Васильчикова Т.Н.
Кандидат филологических наук, доцент
(Ульяновск)

Принципы организации сценического пространства в драматургии Н.В. Гоголя и в драме немецкого экспрессионизма

«Нынешняя драма показала стремление вывести законы действия из нашего же общества», - этими словами Н.В. Гоголя из статьи «Петербургская сцена в1835-36 г.г.» определена сама суть его новаторства как драматурга. Реалистическая конкретность и социальная значимость комедий Гоголя – их основополагающие признаки. По его определению, «комедия- это список с действительности». С этим непосредственно связано создание многогранных, психологически разработанных реалистических характеров. С дистанции сегодняшнего дня новаторство Гоголя представляется менее заметным, чем для его современников, но именно он начинает ту традицию русской реалистической комедии., которая впоследствии будет продолжена Тургеневым , Сухово-Кобылиным, Островским, Чеховым. Как всякое новаторство, гоголевское начинается с отрицания предшествующей художественной традиции, которая может рассматриваться как в масштабе мировой драматургии, так и в рамках его времени и эпохи. Отказ от традиций мирового театра начинается с основного- нового отношения к сюжетике произведения. Придавая исключительное внимание фабуле, сюжету, событийному ряду в драматургическом произведении, Гоголь отвергает древнюю традицию, берущую начало еще в античном театр - использовать готовый и известный зрителю сюжет. За редким исключением (трагедия Эсхила «Персы»), таким источником сюжетов для античных авторов была мифология. Другим вариантом могла быть новая интерпретация уже известных образцов.Так поступали римские комедиографы Плавт и Теранций с сюжетами новоаттической комедии в лице Менандра. Могли быть другие источники сюжетов, как, например, во многих пьесах Кристофера Марло или Шекспира, основанных на исторических хрониках. Драматургический сюжет мог быть , наконец, плодом чистой фантазии и авторского вымысла. Так,обращение к сюжету ,взятому из современной жизни, будет до Гоголя у классицистов Капниста и Фонвизина и ярче всего- в бессмертной комедии «Горе от ума» Грибоедова , сюжет которых являет образец именно такого рода. Пьесы Гоголя тоже построены на современном жизненном материале, но по совершенно иному принципу. Сюжеты их не берутся в готовом виде и из готового

источника, а как бы сами себя создают, стремительно развиваясь и вырастая в течение хода действия из какого-либо реального случая, жизненной ситуации, которую сам Гоголь определяет словом «анекдот» Так будет в «Игроках» и «Женитьбе» , но особенно ярко этот прием воплощен в «Ревизоре», где взятый из жизни анекдот с приездом мнимого ревизора приводит в движение целый пласт социально-исторической реальности, выводит на сцену целую вереницу реалистических характеров и социальных типов. Примечательно, что анекдот связан с человеком пустейшим, который вряд ли был бы интересен сам по себе . Хлестаков, мнимый ревизор, не является центром происходящего, он только центр сюжета и по сути своей – способ сказать о главном. Главное же, суть комедии ,Гоголь определил как желание собрать в одну кучу все общественные пороки и разом посмеяться над ними . Реализации этой цели служит как линия мнимого ревизора, так и семейная ситуация городничего. Обличительная картина порядков чиновничьей России - вот конечный итог «Ревизора». Анекдотический случай с приездом мнимого ревизора , таким образом, является чисто театральной условностью, великолепно найденной в своем остроумии и выразительности ситуацией , использованной , кстати, как известно, не только Гоголем. Этот сюжетный ход применил и Г. Квитко- Основьяненко в комедии « Приезжий из столицы», хотя среди исследователей творчества Гоголя нет единого мнения , было ли в этом случае сознательное заимствование сюжета или просто «анекдот» имел широкое бытование .

От сюжетных ходов и сценических приемов ради только комического эффекта , как и от обязательной любовной интриги – Гоголь отказывается, тем самым отходит от традиции современного ему водевиля. Традиционный сюжетный ход с мнимым лицом нужен для того, чтобы дать толчок развертыванию социально-обличительной коллизии. Любовная интрига если и присутствует в сюжетной линии Хлестаков – дочь и жена Городничего,- то скорее как пародирование традиционного сюжета. . Вот почему так нелеп был совет , данный драматургу О. Сенковским : с целью «усиления» занимательности и «театральности» включить традиционные сюжетные ходы – «ввести еще одно женское лицо возбудить в нем «нежное чувство» к Хлестакову, которое «разлило бы интерес на всю пьесу». 1

Не придавая особого значения «занимательности» пьесы, отказавшись от основы основ современного ему водевиля- любовной интриги, Гоголь по сути в процессе такого отталкивания создает новый тип комедии , который его же словами можно определить как

«комедия общественная». Частные ситуации могут быть смешными и занимательными , но судьбы героев интересуют его не столько сами по себе, сколько как возможность показать отношения людей в социуме Именно сила социального обличения ставит драматургию Гоголя в совершенно особый ряд даже в сравнении с такими крупными драматургами, как Фонвизин, Капнист, Грибоедов, у которых все еще сохраняется иллюзия возможности достижения жизненного идеала в рамках неизменной исторической данности , находящая выражение в положительном протагонисте. У Гоголя нет ни малейших иллюзий относительно того, что в растленной казнокрадством , взяточничеством , ложью русской чиновничьей повинциальной среде могут сохраниться стародубы или добросердовы .Не связывает он упований на общественное благоденствие и с благородным резонером типа Чацкого, который на протяжении всей пьесы пытается обличить словесно и пробудить духовно общество, не желающее никаких перемен . Обличение чиновничьего мира принимает в «Ревизоре» тотальный характер отвержения общественных устоев. Как справедливо указывает в этой связи Н. Степанов :

« Дело не в безобразиях и хищениях , творимых всеми чиновниками , боящимися возмездия за свои нечистые и противозаконные поступки : Гоголь разоблачает беззакония, коррупцию , лицемерие, хищничество, антинародный характер всего этого общества.»2

Как и в «Мертвых душах», в «Ревизоре» нет положительных персонажей , но присутствует понятие этической нормы и идеала жизни. В поэме оно перенесено в лирические отступления, где будет ширь и красота родной земли , выразится представление о силе и таланте национального характера- всего этого писатель не усматривает в реальной действительности –том вымороченном мире плюшкиных и чичиковых , который составляет основное пространство художественного текста. «Норма» жизни присутствует и в комедии, при полном отсутствии в ней положительных персонажей. Она создается безжалостным осмеянием того, что заняло жизненное пространство, но по сути нежизнеспособно. Героем комедии «Ревизор», как сказал сам Гоголь, является смех.

Драматургическое новаторство Гоголя с особой силой выразилось в создании реалистического характера . В этом отношении он тоже как бы «размыкает» предшествующую художественную традиции в лице комедии нравов. В комедиографии предшествующего периода (Капнист, Крылов, Фонвизин, Княжнин) – четко выдерживался принцип поляризации персонажей , разделения на «плюсы « и «минусы», и «заряд» каждого был задан с начала и до конца пьесы и не подвергался изменению. Традиция древнего театра масок

определяла не только разделение действующих лиц пьесы на комические и трагические , но и неизменность той или иной «маски». По сути своей и значимые фамилии, широко применявшиеся в комедии 18 века, были все теми же, но только словесными «масками» пороки или добродетели. «Кривосудов» , «Правдин», «Стародум»-это не столько имена, сколько словесно-называвная маска персонажа.

Комедия Гоголя отказывается от подобной поляризации и словесной назидательности в пользу индивидуализированного реалистического характера. Сохраняя всю живописную выразительность той или иной фигуры, драматург проникает внутрь , «за» внешнюю маску, раскрывая индивидуальную психологию персонажа. Неповторимо каждое действующее лицо , так как все они различны «изнутри».Но одновременно за спиной каждого как бы стоят, сливаясь с ним, множество его двойников , черты которых рассеяны в людях данной среды , данной социальной группы, класса. Как определил феномен реалистического характера В.Г. Белинский, « типическое лицо есть представитель целого ряда лиц, есть нарицательное имя многих предметов, выражаемое , однако же , собственным именем». 3

Тем самым типичность , в его же определении,- это « единство общего и особого». Отсюда выводится один из основных законов реализма:« В творчестве есть еще закон : надобно, чтобы лицо , будучи выражением целого особого мира лиц, было в то же время и одно лицо , целое , индивидуальное» 4

Этому-то закону творчества и подчиняются персонажи Гоголя, становясь типическими, индивидуально разработанными, психологически обусловленными реалистическими характерами. При всем обилии исследований по драматургии Гоголя, их авторы , как правило, мало обращают внимания на особый темп его пьес, а между тем с театром Гоголя на сцену пришел иной ритм жизни , свойственный уже новому времени и иной эпохе. И возможно, в этом более всего ощутимо «размыкание» гоголевской комедиографией предшествующей традиции- почти статического театра 18 века , связанного и скованного путами классицистических «единств».

Своеобразие компоновки событий в пьесах Гоголя обусловлено глубинными причинами :так как нет поляризации действующих лиц, то отпадает необходимость противопоставления идейных «полюсов» в ходе перипетий сюжета , развития сюжетных ходов и столкновения персонажей. Каждому дана возможность раскрыть себя , так сказать, самому ,и более всего это удается в резких фарсовых ситуациях, когда персонаж удивлен или ошеломлен и

поневоле вынужден быть искренними и обнажить свою внутреннюю суть, сказав о себе правду. Вряд ли городничий стал бы произносить свои панические монологи или рассказывать тревожный сон о двух черных крысах непонятного поведения, не испугайся он разоблачения в связи с якобы приездом ревизора, когда создается фарсовая ситуация ,грозящая разоблачением его «деяний».Вряд ли бы и Хлестакову представилась такая богатая возможность нагромоздить кучу безудержного вранья , столько порассказать о себе , назанимать у всех денег без отдачи , очаровать двух дам,- не попади он в фарсовую ситуацию мнимо значительного лица.

Как справедливо замечает Н. Степанов, « герои Гоголя саморазоблачаются перед зрителем в результате тех острых, почти фарсовых положений, в которые их ставит действие … Для пьес Гоголя особенно существенно стремительное развитие интриги , неожиданные повороты и острые сюжетные ситуации, тем более резкие,что они происходят в самой обыденной , будничной обстановке…» 5

Этот быстрый темп и крутые «виражи» сюжета выносят действие к последней «немой сцене , которая как бы ставит точку и резко останавливает ход действия, что особенно заставит почувствовать его темп и стремительность. Этот быстрый темп и ритмичность в стремительном развитии сюжетики пьес Гоголя делает их явлениями уже другого времени , так же как мотив авантюризма и ловких проходимцев типа Чичикова и Хлестакова ,при все типичности подобных персонажей для века текущего, роднит их еще более с веком грядущим . Век этот –эпоха капитала- стоял у ворот.

В истории развития мировой драматургии существуют узловые моменты , когда происходит размыкание предшествующей художественной традиции и формируется новая модель, которая на определенный отрезок времени станет ведущей для последующих явлений этого же типологического порядка. В случае Гоголя мы наблюдаем такое явление. Отталкиваясь от предшествующей традиции , в данном случае- классицистской комедии 18 века, драматургия Гоголя с ее вершинной точкой – пьесой Ревизор,- дает типологическую модель русской классической комедии 19 века.

Следует заметить, что водевильный тип развлекательной комедии оказался поразительно живучим и , конечно, не прекратил своего существования после рождения общественной комедии Грибоедова и Гоголя ,но Гоголь был первым, кто начал сознательное размыкание его формы. Не случайно его комедия включает мотивы пародирования водевиля. Уже вXX веке эта

борьба развлекательной и серьезной драматургии продолжена такими крупнейшими драматургами , как Б.Брехт и Б. Шоу. Каждый из них начинает с отвержения предшествующей художественной традиции - «театра дурмана» (Б.Брехт) и «хорошо сделанных» салонных комедий (Б.Шоу).

Динамика вечного поиска новых форм в искусстве в истории драматургии и театра приводит к тому , что каждая новая художественная модель неизбежно уступит место другой
Тип созданной драматургией Гоголя «общественной комедии» будет отвергаться следующей эпохой ,и в этом отвержении и отталкивании и выражается динамика развития искусства. Бывшие ранее формы сохраняют право на существование и могут стать классическим образцом миновавших эпох, как это было в случае Аристофана , Шекспира или Мольера, но это замкнутая система , ставшая образцом и уже исчерпавшая потенции внутреннего развития. Можно заметить, что каждая модель имеет параметры развития, и если они реализованы, то она начинает размыкаться . Процесс этот наблюдается в мировой драматургии и в последующие эпохи .

Показательным примером может послужить драма немецкого экспрессионизма , время существования которой не случайно так четко ограничено – 1912-1924 годы. Именно за это время создается идейно-художественное единство, в котором отвержение предшествующей традиции выражено по всем основным параметрам , что и позволяет говорить о ней как о новой модели современной драмы. И хотя конечное размыкание классической традиции произведет драма и театр абсурда, но все основополагающие моменты намечены уже экспрессионистами.

В теории и практике литературного экспрессионизма отказ от классической традиции проходит по всем параметрам художественного текста- принципы отображения реальности, создания характеров и театральной условности. «Драма крика» (Schreien-Drama) , как часто называют экспрессионистическую пьесу, начинает с программного отказа от самого главного в искусстве-от изображения реального мира. Эта идея проходит через все основные манифесты и статьи участников данного литературного движения. Она выражена в манифесте Казимира Эдшмита (псевдоним Эдуарда Шима) «О поэтическом экспрессионизме» («Uber den dichtischen Expressionismus»), в работе В. Кандинского « О сценической композиции», статьях Георга Кайзера «Видение и образы» и «Драма Платона» («Vision und Figur» , « Das platonische Drama»), манифесте Пауля Корнфельда « Человек одухотворенный и человек психологический» (« Der beseelte und der psychologische Mensch”). Статья В. Кандинского

развивает мысли об универсальной для современного искусства тенденции к отказу от адекватного воспроизведения реальности , что в области живописи приведет к рождению абстракционизма и всех других направлений “беспредметной живописи” Автор предлагает своего рода революцию театральной формы, развивает идеи симультанизма и определяет основные принципы современных ”сценических построений и сценических композиций” :

“ Сущность “драмы” или сценического действия перестает быть внешним развитием какого-нибудь внешнего действия или происшествия . Сущностью драмы делается комплекс душевных переживаний зрителя (сумма душевных вибраций)
Внешнее «развитие действия» отпадает в течение действия, обусловливается не ходом происшествия, а ходом необходимых душевных переживаний зрителя.» 6

Не случайно в связи с этим другое определение этого типа драмы , как «эго-драмы»(Ich –Drama) . Выразить внутреннее содержание личности художника-вот главная задача драмы экспрессионизма. Рельный мир, который не содержит положительного идеала и должных форм жизни ,не должен быть и предметом художественого изображения Отсюда призыв К. Эдшмита “отстранить реальность”, “пересоздать “ мир. . Реальный мир если и присутствует . то только в своих абрисных очертаниях. Ни в пьесах , ни в сценических постановках не изображается более вещный мир, конкретная реалистически проработанная среда. Это приведет к определенному аскетизму сценического пространства и его герметизации. “ Время-сегодня “, место-весь мир”, -такие “указания” режиссеру дает , к примеру , Л.юдвиг Рубинер в своей драме “Люди” (Leute)
Действие трилогии о Газе Георга Кайзера, по его указаниям , должно происходит в абстрактных “ бетонных залах”. Семейная обстановка в пьесе Вальтера Хазенклевера “Сын”(“Der Sohn») совершенно не конкретизирована. Современный мир в пьесе Р-Й. Зорге “ Странник “ (Bettler) показан на нескольких вращающихся сценах одновременно, но ни в одном повороте он не имеет реальных признаков, обстановка каждой картины чисто условна. Действие может быть на улице , в кафе , дома , но реальных очертаний реального мира не будет, так как нет изображения самого мира. Сцена нужна художнику –экспрессионисту , чтобы в первую очередь обратиться к современному человечеству , выразив при этом самого себя, внутренний заряд своей личности. Так же абстрактны костюмы персонажей, хотя не исключено использование цветовой символики («люди в голубом» , “ люди в желтом” в во второй части трилогии о Газе Георга

Кайзера (“Газ1 “).

Важнейшее положение поэтики экспрессионизма- отказ от создания характера как такового. Герой поименован по семейному, родовому или социальному признаку - Сын, Дочь, Миллиардер, Кассир, Офицер, Прохожий…

Пауль Корнфельд отчетливо противопоставляет такие понятия , как “ психология “ и “духовность” и категорически отказывается от создания психологически обусловленных характеров. Сцена должна выразить представление о духовном потенциале жизни , а не изобразить саму жизнь, не содержащую этого потенциала. Носителем духовности является художник-творец, является сам драматург, роль которого начинает приближаться к роли медиума между миром духовного и современным человечеством, оторвавшимся от этого оазиса истинной жизни. Соответственно, центр сценического пространства занимает герой-протагонист, “рупор идей” автора, которому опять возвращена его древняя функция –быть носителем положительного потенциала жизни. , который имеет преимущественно словесное выражение в двух основных формах: пространных монологах героя и массовых сценах, когда он получает для апробации своих идей антагониста, Так так речь его адресована не единичным личностям, а обличительна и направлена к «людям», к человечеству в целом, то антагонистом будет “масса”. Характерно название экспрессионистической пьесы Эрнста Толлера “Человек –масса” – (“Massa –Mensch”) , пределяющее и ее конфликт (между героем – «новым человеком и современным человечеством , мертвым духовно). «Масса» имеет социальные признаки(рабочие , толпа, прохожие, люди и т.п.) , но в ней нет лиц, как нет , собственно, индивидуального лица и у протагониста. Другой признак «массы» - ее статичность. Толпа в экспрессионистической пьесе если и не «безмолвствует», так как словесные столкновения героя и толпы составляют эпицентр происходящего, то сохраняет бездействие ,однако все усилия героя направлены к тому , чтобы ее оживить и привести к активному действию. Лишь в исключительных случаях герою удается увлечь ее за собой , и тогда , как в финале пьесы Георга Кайзера «Ад-путь-земля» («Holle-Weg-Erde») , протагонист возглавит уже не толпу, а людей. Происходит рождение «нового человечества» из его «зерна» , его этической первоосновы » –нового человека.

Экспрессионистическая сценическая модель исключает и понятие сквозного действия, так как составлена по принципу "сцепления" отдельных картин-состояний героя , отсюда и еще одно определение - "драма состояний» (Stationen-Drama).

Моделирование сценического пространства находится в полной зависимости от типа драматургической модели. В классической гоголевской традиции,которой следует в дальнейшем мировая драматургия вплоть до Чехова и Ибсена, сцена создает иллюзию полного жизнеподобия. Подробные указания в помощь режиссеру-постановщику содержатся в ремарках и других адресованных к нему обращениях создателя пьесы-драматурга. Вспомним, как развернуты и подробны ремарки к каждой сцене пьес Гоголя, фактически они уже содержать все необходимые указания по оформлению сценического пространства. Чрезвычайно конкретны также “Предуведомления” актерам в “Ревизоре”. В драме экспрессионизма практически отсутствуют рекомендации такого рода,сценическое пространство совершенно условно и абстрактно. Нет необходимости создавать реалистическую или романтическую обстановку, так как главная задача автора – выразить устами героя возвышенную и при этом совершенно абстрактную и универсальную идею. Не случайно многие экспрессионистические пьесы приближаются по форме к лиро-драмам, и в них превалирует слово над действием. Автору и, следовательно, протагонисту, нужна не столько сцена, сколько трибуна. Любая точка сценического пространства может быть точкой опоры для бросающего свои призывы к человечеству протагониста , но как идейный центр пьесы он чаще всего занимает и центр сцены.Другое необходимое условие реализации авторского замысла– слушающая сторона, так как речь героя –это не только самовыражение,но общественное обвинение и призыв Словесным и идейным центром является герой, а значит, он должен занимать центральное место на сцене , и сценическое пространство подчинено этой задаче. “Человек в центре “- этот призыв и лозунг создателей литературного экспрессионизма по сути – единственное указание режиссерам по организации сценического пространства. Однако же в театре есть и иное, а именно,духовное пространство , которое не подвержено временным или пространственным ограничениям и не нуждается совершенно в указаниях по поводу его организации. Драматургия Гоголь и драма экспрессионизма- это две диаметрально различные драматургические и сценические модели. Если Гоголь «размыкает» классицистскую комедию, то экспрессионизм делает то же самое по отношению к модели классической , в том числе и в его лице. Но происходит нечто почти мистическое, что часто сопутствовало творчеству и личности Николая Васильевича Гоголя. Помимо «размыкания» , происходит и «смыкание» театральных моделей – гоголевской и экспрессионистической в том вечном духовном пространстве, где равноправно присутствуют великий Аристофан и

нервный Стриндберг и куда попадает любая и каждая новая «модель», если только она выполняет сверх-задачу театра – призвать к истинному и показать образец и норму жизни. Вторжение мертвого «стандарта» в живой духовный мир людей провидчески почувствовал и отверг в своих комедиях уже Гоголь, экспрессионисты застали иную фазу общественного развития, когда мертвый механизированный мир пошел войной на своего создателя-человека. Кроваво-красный газ взрывается в трубке, хотя формулы его создания «верны» (трилогия оГазе), Сын проваливается на экзамене, хотя знает «формулы» (« Сын»). Вымороченный мир людей, утративших представление о духовных нормах существования , показал уже Гоголь в своих безупречно жизненных и реальных пьесах. Характерно отсутствие простора , горизонта, природы, шири , красоты , то есть отсутствие не только этического, но и эстетического идеала в жизнеподобном и реальном этом мире в отличие от истинного мира , гд е это есть и должно быть. Жизнь может быть мертвой и при сохранении внешнего жизнеподобия, если ее покинула душа. « Seele» – «душа» –ключевое понятие как теории так и художественной практики экспрессионизма .Примечательно, что гениальный режиссер-новатор В. Э.Мейерхольд предложил сходное решение сценического пространства как в постановке трилогии о Газе Георга Кайзера, так и в «Ревизоре» Гоголя- и в том, в другом случае живые люди заменены автоматами. Знаменитая «немая сцена» в финале «Ревизора» составлена марионетками – автоматами. В постановке Газе в мертвых «бетонных залах» вместо людей действуют толпы людей-автоматов « в желтом», «в голубом».У отрицательной модели реальности, которую создает Гоголь, нет того, что делает мир не только жизнеподобным , но по сути своей живым – одухотворения., то есть того же, что ищет, к чему призывает экспрессионистическая «драма призыва», «драма крика». Понятие «должного», норму жизни сохраняет авторское сознание, У Гоголя оно воплотится в осмеянии (единственный положительный герой комедии – смех) , экспрессионисты передают эту норму живого своему герою-«новому человеку».

1 «Библиотека для чтения», 1836,т.ХУIотд.5, стр.44.
2Степанов Н.А. Искусство Гоголя-драматурга. М,Искусство, 1964, с.67
3 Белинский В.Г. Собр. соч. том3, с. 463
4 там же
5Степанов Н.А. Искусство Гоголя-драматурга. С75

6Кандинский В.В О сценической композиции. В сб: «Из истории советской науки о театре20-е годы М. 1988, с. 100.