

Валентин Красногоров

Четыре стены и одна страсть

или

Драма – что это такое?

ВНИМАНИЕ! Все авторские права на книгу защищены законами России, международным законодательством, и принадлежат автору. Запрещается ее издание и переиздание, размножение, перевод на иностранные языки без письменного разрешения автора.

Контакты:

Тел. 8-812-699-3701; 8-812-550-2146

7-951-689-3-689 (моб.)

e-mail: valentin.krasnogorov@gmail.com

© Valentin Krasnogorov

Главное достоинство этой книги в том, что она представляет собой не сухое теоретизирование на известном материале, как это часто встречается, а живое исследование, направленное на постижение еще не изученных законов драмы. Оно написано логично и последовательно, но без утомительного наукообразия, непринужденно, с явным интересом автора к своей теме. Отличия драмы от других родов литературы систематически рассмотрены, кажется, впервые; основные элементы ее поэтики - язык, характеры, действие, пространство, время - изучены последовательно в их взаимосвязи.

Автор книги сам является активно действующим драматургом и видит проблему не только со стороны, как теоретик, но и изнутри, что придает этой небольшой, но очень серьезной теоретической работе практическую ценность. Я прочитал эту книгу с интересом и пользой для себя. Надеюсь, что она окажется интересной и полезной всем, кто любит и хочет лучше познать искусство театра.

Георгий Товстоногов.

Оглавление

-
-
1. Железные законы драмы

 2. Красная Шапочка, или Сущность драмы

 3. Недрама в драме, или Необходимость игры

 4. Время и пространство

 5. Действие

 6. Характеры

 7. Язык

 8. Драма и жизнь

 9. Организованность драмы

 10. Заключение

1. Железные законы драмы

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

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

Теперь драма раскованна, изменчива и разнообразна, как сама жизнь. Границы между жанрами стерлись, пьеса делится на какое угодно число актов и может быть населена какими угодно персонажами - хоть лошадьми. Действие может происходить и в служебном кабинете, и в вагоне поезда, и на дне океана, оно может длиться один час и целое тысячелетие... Никто не решается теперь диктовать драме свои законы. Но значит ли это, что она их не имеет?

Драма свободна. Вопрос только в том, пошла ли свобода ей на пользу. Ведь законы не только стесняют драму, но и организуют ее. Они придают ей ту форму и те признаки, которые и делают ее драмой, а не чем-нибудь иным, и которые являются одним из главных источников эстетического наслаждения пьесой. Свои правила есть и у других литературных жанров, бунт против которых лишен смысла. Например, сонет - это стихотворение из четырнадцати строк, имеющих определенный смысловый и рифмический строй. Можно сколько угодно возмущаться этой нормой, объявлять ее устаревшей и писать стихотворения не из четырнадцати, а из тринадцати или пятнадцати строк. Вполне возможно, что они окажутся великолепными произведениями, но они просто не будут сонетами. Пушкинская "Мадона" восхищает нас не только чистейшей прелестью своей поэзии, но и чеканностью сонетной формы. Чтобы вместить замысел ровно в четырнадцать строк с пятью рифмами, нужен не только поэтический дар, но и точный расчет (или, вернее, расчет должен быть органическим свойством поэтического дара). Конструкция сонета стесняет свободный полет вдохновения, но она же дисциплинирует стих и обуславливает его предельную смысловую насыщенность, придает ему гармонию и соразмерность.

Такова и драма. Она требует дисциплины и уважения к своим законам - законам объективным и потому весьма жестким. Преодолеть их сопротивление, подчиниться им, чтобы в конечном счете подчинить их себе - задача непростая и требует природного дарования, подкрепленного опытом и упорной работой. Значительно легче этими законами пренебречь, что теперь и входит в моду. Проявления элементарной профессиональной беспомощности: убогий натурализм, вялость действия, топчущийся на месте диалог, прямолинейная дидактичность - провозглашаются литературными новациями. Все чаще приходится слышать, что современный драматург вообще не должен связывать себя какими-то бы ни было правилами. Крылатая пушкинская фраза: "Драматурга должно судить по законам, им самим над собою признанным", - непонятно почему воспринимается как оправдание беззакония. Критики иногда выступают лишь в роли хладнокровных регистраторов новых тенденций в современной драме, не пытаясь всерьез разобраться, какие из них вытекают из закономерностей этого рода литературы, а какие противоречат им. Непрофессионализм, творческая несостоятельность, а также причины внешнего свойства, благодаря которым на сцену проникают произведения, имеющие к драме лишь отдаленное отношение, не принимаются в расчет, и закономерности драмы выводятся не из ее внутренней сущности, а путем статистической обработки литературно-театрального потока.

Отсюда-то и берется благодарный материал об “открытой конструкции” (т.е. об отсутствии конструкции вообще), о “незамкнутом действии” (т.е. об отсутствии действия), о “бессюжетных” пьесах, о “скрытом” конфликте, об “антипьесах” и т. д. Как правило, суть всех этих новаций заключается в каком-нибудь “не” или “без”: нет действия, нет сюжета, нет конструкции и пр. Сам негативный характер этого “прогресса”, сопровождающегося не приобретениями, а потерями, не может не настораживать, да и вряд ли можно считать все эти “без” такой уж новизной: пьесы без чего-нибудь существовали всегда, только не всегда делались попытки выводить закономерности из литературного ширпотреба.

Общеизвестно, что драма - это сочинение для сцены, но далеко не всем очевидно, какие глубокие отличия, по сравнению с повествовательными формами, вызывает в литературном произведении его ориентация на театральное исполнение. Мышление автора и техника письма полностью перестраиваются, изобразительные средства берутся из другого арсенала, общепринятые литературные понятия - “язык”, “характеры”, “диалог” и пр. - приобретают совершенно иное содержание. Между тем, к анализу и оценке драматических форм литературы нередко подходят с критериями, выработанными применительно к эпическим жанрам. Естественно, что при таком подходе к драме она оказывается “неполноценным”, “второсортным” родом литературы.

Очевидно, именно теперь, когда драма освободилась от навязанных ей догм, надо искать (а не декретировать, как в прошлом) ее законы, изучать ее поэтику, выявлять ее своеобразие, определять особенности, формирующие ее как особый литературный жанр. Наибольшего внимания требует не то общее, что объединяет драму с другими родами литературы, а то, что ее от них отличает, ибо именно формулирование различий позволяет определить сущность предмета. Над названными проблемами я и буду размышлять в этой книге.

2. Красная Шапочка, или Сущность драмы

Все без исключения единодушно выделяют драму в особый род литературы, но чем он разнится от других родов, особенно от эпоса, остается не совсем ясным (здесь и далее под эпосом будут пониматься не фольклорно-героические сказания, а повествовательные жанры литературы: роман, повесть, рассказ). Отличие, безусловно, есть, но в чем оно? Нередко полагают, что специфическая особенность драмы заключается в ее диалогичной форме. Однако, во-первых, бывают драмы без диалога (например, пантомима, немое кино), во-вторых, обмен репликами в изрядной дозе присутствует и в повествовательных жанрах (а есть романы - например, эпистолярные, - целиком состоящие из диалога), в-третьих, не всякий диалог является драмой - чтобы он стал драматическим, ему нужно придать некоторые свойства, а раз так, то сущность драмы находится где-то вне диалога (можно отметить попутно, что законы драматического диалога тоже изучены очень мало). Иногда, правда, под диалогом понимается нечто более широкое, чем обмен репликами - некое общение, взаимодействие (порой с оттенком противоречия, несовпадения позиций, точек зрения). Однако чрезмерно обобщенное толкование термина, придание ему метафоричности в нашем случае не поможет делу. Можно, конечно, определить драму как Диалог, но что такое тогда Диалог?

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

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

Итак, с событиями не все ясно, и их лучше пока оставить в стороне. Зато действительность безусловно является неотъемлемым свойством драмы, в чем часто и видят ее основную отличительную черту. Однако действие (по крайней мере, такое, как оно понимается до сих пор) в равной степени присутствует и в романе. Отсюда возникает ходячее мнение, что “с чисто литературной точки зрения драма, в сущности, и есть эпическое произведение - роман, повесть, - в котором есть только одна своеобразная особенность: драма лишена речи повествователя” (Л. Тимофеев, “Основы теории литературы”). Однако, во-первых, это утверждение не совсем точно: авторская речь в драме есть, хотя и несколько своеобразная (впрочем, в драме все своеобразно); во-вторых, при таком взгляде на драму она предстает некоей ухудшенной повестью, из которой изъята вся описательная часть и оставлен все тот же диалог.

Снова возвращаясь к изучению диалога (в широком смысле этого слова), исследовательская мысль приходит к выводу, что по своей природе драма является концентрированным и полным изображением человеческого общения. И этот тезис спорен. “Концентрированным” - может быть. “Полным” - ни в коей мере: роман изобразит нам человеческое общение полнее, разностороннее и глубже. Специфика драмы при таком взгляде на нее опять пропадает: опять получается, что роман изображает общение (пусть не так концентрированно) и что-то еще, а драма - только общение (т. е., опять диалог). Но и это последнее не очевидно: утверждать, что, например, предмет “Ревизора”

- человеческое общение, значит толковать этот термин чересчур широко, что не приближает нас к пониманию сущности драмы.

Иногда под драмой понимают “драматизм”, конфликтность характеров и ситуаций, напряженность, неблагополучие, и в этом видят ее сущность. Отождествлению драматизма с конфликтностью мы также обязаны Гегелю, который создавал свою теорию, имея перед собой в качестве образца драмы “Антигону”, а эпоса - “Илиаду”. Романов Бальзака, Толстого, Достоевского тогда еще не существовало, и философ находил столь желанную ему борьбу противоречий только в драме.

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

Я не намерен здесь давать ни критической оценки исследований по теории драмы, ни обзора учений о ней. На эту тему есть превосходные обзоры и сборники; не собираюсь я и вести с кем-либо полемику и доказывать чью-то неправоту; я только размышляю. И если я сомневаюсь в каких-нибудь утверждениях, то только потому, что сомнение - первый этап размышления. Одно очевидно: каким бы ни было длинным определение сущности драмы, ему все равно не объять ее своеобразия и глубокого отличия от эпоса. Выяснению этого вопроса будет посвящена вся книга, но и она не исчерпает его до конца.

Разумеется, отдельные особенности драмы и отличия ее от эпоса обсуждались или хотя бы упоминались по разным поводам в бесчисленном множестве работ, однако теоретиков интересовали обычно либо отдельные произведения, либо отдельные авторы, либо отдельные проблемы, либо, наконец, иные, не связанные с поэтикой драмы вопросы. Поэтика же в целом, т.е. изучение сущности драмы, ее отличия от других родов литературы, ее изобразительных средств, своеобразия, возможностей, и т. д. - все еще *tabula rasa*, со времен Аристотеля лишь изредка и по случайным поводам посещаемая немногими любознательными смельчаками. Попробуем же совершить путешествие в эту неизведанную страну. Если на нашем пути встретятся новые земли, мы нанесем их, как и открытые ранее материи, на карту и определим их взаимное расположение.

Чтобы лучше понять сущность драмы, попробуем сами сравнить ее с эпосом и подумать, в чем заключаются их различия. Казалось бы, для этой цели было бы вернее всего сопоставить лучшие образцы обоих родов литературы, скажем, “Гамлета” и “Анну Каренину”. Однако в таком случае пришлось бы предварительно установить разницу между мировоззрениями Возрождения и 19 века, между Англией и Россией, между Шекспиром и Толстым, между Гамлетом и Анной и т. д. Ясно, что мы бы увязли в необъятной шири чуждых нам проблем, так и не подступившись к собственной.

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

Эпос

Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка. Однажды она решила проведать бабушку. Об этом узнал жестокий и злой Волк. Съев бабушку, он спрятался в ее постели. Когда Красная Шапочка пришла, коварный Волк выскочил из постели, бросился на девочку и проглотил ее.

Драма

Комната в доме Бабушки. Волк, надев бабушкины очки и чепец, притаился под одеялом в постели. Входит Красная Шапочка с корзиной румяных пирожков. Волк набрасывается на девочку и проглатывает ее.

Сопоставим теперь повествовательный и драматический тексты. На первый взгляд, между ними нет особой разницы. Одни и те же персонажи, одно и то же событие, один и тот же конфликт, один и тот же итог. И действительно, эпос и драма имеют много общего. Не случайно при изучении того и другого рода используются такие общелитературные термины, как тема, идея, содержание, конфликт, персонажи, фабула, характеры, образы и т. д. Сколько прозаиков, засев за пьесу, увязло в самом начале, обманувшись внешним сходством между драмой и повествованием! Им казалось, что это почти одно и то же: замысел, герои, содержание - все одинаково, остается только немного иначе изложить, убрать описания, вставить “входит” - ”выходит” - и получится пьеса. Но вот это “немножко” как раз и составляет тайну драмы, постигнуть которую отнюдь не просто.

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

Итак, сходство между драмой и эпосом, безусловно, есть - серьезное, существенное. Оно определяется общими принципами, на которых зиждется литература. Но конкретное проявление этих принципов сразу обнаруживает фундаментальные различия между изобразительными системами обоих поэтических родов.

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

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

Совсем иначе события предстают в драме. Нам сразу показывают: вот комната в доме бабушки. Вот волк, мы видим, как он нацепил бабушкины очки и спрятался под одеялом. На наших глазах входит Красная Шапочка, на наших глазах волк бросается на девочку и проглатывает ее. Это очень существенное свойство драмы, которое нельзя забывать и которое еще много раз придется подчеркивать: действие в ней всегда происходит “сейчас”, всегда “здесь”, всегда на глазах у зрителя (даже если мы читаем драму у себя дома, все равно она разворачивается перед нами в нашем воображении). И дело вовсе не в каком-то формальном отличии, в употреблении глаголов настоящего времени, а в эмоциональном воздействии непосредственного видения, эффект которого создает драма. И в этом ее воздействии на читателя-зрителя заключается существенное преимущество драмы перед повествованием. Пьеса - это репортаж с места события; она увлекает

нас самим процессом своего совершения. Неважно, что язык ее беден, что слова ее порой только обозначают, а не живописуют - важно, что это не мешает ей вести нас за собой.

Еще одно существенное обстоятельство. В эпосе между читателем и событием стоит рассказчик. Это он сообщает нам, кто была Красная Шапочка, куда и зачем она пришла, он дает оценку событиям и характерам, и мы воспринимаем их не столько своими глазами, сколько глазами повествователя. Иное дело в драме. Между читателем и событием нет никого. Никто не представляет нам героев, никто не навязывает свою точку зрения. Есть только два полюса: события и зритель, который сам вершит происходящему суд. Отсутствие посредника - еще одно важное отличие драмы от эпоса. Поэтому для нее характерно более тесное общение с читателем, рассчитанное на обратную связь, требующее от нас размышления, оценки, суда, выбора, психологической подстановки себя на место разных действующих лиц, т.е. взятие на себя (в определенной мере, конечно) тех функций, которые в эпосе осуществляет повествователь, автор. Необходимость такого соучастия в драме резко усиливает ее воздействие на читателя.

Отсутствие повествователя имеет следствием другую особенность драмы. Обратимся к текстам нашей сказки и, если угодно, ее инсценировки. Читаем повествование. “Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка”. А где же характеристика девочки в пьесе? Там она отсутствует, и вовсе не из-за второсортности жанра, а по другой, весьма понятной причине: в системе драмы нет ни места, ни необходимости для подобных оценок. В самом деле, кто будет объявлять зрителям, что Красная Шапочка умная и добрая? Сама девочка? Это будет смешно. Волк? Тем более нелепо. Допустим, мы введем еще один персонаж, скажем, Бабушку, которая и сообщит, что Красная Шапочка умная и добрая. Но поверим ли мы Бабушке? Ведь всем бабушкам их внучки кажутся хорошими, а на самом деле девочка может оказаться злой и капризной.

Попробуем тогда ввести, как это часто практикуется, некий персонаж “от театра” или “от автора” - “рассказчика”, который будет стоять на сцене и комментировать происходящее. Но, опять-таки, сможем ли мы поверить этому рассказчику? Допустим, он объявит, что Волк жестокий, а на самом деле Волк окажется добрым. А если мы сами увидим, что Волк жестокий и злой, то зачем тогда объяснять?

Это свойство драмы поставило в свое время в тупик Толстого:

“Сколько бы ни говорили, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами. Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самому себе герою словами нельзя. Чем больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то и внимание будет устремлено на них, а не на него”.

В эпосе суждения повествователя более или менее абсолютны, мы им доверяем, ибо такова особенность этого рода литературы. Но подобные оценки в драме не значат ровно ничего, или, вернее, имеют совершенно иное значение, чем в повествовании. Об этом речь пойдет в следующих главах, но уже сейчас очевидно, что по названным причинам драма обычно отказывается от описательных характеристик. Это служит очередным поводом для недовольства тех, кто не понимает ее особенностей. Еще бы: в эпосе и разностороннее освещение героев, и подробная обрисовка их душевного состояния, а здесь - ничего, только “входит” и “выходит”. На самом деле драма тоже характеризует своих персонажей, но преимущественно одним способом: их поступками. Красная Шапочка, например, пришла к бабушке не с пустыми руками, а с полной корзиной теплых румяных пирожков - значит, она добра и заботлива. К тому же, она слаба, беззащитна, доверчива, она - жертва. Хитрость же и коварство Волка видны из всего его поведения и тем более не нуждаются в словесных характеристиках. Таким образом, система раскрытия образа, построения характеров в драме иная, чем в эпосе. Не случайно Пристли советовал драматургам: “Остерегайтесь рассматривать писание пьес как повествование: техника настолько отлична, что принесет больше вреда, чем пользы”.

Теперь рассмотрим еще одно, пожалуй, самое важное отличие драматического рода литературы от повествовательного. Прочитаем снова внимательно наши маленькие параллельные произведения. Эпос: “Жила-была на свете Красная Шапочка. Она была умная и добрая девочка. Однажды она решила”... и т. д. Т.е. повествователь, избрав героев и сюжет, определив события и последовательность их изложения, начинает рассказывать о них так, как сочтет нужным.

А как поступает драматический писатель? “Комната в доме Бабушки. Волк, надев бабушкины очки и чепец, притаился под одеялом в постели. Входит Красная Шапочка”... На первый взгляд,

повествователь и драматург пишут одно и то же об одном и том же. На самом деле разница огромная. Об одном и том же - быть может, но одно и то же - ни в коем случае. Отличие начинается с первой же фразы: "Комната в доме Бабушки". То есть драматург рассказывает не о какой-то там Красной Шапочке и бабушке, которые жили где-то на свете, в лесу или в деревне, но сразу указывает, где и как совершаются изображаемые им события в театре, переводит действие из реального пространства (неопределенного - "свет", "лес", "деревня" - или даже определенного - "бабушкин дом") на сцену.

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

Таким образом, выясняется, что драматический писатель, в отличие от повествователя, должен строить свое произведение параллельно в двух планах: один план - это развертывание сюжета, характеристики героев, раскрытие темы, замысла, т.е. решение общелитературных задач. Второй план - воплощение всего этого на сцене, перевод событий и других художественных элементов в зримый и слышимый ряд, построение определенной системы, конструкции, позволяющей изложить задуманную историю в виде театрального представления. Другими словами, у автора пьесы должно быть двойное (или, иначе, единое драматургическое) мышление - в общелитературных и одновременно в сценических категориях. Любое, самое сложное жизненное явление: войну, революцию, общественную катастрофу, работу огромной фирмы, любовь, деланье денег - драматург должен представить в таком виде, чтобы небольшая группа людей, выйдя на подмостки, смогла показать его нам в течение двух-трех часов.

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

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

Необходимость двуединого решения литературно-сценических задач не есть только техническая особенность драматического письма; в ней находит внешнее выражение глубинная,

фундаментальная разница между драмой и повествованием. Перевод сюжета из реального пространства (лес, город, деревня, дом) в условное (сцена) означает, что все изображаемое теряет, строго говоря, реальность и превращается в условность. Оказывается, драматург представляет нам не само событие, а подражание ему на сцене. Это подражание стремится, в известном смысле, воспроизвести действительность, и потому драматург тоже воспроизводит ее, но косвенно, через подражание. На самом деле он знает, что лес в его драме не настоящий, а театральный, из тряпок и картона, а комната Бабушки - сценический павильон, лишенный четвертой стены и открытый зрителю. И изображает автор не персонажей своей драмы, а перевоплотившихся в них актеров. Короче говоря, автор представляет и записывает спектакль, который будет потом играть по его пьесе. И в то же время он как бы “забывает”, что все это ненастоящее, и стремится к максимальной реальности. Точно так же мы, зрители, сидя в театре и обливаясь слезами при виде бездыханной Дездемоны, “забываем”, что артистка жива-здоровая и скоро выйдет к нам на поклон. Итак, драма - это игра. В этом и есть ее основное отличие от повествования. Если вас спросят, в чем разница между пьесой и романом, смело отвечайте - в романе нет сцены, ни реальной, ни воображаемой, нет подражания, нет игры. Вот в чем главная разница. А все остальные отличия (их очень много) обусловлены этим главным. Игра - это одновременное, двуплановое психологическое существование в настоящем и ненастоящем, в реальном и условном мире. Двуплановая техника письма драмы есть отражение ее игровой сущности. Таким образом, драма в театре конкретна, совершается на наших глазах и при нашем соучастии, отражает действительную жизнь с помощью реальных действий реальных людей (актеров), и потому очень реальна. С другой стороны, она отражает жизнь посредством зрелища, представления, подражания, игры, и потому условна.

Драма - это литературное произведение, имеющее реальную или условную установку на театральное исполнение. Однако, вопреки распространенному заблуждению, это не означает ни неполноценности, ни незавершенности драмы как явления литературы. Надо различать субъективное желание драматурга видеть свое представление поставленным, заказ театра на сочинение пьесы и т. п. и принципиальную, условную, ориентацию произведения на театр - условную в том смысле, что она определяет условия жанра, его форму и особенности. Установка на исполнение вовсе не означает обязательности его. Когда мы говорим, что драма - это произведение литературы, предназначенное для сцены, мы на самом деле подразумеваем “как бы предназначенное”, потому что на самом деле оно вполне может обходиться без театра. Поэзия тоже имеет условную ориентацию на музыкальное исполнение или декламацию, что не мешает ей прекрасно чувствовать себя на страницах книг. Театральную постановку можно рассматривать лишь как один из вариантов прочтения пьесы, ее исполнения.

Но даже если предположить, что единственный способ существования драмы - это театральная постановка, то это все равно не означает ее литературной незавершенности или неполноценности. Музыкальное сочинение тоже рассчитано на инструмент и исполнителя, тоже допускает известную свободу трактовки и может быть облагорожено талантом артиста. Но значит ли это, к примеру, что оперы Верди или сонаты Бетховена являются каким-то полуфабрикатом, “поводом для исполнения”? Музыкально образованный человек может читать ноты и без инструмента (Ромен Роллан писал, что подлинное наслаждение от Девятой симфонии Бетховена можно получить, только читая ее партитуру). Тем более доступны чтению пьесы: их может разыгрывать для себя каждый, у кого есть воображение.

Таким образом, драма как явление словесности есть вполне самостоятельное, эстетически завершенное и независимое произведение. Но пьеса как компонент спектакля есть лишь часть театрального искусства и может играть в нем более или менее важную роль. То, что закончено для литературы, является исходным, начальным материалом для театра, и потому, с точки зрения театра, пьеса всегда является незавершенной, не вполне состоявшейся: ее еще надо сыграть. Рассуждения же о том, что важнее - пьеса или спектакль, не относятся к нашему предмету (сущности драмы), тем более что они столь же плодотворны, как споры о приоритете курицы или яйца.

Однако вернемся к истории о Красной Шапочке и продолжим сопоставление драмы и эпоса. Мы отметили уже некоторую бедность, аскетичность драмы. Тому есть множество причин. Повествователь обычно рассказывает нам все, что он знает или считает важным. После этого нам не нужно, как правило, что-то додумывать, дополнять своей фантазией. Все известно, все сказано, все описано. Это не значит, что эпос не побуждает нас к размышлениям, но достраивать его,

наполнять внетекстовым содержанием, как правило, нет нужды. Эпос, в общем, нас к этому не призывает (хотя, разумеется, исключения здесь многочисленны).

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

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

Итак, драма - род литературы, рассчитанный на активное воображение. Каждый читатель, представивший, как она совершается, мысленно становится актером, режиссером, художником. Отметив призыв к сотворчеству, как важную и притягательную черту драмы, задумаемся над вопросом: а почему бы все-таки драматургу не выписать все эти подробности самому? Не означает ли эта “недописанность” драмы ее неполноценность как произведения литературы? Ответ на эти вопросы прост. Установка драмы на театральное исполнение означает, что не все в ней следует высказывать текстом; многое должно быть сказано игрой и вообще театральными средствами: сценографией, реквизитом, музыкой, светом и т. д. Писатель, который захочет все взять на себя, выразить все в словах, напишет плохую (в смысле сценичности, а значит, и в смысле литературном) пьесу, не соблюдающую законов жанра. Чем больше в пьесе “литературы”, тем меньше в ней игры (в этом недостатке упрекают, например, Шиллера и французских классицистов).

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

Из сказанного следует, что в драме пишутся слова только абсолютно необходимые. Все прочее оставляется театру. Если, например, автору важно сделать акцент на сказочности, праздничности, комедийности истории о Красной Шапочке, он может написать в ремарке: “Светлая, нарядная комната Бабушки” (но, конечно, без подробностей: театр сумеет украсить комнату сам); если же писатель хочет подчеркнуть социальность этой сказки, несчастность и одиночество старой женщины, он укажет: “Мрачная, заросшая паутиной комната Бабушки”. Если для него что-то еще существенно в характеристике комнаты, он отметит и это. Если ему вообще это неважно, он никак не отметит характер комнаты (как в нашем случае), и театр будет думать об ее воплощении сам, опираясь на смысл всей пьесы. Такая аскетичность проявляется во всем - в ремарках, диалоге, в действии. Относительная свобода читателя и театра в достраивании спектакля ведет еще к одной особенности драмы - ее подверженности трактовкам. Эпос сообщил нам о событии, которое не будет возобновляться, вновь и вновь разыгрываться на разных сценах. История уже произошла, и нам нет нужды теперь перебирать возможные варианты того, какой она могла бы быть. Повествователь уже дал свое более или менее определенное толкование своему рассказу (хотя и там возможны различные понимания замысла писателя). Толстой, например, описал нам все: и черное платье Анны на балу, и как ею восхищался Вронский, и как страдал Каренин, и что она думала, когда ее тащил поезд. Он не оставил нам возможностей выбора, по крайней мере, в самом существенном. Драма же, будучи написанной, еще как-то должна произойти

в театре (причем многократно), и произойти она может по-разному. Число трактовок “Гамлета” или “Вишневого сада” поистине безгранично.

В итоге оказывается, что за внешней скупостью драмы скрывается неисчерпаемая многозначность смысла, богатство оттенков, обилие вариантов ее театрального воплощения. Это богатство не возникает само по себе, автоматически, только потому, что есть еще театр, который и придет драме на помощь, достроив то, чего в ней нет. Воображение не расцветает из ничего, ему надо дать пищу. Поскольку драма - игра, она должна создавать игровую стихию, обеспечивать игровое, ролевое существование персонажей. Скупость словесного ряда надо возмещать богатством зримого материала, причем театр будет здесь бессилён, если драматург не создаст живые роли, яркие сценические ситуации и т. д.

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

Поскольку драма - игра, а играть надо по правилам, театр, драматург, зритель как бы заключают между собой договоренность об условиях игры. Театр каждой эпохи создает свой условный язык, понятный зрителю, и наша эпоха - не исключение. Современная драма “договорилась” со зрителем, например, о том, что за пятнадцать минут антракта может пройти три года, и это условие, коль скоро оно общепринято, никого не удивляет и попросту не воспринимается как условие, как нечто отклоняющееся от реальности. Мужчина - артист детского театра - исполняет роль Волка, и дети радостно включаются в эту игру. Драматургу захочется, чтобы парашютисты, падая на землю, объяснялись в воздухе в любви - зритель охотно примет и это условие. Нигде не принимаются столь легко любые аллегории, гиперболы, допущения, как в игре, как в театре, что усиливает выразительные возможности драмы и ее притягательность. Однако эти допущения, как бы смелы они ни были, укладываются обычно в некую систему, общепринятую в определенное время и в определенном географическом районе. То обстоятельство, что драма эпохи классицизма кажется нам сейчас искусственной и архаичной, а для зрителей той поры она была естественной и в высшей степени правдоподобной, лишний раз подтверждает относительный характер театральных условностей и подвижность их рамок. Новаторство драматургов заключается обычно не в нарушении органичных законов драмы, а в изменении конвенции, “соглашения” со зрителями, отказе от узаконенных и введении новых условностей (и, конечно, внесении нового содержания, выражающего дух времени). Условности изменяемы, на само их наличие неизменно, что позволяет говорить об условности драмы как законе.

И, наконец, последняя особенность драмы, на которую нужно обратить внимание в этой главе. Когда мы пишем письма об одном и том же событии разным людям, письма эти неизбежно получаются у нас разные. Эпос и драма тоже пишутся в разные адреса. Повествование рассчитано на читателя, который всегда индивидуален, отделен от других читателей, беседует с книгой наедине. Драма, в принципе, имеет двойную ориентацию - на читателя и на театр, но в силу законов жанра адресуется, главным образом, театру и через него - зрителю, “публике”. И ее исполнение, и ее восприятие имеют коллективный характер. Поэтому драма - это явление всегда общественное (недаром она может возникнуть лишь на определенном уровне общественного развития). Одна из особенностей группового восприятия - эмоциональный резонанс (каждый знает, например, что нельзя “болеть” за футболистов у телевизора в одиночку). Неслучайно театральные постановки неоднократно выливались в подлинные манифестации. Драматург при сочинении пьесы сознательно и подсознательно всегда учитывает живую реакцию воображаемой аудитории.

Особенности группового восприятия относятся к области психологии, и здесь нет никакой возможности рассматривать эту проблему. Отметим только, что исполнение пьесы должно привлекать одновременное внимание сотен и даже тысяч человек и вызывать в весьма разнородной аудитории единые реакции. Поэтому драма требует, в принципе, более резкого, крупного, отчетливого, более будоражающего, “вызывающего” письма, чем эпос, адресованный одиночному читателю, выбравшему книгу по своему вкусу и смакующему понравившиеся ему отрывки.

Отсюда, видимо, и проистекает тяготение драмы к действительности, “драматичности”, определенности, к той самой “скульптурности” и “рельефности”, которые почувствовал в ней Толстой.

На этом мы прощаемся с “Красной Шапочкой”. Ничто не лишено недостатков, и избранная нами модель тоже не является верхом совершенства. Эпос, естественно, не так прост, как он был здесь изображен (да и драма, впрочем, тоже), но нам нужно сейчас выяснить не столько сложности и разновидности эпоса, сколько особенности драмы, над которыми обычно не задумываются ни читатели, ни литераторы.

Простоты ради, наша модель драмы не содержит диалога и выглядит скорее словесной записью некоей пантомимы, чем литературным произведением. Наличие реплик персонажей породило бы новые сложности для анализа, потому что диалог в эпосе и диалог в драме тоже имеют существенные различия, а углубляться в них пока еще не пришло время. Мы займемся этим позднее.

Так или иначе, в корзине Красной Шапочки вместе с румяными пирожками оказались еще и некоторые сведения о сущности драмы, убеждающие нас, что главной ее отличительной чертой является ее игровая природа. Поэтому не стоит вносить в характеристику драмы признаки, органически ей не присущие. Драма - это литературное произведение, написанное в форме, предполагающей исполнение ее актерами, которые перевоплощаются в персонажей этого произведения.

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

**Полностью книгу можно заказать у автора:
e-mail: valentin.krasnogorov@gmail.com**