

ДРАМАТИЧНОЕ В ДРАМЕ КАК ЖАНРЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Армен Осипян

*Научный сотрудник Института философии
социологии и права НАН РА*

Понятие драматического как в широком, так и в узкожанровом понимании неразрывно связано в нашем сознании с искусством сцены. Это объясняется прежде всего тем, что оно, это понятие, наряду с родственными жанрами – трагедией и комедией, родилось на сценических подмостках. Кроме того, само драматическое в своем узком и конкретном определении, отличающим его и от трагического, и от комического, чаще всего отображается в сфере театрального искусства.

Кончено, нельзя обойти стороною тот очевидный факт, что прежде чем обосноваться на сцене, драматическое, впрочем, как и трагическое и комическое, уже задолго до этого существовало в поэзии, а также в музыке и изобразительном искусстве в виде описаний и передачи острых и напряженных ситуаций, с конфликтами и душевными волнениями. Для представления сказанного достаточно обратиться к волнительным странствиям и мучительным раздумьям. Одиссея в одноименной эпической поэме Гомера, держащим читателя или слушателя в состоянии сильнейшего напряжения и рождающим подлинное ощущение драматизма.

Нет недостатка в воспроизведении драматического и в работах прославленных ваятелей, таких как Пракситель и Скопас. Их персонажи нередко изображены в состоянии конфликтных отношений со средой и с самим собой. Что же касается музыки и лирической поэзии, то и они со времен древних греков не обходили сложных узлов драматического. Душевные раздоры молодых страстно переданы и в стихотворениях Сафо, и в “Парфениях” античного певца любви Пиндара, исполнявшихся унисонным хором юношей и девушек.

Однако, несмотря на то, что драматическое отражалось в различных видах искусства задолго до становления театра и без соответствующего теоретического понятия, тем не менее данное эстетическое явление обретает свой полноценный, жанрово-завершенный статус именно в сфере сценического творчества.

Впоследствии оно, драматическое, стало осознаваться как нечто

промежуточное между трагическим и комическим наряду со становлением театра Нового времени. В результате этого и его отображение – не только в театре, но и в музыке, живописи, литературе – обретает более целенаправленный, осмысленный характер. Таким образом, отображая действительность, авторы осознают: в данном случае сцена должна обладать довлеющим началом именно драматического, а вовсе не трагического или комического. Иначе говоря, театру как таковому удалось дифференцировать драматическое как самостоятельный эстетический феномен, заставив взглянуть на него с более широкой позиции, выражающейся в осмыслении того, что драматическое есть такое же жизненное явление, как и трагическое и комическое.

Итак, театр сам по себе привил всему искусству навык к разграничению самих видов или типов конфликтности трагической, комической и драматической.

Возникновение в искусстве драмы как отдельного сценического жанра не могло не вызвать соответствующего отклика в науке о прекрасном. В эстетических воззрениях мыслителей XVIII века и самих основателей драматического жанра освещаются своеобразие и самостоятельность последнего. Так, в высказываниях Дидро, Лессинга, а чуть позже и Шиллера явственно проглядывает осознание ими драмы как промежуточного жанра между трагедией и комедией, которому присущи элементы трогательности и слезливости. Именно поэтому за новым театральным жанром вначале закрепилось название “слезной комедии”, окрещенной впоследствии в “просто драму” с легкой руки французского литератора и критика XVIII столетия Дефонтена.

Весьма ценны мысли о синтетической сути драмы, как “среднего жанра”, принадлежащие выдающемуся немецкому философу Гегелю. По мнению мыслителя, произведения вышеназванного жанра заставляют нас испытывать радость, смешанную с огорчением, или, иначе говоря, налицо соединение элементов комического – смеха, радости с трагическим, проявлением чего и является чувство грусти и огорчения. Что касается предмета отображения драмы, то сюда Гегель относит быт, частные интересы индивидов, конфликты между отдельными лицами.

Наиболее важным в анализе драмы, данным немецким философом, нам представляется разграничение субстанциональных целей, характерных более для жанра трагедии от целей индивидуальных,

наиболее соответствующих драматической среде и ее персонажам. Именно они, индивидуальные цели, "... образуют определенную почву, на которой стоят и вступают в борьбу с друг другом различные индивиды с их субъективными характерами"¹⁶.

Таким образом, по Гегелю, основополагающим в драме, в отличие от трагедии, является столкновение не широких субстанциональных, а узколичностных, сугубо индивидуальных интересов людей или групп лиц. Немаловажным для драмы с точки зрения ее жанровой определенности является разыгрываемая в ней коллизия, которая и дала по сути основание для возникновения более широкого по своему содержанию термина "драматическое". Коллизия здесь не столь остра, как в трагедии, и не столь нелепо-противоречива, как в комедии. Самое главное – она предполагает конфликт, который объективно возможно разрешить, если приложить максимум усилий, и который, как правило, касается бытовой сферы, будней, частной жизни и т.д. Однако, сохраняя бытовой фон, картины частной жизни, драма вместе с тем способна к показу довольно острых и глубоких противоречий, возникающих в ходе действий и общественных отношений людей (например, в семье или по службе), и втягивающих в свою орбиту представителей самых разных слоев населения. Пожалуй, если бы не эта серьезность развитой драмы, человеческий язык вряд ли изобрел бы термин "драматическое", ассоциируя с ним представления о глубоких и напряженных конфликтах, хоть и не столь острых и роковых, как в трагедии, но все-таки весьма значительных.

Следовательно, напрашивается правомерный вывод о том, что драматическое – это не только противоречия, конфликты в "матой" человеческой среде, это к тому же и конфронтации, столкновения, душевные страдания и духовные искания в огромном людском мире.

Задача, поставленная нами в заглавии нашей статьи, а именно раскрытие сути драматического в самом театральном жанре драмы может на первый взгляд показаться несколько странной и неоправданной. Казалось бы, тут все очевидно драматическое и так изначально присутствует в драме, и факт этот не вызывает никаких споров и возражений. Но не следует забывать, что несмотря на присутствие драматического или драматизма как эстетического

¹⁶ Г.В.-Ф. Гегель, Полное собр. соч., Эстетика в 4-х т., т. 3, "Искусство", М., 1971 С. 586

явления в разных видах искусства – в музыке, литературе, лирической поэзии, наконец, в изобразительном искусстве, вышеуказанный феномен обретает свой полноценный облик и эстетическое утверждение лишь посредством театра. Появившись гораздо раньше в других видах искусства, нежели в театральной сфере, но оставаясь понятийно неизвестным, неузнаваемым явлением, драматическое наделяется понятийной ценностью и возможностью быть объективно представленным в человеческом сознании лишь благодаря сценическому творчеству. Исходя из этого, мы считаем необходимым проанализировать на примерах конкретных пьес конфликтную суть, или, иначе говоря, типаж драматического, как эстетического феномена. Это надо сделать в первую очередь потому, чтобы воочию убедиться, что драматическое и в жизни, и в искусстве, в данном случае в самом театре, обладает общими характерными признаками, а также по той причине, что любая драма, независимо от стиля и направления – реалистического, романтического или символистского, в своей основе однородна. Она, драма, однородна прежде всего с точки зрения конфликтной ситуации и путей ее разрешения. Таким образом, мы вовсе не ставили перед собой цели обзора типов данного сценического жанра – реалистического, романтического и символистского в зависимости от их направлений, стиля и формы. Нас интересует лишь сердцевина драматизма, которая, при всех своих конкретных своеобразиях в разных типах драмы, сохраняет общую для всех незыблемую основу – драматизм как таковой. Иначе говоря, несмотря на то, что любая из вышеупомянутых разновидностей драмы хоть и бесспорно обладает своими стилистическими, смысловыми, интонационными признаками, своей структурой и поэтикой, своей, наконец, тональностью, тем не менее каждая из них является именно драмой, а не трагедией или комедией, и это определяется в конце концов тем, что они вращаются вокруг единого драматического, а не какого-либо иного стержня. Во всех них преобладает инвариант драматического, который легко обнаруживается, если отвлечься от конкретного своеобразия их структурно-формальных черт, обусловленных соответствующим направлением, и конечно же, творческой индивидуальностью их создателя.

Итак, обратимся вначале к реалистической драме, примером которой является пьеса Л.Н. Толстого “Живой труп”. Рассмотрим вначале те стороны и особенности данного произведения, которые

обуславливают его принадлежность именно к жанру драмы, а затем перейдем к характеристике средств драматизации, использованных автором в пьесе. Следует отметить, что анализ последующих драматических произведений (имеются в виду драмы романтического и символистского направления) будет проводиться в таком же порядке.

Драма "Живой труп" является таковою (т.е. драмой) в первую очередь потому, что в центре ее внимания находится семейный конфликт супругов – Лизы и Федора Протасовых, приведший к распаду их брачного союза. В пьесе также очевидно противостояние между честностью и нетерпимостью к окружающему злу, с одной стороны, и жестокостью, косностью существующего строя в России – с другой. Это противопоставление доброты и бесчеловечности, из которых носителем первой является главный герой пьесы Федор Протасов, а второй – бездушные судьи и чиновники, могло бы составить основу и трагического конфликта, однако этого не произошло, поскольку, во-первых, лейтмотивом пьесы все же явилась семейная неурядица, а во-вторых, противопоставление Протасова чиновничьей действительности вовсе не означает борьбу с ней, и, кроме того, носит пассивный, в лучшем случае – характер словесного осуждения. Так или иначе мы не видим в данном произведении чересчур непримиримого столкновения двух антиподов на трагический лад, и хотя пьеса заканчивается гибелью главного героя, эта гибель – не результат непосредственной борьбы с отжившими отношениями в обществе, а скорее – следствие самоосуждения самого героя, ибо обстоятельства не требовали неизбежным образом его смерти. Иными словами, Протасовым, в отличие от трагических героев, не руководили в его действиях и поступках те силы, которые волею обстоятельств (данного состояния общественного бытия), толкали бы его к неминуемой гибели. В сцене, изображающей конфликт Федора с представителями судебного аппарата, вовсе не обязателен был смертельный исход, выразившийся в самоубийстве героя в зале суда. Протасов ведь вполне мог удалиться подальше от ненавистной ему действительности, начав новую жизнь и не являясь в дальнейшем препятствием на пути нелюбимой жены и друга, пожелавших связать свои судьбы. Иными словами, положение главного героя было отнюдь не безвыходным, что и напрочь исключает наличие трагического конфликта в данной ситуации. Сам Федор Протасов – типичный драматический характер в сугубо жанровом значении этого слова. Он

не борется с ненавистными ему устоями действительности, но и не приемлет их. Наиболее полно и в то же время сжато характер героя проявляется в его собственном признании князю Абрезкову: "Всем ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора – только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть, не умел, но главное, было противно. Второй – разрушить эту пакость: для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться – пить, гулять, петь"¹⁷.

Вне всякого сомнения, Федор Протасов – личность незаурядная, этим и объясняется его склонность к самопожертвованию. Но это самопожертвование не героя, а просто порядочного человека, остро переживающего любую несправедливость. Одним словом, Протасов – не герой, он – человек слабой социальной воли, хотя и душевно не мелок, однако он и ему подобные не готовы к состоянию длительной борьбы за справедливость, а потому и никак не могут считаться трагическими персонажами. Так что акция мученической смелости, на которую решился Федор Протасов, типична именно для персонажей драматических, вызывающих у нас и сострадание, и чувство ценности человеческой личности, чем и обуславливается эстетическая значимость как данного толстовского произведения, так и любой драмы вообще.

Обращаясь к стилистическим особенностям пьесы, подчеркивающим ее неоспоримую принадлежность к жанру драмы, следует указать на то, что здесь очевидны уловки и хитрости персонажей, недосказанность и намеки, "узнавание" и загадочность. К примеру, на вопрос Анны Павловны, знает ли ее дочь Саша, почему всем вдруг вспомнился Виктор Каренин, последняя отвечает: "Может быть, знаю, а может быть, не знаю"¹⁸. Перед нами любопытный сюжетно-диалогический ход, которого не встретишь даже в самых интригующих сценах в "Тамлете", "Отелло" или "Короле Лире". Примечательно, что когда герои Шекспира говорят о бытовом, они изъясняются с меньшим смысловым подтекстом и "загадочностью", нежели герои Толстого. Между тем один из главных персонажей "Живого тупа" Саша многозначительно намекает на будущий брак Виктора Каренина с

¹⁷ Толстой Л.Н. Пьесы, "Изд. Худ. лит-ра", М., 1988. С.172

¹⁸ Там же, с. 192

Лизой. Очевидно, что драматизм самой драмы с точки зрения технических приемов и в самом деле нуждается в частых недосказанностях, намеках, полупризнаниях в гораздо большей степени, нежели трагедия.

Следует отметить также использование Толстым в пьесе элемента неизвестности, позволяющего раскрыть душевную встревоженность героев.

– Афремов. Что ты?

– Лакей. Госпожа приехали, спрашивает Федора Васильевича.

– Афремов. Какая? Дама?

– Лакей. Не могу, знать. Только настоящая дама.

– Афремов. Федя. К тебе дама.

– Федя (испуганно). Кто это?

– Афремов. Не знаю, кто (Лакею). Проси в залу.

– Федя. Да постой, я пойду посмотрю...

Как видим, элемент недосказанности здесь дополняется элементом ожидания и боязни предстоящих событий, что также по своему драматизирует саму пьесу.

Следует заметить, что данное толстовское произведение согласно своему жанровому назначению не упускает ни одной возможности дополнительной драматизации отображаемого в пьесе материала, ни одного из художественных средств, способных нагнетать, или, говоря точнее, держать и сохранять напряженность самого действия.

Вообще-то Толстой ограничивается лишь вышеперечисленными нами элементами и приемами нагнетания драматизма в своей пьесе. Однако мы полагаем, что вряд ли стоит их всех перечислять. Ведь наша задача показать, что драматическое в театре, да и в искусстве вообще обогащается художественными деталями, специально рассчитанными на его сущность. Правда, в самой повседневной действительности оно и так достаточно сущено, хотя и проявляется в русле текущей жизни. Зачем же его дополнительно усиливать, и как говорится, "сгущать сгущенное"? А затем, чтобы нагляднее, зримее оттенить саму природу драматического, его сущность, тем самым подчеркивая его эстетическое достоинство, которое зачастую в окружающей действительности не замечается и не оценивается в силу его вписанности в систему бытовых отношений в сферу "привы-

¹ Там же. С. 201

жизни". Любой из ранее рассмотренных приемов и элементов узнавания, недосказанности, "намекательности" и т.д. усиливает казус драматического, подаваемого искусством.

Обратимся теперь следующему типу драмы, ярким примером которой служит пьеса. "Рюи Блаз" выдающегося французского писателя Виктора Гюго. Перед нами романтическая драма, которая, как нам представляется, по всем необходимым параметрам также соответствует целям нашего исследования. Данное произведение повествует о времени конца XVII – начала XVIII вв. в Испании. Страна, где развиваются события, втянута в тяжелую, бессмысленную войну с Голландией и Англией. Скуднеет королевская казна, нищает народ, а отдельные дворяне, для которых не существует блага отчества, требуют от короля продолжения губительной войны во имя личного обогащения. Вот что пишет о том времени сам Гюго: "Каждый, не питая ни малейшей жалости к стране, строит свое маленькое личное счастье на великом общественном несчастье: он придворный, он министр, он торопится стать счастливым и могущественным, он умен, он развращается и преуспевает. Люди домогаются всего, хватают и расхищают все – ордена, звания, должности, деньги. Живут только честолюбием и алчностью"²⁰.

Действительно, Испания переживает один из тяжелых периодов своей истории. В раздираемой глубокими противоречиями стране не нашлось силы, способной противостоять безволию королевской власти и беспутству высшей знати. Те же, кто мог повести за собой народ, лишь мысленно протестуя против обрушившихся на страну невзгод, либо предавались пирам и наслаждениям, либо же становились разбойниками, искателями приключений на дорогах Испании. Как видим, в этой атмосфере начисто отсутствует как трагедийный конфликт, так и лица, способные предстать в статусе трагического героя. Иначе говоря, ситуация, описанная в пьесе, подлинно драматическая, но отнюдь не трагическая, так, как мы не обнаруживаем здесь накала трагической, безысходной борьбы и порожденного его героизма на почве высоких социально-политических идеалов.

Поскольку драма Гюго принадлежит к роду романтического

²⁰ Гюго В. Рюи Блаз. М. Изд. "Художественная литература". 1964. С. 4

произведения, здесь можно обнаружить много черт, соответствующих романтизму вообще. Эти и характеры персонажей, и их поступки, и форма их словоизъявлений, и особые, накладываемые друг на друга сюжетные ходы и многое другое. Особенно интересным нам представляется построение драматической интриги пьесы. Это выражается не элементом "таинственной маски", как это можно видеть в "Летучей мыши" И. Кальмана или в "Маскараде" М. Ю. Лермонтова, а фигурой, или элементом "переиначивания" т.е. когда один человек выдается за другого: именно так слуга одного из героев пьесы-дона Саллюстия де Басана Рюи Блаз был выдан за влиятельного и благородного дона Сезара де Басана.

Кажется, нельзя охватить единым взором всю панораму романтического окружения "Рюи Блаза", все его конструкции и детали. Тут и острота сюжета-прямое столкновение двух персонажей – Рюи Блаза и дона Гуритана, тут и постепенный наплыв любовных переживаний и волнений королевы по отношению к оставленной ею родине и выплывание плана мести королеве, который задумал дон Саллюстий де Басан, а также многое другое.

Одной из существенных сторон пьесы, обусловивших ее принадлежность к драме, явилось, пожалуй, то, что ее главный герой, Рюи Блаз, простолюдин. Он – лакей богатого и влиятельного дворянина, дона Саллюстия де Басана. Симпатии Гюго на стороне своего основного персонажа, в котором автор усмотрел положительные качества народа и который, в свою очередь, стал своеобразным носителем мыслей и настроений самого писателя. Рюи Блаз честен, принципиален и самоотвержен. Характер этот даже несколько приближен к трагическому. Однако замкнутость молодого человека на своей любви и концентрированность его помыслов на одной королеве изначально сковали его волю. И это при том, что он остро переживает и любую несправедливость и развращенность высшего общества, к которому его приобщила судьба, и утрату Испанией своего былого могущества.

В пьесе, в одной из сцен, звучит его надрывный голос, полный тоски по поводу жалкого состояния его родины.

"О, прекрасно!

Так вот правители Испании несчастной!

Министры жалкие, вы – слуги, что тайком

В отсутствие господ разворовали дом!
И вам не совестно, в дни грозные такие,
Когда Испания рыдает вся в агонии,
И вам не совестно лишь думать об одном –
Как бы набить карман и убежать потом?
... Позор! Имейте же хоть каплю вы стыда!
Испания была прекрасна и горда.
Ее владения во всех морях простерты, –
И что же? Гибнет все: уже Филипп Четвертый
Успел в Бразилии свою утратить власть,
И Португалии позволил он отпасть⁴¹.

Однако действия Рюи Блаза не направлены на то, чтобы хоть как-то изменить это положение. Он, таким образом, оказывается попросту в роли наблюдателя. Качество самоотверженности, которым его наградила природа, выражается скорее в готовности пожертвовать собою во имя любимой женщины, нежели ради любимого отчества. Рюи Близ – подлинно драматический и вовсе не трагический герой. Его образ не становится трагичным даже после смерти в конце пьесы, ибо она, эта смерть, не была вызвана какой-либо серьезной необходимостью, истинно объективной неизбежностью или безысходностью. И погибает он не в схватке с темными силами, олицетворяющими отжившее, что является непременным условием разрешения трагического конфликта, а кончает жизнь самоубийством, отдавая тем самым от нас какое-либо представление о героизме применительно к данному персонажу, столь важном для определения природы трагического характера. При всем этом мы ему сострадаем, сопереживаем, однако наше благожелательное к нему отношение вызвано не величием и неординарностью личности героя, оказавшегося лицом к лицу с непреодолимой безысходностью, столь характерной для подлинно трагической ситуации, а совсем наоборот: наше отношение к нему при всем позитивном его восприятии – это отношение к потерянному человеку, совершившему сторуяча необдуманные поступки. Подобное наше душевное состояние применимо к оценке именно драматического, а вовсе не трагического персонажа. Таким образом, и с точки зрения действий и поступков самого Рюи Блаза, и со стороны нашей

⁴¹Там же.С. 31

эмоциональной оценки его личности данный персонаж является подлинно драматическим.

Характер другого героя пьесы – Королевы – также сугубо драматичен. В руках ее сосредоточена власть, она вполне способна воспрепятствовать творимым в стране безобразиям, однако вся ее духовная энергия и сила характера обращена на пожирающую ее любовную страсть, а также на бытовые интриги, в которые искусно втянул ее дон Саллюстий де Басан. Очевидно, что эта сфера жизни ее беспокоит куда больше, чем общественное положение страны, где волею судьбы она поставлена царствовать и править.

Сам внутренней настрой этой женщины, ее психологический стержень, увлеченность и даже поглощенность прежде всего своей любовью, при том, что она – человек вовсе не слабый и внутренне способный решать более глобальные проблемы и задачи, позволяют думать, что и в ней, как и в характере ее возлюбленного Рюи Блаза, заключены качества именно драматического, а не трагического персонажа.

Сама пьеса в целом построена на личных переживаниях, чувствах, устремлениях героев и возникающих вследствие этого многочисленных конфликтах. Так, дон Саллюстий де Басан ищет способы мести королеве за то, что в свое время был изгнан с двора Карла Второго, сам Рюи Блаз охвачен любовным чувством к своей гордой государыне, а дон Гуритан ищет дуэли со всеми, кто противится его личной воле или встает у него на пути, а также с теми, кому удастся снискать к себе расположение королевы.

Примечательно, что ни один из высокопоставленных грандов и не думает обсуждать противоречий своей эпохи, что так характерно для произведений трагедийного жанра. Все они судят о происходящих вокруг них событиях с позиций личной выгоды и настроения. И это при том, что многим из них не чужда индивидуальная сила характера, даже смелость и самоотверженность. Именно благодаря этому, на наш взгляд, обстоятельству пьеса эта сохраняет довольно высокий эстетический уровень и не опускается до степени обычной бытовой драмы.

Теперь нам остается проанализировать еще одну разновидность рассматриваемого нами жанра – драму символистскую. Ярким примером ее является пьеса “Старые боги” Левона Шанта, одно из известных произведений выдающегося армянского драматурга начала

XX века. Здесь особым художественным образом, в форме символов и внутреннего противоборства персонажей представлен конфликт между религией христианства и старыми языческими верованиями, все еще не уступающими своих опорных позиций в чувствах и мышлении людей. Конфликт, отраженный здесь, выходит за рамки бытовых отношений. Перед нами – драма души и идей, выраженная тонкими художественными средствами. И хотя в произведении и отражена борьба противоположных мировоззрений и нравственных установок, сопровождаемых глубокими размышлениями о человеческом бытии, трагизма как такового здесь нет. Это объясняется тем, что тут изображена не та эпоха, когда христианство и язычество впервые на исторической арене скрестили свои клинки, вступив тем самым в непримиримое противоборство друг с другом. События в драме разворачиваются приблизительно в IX веке, или, как свидетельствует авторская ремарка, за тысячу лет до наших дней. Так что христианство, уже давно получившее, особенно в Армении, статус ортодоксальности, ведет борьбу скорее с мифологически-символизированным видением мира, и при том внутри своих же собственных адептов. Иными словами, новое, уже основательно утвердившееся, пытается окончательно ликвидировать старое, давно отжившее. Таким образом, здесь нет трагической ситуации как таковой, а также порожденного ею трагического конфликта. Однако есть, разумеется, ситуация драматическая. По ходу чтения и анализа пьесы к тому же выясняется, что здесь нет трагических героев: люди, в душах которых происходит внутренняя борьба – борьба против “остатков” язычества – персонажи вполне драматические. И хотя произведение завершается гибелью одного из ее главных действующих лиц, тем не менее и это обстоятельство не превышает ее в трагедию. Этот герой, молодой инок, кончает жизнь самоубийством, бросившись в морскую пучину, но не потому, что стал жертвой рока, непреодолимых обстоятельств, а по причине неумения совладать с собственной душевной растерянностью. Будучи священнослужителем, он долгое время жил мыслью, что все земное греховно, и старался преодолеть в себе мирские влечения и соблазны. Но волею случая инок встречает в своей жизни прекрасную Седу, дочь князя, которую спасает во время бури на море. С тех пор образ красавицы преследует его, отнимая у находящегося в смятении героя и сон, и душевное равновесие. В нем происходит жестокая борьба между

долгом, заключающемся в отрешении от всего мирского и служении богу, и естественной тягой к земным радостям. Молодой священник, с одной стороны, боится стать клятвопреступником, а с другой – его неумолимо тянет к жизни, символическим олицетворением которой становятся образы дымок, ветерков, наконец, и самой пленительной Седы. Наяву инок старается подавить свои чувства, влечение к земному, а в грезах – тянется к своей возлюбленной, и даже к столу яств, на котором в изобилии ломаются всякие блюда и вино. Не вынеся такого испытания, молодой священник лишает себя жизни.

Как видим, здесь и в самом деле не все трагическим роком объективной безысходности и все упирается в причину волевой недостаточности данного персонажа.

Весьма примечателен и образ другого главного героя драмы – игумена. Игумен и не пытался бороться за свою любовь, а предпочел отрешиться от мирской жизни и навсегда забыть свои прежние чувства.

Оба священнослужителя осознают могущество мирских соблазнов: их прежне идеалы, связанные с беззаветным служением Всевышнему, обнаруживают свою слабость, хотя герои, и прежде всего старый игумен, пытаются это скрыть. За разговором о старых богах – символах земных удовольствий, – скрыты рассуждения о том, как трудно, а порою и невозможно противиться мирскому:

Игумен (молчи смотрит на других и отчетливо произносит):

– Пусть страшится зла тот, кто не совладал со своей плотью и инстинктами. Только над инстинктами властен сатана.

Старый монах:

– А кто же, святейший, совладал со своей плотью и инстинктами?

Игумен (гордо):

– Тот, кто явился в эту пустыню, старик.

Инок:

– Живы старые боги, отец игумен, а с ними и их прежняя жизнь. ... Они живут радостной кипучей жизнью – потной, подвижной, переменчивой. Мы молимся, а они живут. И море, и горы, и остров – все это их, а наше – только кельи и церковь²².

Как видим, душевная драма данных персонажей связана прежде всего

²² Шант Л. Старые боги. Е., Изд. «Айастан», 1986. С. 22 (пер. с арм).

с их непониманием того, что часто духовное, связанное с понятием о Всевышнем и мирское, которого они так остерегаются, вместе составляют неотъемлемую часть человеческой сути, человеческого бытия.

Драма Шанта поистине изобилует символическими элементами и прежде всего символическими образами, к которым принадлежат и образы дымок, этих противников христианского аскетизма, и образы ветерков, воплощений беззаботной и разгульной жизни, и образ человека, представленного как Некто – в – белом, который терзает душу старого игумена, не позволяя ему отрешиться от мирского, наконец, и образ строящейся церкви, как символ несбывшейся любви и разочарования. Особое место в пьесе занимает символическая картина встречи княжны Седы со своим спасителем – Иноком, явившая собою впечатляющее изображение внутреннего конфликта и глубокого потрясения молодого священника, свидетельствующая о непримиримой борьбе чувства и долга:

Девушка:

– ... Накинь на меня что-нибудь!

Инок:

– Но у меня ничего нет.

Девушка (не поворачивая головы, указывает на ряду, висящую на стене):

– А вон.

Инок:

– Моя ряса?

Девушка:

– Как мне холодно!

Инок:

– Моя ряса?

Девушка:

– Колеблешься? А ведь не колебался, когда бросился за мной в море, в ревушие волны.

Инок:

– Нет, не колебался – то было иное⁴¹.

Драматизм данной ситуации, основанный на символических образах и обстоятельствах, весьма удачно вырисовывает внутреннее состояние

⁴¹ Там же. С. 27

персонажей. В этой связи, особенно интересен образ рясы на стене, символизирующий весьма серьезный запрет для молодого священнослужителя, который он не в состоянии преодолеть, что и вызывает у него душевные потрясения.

В целом символическая драма выявляет драматизм не столько во внешних столкновениях персонажей, сколько во внутренних их состояниях, переживаниях и настроениях, и, конечно же, в противоборстве человека с самим собой. Даже там, где с виду имеет место чисто внешнее действие, например, конфликт, там тем не менее делается смысловой акцент на внутреннем состоянии героя.

Ярким примером сказанному является спор Игумена с одним из таинственных персонажей, которым является Некто-в-белом:

Игумен.

– Здесь умерли твои боги. На их развалинах я воздвиг храм своему Богу. Гляди – даже в сумерках видно, как вознесся его купол. Там царит лишь дух, там царит лишь дыхание Божие...

Некто – в – Белом.

– Не должен мир иметь на этот остров доступ.

Нет, никогда³⁴.

Некто-в-белом – ни что иное, как символ, олицетворяющий сомнение и раздор в душе самого старого игумена: жаркий спор, казалось бы, двух персонажей, на деле – душевное смятение, внутренняя неуверенность последнего. Игумен сам уверовал в вечность старых богов – символов земных наслаждений, оттого и пришел в состояние ужаса за свою же крамольную мысль. Как в других картинах, так и в этой, драматизм пьесы перенесен в сферу личных переживаний и внутреннего противоборства. И прав армянский литературовед Л. Ахвердян, заявивший, что в пьесе "изображен новый тип драматического конфликта, в котором центр тяжести перемещен из отношений действующих лиц в их внутренний мир"

Игумен, княжна, инок – все они герои символистской драмы. В каждом из них происходит мучительное брожение – борьба между чувством и долгом, сердцем и рассудком. Символическая драма в качестве признака XX столетия выдвигает и идею раздвоения человеческой

³⁴ Там же. С. 35

³⁵ Там же. С. 84

личности, что само по себе крайне драматично, а главные герои «Старых богов» вполне ее в себе воплощают.

Как видим, пьеса Шанта «Старые боги» не просто укладывается в рамки требований среднего жанра, но и несет в себе новые пути и возможности проявления драмы в XX столетии. Однако и в этом случае драма остается драмой с точки зрения имманентных основ ее жанра. Иначе говоря, символистская драма как таковая несмотря на всю оригинальность собственной конструкции и на поэтически сущие в ней символы, ни в коей мере не устраняет жанровую общность со всеми другими типами драмы – реалистической и романтической.

Что же является общим для всех типов рассмотренных нами драм? Во-первых, то, что ситуации, изображенные в них, изначально не безвыходны. Иными словами, они не кризисны и не бесповоротны. Конфликтность, наличествующая в них, объективно разрешима.

Во-вторых, драматические герои во всех типах среднего жанра, в отличие от трагических, не наделены героизмом и способностью решать глобальные вопросы, столкнувшись с непримиримой общественно – политической действительностью.

В-третьих, в драматических произведениях бросается в глаза использование авторами элементов узнавания, недосказанности, преднамеренного сокрытия очевидного. Все это делается для поддержания драматической интриги и нарастания интереса у читателя или зрителя, пребывающих в состоянии напряжения и ожидающих соответствующей развязки драматического повествования.

Одним словом, все типы драмы независимо от особенностей подачи художественного материала сохраняют свою единую имманентно эстетическую природу, не поворачиваясь ни в сторону трагедии или комедии, ни в сторону какого-либо иного вариативного жанра искусства. Иначе говоря, драма всегда остается драмой, и ее объективный стержень – реально-драматическое – оказывается осью, вокруг которой вращаются все виды драматических коллизий.

РЕЗЮМЕ

Драматическое в нашем сознании неразрывно связано с театральным искусством. И хотя драматическое было отражено в различных видах искусства, задолго до становления театра и

существовало без соответствующего теоретического понятия, тем не менее, данное эстетическое явление обретает свой полноценный статус именно в рамках театрального искусства. Рассматривая типы драм, относящиеся к различным художественным направлениям, а именно: реалистическую, романтическую и символистскую драму, мы приходим к выводу, что все они, в отличие от произведений трагического и комического жанра, бросаются в глаза своей единой общностью.

Прежде всего, наличествующие в них конфликтные ситуации не являются изначально непреодолимыми и имеющая место здесь конфликтность объективно разрешима.

Кроме того, драматические персонажи, в противовес трагическим, не наделены героизмом и не способны решать глобальные проблемы.

И, наконец, в драматических произведениях сполна используются различные приемы и элементы преднамеренного сокрытия ситуаций и личностей героев. Это делается с целью сохранения и углубления драматической интриги.

Одним словом, драма как таковая независимо от особенностей подачи художественного материала сохраняет свою имманентную эстетическую природу, не поворачиваясь ни в сторону трагедии или комедии, ни в сторону какого-либо иного вариативного жанра искусства.

Ключевые слова: эстетический феномен, дифференциация, средний жанр, драматическое, интрига, ситуация, персонаж, конфликтность, неразрешимый конфликт, разрешимый конфликт.

ՀԱՄԱՏԻՎԱԿԱՆԸ ԴՐԱՄԱՅԻ՝ ԻՐԵՇՎ
ԲԵՄԱԿԱՆ ԱՐԿԵՍՏԻ ժԱՆՐԻ ՈՒՈՐՏՈՒՄ

Արմեն Օսիպյան

ՀՀ ԳԱԱ Փրկիտփայության, սոցիոլոգիայի
և իրավունքի ինստիտուտի գիտաշխատող

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Դրամատիկականի հասկացությունը մեր գիտակցության մեջ
անքակտելիորեն կապված է թատերական արվեստի հետ.

Ու, թեպետ, դրամատիկականը արտացոլված է եղել արվեստի

տարբեր տեսակներում մինչ թատրոնի կայացումը և գոյատևում էր առանց համապատասխան տեսական հասկացության, այնուամենայնիվ, սույն գեղագիտական երևույթը ձեռք է բերում իր լիարժեք կարգավիճակը հենց բեմական արվեստի շրջանակներում:

Ռիտարկելով տարբեր ուղղություններին պատկանող դրամաներ, այն է՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական և սիմվոլիստական, մենք հանգում ենք այն եզրակացության, որ դրանք բոլորը, ի տարբերություն ողբերգական և կատակերգական ժանրի, աչքի են ընկնում հիմնավոր ընդհանրություններով:

Նախ, դրանցում իրավիճակները ի սկզբանե անհաղթահարելի չեն և այստեղ առկա կոնֆլիկտայնությունը օբյեկտիվորեն լուծելի է:

Բացի դրանից, դրամատիկական պերսոնաժները, ի հակակշիռ ողբերգականների, օժտված չեն հերոսականությամբ և ունակ չեն լուծելու զրոյալ խնդիրներ:

Եվ, վերջապես, դրամատիկական ստեղծագործություններում առատորեն օգտագործվում են հերոսների և իրավիճակների դիտավորյալ քողարկման բազմազան հնարքներ և տարրեր: Դա արվում է դրամատիկական ինտրիգը պահպանելու և խորացնելու նպատակով: Մի խոսքով՝ դրաման անկախ իր գեղագիտական ուղղվածությունից, աչքի է ընկնում միայն իրեն հատուկ միասնական գեղագիտական բնույթով, չդառնալով ոչ ողբերգության, ոչ էլ կատակերգության կողմը:

Բանալի բաներ. գեղագիտական երևույթ, տարանջատում, միջին, ժանր, դրամատիկական, ինտրիգ, իրավիճակ, պերսոնաժ, կոնֆլիկտայնություն, անլուծելի կոնֆլիկտ, լուծելի կոնֆլիկտ:

DRAMATIC IN DRAMA AS IN GENRE OF SCENE ART

Armen Osipyan

Scientific Researcher at the Institute of Philosophy,

Sociology and Law of NAS RA

SUMMARY

Dramatic in our mind is inextricably linked with the theatrical art. Although dramatic had been reflected in various types of art before the formatin of theatre and existed without appropriate theoretical concepts, this esthetical

phenomenon gets its competent statute in the borders of scenic art.

Considering the various types of drama – realistic, romantic and symboloic – we make a conclusion, that they all have common sides.

First of all, the situations, reflected here, are not unsurmounted and the all conflicts, described here, have a possibility to be solved. In addition, the dramatic heroes in difference of tragic personages and not dispensed with heroism and haven't capacity to solve the global problems.

Finally, in dramatical compositions we can notice the methods and elements of covering of heroes and scenic situations. It is used to conserve and to deepen the dramatical intrigue.

In other words, despite artistic directions the drama has special esthetic nature, which doesn't allow it to turn either to tragedy or to comedy.

Key words: esthetical phenomenon, differentiation, middle genre, dramatical, intrigue, situation, personage, conflictation, unsolvable conflict, solvable conflict.

**ՈՒՍՈՒՑՉԻ ԻՆՔՆԱՎԵՐԱԲԵՐՍՈՒՆՔԻ ԴԻՆԱՍԻԿԱԼ
ՀԵՏՈՐՈՂՐԱՅԻՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՁԱՆՈՒՄ
(Երևանի ուսուցիչների օրինակով)**

ՌՈՒԲԵՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

*Մանկավարժական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ ԿԳՆ Կրթության Ազգային Ինստիտուտի մասնագետ*

20-րդ դարի վերջին նախկին ԽՍՀՄ հանրապետություններում հասարակական տնտեսական փոփոխությունները հանգեցրին ինչպես ամբողջ բնակչության արժեքային պարադիգմի վերակառուցմանը, այնպես էլ ուսուցչի արժեքային համակարգի էվոյուցիային: Այդ գործընթացը մեր կողմից արձանագրվել է դիտարկվել է Երևանի ուսուցիչների 2015թ ի վերապատրաստման դասընթացների մասնակիցների շրջանում՝ «Խորզվեց որ արժեքային համակարգի էվոյուցիան հանգեցնում է նաև ուսուցչի այլ անձնային

¹Պետրոսյան Ռ. Ե. Մանկավարժական համակարգերի և ուսուցչի արժեքային փոփոխությունների արժեքային համակարգի էվոյուցիան // Կրթության համալսարանի հոգեբանության հիմնախնդիրներ. № 3, 2015, էջ 54-59: