Содержание

# Введение

# Глава 1. Конфликт как основа театрализованного представления

# Типы конфликтов

1.2. Проблема конфликта

Глава 2. Устойчивые конфликтные состояния

2.1. Роль внутреннего действия в устойчивых конфликтных состояниях

2.2. Применение внутреннего действия в театрализованных представлениях

Глава 3. Система конфликтов в драматургии

Заключение

Список используемой литературы

#  Введение

# Драматургия изображает исторические события и события современности, происходящие в определенной социальной общности. Но предмет изображения драматургии всегда концентрирован. Произведение драматургическое создает образ конкретного социального конфликта.

В основе драматургического произведения, а следовательно театрализованного представления всегда лежит совершенно реальная человеческая ситуация. Это важно потому, что человек, который придет в театр, должен сопереживать тому, что происходит на сцене. А сопереживать можно только узнаваемому, реальному. Сопереживать нереальности, в которой зритель не находит аналогии знакомым ситуациям жизни, он не станет. Поэтому узнаваемость, а значит реальность человеческих отношений, изображаемых в представлении, является совершенно обязательным требованием драматургии. Для пьесы обязателен конфликт, основанный на современной проблематике. Этого не учитывала в свое время так называемая теория бесконфликтности, утверждавшая, что в советской драматургии не может быть социальных конфликтов. Эта теория давно себя изжила, но рецидивы ее в практике драматургии встречаются в виде беспроблемности некоторых произведений.

Цель курсовой работы раскрыть специфику конфликта в сценариях театрализованных представлений.

Задачи курсовой работы следующие:

1. Показать конфликт как основу театрализованного представления
2. Рассмотреть устойчивые конфликтные состояния
3. Представить систему конфликтов в драматургии

В написании курсовой работы использована следующая литература: *Аль, Д.*Н. Основы драматургии. – Л., 1988, *Аникст А. А,* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.— М.: Наука, 1967, *Блок В.* Система Станиславского и проблемы драматургии.— М., 1963 и др.

# Глава 1. Конфликт как основа театрализованного представления

1.1. Типы конфликтов

Сюжет драмы, как и внутренняя жизнь ее героев, характеризуется большой мерой напряженности. Показываемые в драматическом произведении события должны быть сосредоточены в скупом сценическом времени. Ведь объем текста драмы строго ограничен требованиями театрального искусства: спектакль в привычных для нас формах продолжается, как правило, не более трех — четырех часов.

При этом ход событий оказывается весьма интенсивным: его назначение в драме — создать разветвленную, богатую систему причин и поводов для многочисленных высказываний героев. Поэтому важно, чтобы по ходу сценического времени положения в жизни персонажей менялись как можно заметнее и чаще.

Событий на единицу изображаемого времени в драме (как и в спектакле) приходится значительно больше, чем в эпических произведениях и кинофильмах, где динамика действия может нивелироваться за счет динамики самого изображения (словесные описания; движение камеры, смена планов изображения и его ракурсов).

«Уплотненное» в скупом сценическом времени действие драмы обычно оказывается предельно активным и целеустремленным. Гёте в письме к Шиллеру справедливо отмечал, что для драмы в большей степени, чем для эпоса, характерны мотивы, динамизирующие действие и устремляющие его вперед. При этом многим драматическим произведениям свойственна максимальная насыщенность событиями. По мысли современного английского актера М. Редгрейва, драма «умещает в *меньшем* пространстве *большее* число событий, чем любая другая литературная форма, а это в свою очередь придает событиям и большую живость». [2]

В ряде пьес сложные и запутанные происшествия «концентрируются» на малых промежутках времени. Крайне насыщены новоротными событиями «Сид» Корнеля, «Федра» Расина, комедии Мольера, «Женитьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя.

Сконцентрированность событий характерна (хотя и в меньшей степени) также для драм, действие которых развернуто на длительном промежутке времени. Например, у Чехова в отдельных актах его пьес происходит множество важных для героев событий. Так, в первом акте «Трех сестер» в доме Прозоровых появляется Вершинин, с ним знакомится и впервые заинтересованно разговаривает Маша; объясняется в любви Ирине Тузенбах; делает предложение Наташе Андрей Прозоров. И все это в одном помещении (гостиная в доме сестер) на протяжении менее чем часа.

Сюжетная активность драмы диктует ей обращение к определенного рода временным и пространственным мотивам. Предпочтительным здесь оказывается освоение не биографического времени (воспользуемся термином М. М. Бахтина), спокойного и неторопливого, а времени авантюрного, кризисного либо праздничного, игрового, протекающего стремительно и бурно. При этом действие драмы часто развертывается в таких местах, где естественно собирается значительное количество людей, а то и целые толпы. Эго либо улицы и площади, либо дворцы и храмы, либо помещения собраний, либо, наконец, просторные домашние интерьеры...

Нетрудно назвать ряд сюжетных мотивов, которые характерны для драмы в значительно большей степени, нежели для эпических произведений и кинофильмов. Таковы чисто случайные, но существенные для дальнейшего хода событий появления героев в данном месте в данное время ^возникает, например, разговор о ком-либо, и этот человек сразу же входит); вдруг возникающие намерения и диктуемые внезапными импульсами поступки; сменяющие друг друга ссоры и примирения и т. п. Названные мотивы, как ни важны они для драмы, не являются, однако, для нее специфичными. По существу, они — достояние *всех* групп сюжетных произведений. Нечто аналогичное следует сказать и об организации драматического действия, которое классическая эстетика с чрезмерной, неоправданной резкостью противопоставляла эпическому сюжетосложению.

Действие драмы в теориях XIX века понималось как последовательность волевых акций персонажей, защищающих в столкновениях друг с другом свои интересы. Так, Гегель утверждал, что драматическое действие должно возникать не «из внешних обстоятельств, а из внутренней воли и характера» и основываться на борьбе героев друг с другом за какие-то цели. Такая борьба, по мысли философа, должна развертываться в драме постоянно: «Собственно драматический процесс есть постоянное *движение вперед* к конечной катастрофе... Эпизодические же сцены, которые не продвигают действия вперед, а только затрудняют развитие, противоречат характеру драмы». При этом Гегель и его последователи подчеркивали, что преобладание инициативных действий героев, сталкивающихся между собой,— это специфическая черта драмы, отличающая ее от эпоса. [27]

Восходящие к Гегелю представления о драматическом действии широко распространены и в наше время. Так, в книге В. Волъкешнтейна «Драматургия», написанной в 20-е годы и переиздающейся до сих пор, действие драмы рассматривается исключительно как борьба «разнонаправленных» человеческих стремлений. Здесь говорится о необходимости в драме «беспрерывной драматической борьбы», порожденной «противоречием интересов» персонажей.

Цепь речевых действий драматических героев, однако, далеко не во всех случаях знаменует борьбу между ними. Содержательные основы действия драмы гораздо разнообразнее и богаче, чем представлялось Гегелю и его последователям. И деятели искусства рубежа XIX— XX веков подчеркивали, что в драмах можно акцентировать не только поступки, но и динамику переживаний героев.

Мы имеем в виду, в частности, замечательную работу Б. Шоу «Квинтэссенция ибсенизма», находящуюся, к сожалению, вне поля зрения теоретиков драмы. Классическая концепция действия, идущая от Гегеля, здесь решительно отвергается. Шоу в свойственной ему полемической манере пишет о «безнадежно устаревшей», изжившей себя в пьесах Скриба и Сарду драматической технике «хорошо сделанной пьесы», где есть экспозиция, основанный на случайностях конфликт между героями и его разрешение. Применительно к таким канонически построенным пьесам он говорит о «дурачествах, именуемых действием», и иронизирует над зрителями, которых трудно заставить следить за происходящим, не припугнув страшным бедствием, ибо они «жаждут крови за свои деньги». Схема «хорошо сделанной пьесы», утверждает Шоу, сложилась, когда люди стали предпочитать театр дракам, но «не настолько, чтобы понимать шедевры или наслаждаться ими». По его мысли, даже у Шекспира сенсационные ужасы последних актов трагедий являются внешними аксессуарами и знаменуют компромисс с неразвитой публикой.

Традиционной драме, отвечающей гегелевской концепции, или, говоря полемически тенденциозными словами самого Шоу, «хорошо сделанной пьесе» он противопоставлял драму современную, основанную не на перипетиях внешнего действия, а на *дискуссии* между персонажами, а в конечном счете — на конфликтах, вытекающих из столкновения различных идеалов. «Пьеса без предмета спора... уже не котируется как серьезная драма,— утверждал он.— Сегодня наши пьесы... начинаются с дискуссии». По мысли Шоу, последовательное раскрытие драматургом «пластов жизни» не вяжется с обилием в пьесе случайностей и наличием в ней традиционной развязки. «Сегодня естественное,— писал он,— это прежде всего каждодневное... Несчастные случаи сами по себе не драматичны; они всего лишь анекдотичны». И еще резче:

«Построение сюжета и «искусство нагнетения» — ...результат морального бесплодия, а отнюдь не оружие драматического гения».

Выступление Шоу — это симптом несостоятельности привычных, восходящих к Гегелю представлений о драме. Работа «Квинтэссенция ибсенизма» убеждает в существовании двух типов драматического действия: традиционного, «гегелевского», внешневолевого — и нового, «ибсе-новского», основанного на динамике мыслей и чувств персонажей.

С высказываниями о драме Шоу перекликаются некоторые суждения Станиславского, который тоже не был склонен сводить драматическое действие к столкновениям разнонаправленных человеческих воль. Под действием актера на сцене Станиславский разумел не столько изображаемые волевые акты, сколько внешние проявления душевной жизни персонажа. Действие, по его афористически меткому суждению,— это «путь от души к телу», то есть нерасторжимый сплав актов физических и психических: «Вы можете всегда соединить физическое и психическое движения в один слитный комплекс, и этот комплекс двух движений будет *действием»* j9. Действовать, по Станиславскому,— это значит не только стремиться, бороться и достигать, но и вообще реагировать на окружающее, воплощая реакции в движениях, жестах, произносимых словах. [3]

Понимая духовно-содержательную сферу театрально-драматического искусства весьма широко, Станиславский отметил существование разных типов действия. Оп разграничил «внешнее» и «внутреннее» действие. «Его пьесы,— говорил Станиславский о Чехове,— очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре. В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. Конечно, еще лучше, если оба, т. е. внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки внутреннее действие должно стоять на первом месте».

В этих суждениях, терминологически не безупречных, важна и перспективна мысль об относительности контраста «действенности» и «бездействия»: внешнее бездействие порой таит в себе интенсивное внутреннее действие. И драматург с актером вполне могут воплотить это «бездействие» (в смысле отсутствия прямой волевой активности) в форме действия драматического и сценического.

Как убеждают приведенные высказывания Шоу и Станиславского, в драме важно разграничивать канонизированное Гегелем внешневолевое действие и неканонически организованное действие, где над внешней активностью героев преобладает активность психологическая, интеллектуальная.

Содержательные различия между внешним действием, канонизированным классической эстетикой, и действием внутренним, неканоническим.,— это серьезнейшая проблема, которую надо решать с учетом опыта не только драматического искусства, но также повествовательного и сценарпо-кинематографического. На этот счет мы ограничимся самыми предварительными соображениями. Прежде всего: как ни сложен, как ни прихотливо изменчив мир художественных форм, существует закономерная связь между типом действия, выдвинутым на первый план (по преимуществу внешнее или же впутреннее), и характером конфликта, положенного в основу произведения.

1.2. Проблема конфликта

Проблема конфликта (коллизии) как источника действия тщательно разработана Гегелем. Не отрицая существования конфликтов постоянных, хронических, субстанциальных, ставших «как бы природой», Гегель вместе с тем подчеркивает, что перед подобными «печальными, несчастными коллизиями» истинно свободное искусство «склоняться не должно». Отлучая художественное творчество от наиболее глубоких жизненных конфликтов, философ исходит из убеждения в необходимости примирения с жизненным злом. Гегель мыслит призвание личности не в совершенствовании мира и даже не в ее самосохранении перед лицом враждебных обстоятельств, а в приведении самой себя в состояние гармонии с действительностью. «Разумный человек,— пишет он,—должен покоряться необходимости, если он не может силой заставить ее склониться перед ним, то есть он должен не реагировать против нее, а спокойно переносить неизбежное. Он должен отказаться от тех интересов и потребностей, которые все равно не осуществятся из-за наличия этой преграды, а переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения».

Отсюда и вытекает мысль, что наиболее важна для художника коллизия, «подлинная основа которой заключается в духовных силах и их расхождении между собою, так как эта противоположность вызывается деянием самого человека». В коллизиях, благоприятных для искусства, по мнению Гегеля, «главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны». [5]

Представления о такого рода конфликтах, всецело «управляемых» разумной волей, и определили учение Гегеля о драматическом действии: «В основе коллизии лежит *нарушение,* которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено».

Коллизия, настойчиво подчеркивает Гегель, есть нечто постоянно развивающееся, ищущее и находящее пути к собственному исчезновению: она «нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей», то есть конфликт, раскрытый в произведенин, должен исчерпать себя развязкой действия. Лежащий в основе художественного произведения конфликт, по убеждению Гегеля. всегда находится как бы накануне собственною исчезни вения, наподобие мыльного пузыря. Говоря иначе, конфликт осознается автором «Эстетики» как нечто преходящее и принципиально разрешимое (устранимое) в пределах данной индивидуальной ситуации.

Гегель, как видно, «впустил» противоречия бытия в мир искусства ограничительно. Достойная художественного воплощения коллизия для него — это лишь печальный казус на фоне бесконфликтного существования, временное отклонение от гармонии. Гегелевская теория коллизии и действия возводит «бесконфликтность» в ранг жизненной нормы и таит в себе апофеоз идилличности.

А между тем конфликтность является универсальным свойством человеческого бытия. Всеобщая основа коллизии — это недостигнутое духовное благо человека, или, выражаясь в манере Гегеля, начало неприятия «наличного бытия». И это неприятие (или неполное приятие) жизни человеком невозможно свести к ситуациям преходящим и кратковременным, возникающим и исчезающим по произволу случая и воле отдельных людей. Наиболее глубокие коллизии на том или ипом этапе жизни человечества выступают как стабильные и устойчивые, как закономерный и неустранимый разлад между личностью с ее запросами и окружающим бытием: общественными институтами или силами природы. Если они и разрешаются, то не единичными актами воли отдельных людей, а движением истории как таковой. И, естественно, нет никаких оснований «отлучать» подобные коллизии от искусства, в частности от драмы и театра.

Существует, стало быть, два типа конфликтов, воплощающихся в художественных произведениях. Первые — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. Такие конфликты и имел в виду Гегель. Вторые — конфликты «субстанциальные», т. е. устойчивые и длительные противоречивые положения, определенные состояния жизни, которые возникают и исчезают не благодаря единичным поступкам и свершениям, а согласно «воле» истории и природы.

Такого рода действие — это, по меткому выражению Гегеля, «движущаяся коллизия». Оно наиболее благоприятно для воспевания инициативности, решительности, мужества, проявляемых людьми в каких-то исключительных обстоятельствах. С его помощью художественно воссоздается ориентировка человека в «поворотных» ситуациях, которые могут и даже должны завершиться или его поражением, или победой.

Примером драматического произведения, где акцентируются внешнее действие и локальный конфликт, может послужить трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». В прологе говорится о «кознях», которые устраивает судьба любящим героям. Их участь, будучи в конечном счете проявлением некой надличностной закономерности, предстает здесь вместе с тем в виде хаоса случайностей и недоразумений. В трагедии как бы подчеркивается произвольность, «необязательность» того, что случается с героями. Ее сюжет создается прихотливой и изощренной системой роковых для Ромео и Джульетты и при этом редчайших, исключительнейших обстоятельств. События даны так, что все время ощущается возможность благополучного конца: герои, если можно так выразиться, все время находятся «на волосок» от незамутненного, полного счастья. Судьбе, враждебной любящим, приходится ухищряться на самый разнообразный лад, чтобы привести их к «гробовой доске».

В первом акте Ромео и Джульетта, полюбив друг друга, узнают, что принадлежат к враждующим семьям. Но тут же оказывается, что положение их отнюдь не безвыходно. «Мне видится в твоей второй зазнобе развязка вашего междоусобья»,— говорит Лоренцо, обращаясь к Ромео в начале второго акта. И, если бы на Ромео и Джульетту в дальнейшем *четырехкратно* не обрушивались непредвиденные несчастья (стычка Тибальда с Меркуцио и Ромео; сватовство Париса и свадебная спешка; карантин, помешавший Ромео в изгнании получить письмо, и, наконец, тот факт, что Лорепцо на несколько минут опаздывает прийти в могильный склеп), трагического конца не было бы. [8]

Глава 2. Устойчивые конфликтные состояния

2.1. Роль внутреннего действия в устойчивых

конфликтных состояниях

Иного рода содержание присуще произведениям с преобладающим внутренним действием, более или менее свободным от традиционных перипетий (во всяком случае, от акцента на них). С помощью внутреннего действия (будь то дискуссия в духе Ибсена или изменчивость эмоциональных состояний, присущая, например, чеховским героям) воплощаются по преимуществу конфликты устойчивые, постоянные, «субстанциальные». Их можно назвать конфликтными положениями. Действие, основанное на динамике душевных движений и размышлений, как правило, не создает и не разрешает конфликта, а главным образом демонстрирует его читателю и зрителю как нечто стабильное и «хроническое». Оно обнаруживает устойчивую, неподвижную коллизию и воплощает идею детерминированности человеческих судеб. Внутреннее действие выявляет меру душевной стойкости и самостоятельности человека в его взглядах на мир и защите этих взглядов, его способность или неспособность стоически противостоять многоликому и часто неперсонифицированному злу. Его преимущественная сфера — воспроизведение ориентировки человека в противоречивом миропорядке, «вечного боя» за право быть человеком.

Привлекающее афористичностью гегелевское суждение о действии как движущейся коллизии, стало быть, односторонне и неполно; в процессе и результате единичных человеческих свершений конфликты могут (как в первичной реальности, так и в искусстве) явственно обнаруживаться, оставаясь по существу неизменными. И чем глубже коллизия, тем труднее ей воплотиться в традиционном, «гегелевском» действии, устремленном к развязке.

Элементы «внутреннего» действия, при котором эмоциональные и интеллектуальные реакции героев на мир доминируют над их волевыми свершениями, имеют место в литературе едва ли не всех эпох.

Напомним глубочайший по мысли фрагмент из индийской «Махабхараты» под названием «Бхагавадгита», где на первый план выдвинута морально-философская рефлексия одного из действующих лиц; ряд античных трагедий («Прикованный Прометей» Эсхила, «Эдип-царь» Софокла), «Божественную комедию» Данте, шекспировского «Гамлета». В этой всемирно известной трагедии, несомненно, отдана дань коллизии и действию гегелевского типа, здесь присутствует конфликт-казус. Неблагополучия в датском королевстве, к которым приковано внимание читателей и зрителей, вполне локальны. Начало их — акт злой воли Клавдия, убившего законного короля. Завершение неблагополучий — приход и воцарение Фортин-браса. А вместе с тем этот замкнутый во времени конфликт выступает в значительной мере как повод для раскрытия гораздо более глубокого противоречия — столкновения главного героя с миропорядком как таковым. По существу, в «Гамлете» выдвинут на первый план антагонизм совести и разума человека с царящей вокруг несправедливостью, всем «расшатавшимся миром». И конфликт этот, как показал Л. С. Выготский, раскрывается в значительной степени с помощью действия «внутреннего»: в цепи эмоциональных размышлений героя по разным внешним поводам. [23]

Но решающую роль «внутреннее» действие и «субстанциальные» конфликты приобрели в пору расцвета реализма. В западноевропейских странах и России это был, как известно, XIX век. Именно в эту эпоху писатели, оставившие позади стихийный индетерминизм, стали упорно осваивать взаимоотношения личности с исполненным конфликтности миропорядком. Человек теперь рассматривался не только в его отношении к преходящим «казусам» — гегелевским коллизиям локального характера, но и (главным образом) познающим бытие с его устойчивой противоречивостью.

Если с помощью внешнего действия выявляется преимущественно стремление личности достигнуть частной, локальной цели, то действие внутреннее запечатлевает главным образом идейно-нравственное самоопределение человека, который к окружающему миру и к себе самому относится критически. Здесь нет места полностью свободному инициативному действию героя: его воля к деяниям и свершениям «скована» задачами познания и самопознания. Личность взыскующая истины встает перед лицом противоречивости или по крайней мере сложности мироустройства. Характерная для героев внепшедейственных произведений жажда полноты бытия, удовлетворяемая свободными деяниями, здесь «заменена» или по крайней мере дополнена жаждой нравственного совершенства и гармонии с миропорядком.

Посредством внутреннего действия жизнь человека сопоставляется не со слепым роком в наивно-фаталистическом смысле слова, а с устойчиво-конфликтной реальностью. Именно благодаря ослаблению внешнего действия и отходу от традиционных перипетий драма (как, впрочем, и эпос) смогла выявлять воздействие на человека внеличностных социальных сил, которые, по мысли Маркса, так или иначе направляют его волю.

2.2. Применение внутреннего действия в

театрализованных представлениях

Драма стала широко осваивать внутреннее действие и конфликты, характеризующиеся постоянством, значительно позже, чем эпические жанры. Качественный сдвиг в ней произошел лишь на рубеже XIX—XX веков: у Ибсена, Шоу, Горького с дискутированием проблем их героями, у Метерлинка с его концепцией несовместимости жизни и волевых, инициативных действий, в пьесах Чехова и в какой-то мере Л. Толстого с присущим им напряжением и глубоким психологизмом. Осмысляя опыт Ибсена, Шоу подчеркивал устойчивость и постоянство воссоздаваемых им конфликтов и расценивал это как естественную норму современной драмы. Если драматург берет «пласты жизни», а не несчастные случаи, утверждал Шоу, то «он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки».

Эти творческие установки были предвосхищены Пушкиным в «Пире во время чумы». Столкновение центральных действующих лиц (священника и Вальсингама) не увенчивается чьей-либо победой. Обсуждение того, какая жизненная позиция перед угрозой смерти достойна человека, оборачивается скорбным размышлением Валъсингама. В финале последней из маленьких трагедий Пушкина герой не торжествует победы и не переживает поражения, он напряженно *думает* над тем, что ему открылось... И такое далеко не традиционное завершение «драматических изучений», как назвал великий поэт цикл своих пьес, воспринимается как символическое преддверие драматургии последующих эпох.

Как никто из его предшественников, активно и настойчиво разрабатывал субстанциальные коллизии Чехов, воплощая их во внутреннем действии. В его зрелых пьесах от традиционных конфликтов-казусов осталось очень мало. Зло, от которого страдают Нина Заречная и Треп-лев, Войшщкий и Астров, сестры Прозоровы, Тузенбах и Вершинин, в основном не персонифицировано. И происходит это в конечном счете потому, что Чеховым художественно освоены диспропорция, несоответствие, расхождение между задачами героев и общим укладом их жизни. Герои находятся во власти стремлений, которые имеют общий характер. Они ищут возможности избавиться от мучительного ощущения незаполненности собственной жизни и хотят подчинить свое существование высокой идее. Но этой цели, весьма от них далекой, не может соответствовать осуществление каких-либо частных, житейских задач (например, переезд в Москву трех сестер, о котором они до поры до времени страстно мечтают). Подобная диспропорция между общими, главными, «конечными» целями и конкретными намерениями, планами, свершениями принципиально отличает стремления чеховских героев от стремлений, скажем, героя «Божественной комедии» (увидеть Беатриче) или Гамлета (отомстить Клавдию), где общее, «субстанциальное» *полностью* воплощается в единичном и частном.

Потому-то, вероятно, мучительно-сложные процессы духовного самоопределения человека, сталкивающегося с дисгармоничной жизнью, и не смогли в творчестве Чехова найти воплощения в традиционном конфликте-казусе, в коллизии гегелевского типа.

В зрелых чеховских пьесах, как в этом давно уже убедились зрители, театральные критики и литературоведы, столкновения между героями являются не основой сюжета, а лишь его поверхностью. В «Трех сестрах», например, в центре внимания автора — переживания Ольги, Ирины и Маши, совершенно не зависящие от «агрессии» Наташи. Ссоры Треплева с матерью, Сорина с его управляющим Шамраевым («Чайка»), стычка Войницкого с Серебряковым, сопровождающаяся стрельбой из револьвера («Дядя Ваня»),— все эти внешние столкновения происходят, если можно так выразиться, «не по существу» основного конфликта в жизни персонажей. Ни Шамраев, ни Аркадина, ни Серебряков, ни Наташа, ни Чебутыкин, ни Соленый, ни тем более лакей Яша не воплощают сколько-нибудь полно того зла, от которого страдают другие герои. Чья-либо злая воля или вообще какое-либо индивидуальное стечение обстоятельств в качестве первопричины неблагополучий здесь отсутствуют. «В «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саде»,— писал А. Скафты-мов, много сделавший для изучения своеобразия конфликтов чеховской драмы,— «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих «чужому счастью... Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы».

Сюжетные линии, которые прослеживались бы от начала до конца — от завязки через кульминацию и к развязке,— у Чехова решающей роли не играют. «Завязана» и «развязана» в «Трех сестрах» лишь линия взаимоотношений Маши и Вершинина. Другие же конфликтные «узлы» даются скорее в статике, чем в динамике. Таковы участь томящейся одиночеством Ольги, взаимоотношения Тузенбаха с Ириной и в значительной мере — Андрея с Наташей. Применительно к судьбам этих героев об обязательных завязках и развязках говорить не приходится. Да и роман Маши и Вершинина протекает без всяких перипетий — на постоянном фоне неблагополучия в семейной жизни каждого из них и душевной неустроенности их обоих. [20]

В основу своих зрелых пьес Чехов положил не традиционные внешние конфликты между угнетенными и их жертвами, нападающими и обороняющимися, не перипетии борьбы между персонажами, а длительные, не меняющиеся в своей основе неблагоприятные положения. Устойчиво-конфликтные ситуации оказывают на их души постоянное воздействие — в известной степени независимо от обстоятельств данного момента. Героев тяготят личное одиночество, разочарование в кумирах, неразделенная любовь, неудачная семейная жизнь, бытовое неустройство, а главное — общая обстановка, в которой протекает их существование. И на этом неизменном фоне внешние столкновения между героями предстают как нечто сугубо второстепенное.

Конфликты, говоря условно, не «гегелевского», а «чеховского» типа, являющиеся постоянным свойством воссоздаваемой жизни, очень важны в драме XX столетия. После Чехова на смену действию, все время устремленному к развязке, пришли сюжеты, развертывающиеся медленно. В драме XX века, как заметил Д. Пристли, «раскрытие сюжета происходит постепенно, в мягком, медленно изменяющемся свете, так, будто мы осматриваем темную комнату при помощи электрического фонарика».

Знаменательны в этом отношении эстетические воззрения Брехта, который резко противопоставляет традиционной драматургии новую, как он ее называет, «неаристотелевскую», «эпическую». Силу прежней драматургии он усматривает в «нагнетании противодействий» и отмечает, что современному театру, призванному воплотить небывало сложные концепции, этою недостаточно. Новая драматургия, утверждает Брехт, «должна использовать все связи, существующие в жизни, ей нужна статика. Ее динамическая напряженность создается разноименно заряженными подробностями»fi6. Насколько это глубже многочисленных рассуждений о «динамизме» современного стиля!

Решительный отказ Брехта от конфликтов традиционного типа свидетельствует, что косвенное воплощение устойчивых, «хронических» жизненных противоречий в сюжете вполне согласуется с революционной героикой, что для современного искусства, несущего миру социалистические и коммунистические идеи, «ибсеновские» и «чеховские» в широком смысле типы конфликта и действия пьесы весьма плодотворны и актуальны.

Искусство XX века вовлекло в свою сферу глубочайшие жизненные конфликты, которые имеют форму устойчивых, крайне медленно меняющихся положений, а не поступательных процессов, интенсивио протекающих и вершимых волей отдельных людей. И то, что художественно воссоздаваемые конфликты становятся внешне менее динамичными и исследуются неторопливо и скрупулезно, свидетельствует отнюдь не о кризисе драматического искусства, а, напротив, о его серьезности и силе. По мере художественного постижения многосторонних связей характеров людей с обстоятельствами окружающего бытия форма отдельных перипетий и конфликтов-казусов становится все более тесной. Жизнь вторгается в литературу широким потоком переживаний, раздумий, поступков, событий, которые становится труднее укладывать в прокрустово ложе гегелевской коллизии и традиционного внешнего действия.

Ф. Энгельс, обосновывая принципы реалистического искусства, отмечал, что литературные герои должны черпать мотивы своих поступков не в «индивидуальных прихотях», а в «историческом потоке, который их несет». Если в произведениях с традиционным конфликтом-казусом, внешним действием, обильными перипетиями выявлялись по преимуществу «индивидуальные прихоти» героев (либо сил надличностных), то внутреннее действие создает более широкие предпосылки для раскрытия связей между личностью героя и потоком истории.

«Внутреннее» действие явилось формой того времени, когда заметно возросло критическое самосознание общества и резко активизировались духовные искания. Устойчивые жизненные конфликты, выявляемые с помощью этого типа действия, вполне закономерно возобладали в эпоху, когда становление человеческого характера стало непосредственно зависеть от общественных отношений в целом, когда вопрос о судьбе личности начал восприниматься как вопрос о состоянии всего общества, когда индивидуальные судьбы все более тесно связываются с широким потоком истории, когда постановка вопроса о человеке, борющемся только за «место под солнцем», себя исчерпала и на очередь встала проблема личности, ответственной за собственную судьбу и участь окружающих.

Принципы организации действия, разработанные такими писателями-реалистами, как Ибсен и Чехов, Горький и Шоу, в начале XX века порой брали на вооружение писатели и критики, мало причастные к искусству реалистическому. Отдавая дань модернистским увлечениям, Л. Андреев вслед за Метерлинком, утверждавшим, что современную драму характеризует «прогрессивный паралич» действия, писал: *«Сама жизнь,* в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действа, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний». И утверждал далее, что «старая драма знала и знает только условную психологию», а содержанием новой драмы «станет душа мира и людей», что «весь старый театр есть театр *притворства* — в противоположность новому, который есть и будет театром правды».

Но как ни односторонне в отдельных случаях истолковывались неканонические формы драматического сюжето-сложения, они ни в коей мере не должны расцениваться как скомпрометировавшие себя. Разработанный Ибсеном и Чеховым тип действия вовсе не предназначен для показа «неподвижности интеллектуальных переживаний» или же для изображения только людей вялых и безвольных. Сфера внутреннего действия неизмеримо шире, и делать из него «пугало» для драматургов нет никаких оснований. Действие, свободно соединяющее начало волевое, эмоциональное, интеллектуальное и отказывающееся от акцента на перипетиях, вполне соответствует современной стадии художественного мышления.

В этой связи естественно возразить В. Волъкенштейну, подвергшему «внутреннее» действие суровому отрицанию. «Вишневый сад»,— писал В. Волькенштейн,— изображает упадочную психологию людей предреволюционного периода, разорившихся помещиков. Это построение (имеется в виду чеховское «внутреннее» действие.— *В. X.)* органически неприемлемо для советской драматургии, изображающей людей, полных энергии».

Однако внутреннее действие «Вишневого сада» (использую взятый В. Волькенштейном пример), при котором противоборство героев отсутствует, позволило автору ярко и убедительно раскрыть характеры не только Раневской и Гаева, людей и в самом деле отнюдь не волевых, но и Лопахина, и Ани, и Пети Трофимова, которых при самом большом желании невозможно заподозрить в упадочничестве и вялости. Не учитывает В. Волькенштейн и того, что в предшествующих своих пьесах — «Чайке», «Дяде Ване» и «Трех сестрах» — Чехов средствами того же внутреннего действия весьма убедительно показал людей, по-своему активно противостоящих враждебной действительности. «Внутреннее действие» вопреки распространенному предрассудку пригодно не только для изображения безвольных людей с упадочной психикой. Оно является также — и, быть может, прежде всего — формой воспроизведения характеров активных и волевых. Не следует поэтому связывать переакцентировку с действия «внешнего» на «внутреннее» с углублением процесса отчуждения — с утратой человеком буржуазного общества способности к активному волеизъявлению70. Этот сдвиг в истории драмы и театра, происшедший на рубеже XIX— XX веков, имеет, как мы старались показать, причины прежде всего позитивные: становление духовных сил личности, возросшую активность ее нравственного самоопределения.

Перед искусством нашего столетия со всей остротой встали задачи, решать которые писателям и, в частности, драматургам приходится уже не на путях традиционного внешнего действия. И современные авторы отнюдь не склонны сковывать своих героев необходимостью постоянно с кем-то сражаться на глазах читателей и зрителей. Искусство XX века все больше прислушивается к Чехову, говорившему, что люди не каждый день и не каждый час совершают нечто из ряда вон выходящее. Оно все упорнее остерегается «лихого» закручивания сюжетов — слепой, бездумной приверженности к эффектным узнаваниям, перипетиям и прочим атрибутам внешнего действия, которые освящены авторитетом классической эстетики. И поскольку драматурги стремятся изображать людей в их широких и разнообразных связях с действительностью, поскольку они рассматривают и будут рассматривать характеры своих современников в их отношении к миру в целом, уясняющими большие мировоззренческие вопросы, переживающими общее положение вещей и стремящимися осознать свое место в жизни, они обращаются и, бесспорно, будут обращаться к так называемому «внутреннему» действию, развивающемуся неторопливо, отодвигающему традиционные перипетии на второй план или же отказывающемуся от них вовсе. [27]

«Внешнее» действие, основанное на динамике волевых свершений и перипетиях, как видно, утратило свою былую универсальность и заняло в современном искусстве место более скромное, чем то, на которое оно претендовало в эстетике Гегеля.

В частности, и драма прошла путь от безраздельного господства внешнего действия к «сосуществованию» этой традиционной формы с неканоническими, свободными формами — с действием, условно говоря, «внутренним».

Как ни велика роль «внутреннего» действия в современном искусстве, его отнюдь не следует канонизировать. Объявлять разработанные Ибсеном и в наибольшей мере Чеховым принципы организации действия всеобщими и универсальными было бы эстетическим консерватизмом наизнанку. Вопреки утверждению В. Шкловского традиционный сюжет (даже если его развязка известна) вовсе не является ключом от пустых комнат *п.* Как отмечалось, активное внешнее действие в реалистическом творчестве получает новые функции: неожиданные и художественно смелые событийные ходы обретают символичность и становятся формой выявления тех или иных жизненных закономерностей.

В современной и, в частности, советской драме находят применение разные способы организации действия, как традиционные, так и новые, «неканонические», идущие вразрез с требованиями классической эстетики.

Глава 3. Система конфликтов в драматургии

Конфликт пьесы, как правило, не тождествен какому-то жизненному столкновению в его бытовом виде. Он обобщает, типизирует противоречие, которое художник, в данном случае драматург, наблюдает в жизни. Изображение того или иного конфликта в драматургическом произведении — это способ раскрытия социального противоречия в действенной борьбе.

Оставаясь типическим конфликт вместе с тем персонифицирован в драматургическом произведении в конкретных героях, «очедовечен». [3]

Социальные конфликты, изображенные в драматургических произведениях, естественно, не подлежат никакой унификации по содержанию — их число и разнообразие безграничны. Однако способы композиционного выстраивания драматургического конфликта носят типический характер. Обозревая существующий драматургический опыт, можно говорить о типологии структуры драматургического конфликта, о трех основных видах его построения.

Герой — Герой. По этому типу построены конфликты — Любовь Яровая и ее муж, Отелло и Яго. В этом случае автор и зритель сочувствуют одной из сторон конфликта, одному из героев (или одной группе героев) и вместе с ним переживают обстоятельства борьбы с противоположной стороной.

Автор драматургического произведения и зритель всегда находятся на одной стороне, поскольку задача автора в том и состоит, чтобы согласить с собой зрителя, убедить зрителя в том, в чем он хочет его убедить. Надо ли подчеркивать, что автор далеко не всегда обнаруживает перед зрителем свои симпатии и антипатии в отношении своих героев. Более того — лобовое заявление своих позиций имеет мало общего с художественной работой особенно с драматургией. Не надо носиться с идеями на сцене. Надо чтобы зритель уходил с ними из театра — справедливо говорил Маяковский.

Другой вид построения конфликта: Герой — Зрительный зал. На таком конфликте обычно строятся произведения сатирические. Зрительный зал смехом отрицает поведение и мораль сатирических героев, действующих на сцене. Положительный герой в этом спектакле — сказал о «Ревизоре» его автор Н. В. Гоголь — находится в зале.

Третий вид построения основного конфликта Герой (или герои) и Среда, которой они противостоят. В этож случае автор и зритель находятся как бы в третьей позиции, наблюдают и героя, и среду, следят за перипетиями этой борьбы, не обязательно присоединяясь к той или другой стороне. Классическим примером такого построения является «Живой труп» Л. Н. Толстого. Герои драмы Федор Протасов находится в конфликте со средой, ханжеская мораль которой принуждает его сначала «уйти» от нее в разгул и пьянство, затем изобразить фиктивную смерть, а потом и действительно покончить самоубийством.

Зритель отнюдь не сочтет Федора Протасова положительным героем, достойным подражания. Но он будет ему сочувствовать и, соответственно, осудит противостояющую Протасову среду — так называемый «цвет общества» — вынудившую его уйти из жизни.

Яркими примерами построения конфликта по типу Герой — Среда являются «Гамлет» Шекспира, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Гроза» А. Н. Островского.

Деление драматургических конфликтов по виду их построения не носит абсолютного характера. Во многих произведениях можно наблюдать сочетание двух видов построения конфликта. Так, например, если в сатирической пьесе, наряду с персонажами отрицательными есть и положительные герои, кроме основного конфликта Герой — Зрительный зал, мы будет наблюдать и другой — конфликт Герой — Герой, конфликт между положительными и отрицательными героями на сцене. [2]

Кроме того, конфликт Герой — Среда, в конечном счете, содержит в себе конфликт Герой — Герой. Ведь среда в драматургическом произведении не безлика. Она также состоит из героев, порой весьма ярких, имена которых стали нарицательными. Вспомним Фамусова и Молчалина в «Горе от ума», или Кабаниху в «Грозе». В общем понятии «Среда» мы объединяем их по принципу общности их взглядов, единого отношения к противостоящему им герою.

Действие в драматургическом произведении – не что иное, как конфликт в развитии. Оно развивается из начальной конфликтной ситуации, возникшей в завязке. Развивается не просто последовательно — одно событие после другого — а путем рождения последующего события из предыдущего, благодаря предыдущему, по законам причинно-следственного ряда. Действие пьесы в каждый данный момент должно быть чревато развитием дальнейшего действия.

Теория драматургии в свое время считала необходимым соблюдение в драматургическом произведении трех единств: единства времени, единства места и единства действия. Практика, однако, показала, что драматургия легко обходится без соблюдения единства места и времени, но единство, действия является подлинно необходимым условием существования драматургического произведения, как произведения художественного.

Соблюдение единства действия — это по существу соблюдение единой картины развития основного конфликта. Оно таким образом является условием для создания целостного образа конфликтного события, которое в данном произведении изображается. Единство действия — картина развития непрерывного и не подмененного в ходе пьесы основного конфликта — является критерием художественной целостности произведения. Нарушение единства действия — подмена конфликта, завязанного в завязке — подрывает возможность создания целостного художественного образа конфликтного события, неизбежно серьезно снижает художественный уровень драматургического произведения.

Действием в драматургическом произведении следует считать только то, что происходит непосредственно на сцене или на экране. Так называемые «досценические», «несценические», «засценические» действия — все это информация, которая может способствовать пониманию действия, но ни в коем случае не может его заменить. Злоупотребление количеством такой информации в ущерб действию сильно снижает эмоциональное воздействие пьесы (спектакля) на зрителя, а иногда сводит его на нет.

В литературе можно встретить иногда недостаточно четкое объяснение взаимоотношения понятий «конфликт» и «действие». Е. Г. Холодов пишет об этом так: «Специфическим предметом изображения в драме является, как известно, жизнь в движении, или иными словами, действие». Это неточно. Жизнь в движении — это любое течение жизни. Его можно, конечно, назвать действием. Хотя, применительно к реальной жизни, точнее было бы говорить не о действии, а о действиях. Жизнь бесконечно многодейственна.

Предмет изображения в драме — не вообще жизнь, а тот или иной конкретный социальный конфликт, персонифицированный в героях данной пьесы. Действие, следовательно, не вообще кипение жизни, а данный конфликт в его конкретном развитии. [6]

Дальше Е. Г. Холодов в какой-то степени уточняет свою формулировку, но определение действия остается неточным: «Драма воспроизводит действие в виде драматической борьбы,— пишет он,— то есть в виде конфликта». С этим нельзя согласиться. Драма воспроизводит не действие в виде конфликта, а наоборот — конфликт в виде действия. И это отнюдь не игра в *слова, а восстановление подлинной сути рассматриваемых понятий.*  Конфликт — источник действия. Действир — форма его движения, его существования в произведении.

Источником драматизма является сама жизнь. Из реальных» противоречий развития общества берет драматург конфликт для изображения в своем произведении. Он субъективирует его в конкретных героях, он организует его в пространстве и во времени, дает, иначе говоря, свою картину развития конфликта, создает драматическое действие. Драма является подражанием жизни — о чем говорил Аристотель — лишь в самом общем смысле этих слов. В каждом данном произведении драматургии действие не списано с какой-то конкретной ситуации, а создано, организовано, вылеплено автором. Движение, следовательно, идет таким образом: противоречие развития общества; типический, объективно существующий на почве данного противоречия конфликт; его авторская конкретизация — персонификация в героях произведения, в их столкновениях, в их противоречии и противодействии друг другу; развитие конфликта (от завязки к развязке, к финалу), то есть выстраивание действия.

В другом месте Е. Г. Холодов, опираясь на мысль Гегеля, приходит к правильному пониманию соотношения понятий «конфликт» и «действие».

Гегель пишет: «Действие предполагает предшествующие ему' обстоятельства, ведущие к коллизиям, к акции и реакции».

Завязка действия, по мнению Гегеля, лежит там, где в произведении появляются, «даны» автором, «лишь те (а не какие-либо вообще — Д. А.) обстоятельства, которые, подхваченные индивидуальным складом души (героя данного произведения — Д. А.) и ее потребностей, порождают как раз ту определенную коллизию, развертывание и разрешение которой составляет особенное действие данного художественного произведения».

Итак, действие — это завязка, «развертывание» и «разрешение» конфликта.

Герой в драматургическом произведении должен бороться, быть участником социального столкновения. Это, конечно, не значит, что герои других литературных произведений поэзии или прозы не участвуют в социальной борьбе. Но там могут быть и иные герои. В произведении драматургии героев, стоящих вне изображаемого социального столкновения, быть не должно.

Автор, изображающий социальный конфликт, всегда находится (на одной его стороне. Его симпатии а, соответственно, и симпатии рителей отданы одним героям, а антипатии — другим. При этом — понятия «положительные» и «отрицательные» герои — понятия относительные и не очень точные. Речь в каждом конкретном случае может идти о положительных и отрицательных героях с точки зрения автора данного произведения.

В нашем общем понимании современной жизни положительный герой — это тот, кто борется за утверждение социальной справедливости, за прогресс, за идеалы социализма.Терой отрицательный, соответственно, тот, кто ему противоречит в идеологии, в политике, вповедении, в отношении к труду. [8]

Герой драматургического произведения — всегда сын своего времени, и с этой точки зрения выбор героя для драматургического произведения носит тоже исторический характер, определяется историческими и социальными обстоятельствами. На заре советской драматургии найти положительного и отрицательного героя было для авторов просто. Отрицательным героем был всякий, кто держался за вчерашний день — представители царского аппарата, дворяне, помещики, купцы, белогвардейские генералы, офицеры, иногда даже солдаты, но во всяком случае все, кто боролся против молодой советской власти. Соответственно, положительного героя легко было найти в рядах революционеров, деятелей, партии, героев гражданской войны и т. д. Сегодня, в период сравнительного мирного времени, задача найти героя — значительно сложнее, ибо социальные столкновения не выражены так ярко, как они были выражены в годы революции и гражданской войны, или позднее, в годы Великой Отечественной.

«Красные!», «белые!», «наши!», «фашисты!» — в разные годы по-разному кричали дети, глядя на экраны кинозалов. Реакция взрослых была не столь непосредственной, но принципиально схожей. Деление героев на «наших» и «не наших» в произведениях, посвященных революции, гражданской, Отечественной войне было не сложно, ни для авторов, ни для зрителей. К сожалению, насаждавшееся сверху Сталиным и его пропагандистским аппаратом искусственное деление советских людей на «наших» и «не наших» также давало материал для работы лишь черной и белой краской, изображения с этих позиций «положительных» и «отрицательных» героев.

Острая социальная борьба, как мы видим, происходит и сейчас, и в сфере идеологии, и в сфере производства, и в сфере морально-нравственной, в вопросах права, норм поведения. Драматизм жизни, разумеется, никогда не исчезает. Борьба между движением и инертностью, между равнодушием и горением, между широтой взглядов и ограниченностью, между благородством и низостью, поиском и самоуспокоением, между добром и злом в широком смысле этих слов, существует всегда и дает возможность для поисков героев как положительных, которым мы симпатизируем, так и отрицательных.

Выше уже говорилось, что относительность понятия «положительный» герой состоит еще и в том, что в драматургии, как и в литературе вообще, в ряде случаев герой, которому мы сочувствуем, не является примером для подражания, образцом поведения в жизненной позиции. Трудно отнести к положительным *с* этих точек зрения героям Катерину из «Грозы» и Ларису из «Бесприданницы» А. Н. Островского. Мы искренне сочувствуем им как жертвам общества, живущего по законам звериной морали, но их способ борьбы со своим бесправием, унижением, мы, естественно, отвергаем. Главное же состоит в том, что в жизни вообще не бывает людей абсолютно положительных или абсолютно отрицательных. Если бы люди делились таким образом в жизни, и человек «положительный» не имел бы причин и возможностей оказаться «отрицательным» и наоборот,— искусство потеряло бы смысл. Оно лишилось бы одного из своих важнейших назначений — способствовать улучшению человеческой личности.

Только непониманием существа воздействия драматургического произведения на зрителей, можно объяснить бытование примитивных оценок идейного звучания той или иной пьесы с помощью вычисления баланса между количеством «положительных» и «отрицательных» персонажей. Особенно часто с подобными подсчетами подходят к оценке сатирических пьес.

Никто, надо полагать, не стал бы требовать, чтобы для правильного понимания картины И. Е. Репина «Иван Грозный убивает сына» художник изобразил стоящих вокруг царя и царевича «положительных» царедворцев, осуждающе качающих головами. Никто не усомнится в революционном пафосе картины Б. В. Иоган-сона «Допрос коммунистов» на том основании, что коммунистов на ней изображено всего двое, а белогвардейских контрразведчиков несколько. К произведениям драматургии, однако, такой подход считается возможным, несмотря на то, что ее история дает не меньше примеров его недопустимости, чем живопись, чем любое другое искусство. Кинофильм «Чапаев» помог воспитать миллионы героев, хотя Чапаев в конце фильма погибает. Знаменитая трагедия Вс. Вишневского является оптимистической не толко по названию, хотя его героиня — комиссар — погибает.

Нравственная победа или политическая правота героев может возрастать или уменьшаться отнюдь не в зависимости от их численности.

Герой драматургического произведения, в отличие от героя прозы, которого обычно подробно и всесторонне описывает автор, характеризует себя, по выражению А. М. Горького, «самосильно», своими поступками, без помощи авторского описания. Это не значит, что в ремарках не могут быть даны краткие характеристики героям. Но нельзя забывать, что ремарки пишутся для режиссера и исполнителя. Зритель в театре их не услышит.

Так, например, американский драматург Теннеси Уильяме дает в ремарке в начале пьесы «Трамвай желание» уничтожающую характеристику ее главному герою Стенли Ковальскому. Однако перед зрителем Стенли появляется вполне респектабельным и даже симпатичным. Только в результате его поступков он выявляет себя как эгоист, рыцарь наживы, насильник, как злой и жестокий человек. Ремарка автора предназначена здесь только для режиссера и исполнителя. Зритель ее знать не должен.

Современные драматурги иногда «озвучивают» свои ремарки с помощью ведущего, который от лица автора дает героям необходимые характеристики. Как правило, ведущий появляется в исто-рико-документальных пьесах. Для понимания происходящего там часто необходимы разъяснения, которые вложить в уста самих героев невозможно ввиду документальности их текста, с одной стороны, и главное в целях сохранения живого, не отягощенного элементами комментаторства диалога.[3]

Заключение

Источником драматизма является сама жизнь. Из реальных» противоречий развития общества берет драматург конфликт для изображения в своем произведении. Он субъективирует его в конкретных героях, он организует его в пространстве и во времени, дает, иначе говоря, свою картину развития конфликта, создает драматическое действие.

Соблюдение единства действия — это по существу соблюдение единой картины развития основного конфликта. Оно таким образом является условием для создания целостного образа конфликтного события, которое в данном произведении изображается. Единство действия — картина развития непрерывного и не подмененного в ходе пьесы основного конфликта — является критерием художественной целостности произведения. Нарушение единства действия — по'дмена конфликта, завязанного в завязке — подрывает возможность создания целостного художественного образа конфликтного события, неизбежно серьезно снижает художественный уровень драматургического произведения.

Действием в драматургическом произведении следует считать только то, что происходит непосредственно на сцене или на экране. Так называемые «досценические», «несценические», «засценические» действия — все это информация, которая может способствовать пониманию действия, но ни в коем случае не может его заменить. Злоупотребление количеством такой информации в ущерб действию сильно снижает эмоциональное воздействие пьесы (спектакля) на зрителя, а иногда сводит его на нет.

Предмет изображения в драме не вообще жизни, а тот или иной конкретный социальный конфликт, персонифицированный в героях данной пьесы. Действие, следовательно, не вообще кипение жизни, а данный конфликт в его конкретном развитии. Именно в этом и заключается особая необходимость конфликта в драматургии (театрализованном представлении).

СПИСОК используемой ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авдеев А.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытно-общинном строе.— Л.; М., 1959.
2. *Аль Д. Н.* Правду! Ничего, кроме правды!— Л., 1976. Предисловие.
3. *Аль Д. Н.* Диалог. Пьесы.— Л„ 1987. Предисловие.
4. *Аль, Д.*Н. Основы драматургии. – Л., 1988
5. *Аникст А. А,* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга.— М.: Наука, 1967
6. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.
7. *Блок В.* Система Станиславского и проблемы драматургии.— М., 1963.
8. *Брехт Б.* Избранные произведения. М., 1976.
9. *Владимиров С. В.* Действие в драме. Л., 1972.
10. *Владимиров С.*В. Действие в драме. – М., 19887
11. *Волькенштейн В. М.* Драматургия. Изд. 5-е. М., 1969
12. *Горбунова Е. Н.* Вопросы теории реалистической драмы. О единстве действия и характера. М., 1963.
13. *Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л., 1981.
14. *Карягин А. А.* Драма как эстетическая категория. М., 1971.
15. *Кнебель М. О.* О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971;
16. *Ленин В. И.* О литературе и искусстве. М., 1986.
17. *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Об искусстве. В 2-х т. М., 1976.
18. Материалы XIX Всесоюзной партийной конференции КПСС. М., 1988.
19. Материалы XXVII съезда КПСС. М., 1986
20. *Оснрс Ю. А.* Вопросы драматургии в наследии Станиславского. М., 1953.
21. *Поляков М.*Я. Теория драмы, поэтика. – М., 1980
22. *Сахновский-Панкеев В. А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.
23. *Туманов И. М.* Режиссура массового праздника и театральногого концерта.— М.: Просвещение, 1976.
24. *Хализев В, Е.* Драма как явление искусства. М., 1978.
25. *Хализев В.* Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978
26. *Холодов Е. Г.* Композиция драмы. М., 1957.
27. *Чечетин А. И.* Основы драматургии театрализованных представлений. М., 1981.
28. *Шоу Б.* О драме и театре. М., 1963.
29. *Эйзенштейн С. И.* Избранные статьи. М., 1956.
30. *Явчуневский Я. И.* Документальные жанры. Саратов, 1974.