

**АНАЛИЗ
ДРАМАТИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**



Ижевск

2025

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

АНАЛИЗ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Учебное пособие



Ижевск
2025

УДК 82.0 (075.8)
ББК 83.011 я73-5
А64

Рекомендовано к изданию учебно-методическим советом УдГУ

Рецензент: д-р филол. наук, профессор кафедры удмуртской литературы и литератур народов России Удмуртского государственного университета
Т. И. Зайцева.

Составитель: Рубцова Н. С.

А64 Анализ драматического произведения : учеб. пособие / сост. Н. С. Рубцова. – Ижевск : Удмуртский университет, 2025. – 2 Мб. – Текст : электронный.

Пособие содержит практический материал по учебным курсам, связанным с анализом художественного произведения. Предлагаемые задания составлены с учетом аспектов литературоведческого анализа (род и жанр; субъектная организация; система персонажей; сюжет и композиция; конфликт).

Минимальные системные требования:

Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; Windows XP/7/8 и выше, 8x DVD-ROM
разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

© Рубцова Н. С., 2025

© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2025

Подписано к использованию 29.12.2025
Объем электронного издания 2 Мб
Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4Б, каб. 021
Тел. : +7(3412)916-364 E-mail: editorial@udsu.ru

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Введение	4
1. Драма: род и жанры	5
2. Субъектная организация драматического произведения	20
2.1. Первичный субъект.....	21
2.2. Вторичные субъекты.....	23
3. Персонаж в драматическом произведении	28
3.1. Персонаж: к определению понятия.....	28
3.2. Система персонажей.....	29
3.3. Способы создания персонажа.....	32
3.4. Роли-амплуа.....	48
4. Сюжет в драматическом произведении	51
4.1. Сюжет: к определению понятия.....	51
4.2. Источники сюжета.....	55
4.3. Функции сюжета.....	56
4.4. Виды сюжета.....	57
4.5. Сюжетные элементы.....	60
5. Конфликт в драматическом произведении	61
5.1. Конфликт: к определению понятия.....	61
5.2. Виды конфликта.....	63
6. Композиция в драматическом произведении	69
6.1. Композиция: к определению понятия.....	69
6.2. Композиционные приемы.....	72
6.3. Виды композиции.....	80
Заключение	84
Библиографический список	86

ВВЕДЕНИЕ

Чтобы понять конкретное произведение, его идейную и художественную ценность, необходимо обратиться к анализу этого произведения. Под литературоведческим анализом традиционно понимается изучение частей и элементов произведения, а также связи между ними.

В узком понимании анализ литературного произведения связан с осмыслением идейного уровня этого произведения: о чем произведение, как этот смысл создается. Однако больший интерес представляет анализ в широком смысле – выявление содержания художественного текста как произведения искусства в культурно-историческом контексте эпохи. Для этого можно обратиться к изучению контекста; определению жанра произведения; выявлению особенностей структуры, сюжета и композиции произведения, определению конфликта в нем, а также тематики и проблематики; к названию произведения, к субъекту и его роли в тексте; к системе персонажей; к художественным деталям; и, следовательно, к определению основной идеи произведения.

Предлагаемое учебное пособие нацелено на формирование теоретической базы студентов в области литературоведческого анализа художественного произведения на основе его центральных единиц и категорий, а также выработку умений и навыков литературоведческого анализа и интерпретации художественного произведения. В частности, в данном учебном пособии студентам предлагаются принципы изучения драматического произведения.

Пособие состоит из шести основных разделов, каждый из которых посвящен отдельному аспекту или категории анализа драматического произведения: 1) жанрово-родовые особенности драматического текста; 2) субъектная структура; 3) система персонажей; 4) сюжет; 5) конфликт; 6) композиция. Библиографический список включает в себя учебную литературу по курсу, справочную литературу, интернет-ресурсы.

Пособие ориентировано в первую очередь на студентов нефилологических профилей, однако может быть полезным и для филологов. Кроме студентов, пособие может послужить подспорьем для преподавателей, читающих аналогичные курсы.

1. ДРАМА: РОД И ЖАНРЫ

Принадлежность произведения к какому-либо литературному роду накладывает отпечаток на ход анализа, определяет его приемы или особенности, хотя методологически общие принципы анализа не меняются. Тем не менее жанрово-родовая природа текста играет важную роль в литературоведческом анализе.

В отличие от эпоса и лирики, располагающих только языковыми средствами создания образов, драма располагает еще и теми средствами, которые дает писателю сцена. Полное и законченное раскрытие образов драматического произведения связано с его сценическим воплощением. Драма в основном предназначена для постановки на сцене, и, вступая в синтез с искусством актера и режиссера, приобретает дополнительные изобразительные и выразительные возможности. Этим объясняется особый статус драмы как литературного рода.

Драма (др.-греч. *δρᾶμα*, букв. – «действие») – литературный род,

- 1) который, по мнению Аристотеля, *фиксирует речевые акты*; обладает, с одной стороны, *экспрессивностью*, с другой – *сюжетностью*, что позволяет в этом роде литературы видеть слияние черт лирики и эпоса.
 - Как и эпическое произведение, драматическое воссоздает событийный ряд, поступки людей, взаимоотношения. Однако, в отличие от эпического произведения, в драматическом нет повествовательно-описательного изображения.
 - Как и лирическое произведение, драматическое отражает чувства, переживания героев на сцене. Однако, в отличие от лирического произведения, в драматическом нет лирического героя;
- 2) который принадлежит одновременно двум видам искусства – *театру и литературе*:
 - его специфику составляют сюжетность,
 - конфликтность действия и его членение на сценические эпизоды,
 - сплошная цепь высказываний персонажей,
 - отсутствие повествовательного начала;
- 3) который *эстетически* осваивает *борение* между *субъективным миром человека* и *объективным ходом жизни*.

Специфические особенности драмы определяются:

- 1) *эстетическими свойствами драматизма* (важный признак драмы).
 - Драма тяготеет к внешне эффектной подаче изображаемого;
 - образность драмы оказывается гиперболической, броской, театрально-яркой;

2) *двойным назначением.*

- Драма адресована и читателю, и зрителю.
- Отсюда невозможность полной изоляции в изучении драматического произведения от изучения условий театральной его реализации, «постоянная зависимость его форм от форм сценической постановки» (Б. В. Томашевский).

Н. В. Гоголь: «Пьеса живет только на сцене... Бросьте долгий взгляд во всю длину и ширину животрепещущего населения нашей раздольной родины, сколько есть у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон. На сцену их: пусть видит их весь народ».

А. Н. Островский: только при сценическом воплощении «драматический вымысел получает вполне законченную форму».

К. С. Станиславский: «Только на подмостках театра можно узнать драматические произведения во всей полноте и сущности»; «если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, а сидел дома и читал пьесу»;

3) *синкретизмом*, так как драматический текст соединяет слово (текст), музыку и танец (игра актеров);

4) *условностью.*

- Построение изображенного мира в драме специфично: все сведения о нем мы получаем из разговоров героев и из авторских ремарок.
- Это касается и поведения героев, отличающегося театральностью, так как в основе конфликт, разыгрываемый на сцене гиперболично, броско, ярко;

5) *относительно небольшим объемом драматического текста,*

- который накладывает определенные ограничения на тип построения сюжета, персонажа, пространства
- и обусловлен тем, что драматическое произведение предполагает сценические эффекты, быстроту действий;

б) *отсутствием авторского повествования.*

- Позиция автора в драматическом произведении скрыта больше, чем в произведениях других родов, и ее выявление требует от читателя особого внимания и размышления.
- Опираясь на монологи, диалоги, реплики и ремарки, читатель должен вообразить время действия, обстановку, в которой живут герои, представить их внешний облик, манеру говорить и слушать, улавливать жесты, почувствовать, что скрывается за словами и поступками каждого из них;

7) **наличием действующих лиц**, называемых иногда **афишей**.

- Автор предваряет появление действующих лиц, давая краткую характеристику каждого из них.
- В афише возможно авторское указание места и времени событий;

8) **делением текста на акты / действия и явления**.

- Каждый акт (действие) драмы, а зачастую и картина, сцена, явление – это относительно законченные части целого, подчиненного определенному плану драматурга.
- Внутри действия могут быть картины или сцены.
- Каждое появление действующего лица или его уход дает начало новому действию;

9) **наличием «авторских ремарок»**.

- Авторские ремарки предваряют каждый акт пьесы, отмечают появление персонажа на сцене и его уход.
- Ремарки сопровождают и речь персонажей.
- При чтении пьесы они адресованы читателю, при постановке на сцене – режиссеру и актеру.
- Авторские ремарки дают определенную опору «воссоздающему воображению» читателя (А. А. Карягин), подсказывают обстановку, атмосферу действия, характер общения персонажей.
- Ремарки сообщают, как произносится реплика героя («сдержанно», «со слезами», «с восторгом», «тихо», «вслух» и т. д.); какие жесты сопровождают ее («почтительно кланяясь», «учтиво улыбаясь»); какие действия героя влияют на ход события («Бобчинский выглядывает в дверь и в испуге прячется»).
- В ремарке сообщаются действующие лица, указывается их возраст, описывается внешний вид, какими родственными отношениями они связаны, указывается место действия («комната в доме городничего», город), «действия» и жесты героев (например: «всматривается в окно и вскрикивает»; «храбрясь»);

10) **диалогической формой построения текста**.

- В широком смысле слова диалог – это форма устной речи, разговор между двумя или несколькими лицами.
- В этом случае частью диалога может быть и монолог (речь действующего лица, обращенная к самому себе или к другим персонажам, но речь обособленная, не зависящая от реплик собеседников).
- Это может быть форма устной речи, близкая к авторскому описанию в эпических произведениях.

В связи с этим вопросом театровед В. С. Владимиров пишет:

«Драматические произведения допускают портретные и пейзажные характеристики, обозначения внешнего мира, воспроизведения внутренней речи лишь в той мере, в какой все это “укладывается” в слове, произносимом героем по ходу действия».

- Диалог в драме отличается особой эмоциональностью, богатством интонаций (в свою очередь, отсутствие этих качеств в речи персонажа – существенное средство его характеристики).
- В диалоге отчетливо проявляется «подтекст» речи персонажа (просьба, требование, убеждение и пр.).
- Особенно важны для характеристики персонажа монологи, в которых действующие лица выражают свои намерения.
- Диалог в драме выполняет две функции: характеризует героев и служит средством развития драматического действия. (Понимание второй функции диалога связано с особенностью развития конфликта в драме.);

11) *особенностью построения драматического конфликта.*

- Драматический конфликт определяет все сюжетные элементы драматического действия, он высвечивает логику развития героя, отношения героев, живущих и действующих в его драматическом поле.
- Конфликт – это «диалектика драмы» (Е. Горбунова), единство и борьба противоположностей.
- Понимание конфликта как противопоставления двух персонажей с разными жизненными позициями представляется грубым, ограниченным.
- Конфликт выражает сдвиг времен, столкновение исторических эпох и проявляется в каждой точке драматического текста.
- Герой, прежде чем принять определенное решение или сделать соответствующий выбор, проходит через внутреннюю борьбу, через колебания, сомнения, переживания своего внутреннего Я.
- Конфликт растворяется в самом действии и выражается через трансформацию характеров, происходит на протяжении пьесы и обнаруживается в контексте всей системы взаимоотношений действующих лиц;

12) *драматическими перипетиями*, способствующими углублению драматического конфликта.

- Перипетия – а) неожиданное обстоятельство, вызывающее осложнения; б) неожиданная перемена в каком-либо деле жизни героя.

- Функция ее связана с общей художественной концепцией пьесы, с ее конфликтом, проблематикой и поэтикой. В самых разных случаях перипетия предстает таким особым моментом в развитии драматических отношений, когда они, так или иначе, стимулируются некой новой силой, вторгающейся в конфликт со стороны;
- 13) *двойственной конструкцией сюжета (для раскрытия подтекста).*
- К. С. Станиславский (режиссер и основатель МХАТ) делил пьесу на «план внешней структуры» («сюжет» – событийная цепь в пространственно-временной последовательности) и «план внутренней структуры» («канва» – надсюжетное, надхарактерное, надсловесное явление);
- 14) *законом «тесноты событийного ряда».*
- Динамичность действия, сцепленность реплик героев, пауз, авторских ремарок – составляют закон «тесноты событийного ряда».
 - Теснота сюжетного ряда оказывает воздействие на ритм драмы и определяет художественный замысел произведения.
 - События в драме происходят как бы на глазах у читателя (зритель непосредственно видит их), который становится своего рода соучастником происходящего.
 - У читателя создается свое воображаемое действие, которое иногда может совпадать с моментом чтения пьесы;
- 15) *представлением совершившегося события как бы совершающимся в настоящем*, перед глазами читателя / зрителя, так как основа драмы – зримое действие;
- 16) *особым представлением о событии.*
- Событие как физическое действие (в эпосе) уступает место событию как явлению психологическому. (Физическое событие вынесено за сцену.)
 - Речь идет об изображении человека в состоянии особого напряжения и подъема всех его внутренних сил, вызванного необходимостью напряженной борьбы с препятствиями, встающими на пути к цели.
 - Изображение такого состояния и жизненных положений, вызывающих его, получает особенную отчетливость и выпуклость именно в драме. Отсюда и термин драматизм, который закрепился как обозначение особенного напряжения внутренних сил человека, а также и особенно обостренного, критического характера развертывания тех или иных событий;

17) *современностью проблематики*, которая однако не равна хронологической, календарной современности.

Категория жанра в анализе художественного произведения тоже имеет значение, как и категория рода: знание жанровой природы произведения может помочь в анализе, указать, на какие стороны следует обратить внимание.

В драме как литературном роде выделяют три основных жанра: трагедия, комедия, драма.

Драма, как и театр, возникла в Древней Греции из сельских праздников в честь бога Диониса. Трагическая судьба Диониса, привезшего из изгнания виноградную лозу, научившего возделывать виноград и делать вино, стала основой для нескольких земледельческих праздников, на которых выступали ряженые, составлявшие свиту Диониса. Участники мазали лицо винной гущей, надевали маски и козлиные шкуры. Распевались торжественные и шуточные песни. Торжественная часть праздника дала рождение трагедии, веселая и шуточная – комедии. Трагедия, по свидетельству Аристотеля, ведет свое начало от запевал дифирамбов, а комедия – от запевал фаллических песен. Эти запевалы, отвечая на вопросы хора, могли рассказывать о каких-либо событиях из жизни бога и побуждать хор к пению. К этому рассказу примешивались элементы актерской игры, миф как бы оживал перед участниками праздника.

<p>Трагедия</p>	<p>– др.-греч. <i>τραγῳδία</i> от <i>τράγος</i> – «козёл», <i>ὄδῆ</i> – «песнь», букв. – «козлиная песнь».</p> <p>Спутниками Диониса были сатиры, козлоногие существа, прославлявшие подвиги и страдания бога. Древнегреческие песни и пляски в честь бога Диониса сопровождались принесением ему в жертву козла. В процессе дальнейшего развития трагедия превратилась в театральное зрелище.</p> <p>Создателями трагедий были древнегреческие драматурги V в. до н. э., оставившие ее совершенные образцы: Эсхил, Софокл, Еврипид.</p> <p>Античная трагедия обычно включала пять актов, строилась с соблюдением «трех единств» – места, времени, действия, писалась стихами, высоким стилем, ее героем был «высокий герой»;</p> <p>– драматический <i>жанр, основанный на трагической коллизии героических персонажей, трагическом ее исходе и исполненный патетики</i>; жанр, показывающий действительность и характеры в их трагическом становлении;</p>
------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

– изначально показывала жизнь богов, имела свои жесткие каноны (единство места, времени и действия);

– всегда исследовала жизнь и борьбу человеческого духа с окружающим миром и роковыми обстоятельствами, судьбой;

– трагедию называли высоким жанром, и она предназначалась аристократам, а не простому народу;

– трагедия **«заключает в себе величественное действие печального или ужасного характера»**. Трагедия показывает величие человеческого страдания во имя высоких целей, возвышенность благородного деяния, которое требует от человека больших жертв. Поэтому положительными героями трагедии могут быть только люди большой нравственной силы, героического склада души» (Л. В. Шепилова);

– **«открывает конфликт между личностью и «высшими силами»**: роком – в античной трагедии, богом – в трагедии христианской, природой или обществом – в последующих эпохах.

Первоначальное содержание трагедии – сопротивление року, его губительным и неизбежным предначертаниям, которых не могут обойти ни смертные, ни боги.

Второе – это изображение конфликта личности, протестующей против насилия над человеческими чувствами современного ей государства.

Постепенно трагедия освобождается от непосредственной демонстрации «высших сил». «При всем разнообразии идейных концепций на протяжении веков у трагедии остается твердый признак: трагедия всегда изображала конфликты максимального общественного значения» (В. М. Волькенштейн);

– **«отличается максимальной силой изображаемой личности»**. «Герою трагедии присуща максимальная сила – сила ума, чувства, и прежде всего действенной энергии» (В. М. Волькенштейн). Древние называли трагического героя термином, который означает некий духовный максимум. Борьба приобретает трагический характер, когда против роковых предначертаний восстает человек, отмеченный исключительной значительностью, – Прометей, Эдип.

Этот максимализм, унаследованный от античной трагедии, настолько существенен, что многие теоретики готовы усмотреть различие между драмой и трагедией прежде всего в степени напряженности» (В. М. Волькенштейн). (Нельзя назвать выдер-

жанной трагедией «Грозу» А. Н. Островского. Катерина чувствует над собой власть божеского закона. Она нарушает не только семейные нормы быта, но и религиозные. Но Катерина слаба и не способна на долгую борьбу.);

– **раскрывает фатальность устремления личности.** Трагедия, как это указал еще Аристотель, изображает губительную ошибку; в этом ее отличие от героической драмы. Герой трагедии ошибается, он без вины виноватый. (Без вины виновата Мария Стюарт Шиллера. Помимо своей воли она оказывается центром католического заговора; не желая этого, она опасна для английского народа. Она обречена своим происхождением, своим характером и судьбой.)

Трагический герой действует без злого намерения, и «трагическая вина» – противоборство року, богу, обществу, государству, исторической необходимости (в зависимости от мировоззрения автора) – связана с добросовестным заблуждением. (Эдип не знал о том, что он убивает своего отца и женится на своей матери, и он добросовестно борется с подозрениями и обвинениями его в преступлении.)

Трагедия изображала борение высокого духа. Герой трагедии мог быть охвачен самой бурной страстью, но неотъемлемым признаком являлась его способность к самосознанию, к глубокому чувству, богатая эмоциональная вибрация – способность к страданию. Герой трагедии действует наперекор своим страданиям.

Если же герой погибает за правое дело в тот момент, когда это дело побеждает, погибает, принося совершенно сознательную жертву, это не трагедия, это героическая драма, изображение подвига. В отличие от трагедии, ведущей героя к неизбежной гибели, героическая драма может закончиться его триумфом;

– **выстраивает глубокомысленный, идейно насыщенный диалог.** Художественную ткань трагедии образует почти непрерывная яркая риторика, острая дискуссия. Это проявляется не только в энергичных действиях героев, но и в их интеллектуально-риторической изобретательности. Действенное слово героя трагедии разительно; решительные поступки чередуются с неотразимым красноречием. Благодаря непрерывному волевому и духовному напряжению героев трагедия являет собой двойное зрелище: борьба страстей в ней сопровождается борьбой ярко выраженных мыслей.

Судьба героя вызывает у зрителя, по словам Аристотеля, «страх и сострадание», заставляет пройти через трагическое переживание. Эту особенность воздействия на зрителя Аристотель определил термином «катарсис» – очищение;

– *отличается отступлением от бытовой и исторической действительности.* В обработке исторического материала трагедия, стремясь к максимальной энергии, отбрасывала множество деталей и резко концентрировала события, иногда достаточно вольно обращаясь с историческими фактами.

Таким образом, в трагедии изображается действительность как сгусток внутренних противоречий, вскрываются конфликты реальности в предельно напряженной форме.

В основу трагедии положен непримиримый жизненный конфликт (трагический), ведущий к страданиям и гибели героя.

События приводят героя трагедии к тому, что, например, его представления о долге вступают в противоречия с его понятиями о совести, с его личными чувствами и т. д. Эти противоречия не могут быть разрешены самим героем, поэтому они носят название «трагических». Попытка разрешить их обычно приводит героя к гибели – естественному выходу из тупиковой ситуации.

Понятие трагических противоречий часто связано с понятием трагической вины главного героя. Вступив на путь разрешения неразрешимого, главный герой совершает действия, усугубляющие его внутренний разлад: чем больше усилий он прикладывает к тому, чтобы выйти из конфликта, тем острее становится этот конфликт. В этой связи возникает идея предопределения, фатума, обреченности.

Цель трагедии – катарсис.

Основной пафос трагедии заключен не в ее сюжете, не в содержании конфликта, а в том, как герой пытается разрешить неразрешимые противоречия. Именно поэтому пафос трагедии, как правило, героический.

Примеры:

– «Орестея» Эсхила, «Царь Эдип» Софокла, «Медея» Еврипида;

– «Трагическая корона», «Звезда Севильи» Лопе де Веги;

– «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Макбет» У. Шекспира;

	<ul style="list-style-type: none"> – «Сид», «Андромеда», «Эдип» П. Корнеля; – «Александр Великий», «Андромаха», «Баязет», «Федра» Ж. Расина; – «Мария Стюарт» Ф. Шиллера; – «Манфред», «Марино Фальеро, дож венецианский» Дж. Г. Байрона; – «Хорев», «Синав и Трувор», «Димитрий Самозванец» А. П. Сумарокова; – «Вадим Новгородский», «Рослав» Я. Б. Княжнина; – «Венецианская монахиня» М.М. Хераскова; – «Ярополк и Олег», «Дмитрий Донской», «Поликсена» В. А. Озерова; – «Борис Годунов», «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина.
<p>Комедия</p>	<p>– др.-греч. <i>κωμῳδία</i> от <i>κῶμος</i> – «веселое шествие» (первоначально – в честь Диониса) и <i>ὥδή</i> – «песнь» (по другой версии – из <i>ἄοιδός</i> – «певец»).</p> <p>Возникновение комедии тоже связано с обрядовыми представлениями: в ее основе лежат хоровые песни, исполнявшиеся подвыпившей толпой ряженных, осыпающих друг друга шутками и насмешками на сельском празднике в честь Диониса.</p> <p>Родоначальником комедии считают Аристофана (V-IV вв. до н. э.), он заложил основные приемы комедии, широко используя гротеск, карикатуру, фантастику;</p> <ul style="list-style-type: none"> – драматический <i>жанр, в котором характеры, ситуации и действия представлены в смешных формах или проникнуты комическим, юмористическим, сатирическим пафосом;</i> – вплоть до классицизма под комедией подразумевалось произведение, противоположное трагедии, с обязательным счастливым концом, ее герои, как правило, были из низшего сословия. Только в эпоху Просвещения (начиная с Мольера) это было нарушено признанием «среднего жанра», так называемой «мещанской драмы». В XIX и особенно в XX веке комедия – свободный и разноликий жанр; – в строении античной комедии ее классического периода находят свое яркое выражение те черты жанра, которые в дальнейшем неизменно являются главными во всех его лучших образцах, созданные в разные эпохи: <i>насыщенность общественным содержанием, большая социальная злободневность и политически заостренная тенденциозность;</i>

– комедия развивалась на протяжении веков в двух направлениях: 1) от фарса к комедии; от глубокого юмора, от шуток и жестов, даже в определенном смысле непристойных, – к тонкому психологическому юмору (от Аристофана, Плавта и Теренция к юмору Ж.-Б. Мольера, А. С. Грибоедова и Н. В. Гоголя); 2) наряду с чистым комедийным жанром – к сложным жанрам, к смешению смешного и трогательного, комедийного и драматического;

– главной *целью комедии является осмеяние всего низкого, пошлого, порочного*, а также *разоблачение ошибочного и нелепого в жизни* (Л. В. Шепилова);

– свой *катарсис комедия заключает в смехе зрителя над героями*: «Здесь совершенно явно разделение зрителя и героя комедии: герой комедии не смеется, он плачет, а зритель смеется. Получается явная двойственность. В комедии герой печален, а зритель смеется, или наоборот: в комедии может быть печальный конец для положительного героя, а зритель все же торжествует» (Л. С. Выготский).

У. Шекспир сочетал элементы комединой эксцентрики, доходящей до фарса, с элементами поэтического драматизма (например, «Много шума из ничего»). Лопе де Вега называл свои пьесы «комедиями» – даже пьесы с трагедийной интонацией («Звезда Севильи»).

Зритель комедии в большинстве случаев ставится драматургом в позицию «над» событиями и героями, благодаря чему он получает возможность воспринимать и страшные вещи как комические. Даже при наличии в комедии героев, вызывающих симпатию, зритель должен быть уверен в том, что им не грозит серьезная опасность и из любых переделок они выйдут невредимыми. Все это составляет одно из важных условий восприятия комедии: автор стремится заставить зрителя взглянуть на мир пьесы иронически;

– *в центре русской классической комедии часто стоит положительный герой*, в одиночку пытающийся бороться с «язвами» общества.

Некоторые комедии вообще не имеют положительного героя («Ревизор» Н. В. Гоголя, «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина и др.) Авторы этих комедий клеймят пороки, предоставляя зрителю делать выводы, самим искать противоядие.

В других комедиях положительные персонажи являются подлинными героями комедии (например, Фигаро в «Женитьбе Фигаро», Чацкий в «Горе от ума»);

– основываясь на изображении комичных ситуаций и персонажей, *комедии поднимались до принципиальных обобщений*, вместе со смехом давали человеку надежду в самой сложной ситуации;

– тем не менее *герой комедии очень узнаваем и имеет абсолютно реальные черты, присущие многим людям*;

– предлагаемые обстоятельства комедии всегда насыщены *множеством бытовых и узнаваемых подробностей*, в которых действует герой;

– *средствами создания комического служат юмор, ирония, сатира, сарказм, фарс* и пр. Смех вызывается тем, что мы неожиданно обнаруживаем мнимость соответствия формы и содержания в данном явлении, что разоблачает его внутреннюю неполноценность.

Автор юмористического образа симпатизирует тому явлению, о котором говорит, но показывает в то же время его частные недостатки. Юмор – это шутка.

Ирония – это уже насмешка, основанная на чувстве превосходства говорящего над тем, к кому он обращается, в ней в известной мере скрыт обидный оттенок. Недостаток явления воспринимается острее, связан с более существенными его свойствами, дает основание для презрительного к нему отношения.

Еще резче говорит о разоблачаемом явлении *сарказм*, который обычно и определяет злую иронию. Сарказм диктуется уже гневом, который вызван у художника явлением: автор считает недостатки какого-то явления неприемлемыми, затрагивающими важные стороны, такими, с которыми никак нельзя примириться

Сатира, отрицая явление в основных его особенностях и подчеркивая их неполноценность при помощи резкого преувеличения, идет по линии нарушения обычных реальных форм явления. Сатира стремится довести до определенной резкости представление об их неполноценности, поэтому она тяготеет к условности, гротеску, фантастичности, исключительности характеров и событий, благодаря чему она может особенно отчетливо показать их алогизм, несообразность жизни с целью.

Фарс изображает нарушение норм социально-физического быта; отсюда, с одной стороны, опасность соскользнуть в область скабрёзности, с другой стороны, чрезвычайная острота фарсовой борьбы, направляющей воображение зрителя на элементарные инстинкты. Фарсу свойственны грубость, однозначность, яркое осмеяние примитивных, большею частью плотских проявлений человека.

Таким образом, комедия устремлена в первую очередь к осмеянию безобразного («недолжного», противоречащего общественному идеалу или норме).

Герои комедии внутренне несостоятельны, несообразны, не соответствуют своему положению, предназначению и этим выдаются в жертву смеху, который и развенчивает их, выполняя тем самым свою «идеальную» миссию.

Однако и в острой социальной комедии («Горе от ума» А. С. Грибоедова) изображение человеческих страданий допустимо лишь в определенной мере; иначе сострадание вытесняет смех, и комедия преобразуется в драму.

Цель комедии прежде всего в осмеянии безобразного. Но, наряду со смехом, незримым «честным лицом» комедии, в ней может быть «благородный комизм», символизирующий положительное начало (например, в образе Чацкого у А. С. Грибоедова или «смех» в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»).

Средством создания комического (сатирического) эффекта служит речевая комика: алогизм, несообразность ситуаций, пародия, игра парадоксами, юмор, сарказм, гротеск, остроумие, острота, каламбур.

Примеры:

«Всадники», «Облака», «Лягушки» Аристофана;

«Комедия ошибок», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего» У. Шекспира;

«Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» П.-О. де Бомарше;

«Тартюф, или Обманщик», «Мизантроп», «Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера;

«Изобретательная влюбленная», «Собака на сене» Лопе де Веги;

«Бригадир», «Недоросль» Д.И. Фонвизина;

	<p>«Горе от ума» А. С. Грибоедова; «Ревизор», «Женитьба», «Игроки» Н. В. Гоголя; «Свои люди – сочтемся», «Бедность не порок», «Таланты и поклонники» А. Н. Островского; «Вишневый сад» А. П. Чехова.</p>
<p>Драма</p>	<p>– др.-греч. <i>δρᾶμα</i> – «действие», «действие».</p> <p>Драма как жанр возникает в XVIII веке и занимает промежуточное место между трагедией и комедией. Появление этого жанра связано с так называемой «мещанской драмой» во Франции и Германии. Ее интерес к социальному укладу и быту, нравственным идеалам демократической среды, к психологии «среднего человека» способствовал укреплению реалистических начал в европейском искусстве.</p> <p>Драма получила особое распространение в литературе XVIII–XXI веков, постепенно вытеснив трагедию, противопоставив ей преимущественно бытовой сюжет и более приближенный к обыденной реальности стиль;</p> <p>– драматический <i>жанр, воспроизводящий преимущественно частную жизнь людей, но его главная цель – изображение личности в ее драматических отношениях с обществом;</i></p> <p>– в отличие от трагедии, основанной на историческом материале, в драме <i>возрос интерес к познанию современной общественной жизни, драматической судьбы «частного» человека.</i></p> <p>Драма дает сочувственное изображение частной жизни простого человека (представителя не только средних, но и низших общественных слоев);</p> <p>– в процессе развития драмы <i>внутренний драматизм сгущается, благополучная развязка встречается все реже, герой остается обычно в разладе с обществом и самим собой;</i></p> <p>– в отличие от трагедии, в которой конфликт неразрешим (так как его разрешение не зависит от личной воли героя), <i>в драме конфликт не является непреодолимым.</i></p> <p>В трагедии герой оказывается в трагической ситуации невольно, а не из-за совершенной им ошибки. В основе же драмы лежит столкновение персонажей с такими силами, принципами, традициями, которые противостоят им извне;</p> <p>– в драме <i>сливается трагическое и комическое.</i></p>

Драма – «серьезный и трогательный жанр»: трагедия «домашней жизни» простого человека, «серьезная комедия» (Д. Дидро).

Драма не ограничивается изображением только трагического или комического, а изображает жизнь во всем многообразии ее конфликтов. В драме может изображаться человеческое горе. Вместе с тем отрицательные, низкие, пошлые стороны жизни в ней могут даваться и без сатирического или юмористического заострения их раскрытия, что не уменьшает силы их обличения;

– в драме *изображается мир реального героя с его проблемами и психологией отношений с окружающим миром;*

– если герой драмы гибнет, то его смерть во многом – акт добровольного решения, а не результат трагически безысходного положения.

Таким образом,

подобно комедии, драма воспроизводит преимущественно частную жизнь людей, но ее главная цель – не осмеяние нравов, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом;

подобно трагедии, драма тяготеет к воссозданию острых противоречий, но вместе с тем ее конфликты не настолько напряженны и неразрешимы и допускают возможность благополучного окончания, а ее характеры не столь исключительны.

Примеры:

«Побочный сын», «Отец семейства» Д. Дидро;

«Евгения», «Два друга, или Лионский купец» П.-О. Бомарше;

«Мисс Сара Сампсон» Г. Э. Лессинга;

«Перед восходом солнца» Г. Гауптмана;

«Кукольный дом» Г. Ибсена;

«Гроза», «Бесприданница» А. Н. Островского;

«На дне» М. Горького.

2. СУБЪЕКТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В произведении всегда есть субъект (тот, кто говорит, рассказывает всю историю) и объект (тот/то, о ком/о чем говорится).

- В **лирике**, как правило, субъект и объект совпадают, поскольку лирический герой, о ком или о чем бы ни говорил, всегда говорит о себе, своих чувствах, переживаниях, мыслях.
- В **эпосе**, как правило, субъект (автор, повествователь, рассказчик, сказочный рассказчик) и объект (герои) отделены друг от друга.
- В **драме** субъектное начало выражено скупой, так как основной текст организован речью героев, которых, на первый взгляд, можно назвать объектами.

Драматические произведения, как и эпические, воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Подобно автору эпического, повествовательного произведения драматург подчинен «закону развивающегося действия», но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Собственно **авторская речь** здесь вспомогательна и эпизодична: таковы *список действующих лиц*, иногда сопровождаемый их краткими *характеристиками*, обозначение *времени и места действия*, описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации (*ремарки*). Все это составляет лишь **побочный текст** драматического произведения. Основной же его текст – это чередование высказываний персонажей, их реплик и монологов.

Отсюда некоторая ограниченность художественных возможностей драмы (сравнительно с эпосом). Драматург пользуется частью предметно-изобразительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы или повести, и характеры действующих лиц раскрываются в драме с меньшей свободой и полнотой, чем в эпосе. При этом драматурги, в отличие от авторов эпических произведений, вынуждены ограничиваться тем объемом словесного текста, который отвечает запросам театрального искусства. Время изображаемого в драме действия должно уместиться в строгие рамки времени сценического, а спектакль в привычных для новоевропейского театра формах продолжается не более трех-четырех часов. И это требует соответствующего размера драматургического текста.

Вместе с тем у автора пьесы есть и существенные преимущества перед создателями повестей и романов. Один изображаемый в драме момент плотно

примыкает к другому, соседнему. Время воспроизводимых драматургом событий на протяжении сценического эпизода не сжимается и не растягивается. Персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временных интервалов; их высказывания, как отмечал К. С. Станиславский, составляют сплошную, непрерывную линию. Если с помощью повествования действие запечатлевается как нечто прошедшее, то цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени. Жизнь здесь говорит как бы от своего собственного лица: между тем, что изображается, и читателем нет посредника-повествователя. Действие воссоздается в драме с максимальной непосредственностью. Оно протекает будто перед глазами читателя (В. Е. Хализев).

В общем смысле субъектная сфера в драме представлена первичными и вторичными субъектами:

- первичный – автор;
- вторичные – герои.

2.1. ПЕРВИЧНЫЙ СУБЪЕКТ

Прежде всего под первичным субъектом в драме подразумевается исключительно **автор**.

Позиция автора в драматическом произведении скрыта больше, чем в произведениях других родов, и ее выявление требует от читателя особого внимания и размышления.

Так как развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует, собственно авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична.

Автор выражен в следующих компонентах текста:

1) *название* –

- может иметь «прямой» смысл и указывать на действующее лицо («Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Дядя Ваня» А. П. Чехова); на место или время действия («Прощание в июне», «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова), на обстоятельства жизни («Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Поздняя любовь» А. Н. Островского, «На дне» М. Горького) и пр.;
- может быть символическим («Гроза» А. Н. Островского, «Чайка» А. П. Чехова, «На дне» М. Горького);

2) *обозначение жанра* –

- обычно вынесено в подзаголовок;
- является своего рода подсказкой для читателя, так как каждый драматический жанр имеет «содержательный» ориентир (трагедия – ге-

рой в трагических обстоятельствах, комедия – высмеивание порока и пр.);

3) **список действующих лиц** (иногда с краткими характеристиками) –

- единственная возможность автора представить героев так, как нужно именно автору, поскольку далее следует речь героев, создающая ощущение их самодостаточности и не позволяющая автору вмешаться;
- как правило, список строится иерархически: от наиболее значимого в социальном плане героя – к наименее значимому;
- в связи с этим герои в начале списка могут быть названы полно (иметь три компонента имени) и кратко охарактеризованы социально; ближе к концу списка герои представлены редуцированно, вплоть до обозначения исключительно по выполняемой функции – «слуги»;
- принцип семейственности особенно популярен в классической драматургии, что предполагает группировку героев по семьям; при этом некоторые слуги могут быть вполне вписаны в семью;
- называя героев, автор зачастую использует «говорящие» имена / фамилии в качестве характеристики героев;

4) **обозначение времени и места действия** –

- представляется важным, так как в силу отсутствия повествовательного текста автор не может сказать в основном тексте о времени и месте действия;
- кроме того, в обозначении автором времени и места действия кроется еще один смысл – необходимость жизнеподобия: пьеса воспроизводит не прошлое, а настоящую жизнь, поэтому пространственно-временной фактор так важен в плане указания на достоверность происходящего;

5) **описания сценической обстановки** в начале актов и эпизодов –

- опять-таки в силу отсутствия повествовательного текста у автора есть единственная возможность очень кратко охарактеризовать обстановку, в которой происходит действие, в конкретном месте пьесы – в начале актов и эпизодов;
- так читатель лучше представляет, в каких условиях живут и действуют герои;

6) **ремарки** –

- комментарии к репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации;

- с одной стороны, это своего рода «технические» подсказки автора о том, как именно (в сторону, обращаясь к зрителю, громко, тихо и пр.) говорят герои; с другой, зачастую такие подсказки дают читателю больше смысла, чем речь героя;

7) *построение сюжета* –

- следование частей друг за другом – за это ответственен именно автор;
- от количества, последовательности частей зависит воплощение авторской идеи (что-то выйдет на первый план и будет «осязаемым», а что-то останется в подтексте, и читатель должен будет понять скрытый смысл самостоятельно);

8) *развитие конфликта* –

- повод для конфликта, степень его остроты, количество участников тоже определяет автор;
- между тем задача автора – создать иллюзию настоящего времени, а значит, заставить читателя поверить в то, что конфликт движется самими героями, самой жизнью, представленной в пьесе в черед монологов и диалогов, за которые ответственны герои, а не автор (автор ведь не может вмешиваться в сознание самодостаточных героев);

9) *подтекст* –

- скрытый смысл;
- создается не только за счет построения автором текста (что-то на первом плане, о чем-то умалчивается), но и с помощью несоответствия произносимого и подразумеваемого (герои говорят одно, но при этом чувствуют другое, думают о другом).

2.2. ВТОРИЧНЫЕ СУБЪЕКТЫ

Под вторичными субъектами в драме подразумевается **герои**.

В эпическом произведении читатель привык сначала видеть внешность героя, затем читатель может познакомиться с его родословной, обстановкой, в которой живет персонаж, и пр. В драматическом произведении такого описания внешности, характера, поступков нет. Конечно, автор может в списке действующих лиц указать детали внешности героев, но это бывает редко. Или герои сами могут охарактеризовать себя или других в плане внешности, характера.

Вообще, открывая ту или иную пьесу, читатель видит прежде всего речевое общение героев. Герои словно врываются в действие, поскольку автор самоустраняется. Возникает ощущение, что герои говорят от себя, своей речью герои самостоятельно «производят» действие, «рассказывают» сюжет. Вот по-

чему героев можно назвать субъектами речи, правда, вторичными, так как все же не с них начинается пьеса, да и их вводит в текст автор в списке действующих лиц.

Вообще, основной текст пьесы – это цепь *высказываний* персонажей, их *реплик* и *монологов* (В. Е. Хализев).

Следовательно, **главным средством создания героев**, воссоздания их характера становится **речь**.

Опираясь на монологи, диалоги, реплики и ремарки, читатель должен вообразить время действия, остановку, в которой живут герои, представить их внешний облик, манеру говорить и слушать, улавливать жесты, почувствовать, что скрывается за словами и поступками каждого из них.

1. Монолог (от др.-греч. *μόνος* – один и *λόγος* – речь) –

- развернутое высказывание персонажа; форма речи, обращенной говорящим к самому себе, не рассчитанной на словесную реакцию другого лица;
- развернутое, пространственное высказывание, знаменующее активность одного из участников коммуникации или вовсе не включенное в межличностное общение;
- функционально связан с стремлением широко охватить тематическое содержание высказывания, с стремлением драматурга раскрыть мир чувств, переживаний и мыслей героя. Обращаясь преимущественно к зрителю (в театре), герой в монологе сосредоточивается на себе, своих сомнениях, размышлениях, переживаниях, что обращает внимание зрителя / читателя на определенную тему, проблему;
- бывает *обращенным* и *уединенным*;

Обращенные монологи определенным образом воздействуют на адресата, но не требуют от него сиюминутного речевого отклика. Здесь один участник коммуникации активен, остальные – пассивны. Адресатом может быть одно лицо, но может быть и неограниченное количество персонажей.

Уединенные монологи – это высказывания, осуществляемые героем либо в одиночестве (буквальном), либо в психологической изоляции от окружающих. Тем не менее нередко такие монологи являются реакцией на чьи-то слова, произнесенные ранее, и одновременно – репликами потенциальных, воображаемых диалогов. Уединенные монологи – неотъемлемая грань человеческой жизни: «Думать – значит прежде всего говорить с самим собой» (В. Айрапетян);

- характеризуется наличием распространенных конструкций, грамматической их оформленностью;
- менее, чем диалогическая речь, ограничен местом и временем, поэтому легко распространяется в шире человеческого бытия и успешно выступает как средоточие внеситуативных смыслов, устойчивых и глубоких.

2. **Диалог** (др.-греч. *διάλογος* – «разговор, беседа» от *διά* – «через; отдельно» и *λόγος* – «слово; речь; разум; мнение; учение») –

- форма речи, при которой происходит обмен высказываниями между двумя и более лицами. Участники коммуникации постоянно меняются ролями, становясь на какое-то время то говорящими (активными), то слушающими (пассивными);
- преимущественно устная речь, протекающая в условиях непосредственного контакта;
- особая форма развития философских или вообще отвлеченных по своей широкой значимости (моралистической и т. п.) тем, идей;
- формирует ситуацию, когда отдельные высказывания возникают мгновенно. Диалогическая реплика откликается на только что прозвучавшие слова и адресуется собеседнику, от которого ожидается незамедлительный речевой отклик. Диалогические реплики значимы прежде всего сиюминутно, главное в них живет только в ситуации данного момента;
- как правило, осуществляется цепью лаконичных высказываний (реплик). Когда реплики очень разрастаются, диалог как таковой перестает существовать, распадаясь на ряд монологов;
- помогает героям ориентироваться в повседневной жизни, устанавливать и упрочивать контакты друг с другом, общаться интеллектуально и духовно;
- способствует обсуждению насущных бытовых, социальных, нравственных проблем, отношение к которым видно по высказываниям каждого персонажа; фактически диалог и есть движущая сила конфликта в пьесе;
- характеризуется краткостью высказываний (особенно в вопросно-ответной форме); использованием внеречевых средств (мимика, жесты); большой ролью интонации, разнообразием особых предложений неполного состава (чему способствует не только естественная опора на реплики собеседника, но и обстановка беседы); свободным от строгих норм книжной речи синтаксическим оформлением высказывания, зара-

нее не подготовленного; преобладанием простых предложений, характерных для разговорной речи вообще;

- характеризуется спонтанностью. Высказывания в составе диалога нередко оказываются сбивчивыми, грамматически неправильными. Встречаются также «недомолвки», которые тем не менее понятны собеседнику. Слушающий нередко перебивает говорящего, вмешиваясь в течение его речи, и это усиливает «сцепленность» реплик: диалог предстает как сплошной поток речи двух, а иногда и большего числа лиц (полилог);
- особая сфера речевой культуры, где от человека требуется не только способность вести диалог, но и чуткость к собеседнику, гибкость мысли, острота ума, а также гармоническое соответствие между умением говорить и умением вслушиваться в слова собеседника;
- исторически первичен по отношению к монологической речи и составляет своего рода центр речевой деятельности: «Мы разговариваем с собеседниками, которые нам отвечают, – такова человеческая действительность» (Э. Бенвенист).

3. **Полилог** (от др.-греч. *πολύς* – «многочисленный» и *λόγος* – «слово», букв. – «речь многих») – на сегодняшний день менее всех исследованная форма коммуникации –

- разговор многих участников, коллективная форма общения;
- предполагает переход роли говорящего от одного лица к другому, в противном случае разговор превращается в монолог;
- является синонимом слова диалог, так как ошибочно полагать, что термин «диалог» предполагает наличие ровно двух участников (в слове «диалог» греческий префикс *διά-* («через») и греческое *δίς-* («два» / «дважды» / «двойной») лишь внешне схожи);
- имеет общие черты с диалогом – содержательная и конструктивная связанность реплик, спонтанность, сиюминутная реакция участников беседы на реплики говорящего («живой разговор») и др. Однако формальная и смысловая связь реплик в полилоге более сложная и свободная: она колеблется от активного участия говорящих в общей беседе до безучастности (например, красноречивого молчания) некоторых из них;
- в отличие от диалога, в котором ответная реплика должна следовать вслед за прозвучавшей, в полилоге последующая реплика может являться реакцией на стимул не непосредственного адресата, а временно вербально пассивных участников. Кроме того, последующая реплика

может стоять от предыдущей на значительном расстоянии, то есть быть удаленной во времени;

- следовательно, предлагает возможность обдумывания речевого шага в рецептивном состоянии и отсрочки выступления (ср.: в диалоге слишком отсроченная реакция ведет к прекращению коммуникации);
- не позволяет называть «сторонними наблюдателями» некоторых участников с их кажущейся низкой внешней активностью или временным вербальным неучастием в общении. Молчание, во-первых, являясь нулевым актом, тем не менее многозначно; во-вторых, находясь в рецептивном состоянии, участник «переваривает» услышанное, сопереживает, готовит контраргументы и т. д., то есть он фактически «не выпадает» из процесса коммуникации;
- имеет набор коммуникативных ролей, следовательно, в полилоге меняются нормы и варианты вступления в беседу. В процессе полилогического общения группе свойствен распад на коалиции: наряду с «я», «ты» появляются «вы», «он», «она», «они»;
- за счет участия в коммуникации нескольких человек предлагает многостороннее обсуждение проблемы, способствует взаимодействию индивидуальных точек зрения и появлению возможности корректировать систему взглядов каждого говорящего и вместе с тем – картину мира в целом.

3. ПЕРСОНАЖ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

3.1. ПЕРСОНАЖ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

В драматическом произведении все персонажи введены автором в самом начале пьесы – в списке действующих лиц. Однако затем мы видим непосредственное речевое взаимодействие героев, в рамках которого каждый герой осмысливается субъектно – как «производитель» действия, если под действием подразумевается общение. В данном контексте речевое событие традиционно рассматривается в трех аспектах – монолог, диалог, полилог, и герои не просто обретают собственный голос, но становятся в чистом виде воплощением голоса.

Тем не менее персонажи не утрачивают своей объектности: читатель привычно воспринимает их как действующих лиц, как тех, на кого направлено внимание автора.

Напомним, термин **персонаж** взят из французского языка и имеет латинское происхождение. Словом «*persona*» древние римляне обозначали *маску, которую надевал актер*, а позднее – *изображенное в художественном произведении лицо*.

В качестве синонимичных данному термину бытуют словосочетания «*литературный герой*» и «*действующее лицо*». Однако эти выражения несут в себе и дополнительные значения: слово «герой» подчеркивает позитивную роль, яркость, необычность, исключительность изображаемого человека, а словосочетание «действующее лицо» – тот факт, что персонаж проявляет себя преимущественно в совершении поступков.

Персонаж – это

- либо плод чистого вымысла писателя (Гулливер и лилипуты у Дж. Свифта; лишившийся носа майор Ковалев у Н. В. Гоголя),
- либо результат домысливания облика реально существовавшего человека (будь то исторические личности или люди, биографически близкие писателю, а то и он сам);
- либо, наконец, итог обработки и достраивания уже известных литературных героев, каковы, скажем, Дон Жуан или Фауст.

Персонаж имеет двоякую природу.

Он, во-первых, является субъектом изображаемого действия, стимулом развертывания событий, составляющих сюжет. Именно с этой стороны подошел к персонажной сфере В. Я. Пропп в своей известной работе «Морфология

сказки» (1928). О сказочных героях ученый говорил как о носителях определенных функций в сюжете и подчеркивал, что изображаемые в сказках лица значимы прежде всего как факторы движения событийных рядов.

Во-вторых, и это едва ли не главное, персонаж имеет в составе произведения значимость самостоятельную, независимую от сюжета (событийного ряда): он выступает как носитель стабильных и устойчивых (порой, правда, претерпевающих изменения) свойств, черт, качеств.

3.2. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ

Система персонажей –

- **множество художественных образов,**
 - ✓ находящихся **в определенных отношениях и связях друг с другом,**
 - ✓ образующих целостное единство художественного произведения;
- **соотнесенность персонажей друг с другом** в составе художественного произведения;
- важнейший аспект композиции.

Система образов играет важную роль в реализации темы и идеи произведения и выполняет **две функции:**

- **конструктивную** (формирует структурное единство произведения),
- **содержательную** (раскрывает логику художественного замысла, является проводником авторской концепции).

Категорию персонажа можно определять по двум различным параметрам:

- 1) по **степени участия в сюжете** и, соответственно, по **объему текста, который этому персонажу отводится;**
- 2) по **степени важности данного персонажа** для раскрытия сторон художественного содержания.

(1) При анализе эпических и драматических произведений много внимания приходится уделять композиции системы персонажей, то есть действующих лиц произведения (подчеркнем – анализу не самих персонажей, а их взаимных связей и отношений, то есть композиции).

Для удобства подхода к этому анализу принято различать **персонажей**

- 1) **главных** (в центре сюжета, обладают самостоятельными характерами и прямо связаны со всеми уровнями содержания произведения),

- 2) **второстепенных** (довольно активно участвующих в сюжете, имеющих собственный характер, но которым уделяется меньше авторского внимания; в ряде случаев их функция – помогать раскрытию образов главных героев),
- 3) и **эпизодических** (появляющихся в одном-двух эпизодах сюжета, зачастую не имеющих собственного характера и стоящих на периферии авторского внимания; их основная функция – давать в нужный момент толчок сюжетному действию или же оттенять те или иные черты персонажей главных и второстепенных).

К ним можно добавить так называемые **«внесценические»** – персонажи, называемые, но не участвующие в действии. При этом

- одному такому персонажу может быть посвящен отдельный маленький «сюжет» (к примеру, вспоминаемый персонаж сыграл определенную роль в жизни главного героя, поэтому в произведении появился «сюжет» о нем);
- о другом будет говориться особенно значительно (зачастую это связано с тем, что внесценический персонаж представляет собой какой-либо социальный слой, как правило, аристократию, поскольку герой, вспоминающий данного персонажа, склонен ориентироваться на мнение «света»);
- третий просто упомянут (в этом случае внесценический персонаж будет вполне «проходным»).

Следовательно, внесценические персонажи выполняют следующие **функции**:

- 1) создают фон, образ эпохи и тем самым расширяют художественное пространство и время; способствуют формированию представления о быте и нравах общества;
- 2) дают дополнительную характеристику главных героев, которые о них рассказывают; показывают неслучайность, типичность характера и поведения главных героев;
- 3) помогают читателю провести параллели с теми героями, которые участвуют в событиях.

Представленная классификация работает полноценно, если степень участия в сюжете и степень важности персонажа совпадают.

Однако зачастую бывает так, что параметры персонажа не совпадают между собой; чаще всего в том случае, если второстепенное или эпизодическое с точки зрения сюжета лицо несет на себе большую содержательную нагрузку

(как, например, эпизодический герой императрица Екатерина, без которой идея милосердия не получила бы смыслового и композиционного завершения в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина).

Есть произведения, в которых вопрос о разделении персонажей на главных, второстепенных и эпизодических теряет содержательный смысл, хотя в ряде случаев и сохраняются различия между отдельными персонажами с точки зрения сюжета и объема текста (как, например, в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» эпизодические персонажи отличаются от главных лишь количественно, а не качественно: по объему изображения, но не по степени авторского интереса к ним, так что какой-нибудь Сысой Пафнутьевич или вовсе безымянная хозяйка придорожного трактира оказываются для автора не менее интересны, чем Чичиков или Плюшкин. А это создает особую установку, особый содержательный смысл композиции: перед нами уже не образы отдельных людей, а нечто более широкое и значительное – образ народа).

(2) **Между персонажами** произведения могут возникать довольно сложные **композиционные и смысловые взаимоотношения**.

1. Наиболее простой и часто встречающийся случай – **противопоставление двух образов друг другу**.

- По такому принципу контраста построена, например, система персонажей в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина: Моцарт – Сальери, Дон Гуан – Командор, барон Филипп – его сын Альбер, священник – Вальсингам.

2. Более сложный случай – **один персонаж противопоставлен всем другим**,

- как, например, в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», где важны даже количественные соотношения: недаром А. С. Грибоедов писал, что в его комедии «двадцать пять глупцов на одного умного человека».

3. Гораздо реже, чем противопоставление, применяется прием своеобразного «**двойничества**», когда персонажи композиционно объединены по сходству;

- классическим примером могут служить Бобчинский и Добчинский в «Ревизоре» Н. В. Гоголя.

4. Зачастую композиционная группировка персонажей осуществляется **в соответствии с теми темами и проблемами**, которые эти персонажи воплощают.

- Так, в «Анне Карениной» Л.Н. Толстого основная композиционная группировка персонажей – по заявленному в начале романа тематическому принципу: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая

несчастливая семья несчастлива по-своему». Различные семьи в романе по-разному развивают эту тему.

5. **Сложные** композиционные **взаимоотношения персонажей** особенно интересно анализировать, когда они **не получают выражения в сюжете**: тогда между образами устанавливаются скрытые, на первый взгляд, но очень значимые композиционные связи, к тому же начинаешь лучше понимать гармоническую цельность в построении произведения.

- Что, например, общего между Наполеоном и Элен, Кутузовым и Наташей? На первый взгляд, ничего: это персонажи из разных сюжетных линий романа. Но в том-то и дело, что, казалось бы, абсолютно обособленные линии связаны прочными композиционными скрепами, в частности, в области системы персонажей. Все персонажи романа делятся на две группы: одни живут естественной жизнью и воплощают в себе нравственные начала любви и духовного самосовершенствования; жизнь других неестественна, подчинена ложным целям, безнравственна в своей основе и воплощает в себе идею разъединения людей.

(3) Наряду с литературными героями как **индивидуальностями**,

- порой весьма значимыми оказываются **групповые, коллективные персонажи** (толпа на площади в нескольких сценах «Бориса Годунова» А.С. Пушкина, свидетельствующая о мнении народном и его выражающая).

3.3. СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ПЕРСОНАЖА

Безусловно, главным способом создания персонажей в пьесе становится речь, о чем говорилось в предыдущей главе. Однако имеет смысл обратить внимание на традиционные способы создания персонажа, в той или иной мере используемые драматургами.

1. Название произведения:

- может напрямую указывать на **имя** героя («Гамлет» У. Шекспира, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Борис Годунов» А. С. Пушкина, «Дядя Ваня» А. П. Чехова);
- может содержать какую-то **характеристику** героя или типичную черту («Мизантроп», «Скупой» Ж.-Б. Мольера, «Горе от ума» А. С. Грибоедова);

- может указывать на **социальный статус** героя («Бесприданница» А.Н. Островского, «Побочный сын» Д. Дидро, «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера);
- может быть **символическим**, тем самым играя определенную роль в судьбе героев – например, объединяя персонажей в конкретном, но в то же время символическом пространстве, обостряющем их проблемы («На дне» М. Горького), или указывая на еще одного (символического) героя, так или иначе соотносящегося с действующими лицами («Вишневый сад» А.П. Чехова).

2. Эпиграф к литературному произведению (если есть):

- может указывать на **основную черту характера героя, ситуацию**, в которой окажется герой, и пр.
(так, эпиграф в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» – «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» – указывает на критику не внешних обстоятельств, а пороков самого человека, чиновников провинциального города, ответственных и за свои поступки, и за происходящее в городе).

3. Предыстория жизни героя (если есть).

- Описание детства, юности, становления героя как личности, **помогает глубже раскрыть внутренний мир персонажа**
(например, из монолога Катерины в «Грозе» А. Н. Островского мы узнаем о ее жизни до замужества, жизни свободной – физически и духовно, жизни счастливой, в которой мечтательность могла обрести реальные формы, в отличие от жизни в доме Кабановой).

4. Имя, которое, как правило, есть у героя.

- Прежде всего следует обратить внимание на **количественный фактор**.
 - ✓ Автор может назвать героя по имени, отчеству и фамилии, заявляя тем самым о полноценности образа (независимо от того, «отрицательный» или «положительный» это герой). «Полноценность» в данном случае означает сформированное мировоззрение героя, его точку зрения на человека, общество, мир в целом.
 - ✓ Чем меньше компонентов имени (например, только имя, только отчество, только фамилия), тем явственнее авторское отношение к герою: недостаток в количестве компонентов может символизировать недостатки в характере героя. Интересны случаи исчезновения имени героя из текста (как, например, в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня»:

Иван Петрович Войницкий, всю жизнь не принадлежавший себе, посвятивший ее другому человеку, оторванный от реальности, осознающий, что жизнь «потеряна безвозвратно, прошлое глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости», – в свои 47 лет превращается в «дядю Ваню»).

- ✓ С другой стороны, зачастую называя героя только по имени или по фамилии, автор претендует на некое символическое обобщение.
- С последним примером связано еще одно важное свойство: **имя** героя **может быть**, и чаще всего бывает, «говорящим», указывает на черты характера, личностные качества персонажа (так, практически все герои любой пьесы обладают «говорящими» именами/фамилиями. Поскольку непосредственно авторская сфера выражения мала в плане объема текста, именно через номинацию первичный субъект имеет возможность напрямую охарактеризовать героев).
- Еще одним важным аспектом в плане **имени** является его **отсутствие** в произведении. В некоторых произведениях отсутствие имени собственного в назывании персонажа объясняется собирательностью образа (например, «Господин из Сан-Франциско» И. А. Бунина).

5. Портрет (внешнее описание).

- **С портрета** обыкновенно **начинается знакомство читателя с персонажем в эпическом произведении**.
- ✓ Изображение в художественном произведении **внешности человека**, включая лицо, телосложение, одежду, манеру поведения, жестикуляцию, мимику.
- ✓ Всякий **портрет** в той или иной степени **характерологичен** – по внешним чертам мы можем хотя бы бегло и приблизительно судить о характере человека. При этом портрет может быть снабжен авторским комментарием, раскрывающим связи портрета и характера (например, комментарий к портрету Печорина), а может действовать сам по себе (портрет Базарова в «Отцах и детях»). В этом случае автор как бы полагается на читателя, что выводы о характере человека он сделает сам. Такой портрет требует более пристального внимания. Таким образом, портретная характеристика часто выражает авторское отношение к персонажу.
- ✓ Типы портрета: **натуралистический** (портрет, скопированный с реально существующего человека: Мастер в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова); **психологический** (через внешность героя раскры-

вается внутренний мир героя: Печорин в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова); *идеализирующий* или *гротескный* (эффектные и яркие, изобилующие метафорами, сравнениями, эпитетами: полячка в повести «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя).

- ✓ Виды портретной характеристики: *портрет-сравнение*, в котором важно не только помочь читателю более ясно представить себе внешность героя, но и создать определенное впечатление от человека, его внешности (например: «И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» («В овраге» А. П. Чехова)); *портрет-впечатление*, связанный с тем, что портретных черт и деталей как таковых нет вообще, остается только впечатление, производимое внешностью героя на стороннего наблюдателя или на кого-нибудь из персонажей произведения (например: «Лицо его как будто дверью прищемлено или мокрой тряпкой прибито» («Двое в одном» А. П. Чехова)).
- **В драматическом произведении портрет факультативен**, поскольку первична речь героев.
- ✓ Тем не менее портретные характеристики так или иначе присутствуют в тексте: на уровне упоминания портретных деталей самим персонажем или высказывания одного героя в адрес другого.
- ✓ Более интересным представляется авторское указание на портретные детали героев. Как правило, это содержится в списке действующих лиц или ремарках (например, за списком действующих лиц в «Грозе» А. Н. Островского следует ремарка-сноска: «Все лица, кроме Бориса, одеты по-русски», что концептуально означает столкновение русского патриархального сознания (= мира) с европейским, западным, выразителем которого становится «порядочно образованный» Борис).

6. Психологический анализ.

- Подробное воссоздание *внутреннего мира* персонажа (чувств, мыслей, эмоций, побуждений); особую роль играют изменения внутренней жизни героя.
- **Ярче всего психологический анализ в такой форме реализуется в эпических произведениях.**
- Так, существуют три основные формы психологического изображения, к которым сводятся в конечном счете все конкретные приемы воспроизведения внутреннего мира:

- ✓ **прямая форма** – изображение характеров «изнутри», с помощью речи (прямая: устная и письменная; косвенная; внутренний монолог), образов памяти и воображения; то есть писатель как бы проникает в сознание, душу, непосредственно показывая, что происходит с ним в тот или иной момент (например: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую оболстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство? Вера меня любит больше, чем княжна Мери будет любить когда-нибудь; если б она мне казалась непобедимой красавицей, то, может быть, я бы завлекся трудностью предприятия...» («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова));
- ✓ **косвенная форма** – психологический анализ «извне», с помощью психологической интерпретации писателем выразительных особенностей речи, речевого, мимического поведения и других средств внешнего проявления психики; то есть внутренний мир героя показан не непосредственно, а через внешние симптомы, которые могут быть не всегда однозначно интерпретированы. К приемам косвенного психологизма относятся различные детали портрета, пейзажа, интерьера и др. (например: «Говорят, Лаврецкий посетил тот отдаленный монастырь, куда скрылась Лиза, – увидел ее. Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смиренной походкой монахини – и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо – и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу. Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать – и пройти мимо» («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева));
- ✓ **суммарно-обозначающий способ** – с помощью названия, предельно кратко обозначения тех процессов, которые протекают во внутреннем мире героя; чувства названы, но не показаны (например: «Когда он вошел к Соне, уже начинались сумерки. Весь день Соня прождала его в ужасном волнении. Они ждали вместе с Дуней. <...> Не станем передавать подробностей разговора и слез обеих женщин, и насколько сошлись они между собой» («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского)).
- **В драматическом произведении**, по сути, есть **два способа реализации психологического анализа**:

- ✓ **речь героев** – монолог, диалог, полилог. Каждый вид имеет свои особенности в плане раскрытия внутреннего мира героев, при этом монолог, диалог и полилог являются, как в эпосе, прямой формой реализации психоанализа.

Так, в **монологе** герою проще всего высказаться концептуально, экзистенциально. Монолог зачастую исповедален, он позволяет заглянуть в сознание, душу персонажа, увидеть сомнения и внутренний конфликт. Монолог может быть построен как поток сознания, что указывает на хаос мыслей, ассоциативность как ключевой принцип сознания героя.

Диалог, чаще всего будучи выстроенный как спонтанная речь, позволяет выделить, казалось бы, «случайные» фразы, но именно они высвечивают настоящее («неподготовленное») в героях. Диалог свидетельствует о наличии или отсутствии способности слышать друг друга, что зависит в первую очередь от внутреннего состояния героев. Диалог в некоторых случаях способствует разрешению конфликта, так как помогает героям осознать истоки этого конфликта, если, конечно, герои слышат друг друга.

Полилог во многом схож с диалогом, однако здесь следует назвать то, что выходит за пределы диалога. Так, полилог создает многоголосие, в котором каждый участник представляет свою точку зрения. Безусловно, в таком многоголосии важно учитывать, как и в случае с диалогом, способность героев слышать друг друга. Но даже в случае «глухоты» персонажей читатель все равно вычленяет важное – атмосферу духовного разобщения (ср.: «На дне» М. Горького, «Вишневый сад» А. П. Чехова);

- ✓ **авторские ремарки** – пояснения, которыми драматург предваряет или сопровождает ход действия, могут указывать на особенности поведения или психологического состояния героев. В этом смысле ремарки близки суммарно-обозначающему способу в эпосе: они предельно кратко обозначают те процессы, которые протекают во внутреннем мире героя.

Ремарки могут описывать физические реакции героев (бледность, дрожь), фиксировать их эмоциональные состояния («взволнованно»), передавать внутренние порывы, указывать на особенности взаимоотношений персонажей. Пожалуй, это самый очевидный функционал ремарок в плане реализации психоанализа.

Однако ремарки могут создавать так называемое «подводное течение», то есть подтекст, позволяя за прямым содержанием речи героев

увидеть «глубинное» содержание, связанное со скрытыми мотивами их поведения.

Ремарки могут быть как краткими, так и развернутыми. В последнем случае ремарки создают особый текст. Так, например, развернутая ремарка в «Вишневом саде» А. П. Чехова: «Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» – создает ритм: чередование тишины, включающей в себя паузы, молчание героев о главном, и звука, бесполезных разговоров, болтовни. Именно так достигается общее состояние психологического дискомфорта, в котором сложно находиться не только героям, но и читателю.

7. Речь. В драматическом произведении это главный способ создания персонажа. Более подробно см. в предыдущей главе. Здесь же целесообразно представить общие закономерности речевого поведения героев.

- Процесс *словесного общения между людьми*, возникающий в определенных условиях жизни и заключающийся в выражении определенных мыслей, окрашенных определенными чувствами и стремлениями.
- Внутренние монологи, диалоги с другими героями произведения характеризуют персонажа, выявляют его склонности, пристрастия. В этом случае читатель следит за тем, *что и как говорит герой*.
- Речь персонажей является прямым источником информации для читателя. При этом речь героя воспринимается самим читателем в том виде, в каком она представлена автором в произведении без каких-либо комментариев с его стороны, в результате чего у читателя складывается определенное впечатление об особенностях характера персонажа.
- В некоторых случаях речь персонажа носит ситуативный характер, то есть в ней находят отражение переживаемые им чувства и то психологическое состояние, в котором он пребывает. В других ситуациях речь героя может быть лишена эмоциональной окраски и, следовательно, звучит иначе. В определенный момент в речи персонажа отмечаются некоторые отклонения от нормы, что позволяет говорить не о речевой его характеристике в целом, а о характеристике конкретного речевого момента.
- Речевая характеристика – составляющая характеристики героя или персонажа; включает в себя его манеру говорить, излюбленные интонации и словечки, обороты речи, словарный запас, то есть складывается из самой речи героя и из описания ее особенностей автором.

- Иногда на речи персонажа сказывается его физический недостаток (например, заикание). Авторы используют это в двух направлениях: а) это на самом деле физический недостаток персонажа, и поэтому он все время заикается; б) заикание – результат психологического состояния персонажа, например, когда он испытывает чувство страха. В этом случае его физический недостаток носит ситуативный характер.
- Следует отметить и невербальные способы характеристики речи персонажей. Здесь имеется в виду описание сопровождающих эту речь движений, жестов, мимики, а также интонации и мелодики речи. Важно знать не только, что сказано, но и как сказано.
- Эмоциональность речи персонажа также играет важную роль в раскрытии его личности.

8. Характер персонажа.

- Следует отличать литературный характер от характера в жизни. Создавая характер, писатель может отражать черты реального, исторического человека. Но он неизбежно использует вымысел, «домысливает» прототип, даже если его герой – историческое лицо.
- Литературный (художественный) характер является «двигателем» сюжета, а принципы его построения тесным образом связаны с жанром и композицией всего произведения. Литературный характер включает в себя не только *художественное воплощение личных качеств героев*, но и *специфическую авторскую манеру его построения*. Именно эволюция характера определяет сам сюжет и его построение.
- Кроме того, литературный (художественный) характер – это *образ человека, представленный в литературном произведении* с достаточной полнотой, в единстве общего и индивидуального, объективного и субъективного; совокупность внешнего и внутреннего, индивидуальности и личности героя, подробно обрисованных автором, а поэтому позволяющих читателям воспринимать персонаж как живое лицо; художественное описание человека и его жизни в контексте его личности.
- Однако, говоря о «характере персонажа», следует в первую очередь обратить внимание на поступки героя, отношение к окружающим, чувства и речь героя, причем *в драматическом произведении на первый план выходит именно речь*, ведь событие как физический фактор оказывается за сценой.
- ✓ В этом смысле необходимо обратить внимание на *монологи, диалоги* и *полилоги* (см. соответствующий раздел), но важно и следить за тем, *что и как говорит герой*.

- ✓ Под поступком традиционно понимается совершение какого-либо действия. В драме действие как таковое представлено в виде речевого общения, следовательно, *под поступком можно понимать отношение говорящего к собеседнику, окружающим* (ср.: так, особую роль здесь играет «глухота» героя или, наоборот, чувствительность к собеседнику), а также отношение окружающих к говорящему, и всё это представлено речевой сферой.
- ✓ Тем не менее драматические герои совершают поступки – действия в привычном понимании, даже если они вынесены за сцену (например, измена Катерины в «Грозе» А. Н. Островского сюжетно-композиционно оказывается в промежутке между третьим и четвертым действием. Сценически важным представляется смятение Катерины, принятие ею судьбоносного решения, то есть психологический фактор. То же самое происходит в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»: непосредственно продажа имения (аукцион) вынесена за сцену, читателю важнее увидеть возможность или невозможность героев *осознать* происходящее, осмыслить свою жизнь в критический момент).

9. Прямая авторская характеристика.

- *Непосредственное выражение отношения автора к герою.*
- Писатель сознательно раскрывает свое отношение к герою, характеризуя его действия, поступки, давая им свою оценку.
- Способами проявить свое отношение к герою могут быть:
 - а) оценочность (эмоциональность) в описании героя или его поступка – удивление, восхищение; одобрение / неодобрение поступка; ирония как возможность показать недостатки характера героя;
 - б) непосредственное указание на особенности / черты характера героя.
- ✓ *Это применимо вполне в эпическом произведении:* «Онегин – добрый мой приятель...» («Евгений Онегин» А. С. Пушкина); «Из числа всей ее челяди самым замечательным лицом был дворник Герасим, мужчина двенадцати вершков роста, сложенный богатырем и глухонемой от рождения» («Муму» И. С. Тургенева).
- ✓ *В драматическом произведении* в связи с отсутствием описательно-повествовательного начала *у автора есть только одна возможность напрямую охарактеризовать героя – в списке действующих лиц.*

10. Характеристика героя другими действующими лицами.

- *Автор* словно *самоустраняется*, давая другим героям возможность *характеризовать*, например, главного героя.
- Высказывания других действующих лиц оттеняют или выявляют нюансы в характере центрального героя.
- ✓ *Результативно это работает в эпическом произведении*: данный прием, несмотря на свою факультативность, привносит принцип объективности в оценивание главного героя – несколько точек зрения (например, интересна неоднозначная характеристика Базарова, данная Аркадием, Николаем Петровичем и Павлом Петровичем в «Отцах и детях» И. С. Тургенева).
- ✓ *Драматическое же произведение словно построено на данном приеме*. Основной текст пьесы представляет собой сочетание монологов, диалогов и полилогов. Это и есть непосредственная характеристика героя другими действующими лицами.

11. Сопоставление героя с другими действующими лицами и противопоставление им.

- Взаимоотношения персонажа с другими героями произведения показаны автором, *чтобы читатель увидел героя* не изолированно, а *в определенных ситуациях, во взаимодействии с разными людьми*.
- Данный прием (антитезы) позволяет классифицировать персонажей произведения по каким-либо принципам (например, деление героев по «лагерям» согласно их общественно-политическим взглядам: положительные и отрицательные герои в «Недоросле» Д. И. Фонвизина, ситуация «один против всех» в «Горе от ума» А. С. Грибоедова).
- Следовательно, прием сопоставления / противопоставления помогает выявить героев-антиподов и героев-двойников в произведениях, что играет важную роль в системе персонажей.

12. Интерьер.

- Интерьер (фр. *interieur* – внутренний) в литературе – *описание внутреннего убранства помещений*, характеризующее эпоху, страну, социальный статус владельца, его художественно-эстетические и социально-бытовые вкусы.
- Несет эмоциональную и содержательную оценку не только самого пространства, но и героя.
- ✓ Интерьер показывает условия жизни персонажей и тем самым используется в основном для характеристики героев, играя важную

роль в создании атмосферы, необходимой для воплощения авторского замысла.

- ✓ То есть интерьер в художественной структуре произведения играет роль косвенной характеристики героев, а также дает возможность расширить и углубить представления читателя о событиях.
- ✓ Создавая интерьер жилища героя, писатель проникает в глубины души человека, ведь жилище – это овеществленная «модель» внутреннего «я» человека.
- Но автору **необязательно описывать то, что само собой разумеется для читателя**, чаще он ограничивается отдельными деталями.
 - ✓ Как правило, читатель сам может примерно представить себе обстановку.
 - ✓ Но если в произведении описывается неизвестная (малоизвестная) читателю среда, другая историческая эпоха, интерьер может играть важную культурологическую роль.
 - ✓ Интерьер может совмещать и две функции: описание условий, в которых живет герой, и указание на его характер.
 - ✓ Психологическая функция интерьера может быть разнообразной. Человек окружает себя вещами, которые ему нравятся (Собакевич из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»). В то же время персонаж может не обращать внимания на окружающую его обстановку, как это делал Обломов (роман И. А. Гончаров «Обломов»). С помощью интерьера автор может показать важные изменения, которые произошли с героем за определенный промежуток художественного времени. Если сопоставить два фрагмента, рисующие интерьер кабинета Онегина в Петербурге и через несколько лет в старой бывшей дядюшкиной усадьбе, то можно сделать вывод о том, что изменились духовные ценности Онегина, произошла эволюция его внутреннего мира (роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»). Но и интерьер может оказывать психологическое влияние на персонажа. Например, свою теорию Раскольников вынашивал, лежа на диване в комнатке, похожей на шкаф, гроб (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»).
- Интерьер тесно связан с художественной деталью, то есть небольшой подробностью, становящейся важнейшей чертой образа. Другими словами, **зачастую интерьер создается с помощью деталей**, которые имеют, помимо бытового, символическое значение (таковы, например, «желтенькие, пыльные и всюду отставшие от стены обои», «три старых стула, не совсем исправных, крашеный стол в углу, на котором лежало

несколько тетрадей и книг», «неуклюжая большая софа, занимавшая чуть не всю стену и половину ширины всей комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях и служившая постелью» в комнате Раскольникова. Все это не только показывает социальный статус, условия жизни героя, но и влияет на его характер).

- **В драматическом произведении** нет возможности показать интерьер максимально полно в связи с отсутствием описательно-повествовательного начала. **Интерьер может быть представлен выборочно, в каких-то деталях:**
 - ✓ прежде всего в **авторском указании на сценическую обстановку** («Подвал, похожий на пещеру. Потолок – тяжелые, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой. Свет – от зрителя и, сверху вниз, – из квадратного окна с правой стороны. Правый угол занят отгороженной тонкими переборками комнатой Пепла, около двери в эту комнату – нары Бубнова. В левом углу – большая русская печь; в левой – каменной – стене – дверь в кухню, где живут Квашня, Барон, Настя. Между печью и дверью у стены – широкая кровать, закрытая грязным ситцевым пологом. Везде по стенам – нары» («На дне» М. Горького));
 - ✓ в **ремарках** («Садится на нары», «Ложится на нары», «Задумывается, сидя на нарах», «Указывая на дверь в кухню», «У двери в сени», «Подвигаясь к двери», «Отворив дверь», «Слезая с печи» и пр. («На дне» М. Горького));
 - ✓ в **речи героев** («А ты слезай с печи-то да убирай квартиру... чего нежишься?», «Дверь в сени отвори...», «Ты сидишь на нарах, а я – на полу... пусти меня на свое место, да и отвориай...», «Ты зачем на печь залез?») и пр. («На дне» М. Горького)).
- По большому счету **детали интерьера в драматическом произведении утилитарны и символичны одновременно**: с одной стороны, они служат подспорьем для декоратора, с другой, так или иначе характеризуют героев.

13. Пейзаж.

- Пейзаж (фр. *paysage*, от *païs* – страна, местность) – **изображение** в произведении живой и неживой **природы**.
- Пейзаж выполняет несколько функций.
 - ✓ Первая и простейшая функция пейзажа – **обозначать место действия**. Однако как бы ни была проста, на первый взгляд, эта функция, ее эстетическое воздействие на читателя не следует недооцени-

вать. Зачастую место действия имеет принципиальное для данного произведения значение. (Так, описание сценической обстановки в «Бесприданнице» А. Н. Островского включает в себя элементы пейзажа: «Действие происходит в настоящее время, в большом городе Бряхимове на Волге. Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной; направо от актеров вход в кофейную, налево – деревья; в глубине низкая чугунная решетка, за ней вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и проч.; на площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой – на левой». Исходя из данного описания, читатель видит не только указание на провинциальное пространство, хотя и это само по себе важно, так как именно в провинции более всего сохраняется традиционный уклад жизни, традиционный менталитет, в отличие от столицы – пространства, созданного искусственно, своего рода «напоказ». Интересным представляется и символизм обстановки: «леса, села и проч.» создают ощущение простора, свободы, однако для главной героини эта свобода недостижима, поскольку «чугунная решетка» оказывается непроницаемой границей.)

- ✓ Пейзаж как место действия важен еще и потому, что *оказывает незаметное*, но тем не менее очень важное *воспитывающее влияние на формирование характера* (так, из монолога Катерины в действии 2, явлении 10 в пьесе А. Н. Островского «Гроза» читатель узнает о жизни героини в родном доме: «Такая ли я была! Я жила, ни об чём не тужила, точно птичка на воле. <...> Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключик, умоюсь, принесу с собою водицы и все, все цветы в доме полью. У меня цветов было много-много». Жизнь в согласии с природой, на лоне природы формирует в Катерине представление о свободе души, которое абсолютно подавляется в доме Кабановой).
- ✓ Еще одна функция пейзажа – *психологическая*. С давних пор было замечено, что определенные состояния природы так или иначе соотносятся с человеческими чувствами и переживаниями: солнце – с радостью, дождь – с грустью; ср. также выражения типа «душевная буря».

Поэтому пейзажные детали с самых ранних этапов развития литературы успешно использовались для *создания* в произведении определенной *эмоциональной атмосферы* (например, в «Грозе» А. Н. Островского гроза является предзнаменованием трагедии – смерти Катерины) и как *форма косвенного психологического изображения*, ко-

гда душевное состояние героев не описывается прямо, а как бы передается окружающей их природе, причем часто этот прием сопровождается психологическим параллелизмом или сравнением («То не ветер ветку клонит, / Не дубравушка шумит, – / То мое сердечко стонет, / Как осенний лист дрожит»).

В дальнейшем развитии литературы этот прием становится все более изощренным, появляется возможность не прямо, а косвенно соотносить душевные движения с тем или иным состоянием природы. При этом настроение персонажа может ему соответствовать, а может и наоборот – контрастировать с ним.

- ✓ Особо следует оговорить нечасто встречающийся случай, когда *природа становится как бы действующим лицом* художественного произведения. Здесь не имеются в виду басни и сказки, потому что принимающие в них участие персонажи-животные по сути дела являются лишь масками людских характеров.

Очень ярко этот прием проявляется в некоторых эпических произведениях, актуализирующих проблему «человек и природа» (как, например в повестях И. С. Тургенева «Бежин луг», «Поездка в Полесье»).

14. Социальная среда.

- В широком смысле социальная среда – совокупность *социальных условий жизнедеятельности человека*, оказывающих влияние на его сознание и поведение; окружающие человека общественные, материальные и духовные условия его существования и деятельности.
- В художественном произведении важным оказывается социальный статус героя (его социальное происхождение), так как это способствует лучшему пониманию идеологии героя, находящегося в определенном социальном окружении (среди подобных ему людей или отличных от него). Кроме того, общественные условия, в том числе материальные, в которых живет и действует персонаж, также принципиальны для анализа произведения.
- *Наиболее полное изображение социальной среды возможно в эпосе в жанре романа*, который располагает средствами воссоздания социального мира, отношений между людьми и их семьей, окружающей средой, политикой, государством и другими сферами жизни.
- Тем не менее *в драматическом произведении социальная среда тоже может быть заявлена достаточно ярко* (к примеру, мелкопоместное, провинциальное дворянство, характеризующееся невежеством, жадностью, жестокостью, в «Недоросле» Д. И. Фонвизина; ку-

печеский мир с его традициями, законами, моралью и бытом в пьесах А. Н. Островского; интеллигенция на стыке эпох – старого мира дворянских усадеб и нового буржуазного мира – в «Вишневом саде» А. П. Чехова и пр.).

- Вообще, в художественной литературе на первый план выдвигаются, как правило, социальные проблемы, которые влекут за собой целый клубок конфликтов, в том числе в нравственной сфере, так как противодействие сторон обеспечивается прежде всего социальной разницей во взглядах на жизнь (к примеру, для одних героев вишневый сад в одноименной пьесе А. П. Чехова символизирует память о детстве, о красоте, для других – бесполезная роскошь, для третьих – возможность будущего обновления).

15. Художественная деталь.

- Под художественной деталью понимается *мельчайшая изобразительная или выразительная художественную подробность*: элемент пейзажа или портрета, отдельная вещь, поступок, психологическое движение и т. п.
- Будучи элементом художественного целого, деталь сама по себе является мельчайшим образом, микрообразом. В то же время деталь практически всегда составляет часть более крупного образа; его образуют детали, складываясь в «блоки» (так, привычка при ходьбе не размахивать руками, темные брови и усы при светлых волосах, глаза, которые не смеялись, – все эти микрообразы складываются в «блок» более крупного образа – портрета Печорина, который в свою очередь вливается в еще более крупный образ – целостный образ человека).
- Для удобства анализа художественные детали можно подразделить на несколько групп.

✓ В первую очередь выделяются детали *внешние* и *психологические*.

Внешние детали рисуют внешнее, «предметное бытие» людей, их наружность и среду обитания. Внешние детали, в свою очередь, подразделяются на *портретные*, *пейзажные* и *вещные*.

Психологические детали рисуют внутренний мир человека, это отдельные душевные движения: мысли, чувства, переживания, желания и т. п.

Внешние и психологические детали не разделены непроходимой границей. Так, внешняя деталь становится психологической, если передает, выражает те или иные душевные движения (в таком случае речь идет о психологическом портрете) или включается в ход раз-

мышлений и переживаний героя (например, реальный топор и образ этого топора в душевной жизни Раскольникова).

К примеру, часы, на которые часто смотрит Лопахин в «Вишневом саде» А. П. Чехова, *внешне* указывают на расчетливого, делового человека, для которого время дорого, но *символически* (психологически) характеризуют Лопахина как «героя времени», поступающего соответственно эпохе, приспособившегося к этой эпохе, несмотря на некоторые внутренние противоречия. Именно Лопахин поднимет ключи – еще одну предметную и психологическую деталь, брошенные Варей после продажи имения. Лопахин – «герой нового времени», герой, подобравший «ключи» к новой эпохе.

- ✓ По характеру художественного воздействия различаются *детали-подробности* и *детали-символы*.

Подробности действуют в массе, описывая предмет или явление со всех мыслимых сторон,

символическая деталь единична, старается схватить сущность явления разом, выделяя в ней главное.

Вот, например, использование детали-подробности в пьесе «Горе от ума» А. С. Грибоедова: «Есть у меня вещицы три: / Есть туалет, прехитрая работа – / Снаружи зеркальцо, и зеркальцо внутри, / Кругом все прорезь, позолота; / Подушечка, из бисера узор; / И перламутровый прибор – / Игольничек и ножинки, как милы! / Жемчужинки, растертые в белилы! / Помада есть для губ, и для других причин, / С духами скляночка: резеда и жасмин». Здесь А. С. Грибоедову необходимо именно множество подробностей, чтобы усилить впечатление «мелочности» Молчалина. Чем больше образ героя обрастает вещами, тем больше он «овеществляется» сам и тем меньше в нем живой души.

Символическая деталь имеет свои преимущества: в ней удобно выражать общее впечатление о предмете, явлении, герое, с ее помощью хорошо улавливается общий психологический тон. Так, афористичность речи Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» характеризует героя как остроумного, темпераментного, эрудированного, готового поразить противника метким словом.

3.4. РОЛИ-АМПЛУА

Роли-амплуа (франц. *emploi* – букв. – *применение*) – относительно *устойчивые типы театральных ролей, соответствующие возрасту, внешности и стилю игры актера.*

История амплуа восходит к *античному театру*, где артисты делились на *трагических* и *комических*.

В эпоху *Возрождения* актеры итальянской комедии масок всю жизнь исполняли *роль одного персонажа с неизменными характерными чертами* (так, известными образами были скупой старик Панталоне, красивые и статные Влюбленные, самодовольный фанфарон Капитан, пара слуг – ловкий хитрец и простофиля).

Устойчивые амплуа появились во *французском театре XVIII века* в эпоху *классицизма*. Распространенными типами ролей стали короли, тираны, любовники и др. Из Франции система амплуа пришла в другие европейские страны.

Согласно классицистской системе амплуа актер, претендующий на определенную роль, должен обладать, в первую очередь, соответствующими для этой роли внешними данными (рост, сложение, тип лица, тембр голоса и пр.). Так, если актер имел высокий рост, статную фигуру, правильные черты лица, низкий голос, он мог рассчитывать на роль героя в трагедии. Актер же маленького роста, неправильного телосложения, с более высоким голосом годился только на роли комического плана. Переходы из одного амплуа в другое не допускались, за исключением возрастных амплуа: состарившийся трагический герой-премьер, к примеру, становился «благородным отцом». Каждому амплуа соответствовала своя линия поведения, свои декламационные и пластические особенности.

В XVIII-XIX веках система амплуа существовала более в устной театральной практике, чем в театральной теории. Система амплуа применялась при создании театральной труппы: список амплуа учитывал наиболее распространенные драматургические типы и давал возможность набрать актеров, нужных для того, чтобы играть любой репертуар.

Существовали различные способы классификации актеров по амплуа. Так, Патрис Пави в своем «Словаре театра» называет амплуа по социальному положению (король, слуга и пр.), по костюму (роль в мантии, роль в корсете, ливрейная роль и т.п.), по функции в драме (инженю, любовник, злодей, наперсник). Реально бытовавшие системы амплуа были, как правило, смешанного типа.

В *России* систему амплуа ввела специальным указом *Екатерина II в 1766 году*. До начала XX века в отечественном театре популярными амплуа

были герой, комик, резонер, инженер, героиня, комическая старуха, грандам, благородный отец. Система амплуа была иерархичной и постоянной, и в соответствии с ней формировались труппа и репертуар театра, а иногда и гонорар артистов зависел от их амплуа (так, к определенным амплуа принадлежали и самые известные актеры XIX века: например, П. Мочалов был трагиком, а В. Живокини – комиком).

В XX веке К. С. Станиславский попытался упразднить эту систему. Он считал, что в театре может существовать лишь амплуа характерных ролей. В то же время В. Э. Мейерхольд создал собственную систему амплуа с подробными описаниями. Например, амплуа первого героя предполагало рост выше среднего, длинные ноги и шею, большие и предпочтительно светлые глаза, сильный голос. Его сценическая функция состояла в «преодолении трагических препятствий в плане патетики». К таким ролям В. Мейерхольд относил, например, царя Эдипа, Макбета, Бориса Годунова. В его таблицу амплуа вошли также Влюбленный, Проказник, Злодей, Неизвестная (Инозримая), Блудительница порядка и другие типы.

В *наши дни* система амплуа все еще существует. Однако современные амплуа уже не так статичны и не определяют рамки репертуара так жестко, как в прошлом.

Амплуа в драме – *способ типизации*, родственный драматургическому типу-маске и противоположный характеру.

Драматургический тип-амплуа – это осознанное *упрощение, схематизация*, намеренная идеализация или снижение, *отказ от индивидуализированного изображения человека с целью усиления каких-либо отдельных его качеств*; поиски неких групп (по гендерным, социально-психологическим, возрастным и пр. признакам) человеческого социума. Персонаж, созданный как драматический тип-амплуа, отображает не уникальную человеческую личность, но «представителя группы», «одного из множества».

Можно выделить следующие роли-амплуа:

- *герой / героиня* – преодолевающий / преодолевающая трагические препятствия;
- *трагик* – актер, исполняющий трагические роли;
- *комик* – актер, играющий роли комедийного репертуара;
- *герой-любовник* – удачливый и неудачливый;
- *субретка* – находчивая служанка, помогающая своим господам в их любовных интригах;

- **простак** – актер, исполняющий роли простодушно-наивных или недалеких (а порой кажущихся таковыми) людей;
 - **инженю** – роль неопытной, наивной, простодушной девушки;
 - **резонер** – герой, склонный к назидательным рассуждениям;
 - **обманутый отец**;
 - **проказник / проказница** – герой / героиня, играющий / играющая негубительными препятствиями, им / ею же созданными;
 - **злодей (злодейка)** – герой / героиня, играющий / играющая губительными препятствиями, им / ею же созданными;
- и пр.

4. СЮЖЕТ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

4.1. СЮЖЕТ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

Сюжет (от франц. *sujet* – предмет, содержание) –

- *система* (совокупность) *событий в художественном произведении, представленная в определенной связи, раскрывающая характеры действующих лиц и отношение писателя к изображаемым жизненным явлениям;*
- *цепь событий, изображенная в литературном произведении, жизнь персонажей в ее пространственно-временных измерениях, в сменяющихся друг друга положениях и обстоятельствах* (М. Е. Крошнева);
- *система событий и действий, заключенная в произведении, его событийная цепь, причем именно в той последовательности, в которой она дана нам в произведении* (А. Б. Есин);
- *динамическая сторона художественной формы*: предполагает движение, развитие, изменение (А. Б. Есин).

Сюжет тесно связан с идеей произведения и является средством ее реализации. В основе сюжета – конфликт.

Воссоздаваемые автором события составляют основу предметного мира произведения, являются неотъемлемым звеном его формы. Как организующее начало большинства эпических и драматических произведений, сюжет может быть значимым и в лирическом роде литературы.

- Понимание сюжета как совокупности событий, воссоздаваемых в произведении, восходит к отечественному литературоведению XIX в.: в одном из разделов монографии «Историческая поэтика» А. Н. Веселовский представил целостное описание проблемы сюжетов литературы с точки зрения сравнительно-исторического анализа (раздел «Поэтика сюжетов»).
- В начале XX в. В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский и другие представители формальной школы литературоведения предприняли попытку изменить предложенную терминологию и связали сюжет произведения с его фабулой (от лат. *fibula* – сказание, миф, басня).
- ✓ Они предложили под *сюжетом* понимать художественно построенное распределение событий,

- ✓ а под *фабулой* – совокупность событий в их взаимной внутренней связи («О теории прозы» В. Б. Шкловского, гл. «Сюжетное построение» в кн. Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика»).
- А. Б. Есин предлагает следующее: если взять лишь основные, ключевые эпизоды сюжета, безусловно необходимые для его понимания, и расположить их *в хронологическом порядке*, то мы получим **фабулу** – *схему сюжета* или, как иногда говорят, «выпрямленный сюжет».

Поскольку **сюжет** представляет собой *динамическую структуру*, он предполагает движение, развитие, изменение. В основе всякого движения, как известно, лежит противоречие, являющееся двигателем развития.

- Есть такой двигатель и у сюжета – это **конфликт** – художественно значимое *противоречие*.
- В классических сюжетах, где действия движутся от завязки к развязке, большую роль играют **перипетии** – *внезапные сдвиги в судьбах персонажей*: всевозможные повороты от счастья к несчастью, от удачи к неудаче или наоборот и т. д.
- ✓ Неожиданные происшествия с героями придают произведению глубокий философский смысл. Как правило, в сюжетах с обильными перипетиями воплощается особое представление о власти различных случайностей над судьбой человека.
- ✓ Перипетии связаны с общей художественной концепцией пьесы, с его конфликтом, проблематикой и поэтикой. В самых разных случаях перипетия предстает таким особым моментом в развитии драматических отношений, когда они, так или иначе, стимулируются некой новой силой, вторгающейся в конфликт со стороны.
- ✓ В самом общем смысле перипетии придают произведению важный элемент занимательности. Вызывающие у читателя-созерцателя повышенный интерес к чтению, событийные хитросплетения характерны как для литературы развлекательного характера, так и для литературы серьезной, «вершинной».

Если основа сюжета – цепь событий, то необходимо обратить внимание на понятие **события**. В эпическом произведении под событием подразумевается прежде всего физическое действие, будь то внешние события (война, например) или поступки персонажей. Далее физическое событие влечет за собой психологический фактор – осмысление (историческое, идейное, нравственное, духовное) персонажем произошедшего.

Драматическое произведение отличается особым представлением о событии.

- Так, событие как физическое действие уступает место событию как явлению психологическому. (Физическое событие вынесено за сцену, о нем лишь сообщается.)
- Речь идет об изображении человека в состоянии особого напряжения и подъема всех его внутренних сил, вызванного необходимостью напряженной борьбы с препятствиями, встающими на пути к цели.
- Изображение такого состояния и жизненных положений, вызывающих его, получает особенную отчетливость и выпуклость именно в драме. Отсюда и термин драматизм, который закрепился как обозначение особенного напряжения внутренних сил человека, а также и особенно обостренного, критического характера развертывания тех или иных событий.

Как известно, в драме отсутствует описательно-повествовательное начало, следовательно, сюжет воплощается в речевом взаимодействии героев. В. Е. Хализев: «Существует два способа художественно-речевого воплощения сюжетов. Это, во-первых, повествование о происшедшем ранее, которое ведется извне, “со стороны”. И, во-вторых, это речь самих персонажей, являющая собой их действие в самой изображаемой ситуации, то есть “внутри” ее».

Специфика слова в драме, таким образом, определяет и специфику ее сюжета. Событие рассказывания (а точнее – представления) в пьесе – это ее речевая система, складывающаяся из диалогов и монологов. Именно поэтому «драматическое событие рассказывания ограничено словом действующих лиц, его взаимосвязь с рассказываемым (представляемым) событием предстает как взаимопроникновение, нерасторжимое единство, в котором реплика равнозначна поступку, а поступок заменяет реплику, – особенно в моменты наивысшего драматического напряжения» (Л. Левитан, Л. Цилевич).

Интенсивность слова в драме позволяет определить сюжет драмы как «движущуюся коллизию».

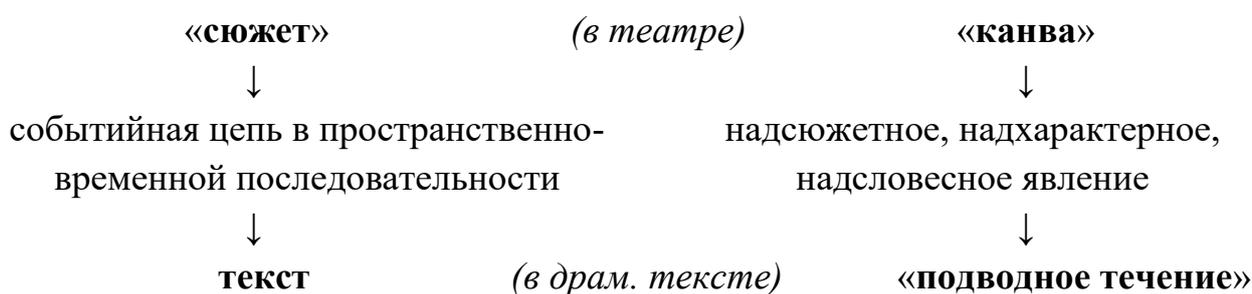
Поскольку понятие события в драме является специфическим, отличающимся от понимания события в эпосе, в пьесе неизменно работает **закон «тесноты событийного ряда»**. Его составляют динамичность действия, сцепленность реплик героев, пауз, авторских ремарок.

- Это оказывает влияние на ритм драмы и определяет художественный замысел произведения.

- События в драме происходят как бы на глазах у читателя (зритель непосредственно видит их), который становится своего рода участником происходящего.
- У читателя создается свое воображаемое действие, которое иногда может совпадать с моментом чтения пьесы.

Как результат, в драматическом произведении **сюжет имеет двойную конструкцию** – для раскрытия подтекста.

К. С. Станиславский (режиссер и основатель МХАТ) делил пьесу на *«план внешней структуры»* (сюжет) и *«план внутренней структуры»* (канва).



- Двойственная структура текста «сюжет-канва» обуславливает логику действия событий, поведения героев, их жестов, логику функционирования символических звуков, смешение чувств, сопровождающих героев в бытовых ситуациях, пауз и реплик персонажей.
- Персонажи драматического произведения включены в пространственно-временное окружение, поэтому движение сюжета, раскрытие внутреннего смысла (канвы) пьесы неразрывно связано с образами действующих лиц.
- Каждое слово в драме (контексте) двухслойно:
 - ✓ прямое значение связано с внешним – бытом и действием,
 - ✓ переносное – с мыслью и состоянием.

Роль **контекста** в драме сложнее, чем в других литературных жанрах, так как именно контекст создает систему средств выявления подтекста и канвы.

- Это единственная возможность проникновения сквозь внешне изображенные события в подлинное содержание драмы.
- Сложность анализа драматического произведения и состоит в раскрытии этой парадоксальной связи между канвой и сюжетом, подтекстом и «подводным течением».

Например, в драме «Бесприданница» А. Н. Островского подтекст ощутим в разговоре между купцами Кнуровым и Вожеватовым о купле-продаже пар-

хода, который незаметно переходит ко второй возможной «покупке». В разговоре речь идет о «дорогом бриллианте» (Ларисе) и о «хорошем ювелире». Подтекст диалога налицо: Лариса – вещь, дорогой бриллиант, которым должен владеть лишь богатый купец (Вожеватов или Кнуров).

Подтекст возникает в разговорной речи как средство умолчания «задней мысли»: действующие лица чувствуют и думают не то, что говорят.

Он часто создается посредством «рассредоточенного повтора» (Т. Сильман), все звенья которого выступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их глубокий смысл.

4.2. ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТА

Источники сюжетов – реальная ситуация, мифология, историческое предание, предшествующая литература, фантастика. Традиционные сюжеты, то есть античные, широко использовались драматургами-классицистами.

1. Основу многочисленных произведений составляют **события исторического характера** или происходившие в близкой писателю реальности, его собственной жизни.

- Так, трагическая история донского казачества и драма военной интеллигенции в начале XX в., жизненные прототипы и др. явления реальности явились предметом авторского внимания в произведениях М.А. Шолохова «Тихий Дон», М. А. Булгакова «Белая гвардия», В. В. Набокова «Машенька», Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара».

2. В литературе также распространены сюжеты, возникшие как **плод фантазии художника**.

- Например, повесть «Нос» Н. В. Гоголя, романы А. Р. Беляева «Человек-амфибия», В. Обручева «Земля Санникова» и др.

3. Бывает, что событийные ряды в произведении уходят в подтекст, уступая место **воссозданию впечатлений, раздумий, переживаний героя, описаниям природы**.

- Таковыми выступают, в частности, рассказы И. А. Бунина («Сны Чанга»), Л. Е. Улицкой («Перловый суп»), И. И. Савина.

В драматическом произведении источники сюжета могут определяться жанровой принадлежностью текста.

- Так, трагедии в русской литературе, как правило, создаются на историческом материале, следовательно основу трагедий составляют события исторического характера. В европейской драматургии, помимо соб-

ственной истории, популярным источником трагедий является античность (греческая мифология), средневековые тексты (предания, легенды), тексты Нового времени.

- Материалом для комедий становилась, как правило, живая современность, обыкновенная, «частная» жизнь человека, общества, хотя и в своей «обыденности» конфликт в комедии порой достигал невероятного накала (например, «Горе от ума» А. С. Грибоедова). Реже основой комедии выступает фантастика (например, в пьесе М. А. Булгакова «Иван Васильевич» фантастика ценна не сама по себе, а как воплощение двунаправленного сюжета, как «возможная» – по отношению к советской – реальность).
- Драма – самый молодой жанр, возникший в XVIII в. во Франции и Германии. Изначальный интерес драмы к социальному укладу и быту, нравственным идеалам демократической среды, к психологии «среднего человека» не только способствовал укреплению реалистических начал в европейском искусстве, но и сформировал понимание источника сюжета драмы – как и в комедии, обыкновенная, «частная» жизнь человека, общества, но в отличие от комедии в драме все реже встречается благополучная развязка. В этом смысле драма ищет в «обыденном» «трагическое», что некоторым образом сближает драму с трагедий.

4.3. ФУНКЦИИ СЮЖЕТА

Сюжет обладает диапазоном **содержательных функций**.

1. Он *запечатлевает картину мира*:

- видение автором бытия, обладающего глубоким смыслом, дающего надежду, – гармоничный миропорядок. В исторической поэтике этот тип взглядов художника определяется как классический (характерен для сюжетов литературы прошлых столетий – творчество Г. Гейне, У. Теккерея, А. Моруа, Н. Карамзина, И. Гончарова, А. Чехова и др.);
- и напротив, писатель может представлять мир в качестве безысходного существования, располагающего к душевному мраку. Этот – неклассический – способ видения мира лежит в основе многих литературных сюжетов XX–XXI вв. (Ф. Кафка, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Б. Поплавский и др. отмечено всеобщим пессимизмом и дисгармонией общего состояния персонажей).

2. Событийные ряды в произведениях призваны обнаружить и воссоздать **жизненные противоречия** –

- конфликты в судьбе героев, которые, как правило, взволнованы, напряжены, испытывают глубокую неудовлетворенность в чем-либо.
- По своей природе сюжет причастен тому, что подразумевается под термином «драматизм».

3. Сюжеты организуют **для персонажей поле активного поиска**, позволяют им полно раскрыться перед думающим читателем в поступках, вызывают ряд эмоциональных и умственных откликов на происходящее.

- Сюжетная форма удачно подходит для детализированного воссоздания волевого начала в человеке и характерна для литературы детективного жанра.

Данные функции в полной мере характерны для эпических произведений, но не чужды и драматическим. Правда, есть существенные моменты в функционировании именно драматического сюжета.

Так, в пьесе сюжет, как правило, фокусируется на (одной) основной проблеме или теме, избегая лишних отступлений и побочных линий. Это достигается, например, с помощью единства времени, места и действия. В таком случае запечатленная картина мира важна с точки зрения включенности в нее человека со всем его внутренним миром, набором поведенческих черт. Задача автора – **показать характер героя**, раскрыть его через поступки, взаимодействие (или его отсутствие) с другими персонажами – и все это в речевом плане.

Другими словами, автор выводит на первый план **проблему человека**:

- в трагедии это – человек и история, ответственность человека за свой исторический / нравственный выбор перед народом, перед самим собой;
- в комедии – человек и общество (социум, семья), несоответствие желаемого существующему, но уже в рамках социально-бытового контекста, а не исторического;
- в драме – напряженность внутренних сил частного человека на фоне социально-бытового конфликта.

4.4. ВИДЫ СЮЖЕТА

Как правило, в литературоведении выделяются следующие **типы литературных сюжетов**: концентрические, хроникальные, а также находящиеся в причинно-следственных связях – наджанровые (В. Е. Хализев).

1. Сюжет, в котором на первый план выдвигается какая-то одна событийная ситуация (произведение при этом строится на одной сюжетной линии), называется **концентрическим** (или **сюжет единого действия**).

- Однолинейные событийные ряды были широко распространены в литературе античности и классицизма.
- В основе малых эпических и драматических жанров, для которых характерно единство действия, также лежит указанный сюжет.

2. **Хроникальным** называется сюжет, в котором события рассредоточены и развертываются обособлено друг от друга.

- В таком типе сюжета события не имеют между собой причинно-следственных связей и соотнесены друг с другом лишь во времени, как в эпосе Гомера «Одиссея», романе Сервантеса «Дон Кихот», поэме Байрона «Дон Жуан».

3. **Многолинейный сюжет**, являющийся разновидностью хроникального, предполагает события, разворачивающиеся параллельно друг другу, несколько самостоятельные. Лишь время от времени сюжетные схемы соприкасаются, например, как в романах Л. Н. Толстого «Анна Каренина», У. Теккерея «Ярмарка тщеславия», И. А. Гончарова «Обрыв».

Данная классификация сюжетов ярко вычленяется в эпических произведениях, где у автора есть возможность выстроить и один событийный ряд (рассказ), и несколько сюжетных линий (повесть, роман). Для драматического произведения наиболее актуальным и адекватным способом выражения идеи в данном литературном роде представляется первый тип – сюжет единого действия.

Существует еще одна классификация, исходя из которой **сюжеты** бывают **двух типов** (А. Б. Есин).

1. В первом типе развитие действия происходит напряженно и сколько возможно стремительно, в событиях сюжета заключается основной смысл и интерес для читателя, сюжетные элементы четко выражены, а развязка несет огромную содержательную нагрузку. Этот тип сюжета можно назвать **динамическим**.

- Он встречается, например, в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина, «Накануне» И. С. Тургенева, «Игроке» Ф. М. Достоевского и др.

2. В другом типе сюжета – **адинамическом** – развитие действия замедлено и не стремится к развязке, события сюжета не заключают в себе особого интереса (у читателя не появляется специфического напряженного ожидания: «А что случится дальше?»), элементы сюжета выражены нечетко или вовсе от-

сутствуют (конфликт при этом воплощается и движется не с помощью сюжетных, а с помощью иных композиционных средств), развязка либо вовсе отсутствует, либо является чисто формальной, в общей композиции произведения много внесюжетных элементов, которые часто перемещают на себя центр тяжести читательского внимания.

- Такой тип сюжета, например, в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя, «Мужиках», «Моей жизни» и других произведениях А. П. Чехова, «Похождениях бравого солдата Швейка» Я. Гашека и т. д.

Динамический и адинамический типы сюжета интересно представлены не только в эпических текстах, но и в драматических. Это своего рода универсальная классификация.

Так, действие, локализованное в одном пространстве (как правило, замкнутом – дом, комната), совершающееся в течение суток и не отклоняющееся от заданного вектора, безусловно, будет основано на динамическом аспекте. Таковы, например, все классицистские пьесы, сюда же можно отнести пьесы эпохи романтизма, некоторые – эпохи реализма. Вообще, это классический тип сюжета в драме, так как в большинстве случаев задача автора – показать характер / проблему человека максимально ярко – в очень точно очерченной системе координат (единство места, времени и действия).

Однако начиная с эпохи реализма такая система координат становится уязвимой, поскольку проблема характера не может быть осмыслена в ограниченных пределах. Становление человека происходит всю жизнь, поэтому жизнь в ее длительности, течении и нужна, чтобы показать развитие характера. Это влечет за собой нарушение главного принципа построения драматического текста – единства времени, места и действия. Именно здесь актуален адинамический сюжет, особенно ярко воплощенный, например, А. П. Чеховым в его пьесах.

Наконец, в литературе, наряду с рассмотренными сюжетами (концентрическими, хроникальными, многолинейными; динамическими, адинамическими), особо выделяются событийные ряды, которые сосредоточены на состоянии человеческого мира в его сложности, многогранности и устойчивой конфликтности. Причем герой здесь жаждет не столько достижения какой-то цели, сколько соотносит себя с окружающей дисгармоничной реальностью как неотъемлемое ее звено. Он часто сосредоточен на задачах познания мира и своего места в нем, находится в постоянном поиске согласия с самим собой. Философски важные «самообнаружения» героев Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, С. Т. Аксакова, И. В. Гете, Данте нивелируют внешнюю событийную динамику повествования, а перипетии здесь оказываются излишними.

Драматический сюжет тоже вполне склонен к этому, так как проблема характера – это и включенность героя в дисгармонию окружающего мира, и поиск себя и своего места в мире. Однако решается данная проблема в изначально меньшем текстовом и, соответственно, событийном объеме, хотя по накалу конфликта порой не уступает эпическим возможностям.

4.5. СЮЖЕТНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

В драматическом произведении выделяют те же пять элементов сюжета, что и в эпическом.

1. **Экспозиция** (лат. *expositio* – выставление напоказ, изложение) – **введение в действие**:

- предшествующая завязке часть сюжета, представляющая читателю исходные сведения об условиях и обстоятельствах, в которых возник конфликт литературного произведения, и необходимая для понимания происходящего в дальнейшем.

2. **Завязка – начало конфликта**:

- событие (динамический мотив), определяющее возникновение конфликта литературного произведения и последующее развертывание действия.

3. **Развитие действия – изображение преодоления препятствий**:

- система событий, которые вытекают из завязки;
- по ходу развития действия конфликт обостряется, а противоречия между действующими лицами углубляются.

4. **Кульминация** (лат. *culmen* – вершина) – **момент наивысшего напряжения действия**, предельного обострения противоречий:

- **вершина конфликта** – сцена, событие, эпизод, где коллизия достигает наивысшего напряжения и происходит решающее столкновение между характерами и устремлениями героев, после чего в сюжете начинается переход к развязке.

5. **Развязка – финальный эпизод, итог, разрешение конфликта**, распутывание клубка препятствий:

- окончание действия или событие, разрешающее конфликт между персонажами в эпическом или драматическом произведении;
- (если конфликт не решен) указание на возможные пути его решения или на его принципиальную неразрешимость.

5. КОНФЛИКТ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

5.1. КОНФЛИКТ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

Сюжет – это динамическая сторона художественного произведения, он предполагает движение, развитие, изменение. В основе движения сюжета лежит **конфликт** – *художественно значимое противоречие*.

Конфликт (от лат. *conflictus* – столкновение) –

- острое *столкновение, противоречие интересов, целей, взглядов*, возникающее *в процессе взаимодействия участников конфликта* и обычно *сопровождающееся негативными эмоциями*, выходящими за рамки правил и норм;
- основа динамично развивающегося сюжета;
- определяет поступки персонажей, хода и характера событий: в конфликте каждая из сторон стремится занять позицию, несовместимую и противоположную по отношению к интересам другой стороны;
- выражает авторское понимание жизненных противоречий;
- определяет идейную направленность произведения;
- композиционно организует художественное произведение на всех уровнях, придавая каждому образу его качественную определенность в противопоставлении другим образам;
- обладает как деструктивными, так и конструктивными функциями.

Признаки конфликта:

- *биполярность* (или *оппозиция*) – противостояние и одновременно взаимосвязанность;
- *активность* – как синоним понятий «борьбы» и «противодействия»; активность невозможна без некоторого импульса, задаваемого осознанием ситуации со стороны субъекта конфликта;
- *субъекты конфликта* – это активные стороны, способные создавать конфликтную ситуацию и влиять на ход конфликта в зависимости от своих интересов. Как правило, субъекты конфликта обладают особым типом сознания – конфликтным.

На осмысление учеными эстетики художественного конфликта большое влияние оказали Г. Э. Лессинг и Ф. Гегель, которые потеснили термин «кон-

фликт», частично заменили его «коллизией» как обозначение острых столкновений, прежде всего свойственных драме.

Так, согласно Ф. Гегелю, **конфликт** – это *коллизия*.

- Она возникает из-за нарушения гармонии,
- ее последствием является борьба противоположностей,
- которая в свою очередь должна разрешиться победой одной из сторон;
- конечным результатом является восстановление гармонии.

Ядром коллизии является нарушение, которое не может и не должно долго существовать. Сама коллизия еще не является действием, она лишь содержит в себе предпосылки к этому действию. Другими словами, коллизия является острой конфликтной ситуацией. Задача искусства – избавление от противоречия и восстановление этого идеала, то есть скорое разрешение конфликта. Таким образом, Гегель отождествляет понятия «коллизия» и «конфликт» и предполагает обязательное разрешение конфликта.

Гегелевская концепция коллизии предварена древними учениями о сюжетах:

- суждением Аристотеля о необходимости завязок и развязок в трагедиях,
 - а также древнеиндийским трактатом о драматургическом искусстве «Натьяшастра».
- ✓ В мифах и эпopeях, сказках и ранних романах, а также драматических произведениях далеких от нас эпох события неизменно выстраивались в строго упорядоченные ряды, вполне отвечающие представлениям Гегеля о движении от дисгармонии к гармонии.

Названные черты художественного конфликта есть и в шекспировских трагедиях, в основе сюжета которых лежит схема: «порядок – хаос – порядок».

Таким образом, **конфликт** в пьесе имеет **трехчленную структуру**, у которой глубочайшие культурно-исторические корни (космогонические мифы, архаический период) и основа – коллизия:

- 1) *исходный порядок* (равновесие, гармония);
- 2) его *нарушение*;
- 3) его *восстановление*, а порой и упрочение.

Современная теория литературы считает коллизией либо сюжетной формой проявления конфликта, либо его наиболее глобальной, исторически масштабной разновидностью.

Следует также выделить важные особенности драматического конфликта:

- он определяет все сюжетные элементы драматического действия и «просвечивает логику развития “индивидуума”, отношения героев, живущих и действующих в его драматическом поле» (А. Карягин);
- растворяется в самом действии и выражается через трансформацию характеров, происходит на протяжении пьесы и обнаруживается в контексте всей системы взаимоотношений действующих лиц;
- не сводится к противопоставлению двух персонажей с разными жизненными позициями;
- выражает сдвиг времен, столкновение исторических эпох и проявляется в каждой точке драматического текста;
- предполагает психологизм: герой, прежде чем принять определенное решение или сделать соответствующий выбор, проходит через внутреннюю борьбу колебаний, сомнений, переживаний своего внутреннего Я;
- осложняется драматическими перипетиями (неожиданными обстоятельствами, вызывающими осложнения; неожиданными переменами в каком-либо деле жизни героя), так или иначе заставляющими героев принимать решения, действовать или отказываться от поступка.

5.2. ВИДЫ КОНФЛИКТА

(1) В подавляющем большинстве случаев писатель не выдумывает конфликты, а черпает их из первичной реальности – так **конфликт переходит из самой жизни в область тематики, проблематики, пафоса**. Это конфликт на содержательном уровне (иногда для его обозначения применяют термин – «коллизия»).

- Содержательный конфликт воплощается, как правило, **в противоборстве персонажей** и в движении сюжета (в эпических и драматических произведениях).
- Это конфликт, воплощающий **содержательную коллизию**. Так, в «Горе от ума» А. С. Грибоедова содержательный конфликт двух дворянских группировок – дворянства крепостнического и дворянства декабристского – воплощается в конфликте Чацкого с Фамусовым, Молчалиным, Хлестовой, Тугоуховской, Загорецким и др.
- Содержательный конфликт важен, так как позволяет раскрыть мастерство писателя в воплощении жизненных коллизий, художественное своеобразие произведения и нетождественность его первичной реальности. Так, А. С. Грибоедов в своей комедии делает конфликт дворян-

ских группировок предельно ощутимым, сталкивая в узком пространстве конкретных героев, каждый из которых преследует свои цели; одновременно конфликт обостряется, поскольку герои сталкиваются по существу важным для них поводам. Все это делает из довольно абстрактного жизненного конфликта, драматически нейтрального самого по себе, захватывающее противоборство живых, конкретных людей, которые волнуются, гневаятся, смеются, переживают и т. п.

(2) Если учитывать формальную сторону, то следует различать несколько **видов конфликтов**.

1. Самый простой – это *конфликт между отдельными персонажами и группами персонажей*.

- Рассмотренный выше пример с «Горем от ума» – хорошая иллюстрация этого вида конфликта;
- подобный же конфликт присутствует в «Скупом рыцаре» и «Капитанской дочке» А. С. Пушкина, в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Горячем сердце» и «Бешеных деньгах» А. Н. Островского и др.

2. Более сложный вид конфликта – это *противостояние героя и уклада жизни, личности и среды* (социальной, бытовой, культурной и т.п.). Отличие от первого вида в том, что герою здесь не противостоит никто конкретно, у него нет противника, с которым можно было бы бороться, которого можно было бы победить, разрешив тем самым конфликт.

- Так, в «Вишневом саде» А. П. Чехова все герои – милейшие люди, которым, по сути дела, нечего между собой делить, все между собой в прекрасных отношениях, но тем не менее главным героям – Раневской, Лопахину, Варе – плохо, неуютно в жизни, их стремления не реализуются, но в этом никто не виноват, кроме, опять-таки, устойчивого уклада русской жизни конца XIX в., которую Лопахин справедливо назовет «нескладной» и «несчастливой».

3. Наконец, третий вид конфликта – это *конфликт внутренний, психологический*, когда герой не в ладу с самим собой, когда он несет в самом себе те или иные противоречия, заключает в себе иногда несовместимые начала.

- Такой конфликт свойствен, например, «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, «Даме с собачкой» А. П. Чехова и др.
- В драме подобный конфликт представлен, например, в «Грозе» и «Бесприданнице» А. Н. Островского.

Бывает и так, что в произведении не один, а два или три вида конфликта. Так, в пьесе А. Н. Островского «Гроза» внешний конфликт Катерины с Кабанихой усиливается и углубляется конфликтом внутренним: Катерина не может жить без любви и свободы, но в ее положении и то, и другое – грех, и сознание собственной греховности ставит героиню поистине в безвыходное положение.

(3) Вопреки гегелевскому пониманию конфликта как преходящего и принципиально разрешимого в пределах данной индивидуальной ситуации, на сегодняшний день существует **два типа конфликтов**, воплощающихся в художественных произведениях.

1. **Конфликты-казусы** (или **локальные**) предполагает принципиальную возможность разрешения при помощи активных действий; обычно герои и предпринимают эти действия по ходу сюжета.

- В данном конфликте противоречия носят локальный характер, так как замкнуты в пределах единичного стечения обстоятельств и в принципе разрешимы волей отдельных людей.
- Локальные конфликты, как правило, реализуются в комедиях, так как финал комедии предполагает благополучное разрешение ситуации.

2. **Конфликты субстанциальные** рисуют устойчиво конфликтное бытие, причем немислимы никакие реальные практические действия, способствующие разрешению этого конфликта. Условно этот тип конфликта можно назвать неразрешимым в данный период времени.

- Субстанциальные конфликты либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории.
- Субстанциальные конфликты наиболее очевидны в трагедиях и драмах, когда, к примеру, психологические противоречия главного героя носят постоянный, устойчивый характер и не разрешаются до самого конца пьесы.

(4) В произведении можно выделить **главный конфликт** (основной) и **второстепенный** (частный).

- **Главный конфликт** обозначается в начале пьесы и является источником главного драматического вопроса. Это двигатель сюжета.
- **Второстепенный конфликт** возникает в определенной сцене или сценах, когда герой встречает противодействие. Такой конфликт порой имеет важное самостоятельное значение и влияет на ход событий: например, появление второстепенного героя осложняет основной конфликт пьесы.

(5) **Конфликт** может быть

- **реально выраженным** (столкновение интересов, взглядов героев: «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Гроза» А. Н. Островского)
- и **мнимым, иллюзорным** («Ревизор» Н. В. Гоголя: Хлестаков – это мнимая величина, по отношению к нему уездные чиновники ведут себя неадекватно. Их усилия, потраченные на то, чтобы избежать гнева важной петербургской особы, их лихорадочная суета – это всего лишь бег на месте).

(6) В некоторых произведениях нет ясно выраженного конфликта, его заменяет **конфликтный фон**.

Его присутствие, например, в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», как и в других его пьесах, проявляется в повышенном беспокойстве, даже нервозности персонажей. Источник такого их поведения внешне никак не определен. Это не результат какого-либо явного конфликта, нарушающего размеренное течение жизни. Причина немотивированных поступков, странных реплик персонажей, бестолковой суеты, время от времени возникающей в доме Раневской, – не событийная, а психологическая. Поэтому в чеховских пьесах сюжетное действие отходит на второй план, главным становится психологический подтекст, проступающий за множеством частных бытовых конфликтов.

(7) **Характер конфликта** определяется, как правило, тематически.

1. **Социально-бытовой** (общественный). Отражает социальные взаимоотношения героев, противостояние героя обществу, его устоям.

- Как правило, является универсальным, так как на том или ином уровне присутствует в любой пьесе.

2. **Психологический** (социально-психологический). Выводит на первый план внутренние противоречия личности.

- Психологический конфликт может быть **сознательным** (когда персонаж четко понимает, что с чем вступает в его душе в борьбу; об этом свидетельствуют монологи, которые раскрывают глубину переживаний) и **бессознательным** (когда причины душевной борьбы рационально персонажем не постигаются, но он находится под их влиянием; об этом могут свидетельствовать смена настроений персонажа, непоследовательность действий, несоответствие внешнего поведения внутреннему состоянию).
- Например, в пьесе А.С. Грибоедова «Горе от ума» образ Чацкого наделен глубоким психологическим конфликтом («ум с сердцем не в ладу»), однако центральным конфликтом душевная драма героя не явля-

ется. В пьесе же А. Н. Островского «Гроза», напротив, психологический конфликт, лежащий в основе построения образа Катерины Кабановой, становится определяющим для пьесы в целом.

3. **Философский.** В центре внимания данного конфликта постановка и решение философских проблем: жизни и смерти, кардинальных основ бытия, судьбы человека.

- Как правило, философский конфликт реализуется как противостояние мировоззрений, идейный спор.
- Например, в пьесе М. Горького «На дне» спор ведется между двумя гуманистическими идеями: человеку нужнее сострадание, утешение, ложь, примиряющая с несправедливостью жизни, или правда, призывающая бороться с этой несправедливостью.

4. **Идейный.** Предполагает столкновение различных идей, имеющих право на существование. Во многом данный вид конфликта перекликается с философским.

- Это противостояние, противоборство, концептуальное противоречие целей и интересов, которое образует сюжет, формирует систему образов, концепцию мира и человека. Такой конфликт может быть направлен на соотнесение себя с группой, на постижение сути вещей или на разрешение моральных дилемм.
- Таков, например, конфликт в пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума» между Чацким и фамусовским обществом, спровоцированный противоположными взглядами на службу, образование, на усиливающееся влияние французской культуры на русскую, на крепостное право.

5. **Исторический.** Предполагает столкновение, порожденное социально-историческими противоречиями, которые отражают диалектику жизни, борьбу нового со старым.

- Такой конфликт может проявляться в столкновении между героями, группами героев, героем и обществом или во внутренней борьбе героя с самим собой. Особенно ярко раскрывается в трагедии, так как именно этот жанр прежде всего оперирует историческим материалом.
- Например, в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» художественно осмысляются события Смутного времени. Особое внимание А. С. Пушкин уделяет периоду царствования Бориса Годунова и появлению на Руси самозванца Лжедмитрия. Исторические факты дополнены сюжетом, погружающим в мир политических интриг, трагических событий жизни первого избранного царя в истории России.

6. **Любовный.** Показывает взаимоотношения людей, построенные на любовных коллизиях.

- Это может быть противоречие между любящими людьми, вызванное несовместимостью их взглядов, интересов, целей и потребностей или непреодолимостью социальных противоречий. Или невозможность взаимной любви в силу отсутствия ответного чувства у одного из героев.
- Примеры можно привести практически из любой пьесы, хотя не везде любовный конфликт является главным («Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Гроза» А. Н. Островского и пр.).

7. **Семейный.** Показывает разногласия между членами семьи, возникающие на основе противоположных мотивов и целей, не совместимых в конкретной ситуации. Такие конфликты могут проявляться в разных формах: в виде ссор, скандалов, напряженности, пассивной / активной агрессии.

- Сам по себе конфликт не является только разрушительным, так как противоречия внутри семьи – естественная часть жизни семьи. Важно, как участники решают конфликт.
- В качестве примера можно привести, безусловно, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Грозу» А. Н. Островского, «Вишневый сад» А. П. Чехова и пр.

8. **Символический.** Предполагает противоборство, столкновение реальности с ее символическим перевоплощением.

- Например, в пьесе М. Метерлинка «Синяя птица» герои отправляются в путешествие, чтобы найти синюю птицу, которая должна принести счастье и здоровье больной девочке. Синяя птица – это образ счастья, которое герои ищут повсюду, в прошлом и будущем, не замечая, что это счастье – у них дома. Настоящее счастье и истинное блаженство не в обладании фантастической птицей, а в «блаженстве быть здоровым», в «блаженстве дышать воздухом» и многом другом, родном и близком.

6. КОМПОЗИЦИЯ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

6.1. КОМПОЗИЦИЯ: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ

Термин произошел от латинского глагола *componere*, что значит «складывать», «строить», «оформлять». Слову «композиция» в его применении к литературе в большей или меньшей мере синонимичны такие слова как «конструкция», «диспозиция», «компоновка», «организация», «план».

Композиция (от лат. *compositio* – составление, соединение) –

- последовательное *построение, расположение, взаимосвязь частей, эпизодов художественного произведения*;
- взаимная *соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств*. Композиция скрепляет все иные элементы формы и соподчиняет их авторской концепции;
- построение произведения в соответствии с его содержанием и жанровой формой;
- совокупность приемов, использованных автором для «устроения» своего произведения, создающих общий «рисунок», «распорядок» отдельных его частей и переходов между ними;
- важнейший структурный принцип организации произведения как художественного единого, целостного и завершенного. П. В. Палиевский: композиция – «дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое <...> Ее цель – расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи».

В целом, композиция литературного произведения включает «расстановку»:

- персонажей (то есть систему образов),
- событий и поступков,
- способов повествования,
- подробностей обстановки, поведения, переживаний героев,
- стилистических приемов,
- вставных новелл
- и лирических отступлений.

Фундаментом композиции является *организованность* (упорядоченность) *вымышленной и изображенной писателем реальности*, то есть *структур-*

ные аспекты самого мира произведения. Но главное и специфическое начало художественного построения – это способы «подачи» изображенного, а также речевых единиц. При этом каждое последующее текстовое звено призвано что-то приоткрывать читателю, обогащать его какими-то сведениями, главное же – будить его воображение, чувство, мысль, не вызванные сказанным ранее.

Поскольку в драматическом тексте отсутствует описательно-повествовательное начало, текст пьесы членится на основной и побочный: к первому относятся акты (действия), в которые входят сцены (картины), явления; ко второму – сценические указания (ремарки). Каждое появление действующего лица или его уход дает начало новому действию.

Основной текст строится из сочетания монолога, диалога и полилога, при этом выделяются так называемые **опорные точки композиции** (наиболее сильные художественные эффекты и приемы, легко воспринимаемые на достаточно «спокойном» фоне):

- совпадают с элементами сюжета (особенно с завязкой и кульминацией),
- в перипетиях судьбы героя,
- начало и финал,
- в наиболее эффектных событиях,
- в наиболее открытом проявлении антитетичности,
- в местах повтора.

Принципиальным представляется специфическое построение текста, которое соответствует пяти частям, то есть пяти элементам сюжета: **экспозиции, завязке, развитию действия, кульминации, развязке.** Это так называемое **пятиактное построение текста.**

- Пятиактная структура является классической, возникла она еще в античной драматургии.
- В европейской драматургии пятиактная структура не означает механического деления на пять частей. Она означает прежде всего гармонию содержания и формы, подчинение первого второму: пять ключевых моментов сюжета и последовательное развитие от завязки – через кульминацию – к развязке. Этот принцип смыслового структурирования наблюдается уже в ренессансной драме.
- Со временем пять частей сюжета переосмысляются структурно / количественно. Так, начиная с XIX века драматический текст может состоять из четырех частей, при этом в нем наличествуют все элементы сюжета – экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка.

Более того, сколько бы ни было действий в пьесе, в любом случае все пять элементов сюжета реализуются относительно целого пьесы.

Еще одним специфическим принципом построения драматического текста является **триединство** (единство времени, места и действия) – принцип, также возникший еще в античной драматургии.

- «Три единства» были сформулированы Аристотелем в его «Поэтике» (IV век до н. э.). Композиционная цельность произведения заключалась в замкнутости действия: причина – следствие – результат. Это требовало сосредоточенности на ярко выраженной одной сюжетной линии в одном месте, в сжатых временных пределах.
- В классицистской драме триединство становится формальным каноническим принципом построения пьесы, а затем распространяется и на драматические тексты XIX и отчасти XX веков:
 - ✓ события должны развиваться *в течение 24 часов* (единство времени),
 - ✓ происходить *в одном месте* (единство места),
 - ✓ воспроизводить *законченное действие*, составляющее *одно целое* (единство действия).
- Триединство было ориентировано на сценические требования:
 - ✓ единство времени – примерное совпадение (полного достичь не представлялось возможным) продолжительности спектакля и периода, в котором разворачиваются события пьесы; действие не должно было выходить за пределы суток;
 - ✓ единство места – события пьесы должны происходить в одном пространстве, перемены декораций не допускались (в трагедии место действия – зал дворца, в комедии – городская площадь или комната);
 - ✓ единство действия – в пьесе должна присутствовать одна сюжетная линия, не отягощенная побочными эпизодами; должно быть ограниченное количество персонажей – 5-10 (все персонажи связаны с сюжетом); действие должно было разыгрываться последовательно – от завязки к развитию.

Наконец, еще одной отличительной особенностью композиции как «сцепления» эпизодов в драматическом тексте является принцип **монтажа** (фр. *montage* – сборка), который пришел в литературу из кинематографа. В качестве литературоведческого термина его значение сводится к *прерывности* (дискретности) *изображения, разбивке повествования на множество мелких эпизодов*, на первый взгляд, *немотивированных*, за фрагментарностью которых также скрывается единство художественного замысла.

- В кино это вид комбинаторной техники; «комбинация», «сменяемость одного куска другим», система их чередования.
- В литературе это способ построения художественного произведения, при котором преобладает прерывность (дискретность) изображения, его «разбитость» на фрагменты.
- «Монтажная» композиция основана на со- и противопоставлении (подобие и контраст, аналогия и антитеза), которые не продиктованы логикой изображаемого, но напрямую запечатлевают авторские ход мысли и ассоциации.
- Монтажные фразы – не мотивированное логикой изображаемого, как бы случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей.
- В классицистской драматургии монтажная композиция не нашла применения, так как классицизм в принципе ориентирован на четкое соблюдение правил, на логическую последовательность сцен и эпизодов; в XIX веке такая композиция оказалась актуальной в связи с реализмом. Так, в пьесах А. П. Чехова наблюдаются разные приемы монтажной композиции, среди которых – монтажные фразы (фразы, следующие одна за другой, но по смыслу не соотносящиеся между собой, отчего возникает ощущение «глухоты» героев: собеседники не слышат друг друга, так как каждый занят своими проблемами).

6.2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ

Композиционные приемы служат расстановке нужных автору акцентов и определенным образом, направленно «подают» читателю воссозданную предметность и словесную «плоть». Они обладают уникальной энергией эстетического воздействия. Совокупность композиционных приемов и средств стимулирует и организует восприятие литературного произведения.

Композиция литературного произведения являет собой **систему сопоставлений**:

- либо по *сходству* (принцип варьирования и подобия),
- либо по *контрасту* (принцип противопоставления – антитезы, восходящий к фольклору и сохраняющий свою значимость поныне).

Исходя из это формулируются основные композиционные приемы, которые обладают выразительной энергией и в эпическом, и в драматическом произведении.

1. **Повтор.** Служит выделению и акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения. Всякого рода возвраты к уже обозначенному выполняют в составе художественного целого роль, подобную той, что принадлежит курсиву и разрядке в напечатанном тексте. Благодаря повторам не очень приметные звенья предметности произведения обретают рельефность и художественную весомость.

- Могут быть фонетическими, лексическими, синтаксическими и пр.
- Широко распространены повторы сюжетных эпизодов, высказываний героев, словесных формул (клише).
- Прямые, буквальные повторы гипнотически влияют на читателя.
- Например, в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» неоднократно высказанное желание героинь уехать в Москву становится значимым, так как Москва мыслится ими не только как реальный город, но прежде всего, как идеальный, символический, воплощающий мечту о счастливом будущем. Однако чем больше героини повторяют заветное «В Москву! В Москву! В Москву!», тем яснее становится, что никто не вырвется из тины провинциальной жизни, которая своим бытовизмом затягивает все больше и больше. В другой пьесе А. П. Чехова – «Вишневый сад» – ключи становятся важной деталью, которая тоже упоминается неоднократно. Варя, старшая дочь Раневской, хранительница прежнего уклада жизни, бросает ключи на пол новому хозяину имения – Лопахину, «ключевому» герою новой жизни.

2. **Усиление.** Этот прием близок к повтору, но применяется в тех случаях, когда простого повтора недостаточно для создания художественного эффекта, когда требуется усилить впечатление путем подбора однородных образов или деталей.

- Например, по принципу усиления действует подбор художественных образов в рассказе А. П. Чехова «Человек в футляре»: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, Уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх».
- В пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума» образ Молчалина создан в том числе с помощью усиления, если иметь в виду подбор однородных деталей: «Есть у меня вещицы три: / Есть туалет, прехитрая работа – /

Снаружи зеркальцо, и зеркальцо внутри, / Кругом все прорезь, позолота; / Подушечка, из бисера узор; / И перламутровый прибор – / Игольничек и ножинки, как милы! / Жемчужинки, растертые в белилы! / Помада есть для губ, и для других причин, / С духами скляночка: резеда и жасмин». Множество подробностей усиливает впечатление «мелочности» Молчалина. Чем больше образ героя обрастает вещами, тем больше он «овеществляется» сам и тем меньше в нем живой души.

3. **Мотив** (система мотивов) – это компонент произведения, обладающий повышенной значимостью (семантической насыщенностью). Он активно причастен теме и концепции (идее) произведения, но им не тождественен. Являя собой, по словам Б. Н. Путилова, «устойчивые семантические единицы», мотивы «характеризуются повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений».

- Мотив так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в формах самых разных.
 - ✓ Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое,
 - ✓ или представлять как нечто обозначаемое посредством различных лексических единиц,
 - ✓ или выступать в виде заглавия либо эпиграфа,
 - ✓ или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст.
- Начиная с рубежа XIX–XX веков, термин «мотив» широко используется при изучении сюжетов, особенно исторически ранних, фольклорных. Так, А. Н. Веселовский в своей незавершенной «Поэтике сюжетов» говорил о **мотиве** как *простейшей, неделимой единице повествования*, как о *повторяющейся схематической формуле*, лежащей в основе сюжетов (первоначально – мифа и сказки). Таковы, например, похищение солнца или красавицы, иссохшая в источнике вода и т. п. Мотивы здесь не столько соотносятся с отдельными произведениями, сколько рассматриваются как общее достояние словесного искусства. Мотивы, по А. Н. Веселовскому, исторически стабильны и безгранично повторяемы.
- Внимание к мотивам в литературных произведениях позволяет понять их полнее и глубже. Так, некими важными моментами воплощения авторской концепции в рассказе И. А. Бунина «Легкое дыхание» о внезапно оборвавшейся жизни очаровательной девушки являются «легкое дыхание» (словосочетание, ставшее заглавием), легкость как таковая, а также неоднократно упоминаемый холод. Эти глубинно взаимосвязанные мотивы оказываются едва ли не важнейшими композиционными

ми «скрепами» бунинского шедевра и одновременно – выражением философического представления писателя о бытии и месте в нем человека. Названные мотивы соединяются в последней фразе рассказа: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

- В драматических произведениях можно выделить, к примеру, мотивы времени («Вишневый сад», «Три сестры» А. П. Чехова), дома и бездомности («Вишневый сад» А. П. Чехова, «На дне» М. Горького), денег («Свои люди – сочтемся», «Бедность не порок» А. Н. Островского), ключей («Гроза» А. Н. Островского, «Вишневый сад» А. П. Чехова) и пр.

4. Детализированное изображение и суммирующие обозначения. Художественно воссоздаваемая предметность может подаваться обстоятельно, детализированно, в подробностях или, напротив, обозначаться суммирующе, итогово.

- Здесь правомерно воспользоваться терминами кинематографистов:
 - ✓ жизненные явления воспроизводятся либо «крупным планом» (детализирование),
 - ✓ либо «общим планом» (суммирование).
- Распределение и соотношенность крупных и общих планов составляют весьма существенное звено построения литературных произведений.
 - ✓ Детализированные картины, играющие, как правило, решающую роль в литературном творчестве, могут строиться по-разному.
 - ✓ В одних случаях писатели оперируют развернутыми характеристиками какого-либо одного явления, в других соединяют в одних и тех же текстовых эпизодах разнородную предметность.
 - ✓ Так, И. С. Тургенев, а еще более И. А. Гончаров были весьма склонны к неторопливому и обстоятельному живописанию интерьеров, пейзажей, наружности героев, их разговоров и душевных состояний, сосредоточиваясь то на одних, то на других сторонах воссоздаваемой реальности, вспомним обстоятельную портретную характеристику Обломова и описание его спальни в начале романа или тургеневские пространные пейзажи. Иначе подается изображенное в чеховской прозе, немногословной, компактной, отмеченной динамизмом и стремительностью переходов от одних предметов к другим.
- В драматических произведениях данный прием, возможно, не настолько активно применяется, как в эпических, в силу отсутствия описательности и повествования. Тем не менее в качестве примера можно привести «Горе от ума» А. С. Грибоедова. «Крупным планом» показан каждый герой в спорах с Чацким: по речевому поведению становится по-

нятна сущность противников главного героя, именно в речи каждого более всего представляется «лицо» Фамусова, Скалозуба, Молчалина и пр. Однако сцена бала создает «общий план», когда антагонисты Чацкого объединяются и появляется коллективный герой – «все», в котором сливаются пороки, разрозненно представленные ранее.

5. *Умолчание*. Предполагает намеренный пропуск какого-то события. Делает текст более компактным, активизирует воображение, усиливает интерес читателя к изображаемому, порой его интригуя, благодаря чему произведению придается занимательность.

- Умолчания имеют разный характер.
 - ✓ В ряде случаев за ними следуют прояснение и прямое обнаружение дотоле скрытого от героя и / или читателя – то, что издавна именуется узнаванием. Так, в последнем романе Ф. М. Достоевского с помощью этого приема подано убийство Федора Павловича Карамазова. На какой-то промежуток времени автор обрекает читателя на ложное мнение, что убийцей является Дмитрий (с того момента, как Митя, увидев в окне отца, выхватил из кармана пестик, и вплоть до того эпизода, когда Смердяков сообщает Ивану о совершенном им преступлении).
 - ✓ В ряде романов и повестей, новелл и комедий узнавание знаменует счастливую развязку. Так, герои пушкинской «Метели», Бурмин и Марья Гавриловна, узнают (одновременно с читателем), что они обвенчаны и давно являются мужем и женой; об этом – последние фразы повести.
 - ✓ Но умолчания могут и не сопровождаться узнаваниями, оставаясь пробелами в ткани произведения, художественно значимыми недоговоренностями, а порой – неразрешимыми загадками, тайнами. Таковы пропущенные строфы в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина.
 - ✓ В драматических произведениях умолчание может быть реализовано на уровне пропуска события или фразы в речи героя. Так, ремарка «Народ безмолвствует» в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» играет двоякую роль: с одной стороны, произнесенность слова, «немота» свидетельствует о глубоком потрясении народа по причине произошедшей трагедии; с другой, подчеркивает отношение народа к происходящему – это нравственная оценка событий, неодобрение, «безмолвный» протест. Другой пример – то важное, о чем молчит Катерина (самоубийство) в сцене прощания с Борисом в пьесе

А. Н. Островского «Гроза» и что становится менее важным по сравнению с думами о любимом человеке в последние минуты жизни.

- Пробелам родственно то, что составляет подтекст. Это предметно-психологическая данность, лишь угадываемая в словах, которые составляют текст произведения.
- Литературное изображение в ряде случаев оказывается подобным айсбергу: автор может опустить многое из того, что знает, и, если он пишет правдиво, читатель почувствует опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. В подтекст, как правило, «уходит» то, что связано с внутренней жизнью персонажей, с ее глубочайшими, потаенными пластами.
- Иного рода недомолвками являются легкие, порой едва приметные касания серьезных, злободневных тем и тех мыслей, которые небезопасно выражать открыто. Это всяческие аллюзии (намекы на реалии современной общественно-политической жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом). Это – особого рода тайнопись, уберегающая произведения (в основном сатирические) от цензурного запрета.
- Умолчания, тайны, недомолвки в произведении чаще всего выступают в качестве *сюжетной инверсии*. Они подготавливают узнавание открытые, организуют перипетии, которые двигают само действие к интересной развязке.

5. **Монтаж**. Предполагает *прерывность* (дискретность) *изображения*, *разбивку текста на мелкие эпизоды*, на первый взгляд, *немотивированные*, за фрагментарностью которых скрывается единство художественного замысла.

- Интересен именно тем, какие эпизоды следуют один за другим, при этом внешне выраженной связи между эпизодами не наблюдается.
- Это со- и противопоставление явлений, ситуаций, которые не продиктованы логикой изображаемого, но напрямую выражают авторскую идею.
- Монтажные фразы – не мотивированное логикой изображаемого, как бы случайное соседство внешне не связанных эпизодов, высказываний, деталей.
- Так, в драматургии сам способ «сцепления» актов является монтажным, поскольку между актами нет авторского «повествовательного мостика». Кроме того, монтажные фразы являются достаточно распространенным приемом, например, в оформлении речевого поведения героев. Например, в «Вишневом саде» А. П. Чехова диалог или полилог

периодически формально распадается на монологи или отдельные реплики, так как герои, чересчур погруженные в свой мир, не слышат друг друга. В этом смысле читатель видит лишь формальную (внешнюю) связь персонажей – по принципу пребывания в одном и том же пространстве, но внутренней связи нет, поэтому зачастую коммуникация заканчивается провалом.

6. *Антитеза* (др.-греч. *ἀντίθεσις* – противопоставление; от *ἀντί* – против и *θεσις* – положение). Предполагает противопоставление идей, понятий, явлений.

- В образном мире искусства неизбежен принцип композиции, который проявляется в соотнесенности персонажей как характеров.
- Акцентируя внимание на различиях, в то же время подчеркивает общее (сопоставление).
- Часто строится на основе антонимических пар.
- ✓ В литературе классицизма и предметный уровень композиции обнаружился через антитезу порока и добродетели: пьесы Ж. Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», Д. И. Фонвизина «Недоросль», А. С. Грибоедова «Горе от ума», Ф. Шиллера «Коварство и любовь» вскрыли равновесие между отрицательными персонажами и положительными.
- ✓ В дальнейшей литературе антитеза характеров смягчается общечеловеческим мотивом, а герои, например, у Ф. М. Достоевского, приобретают новое качество – раздвоенность, сочетающую в себе гордыню и смирение. Все это обнаруживает единство замысла, творческой концепции романов.

7. *Хронология событий* / ее нарушение. Предполагает последовательное расположение событий, позволяющее установить причинно-следственные связи.

- Хронология событий важна не только в силу выстраивания правильного (в композиционном плане) миропорядка, но и в отношении выстраивания характера героя. Реальная жизнь человека в принципе хронологична: рождение – детство – юность – зрелость – старость – смерть. Художественное произведение, основанное на вымысле, способно утвердить этот порядок, показав становление личности, особенно это ярко может быть воплощено в романе. Ср.: «Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону. Поэтому предыстория в драме невозможна (она дается только в слове)» (Ю. М. Лотман).
- Однако художественное произведение может и нарушить хронологию событий. В XX веке под влиянием кинематографа, прежде всего кино-

монтажа, характер темпоральных отношений в драме во многом изменился. «Однолинейное в театральной драме до возникновения художественного кинематографа время и на сценических подмостках стало обратимым. Мотивы “настоящее – прошлое – настоящее” стали в определенный период чрезвычайно модными и в современной драме» (О. Я. Ремез). Так, уже в пьесе А. Вампилова «Утиная охота» композиция носит ретроспективный характер: действие организуют воспоминания героя, настоящее Зилова сопоставляется с его прошлым и мотивируется им.

- Можно привести в пример и М. Ю. Лермонтова, нарушившего хронологию событий в романе «Герой нашего времени» с целью создать напряженность, подчеркнуть сумбурность жизни героя, неизменность характера героя (о каком бы событии ни шла речь, герой не меняется, остается верен себе). Здесь логика событий уступает место логике внутреннего «Я» человека.
- Еще один пример: нарушение событийной последовательности нужно автору для изображения мира, в котором утрачено нечто важное, основополагающее. Так, в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» события разворачиваются таким образом, что к финалу читатель все больше убеждается в невозможности мира, основанного на совести, чести, достоинстве, поэтому финал событийно возвращает читателя к началу, тем самым «закольцовывая» чиновников в мире порока.

6.3. ВИДЫ КОМПОЗИЦИИ

Виды композиции в драматическом тексте совпадают с видами композиции в эпическом произведении.

1. **Линейная** (прямая, последовательная) – построение, при котором *события и явления происходят в хронологическом порядке*, то есть четко следуя друг за другом (экспозиция – завязка – развитие действия – кульминация – развязка).

- Поскольку «время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону» (Ю. М. Лотман), в основном драматические произведения строятся именно по этому принципу – линейному.

2. **Кольцевая** – построение, при котором *начало и конец произведения перекликаются* или совпадают.

- Особенность данного вида композиции – повтор элементов (событий прежде всего). Это создает ощущение замкнутого круга.
- Именно по такому принципу организована комедия Н. В. Гоголя «Ревизор».

3. Ретроспективная – построение, при котором *более ранние события описываются вслед за более поздними.*

- При таком виде композиционной организации автор уводит читателя в прошлое – события, предшествующие основному сюжету, что создает прерывистость в хронологии повествования. Примером может служить роман И. А. Гончарова «Обломов»: обращение к прошлому главного героя помогает понять жизненную позицию Обломова.
- В драматическом произведении ретроспективная композиция вполне возможна, несмотря на изначальное «движение в прямом направлении», – когда герои вспоминают о каких-то событиях в своей жизни, и эти события / воспоминания как-то характеризуют героев здесь и сейчас. В качестве примера можно привести Раневскую с ее воспоминаниями о жизни в имении до отъезда в Париж («Вишневый сад» А. П. Чехова) или Катерину и ее жизнь в девичестве в доме матери («Гроза» А.Н. Островского).

4. Обратная – построение, при котором *произведение начинается с финальной сцены, и лишь потом описываются события, которые к этому привели.*

- Автор намеренно изымает из естественной хронологической цепи какое-то событие и помещает его рядом с другим, противоположным ему по настроению. Таким образом происходит столкновение, контраст настроений, который эмоционально воздействует на читателя.
- В качестве примера можно привести роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», рассказ И. А. Бунина «Легкое дыхание».
- В драматическом произведении воплотить такой вид композиции проблематично. Тем не менее есть отдельные случаи «обратного» построения. К примеру, в пьесе «Время и семья Конвей» (1937) английского автора Джона Пристли сюжет выстраивается таким образом, что первое и третье действия относятся к настоящему (1919), а второе – к будущему (1937). Семья Конвей полна радужных надежд относительно своего будущего – в первом действии. Во втором читатель переносится на 18 лет вперед, и выясняется, что мечтам не суждено сбыться, все несчастны. Третье действие вновь переносит читателя в 1919 год, когда все семейство садится пить чай, мечтая о счастливом будущем, но читатель уже знает, что случится, и не испытывает эйфории, как герои.

5. **«Рамочное повествование»** («рассказ в рассказе», «роман в романе», «матрешка») – построение, при котором *внутри произведения есть несколько повествований, имеющих собственный конфликт.*

- Рассказ в рассказе: повествование персонажа о значительном событии, интересной истории.
- В произведениях рамочной композиции есть финал основной части (жизнь героя) и финал, в котором подводит итог повествователь.
- Например: «Старуха Изергиль» М. Горького, «О любви» А. П. Чехова, «После бала» Л. Н. Толстого, «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова.
- В драматическом произведении данный вид композиции встречается редко, опять же благодаря изначальной линейности событийного ряда. Тем не менее в качестве примера можно привести «Чайку» А. П. Чехова, в одном из действий которой неудачно разыгрывается пьеса Треплева, одного из героев, а обрамляет ее чеховский сюжет о творческом кризисе и поиске смысла жизни, неразделенной любви, поколенческом конфликте и противоречии между иллюзиями и реальностью, об искусстве и таланте как одновременно источнике вдохновения и разочарования.

6. **Зеркальная** – построение, при котором соблюдается *симметрия образов или эпизодов в произведении.*

- Строится на принципе точного отражения какого-то элемента относительно главного акцентуального момента. В этом плане одновременно задействованы повтор и противопоставление.
- Может проявляться на разных уровнях текста – от мельчайших деталей до структурных элементов:
 - ✓ деталь, встречающаяся, к примеру, в начале и в конце произведения и усиливающая значимость какой-то темы или идеи или, напротив, подчеркивающая смысловой контраст;
 - ✓ повторяющиеся эпизоды, чтобы подчеркнуть важность определенной темы или идеи;
 - ✓ корреляционные отношения между персонажами: они могут быть зеркальными отображениями друг друга, иметь сходные черты характера или оказывать влияние друг на друга;
 - ✓ отражение разных перспектив и точек зрения, чтобы показать различные стороны одной и той же ситуации или события.
- Классическим примером зеркальной композиции является роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин».
- В драматическом произведении тоже можно выделить элементы зеркальной композиции, но с определенными оговорками. Например, в ко-

медии Н.В. Гоголя «Ревизор» приезд чиновника из Петербурга в начале пьесы и в конце создает событийное кольцо, что свидетельствует скорее о кольцевой композиции. Хлестаков – мелкий чиновник из Петербурга, по воле случая принятый за ревизора и далее приспособившийся к своей новой социальной роли. Тем не менее ситуация, в которую попадает «мнимый» ревизор, оказывается настолько пугающей по причине произвола и безнаказанности провинциальных чиновников, что к концу пьесы, как снежный ком, нарастает необходимость настоящего ревизора, и он появляется: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице». Зеркальность проявляется здесь и в том, что к Хлестакову чиновники в начале пьесы сами пришли в гостиницу, а в конце пьесы чиновник из Петербурга требует городничего к себе, в гостиницу; и в том, как представлен образ чиновника из Петербурга: Хлестаков постепенно вживается в роль, привыкает требовать, тогда как настоящий ревизор начинает с требования. Ну и, конечно, образы чиновников вполне отвечают принципу зеркальности: Бобчинский и Добчинский – хрестоматийный пример отражения порока в пороке.

7. Концентрическая – построение, при котором представлена своего рода сюжетная спираль: *повторение аналогичных событий по ходу развития действия*.

- Каждое последующее событие напрямую вытекает из причин, заложенных в прошлом. Это создает эффект спирали или круга по отношению к одному центру.
- Особенность такой композиции в единстве действия: автор исследует какую-либо одну конфликтную ситуацию, все события как бы стягиваются в один узел, подчиняясь логике основного конфликта.
- Эпические произведения в большей степени имеют возможность реализации концентрической композиции, особенно романы, романы-эпопеи.
- Однако и в драматических произведениях возможен данный вид композиции. Например, в пьесе А. С. Грибоедова «Горе от ума» все стягивается, по сути, к появлению Чацкого в доме Фамусова. Каждое последующее событие – спор Чацкого с Фамусовым, Мочалиным, Скалозубом и пр. – вытекает из центрального события – внезапного приезда героя, повторяется в своей структуре (столкновение идейных противников), и сюжетная линия постепенно движется к своей кульминации – противостоянию Чацкого «всем» (сцена на балу), – именно так, расширяясь, раскручивается «спираль» событий в пьесе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В самом общем виде можно обозначить три этапа работы над художественным произведением: 1) первичное целостное восприятие текста, 2) анализ, 3) синтез (выяснение идеи как конечная цель анализа произведения).

На первом этапе происходит знакомство с содержанием произведения, его сюжетной линией на основе целостного восприятия текста. Сюда же относится выяснение эмоционального воздействия произведения на читателя.

Второй этап связан с установлением причинно-следственных связей в развитии сюжета, выявлением сюжетных компонентов (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка), особенностей конфликта и системы персонажей, мотивов поведения действующих лиц, осмыслением композиции произведения и ее компонентов; анализом изобразительных средств в единстве с раскрытием конкретного содержания и оценкой мотивов поведения героев.

Заключительный этап представляет собой обобщение существенных сюжетно-композиционных особенностей, характеристик действующих лиц, сопоставление героев и их оценку, выяснение идейной направленности произведения, а также оценку художественного произведения как источника познания окружающей действительности и как произведения искусства.

Безусловно, можно обратиться к истории создания произведения (факты из биографии автора, связанные с созданием текста; связь произведения с временем его создания); к жанровой характеристике (зная жанровую специфику, можно вполне предугадать направление мысли автора, сюжетные ходы, мотивировку поведения героев и пр.); к осмыслению названия произведения, которое зачастую сосредоточивает в себе идею произведения.

В качестве систематизации материала можно предложить своего рода схему анализа драматического произведения:

- 1) время создания произведения, история замысла, краткая характеристика эпохи;
- 2) связь пьесы с каким-либо литературным направлением или культурной эпохой (классицизмом, сентиментализмом, романтизмом, реализмом и пр.);
- 3) определение жанра (комедия, трагедия, драма) и выявление его черт в произведении;
- 4) особенности списка действующих лиц (принцип «говорящих» имен / фамилий и их значение, особенности характеристик героев, принцип расположения героев в списке и пр.);
- 5) специфика организации текста (особенности деления на действия / акты, явления, сцены);

6) система персонажей (способы создания персонажей, примеры; особенности речевого общения героев – монолог, диалог, полилог; принципы соотнесенности персонажей);

7) особенности конфликта (участники конфликта, предмет спора, определение вида конфликта, (не)разрешимость конфликта);

8) особенности сюжета и композиции (количество сюжетных линий; способы организации сюжетного действия – «на сцене», «за сценой»; определение сюжетных элементов – экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка; вид композиции; композиционные приемы и их роль; соотношение сценического действия и «подводного течения»);

9) роль авторских ремарок (относительно действий персонажей – игры актеров, речевого поведения героев, обстановки на сцене, костюмов и декораций, настроения);

10) тема, проблема, идея произведения;

11) смысл названия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Введение в литературоведение: учебник для бакалавров / Н. Л. Вершинина [и др.]; под общей редакцией. Л. М. Крупчанова. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва: Юрайт, 2015. – 479 с.
2. Гиршман, М. М. Литературное произведение: Теория и практика анализа / М. М. Гиршман. – Москва: Высшая школа, 1991. – 159 с.
3. Гиршман, М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман; Донецкий национальный университет. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
4. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие / А. Б. Есин. – Москва: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
5. Зинченко, В. Г. Литература и методы ее изучения: системно-синергетический подход: учебное пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – Москва: Флинта: Наука, 2011. – 274 с.
6. Кайда, Л. Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи: для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов / Л. Г. Кайда. – Москва: Флинта, 2000. – 147 с.
7. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – Москва: Просвещение, 1972. – 113 с.
8. Корман, Б. О. Практикум по изучению художественного произведения / Б. О. Корман. – Ижевск, 1977. – 68 с.
9. Крошнева, М. Е. Теория литературы: учебное пособие / М. Е. Крошнева. – Ульяновск: УлГТУ, 2007. – 103 с.
10. Купина, Н. А. Филологический анализ художественного текста: практикум: учебное пособие / Н. А. Купина, Н. А. Николина. – Москва: Флинта: Наука, 2003. – 405 с.
11. Литературная энциклопедия терминов и понятий / главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – Москва: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
12. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.
13. Николина, Н. А. Филологический анализ текста: учебное пособие / Н. А. Николина. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Академия, 2007. – 268 с.
14. Новиков, Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – Москва: Русский язык, 1988. – 300 с.
15. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов педагогических вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др.; под общей редакцией В. П. Мещерякова. – Москва: Дрофа, 2003. – 416 с.

16. Принципы анализа литературного произведения / под редакцией П. А. Николаева и Э. Я. Эсалнек. – Москва: Изд-во Моск. университета, 1984. – 199 с.
17. Смирнов, И. П. Смысл как таковой / И. П. Смирнов. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. – 342 с.
18. Сырица, Г. С. Филологический анализ художественного текста: учебное пособие / Г. С. Сырица. – Москва: Флинта: Наука, 2005. – 341 с.
19. Теория литературы: учебное пособие. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Москва: Академия, 2004. – 512 с.
20. Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / Рос. гос. гуманитар. ун-т; авт.-сост. Н. Д. Тмарченко. – Москва: РГГУ, 2001. – 446 с.
21. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие / под ред. Л. Н. Шиловой; вступ. ст. Н. Д. Тмарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. – Москва: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
22. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста: учебное пособие / В. И. Тюпа. – 2-е изд., стер. – Москва: Академия, 2008. – 331 с.
23. Фуксон, Л. Ю. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения: диссертация ... д-ра филол. наук: 10.01.08. – Кемерово, 2000. – 282 с.
24. Хализев, В. Е. Теория литературы: учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва: Высшая школа, 2002. – 437 с.

Интернет-ресурсы:

1. Большая российская энциклопедия: портал / Российская академия наук. – URL: <https://bigenc.ru/literature> (дата обращения: 01.12.2025).
2. TextoLogia.ru: образовательный журнал. – URL: <https://www.textologia.ru/literature/teoria-literatury/?q=411> (дата обращения: 13.11.2025).
3. Теория литературы: электронная библиотека ИМЛИ РАН / Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – URL: <https://biblio.imli.ru/index.php/teor-litr?start=80&ysclid=mjl7ind4n295531986> (дата обращения: 26.11.2025).
4. Русская литература и фольклор: фундаментальная электронная библиотека (словари, энциклопедии). – URL: <http://feb-web.ru/> (дата обращения: 10.12.2025).

ОПИСАНИЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ ИЗДАНИЯ:

Интерфейс электронного издания (в формате pdf) можно условно разделить на 2 части.

Левая навигационная часть (закладки) включает в себя содержание книги с возможностью перехода к тексту соответствующей главы по левому щелчку компьютерной мыши.

Центральная часть отображает содержание текущего раздела. В тексте могут использоваться ссылки, позволяющие более подробно раскрыть содержание некоторых понятий.

МИНИМАЛЬНЫЕ СИСТЕМНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ:

Celeron 1600 Mhz; 128 Мб RAM; Windows XP/7/8 и выше; 8x DVD-ROM; разрешение экрана 1024×768 или выше; программа для просмотра pdf.

СВЕДЕНИЯ О ЛИЦАХ, ОСУЩЕСТВЛЯВШИХ ТЕХНИЧЕСКУЮ ОБРАБОТКУ И ПОДГОТОВКУ МАТЕРИАЛОВ:

Оформление электронного издания : Издательский центр «Удмуртский университет».

Компьютерная верстка: В. В. Данилова

Авторская редакция

Подписано к использованию 29.12.2025

Объем электронного издания 2 Мб

Издательский центр «Удмуртский университет»

426034, г. Ижевск, ул. Ломоносова, д. 4Б, каб. 021

Тел. : +7(3412)916-364 E-mail: editorial@udsu.ru
