мы видим искусное сплетение: действия народных вождей вливаются в клокочущее море народной сцены—и вновь перед нами в своей палатке одинокий Брут.

Есть еще один тип массовых сцен—сцен, в которых случайно собравшаяся толпа (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); в ней могут оказаться люди мыслящие, с чуткой общественной совестью или с живым юмором—и тогда ее вмешательство в драматическую борьбу приобретет идеологическое значение; 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".

XI. ЗАКОН ДРАМАТУРГИИ

(ПОВТОРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПОЛОЖЕНИЙ)

Установив систему драматургических понятий, мы перейдем к морфологическому закону драматургии—закону образования разного типа драматических конструкций.

Конструкция в драме — отнюдь не „скелет“ и не „каркас“ (как принято выражаться), на который надеваются художественные образы драмы. Конструкция выражает художественно-социальное задание произведения, она неразрывно связана с его эмоционально-красочными чертами, с его композиционными [1]) особенностями; тем самым анализ конструкции неизбежно затрагивает и все прочие элементы драматического произведения,—чем и объясняются повторения некоторых соображений, высказанных в предыдущих главах.

В своей книге „Смех“ Бергсон указывает на повторность сценических положений в „Жорже Дандене“. Одно

---

[1]) В этой главе я пользуюсь терминами „конструкция“, „композиция“, „архитектоника“ в следующем смысле.

Конструкция — схематический рисунок произведения

Композиция — построение, взятое не только, как схема, но в связи с красочными приемами.

Архитектоника — соотношение частей.

и то же действие, пишет Бергсон, здесь 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 не отмечает, что эти три действия распределены по трем актам пьесы; для нашего исследования это существенно. — Возражая Бергсону, который в этой повторности сценических положений видит признаки специально-комедийного „автоматизма", я указываю в главе „Комедия и фарс", что в трагедии мы находим также повторность действий и порождаемых ими сценических положений: 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, лишая его свиты и т. п.

„Автоматизм" трагедийный и „автоматизм" комедийный имеют, конечно, свои специфические признаки, но самый факт „автоматизма" стиля драмы еще не определяет.

Повторность сценических положений возникает как следствие единообразия в действии—все равно, в комедийном или трагедийном плане.

Мало того, мое возражение Бергсону следует развить и углубить: поскольку единообразие в действии наталкивается на единообразие контр-действия, мы находим в каждом законченном и цельном драматическом произведении повторность не только отдельных сценических моментов, но целых комплексов сценических-драматических положений, при чем весьма часто именно эти комплексы и определяют собой композицию отдельных актов (действий) пьесы.

А. ПЕРВЫЙ ТИП ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ

Возьмем в виде примера „Разбойников“ Шиллера, трагедию очень отчетливую по своей конструкции.

Трагедия разделена на пять актов. — Театральные опыты последних десятилетий как бы указывают нам, что деление пьес на отдельные акты весьма условно: пятиактную „Двенадцатую ночь“ Станиславский не безуспешно свел к трем действиям, пятиактный „Лес“ Мейерхольд очень ловко превратил в трехактную пьесу, разделенную на эпизоды; „Царя Эдипа“ ставили и в трех и в четырех и в пяти актах. — Надо заметить, что каждый такой случай перестройки актов требует отдельного и тщательного рассмотрения [1]).

Попробуем, однако, пренебречь театральными заданиями — и довериться драматургу; надо полагать, что он не совсем случайно придал своему произведению ту, а не иную форму [2]).

Что побудило Шиллера разделить „Разбойников“ на 5 действий—и остановиться именно на тех делениях, которые мы находим в пьесе?

Рассмотрим динамический рисунок в роли Карла Моора. В первом действии Карл Моор, пылкий студент, поклонник античных героев, удрученный низостью современных ему нравов, мечтает о мирной жизни, о встрече

---

[1]) Переработка Станиславского имела свой недостаток: комедийные сцены заглушали романтическую интригу, так как второй акт был целиком отдан комедии.—Переработка Мейерхольда удалась — но только в связи с коренным изменением всего стиля пьесы.

[2]) Интересен опыт Рейнгарда, поставившего „Царя Эдипа“ в одном акте, так, как он шел в древности — и реабилитировавшего такую постановку: зрелище, длившееся $2^1/_2$ часа, оказалось нисколько не утомительно.

с невестой. „В тени моих родных лесов, в объятиях моей Амалии ждет меня чистая радость. Еще на прошлой неделе написал я отцу, прося у него прощения“ и т. д. Он с негодованием отталкивает сомнительные намеки и предложения Шпигельберга, уже задумавшего разбойничье предприятие. „Счастливого пути! Поднимайся по позорному столбу к венцу славы!“—Сомнения—колебания—надежды: роль Карла Моора начинается моментом сильной „эмоциональной вибрации“ [1]). — Далее: Карлу Моору приносят письмо его брата Франца—мнимое проклятие отца. Тогда, возмущенный человеческой несправедливостью и бессердечием, Карл Моор принимает предложение буйных товарищей — и становится во главе шайки.

Та же схема—тот же комплекс драматических положений в точности повторяется во втором действии. Карл Моор начинает его также в сомнениях и колебаниях; он подавлен зверствами своих товарищей. Шуфтерле весело повествует о том, как он бросил ребенка в огонь. „Прочь, чудовище!“ восклицает Карл Моор. Он гонит от себя разбойников. Оставшись один, он обращается к богу: „Не слушай их, мститель небесный! Разве я виноват? Разве ты виноват, если твои казни—мор, голод, потопы,—вместе с злодеями пожирают и праведных?“ и т. д. Монолог заканчивается (полная аналогия с первым действием!) следующим порывом: „Вот я отрекаюсь от своего дерзкого плана, пойду и спрячусь в каком-нибудь ущельи, где день бежит от моего позора“. Следует ремарка: хочет бежать.—Однако, в этот момент доносят, что шайка окружена правительственными войсками. Является

---

[1]) Об „эмоциональной вибрации“ см. главу „Общая конструкция драмы“. В.

патер и нагло приглашает разбойников сдаться. В негодовании Карл Моор ведет разбойников в сражение.

И в этом действии нравственная природа Карла Моора противится искушению разбоя и злодейства. Но сильнее морали в нем свободолюбие. Проявление несправедливости, насилия, побуждает его к решительному действию. Следует подчеркнуть, что повторяющийся в этом акте комплекс драматических моментов дан в нарастании. Сильнее желание порвать с буйной жизнью в начале сцены; сильнее удар контр-действия посредине, сильнее порыв мятежа в конце. Второе действие характеризуется рельефным усилением драматической борьбы.

Та же схема снова повторяется в третьем акте. — Шайка пробилась сквозь строй правительственных войск и находится в местности около Дуная.—И здесь роль Карла Моора начинается с момента сильнейшего волнения—отчаяния.

„О, вы, дни мира! Ты замок моих отцов, вы, зеленые долины, полные мечты! О, вы, райские сцены моего детства!.. Неужели вы никогда не вернетесь, никогда не освежите мою пылающую грудь вашим чистым дыханием? Плачь со мной, природа!..“ и т. д.

Есть, однако, оттенок, отличающий этот момент „эмоциональной вибрации“ от аналогичных моментов во втором и первом действиях. А именно, там Карл Моор заканчивает аналогичную сцену решением порвать с беспутством (первое действие) или с разбойничьей жизнью (второе действие). Здесь же, в третьем действии, шайка потеряла в бою Роллера, друга Карла Моора—и Карл Моор заканчивает сцену клятвой, связующей его с шайкой: прахом Роллера клянется он товарищам их не покидать. — Это несколько ослабляет впечатление тревоги, смятения. Далее: является Косинский, просится в шайку,

рассказывает о тех несправедливостях, которые ему пришлось испытать. Под влиянием его рассказа — а также совпадения имен (возлюбленную Косинского звали, как и невесту Карла Моора, Амалией), Карл Моор ведет шайку к замку своего отца во Франконию.

Здесь тот же комплекс сценических моментов; однако, сравнительно с предыдущим актом, в действиях нет нарастания. Помимо указанной разницы (момент смятения, растерянности у Карла Моора ослаблен тем, что он не приводит к резкому оттолкновению от шайки) побудителем к решительному действию в финале акта является не наглядное, непосредственное насилие или несправедливость, но р а с с к а з о нем. Само по себе это еще не понижает впечатления. Известие, повествование о каких-либо событиях может потрясти, уничтожить. Здесь существенно не отсутствие непосредственного действия, но содержание рассказа Косинского, мало прибавляющего к тому, что мы слышали о тирании германских князей в первых двух актах.

Отсутствием нарастания в этой сцене и объясняется то, что в некоторых театрах сцена с Косинским выпускается.

В четвертом действии схема повторяется в точности— и в сильнейшем нарастании. — В системе драматических моментов, зафиксированных нами в трех первых действиях, то-есть (смятение, сомнение) стремление к добродетели—удар насилия, несправедливости—решительное возмущение,—первый момент в четвертом действии сильно развит. Он начинается монологом Карла Моора, приветствующего родную землю: „Привет тебе, родная земля! (Он целует землю). Родное небо, родное солнце! . . . . . Амалия! Отец! Твой Карл приближается! . . . . . (Останавливается перед калиткой).

Что со мной? . . . . . Смертельный страх . . . . . Ужасное предчувствие". За этим монологом следует ряд сцен с Амалией и Даниэлем, до чрезвычайности усиливающих душевное волнение героя. Когда, наконец, измученный встречей с любимой девушкой, которой он не посмел открыть свое настоящее лицо, Карл Моор ночью оглядывается на жизнь и ее роковые противоречия, он делает попытку самоубийства: „ . . . . . Зачем этот идеал недостижимого совершенства? Зачем отсрочка недоконченных планов, — если ничтожное нажатие этого жалкого предмета (поднимает пистолет к лицу) равняет мудреца с глупцом, храброго с трусом, благородного с плутом?". И далее: „ . . . . Ужасный ключ, который запирает за мной тюрьму жизни, а передо мной открывает обитель вечной ночи — скажи мне... куда ты меня поведешь?.. Неужели я должен умереть из страха перед мучительной жизнью? Неужели я позволю несчастью одержать надо мною победу? Нет, я буду терпеть (отбрасывает пистолет). Пусть муки разобьются о мою гордость! Я выпью чашу до дна". За этим моментом ужасных сомнений и отчаяния следует сцена с отцом. Карл Моор находит старика запертым в старой башне, иссохшим, умирающим: Франц спрятал дряхлого отца— заточил его в башню — и завладел его имуществом. Вид этого низкого злодеяния потрясает Карла Моора. В подъеме негодования, в гневе дает он свою знаменитую клятву: „Мщение, мщение, мщение за тебя, жестоко оскорбленный, опозоренный старец! Так разрываю я отныне навеки братские узы! (Разрывает одежду сверху до низу). Так проклинаю перед лицом неба каждую каплю братской крови! Услышь меня, полночное небо, взиравшее на это позорное дело! Услышь меня, триединый, грозный бог, который господствует над месяцем, и отмщает, и

наказует там, в надзвездном мире, и пылает огнем среди ночи! Здесь преклоняю я колено... Здесь, среди таинственного трепета ночи, поднимаю три пальца... Здесь клянусь я—и пусть природа извергнет меня из своих пределов, как зловредное животное, если я нарушу свою клятву... я клянусь, что не увижу дневного света, до тех пор, пока кровь отцеубийцы, пролитая перед этим камнем, не испарится солнцем!..“ В этот момент Карл Моор оправдывает разбойников перед лицом грозного бога, в которого он верит: „...Вам, конечно, никогда и не снилось, что вы—орудие высших сил?.. Сегодня, сегодня невидимая сила облагородила наше ремесло! Преклонитесь перед тем, кто привел вас сюда, и удостоил вас стать грозными ангелами его страшного суда“... Он ведет разбойников к замку на приступ.

Ряд сцен с Амалией—сцен взаимного распознавания насыщенных мучительной патетикой—попытка самоубийства; встреча с поруганным, обиженным отцом; бурный финал: рельефное усиление действия.

Итак, в четырех действиях мы видим все ту же повторяющуюся действенную схему, при чем только в третьем действии она дана в некотором ослаблении, тогда как в первом, втором и четвертом мы наблюдаем резкое усиление действия.

Если мы вглядимся в бурно развивающийся пятый акт, то окажется, что и здесь повторяется тот же комплекс драматических положений, как и в остальных четырех актах. И здесь мы найдем в начале сцены момент сомнения, колебания. В третьем действии этот момент носит характер скорби, сожаления о прошлом, в четвертом—сомнение переходит в пессимистическую диалектику оно сопряжено с острой и разрушительной работой ума; в пятом действии отчаяние принимает характер судорож-

ных выпадов, доходящих до исступления. — Во втором, третьем и четвертом действиях это состояние развивается отчасти в монологах—в борьбе с самим собой. В первом—в борьбе с Шпигельбергом, в пятом же действии сомнения и колебания Карла Моора достигают высшего напряжения в сцене с отцом и Амалией.

Амалия (бросается в его объятия). Убийца, дьявол! Ангел! Я не могу тебя покинуть.

Карл (отбрасывает ее): Прочь, коварная змея, ты хочешь издеваться над безумцем, но я бросаю вызов тирану—судьбе...

Что, ты плачешь? О вы, лживые, злобные звезды! Она делает вид, будто плачет, как будто хоть одна душа может обо мне плакать. (Амалия бросается ему на шею). А! что это? Она не пренебрегает мной, не отталкивает меня от себя... Разве ты забыла? Знаешь ли ты, кого ты обнимаешь, Амалия?

Амалия: Единственный, неразлучный.

Карл (радостно, в экстазе счастья): Она прощает меня, она любит меня! Я чист, как небесный эфир, она любит меня! (Он падает на колени и разражается слезами). Мир возвратился в мою душу, муки утихли, нет больше ада... Смотри, о, смотри, дети света плачут в объятиях плачущих демонов... (Вставая, к разбойникам). Плачьте же и вы! Плачьте, плачьте! вы ведь так счастливы... О, Амалия, Амалия! (Целует ее; они стоят в безмолвном объятии)

Момент сомнений заканчивается, таким образом, как в первом и во втором актах, решительным устремлением к прежней и неизменной любви. Как и в предыдущих действиях следует удар контр-действия; подобно аналогичному моменту в третьем действии этот удар настигает Карла не в виде непосредственного вторжения со стороны, но в виде напоминания: разбойники наперерыв

заклинают своего атамана не нарушать однажды данной клятвы. „Остановись, изменник!“ восклицает один. „Вспомни о богемских лесах!“ подхватывает другой.

„...Вероломный, где твои клятвы? Неужели раны так скоро забываются? Когда мы за тебя ставили на карту счастье, честь и жизнь, когда мы стояли перед тобой, как стены, и принимали, как щиты, удары, которые должны были лишить тебя жизни, разве не поднимал ты тогда руку со страшной клятвой, разве ты не клялся никогда не покидать нас, как мы не покинули тебя? Бесчестный, клятвопреступник!“ И далее:

Разбойники (перебивая друг друга и разрывая на себе одежду): Смотри сюда, смотри! Ты знаешь эти шрамы? Ты наш!.. И т. д.

В ответ на эти укоры и напоминания—последняя, страшная вспышка Карла Моора: он убивает Амалию.

Трагедия, подобно античной трагедии, заканчивается короткой сценой κάθαρσις'α. Карл Моор, убив Амалию, духовно очищается: „О я, глупец, я думал улучшить мир преступлением и поддержать законы беззаконием...“ Он порывает с разбойниками, — и идет на пытку и смерть, отдаться властям.

Мы видим в энергичной сцене пятого действия повторение всех трех характерных моментов, отмеченных нами в четырех предшествующих действиях. За пятикратным повтореним комплекса следует в „Разбойниках“ короткая сцена патетического „очищения“, являющаяся, таким образом, неповторяющимся придатком к схеме пятого действия.

Мы видим, что деление на пять актов в „Разбойниках“ не случайно. Это не условность и не каприз автора: четко и рельефно повторяется в пяти действиях один и тот же комплекс драматических положений. Эти положе-

ния являются в пьесе основными, комплекс этих моментов определяет самую тему трагедии — единое действие Карла Моора — его анархическое свободолюбие, возбуждаемое тираническим произволом и несправедливостью.

Остальные сцены — первые сцены всех актов, кроме четвертого—о которых до сих пор не было речи—изображают интриги Франца Моора, ведущего (наравне с патером и др.) контр-действие и являющегося, как бы злейшим представителем той феодальной и бюрократической Германии, с которой борется Карл Моор.

И в этих сценах мы видим повторение драматических положений: в первом действии — нагнетание Франца на старика; во втором—на Амалию; в третьем—на Амалию и на старика (через Германа); в четвертом — среди сцен Карла Моора с Амалией — сцена Франца, убеждающего Даниэля отравить старика; в пятом — борьба Франца с пастором Мозером и его самоубийство.

В „Разбойниках" есть, давно отмеченная, сразу бросающаяся в глаза, особенность: главные действующие лица—Карл Моор и Франц Моор—нигде не встречаются, нигде не воздействуют друг на друга непосредственно.

Этот момент фабулы и приводит к тому, что отдельные акты распадаются на две части: в первой половине акта действует Франц, во второй Карл Моор И в обеих половинах повторяются свои, все усиливающиеся, комплексы драматических положений.

Вернемся к сценам Карла Моора.—Мы видим, что повторный комплекс образуется наиболее яркими проявлениями действия, при чем начальный момент комплекса — стремление Карла Моора к любви и добродетели—и конечный момент—бунт Карла Моора, его мятежный протест против насилия—контрастируют.

Во всех пяти актах этот комплекс основных драматических положений дает картину перелома в душевном состоянии героя драмы, перелома, вызванного столкновением с контр-действием, перелома, мотивированного этим столкновением.

Обозначим:

стремление Карла к добродетели . . . . . А;
удар насилия, контр-действие . . . . . К;
мятежное свободолюбие Карла . . . . . О.

В четырех актах мы находим комплекс АКО.

В пятом акте мы находим комплекс АКОБ—если мы обозначим конечный момент κάθαρσις'а—Б.

Комплекс АКО обнаруживает постоянное борение в душе героя. Карл Моор одержим противоречивыми стремлениями, при чем постоянно и неизменно побеждает анархическое бунтарство. Тем самым оно и является страстью Карла Моора, его „единым" действием.

Таким образом, момент О есть момент единого действия, сильнейший, нежели момент А, момент стремления контрастного единому действию, момент внутреннего контр-действия.

К—означает внешнее контр-действие, контр-действие со стороны

К противоборствует как А, так и О; насилие, несправедливость враждебны как стремлению Карла Моора к добродетели, так и его стремлению к свободе, к анархии.

К—противоборствует всем стремлениям, всем начинаниям героя драмы.

Под влиянием К прекращаются его колебания, его внутренний разлад затихает — и растет сильнейшее его стремление, его единое действие, его страсть.

Как уже указано, (гл. IV) действие (т.-е. по преимуществу контр-действие—поскольку единое действие должно быть особо рельефным) не обязательно должно быть непосредственным. Мы видим в „Разбойниках", что важное — важнейшее драматическое положение может быть создано известием, письмом (письмо, полученное Карлом Моором), напоминанием (напоминание Косинского) и т. п. В таких случаях можно говорить об опосредствованном действии.

В третьем акте действие Франца опосредствовано Германом, сознательным и активным его представителем. В четвертом акте Карл Моор находит отца, замученного Францем Моором. Здесь действия Франца Моора пассивно опосредствованы его отцом: один из сложных видов драматического столкновения.

Возьмем теперь пьесу совсем другого стиля—французскую комедию XVII века; вернемся к „Жоржу Дандену".

И здесь в трех действиях комедии повторяется—в нарастании — не только одно драматическое положение (как указывает Бергсон), но целый комплекс драматических моментов.

Действие первое начинается с глубокого смятения Жоржа Дандена: „О, что за мудреное дело жена из барышень! И какой внушительный урок моя женитьба для всех крестьян, которые, подобно мне, желают стать выше своего положения и породниться, как я, с дворянским домом!..

Мне теперь страшно в дом войти, постоянно наткнешься на какую-нибудь неприятность".

Узнав у слуги Клитандра о готовящемся свидании своей жены с Клитандром, Жорж Данден бунтует, — делает попытку изобличить жену. Жена, ее любовник, тесть и теща Дандена отражают этот выпад—и Жорж Данден смиряется: „Ты этого хотел, Жорж Данден, ты этого хотел".

Эта же схема—в нарастании—повторяется во втором действии.—Раздраженный событиями первого действия, Жорж Данден проявляет здесь свое недоверие к жене более активно: он подстерегает жену, он следит за тем, как она обменивается поклонами с Клитандром. (В начале—небольшая проходная сцена между слугами, вроде маленькой интермедии).

Анжелика обороняется, отклоняет самолюбивые упреки. Однако, через замочную скважину видит Жорж Данден свою жену на свидании с Клинтандром. Усиление: в первом действии Жорж Данден поверил слухам, здесь ему приходится верить собственным глазам. Но хитро парирует Анжелика и этот натиск мужа; в присутствии отца и матери она ругает Клитандра за назойливость, она делает вид, что бьет своего любовника палкой (удары попадают на Дандена). Новое поражение Дандена: „...Неужели все вечно будет складываться против меня и мне не удастся уличить эту бесстыдницу!"...

Все три момента — смятение Жоржа Дандена и его бунт в начале акта—контр-действие его жены, ее родных и любовника—поражение, уступка Жоржа Дандена—весь комплекс драматических моментов повторяется в этом действии.

В третьем действии Жорж Данден ночью выслеживает жену. Слуга Клитандра, Любен, опять проговорился: Анжелика на свидании с Клитандром.

Жорж Данден ее подстерегает, он подслушивает ее объяснение с Клитандром: „...Разве вы думаете, что вся-

кого мужа можно любить? Иного берешь по своей беззащитности и зависимости от родителей, которые смотрят лишь на состояние; но зато с ним так и обращаешься и не думаешь ценить его выше того, что он стоит". — „Вот каковы наши гнусные жены!" восклицает Жорж Данден. Он запирает жену, она в его руках. Она умоляет, оправдывается, грозит; ничто не помогает. В конце концов ей удается с помощью служанки освободиться — и запереть Жоржа Дандена. И когда приходят ее родители, призванные Жоржем Данденом, она нагло лжет, изобличает его в пьянстве и бессмысленной ревности. Окончательно побежденный, ошеломленный, Жорж Данден перед Анжеликой извиняется.

Оставшись один, он говорит: „Ну, теперь кончено; этому горю не поможешь. Уже если кому, как мне, попалась в жены скверная женщина, остается одно: кинуться в воду вниз головой".—Жорж Данден не Отелло, тщеславие в нем сильнее ревности.

Мы видим, что и в этом акте точно повторяется вся схема действия—весь комплекс основных трех моментов— в нарастании.

Деление на три акта оказывается и в этой пьесе вполне осмысленным.

Обозначим:

Стремление Жоржа Дандена изобличить жену, защитить свою честь—А; наглую самооборону жены, поддержанной ее родителями и любовником — К; тщеславие Жоржа Дандена—О.

В трех действиях поторяется комплекс АКО.

И здесь, как в „Разбойниках", в душе героя борятся противоречивые стремления, при чем сильнейшее и является единым действием (О). — В отличие от „Разбойников" страсть героя, его единое

действие проявляется в его уступчивости.

Наглядные притязания дворян (К) враждебны как самолюбию Дандена (А), так и его тщеславию (О). И вот, как ни уязвлен Жорж Данден в начале каждого акта, как он ни негодует, он неизменно уступает в конце (разновидность АКО).

Он убеждается в измене жены — и все же не имеет достаточно мужества, чтобы порвать с дворянами.

„Жорж Данден" по своей композиции строже и суше „Разбойников", патетической трагедии „Бури и натиска". В „Жорже Дандене" почти все сцены развиваются по основному руслу драматической борьбы. Основной комплекс драматических положений, повторяющихся во всех трех актах, весьма отчетлив: три акта являются как бы вариациями одной и той же темы — тщеславие Жоржа Дандена. Вариации эти очень остроумны, но несколько однообразны. В них есть нарастание, но если бы оно было еще сильнее, пьеса выиграла бы в смысле подлинного драматизма. В том виде, как она написана, она несколько холодна, несколько эпична, при всей своей краткости. Ибо основная разница в построении авантюрной драмы и романа приключений,—в драматическом нарастании, энергично влекущем к катастрофе, к разрешению конфликта.—В главе „Общая конструкция драмы" я указываю на разнообразные похождения „Дон-Кихота", как на вариации одного и того же комплекса событий без резко выраженного нарастания.

Рассмотрев трагедию и комедию, обратимся еще к бытовой драме—„Бесприданнице".

И здесь в четырех действиях четыре раза повторяется один и тот же комплекс драматических положений; и в

этой пьесе мы найдем, с другой стороны, композиционные особенности, определяющие стиль ее динамики.

Существенные моменты первого действия:

Купцы интересуются Ларисой, Кнуров расспрашивает о ней Вожеватова, мечтает: „А хорошо бы с такой барышней в Париж прокатиться на выставку".

Самолюбивый Карандышев хочет обратить на себя внимание „избранного общества", приглашает купцов на обед.

(Купцы над ним сдержанно насмехаются).

Лариса ищет поддержки у Карандышева: „Поедемте поскорей в деревню". Но любит она Паратова. Карандышев самолюбиво напоминает о нем. Она резко говорит Карандышеву: „...от сравнения с Сергеем Сергеевичем вы теряете все".

Паратов появляется после ухода Ларисы. Он узнает, что Лариса выходит замуж: „Лариса выходит замуж! (Задумывается) Что ж... бог с ней!.. Заеду я к ним, заеду; любопытно, очень любопытно поглядеть на нее".

В нем пробуждается желание снова испытать над ней свою мужскую власть.

Все эти существенные моменты—весь комплекс повторяется во втором действии—в нарастании.

Кнуров дает деньги матери Ларисы, Огудаловой; он начинает плести свою сеть.

Лариса ищет покоя, стремится поскорее в деревню.

Карандышев настаивает на залаженном обеде. Венчаться он хочет „непременно здесь, чтобы не сказали, что мы прячемся, потому что я не жених вам, не пара, а только та соломинка, за которую хватается утопающий".

Он хочет „повеличаться".

Паратов при первой же встрече с Ларисой легко добивается у нее признания в любви.

...Так вы не забыли меня, вы еще меня любите? (Лариса молчит). Ну, скажите, будьте откровенны!

Лариса: Конечно, да, нечего и спрашивать.

Третье действие: обед у Карандышева.

(Мещанские хлопоты тетки Карандышева).

Лариса: Бежала б я, куда глаза глядят.

Карандышев куражится.

(Купцы и Паратов издеваются над пьяным Карандышевым).

Лариса в смятении, не знает, как остановить ошалевшего Карандышева.

Паратов увозит Ларису; она легко дает ему свое согласие.

(Отчаяние Карандышева).

Четвертое действие:

(Карандышев ищет Ларису).

Купцы разыгрывают Ларису в орлянку.

Лариса делает попытку связать свою судьбу с судьбой Паратова: решительное объяснение.

Паратов, удовлетворенный победой, отталкивает ее.

Кнуров делает ей предложение пойти к нему на содержание.

Карандышев, оскорбленный, ее убивает.

Жажда любви—любовь к Паратову — „единое“ действие Ларисы наталкивается на циническое хищничество купцов, на холодную жестокость Паратова, на исступленное самолюбие затравленного Карандышева.

Во всех четырех актах мы находим комплекс намеченных автором драматических столкновений—в рельефном нарастании, ведущем к кровавой катастрофе.

Однако, анализ драмы обнаруживает некоторые особенности этого повторения.

Обозначим:

стремление Ларисы к покою . . . А;
ее стремление к любви, к Паратову—ее единое действие . . . . . О;
игру Паратова ее любовью . . . . К;
охоту Кнурова (и Вожеватова) за-Ларисой К1;
самолюбивые потуги Карандышева . К2;

Мы получим следующую схему:

первое действие . . . . . К1 К2 А (К) О К;
второе действие . . . . . К1 К2 $\overline{\text{АКО}}$;
третье действие . . . . . К2 $\underline{\text{АКО}}$ (К2);
четвертое действие . . . . . $\underline{\text{ОК}}$ $\overline{\text{К1}}$ $\underline{\text{А}}$ К2.

(Мы не отмечаем в этой схеме повторяющегося по всем четырем актам момента издевательства над Карандышевым, так как этот момент „расщепления" контр-действия вне основного комплекса).

Мы видим 1) рельефные п е р е л о м ы в роли Ларисы. Она ищет покоя, забвения, она хочет связать свою судьбу с Карандышевым, но под влиянием контр-действия, враждебного как ее стремлению к покою, так и ее любви к Паратову, она в каждом акте все страстнее, без оглядки рвется к своей мечте, к Паратову.

Этот перелом, сопровождаемый богатой эмоциональной вибрацией, и создает драму. Лариса — центральное действующее лицо, хотя она менее активна, нежели действующие лица, ведущие контр-действие. Только ее линия действия отличается подлинным драматизмом.

2) Контр-действие развито в „Бесприданнице" широко и разнообразно. Этим и объясняется то, что в этой схеме пришлось дифференцировать его обозначение, разбить контр-действие на три устремления (К, К1, К2).

Каждое из этих устремлений создает ряд существенных, основных моментов фабулы.

В „Жорже Дандене“ контр-действие ведет Анжелика, призывающая на помощь своих родителей. В „Бесприданнице“ купцы, Карандышев и Паратов каждый по своему своими путями и средствами нагнетают на Ларису, каждый старается использовать ее по своему.

Между собой все они соперничают, друг другу мешают (отсюда изобилие проходных сцен) и все вместе они толкают Ларису к гибели.

3) Комплекс АКК1К2О повторяется в каждом действии почти целиком. Отдельные моменты дифференцированного контр-действия повторяются в свободно-изменяющейся последовательности. Только наиболее существенный момент тройного контр-действия — момент К — авантюра Паратова — является неизменно-решающим моментом для драматического перелома.

В трех актах в главной части комплекса—в части АКО перемещений нет В четвертом акте здесь обратный ход. Лариса начинает свою роль решительным устремлением к Паратову, но, отвергнутая, потеряв все надежды, мечтает о смерти—ищет последнего покоя.

В то время, как в трагедии Шиллера и в комедии Мольера твердо и прямолинейно повторяется одна и та же схема, реалистическая драма Островского обнаруживает бóльшую непринужденность и в то же время бóльшую сложность своего построения. Менее насыщенная идеологически, нежели „Разбойники“ менее острая, нежели „Жорж Данден“, она имеет обаяние жизненной пестроты и пышности. Тем любопытнее, что и здесь в кажущемся многообразии изображаемой жизни—четкий рисунок колебания, повторяющийся комплекс моментов контрастирующих.

Мы видим, что в комплексах драматических положений развивается единое действие драмы. Таким образом, повторение комплексов в отдельных актах драмы не случайно. Можно ли, однако, это повторение назвать законом драматургии?

Зиммель в своих „Проблемах философии истории" („Die Probleme der Geschichtsphilosophie") полагает, что подлинный естественно-научный закон определяет соотношения мельчайших частиц, первоначальных элементов. Таков закон Ньютона. Законы Кеплера, определяющие движения планет—уже не подлинные законы, но описание закономерных движений, которые возникают, как результат притяжения элементов (der Stoffe), определяемого законом Ньютона [1]). Не вдаваясь в методологические изыскания, можно, в виде аналогии, счесть первоначальным законом драматургии, определяющим соотношения мельчайших элементов—отдельных действий (действий физических и действий — реплик) — закон Аристотеля, закон единого действия, нарастающего [2]) в драматической борьбе.

Иначе говоря, многообразие действий, совершающихся в драме, приобретает единство через нарастающее устремление к одной цели (своего рода закон тяготения!).— Что касается повторных комплексов драматических положений, наблюдаемых нами в драматическом произведении, то это повторение — по

[1]) Зиммель полагает, что однажды само притяжение (Die Attraction der Stoffe) будет разъяснено, как результат скрещивания разнообразных сил и взаимоотношений. Тогда и закон Ньютона окажется неким описанием сложного явления, чего-то вторичного.

[2]) Схема развития драматической борьбы, разработанная Аристотелем 1) сцены, где сменяются „счастье" и „несчастье", 2) сцены „узнания", 3) πάθος'а] разнообразно комментировалась. См. главу „Общая конструкция драмы". Б.

аналогии с закономерными движениями планет, зафиксированными Кеплером—является законом—результатом такого единого устремления действия.

Продолжим, однако, наше исследование, рассмотрим произведения разных эпох, не будем чуждаться произведений несовершенных, если только они актуальны и интересны—и мы найдем ряд драматических произведений: 1) в которых отсутствуют не только повторные комплексы драматических положений, но и повторные положения; 2) таких, в которых повторяются только отдельные драматические положения; 3) таких, в которых повторяются комплексы драматических положений,—однако, иного типа, нежели нами зафиксированные.

Рассмотрим все эти произведения. На первый взгляд первые две категории противоречат установленному нами закону, по которому драма образуется повторными комплексами драматических положений.

Начнем с последней категории, с драматических произведений, развертывающихся в ряде комплексов иного типа, нежели АКО.

Б. ВТОРОЙ ТИП ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ

Есть ряд произведений с резко выраженным единым действием и контр-действием, которые развиваются, однако, не в виде комплексов типа АКО — то-есть с контрастирующим начальным и конечным моментами, но в виде другого типа комплексов, а именно — сохраним обозначение единого действия О и контр-действия К—по схеме ОК или КО, в нарастании. Как

мы увидим, по такой схеме построены некоторые весьма замечательные произведения.

В произведениях, образуемых комплексами типа АКО, изображена не только борьба героя драмы с контр-действием (К), но и борьба героя драмы с самим собой; в произведениях, образуемых повторными комплексами типа ОК или КО, изображена борьба без такого внутреннего разлада, хотя иногда и сопряженная с чрезвычайным страданием и волнением.

В схеме ОК (КО)—О знаменует резкий натиск, возобладание единого действия, К—подъем, удар контр-действия.

Здесь перед нами чередование натиска и отпора, „смена счастья и несчастья", говоря языком Аристотеля.

Простейшим жанром этого типа является авантюрная драма и, отчасти, так называемая мелодрама (напр., многие пьесы Ал. Дюма старшего) [1]).

Сюда относятся, напр., пьесы, изображающие борьбу сыщика и преступника, Шерлока Холмса и злодея Мориатри. Весь интерес в данном случае в тех невероятных хитростях и уловках, к которым прибегают враги, выпутываясь из самых затруднительных положений. Оба одушевлены страстью цельной и непоколебимой, один—благородным, другой неблагородным профессионализмом.

Ясно, что у них могут быть только неудачи, сомнений быть не может. Драматические положения в таких пьесах

---

[1]) Есть мелодрамы, построенные комплексами АКО — например, драма—инсценировка романа Войнич „Овод". Такая мелодрама отличается от психологической драмы не конструкцией, но разными композиционными чертами, напр., резкой эффектностью драматических положений.

конструируются в чередовании разных ударов единого действия и контр-действия по схеме ОК или КО, при чем отдельные акты обрываются то на О, то на К—в зависимости от различных соображений драматической архитектоники.

Более сложным по своей композиции — по отдельным красочным и эмоциональным деталям—но, в сущности, тем же конструктивным типом является тип мелодрамы, напр., „Тайна Нельской башни", А. Дюма [1]).

Здесь в первом акте мы находим в сценах типа Маргариты Бургундской драматический комплекс типа АКО: Королева Маргарита увлечена дворянином Филиппом Дольнеем, с которым она провела ночь в Нельской башне. Обычно, она убивает молодых дворян, приглашаемых ею и ее сестрами в Нельскую башню, но Филиппа Дольнея она не хочет убивать. Однако, после того, как он ранит ее лицо — через маску—булавкой (чтобы узнать ее впоследствии), она велит его убить.— Этот комплекс АКО неповторим. Вся пьеса развивается по схеме ОК. Это ряд поединков между капитаном Буриданом, заступником убитого и свидетелем его смерти, и Маргаритой Бургундской.

То Буридану удается терроризировать королеву, то королева ловко вымогает обличительную записку, доверенную Буриданом брату убитого, Готье Дольнею, с которым Маргарита ведет любовную интригу и которому Буридан грозит открыть ее тайну—тайну Нельской башни. Когда Буридана арестуют, он говорит: „Ход недурен, но не все проиграно!". — Таков неизменный лозунг мелодраматического героя—авантюриста!— Буридану удается выбраться из глухой тюрьмы; тюрем-

[1]) Театральное издание „Новостей".

щик оказался его старым слугой. Тюремщик обещает изобличить королеву, подать ее царственному супругу Людовику в момент его въезда в Париж ящик с бумагой, в которой доказано ее давнишнее ужасное преступление— отцеубийство.

(Борьба принимает особо интригующий характер: оказывается, что Буридан и Маргарита были любовниками, что с его помощью двадцать лет назад она убила своего отца, Роберта II Бургундского).

Маргарита боится ужасных разоблачений, она уступает, освобождает Буридана из тюрьмы, назначает его канцлером, но таит месть и т. д.

В конце мелодрамы Буридан и Маргарита назначают друг другу свидание в Нельской башне, коварно притворяясь друг другу влюбленными. Зная, что его ждет смерть, Буридан посылает на лестницу, где готовится убийство, Готье Дольнея, а сам проникает в башню другим путем. Убивают Готье Дольнея, но в этот момент Буридан и Маргарита узнают, что Филипп и Готье—их дети.

Если бы это разоблачение произошло ранее, надо полагать, что борющиеся либо прекратили бы борьбу, либо пережили бы момент сомнения, колебания — в пьесе могли бы возникнуть комплексы типа АКО. Разоблачение венчает пьесу, оно ужасно, но уже ничего нельзя поправить, борьба кончена.

Разоблачение создает в конце мелодрамы эффектную ситуацию—и момент, родственный трагедийному κάθαρσις'у; в этом его назначение.

На протяжении всей пьесы и Буридан и Маргарита, не знающие о том, как тесно они связаны, действуют, не колеблясь—подобно Шерлоку Холмсу и Мориатри. Акты строятся по схеме ОК или КО.

Обозначим стремление Буридана к власти и мести—О; злодейские стремления Маргариты—К.

Мы получим следующие схемы:

Первый акт.—Здесь две картины.

В первой Буридан спасает в трактире Филиппа Дольнея. Обоих приглашают любовными записками в Нельскую башню:

ОК.

Во второй Маргарита убивает Филиппа Дольнея (после колебания); Буридан спасается, выскочив в окно:

$$\overbrace{(А1\ К1\ О1)}^{КО}$$

Схема акта: ОК—КО.

Второй акт.—Здесь две картины. В первой совещание Маргариты с придворными о дворянских трупах, всплывающих по Сене. Затем Буридан является в виде цыгана, и потрясает королеву своим гаданием: он знает все, что произошло в Нельской башне:

КО.

Во второй картине Буридан вымогает у Маргариты обещание назначить его канцлером. Но Маргарита вымогает у Готье изобличающую ее записку:

ОК.

Схема акта: КО—ОК.

Третий акт. Две картины. В первой Буридан является арестовать канцлера, намеревачсь занять его место, но Готье арестует Буридана:

ОК.

Во второй Буридан изнемогает в тюрьме. Все, казалось бы, потеряно. Но, благодаря тюремщику, ему удается освободиться, сама королева его освобождает:

КО.

Схема акта: ОК—КО.

В четвертом акте одна картина.—Буридана назначают канцлером (О). Но Маргарита восстановила против него Готье, она называет Буридана убийцей Филиппа Дольнея (К). Желая ее уничтожить, Буридан, притворяясь влюбленным, приглашает ее в башню (О); но она сговаривается с палачом Орсини—убить Буридана (К).

ОКОК.

В пятом акте две картины.—Буридан открывает Готье, что Маргарита убила его брата, и приглашает Готье в башню (О). После этого он случайно узнает, что оба Дольнея—дети его и Маргариты, и испытывает нечто вроде κάθαρσις'а: „О, боже! Что я сделал? Что я сделал! Проклятие! О мои дети, мои бедные дети . . . . . Боже, как жестока твоя кара!"

ОБ (Б—момент очищения).

Во второй картине Маргарита в башне ждет с палачом Буридана, но он проникает туда другим ходом. Он открывает Маргарите, что Филипп и Готье—их дети, Маргарита потрясена, он заражает ее своим моральным пафосом, но в этот момент—к их ужасу—убивают Готье, идущего по лестнице, где подстерегали Буридана:

КОБ.

Схема акта: ОБ—КОБ.

Мы видим правильное чередование моментов О и К только в четвертом акте, состоящем из одной картины.

В актах, разделенных на две картины, построение либо ОК—КО, либо КО—ОК; в поэтике такая схема называется „стыком".

Финальный момент каждой картины в этих актах переносится на начало следующей картины.

В пятом действии—вторжение моментов κάθαρσις'а (сделанное мало убедительно).

Борьба ведется в рельефном нарастании.

В отличие от грубой авантюрной пьесы мелодрама может быть насыщена эмоциональной патетикой, в ней могут (как мы видели) возникать комплексы первого типа АКО, в финале появляются моменты характера трагедийного. Но поскольку в ней, обычно, борятся авантюристы разных оттенков—злодеи между собой или благородные со злодеями, как те, так и другие осуществляющие свои желания без всяких колебаний – она является примитивным типом драмы. Ее контрасты—контрасты побед и поражений, а не контрасты внутренней диалектики, объединенные в единый, повторяющийся комплекс.— Характерно также (я уже указывал на это в главе VII), что поворот к лучшему наступает иногда в мелодраме не вследствие изворотливости борющегося, но благодаря счастливому стечению обстоятельств. Так, напр., Буридану удается спастись из тюрьмы благодаря тому, что тюремщик случайно оказывается его старым соратником. Это уже сближает мелодраму с хроникой, где (как это будет показано дальше) встречаются всякие случайности; это уже явно эпический прием конструировать фабулу.

Подобно „Тайне Нельской башни“ во многих авантюрных драмах или мелодрамах мы находим побочные интриги типа АКО.—Так, напр., драма „Заговор Фиеско“ в главной линии развития построена по типу ОК: изображается борьба трибуна Фиеско и тирана Джаннетино Дориа. Фиеско стремится к единовластию. Опираясь на республиканцев, он втайне сам хочет стать герцогом. Накануне переворота он переживает, правда, момент сомнения, но этот момент быстро (притом без всякой мотивировки) сменяется моментом единого действия—жажды власти. Таким образом, главный интерес пьесы—в борьбе двух авантюристов за власть (ОК).—Драму—тип АКО—переживает Веррина, старый республиканец

который, любя Фиеско, вынужден его из боязни новой тирании, убить. Сцены Веррины глубоко-драматичны, но мало развиты, в основной линии действия „Заговор Фиеско"—типичная авантюрная драма.

Комплекс ОК являет собой самую примитивную схему борьбы. Казалось бы по этой схеме могут быть построены только пьесы сравнительно мало-содержательные. Однако, в области комедийной драматургии мы находим рядом с „Жоржем Данденом" или „Женитьбой", развивающимися цепью комплексов типа АКО—множество комедий, построенных в виде повторных комплексов ОК. Сюда относятся, напр., комедии-сатиры, изображающие борьбу людей, лишенных совести. Сюда относится, напр, „Ревизор".

Схема борьбы между городничим и Хлестаковым, мнимым ревизором, совершенно отчетлива.

Обозначим единое действие мнимого ревизора Хлестакова, его фантастическое тщеславие—О, действие подлинного ревизора—О1, контр-действие городничего—К. Мы получим следующую схему комплексов:

Первый акт.—Опосредствованное письмом вмешательство подлинного ревизора в городскую жизнь; меры, принимаемые городничим.—Новый удар ревизора, на этот раз мнимого, опосредствованного Бобчинским и Добчинским, сообщающими об его приезде; поездка городничего:

О1КОК.

Второй акт.—Хлестаков в номере куражится, задает тон.—Городничий залучает его к себе:

ОК.

Третий акт.—Ошеломляющее хвастовство пьяного Хлестакова. Городничий все же завладевает им, укладывает его спать:

ОК.

Четвертый акт разбит на целый ряд „поединков“ между мнимым ревизором и чиновниками, а затем между Хлестаковым и просителями. Эти сцены оканчиваются мнимыми победами чиновничества и просителей—купцов и др. Далее „поединок“ Хлестакова с женой и дочерью городничего; увлеченный обстоятельствами, он уже готов жениться, он окончательно побежден. Но внезапный отъезд освобождает его от гостеприимства городничего:

Схема акта ОКОКО.

Последний акт: торжество городничего и разоблачение—издевательское письмо „ревизора“ а затем—подлинная ревизия.

Здесь между К и О новый момент, момент отчаяния городничего, момент сомнения в своем контр-действии „Сосульку, тряпку принял за важного человека!...“ Здесь нечто в роде κάθαρσις,а: „Над кем смеетесь, над собой смеетесь?“...

Финал—прибытие подлинной ревизии (О1), должен усилить κάθαρσις—и в действующих лицах и в зрительном зале. (Гоголю здесь хотелось создать предвкушение страшного суда).

Схема КОО1Б (Б—κάθαρσις).

Начинается пьеса и кончается вторжением О1—то-есть подлинной ревизией.

Юмористическая сила такого типа комедийной конструкции в том, что борьба весьма успешно ведется с недостойным противником, которого принимают за важное лицо; сама же конструкция совершенно проста и бесхитростна—ряд „поединков“ без внутреннего разлада и колебания (в последнем акте подобие κάθαρσις'а).

Подобно „Тайне Нельской башне“ разоблачение, которое могло бы изменить всю ситуацию,—в конце пьесы.

(В „Тайне Нельской башни“ в неведении не только Буридан и Маргарита, но и зрители пьесы; в „Ревизоре“ зрителю карты открыты—в неведении только персонажи комедии. Конструкция пьесы в виде ряда комплексов ОК от этого не меняется).

Итак, мы видим, что повторные комплексы типа ОК или КО образуют произведения менее сложные, нежели комплексы типа АКО, но тем не менее произведения эти могут быть весьма замечательны.

До сих пор мы рассматривали только драматические произведения нового времени.

Обратимся к первоначальному типу драмы, чье влияние отразилось и на новой драме (напр., на драме Шекспира, на драме Шиллера и—ближе к современности—на драме Метерлинка). Здесь мы найдем своеобразное построение, очень простое и четкое,—построение, также образуемое комплексами типа ОК.

Рассмотрим „Царя Эдипа“—прообраз множества античных драм, произведение исключительной силы и цельности.

В конструкции этой трагедии ряд особенностей:

1) Эдип, в сущности, ведет не единое действие, но контр-действие року, опосредствованному Креонтом, Тирезием, вестником и др. персонажами. Эдип обороняется от губительного разоблачения.—„Единое“ действие ведет рок или боги: эта черта античных трагедий—на ряду с чрезвычайным развитием сцен καθαρσις'а—дала Шпенглеру основание утверждать, что в античной трагедии нет действия, что она была видом литургии, что в ней по существу нет ничего общего с новой—шекспировской драмой, порожденной бурной дина-

микой, и т. п —Такое резкое противупоставление античной трагедии и современной необходимо Шпенглеру в его общей схеме тысячелетних, неспаянных между собой, культур; оно, как почти все шпенглеровские противупоставления, сделано очень ярко и остроумно, но оно покоится на наблюдениях преувеличенных. Если в более ранних—эсхиловских—и более слабых произведениях античной драматургии мы, действительно, находим вялое развитие действия, замену действия патетической декламацией, то во многих произведениях Софокла и Еврипида ведение диалога выдержанно-динамично и ничуть не отличается по своему конструктивному приему от произведений нового времени. Что касается „Царя Эдипа", то эта трагедия по своей действенной природе нам вполне близка и понятна. Своеобразие „Царя Эдипа"—в противоборстве року, но не в отсутствии драматической борьбы.

2) Действие в „Царе Эдипе"—до момента окончательного узнания Эдипом своей вины, когда начинаются сцены κάθαρσις'а—развивается по схеме ОК.

Царь Эдип хочет отклонить ужасное обвинение, он гонит Тирезия, он пытается свалить свою вину на Креонта, он ищет оправдывающих доказательств у пастуха: это расследование есть напряженная борьба [1]). Резко сменяются моменты, благоприятствующие обвиняемому, и моменты обличения—пока, наконец, неодолимая судьба не наносит Эдипу решительного удара. Царь Эдип сопротивляется—но именно только потому, что считает себя совершенно невинным. Он действует bona fide, он находится в полном неведении своей вины.—Герой новой тра-

[1]) Как я указываю в главе „Общая конструкция драмы" „Царь Эдип" развивается в виде почти сплошной сцены распознавания: судебный процесс.

гедии—Макбет или Карл Моор,—осуществляя свою страсть, должен, помимо встреченных на пути своего стремления препятствий, побороть свое собственное сомнение, свое контрастное желание. Он одержим страстью—в этом его трагическая вина—и в этом его трагическое оправдание. Он тоже—но по иному, нежели герой античный—без вины виноватый: его вина сознательна, перед каждым решительным поступком он переживает борьбу с самим собой (АКО), он ищет самооправдания.—Напротив, царь Эдип не пытается оправдать своего преступления, узнание вины для него равняется катастрофе.

Ближе к новой, шекспировской трагедии—трагедия Еврипида, напр., „Ипполит". Здесь в начале колебания Федры, сцена с кормилицей—комплекс с контрастными моментами типа АКО. Недаром Расин—наперекор Шпенглеру—начинает свою „Федру" прямым заимствованием.—Однако, основной комплекс трагедии—борьба Ипполита с Афродитой—развивается по схеме ОК, подобно „Царю Эдипу", при чем Афродита опосредствована стариком и кормилицей.

Итак, античная трагедия, подобно современной мелодраме, развивается по схеме ОК. Ясно, что родство между ними внешнее. Помимо участия рока или (иногда непосредственного) участия богов—античная трагедия отличается от мелодрамы чрезвычайной силой патетики. Герои мелодрамы—изворотливые авантюристы; они сравнительно бедны эмоциями, в мелодраме интересны только ухищрения воли, спасающие из невероятных затруднений.—Герои античной трагедии полны страдания—и полны мысли, их патетика поражает остротой диалектики [1]).

[1]) См. главу „Драма и трагедия" и главу „Смысл драматического произведения".

3) Третий характерный конструктивный признак античной трагедии — широкое развитие сцен κάθαρσις'а.

Эти сцены отнюдь не лишены динамики [1]), но по существу они не образуют комплекса—они являются развитием одного драматического положения—конечного положения трагедии.

ОКОКОК . . . . . Б

Б—конечный момент „очищения".

Мы видим, что закон Аристотеля находит в произведениях, образуемых комплексами типа ОК или КО, еще более отчетливое и простое выражение, нежели в произведениях типа АКО. В частности, наш анализ подтверждает мнение о „примитивности" античной трагедии сравнительно с новой драмой. Но большая сложность, как мы убеждаемся, не означает большой „значительности".

В дальнейшем мы должны будем рассмотреть произведения, построенные не в виде ряда повторных комплексов; предварительно вернемся к построениям двух первых типов и посмотрим, каков порядок распределения комплексов по отдельным актам.

В. РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ ОБОИХ ТИПОВ ПО ОТДЕЛЬНЫМ АКТАМ

Мы начали с целого ряда образцов, в которых деление на акты соответствует точному повторению основного комплекса (АКО). Таковы „Разбойники", „Жорж Данден" и „Бесприданница". В этих произведениях обнаружилась большая гармония архитектоники.

[1]) См о сценах πάθος'а, главу „Общая конструкция драмы".

Уже на „Ревизоре“, однако, мы убедились в том, что комплексы могут распределяться не в виде поактного повторения. В первом акте „Ревизора“ основной комплекс (ОК) повторяется дважды, в четвертом—если рассматривать поединок Хлестакова с просителями, как самостоятельный комплекс, независимо от его поединка с чиновниками,—трижды, с добавлением финального натиска единого действия, выраженного во внезапном отъезде Хлестакова.

ОК(ОК)ОКО.

В первых трех актах „Тайны Нельской башни“ мы видим двукратное повторение основного комплекса (в виде „стыка“).

Мало того, мы найдем не мало драм, в целом построенных в виде ряда комплексов АКО или ОК, где, однако, встречаются отдельные акты, построенные не на драматическом комплексе, но на одном драматическом положении—иногда даже без резкого вмешательства контр-действия. Таковы, напр., акты построенные в виде сплошной широкоразвитой сцены κάθαρσις'а (влияние античной трагедии).

Большой причудливостью и разнообразием в архитектонике отличаются некоторые шекспировские пьесы.

Такова, напр., трагедия „Король Лир“.

Обозначим властолюбие Лира—А; контр-действие дочерей К; негодование самодура-короля, жажда мести и справедливости—О.

В первом действии, вначале, Лир раздает дочерям свои земли (стремление к сверхъестественной власти—желание облагодетельствовать сверх меры). Корделия отказывается ему льстить. Он ее изгоняет.

В том же акте Лир является, требуя почета и госте-

приимства, к Гонерилье. Она лишает его половины свиты. Он ее проклинает за то, что она „забыла законы природы". Акт конструируется в виде АКОАКО — в виде двух последовательных комплексов АКО.

Второй акт.—Здесь король Лир является к Регане, жалуясь на Гонерилью — и находит здесь еще более жестокий прием. Тогда в отчаянии он бросается в степь. Здесь один комплекс АКО.

Третий акт—широко-развитая сцена κάθαρσις'а—ряд судорожных обращений к „природе", к „ветрам", к „богам"—мольбы о помощи, о справедливости. Здесь драматическое положение О, постепенно переходящее под влиянием грозной природы в сцену κάθαρσίς'а, в новой момент—назовем его Б.

Вы бедные, нагие несчастливцы,
Где б эту бурю ни встречали вы,
Как вы перенесете ночь такую?
. . . . . Учись, богач,
Учись на деле нуждам меньших братьев.

Здесь контр-действие ведут не люди, а стихии—дождь, гром и молния.

Столкновения между Лиром и его дочерьми в третьем акте нет. Но этот акт кончается своеобразным композиционным приемом, встречающимся довольно редко, а именно, моментом опосредствованного единого действия.

Несравненно чаще в драме опосредствовано контр-действие. Единое действие—основная тема драмы; естественно, что драматурги его развертывают широко и вочию[1]).—

---

[1]) Редкий пример длительно-опосредствованного единого действия—„Тартюф", где первые два акта единое действие Тартюфа опосредствовано Оргоном и г-жею Пернель.—Своеобразна конструкция маленьких пьес Метерлинка, где единое действие Судьбы сплошь опосредствовано—иногда людьми, иногда жуткими звуками.

В конце третьего акта „Короля Лира“ единое действие Лира опосредствовано: за короля Лира весьма энергично действует Глостер, призывающий на помощь Корделию, французские войска. Следует резкий отпор контр-действия; герцог Корнвалль вырывает Глостеру глаза. — Таким образом в этот акте у нас построение

ОКБОК,

при чем первое К есть контр-действие природы, с которой безумный Лир вступает в драматическую борьбу, а второе О—опосредствовано Глостером.

В четвертом акте продолжается „очищение“ безумного Лира—момент Б; Корделия находит его „беззащитным, глупым старичишкой“. Начало акта заполнено проходными сценами — и сценами параллельной интриги, искусно вплетающимися в главную линию драматической борьбы.

В пятом акте повторяется весь комплекс АКО.—Корделия и Лир в плену. Ее берут под стражу. Лир бредит о сверхъестественном счастьи: . . . . . .

. . . . . Скорей уйдем в темницу!
Мы станем петь в ней, будто птицы в клетке
И наблюдать мы будем сущность дел,
Как от богов посланники...

И далее:

Чтоб разлучить нас, надо прежде с неба
Огонь похитить и обоих нас
Огнем тем выжечь из темницы нашей...

И т. д.

Следует момент жестокого контр-действия: Корделию убивают. Тогда Лир убивает раба, повесившего Корделию— и умирает над ее трупом.

Здесь комплекс АКО.

(И пятый акт в начале заполнен побочными комплексами проходных сцен).

Мы видим определенное влияние античной трагедии на „Короля Лира“. В то время, как почти все герои Шекспира не испытывают κάθαρσις'а в „Короле Лире“ мы видим широко-развитой момент очищения, однако, не в конце, но в середине трагедии. Этот момент возникает в третьем акте, перед лицом бушующей природы. Здесь некое пантеистическое противупоставление, подобное противупоставлению рока и смертного — Однако, примечателен дальнейший ход событий: момент κάθαρσις'α продолжается — правда, в полусознательном состоянии—и в четвертом акте; но в пятом мы находим новый взрыв негодования, новое пробуждение единого действия. Здесь Лир убивает раба.

„Чума на вас, изменники, убийцы!“

Такая конструкция весьма отличает „Короля Лира“ от античной трагедии. То, что Лир действует в состоянии полубредовом, никак не может нас заставить рассматривать три последних акта, как одну сплошную сцену бессознательной патетики сумасшедшего.

Безумие трагического героя слишком глубокомысленно для того, чтобы подходить к нему, как к состоянию патологическому.

Итак:	первый	акт . . .	АКО АКО:
	второй	„	АКО;
	третий	„	ОКБОК;
	четвертый	„	Б;
	пятый	„	АКО.

Основной комплекс не повторяется в каждом акте; все же мы видим своеобразную гармонию архитектоники.

Это исследование есть анализ основных повторных комплексов, образующих драматические произведения

Поэтому мы оставляем без рассмотрения столь широкоразвитые проходные сцены шекспировской драмы. Вскрыть общую архитектонику „Короля Лира"—наглядно зафиксировать соотношения проходных сцен и основной линии борьбы, показать, как эти побочные моменты подкрепляют либо единое действие, либо контр-действие [1]) — задача большой сложности, выходящая за пределы настоящей работы. Для такого исследования нужно было бы выработать весьма дифференцированные обозначения отдельных драматических положений. (Впрочем, в последней главе этого исследования „Параллельные повторные комплексы" соотношение между комплексами Лира и параллельной интриги Глостера будет общим образом намечено).

На примере „Короля Лира" мы видим, как причудливо группируются комплексы по отдельным актам. Мы видим, что комплекс АКО заменяется комплексом ОК, что в середине целый акт заполнен сценой „катарзиса" и т. д.

Можно привести множество примеров своеобразного и неожиданного деления драм на отдельные акты авторами, а в особенности режиссерами. Театральная постановка драмы диктует иногда самые неожиданные подразделения. В зависимости от своего сценического замысла, желая выделить ту или иную роль, украшая драму арабесками—интермедиями, затягивающими отдельные картины и т. п.—режиссеры опускают и поднимают занавес, руководимые пластическим своим чувством и ритмическим чутьем.

[1]) Проходные сцены образуются расщеплением борющихся групп на борющиеся подгруппы; при этом стремления действующих лиц в проходных сценах вливаются в основное русло драматической борьбы См. главу „Общая конструкция драмы".

И все же на примерах всех разобранных драм мы видим, что полновесным органическим „актом“ всегда будет акт, вмещающий хотя бы один основной комплекс драматических положений, то-есть такой акт, в котором мы находим рельефное и важное проявление единого действия. Только сцена „катарзиса“ может иметь самодовлеющее значение отдельного акта.

В следующей главе (Отсутствие повторных комплексов), рассматривая хронику, мы натолкнемся на акты, построенные не в виде комплекса драматических положений, но в виде ряда не связанных между собой драматических положений. Такие акты — всегда только „картины“; они могут дать интересную подготовку для важного столкновения, но сами по себе они являются эпизодами. Точно так же — как бы интересна ни была „проходная“ сцена, т.-е. связанная с основной линией драматической борьбы только косвенно — эта сцена всегда останется картиной, только „эпизодом“; недаром Геббель, конструируя свои драмы по актам, указывал в своем дневнике, что „надо иметь право лишний раз поднять занавес“.

Г. ОТСУТСТВИЕ ПОВТОРНЫХ КОМПЛЕКСОВ

Перейдем к произведениям, в которых отсутствуют повторные комплексы, в которых либо повторяются отдельные драматические положения, либо отсутствует даже такое повторение. К чему ведет такое отклонение от естественно-возникающей (как результат развития единого действия) драматической формы?

К произведениям такого рода относятся, так называемые, „обозрение“, „хроника“ и те, лишенные стройной

формы, драматические произведения, которые авторы, обычно, называют „сценами“ или „пьесой“.

Рассмотрение такого рода произведений имеет большое теоретическое значение. Основываясь на разного типа „обозрениях“ и „пьесах“, выступают против драматургических „канонов“; в „обозрении“ видят доказательство того, что драматическое произведение может быть совершенно „свободным“, капризным построением лишенным единого действия и т. п.

Лишено не только повторных комплексов, но и повторных драматических положений „обозрение“ простейшего типа:—ряд „номеров“, ряд отдельных выступлений—столкновений, парад сценических персонажей. Такое обозрение развивается по схеме

а б в г д е ж з . . . . . и т. д.

Такое обозрение совершенно бессвязно, отдельные его эпизоды—номера могут нагромождаться без конца, неограниченные спайкой внутреннего развития. Известную форму придает такому обозрению однородность эпизодов, рассчитанных на один и тот же эффект, напр., осмеяния современности—и более или менее стройное ритмическое развитие. Отдельные номера могут быть остроумны; но персонажи обозрения, появляющиеся на миг с какой-нибудь песенкой—в смысле характеристики никак не разработаны, каждое положение эскизно—и целого нет. Такое обозрение никак не является цельным драматическим произведением. Оно, обычно, очень коротко, так как лишенная фабулы, беспорядочная смена эпизодов утомляет.

Стремясь придать обозрению более цельную, динамически-напряженную конструкцию, приблизить его к драме,

авторы обозрения часто „обрамляют" его прологом и эпилогом, являющимися неким повторным комплексом: зародыш единого действия.

Напр.—известный тип обозрения: провинциал является в столичный город в надежде на работу и более интересное существование. Следует ряд сцен обозрения, характеризующих столичное столпотворение, которое провинциал наблюдает, не принимая в нем участия. Провинциал в ужасе. В конце акта является некий персонаж, снова обнаруживает провинциала—ведет его дальше.

Поскольку столичная жизнь развертывается перед глазами провинциала, не вовлекая его в драматическую борьбу, здесь схема: О абв . . . . О.

О—единое действие провинциала.

Если в таком обозрении три акта, то получается:

О абв . . . . . О;
О где . . . . . О;
О жзи . . . . . П.

П—заключительное состояние провинциала.

Здесь мы уже имеем дело с повторным драматическим положением О.

Если же эпизоды столпотворения обрушиваются непосредственно на провинциала, то уже возникают столкновения типа ОК, то-есть некие комплексы драматических положений. Поскольку однако, в таком положении, контр-действие К появляется в разрозненных и случайных натисках (к, $к^1$, $к^2$, $к^3$, и т. д.) в отличие от неуклонно развивающегося контр-действия подлинной драмы, такое обозрение все же лишено цельности (в особенности, если натиски эти лишены подлинного нарастания).

Существуют, наконец, более сложные формы обозрений, допускающих вставные повторные комплексы драматических положений (типа ОК или АКО).

Напр., представим себе, что приехавший в столицу провинциал ищет кого-нибудь, напр., близкого родственника, которого он не видал много лет. Представим себе, что он принимает кого-нибудь другого за этого родственника, впутывается в какую-нибудь комическую историю и т. п. Весь этот эпизод разыгрывается на фоне столичного столпотворения. Тогда мы можем получить, напр., такую схему акта:

О абв ОК гд . . . . и т. д.

ОК—вставной драматический эпизод. Он может повториться и в следующем акте.

Здесь возможны разнообразные комбинации; существенно возникновение повторного комплекса (ОК или АКО) среди произвольно и капризно следующих друг за другом номеров обозрения.

Такое обозрение—если повторные комплексы хорошо развиты—уже очень близко к драме—к водевилю. Если комплексы повторяются в неуклонном нарастании и приводят к некоторой развязке,—это уже будет водевиль, прослоенный вставными номерами обозрения.

Организующим началом в драматическом произведении является единое действие, проявляющееся в повторных комплексах драматических положений. Там же, где нет комплексов, перед нами случайные „эпизоды“ или „номера“.

Другая форма драматического произведения, которую противупоставляют „драме“, как нечто беззаконное и все же могущее быть интересным—это так называемая „хро-

ника". Сюда же относится ряд произведений с очень пестро и нестройно развертывающейся фабулой, напр., „сцена" Мериме—„Жакерия".

Наконец, все драматические произведения, недозревшие до подлинного драматизма и именуемые, обычно, „пьесами".

Рассмотрим хронику—первую часть „Генриха IV".

В первой части „Генриха IV" изображается восстание лордов против короля. Патетические сцены королевских совещаний и, с другой стороны, заговора, а в дальнейшем сцены сражений чередуются с комедийными сценами Фальстафа, образующими в сущности интермедии и связанными с главной интригой лишь постольку, поскольку в них участвует принц.

Первый акт начинается сценой королевского совещания. Далее—совершенно несвязанная с ней сцена принца Генриха с гуляками, веселая болтовня и организация озорного нападения на проезжих.—В конце сцены принц Генрих вослед ушедшим безобразникам заявляет, что в будущем собирается бросить беспутство.—Далее—третья сцена—пререкания между королем и бунтующим Готспором, а после этого столкновения—сцена заговора.

Обозначим устремления главных действующих лиц.

Стремление к власти и славе Готспора, главного мятежника—О; стремление к утверждению власти Генриха IV, противоборствующего мятежника—К; стремление принца Генриха к беспутным развлечениям — Б; его стремление к добродетели—В.

(Единое действие у Готспора, а контр-действие у короля, ибо инициатива—в руках Готспора. Его роль к тому же богаче эмоциональной вибрацией).

Мы получаем следующую схему первого акта:

К — Б (В) — КО.

Мы отделили черточками К от Б (В) и Б (В) от КО, так как Б есть в сущности интермедия (В — слабо намечено, поэтому в скобках).

В конце акта некий комплекс, столкновение двух существенных стремлений, изображенных в пьесе.

В начале второго акта—безобразия принца Генриха и компании—веселое ограбление проезжающих, нарастание момента Б. Затем совершенно несвязанная с этим моментом сцена Готспора, прощание с женой — О.

Далее (большая часть акта) веселые сцены с Фальстафом, забавы и издевательство гуляк друг над другом.

Схема Б — О — Б.

Б и О совершенно между собой не связаны.

Третье действие. Сцена растущего заговора — О.

Встреча короля с принцем Генрихом, обращение последнего на путь исправления и государственной работы К (В).

В конце—забавная сцена принца Генриха с Фальстафом—Б.

Получается схема:

О — К (В) — Б.

В является в пьесе подкреплением К; его можно взять в скобки. Поскольку борьба между королем и мятежниками является основной действенной линией хроники, О и К можно здесь воспринять, как цельный комплекс. Получается схема:

ОК (В) — Б.

Четвертый акт состоит из двух сцен мятежа, между которыми вкраплена сцена Фальстафа: О—Б—О.

Пятое действие. Чередуются моменты единого действия—сцены восстания—и сцены королевских совещаний; эти сцены сменяются сценами сражений. Как те, так и другие прослоены сценами Фальстафа, принимающего шутовское участие в военных операциях.

Здесь схема: К — (Б) — О — (Б) — ОК.

Сделаем сводку:

первый	акт	К — Б (В) — ОК;
второй	„ . .	Б — О — Б;
третий	„ . . .	ОК (В) — Б;
четвертый	„	О — Б — О;
пятый	„ . .	К — (Б) — О — (Б) — ОК.

Мы видим, что строение хроники, как мы и должны были ожидать, не отличается ни строгостью, ни стройностью. Подобно обозрению, она допускает широкое развитие отдельных драматических моментов. В ней, однако, в отличие от примитивного обозрения, твердо намечена основная линия драматической борьбы. Она развивается комплексами второго типа ОК. Но не в каждом акте повторяются комплексы; в отличие от мелодрамы мы видим в хронике два акта—второй и четвертый—в которых повторяется не цельный комплекс (ОК), но одно драматическое положение—момент О. Только в первом и пятом актах—непосредственное столкновение О и К, в первом столкновение Готспора с королем, в пятом с принцем Генрихом. — Далее: поскольку принц Генрих склонен увлекаться и развратом и доблестью, здесь мог бы возникнуть комплекс типа АКО, однако, такого внутреннего колебания мы не видим. Принц Генрих после кутежа спокойно заявляет, что собирается однажды стать добродетельным и затем торжественно является к королю (не порывая, впрочем, со своими собутыльниками окончательно).

Перелом этот ничем, в сущности, не вызван. Так же случайна смерть Готспора от руки принца Генриха. Наконец, весьма существенная черта „Генриха IV“ (черта, впрочем, индивидуальная)—это то, что, при сравнительно

бедном развитии драматической борьбы в этой хронике великолепно выписаны интермедийные сцены Фальстафа, заслоняющие собой главную тему. Наиболее яркой и занимательной фигурой этой пьесы является конечно Фальстаф—лицо, на ход событий никак не влияющее. Схема показывает изобилие его сцен и скудость подлинных драматических столкновений, выраженных в повторных комплексах.

И все же мы видим, что организующим началом и в этой причудливой пьесе является единое действие Готспора, сталкивающееся с королевскими замыслами. Все остальное в пьесе случайно, она держится на этом стержне; это, в сущности—мало развитая авантюрная драма с превосходными интермедиями.

Таким образом хроника обнаруживает большую свободу архитектоники за счет стройности и отчетливости конструкции.

Как ни замечательны сцены Фальстафа, то обстоятельство, что они заслоняют главную линию драматической борьбы, сильно вредит общему впечатлению пьесы, ее цельности.

Следует добавить, что между примитивной хроникой, бессвязно передающей отдельные исторические события, и подлинной драмой множество промежуточных видов и ступеней. В „Ричарде III“ с большой силой разработано единое действие; такого типа произведение уже приближается к более законченным типам—если не к трагедии, то к мелодраме.

Итак, анализ хроники показывает нам, что хроника не является неким исключением — нарушением закона повторных комплексов — закона единого действия. Поскольку хроника стремится стать цельным—

подлинным драматическим произведением, она являет нам те же приемы конструкции, которые мы находим в драме.

Мало связаны между собой сцены „Жакерии", в отдельности очень интересные. Пьеса эта разделена на тридцать пять сцен.—Первые тринадцать посвящены изображению нарастающего крестьянского восстания. Разными путями приходят к мятежному Серому Волку возмущенный лицемерным духовенством священник Жан, оскорбленный гордой дворянкой паж Пьер, надеющиеся на богатую добычу, англичане и т. д. Здесь ряд параллельных действенных линий. Следует картина победоносных выступлений восставшего крестьянства. Гражданская война разгорается. Внезапно—в тридцатой сцене—обнаруживается, что крестьяне жаждут мира. „Все честолюбие мужика сводится к тому, чтобы иметь хорошую упряжку, быков и много навоза"—говорит стрелок—англичанин Броун. Последние акты посвящены изображению развала в крестьянских отрядах—печальному окончанию восстания.

В пьесе много повторных сценических мотивов—в ней попадаются комплексы типа ОК—и комплекс типа АКО.—Поскольку основным столкновением является столкновение крестьянства и дворянства, комплекс ОК встречается в сценах борьбы, в сценах сражений. Но, независимо от этого столкновения, беспорядочно и случайно развиваются отдельные динамические линии — выступают отдельные судьбы. Стремление Серого Волка к мести, рыцаря Сиварда—к хищническому обогащению, Жана — к справедливости: каждое из них является как бы зародышем самостоятельной драмы, которой так и не суждено было развиться. Пьеса изобилует совершенно случайными вставными эпизодами,—иногда занимательными, но всегда тормозящими общую динамику пьесы. — Далее: перелом

в настроении восставших крестьян—внезапное стремление к мирному окончанию войны—ничем не мотивирован. Не показана драма крестьянства, жаждущего освобождения, но мечтающего в то же время о покое (ряд комплексов типа АКО). Между тем, для драматической мотивировки недостаточна верная хронологическая последовательность, мало того, недостаточна историческая мотивировка, выраженная в словесных указаниях. Необходима мотивировка в виде хорошо разработанного процесса борьбы.—В виде комплекса АКО намечена драма пажа Пьера. Он влюблен в свою госпожу, Изабеллу, его страсть отвергнута, он жаждет мести—и примыкает к восставшим. Если бы этот комплекс повторился (в нарастании), перед нами разыгралась бы драма Пьера. (Намек на повторение в пьесе имеется: Пьер получает письмо Изабеллы—и готов изменить восставшим. Здесь, однако, его линия обрывается).

Отдельные эпизоды набросаны в этой пьесе рукой мастера, но в целом она совершенно хаотична.

Могут возразить: в разобранных драмах, напр., в „Разбойниках", интерес автора индивидуалистический, он изображает сильную личность; „Жакерия" есть изображение масс, здесь другой конструктивный прием. Такое возражение было бы весьма поверхностно.

Всякая драма, все равно, личная или массовая, развивается в виде повторяющегося комплекса драматических положений. Если автор изображает массу, а не ее представителей, он должен показать, как эта масса действует, — колеблясь, страдая, потрясаемая ударами другой массы—или отдельных лиц, ведущих контр-действие [1]).

[1]) Драма массы, как, напр., „Жакерия" или „Ткачи" Гауптмана, развивается частью в непосредственных действиях массы — массовых сценах, частью в действиях, опосредствованных главарями и другими представителями массы.

Внезапный, не мотивированный контр-действием перелом в „Жакерии“ — так же, как и в принце Генрихе — лишает эти произведения драматической силы и убедительности [1]).

Здесь дан разбор двух замечательных произведений, лишенных строгой формы.

Лучше интересный эскиз, остроумное обозрение, занимательная хроника, нежели скучная драма, развивающаяся по всем правилам — в виде повторного комплекса. Это бесспорно. При выдержанной общей конструкции драма может отличаться вялостью прочих элементов. Но если драматическое произведение развивается не в виде повторяющегося комплекса, это не драма — это не цельное художественное произведение, как бы интересны ни были отдельные его моменты, отдельные композиционные черты.

Д. ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ПОВТОРНЫЕ КОМПЛЕКСЫ

Повторные комплексы, параллельные во времени, но чередующиеся в порядке действия, мы видели в „Разбойниках“; там чередовались сцены Карла и Франца Мооров.

В „Ипполите“ мы видели смену комплекса Федры комплексами Ипполита. Здесь, собственно говоря, нет параллельных повторных комплексов, так как комплекс Федры не повторяется, ее драма не развита. — Параллельная трагедии Лира интрига Эдмунда против Глостера и Эдгара наталкивается на решительное противоборство Эдгара только в последнем акте, и создает,

[1]) С той разницей, что сама ситуация — принц Генрих, будущий властитель, вполне способный к управлению государством — среди пьяниц и мошенников, — очень занимательна, даже при отсутствии мотивировки

таким образом, в первых актах не комплексы, но повторное драматическое положение — момент травли, преследования Эдгара и Глостера.

Этими моментами прослоены комплексы Лира.

В первом акте—между первым и вторым комплексом Лира натиск Эдмунда на отца и брата.

Обозначим это стремление Эдмунда—Э; мы получим:

АКО Э АКО.

Второй акт начинается успешным натиском Эдмунда. Эдгар спасается бегством; Эдмунд поступает на службу к Корнваллю. Следует комплекс Лира:

ЭАКО.

Начиная с третьего акта уже растет активносгь Эдгара (Э1). В третьем акте он поддерживает Лира (общая конструкция акта определяется сценами Лира).

Четвертый акт начинается со сцены Эдгара с Глостером. В пятом Эдгар побеждает на поединке Эдмунда (существенный момент параллельной драматической линии).

Таким образом комплексы Лира сменяются то драматическими положениями, связанными с Эдгаром (сцена Эдгара с Глостером), то моментами интриги Эдмунда; иначе говоря, везде перед нами в параллельной драме Глостера с сыновьями только отдельные драматические положения, а не параллельные комплексы. Это как бы отрывки авантюрной мелодрамы, оттеняющие комплексы трагедии Лира.

Эти отрезки параллельной линии сходятся с главной линией действия, поскольку в третьем акте Лир опосредствован Глостером и в пятом—Эдмунд ведет против него и Корделии контр-действие.

„Король Лир"—сложная конструкция; но сложность эта, прежде всего, внешне-фабулистическая. Параллельная ин-

трига, разнообразные проходные сцены (напр. борьба между сестрами из-за Эдмунда) дают только намеки, только эскизы драм, параллельных ярко-выписанной трагедии Лира.

Большую сложность внутренней динамики мы находим, в так называемой психологической драме XIX в. Здесь мы видим сплошь и рядом две широко развитых драмы типа АКО, сплетенных в одном драматическом произведении. Такова, напр., пьеса Чехова „Дядя Ваня".—Но прежде чем обратиться к этому, в высшей степени сложному произведению, рассмотрим родственную (как это ни парадоксально на первый взгляд!) психологической драме „трагедию" Корнеля „Сид".

В отличие от „Разбойников", где Карл и Франц не встречаются, дон Родриго и Химена сталкиваются непосредственно: их драмы тесно сплетены.

Дон Родриго и Химена любят друг друга; они обручены.

Дон Гормас, отец Химены, дает Дону Диего, отцу Дона Родриго (Сида) пощечину, Дон Диего просит у сына заступничества. После колебания Дон Родриго вызывает отца невесты на дуэль и убивает его.

Здесь схема АКО.—А—любовь к Химене; О—стреление к доблести, единое действие Дона Родриго.

Химена обращается к королю и требует смерти Дона Родриго. Но когда ее возлюбленный является к ней, готовый искупить вину и просить ее убить его, она под различными предлогами отпускает его. Вид его благородства пробуждает в ней любовь.

Здесь комплекс А1 К1 О1.—А1—стремление к мести; О1—любовь, единое действие Химены, возбуждаемое стремлением к доблести Дона Родриго, его единым действием

О, которое, таким образом, и является контр-действием для Химены.

О равняется К1.

Получается комплекс $\overset{\text{О}}{\text{А1К1О1}}$.

Этот комплекс в точности повторяется.—Дон Родриго отправляется сражаться с Маврами; возвращается, увенчанный победой. Химена снова требует его смерти. Дон Родриго (Сид) должен биться на поединке с Доном Феликсом, влюбленным в Химену. Дон Родриго является к Химене и предупреждает ее, что защищаться на поединке он не будет. Тогда Химена начинает его воодушевлять к поединку; она любит его и не в силах желать его смерти.

Здесь второй комплекс $\overset{\text{О}}{\text{А1К1О1}}$

Кончается драма, как это уже можно предвидеть по ходу событий, благополучной свадьбой.

Один этот финал уже свидетельствует о том, что „Сид"—не трагедия.

Герой трагедии безудержно борется с судьбой, с Неодолимым—и неизбежно должен погибнуть [1]). „Сид"—психологическая драма с трагедийными элементами — четким рисунком и бурно-патетической диалектикой.

Итак, перед нами схема:

$$\text{АКО}\quad \overset{\text{О}}{\text{А1К1О1}}\quad \overset{\text{О}}{\text{А1К1О1}}$$

Мы видим, что начинается произведение комплексом Дона Родриго; далее следует два комплекса Химены; при чем контр-действием для Химены является единое действие Дона Родриго, его стремление к доблести, его бла-

[1]) См. гл „Драма и трагедия", „Смысл драматического произведения"

городство, возбуждающее в ней ее единое действие—любовь.

Однажды пережив колебание (АКО), Дон Родриго действует уже прямолинейно: перед нами в дальнейшем повторяются только моменты его единого действия, а не весь комплекс целиком.

Драма Химены развита шире—„Сид" по конструкции несколько напоминает „Ипполита": вслед за комплексом Федры—повторные комплексы Ипполита. Но в отличие от „Ипполита"—в „Сиде„ комплексы Химены с единым действием Сида крепко спаяны.

Обратимся теперь к „Дяде Ване"—и мы увидим столь же тесное слияние двух драм—при очень широком параллельном развитии.

В пьесах Чехова не легко вскрыть повторные комплексы. Чехова характеризует иносказательный диалог,[1])—„подводное течение" действия (по выражению Станиславского).

Помимо такого, иногда внешне-бессвязного диалога (следствие слабой воли и утонченных чувств чеховских персонажей), анализ затрудняется тем, что весьма важные драматические положения разрешаются в молчании, паузами. Таково напр., объяснение Вершинина и Маши в „Трех сестрах" (на сцене значение пауз яснее, благодаря жестикуляции и мимике).

Контр-действие в чеховских пьесах бывает опосредствовано весьма тонкими эффектами. Так, напр., звук, подобный звуку лопнувшей струны („Бадья упала") в „Вишневом саде" мгновенно погружает действующих лиц в атмосферу уныния, с которой они борятся.

---

[1]) См. главу „Конструкция драматической реплики", а также мою книгу „Станиславский".

Все же попытаемся зафиксировать повторные комплексы „Дяди Вани".

Наиболее интересной и активной фигурой является в „Дяде Ване" Астров. Рядом с его ролью широко развита роль Войницкого.

Первый акт основным образом формируется комплексом Астрова.

Акт начинается печальными разговорами Астрова с нянькой о том, что „люди нас не помянут", заявлением, что никого я не люблю"—и выпивкой.

Далее, после беседы Астрова с Еленой Андреевной, которой нравятся его речи, его фантазии о культурном будущем России—момент бодрости, надежда на лучшую жизнь.

Комплекс Астрова: желание забыться в водке, либо тяжелой работе (А)—бессознательное, крайне сдержанное кокетство Елены Андреевны (К)—момент подъема, увлечения женщиной, бодрости (О).

В этом же акте намечено негодование Войницкого на эгоиста-профессора и его любовь к Елене Андреевне (момент, А1 его комплекса). Это устремление продолжается, нарастая в горячем об'яснении с Еленой Андреевной в начале второго акта: Елена Андреевна Войницкого отталкивает (К1)—и он впадает в уныние (О1). В этом же акте возникает дальше комплекс Астрова; пьянство (А)—увещания Сони (К)—момент бодрости; он обещает Соне не пить (О).

В третьем акте вначале комплекс Войницкого. Отвергнутый Еленой Андреевной, он не в силах отнестись к ней равнодушно, он болезненно ее задевает: „...влюбитесь поскорее в какого-нибудь водяного" (А1). Она резко его отстраняет: „Оставьте меня в покое. Как это жестоко!"(К1).

Он извиняется (О1).

За этим комплексом Войницкого следует комплекс Астрова: демонстрация на карте вырождения уезда Елене Андреевне—ее заинтересованность, ее близость—поцелуй (АКО).

В конце этой сцены входит Войницкий с цветами для Елены Андреевны: он видит поцелуй —Растерянность Войницкого (А1К1О1). В конце акта является профессор Серебряков со своими эксплоататорскими затеями—Войницкий, в гневе и отчаянии, в него стреляет.

Ужас окружающих (К1). Промах за промахом. Войницкий окончательно теряется (А1К1О1 А1К1О1).

В начале четвертого акта уныние Астрова (А) сливается с моментом уныния Войницкого (О1). Далее развивается комплекс Астрова, следует последнее объяснение с Еленой Андреевной.

$$\frac{А}{О1}\,КО$$

В конце упадочная печаль Войницкого, под влиянием Сони переходящая в некий момент κάθαρσις'а.

О1К1Б1.

Сделаем сводку всех четырех актов и мы получим схему: первый акт . . АКО;

второй „ . . А1К1О1;

третий „ . . А1К1О1 АКО А1К1О1 А1К1О1.

четвертый „ . . $\frac{А}{О1}$КОО1К1 Б1.

Несмотря на то, что роли Астрова и Войницкого беспрерывно переплетены, схема обнаруживает точное чередование основных комплексов. То драма одного, то драма другого выступает на первый план.

Конечно, каждая сцена драмы—„поединок"; и друзья в драме борятся—хотя бы обсуждая общие дела и оспаривая те или иные способы улучшения совместной жи-

зни,—но существенно то, что Войницкий и Астров не соперники, соревнования между ними нет, они оба влюблены в Елену Андреевну безнадежно. Их драмы развиваются чередуясь, параллельно. Тем более интересно, что в третьем акте—в момент катастрофы эти параллельные линии сходятся (АКО и второе в этом акте А1К1О1).

Войницкий видит, как Астров целует Елену Андреевну: этот момент О комплекса Астрова (бодрость, подъем) вызывает О1 в комплексе Войницкого, вгоняет его в уныние.

Единое действие Астрова, его устремление к Елене Андреевне оказывается (как в „Сиде" Корнеля), контрдействием для Войницкого, наносит Войницкому решительный удар. Здесь прекращается правильное чередование. Следует стычка с профессором: два комплекса Войницкого подряд.

Если мы вглядимся в роль Елены Андреевны, то окажется, что и она переживает легкое колебание—в своем отношении к Астрову. Но схематическое начертание ее комплекса переплетенного с комплексами Астрова и Войницкого увело бы нас в сторону крайне дифференцированной схематики, от которой мы в этом исследовании воздерживаемся. Еще более незаметна, эскизна, но все же твердо намечена драма Сони.

Таким образом, обнаруживается в „Дяде Ване" чрезвычайное богатство драматических линий. Наперекор распространенному мнению, эта пьеса, можно сказать, полна драматизма. Как уже сказано, этот драматизм очень скрытый, требующий внимания и интереса к интимным человеческим переживаниям.

В третьем акте Елена Андреевна, уступая Астрову, отдается его поцелуям, в четвертом сама целует его, затем вырывается—и они расстаются. На таких легких гра-

дациях построены акты, судьбы человеческие решаются в беглом и коротком прикосновении.

Психологическая драма, обычно развивается комплексами типа АКО. Однако, сложность многих психологических драм—не в том, что в них сплетены две—или более—драмы типа АКО. Есть другие приемы конструкции, требующие особого внимания от зрителя и тем более от читателя.—Так, напр., в „Росмерсгольме“ драма Ребекки развивается на первый взгляд комплексами типа ОК. Ребекка ведет борьбу с Росмером, воодушевляя его к прогрессивной деятельности; она борется с Кроллем, с Мортенсгором. Но, когда, в третьем акте, Росмер ей делает предложение стать его женой (а это и есть ее цель; ее единое действие—страсть к Росмеру), она ему в смятении отказывает. Далее оказывается, что она все время пребывала в жестоком раздвоении, что ее мучило раскаяние (смерть Беаты) и т. д. Иначе говоря, оказывается, что то, *что нам казалось комплексом ОК*, было *комплексом АКО*.

Между тем в репликах Ребекки в первых актах только слабые намеки на ее сомнение, смятение. На сцене этот момент (А) яснее.

В виду крайней сдержанности и скрытности героини, „Росмерсгольм“, перегружен длительными сценами „распознавания“—это также усложняет восприятие.

Мы видим разнообразные драматические образования. Рядом с прямолинейной французской комедией, построенной на одном простом конфликте, сложно-построенная русская бытовая драма, в которой мягко и незаметно сплетаясь, нарастают несколько динамических устремлений. Рядом с едва оформленной, хотя и частично-замечательной

хроникой—тонко проработанная психологическая драма, построенная в виде правильно чередующихся комплексов главных действующих лиц.

И однако незыблемым остается одно: только повторяющиеся в нарастании комплексы драматичны—образуют драму.

В повторности комплексов драматических положений, замыкающей тему произведения в строгие рамки единого процесса, и заключается та черта драматической конструкции, которая придает ей, в ее сконцентрированном действии, особую силу и остроту [1]).

---

[1]) Некоторые критики указывали, что в своих схемах комплексов я допустил „натяжки". Это возможно: в сущности, всякая схема есть „натяжка". Однако, драматическое действие стремится в своем оформлении именно в сторону указанных „натяжек"—и в этом же направлении развивается работа режиссера, корректирующего автора, если только режиссер хочет поставить цельное произведение, а не „сцены".

XII. ДРАМА, КАК ИЗОБРАЖЕНИЕ РЕФЛЕКСА ЦЕЛИ[1])

А.

Сложно-дифференцированным психологическим понятиям, весьма часто выработанным путем абстрактного логического различения и применяемым иногда крайне произвольно, Павлов противупоставляет идею условного рефлекса. Он пишет[2]): „Прирожденные основные нервные деятельности представляют собой постоянные реакции организма на определенные внешние или внутренние раздражения. Реакции эти называются рефлексами и инстинктами". Раздражение может быть непосредственным, вызванным прямым соприкосновением с предметом,—и на расстоянии, при чем сигналом является какое-нибудь свойство предмета, его цвет, запах, форма и т. д. Такое раздражение называется „условным рефлексом".

Таким образом, учение об условных рефлексах не видит жизнедеятельности вне связи с окружающим миром. Оно враждебно всякой метафизике и психологии, трактующей „душу" и душевное переживание, как нечто само-

[1]) Эта глава—первоначальный опыт рефлексологического анализа драматических произведений—не претендует на научную законченность.

[2]) Академик И. П. Павлов—„Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных". Условные рефлексы. 1924 г.

довлеющее, от внешнего мира изолированное; рефлексология родственна учениям, по которым личность является отражением внеличных сил.—Павлов резко подчеркивает беспочвенность психологии: „животное желает; животное думает", говорит психолог; но почему думает? Почему желает? Это остается неясным?.. „Признано явление, не происходящее ни оттуда, ни отсюда"—Физиология, напротив того, пользуется четким методом естественно-научного эксперимента, и в этом ее сила.—Павлов пишет: „...механизм его (то-есть, нашего психического состояния. *В. В.*) был и есть окутан для нас глубоким мраком. Все ресурсы человеческого искусства, религии, литературы и исторических наук—все это соединяется, чтобы бросить луч света в этот мрак. Но человек располагает еще одним могущественным ресурсом: естественно-научным изучением с его строго объективным методом".—На многочисленных и разнообразных опытах мы убеждаемся в том, как закономерно возникает реакция—хотя бы в виде разного типа слюноистечения—на разного рода раздражения. Там, где психолог говорит: „собака не понимает", Павлов наглядно показывает порчу „анализатора", то-есть определенной части нервной системы, соответствующей данного типа раздражению (напр., частичную порчу слухового анализатора), там, где психолог говорит „собака не хочет", Павлов показывает закономерное торможение рефлекса, и т. п.

Психология должна пересмотреть свои основные понятия в связи с этим замечательными опытами; но рефлексология покамест ограничена в своих опытах: ее эксперимент—а вся сила ее в эксперименте—не идет дальше анализа простейших рефлексов. „Трудно покамест определить, чему физиологический анализ отвечает в экспериментальной психологии и вообще в психологическом

исследовании. Физиологический анализ еще долгое время пойдет особым путем от анализа психологического". Так пишет Павлов.—Однако, как всякая большая мысль, рефлексология не может не претендовать на задание всеобъемлющее: таков диалектический закон истории. Еще не в силах дать нам наглядную картину более сложкого рефлекса, нежели, напр., рефлекс пищевой или хватательный, рефлексология все же заглядывает вперед и смело утверждает существование рефлексов, пока еще недоступных исследованию [1]). К рефлексам, таким образом, сводится, по Павлову, вся жизнедеятельность как животных, так и человека: рефлексология пытается уничтожить и заменить собою психологию.

Б.

Примером такого утверждения, лишенного экспериментальных доказательств, является установление Павловым особого „рефлекса цели".

В идее „рефлекса цели" проявилось стремление гениального физиолога захватить единым размахом мысли самые сложные, тонко-дифференцированные и в то же время самые основные проявления человеческой жизни [2]).

Павлов пишет: „...Анализ деятельности животных и людей приводит меня к заключению, что между рефлексами должен быть установлен особый рефлекс—рефлекс цели—стремление к обладанию определенным раздражаю-

[1]) По Павлову сложность рефлекса не в сложности механизма, его образующего, а в чрезвычайной зависимости от явлений, как собственной внутренней среды организма, так и окружающего внешнего мира.

[2]) Условные рефлексы. Рефлекс цели. Сообщение, сделанное на III с'езде по экспериментальной педагогике в Петрограде 2 января 1916 г.

щим предметом, понимая и обладание и предмет в широком смысле слова. Человеческая жизнь состоит в преследовании всевозможных целей: высоких, низких, важных, пустых и т. д, при чем применяются все степени человеческой энергии".—По Павлову „надо отделять самый акт стремления от смысла и ценности цели; сущность дела заключается в самом стремлении, а цель—дело второстепенное". Надо заметить, что вопрос о выборе целей у Павлова остается открытым. Здесь пришлось бы ему посчитаться с учениями социологическими. При анализе выбора целей вступает в свои права социология; но Павлов остается в границах физиологического анализа. Далее Павлов дает характерный пример рефлекса цели: „Из всех форм обнаружения рефлекса цели в человеческой деятельности самый чистый, типичный, и потому особенно удобный для анализа и вместе самый распространенный, является коллекционерская страсть—стремление собрать части или единицы большого целого или огромного собрания, обыкновенно остающееся недостижимым.

Рядом с ничтожностью цели всякий знает ту энергию, то безграничное подчас самопожертвование, с которым коллекционер стремится к своей цели. Коллекционер может сделаться посмешищем, преступником, может подавить свои основные потребности,—все ради его собирания - Это есть темное, первичное, неодолимое влечение, инстинкт или рефлекс".

Мы видим, что лишенные физиологического эксперимента наблюдения и рассуждения Павлова чрезвычайно остроумны. В самом деле, именно в коллекционерстве мы видим целевое устремление, уже лишенное всякой объективной проверки той ценности, к обладанию которой оно направлено И если мы гипотетически признаем

безграничное распространение метода Павлова на все области нашей жизнедеятельности, мы можем принять идею рефлекса цели.—Надо заметить, что психология (напр., Вундт—„Физиологическая психология“) различает простейшее импульсивное волевое стремление и произвольное волевое стремление, то-есть стремление, регулируемое определенным моментом сознания, определенным представлением. Чем, однако, вызван момент сознания, направляющий произвольное волевое стремление, психология уже не устанавливает—и тем самым впадает в ту ненаучность, в которой ее упрекает Павлов: она основывается на некоем беспричинном сознании. Еще нагляднее эта беспричинность у Джемса („Психология“), конструирующего волевые движения как идео-моторные акты, то-есть акты, порожденные мыслью о движении.

В.

Поверим интуиции Павлова, не будем требовать от него постоянно точного эксперимента, примем—хотя бы как весьма вероятную гипотезу—теорию рефлекса цели, и тогда окажется, что драма, драматическое произведение (я говорю о строгих его формах) является изображением рефлекса цели по преимуществу.

Рассмотрим драматическое произведение с этой точки зрения.

Драматическое произведение (повторяю, его строгая форма, но не хроника и не обозрение, о которых речь будет впереди) есть, прежде всего, изображение *единого действия*, единого цельного стремления главного действующего лица [1]). Это стремление направлено к опре-

---

[1]) Или группы лиц—в пьесе характера коллективного. Коллективные действия подлежат, конечно, особому анализу.

деленной цели, к „обладанию определенным раздражающим предметом“, говоря языком Павлова: честолюбие—к славе, любовь—к обладанию предметом любви, скупость—к обладанию богатством и т. д. и т. д. Эту конечную цель, к которой устремлено единое действие, Станиславский называл, с точки зрения актера и его сценических задач,—„сверх-задачей“ роли.

Единое целеустремленное действие и является с точки зрения рефлексологии рефлексом цели.

Он возникает в виде определенной реакции; ряд условий способствует его вспышкам: эти условия и обстоятельства в драме называются „драматическим узлом“.

Павлов пишет: „Для полного, правильного, плодотворного проявления рефлекса цели требуется известное его напряжение“. И далее: „Какое главное условие достижения цели? Существование препятствий“. „Драматический узел“ и образует такую систему препятствий, необходимых для наиболее полного, наиболее яркого выявления „единого действия“, говоря языком драматургии—или рефлекса цели, говоря языком физиологии.

Я позволю себе процитировать свою „Драматургию“ главу „Драматический процесс“: „Драма возникает тогда, когда, стянутое узлом чрезвычайных обстоятельств, отчасти его возбуждающих, отчасти пресекающих, цельное и страстное желание героя начинает стремиться к осуществлению“. Психологическое определение соответствует физиологическому; „цельное и страстное желание“, „единое действие“, с точки зрения физиологии, является „рефлексом цели“.

Пример дает любая хорошо написанная драма. Цель Жоржа Дандена—быть в родстве с аристократами; его тщеславие терпит пытки вследствие легкомыслия его

жены и наглости ее родственников. Цель Ларисы (в „Бесприданнице")—любовная близость к Паратову; Лариса стремится к Паратову наперекор своей бедности, отказываясь от брака с Карандышевым, рискуя честью и жизнью.—Создавая систему препятствия—„драматический узел",—драматург проводит рефлекс цели через всевозможные испытания, максимально его напрягает и дает нам законченную, полную картину его проявлений. Таким образом, хорошо написанная трагедия или комедия с физиологической точки зрения есть некий идеальный эксперимент. Этим отличается драма строгой формы от мелодрамы, где капризная случайность, меняя ход событий, внезапно успокаивает рефлекс цели—или широко-развитая побочная интрига надолго отвлекает наше внимание в сторону. Такая случайность—вне драматического узла—вносит в драму момент эпический. Драматическая форма отличается от эпической сосредоточенной напряженностью, порождаемой строго-сконцентрированными обстоятельствами, разжигающими (и тормозящими) изображенное в драме „единое действие"—рефлекс цели.—Драма есть точно и неуклонно осуществляемый эксперимент.

Рефлекс цели „угасает, будучи удовлетворен„—пишет Павлов. Потому-то занавес и опускается, когда влюбленные сочетаются браком; ибо единственное, что интересует зрителя,—это устремление действующих лиц к цели. Как только цель достигнута—эксперимент окончен.

Не давая подробного анализа рефлекса цели, Павлов указывает еще одну важную черту—его периодичность. Драма дает нам живую картину такой периодичности. Как показано в главе „Закон драматургии", пять актов „Разбойников" являются пятикратной вспышкой анархического свободолюбия Карла Моора; с физио-

логической точки зрения мы наблюдаем пятикратную вспышку рефлекса цели. Точно так же в „Бесприданнице" в четырех действиях четыре раза вспыхивает эротический целевой рефлекс Ларисы—ее стремление к Паратову. Чем строже форма драматического произведения, тем отчетливее периодические вспышки рефлекса цели—тем закономернее эти вспышки. В указанных драмах вспышки эти точно распределены по актам; возможна, конечно, и менее симметричная форма, где в одном акте мы найдем две и больше резких вспышки Как мной показано в главе „Закон драматургии", уклонение от строгой формы в том и заключается, что мы находим в пьесе акты без резкого проявления единого действия—то-есть рефлекса цели.

Как мы уже отметили, „рефлекс цели" есть гипотеза, недоступная покамест физиологическому эксперименту. Однако мы можем указать ту область рефлексологии, в которой нам, видимо, придется искать „единое действие"—рефлекс цели, изображаемый в драматическом произведении. Я подразумеваю ту главу рефлексологии, в которой речь идет о „доминанте", о „центральном очаге возбуждения", о рефлексе, в данный момент господствующем, „характерном своей инерцией". В сборнике „Новое в рефлексологии и физиологии нервной системы" Ухтомский пишет: „Господствующий очаг возбуждения, предопределяющий в значительной степени характер текущих реакций центров в данный момен, я стал обозначать термином „доминанты".

Правда, здесь речь идет покамест о простых переживаниях, напр.: „...мать, крепко спящая под гром артиллерийской пальбы, просыпается на легкий стон своего ребенка". Но уже из этого примера нам ясно, что „доминанта" и есть „единое действие" драма-

тургии, определяющее все поведение действующего лица, подчиняющее себе все его переживания, по преимуществу формирующие в драме самый его характер (см. главу „Характеристика"). Как бы сложны ни были проявления „единого действия"—„рефлекса цели"—„доминанты", метод Павлова (так же, как и метод драматургии) заставляет нас уверенно искать в самой сложно-психологической драме, в утонченных психологических нюансах, к фантазированию и логизированию которых мы так привыкли, некое единое стремление, направленное к определенной цели, постоянный рефлекс.

Г.

Итак, драма изображает рефлекс цели, условия, при которых он проявляется, его развитие и нарастание, его периодические вспышки, моменты его „торможения" и „растормаживания", его решающее в жизни действующего лица значение. Павлов дает рефлексу цели значение исключительное.—„Вся жизнь есть осуществление одной цели, именно охранения самой жизни, неустанная работа того, что называется общим инстинктом жизни. Этот общий инстинкт или рефлекс жизни состоит из массы отдельных рефлексов. Пищевой и ориентировочный (исследовательский) рефлекс: „в результате ежедневной и безустанной работы этих хватательных рефлексов должен был образоваться общий, обобщенный хватательный рефлекс. С этим главным хватательным рефлексом и находится в каком-то соотношении рефлекс цели". И далее: „рефлекс цели имеет огромное жизненное значение, он есть основная форма жизненной энергии каждого из нас. Жизнь только того красочна и сильна, кто всю жизнь стремился к постоянно достигаемой, но никогда недостижимой цели, или с одинаковым пылом переходил от

одной цели к другой. Вся жизнь, все ее улучшения, вся ее культура делается рефлексом цели".

Теперь понятно то стихийное волнение, которое овладевает зрительным залом, когда перед лицом тысячной толпы разворачивается зрелище подлинной драматической борьбы. Мы присутствуем при самом важном эксперименте над жизнью человеческой—при испытании рефлекса цели. Вот почему мы слушаем монологи, затаив дыхание, вот почему мы задеты за живое, вот почему мы в равной степени захвачены драмой честолюбия и драмой любви—„Макбетом" и „Ромео и Джульетой". Ибо дело не только в самой цели—вопрос о цели по существу задевает нас этически, социально; но стихийно, физиологически-биологически волнует нас сама по себе ритмическая демонстрация жизненной силы, стремящейся к обладанию некиим—все равно, каким—„предметом" (в широком смысле этого слова).—Теперь понятно, почему Георг Фукс видел в подлинном актере цвет нации. Ибо актер несет в себе изображение рефлекса цели, увлекая народную массу к жизни и творчеству. Наполеон говорил, что он дал бы Корнелю княжество, если бы Корнель был его современником; ибо Наполеон понимал, что корнелевская строгая и гибкая драма возбуждает жизнедеятельность народа ярким изображением рефлекса цели—заражает толпы своей целеустремленностью [1]). То,

---

От редакции „Вестника Коммунистической Академии", где была напечатана эта статья (в № 14, 1926 г.), по поводу этого соображения было высказано следующее замечание: „Если Наполеон придавал такое значение Корнелю, то не столько потому, что драмы Корнеля имели способность „заражать толпу своей целеустремленностью", а потому, что с точки зрения Наполеона эти драмы направляли целеустремленность зрителя в определенную сторону, чрезвычайно желательную в интересах существования империи. Не физиологическая, а

что в драме непосвященному кажется внешней „формой“— ее стройность, четкость ее конструкции, выдержанный ритм ее периодических взлетов—ее пластика,—тесно связано с основной ее темой жизнетворчества, темой целеустремленного человека.

Нам теперь особенно ясны все преимущества такой строгой драматической формы перед нагромождением случайно-соединенных эпизодов, которое так распространено на сцене под названием „пьесы“,—перед „хроникой“ или „обозрением“. Выдержанная форма есть признак глубоко и органически разработанного содержания. С другой стороны—отсутствие единого действия в сценическом представлении есть отсутствие основной и главной, единственно-важной его темы—отсутствие главного нерва—основного смысла в сценическом зрелище. Торжеством единого действия—рефлекса цели—должен быть спектакль, изображением полной, цельной жизни. Мы требуем от драмы стройной и цельной конструкции:

социальная функция драмы Корнеля представляла ценность в глазах Наполеона... Недостаточно утверждать, что спектакль должен быть „торжеством единого действия—рефлекса цели“, ибо с социальной точки зрения совершенно не безразлично, какую цель ставит себе герой пьесы, будь то „индивидуум или масса“

Это возражение представляется нам бесспорным. Мало того, мы полагаем, что только совпадение целей у автора и социальной среды создает ему успех: этим и объясняется то, что многие замечательные произведения оставались долгое время непризнанными, в то время как посредственные произведения, удовлетворяющие своими тенденциями, требованиям общества, имели иногда ошеломляющий успех. Однако, признаки художественности произведения следует искать—в плане психологии или физиологии—в его конструктивных особенностях.—Ясно, что социальная функция произведения при больших художественных достоинствах усиливается, что между моментом общественным и моментом художественным, по существу, нет противоречия

этому учит нас не драматургическая догматика—не логическое ухищрение,—но наблюдение над существующими драматическими произведениями; мы пришли к этому требованию путем физиологического анализа природы драмы, вооруженные методом естественно-научной мысли.

XIII. СУДЬБА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(СООТНОШЕНИЕ ДРАМЫ И ТЕАТРА [1]).

А. ИСТОРИЯ ПРОИЗВОДСТВА И ИСТОРИЯ ПОТРЕБЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

Возможны два различных подхода к истории искусств. Можно рассматривать историю искусства, как историю творческих изобретений в области данного искусства (по аналогии, напр., с историей математики, физики и т. д.). При таком подходе материалом истории искусства будут только произведения искусства в каком бы то ни было отношении оригинальные—только выдающиеся произведения искусства. Банальное искусство, как бы оно ни было распространено, в такую историю войти не может. При таком подходе, напр., в историю русской лирики Апухтин едва ли войдет, а Бенедиктов займет весьма сомнительное место. При таком подходе романы Вербицкой, несмотря на их чрезвычайную популярность (особенно в определенный момент: наиболее читаемый автор после Льва Толстого!), будут историком русского

---

[1]) Эта глава печатается в том виде, как она была напечатана в „Печати и Революции“ (2 книга 1925 г.), а также в книге „Закон драматургии“ 1925 г; этим объясняются ее стилистические особенности—тон журнальной статьи.

романа отметены с негодованием. Такая история сопряжена со строжайшим критическим отбором художественного материала: история художественного творчества по преимуществу.

Следует подчеркнуть, что такого рода подход к истории искусства с точки зрения художественного производства менее всего противоречит методу социологическому. Конструируя историю художественных произведений-изобретений, их смену и развитие, историк неизбежно вскрывает социальную почву, на которой эти произведения произросли. Строгий отбор такого рода произведений отнюдь не означает „эстетизма", „культа формы" и т. п.; оригинальность может быть и в „содержании" (говоря старым языком теории искусства, унаследованным от Гегеля).—Существенно только одно: такая история искусства не считается с популярностью художественных произведений; в зависимости от художественных вкусов, познаний и идеологических тенденций самого историка отбирает она свой материал.

Можно, однако, конструировать историю искусства не только с точки зрения художественного производства но и с точки зрения художественного потребления, как историю социально-эстетической жизни определенной эпохи. При таком подходе историк будет также оценивать и отбирать; однако он будет отмечать не только положительные, но и отрицательные явления в области искусства, если только они имели широкое распространение. При таком подходе—романы Вербицкой или Арцыбашева, как бы они ни претили нашему вкусу, яркое общественно-бытовое явление, и обойти молчанием их нельзя. Увлечение „Саниным" в свое время дорого стоило русской молодежи: печальное, но значительное общественное явление. Поэзия Апухтина характерна для определенного

момента и определенной среды и при таком подходе в историю искусства не может не войти. История произведений искусства с точки зрения потребления является, прежде всего, историей общественных вкусов. Она разворачивается в широкую социально-психологическую картину, она сливается с историей вообще; а для историка интересно все, что владело человеческими умами и сердцами, как бы отрицательно он ни относился к этим явлениям— это само собой разумеется.

История художественного производства и история художественного потребления—смешение этих задач приводит к методологической путанице. Быть может, историю искусства следует писать в два этажа: верхние полстраницы посвящены описанию и анализу подлинных и оригинальных произведений; нижние—более слабым произведениям, которые, однако, увлекали общество того же исторического момента, тем суррогатам, которыми оно питалось — потому ли, что подлинные художники (по разным причинам) не шли навстречу его желаниям, или вследствие недостаточного культурного развития общества, или оттого, что в данный момент отсутствовали подлинные таланты и макулатура, естественно, заполняла рынок.—Сопоставление верхнего этажа (подлинное искусство) и нижнего (суррогаты) могло бы натолкнуть на самые неожиданные и весьма любопытные наблюдения и выводы. Вопрос о взаимодействии готовых шаблонов и творческих изобретений в области искусства—живой вопрос современной теории искусства.

Следует добавить, что картина вкусов (потребления) определенного момента, может быть, весьма сложной. В один и тот же момент сосуществуют различные художественные тенденции, обычно связанные с определенными

классами, но иногда—по разным причинам—увлекающие разные классы (хотя бы частично),—объединяя их тем самым в причудливые группы художественного потребления. Так, напр., стихи Апухтина имели в свое время успех у части аристократии (вероятно, по различным признакам барственности) и одновременно у мещанства (по признаку сантиментальности, чувствительности)—так, с другой стороны, стихи Пушкина таят в себе всеобъемлющую силу. Они неотразимы для всех классов общества (однако, в разные моменты—по-разному—в различных классах общества—воспринимаются отдельные произведения Пушкина—их отдельные черты).

Таким образом, историк искусств—поскольку ему приходится сопоставлять и дифференцировать производство и потребление в области искусства—должен быть не только человеком большого художественного знания и понимания, но и историком вообще. У него должен быть не только твердый и проникновенный художественный критерий, дающий ему возможность разбираться в изобильном материале, но и стройное социологическое воззрение: трудное и редкое сочетание[1]).

Б. СУРРОГАТЫ ИСКУССТВА НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Быть может, ни в одной одной области искусства макулатура не достигает такого прочного распространения, как в драме—я подразумеваю драму на сцене, драму в качестве материала сценического.—Здесь вопрос прямой статистики. Я ограничусь немногочисленными указаниями из истории театра немецкого и русского.—На не-

[1]) Какое произведение искусства должно быть отнесено в верхний и какое в нижний этаж, этот вопрос подлежит в каждом отдельном случае особому рассмотрению; здесь указан только принцип рассмотрения.

доуменные вопросы, почему он так часто ставит пьесы Коцебу и так редко Шиллера, директор Веймарского театра Гете отвечал, что публика любит Коцебу и что театру нужны сборы. Гете прибавлял не без горечи, что если бы публика интересовалась такими драмами, как „Торквато Тассо", он бы чаще писал для театра [1]).

Это замечание Гете наталкивается на естественное возражение: А! „Торквато Тассо". Но ведь это типичная литературная пьеса. Она перегружена длинными патетическими монологами, бедна драматическим действием. И далее—обычное рассуждение: есть пьесы для театра, напр., пьесы Коцебу, и пьесы для чтения, напр., „Торквато Тассо"; для театра несущественны литературные достоинства и т. д.

Я полагаю, что в основе этих рассуждений большое недоразумение. Я полагаю, что драм „для чтения" (то-есть только для чтения) не существует; что драма, которую нельзя играть—не драма, а либо трактат, либо поэма в диалогической форме, а если драма, то драма неудавшаяся (хотя бы частично и превосходная). Какие свойства драматического произведения (подлинного драматического произведения) придают ему сценичность – об этом речь будет дальше; здесь же я должен оговориться, что вижу в драме естественный сценический материал, литературу театральных возможностей.

Все дело в том, что драматическое произведение живет двойной жизнью. Будучи самодовлеющим художественным произведением, оно в то же время предназначается для сцены. Его можно „ставить" и можно читать. Возражая тем, кто видит в пьесе, прежде

[1]) Гете поставил 16 пьес Шиллера, 15 своих и более 100 Коцебу и Иффланда. Сведения эти почерпнуты из книги „Goethe als Theaterdirektor".

всего, литературное произведение (как, напр., Брюсов, и еще резче, дойдя до отрицания театра, Айхенвальд), я буду также оспаривать распространенное в наши дни одностороннее утверждение, что пьеса пишется только для театра (это воззрение имеет весьма много поборников— Шпета, Гвоздева, Радлова и др.). Пьесы читаются, быть может, не столь многими, как романы, но иногда с чрезвычайным увлечением; с этим фактом приходится считаться. Следует подчеркнуть, что читающий (рядовой читатель, не актер и не режиссер) воображает не актерскую игру, а то, что в пьесе изображено. Пьеса есть одновременно сценический материал и законченное художественное произведение. Сценическим материалом по преимуществу являются пьесы сценичные, но не художественные [1]). Вглядываясь в историю немецкой драмы, мы наблюдаем, что не только такие пьесы, как „Торквато Тассо", т.-е. поэтические произведения, лишенные подлинной динамической остроты, при том рассчитанные на небольшой круг зрителя (весьма существенная причина театрального неуспеха!), но и драмы, дающие подлинный, художественный, сценический материал, сплошь и рядом вытеснялись сочинениями театральных ремесленников. Немецкая публика предпочитала Коцебу не только пьесам Гете, но и Шиллера.

Если мы проследим судьбу драм наиболее замечательных немецких драматургов, как. напр., Клейст, Геббель, Граббе или у австрийцев—Грильпарцер, мы видим, что

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

не их пьесами питался немецкий театр. При жизни Клейста (правда, умершего молодым, 34 лет от роду) была поставлена только одна из его семи драм, а именно, его замечательная одноактная комедия „Разбитый кувшин“— и успеха не имела[1]) Без особого успеха шли на сцене пьесы Грильпарцера (это заставило автора замолчать на долгие годы); театр решительно отвергал дерзкие драматические опыты Граббе; драмы Геббеля вызывали не столько интерес, сколько холодное уважение. В то же время на немецкой сцене процветали пьесы драматургов, чьи имена уже давно позабыты.

В истории русской драмы мы наблюдаем сходное явление. Правда, по счастливому стечению обстоятельств, основой русского репертуара второй половины XIX и начала XX века оказались пьесы Островского; вообще, русская художественная драма, более скромная по своим заданиям, почти сплошь реалистическая, оказалась более доступной вкусам широкой театральной публики, нежели драма немецкая, развивавшаяся на пути трагедийной патетики; однако, и в русском театре сравнительно успешно прививщийся к сцене художественный репертуар часто бывал оттеснен, задавлен макулатурой увлекавшей и театры и публику. Подобно тому, как в беллетристике вслед за романами Л. Толстого наибольший успех имели в свое время романы Вербицкой, так и на провинциальной сцене пьесы Островского долгие годы конкурировали с пьесами Софьи Белой, посейчас весьма популярной в широкой провинции. Еще недавно Ермолова играла „Светлый путь“, а Художественный

[1]) Гете разделил ее на три акта, поставил закрытым спектаклем; спектакль не понравился, и пьеса была немедленно снята. „Кетхен из Гейльбронна“ была автору театром возвращена. „Битву Арминия“ запретила наполеоновская цензура и т. д.

театр ставил „Осенние скрипки“. Разбираясь в провинциальном репертуаре, мы натолкнемся на чрезвычайный успех таких пьес, о существовании которых в столицах даже не подозревают и названия которых не стоит вспоминать.

Причина такого успеха, во-первых, в некоторых свойствах этих произведений—в их „сценичности“. Не будучи произведениями художественными, они удобны для сцены и в этом смысле являются благодарным театральным материалом. Во-вторых, в психологии актеров, в склонности актеров именно к такого рода произведениям. В-третьих, в свойствах театрального восприятия: со сцены легко воспринимается динамика пьесы, но с трудом—поэтическая красота диалога.

В СЦЕНИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В чем заключается пресловутая сценичность?

Сценичность драматического произведения прежде всего в строго выдержанном волюнтаризме его элементов, в действенном характере драматических реплик, чередующихся с действиями физическими, отмеченными в ремарках. Драма сценична только тогда, если слово в ней есть слово-действие.

Последовательность реплик действующего лица диктуется в каждой сцене стремлением к какой-либо конкретной цели единым, цельным стремлением; эти стремления действующих лиц сталкиваются между собой в драматической борьбе. Драматическая сцена есть „поединок“, по удачному выражению Ю. Баба. Для того, чтобы пьеса могла быть сыграна, для того, чтобы система реплик стала ролью, необходима такая целеустремленность драматического слова, однородного в этом смысле с дей-

ствием физическим. Эта целеустремленность (сознательная или бессознательная) и дает актеру возможность действовать на сцене, фантазировать в действии, наполняя схему сценической динамики присущей ему эмоциональной вибрацией, изобретая жесты и мимику, но всегда оставаясь в крепких рамках единого действия, намеченного автором. Итак, хорошая роль есть последовательность действенных моментов, действий физических и действий-слов, сливающихся в единое цельное действие.

Общая композиция, архитектоника сценически-увлекательных пьес также отмечена определенными чертами. Действие таких пьес, обычно, развивается в нарастании, крепко приковывающем наше внимание. Такое нарастание достигается введением в борьбу все более энергичных и влиятельных персонажей и все более острых приемов борьбы. Решительные столкновения в таких пьесах весьма часто заканчиваются эффектным ударом, внезапным и в то же время подготовленным всем предыдущим развитием сцены: сюда относятся, напр., так называемые реплики „под занавес“ и т. д. Если эти эффекты сделаны со вкусом, они производят сильное впечатление. Следует признать, что, так называемая, сценичность, действенность реплик, нарастание, эффектное разрешение борьбы и т. д., является бесспорным достоинством. Более того, она связана с основными и необходимыми элементами драмы. Почти непрерывным нарастанем действия отличаются наравне с десятками тысяч безвкусных пьес и замечательнейшие произведения драматического искусства.

Чего же, однако, не хватает тем пьесам, которые мы называем сценичными, но не признаем художественными?— Очень многого.

Слово в драме многогранно. Для того, чтобы пьеса была жизнеспособна, достаточно, чтобы это слово было

действенно; но для того, чтобы оно стало подлинной драматической поэзией, драматическим искусством, оно должно нас увлекать не только динамически, но и своей звуковой прелестью, увлекать своим образным, красочным содержанием и своей идейной остротой. Слово (реплика) в драме есть действие—звукосочетание, ритмическая фигура, образ (метафора), мысль (идея). Действенная первооснова волевого усилия облекается иногда в самую причудливую форму внезапного парадоксального красноречия. Борясь словом, обмениваясь в споре разительными доводами, желая убедить друг друга, герои драмы действуют риторикой, образной и диалектически-заостренной. Таким образом, как метафора, так и отвлеченная сентенция, рассуждение, афоризм, имеет в драме значение орудийное—на потребу страсти, драматического действия. И тем не менее, помимо фонетического и ритмического творчества, именно в этой расцветке художественная сила драматурга. Богатством мысли и фантазии отмечены все великие произведения драматического искусства. Но образная ткань „Ревности" Арцыбашева или „Осенних скрипок" Сургучева менее всего напоминает радужный покров поэтического произведения. Поэзия проникает на сцену, как нечто необязательное и, обычно, с трудом.

Г. ПСИХОЛОГИЯ АКТЕРА

Как это ни парадоксально, но именно такие сценические и мало поэтические произведения таят для актера особый соблазн. Эт наблюдение относится не только к провинциальной актерской массе (в провинции, где спектакль готовится иногда в 1—2 репетиции, особенно разбираться в пьесе не приходится); нет, именно выдающиеся и культурные актеры берутся за сомнительные драмати-

ческие произведения, усматривая выгодную для себя роль. Это требует некоторого разъяснения.

Следует различать в актере культурного человека, отличающегося художественным вкусом, и актера-творца, создающего сценические образы. Интересы того и другого не всегда совпадают. Актеру-чтецу, актеру-критику дорога художественная природа драматического произведения; актеру-творцу нужна, прежде всего, действенная острота реплики, ее волевой стержень. Эта динамика возбуждает его фантазию, в то время, как поэтическая форма реплики его связывает и может его отпугнуть.

Я не сомневаюсь в том, что многие актеры сочтут себя задетыми такими наблюдениями и рассуждениями и захотят подчеркнуть свою склонность к высоко-поэтическим произведениям драматического искусства. Уважение к слову есть лозунг каждого серьезного театра. Повторяю, как чтецам, как работникам культуры, актерам нельзя не поверить; они не могут не любоваться словом, они видят преимущество драматурга-поэта перед драматургом-ремесленником; но для актера-творца сила мысли, красота метафор во многом только помеха. Самодовлеющее звучание слова ставит границы актерскому воображению. Драматург дает актеру общее направление—схему волевого устремления; конкретное воплощение образа средствами собственного тела и голоса принадлежит актеру: в мизансценах, движениях, жестах, мимике и интонациях проявляется его фантазия. В этих элементах сценической интерпретации он творец, он свободен. Не свободен актер в выборе самого слова. Импровизация на заданную автором тему есть вольное творчество, связанность словом превращает творчество актера в „исполнение".

Не следует преувеличивать разницы между оригинальным творчеством и исполнением; исполнение может быть

творчеством, а „творчество“—вялым подражанием. Скованный чужим словом, актер может тем не менее дать ему оригинальное толкование. Слово может звучать по-разному—в зависимости от общей концепции роли, ее „единого“ действия. Слово может иметь разнообразный резонанс, различную глубину. Станиславский указывал разные типы исполнения роли Чацкого: можно играть Чацкого—влюбленного, озлобленного на общество, мешающее его любви; можно в нем подчеркнуть патриота-протестанта и, наконец, наиболее глубокое толкование придает роли Чацкого пафос свободолюбия, уже выходящего за пределы узко-национального протеста. Можно играть Чацкого героически, так сказать, условно, не давая многословным монологам Чацкого психологической, реалистической мотивировки. Можно трактовать его как неуравновешенного юношу, не считающегося в своем неудержимом негодовании с тем, кто и как его слушает—и этим дать его многословию психологическое оправдание и т. д. Различная интерпретация роли будет сказываться не только в разнообразии сценической динамики, но и в различном звучании слова, в различных эмоциональных и идеологических оттенках этого звучания. Потому-то одну и ту же роль могут играть многие актеры; природа драматических ролей относительно-схематична (сравнительно, напр., с характеристиками романа): они дают простор для разнообразной интерпретации. Говорят, правда, о необходимой конгениальности актера с автором; но конгениальность не есть тождество; творчество актера в том и состоит, что он привносит в свою роль неожиданные черты. Мало того, в исполнении одного и того же актера, естественно, меняются со спектакля на спектакль движения, жесты и т. д.—в связи с меняющимися эмоционально-идеологическими оттенками, которые исполнитель

вносит в свою роль. Звучание слова меняется, вибрирует; неподвижна только логически-смысловая концепция реплик. Но именно поэтому незаменимость реплики должна быть для актера тягостна. Чацкий-влюбленный, Чацкий-националист, Чацкий протестант, будущий декабрист—и всегда одни и те же, четко выкованные, слова! Это, конечно, неестественно. Чем даровитее, изобретательнее, оригинальнее актер, тем мучительнее для него зависимость от автора—твердая фиксация слова. Чем рельефнее, чем ярче слова автора, тем они навязчивее. Роль, написанная драматургом-поэтом, роль, из которой слова не выкинешь,—такая роль требует от актера крайне осторожного исполнения, какой-то очень твердой комбинации творческих элементов, которая соответствует великолепно отчеканенному авторскому слову. Автор угнетает актера, создавая ему такой труднейший экзамен. Сыграть роль Отелло или Чацкого—об этом должен мечтать (и об этом мечтает) каждый одаренный актер, но это будет венцом его творческих усилий.

Я говорю „какой-то комбинации", ибо нельзя, конечно, требовать буквального перевоплощения; на пути такого требования можно дойти до сомнительной метафизики. Раз дело идет о разнообразной расцветке и детализации данного автором образа, мы должны допустить возможность вариаций. Но где граница этой возможности? Что можно и чего нельзя изменить в образе, данном от автора? Где начинается искажение и разрушение авторского образа в актерской передаче? Здесь возникает ряд сложных эстетических проблем, порождающих весьма зыбкое актерское самочувствие. Двойственная природа драматического произведения—законченное художественное, поэтическое произведение и сценический материал—ставит актеру двойственную задачу: надо передать автора и создать нечто

свое; надо найти себя в авторе или, точнее, найти авторский образ в себе. Актер должен, будучи оригинальным, добиться сходства с образом автора и создать тем самым иллюзию перевоплощения: крайне редкий случай. Обычно, увлеченные актерским исполнением замечательного драматического произведения, мы все же ясно видим искажение авторского образа. Само по себе это не столь печально: актерская игра есть нечто самоценное; но чуткий актер не может не томиться тем, что он неизбежно искажает Шекспира.

С другой стороны, пьесы сценичные и мало насыщенные поэтически, возбуждая своей динамикой актерскую фантазию, не предъявляют строгих требований к толкованию ролей. Здесь слово нечеткое, приблизительное, его можно изменить, и, во всяком случае, актер не ощущает его власти над собой [1]).

Актер играет Чацкого—и актер играет адвоката из „Осенних скрипок": два различных творческих процесса. В первом случае, автор актера крепко связывает; во втором—задача упрощается, здесь актер имеет дело не с художественным произведением, а только со сценическим материалом. Здесь он принимает роль только, как тему, только как намек, и чувствует себя полновластным хозяином сцены. Такой процесс имеет для актерского само-

---

[1]) Как легко отделима актерская работа от точного авторского слова, было видно по лабораторным репетициям Московского Художественного театра. Станиславский в начале работы решительно запрещал актерам выучивать текст. Десятки первых репетиций актеры искали действенного рисунка роли, произнося слова вполголоса, шопотом, приблизительно. И только ориентировавшись в последовательности волевых задач, овладев рисунком роли, актер начинал точно выучивать текст. Конечно, здесь мы имеем дело с особым методом театральной работы, но этот метод свидетельствует о том, что динамическая первооснова пьесы от текста легко может быть оторвана.

чувствия большие преимущества. Можно возразить: есть особое наслаждение для актера в том, чтобы бросить в публику меткий афоризм, остроумное, крепкое гоголевское слово. Это верно. Но наслаждение это творческое лишь постольку, поскольку актер сопровождает это слово ярким жестом, движением или интонацией. Иначе это наслаждение верным эффектом за счет автора. И не такими моментами измеряется сила актерского вдохновения.

Чистейшим образом актерского творчества была, конечно, commedia dell'arte и, отчасти, проходные комедийные сцены пьес (например, шекспировских), где актеры сами создавали текст.

Как бы мы ни различали основные типы актерской игры [1]), следует признать, что для каждого оригинального актера приспособление к художественному авторскому тексту — трудная, иногда совершенно неестественная задача [2]). Только актеры-декламаторы (весьма нерусская школа!) принимают авторский текст без всякого сопротивления; глубокий и чуткий актер-творец неизбежно вступает с автором в мучительную борьбу и, естественно, предпочитает подчас пустые, сценичные пьесы, в которых он может быть интересен, не переживая столь трудных испытаний [3]). Так композиторы, авторы романсов, сплошь

---

[1]) Станиславский делит актеров на актеров-ремесленников, на актеров представления и актеров переживания (весьма неудачный сугубо-натуралистический термин). Можно говорить об актерах, имитирующих образ, который они играют, и актерах, способных к перевоплощению и т. д.—по разным принципам эстетики или психологии творчества.

[2]) Здесь идет речь не о тех случаях, когда роль актеру не подходит, но именно о тех, когда роль актером приемлется, как органически ему подходящая.

[3]) Современный театр пытается решительно отделаться от авторского гипноза и подойти к самым прославленным классическим

и рядом предпочитают бледные, бесцветные тексты, избегая поэтов замечательных. Стихотворение Тютчева завершено в себе, трудно к нему что-либо прибавить музыкой; между тем Апухтин или Ратгауз возбуждают фантазию композитора и ни к чему не обязывают. В иных случаях полезнее сотрудничество ремесленника, нежели изобретателя, и в актерской практике таких случаев полезного сотрудничества с драматургом-ремесленником очень много.

Слабая пьеса — превосходное исполнение: такой спектакль может быть блестящим моментом в истории театра

пьесам, как к сценическому материалу, изменяя их композицию и текст. Однако, такого рода поединки грозят театру слишком частыми поражениями. Наиболее удачный опыт в этом роде „Лес" в постановке Мейерхольда. Однако, переработка „Леса" навряд ли является опытом показательным Мейерхольд остро подметил в „Лесе" недостатки экспозиции, растянутой на два акта, в которых действие происходит одновременно, и энергично свел их в один акт, в чередование параллельных сцен; по замыслу Мейерхольда самый текст Островского не должен был изменяться, но в последнем акте монологи Несчастливцева были совершенно заглушены шумом и стуком, иначе говоря, вычеркнуты и т. д Мейерхольд произвел радикальную переработку бытовой комедии в фарс, в сценическую буффонаду, но это может сделать только большой мастер сцены, и в этом спектакле напрасный соблазн для более слабых художников. На основании „Леса" нельзя делать общих выводов; напротив, театрам следует рекомендовать строго придерживаться текста в художественных драматических произведениях. Наконец, „Лес" не во всех своих элементах пьеса замечательная. Несравненно менее удачны были переработки „Ревизора" и „Горя от ума". У Гоголя противупоставлены крепкий выжига—городничий и шалый, „пустейший" Хлестаков. Нечистая совесть заставила опытнейшего мошенника принять „фитюльку" за ревизора. Мейерхольд неудачно переработал замечательную сатиру в неврастеническую драму. У него городничий — неврастеник, а Хлестаков— сознательный мошенник, авантюрист, отлично ориентирующийся в услужливом городке. Авантюрист мучает неврастеника; эта ситуация лишена юмора. Еще менее удачна была обработка „Горя от ума" частью в духе романтического гротеска, частью — commedia dell'arte

но в истории драмы такая пьеса займет место только в нижнем этаже—в истории потребления.

Д. ПСИХОЛОГИЯ ЗРИТЕЛЯ

Перейдем, наконец, к зрителю, властно диктующему театру свою художественную волю—и мы увидим, что вкус зрителя и выбор актера совпадают.

По обычным свойствам театрального восприятия зритель, должен избегать пьес поэтических и глубокомысленных; нужны особые условия для того, чтобы подлинный художественный репертуар его мог увлечь. И эти условия пока отсутствуют. История XIX в. их создать не могла.

Проследить психологию театрального восприятия—притом на протяжении десятилетий — задача большого самостоятельного исследования. Различные классы, различные социальные группы в разное время по-разному воспринимают одну и ту же пьесу. Различная сила авторского исполнения сказывается моментально на успехе пьесы. Экономические условия, политические события, наконец, состояние погоды и трамваев: судьба спектакля подвержена самым неожиданным воздействиям, и театральным антрепренерам хорошо знаком этот риск, сопряженный с каждой премьерой. Психология театральной публики ждет своего исследователя. В этой статье я намечу только те более или менее постоянные свойства театрального восприятия, которые характерны прежде всего для современного зрителя; эти свойства дадут объяснение тому факту, что зритель сплошь и рядом охотно посещает постановки мало художественных пьес.

Одной из естественных причин является, как уже указано, то, что актеры такими пьесами часто увлекаются: зритель всегда предпочтет сомнительную пьесу в хоро-

шем исполнении скверному исполнению замечательного драматического произведения [1]). Но даже в талантливом исполнении пьесы, идеологически-насыщенные, художественно-значительные, утомляют зрителя—утомляют, заставляя его глубоко вслушиваться и вдумываться в авторские слова.

В драматическом театре зрение господствует над слухом. На сцене действенному слову параллельно сопутствует физическое движение и мимика, и эти параллели—движение, жест и мимика—воспринимаются легко и непосредственно, тогда как слово требует от зрителя и мысли, и большого внимания. Поэтому во впечатлении зрителя—будем говорить о том зрителе, которого мы наблюдаем воочию, о зрителе конца XIX и начала XX в.—не пантомима сопровождает слово, но слово сопровождает пантомиму, наглядную динамику драматической борьбы.

Современный русский театр перерождается на наших глазах, все решительнее выдвигая пантомиму, как основу театрального зрелища. В Малом театре была некогда особая забота о слове, своеобразное умение его со сцены „подать". В Московском Художественном театре слово уже звучало, так сказать, под сурдинку. Наконец, в наши дни Мейерхольд—здесь идет речь о „Лесе", „Озеро Люль" и „Д. Е."—окончательно превратил драматическое произведение в некий предлог для создания энергичной и увлекательной сценической динамики. В этих постановках роли превращены в темы для ролей, реплики изменяются широко и свободно, пьеса Мейерхольдом трактуется уже не как сценический материал, но как приблизительный сценарий.—То же обращение с текстом мы видим во многих постановках „Камерного Театра".

---

[1]) Примеры встречаются в истории театра беспрерывно.

Можно упрекать отдельные постановки современного театра в чрезмерном пристрастии к циркачеству, в недостаточной серьезности, но надо предположить, что поэтическое содержание пьесы, идеи и метафоры, которыми насыщен диалог, во все времена воспринимались со сцены смутно и с трудом.

Эти грани драматического слова, столь яркие в чтении, на сцене сильно тускнеют. Здесь, прежде всего, может вредить быстрый темп исполнения, вызванный бурным напором действия, столь характерного, напр., для трагедии Ренессанса, английского и испанского. Кальдероновский монолог, произносимый в бешеном ритме испанской трагедии, напр., любовное объяснение в „Поклонении кресту"—ошеломляет зрителя: поток мятежных слов свидетельствует о силе страсти; но поэтическая красота монолога требует более медленного и вдумчивого восприятия, нежели это возможно в театре. Чем отвлеченнее, чем сложнее диалектика действующих лиц, тем с большим напряжением она зрителем воспринимается. ‚Быть иль не быть?", „Что ей Гекуба!"—глубокомысленные монологи Гамлета могут взволновать зрителя, *не знающего трагедии*, только как судорога мятежной воли, укоряющей себя в бездействии и тем самым подхлестывающей себя к борьбе; идейный смысл монолога еле скользнет по сознанию зрителя, не ознакомившегося с пьесой предварительно, до спектакля. Если же зритель начнет вдумываться в быстро произносимые слова, он скоро устанет: идеи на сцене—утомительны, действие—занимательно. Широкая театральная публика увлекается Шекспиром *наперекор* его диалектике, и шекспировская комедия, часто *вольно-обрабатываемая театрами*, обычно имеет больше успеха, нежели „Гамлет" или „Король Лир".

Успех „Гамлета“ есть в сильной мере успех „Гамлета“—мелодрамы, но не „Гамлета“—трагедии. Это—прежде всего—успех увлекательной фабулы и таинственных сценических положений. Сцена—область движения; идеи проникают сюда как бы контрабандой. Быть может, такова судьба искусства—судьба литературы вообще? Только в тех случаях, когда художник занимателен, он может себе позволить быть значительным; в ином случае он не может рассчитывать на большой успех. Быть может, во всех областях искусства на широкий успех могут рассчитывать только произведения непосредственно увлекательные и в то же время проникнутые высокой мыслью—и произведения, предназначенные для пошлого развлечения: Лев Толстой и Вербицкая. Художник, мало занимательный, облекающий свой прочувствованный и важный замысел в форму несколько угловатую, художник суровый, мрачный, создающий произведения более глубокомысленные, нежели обаятельные—Геббель, Граббе—у нас Сухово-Кобылин („Смерть Тарелкина“), а из поэтов Баратынский, отчасти Тютчев,—такой художник, как бы он ни был замечателен, никогда не будет господствовать во внимании публики. Чувственно-красочная, языческая природа искусства—то, что мы иногда называем „красотой“—требует культа; и часто публика принимает красивость за красоту. Однако именно история языческого театра говорит о возможности решительной победы серьезного искусства. В эпоху создания трагедии—перед лицом двадцатитысячной толпы разворачивалось зрелище суровое и насыщенное патетической идеологией То было подлинное взаимодействие народной массы и высокой художественной мысли. Подобные же моменты подлинного духовного экстаза мы угадываем в английском театре елизаветинской эпохи; мы видели такие моменты и в на-

шем современном театре, но они слишком редки, случайны. И как ни оправдываешь сомнительный репертуар трудностью вовлечения зрителя в круг отвлеченных идей и т. п.,—все же слишком часто приходится наблюдать, как современный европейский театр идет по пути наименьшего сопротивления.

Что же нужно для того, чтобы утвердить на сцене высокую идеологию и сделать ее доступной современному зрителю?

Е. О ТЕАТРЕ БУДУЩЕГО

Социальная форма театрального восприятия, огромный зрительный зал, наполненный сотнями и тысячами зрителей, диктует автору свои определенные и специфические задания. Там, где единовременным потребителем является масса, искусство не должно быть интимным. Каждое слово со сцены звучит в рупор—здесь не только акустика зрительного зала, но и акустика, так сказать, духовная, широкий резонанс коллектива—и оно должно быть достойно такого усиления. Театр будущего есть, прежде всего, театр общедоступный. Его поэзия, его идеология обращена к широким массам; пьеса порожденная идеологией небольших социальных групп, пьесы утонченные, вымыслы изысканной фантазии,—традиция Метерлинка, отчасти Стриндберга, у нас Тургенева и Чехова—отпадают в новом театральном строительстве. Далее: это театр трагедийный. Новая трагедия возникнет—диалектически—через отрицание старой России,—старой Европы: только драматическое искусство, проникнутое роковым взлетом революции, может создать трагедию. Лишь тогда вернет себе театр обаяние своего прославленного прошлого, когда новая драма ярко и уверенно отразит лучшие чаяния и величайшие потрясения—судьбу эпохи. Такую драму зритель не сможет не принять.

Проследить социальные и исторические условия для возникновения театра большого стиля, театра трагедийного—задача, не входящая в тему данного очерка. Можно однако, указать на то, что здесь существенна, быть может, не столько высокая степень культуры, сколько особый стиль этой культуры. Античная трагедия и театр Шекспира были духовным расцветом на почве великих общественных сдвигов и пертурбаций. Наша современность также ставит перед драматургом поистине трагедийные антитезы. Для театра малоценно натуралистическое копирование нового, едва формирующегося и быстро меняющегося, быта; драматург должен передать патетическую диалектику нашего бурного времени.

Можно ли упрекать современного зрителя в том, что он недостаточно четко воспринимает Софокла, Геббеля, Ибсена? Нелюбовь зрителя к классическому художественному репертуару, предпочтение, которое он оказывает более легкому жанру, еще ничего не говорит в момент переоценки всех ценностей. Нужна новая, наша, современная патетика, новая героистическая драма, новая трагедия. И тогда зритель будет готов не только к развлечению, но и к жертве, ибо нужна жертва для того, чтобы приблизиться к серьезному искусству: оно требует от зрителя затраты душевной и духовной энергии, внимания напряженного, восприятия патетического. В этом и заключается подлинное сотрудничество зрителя и театра, служение искусству. Но искусство должно оправдать себя, оно должно быть достойно такого строгого поклонения. И если в античном театре языческая мифология объединяла толпы в художественном празднестве, новый зритель будет с таким же подъемом и с такой же любовью созерцать подлинную трагедию современности.

XIV. КОНСТРУКТИВНЫЕ ЧЕРТЫ РУССКОЙ ДРАМЫ 1917—1929 г.

В смысле жанров история русской драммы революционного периода многообразна: можно сказать без преувеличения, что все зафиксированные теорией виды драматических произведений представлены в современном драматическом репертуаре. Мы найдем опыты трагедии, героической драмы, разного типа романтическую драму, символическую драму, мелодраму историческую и современную, историческую хронику, бытовую драму, бытовую комедию, фарс, эксцентрическую комедию, водевиль, обозрение.

Опыты романтической драмы и трагедии преобладают в первые годы революции. На развалинах старого быта революция создала почву для драматического искусства, проникнутого широко-развивающейся социально-философской диалектикой.

В трагедии развитие страстей параллельно развитию идей; этот параллелизм никогда не бывает так ощутителен, как в эпохи революционные. В идеологическом облачении возникали и боролись перед нами самые буйные стремления. Человеческая потребность осмыслить, оправдать свои желания с необычайной силой сказалась в рево-

люционное время; каждый поворот революции, начиная с 1905 года, сопровождался диалектическим обоснованием; на наших глазах — параллельно борьбе разнообразных общественных сил—развивались и отживали идеи. Это был трагедийный пафос. И эта патетика отразилась на нашем репертуаре.

Однако, большинство романтически-героических пьес этого периода не отличается чистотой стиля. В сущности, преобладает историческая мелодрама—пьеса острых сценических положений—с трагедийным уклоном, но с ярко выраженной публицистической окраской. Таковы, напр. некоторые пьесы Луначарского, как напр. „Фома Кампанелла", „Оливер Кромвель" и др.— Сочетание элементов мелодрамы и неврастенической драмы мы находим в „Озере Люль" Файко. Более или менее выдержанными образчиками „романтической драмы" являются пьесы Глобы—как напр. „Венчание Хьюга"—и пьесы Антокольского. С романтическим подъемом, но без знания сцены написан „Стенька Разин" В. Каменского. К пьесам этих жанров относятся также мелодрама Пиотровского „Падение Елены Лей", пьесы Лунца, Липскерова, Аксенова, Мариенгофа, Шершеневича и др.—В этот же период написана героическая драма „Спартак" автора этой книги—и его трагедийные опыты.

В смысле эмоционально-идейного содержания в пьесах этого периода чувствуется сложное скрещивание старых и новых веяний. Их возникновение в первые годы революции, конечно, не случайно: прорыв романтической фантазии в момент бытового потрясения. Однако, многие из них не имеют явной идейной связи с революцией.— Современность в эти годы находит свое прямое отражение не в драмах, но в „обозрениях"—в „Мистерии-буфф"— Маяковского, в обозрениях Масса—и в „агитках"—смесь

драматизированного фельетона и митинговой речи—обычно очень короткие пьесы, схематические противупоставления злодоев-белых и героев-красных (если угодно, особый сценический жанр).

Некоторые пьесы романтического стиля были сделаны крепко—некоторые имели сценический успех; однако, они не оказали заметного влияния на дальнейшее развитие русского репертуара. С самого начала мирного строительства обозначается решительное стремление к бытовой драме—господство реалистических приемов письма.

Быть может, наиболее характерными произведениями революционного репертуара являются героические драмы из эпохи гражданской войны, написанные в манере реалистической: очень русское—своеобразное сочетание драматургических элементов. Таков, напр., „Шторм" Билля-Белоцерковского: председатель Укома и его товарищ, хромой матрос—лучшее изображение революционного героизма в современной русской драматургии.—В „Днях Турбиных" элементы героической и бытовой драмы сочетаются с интимной любовной интригой и сценами комедийными.

Однако, среди множества пьес, изображающих гражданскую войну, немногие отличаются относительной цельностью композиции, подобно названным произведениям. Большинство являются не драмами, но „сценами", „хрониками", своего рода революционными „обозрениями". Таковы напр. „1917 год" Суханова и Платона, „Бронепоезд" — инсценировка романа Вс. Иванова (интересен в ней эпизод: американец спасается от гнева крестьян-партизан, назвав имя Ленина; но в целом—это ряд мало связанных между собой и иногда довольно искусственных сцен). Большой успех „Любови Яровой"

вызван, видимо, яркостью языка; в пьесе крепко прочувствована атмосфера гражданской войны; однако, с точки зрения драматической конструкции в этой пьесе (ее сценической редакции) есть существенные недостатки. Лучше всего написаны проходные сцены—сцены Шванди и профессора (с точки зрения амплуа—сцены шутов), тогда как основная линия действия—драма Любови Яровой и ее мужа—намечена бледно—в общем искусственна и мало развита.

Все же именно пьесы из эпохи гражданской войны составляют основу современного репертуара—мелодрамы и „авантюрные драмы", „сцены" и „хроники" с более или менее разработанной бытовой окраской. Сюда относятся напр. „Федька Есаул" Ромашова, „Мятеж" Фурманова и Поливанова, „Амба" Чалой; к ним присоединились в последнее время „Сигнал" Поливанова и Прозоровского, „На крови" Мстиславского и т. д. и т. д. Довольно ловко сделан „Разлом" Лавренева; однако, эта пьеса, мало интересная по языку и психологически поверхностная, не может претендовать на серьезное значение. Вообще, в смысле психологической выразительности немногие из пьес этого репертуара представляют интерес. Обычно, характеры даются уже готовыми (см. главу „Характеристика") Созданы определенные маски—маски красных и белых, маска расслабленного интеллигента, попа, веселого солдата-коммуниста (Швандя) и т. д. Характер заранее известен и показан сразу и целиком: главный интерес—в сценических положениях.

Те же черты мы видим в большинстве пьес, посвященных реалистическому изображению исторических событий: в „Пугачевщине" Тренева—наиболее яркая из этих пьес в смысле языка, во многих сценах очень прочув-

ствованное, но лишенное композиционной цельности и четкости произведение; в „Сполошном зыке“ Юрьина, в пьесах Шаповаленко—„1881-ый год“ и „Георгий Гапон“, Шкваркина—„Предательство Дегаева“, в пьесах Смолина, Левидова, Третьякова („Рычи, Китай!“ и др.) и т. д.

И в этих пьесах либо совершенно отсутствует цельность интриги, либо она крайне подчеркнута—в виде авантюрной драмы. И здесь драма либо заменена хроникой, либо сводится к более или менее эффектной серии приключений.

Несколько ярких сценических положений и эффектный сюжет создали успех „Заговору императрицы“ Толстого и Щеголева.

Не бо̀льшей законченностью, нежели пьесы из эпохи гражданкой войны, отличаются современные бытовые драмы.

Наиболее художественна по приему письма „Мандат“ Эрдмана, пьеса гоголевской школы. Однако, пьеса эта—произведение весьма незрелое. Ее диалог примечателен, но местами лишен действенной остроты: шутки, обращенные прямо в публику. Отдельные интересные сценические положения непроработаны, как напр. сцена появления в мещанской семье, под видом коммунистов, шарманщика с компанией; эта сцена совершенно эскизна и Мейерхольду пришлось ее в постановке искусственно растянуть, делая из каждой паузы выразительную мимическую сцену. Финал пьесы совершенно скомкан и т. п.—Одна из наиболее цельных бытовых пьес—„Константин Терехин“ Киршона и Успенского; здесь мы видим живое нарастание действия, четкие повторные комплексы сценических положений. По своему жанру „Константин Терехин“—сочетание авантюрно-эротической драмы, бытовой драмы и

сатиры. Недостаток этой пьесы в ее языке, художественно непроработанном.

Большинство современных бытовых пьес является в сущности инсценированным фельетоном, более или менее острой злободневной публицистикой. Из лучших пьес такого типа—пьесы Ромашова, „Воздушный пирог" и др. написанные с темпераментом и живым чувством сцены, но неряшливые в смысле языка, лишенные художественной свежести. Сюда же относятся „Рост" Глебова и „Рельсы гудят" Киршона, пьесы на злободневную политическую тему.—Неудачны опыты „психологической драмы", сделанные беллетристами Леоновым—„Унтиловск"—и Бабелем—„Закат" (эта пьеса, сценически весьма нескладная, замечательна по своему языку, крайне своеобразному и насыщенному).—Крепко построен и забавен водевиль Катаева „Квадратура круга".—Наконец, с хорошим знанием сцены написан „Человек с портфелем" Файко—занимательная мелодрама [1]).—Однако и эта пьеса, как и все указанные бытовые драмы, далека от подлинной реалистической типизации.

Это и понятно.

Трудность осуществления—в том конкретном, кра-

---

[1]) В этом кратком обзоре не отмечены многие драматические произведения, имеющие бесспорные достоинства; здесь названы только некоторые произведения, характерные в смысле конструктивном. Более подробные обзоры—в моих статьях „Пути современной драмы" („Печать и Революция", I кн. 1924 г. и книга „Закон драматургии"), и статья „Драматургия" (юбилейная книга „Печати и Революции"—7 кн. 1927 г.). Последняя статья переведена в „Le Monde Slave", 11—12 кн. 1927 г. под названием „Драматическая литература революционной России", краткий обзор помещен в „Известиях", в юбилейном № (ноябрь 1927 г.), краткие обзоры современной драмы переведены в „Evolution", в № 12, 1926 г., в „Das neue Russland", 7—8, 1926 г. и в „Nové Rusko" Cislo 6, 1926 г.

сочном материале, которым располагает современный бытовой драматург.

Быт—повторные социально-психологические явления—мы представляем себе, как нечто неизменное. В сущности, конечно, это не так; жизнь есть движение и всякий быт преобразуется, изменяется. Но все дело в том, чтобы он изменялся медленно, незаметно, чтобы в пестроте событий нам виделись неизменные, красочно-типические черты. Это и есть материал искусства реалистического. И такого материала нет у современного драматурга. Мы—люди переходного времени; резкие и частые сдвиги, переломы в такое время неизбежны и необходимы. Революционная ломка может продолжаться и 50 лет. И тем самым бытовая ткань нашего времени—спутанные нити старой, далеко еще не изжитой, психологии и новых веяний—обречена на быструю изменяемость. Ее приходится перекраивать и штопать. На наших глазах с года на год меняются слова, привычки, о б р а з жизни—тот конкретный материал, который дает краски для художественного произведения. Быстро меняются люди: современный купец, милиционер, правозаступник—кем он был вчера? каков он будет (в смысле своей повадки и обличия) завтра? Пусть социолог отчетливо отмечает в этом движении тенденции социальных групп; для художника здесь слишком многое зыбко и неуловимо. В наши дни трудна фиксация конкретных бытовых впечатлений—и в этом смысле сейчас быта еще нет; точнее, он слишком быстро модифицируется для того, чтобы можно было в художественных образах закрепить его типические черты.

Дореволюционная бытовая драма питалась крепко отстоявшимися бытовыми впечатлениями. Городовой десятки лет стоял на одном углу в одной и той же форме; это был быт. В помещичьих усадьбах скучали и мечтали

барышни; это был быт. Адвокат легко зарабатывал, выражал либеральное общественное мнение и интересовался литературой; это был быт. И т. д. и т. д. И этому устойчивому быту соответствовала бытовая русская драма—драма Островского и Чехова с ее медлительным ритмом и отчетливо выписанными персонажами.

Показательно то, что еще до Октябрьской революции—уже около 1905 года—бытовая драма выродилась. Последняя значительная бытовая драма в русском репертуаре—„Вишневый сад" Чехова („На дне" написано раньше); после „Вишневого сада" мы видим весьма слабые, подражательные бытовые пьесы (вроде „Осенних скрипок" Сургучева). Как только начал разлагаться дореволюционный быт царской России, бытовая драма оказалась беспочвенной. Знаменательно, с другой стороны, то, что драме во все времена предшествовал эпос, свидетельствовавший о твердой кристаллизации впечатлений; питаясь его спокойной образностью, драматург воплощал извечное столкновение человеческих страстей. Между тем наша новейшая беллетристика не отличается большей зрелостью, нежели наш драматический репертуар. Наконец, только прочный, заматерелый быт позволяет себя критиковать жестоко и патетически. Бытовая драма, отмечающая недостатки нового строительства с той гиперболой, которая свойственна драматическому искусству, с трудом бы проникла на сцену.

Указывая недостатки современного репертуара, мы менее всего хотим его осудить. Напротив, относительно—сравнительно с репертуаром предреволюционным—с пьесами Арцыбашева, Сургучева и даже Л. Андреева—современная русская драма знаменует творческий подъем—подлинные достижения. Прежде всего, она несравненно серьезнее и значительнее по своему со-

циальному захвату, по своему идейному содержанию. Созерцая прошлое и настоящее в перспективах крупных исторических сдвигов, в широкой диалектике классовой борьбы, она ставит себе трудные задания—и если она не в полной мере с ними справляется, мы должны отнестись к этому терпеливо. Не следует забывать, что советская драма существует около десяти лет. Между тем, театр предъявляет к ней крупнейшие счета: он требует, чтоб она возместила ему старый репертуар, расшатанный революционным временем. Это, конечно, покамест невозможно—и этого нельзя требовать.

Но хотелось бы, чтобы советская драма развивалась не только на пути бытового натурализма. Увлечение злободневными зарисовками и сценическими фельетонами становится опасным для театра, отвыкающего от театральной поэзии. Современный театр должен стремиться к отражению жизни,—но злободневная тематика не должна усыплять его творческое воображение. Современный театр должен стремиться к наивысшим достижениям.

Дело будущего театра должно быть исполнено пафосом идейного содержания.

БИБЛИОТЕКА
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5
I. Драматический процесс 7
II Общая конструкция драмы 19
III. Конструкция драматической сцены 47
IV. Конструкция драматической реплики 58
V. Ритм 86
VI Характеристика 99
VII. Драма и трагедия 113
VIII. Комедия и фарс 135
IX. Смысл драматического произведения 153
X. Массовые сцены 165
XI. Закон драматургии 170
XII. Драма, как изображение рефлекса цели 229
XIII. Судьба драматического произведения 241
XIV. Приложение — Конструктивные черты русской драмы 1917—1929 г. 263