
«НОВАЯ ДРАМА» И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДРАМАТУРГИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Бобоев Далер Уткурович

*преподаватель кафедры русского языка и литературы Узбекско-Финского
педагогического института*

Аннотация: В статье рассматриваются тенденции драматургии конца XIX - начала XX века, совпадающие с формированием в русской литературе такого устойчивого понятия, как «серебряный век». Немаловажное значение уделяется теории драматургии и проблемам интерпретации эстетических явлений в литературе Серебряного века, сложившимся в результате возникновения «новой драмы», как раскрытие современных способов отражения авторского сознания.

Ключевые слова: серебряный век, драма, драматургия, новая драма, монодрама.

Annotatsiya: Maqola XIX asr oxiri va XX asr boshlarida dramaturgiyada yuzaga kelgan tendentsiyalarni ko'rib chiqiladi, bu rus adabiyotida "kumush asr" kabi barqaror konseptning shakllanish vaqtiga to'g'ri keladi va bu ikki o'zgarishlarning o'zaro ta'sirini hamda dramaturgiya nazariyasi muammolariga to'xtalib o'tadi va "yangi drama"ning paydo bo'lishi, hodisasi oqibatida shakllangan adabiy-estetik hodisalarni, muallifning shuurining aks etishning yangi usullarini ochib berish sifatida talqin etadi.

Kalit so'zlar: Kumush asr, drama, dramaturgiya, yangi drama, monodrama.

Abstract: The article explores the trends in drama of the late 19th and early 20th century, coinciding with the formation in Russian literature of the enduring concept known as the "Silver Age". Significant attention is devoted to the theory of dramaturgy and the problems of interpreting aesthetic phenomena in Silver Age literature, which emerged as a result of the emergence of the "new drama" as a reflection of contemporary methods of portraying the author's consciousness.

Key words: silver age, drama, dramaturgy, new drama, monodrama.

К концу XIX и начала XX веков в русской литературе зрели изменения в широком спектре расходящимися и в то же время пересекающимися точками, зарождаются новые стилевые тенденции и жанры в драматургии. Процесс синтеза происходил между эпическим (событийном) и лирическим (речевой экспрессией) родами литературы, создавая новые разновидности драмы как лирический или поэтический театр. Ю.Лотман отмечал, что «превращение жизни в пьесу... концепция иная, чем превращение жизни в роман», подчеркивал: это «не отменяет то, что «романный» и «сценический» облики мира могут активно друг на друга влиять» [9, 198].

В традиционном смысле с точки зрения символизма, модернистская драматургия имела характер мифотворческого, где эмпирическое восприятие мира уступало место к тяге трансцендентному. Драмы становились мистерией души с теургическим уклоном (драматургия А.Блока). Однако следует отметить, что символично-мистериальная драматургия осталась сугубо экспериментальным явлением в литературном процессе эпохи [3, 54]. С тягой к восточному и северному примитиву Н.Гумилевым («Дитя Аллаха», «Отравленная туника»,



Impact Factor: 9.9

ISSN-L: 2544-980X

«Гондла») в основном представлена акмеистская драма, где как у символистов герои ретрансляторы внутреннего мира автора. Поэтический театр, как явление литературного процесса серебряного века имел различия, не столько обусловленные с течениями в поэзии, сколько с индивидуальностью творческой природы самих авторов как А.А.Блок, Н.С.Гумилев, И.А.Анненский, В.В.Маяковский, М.И.Цветаева.

Сложно найти поэта серебряного века, который не пробовал бы свои чернила в жанре драмы и ролевой поэзии. Речь идет не столько о лирической драматургии и не о пьесах написанные в стихах, которые могут не иметь свойства лиричности. Наличие частичного или полного текста написанного в стихотворной форме в поэтическом театре выполняет особую функцию: «...Именно стихотворная форма позволяет концентрированно выразить психологизм, эмоциональную окрашенность переживаний, особый характер авторской позиции» [10, 131-140]. Отличительной чертой поэтической драмы была «книжность» и отличались поэтические драмы от обычных пьес серебряного века, что не препятствовало стремлению авторов увидеть сценическое воплощение своих лирических пьес. Такие произведения имели характер контрастирования между собой поэзии и прозы в формах воплощения идеи, когда нарочито противопоставлялось возвышенное и тривиально-обыденное, а увлечение историей и историческими темами служило лишь тропой познания современности, яркими примерами **которого** можно отнести трагедии на античные темы В.А.Сологуба, Вяч.И.Иванова, В.Я.Брюсова, Г.И.Чулкова. Такие эксперименты в сфере драматургии способствовали возникновению принципиально новых трактовок и создания самобытных литературных жанров драматургии, что вело синтезу разнообразных жанров и жанровых традиций, которые прежде не имели такого тесного межлитературного контакта.

Модернистские драмы имели характер сугубо субъективного описания действительности, где автор имел возможность соприкоснуться с жизнью «лицом к лицу», и **весь** конфликт драмы замыкался на самом авторе и в его внутреннем мире. В предисловии А.А.Блок указывал, что его драмы имели характер лирического, а не сценического: «Переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения только представлены в драматической форме» [1, 560], что подчеркивало рассмотрению изображенные характеры героев в необъятном ключе, а не выражения душевного состояния автора. Были подвержены характерным изменениям структуры и свойства драмы, что трансформировалось затем в монодраму, где внесценические элементы имели колоссальное значение для раскрытия персонажей через детали, которые так или иначе не были представлены на сцене. Монодрама по своему происхождению является символической структурой сценического действия, ретранслирующая в первую очередь мировосприятие главного героя по отношению к действительности и проекции самовосприятия в социуме. Такие характеристики монодрамы превращают его в текст, где хронометром (время и пространство) приобретает характер абстрактности субъекта действия.

Утопические, социальные надежды и настроения выражали футуристический характер постановок начала XX века. В Петербургском луна-парке в декабре 1913 г. состоялась премьера оперы «Победа над солнцем»: пролог В.В. Хлебникова, текст А.Е.Крученых, музыка М.В.Матюшина, декорации и костюмы К.С.Малевича [4, 286-299]. Исследователи отмечали общую тенденцию карнавализации театрального искусства в 1920-е гг., основанные на идеях трактовки театра пролеткультовом ключе выдвигаемые В.Фриче, А.Богдановым и П.Керженцевым, предлагавшие упразднить «пропасть» между искусством и жизнью, а также актером и зрителем. Идея о синтезе символических и футуристических начал, направленная на «жизнетворчество», позднее перевоплотилась в иную концепцию, которая стала теорией



социалистического театра. Театральная концепция Керженцева основывалась на идеи, что театральное представление не акт творчества индивидуальных актеров, а массовое действие «в нем активными участниками становились тысячные группы, размывая границу между зрителями и актерами. Народное празднество мыслилось как синтез живописи с музыкой и пением, танцев с декламацией, акробатических упражнений и хоровода, цирка и атлетики, балагана и митинга; объединялись с массовыми зрелищами под открытым небом, шествиями и т.п.» [6, 196].

Теоретики модернистской драмы подчеркивали, что драматург в системе модернизма не столько следует логики жизни, «действуя бесплотным словом, порождает произвольные причинно следственные связи, создает и разрушает фигуры своего мира, перемешивает их характеристики как карточную колоду» [7, 263] и событие, которое являлось основой для реалистического театра утрачивает свою главенствующую роль, отдавая свое место для раскрытия внутреннего мира героя пьесы, под личиной, под которым скрывается сам автор. Персонажи пьесы вступают в игру самим автором, и более того они смещаются с орбиты «действующего лица» и трансформируются в фантомы, неизвестные лица, имеющие характер не статики, а динамики, что созвучно с быстротекущими изменениями в сознании автора и авторского мира в драме. «Функция действия переходит от Персонажа к Драматургу» [12, 157]. В результате, модернистский театр отходил от традиции мимесиса присущий театру предыдущего столетия, что было крайне новаторством со стороны драматургов творившие в новой манере.

Жанровая специфика драматических произведений, как нам известно, не только для чтения, сколько для постановки для театральных подмостков. И каждое произведение, написанное в драматическом роде литературы, несут в своем основании театральное начало, что налагает на произведения свои критерии, при чтении таких произведений требуя интеллектуальных, эмоциональных, слуховых, зрительных и духовных усилий. В связи доминантным своеобразием были слова и словесного воплощения, в период модерна особо акцентировано было на словесный характер драмы как один из видов искусства. Можно смело предположить, что в драматургию ворвались кроме драматурга А.Н. Островского, многие прозаики досели не являющимися драматургами, в узкоспециализированном смысле этого слова, такие прозаики как А.П.Чехов, М. Горький, Л.Н.Андреев, чуть позже М.А.Булгаков. Хотя не числящиеся в ряду драматургов русские прозаики – Д.С.Мережковский, Е.Н.Чириков, А.М.Ремизов, А.П.Платонов, Е.И.Замятин и ряд других, не прошли мимо театрального искусства. Увлечение драматургией имело характер массовости среди прозаиков конца XIX и начала XX веков.

Непосредственно не только драматургия влияла на прозу, но и проза ощутила влияние драматургии. Исследователь В.Я.Лакшин описал случай, когда недопечатанный роман М.Булгакова «Белая гвардия» читали режиссеры МХАТа, они поразительно замечали скрытую в ткань произведения яркую пьесу: «И дело не только в выразительности диалогов, скупых и характерных – играй, да и только! Когда автор писал роман, он словно уже видел действие разыгранным на сцене». Можно привести в пример, эпизод из романа, когда появляется отмороженный Мышлаевский, как вокруг него начали хлопотать Турбины, критик отметил: «У каждого героя – свое движение, жест, а все вместе – как обдуманная режиссерская мизансцена» [8, 29].

Модернистской драме авторское начало связано, и прерогатива дана отражать вариации игровых моделей, путем эксперимента в эпатажном стиле. Ткань повествования образует оппозицию единоначального «авторского» голоса и «хором» второстепенных персонажей, где



Impact Factor: 9.9**ISSN-L: 2544-980X**

авторская ремарка приобретает колоссальную роль в раскрытии внутреннего мира героев драмы, что можно проследить, начиная от пьес Л.Андреева «К звездам» (1906) и завершая трагедией Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933) вплоть до «Иркутской истории» (1959) А.Арбузова.

В первой трети XX века особой разновидностью драмы в жанровом плане являлась так называемая «новая драма», но здесь следует оговориться о том что, в западноевропейской традиции литературоведения, явления как «новая драма» имеет более широкое применение, когда не только в жанровом плане, но для обозначения развития самой драмы этот термин применяем исследователями [5, 24–67]. К «новой драме» можно перечислить все те характеристики, что мы ранее указали по отношению к особенностям драматургии первой трети XX века, за малым исключением авторов, творчество которых веет нарочитым эпигонством. В российском литературоведении термин «новая драма» в значительном плане сужено программой модернизма начала XX века, хотя признаки присущие «новой драме» можно встретить и в пьесах И.Тургенева и А.Чехова (где внешняя событийность ослаблена или мало репрезентативна в исконно сюжетном плане, и через текст раскрывается внутренняя подоплека смыслового пласта идейного содержания художественного произведения драматического типа. В «Письмах о театре» Леонида Андреева представлены главные концепции понятия «новой драмы». Андреев связывал «новую драму», прежде всего с панпсихологизмом, которые разительно отличался от «диалектики души» Достоевско-Толстовском ключе восприятия художественного текста. Особо выделял А.Чехова, так как его персонажи не более психологичны по отношению к окружающим героям, атрибутам интерьера, стульям, шкапам, посуде или природным явлениям как дождь, гроза, снег. Все же психологизм героев раскрывается через бытовое окружение. Уместно вспомнить эпизод из «Дяди Вани», где главный герой произносит такую реплику «А в Африке сейчас жарища», смысл которой филологи порой трактовали неверно. По мысли Андреева чеховские пьесы состоят только из синтеза мысли и ощущения. Философичность «новой драмы» в дальнейшем вылилась, образуя причудливый симбиоз с элементами диспута, публицистичности с «бытовизмом». Часто авторы «новой драмы» предпочитали отображать пограничные состояния личности в сверхкрайних обстоятельствах жизненного пути героя проводя, его через максимально сложные испытания: это любовная страсть (особенно у героинь) доходящие до патологических проявлений и тема мучительного экзистенциального выбора. Это и были основными признаками «новой драмы», воплощенные в пьесах Андреева, Сургучева и Берберовой.

Реалистическая драма тоже не уступала в своем многообразии воплощений различных тенденций начала XX века. И по сей день остается актуальной семейно-бытовой драмой о конфликте поколений отцов и детей С.А.Найденова «Дети Ванюшина», которая была в репертуарах театров 80-х годов XX века. Следует особо отметить театр М.А.Горького, где социальная драма имела публицистический пафос («Дачники», «Мещане», «Враги») и философский характер («На дне»), и модернистическую загадку «Фальшивую монету». У позднего М.А.Горького после октябрьского переворота были драмы как социально-политические («Егор Булычев и другие», «Сомов и другие», «Достигаев и другие»), социально-бытового характера (вторая редакция «Вассы Железневой») и психологические пьесы на подобие «Чудаков».

Напряженное искание «театральной истины» имело преимущество в авторских экспериментах, и эти искания усилились на рубеже 1910-1920 гг. дополняя все новыми формами, и смысловыми наполнениями [2, 127]. Спектакли первые годы после революции



имели характер плакатно-пропагандистского толка и в период НЭПа романтического, хотя они были весьма далеки от национальной действительности того периода, в тоже время приобрели актуальный характер пьесы историческо-документального свойства («Пугачевщина» К.А.Тренева и «Заговор императрицы» А.Н.Толстого). Не потеряла своей актуальности реалистическая драма социально-психологическим наполнением у публики. Эта потребность отразилась в лозунге предложенным наркомом просвещения А.В.Луначарским в 1923 году обращенное театральному сообществу «Назад к Островскому». Конечно, этот лозунг сейчас воспринимается как давление со стороны властей к творческой элите, но сам Луначарский настаивал, что драматурги сталкиваются «свирепым сопротивлением» на пути создания нового театра и их эстетических устоев для новой страны. В свою очередь возрождение реализма в театре способствовало зарождению творческого соревнования и взаимного наполнения разных направлений театрального репертуара. Точкой отчета развития в театре реалистического воплощения революционной деятельности можно отметить отход от интонации плакатно-пропагандистского и массово-зрелищной идеологии пролеткульта. Предполагалось, что новое искусство в своем поиске должно отвечать «необыкновенной простотой и убедительностью» в отражении новой психологии масс, с единством комментирующей функцией авторского замысла, которая имела характер, в своем воплощении, ясности до мельчайших деталей включая дикции, четкости жестов, что было крайне плодотворным для советской драматургии.

Литература

1. Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Том четвертый. Театр. М., «Правда», 1961. – 603 с.
2. Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX — начала XX в.: Учебное пособие к спецкурсу. Вологда: Вологодский ГПИ, 1982. — 127 с.
3. Бугров Б.С. Драматургия русского символизма. – М., 1993.
4. Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса // Литературное обозрение. – 1998. – №1. С.286-299
5. Зарубежная литература XX века: Учеб.для вуз. Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; Г. ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. школа 2004. — 559 с.
6. Зыбайлов Л.К. Карнавализация искусства и постмодернистский гротеск // Русский постмодернизм: Предварительные итоги. – Ставрополь, 1998. – 196 с.
7. История русской литературы 20 века. Первая половина: учебник: В 2 кн. – Кн. 1: Общие вопросы / Л.П. Егорова, А.А. Фокин, И.Н. Иванова и др.; под общ.ред. проф. Л.П. Егоровой. -2-е изд., перераб.-М.: ФЛИНТА, 2014.-450 с.
8. Лакшин В.Я. Мир Михаила Булгакова // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т 1. – М., 1989. – 623 с.
9. Лотман Ю.М. Пачка писем в обстановке «взрыва» // Нева. – 1996. – № 10. – С. 186 - 198.
10. Неволина О.Ю. Истоки лирической драмы А.А. Блока // Жанр и творческая индивидуальность. – Вологда, 1990. – С. 131–140.
11. Нусинов И.М. История образа Дон-Жуана/ Нусинов И.М. История литературного героя. – М., 1958. – 441 с.
12. Раскин, А. Искусство в двоичном коде: реализм и модернизм, включая театр// Теория театра. Альманах «Академические тетради». - Москва: А.Д. и театр, 2001.-№ 7.-е. С. 147-159.

