

РУССКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА XX ВЕКА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В представленной работе речь пойдет не столько о собственно жанровых особенностях лирической драмы, сколько о возможности “идентифицировать” в русской драматургии XX века этот жанр.

Для начала хочется сразу же опровергнуть заявленное название, поскольку в историческом развитии драмы ее лиризация и эпизация, т.е. воздействие на природу драматического рода эпоса и лирики, можно сказать, равнозначно. “Лирическое” начало значительно повлияло на своеобразие форм выражения авторского сознания в драме XX века, и поэтому естественным представляется больший интерес к “лирической” стороне современной драмы.

Строго говоря, родовое или жанровое образование “лирическая драма” теоретического определения и обоснования до сих пор не имеет (в отличие от “эпической” драмы или “лирической” прозы)¹. Понятие “лирический” применительно к драме употребляется чаще как эпитет, как обозначение стиля произведения или пьесы в стихах. Однако XX век представил такие оригинальные опыты в “лирической” драме, как пьесы А.Блока, Н.Гумилева, М.Цветаевой, такие художественные феномены, как драматургия А.Арбузова, А.Володина, пьесы “новой волны” и ряд других примеров разных литературных “эпох”, что бесспорно – понятие “лирическая” драма требует серьезного теоретического обоснования.

Понятие “лирическая драма” было впервые употреблено А.Блоком. Этим названием А.Блок определил не просто освоение новой формы, драмы в стихах, но создание нового в русской драматургии жанра “лирической драмы”, в основе которого лежат процессы синтеза разных родовых признаков. В 1906 году отдельным изданием выходят три пьесы А.Блока – “Балаганчик”, “Король на площади”, “Незнакомка” – с общим заголовком “Лирические драмы”. В предисловии автор писал: “. . . 3 ма-

ленькие драмы, предлагаемые читателю, суть драмы лирические, т.е. такие, в которых переживания отдельной души, сомнения, страсти, неудачи, падения, — только представлены в драматической форме . . . мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного читателя идет к своему обновлению”². Блок первым сознательно создает этот родовой синтез, поначалу вводя в лирическое стихотворение драматический элемент (например, своеобразный диалог с лирическим героем), а затем лирическое начало — в драму³. Надо признать, что речь сразу шла не о поэтичности, не о стихотворной форме, не о близости драматических мотивов мотивам блоковской лирики, а о качественно новом художественном явлении, где “структурообразующей категорией . . . надо полагать категорию лирического”⁴.

Поэтика “лирической драмы” закономерно вырастает на той многообразной жанровой почве, которую сформировала “новая драма” на рубеже XIX-XX вв. как особое художественное явление, противопоставившее свои принципы ренессансной театральной системе. “Театральное искусство, которое сформировалось на рубеже XIX и XX вв., отвечало потребности в цельном поэтическом видении действительности — в противовес анализирующим частным формам, характерным для театра второй половины прошлого столетия. У наиболее значительных художников этого переломного времени постоянно занимающая их проблема целостной и всесторонней картины жизни перерастает в проблему цельной, нераздробленной, неусеченной жизни. Проблема художественной гармонии так или иначе связывается с проблемой гармонической общественной жизни”⁵. Формирование поэтики “лирической драмы” начинается еще с А.Чехова. Объединяющее начало драматургии Чехова и Блока обнаруживается в расширении традиционных драматургических конфликтов до их глобальных форм, в особом типе героев, духовно открытых собеседнику (зрителю/читателю), в тенденциях к лирическому осмыслению и проживанию конфликта, в монологическом, прерывистом, дискретном построении образов, в использовании разработанной системы символов. Т.Родина в своей

работе о Блоке и русском театре рубежа XIX-XX веков увидела в творчестве этих художников прямую преемственность: “Внутри “объективной”, “научной” драмы Чехов выращивал новую лирическую форму, которая должна будет отпочковаться, чтобы пройти самостоятельное развитие и до конца реализовать свой принцип. Блок, который назовет свои первые драмы “лирическими” будет по сути дела продолжателем Чехова...”⁶.

Сюжеты лирических драм А.Блока раскрывают не борьбу персонажей между собой, не борьбу человека с неумолимым роком (этот конфликт изначален и имманентен), а борьбу чувств; и строятся они на развитии и смене настроений, развертываются не в логической последовательности, а по ассоциативным связям. Все три пьесы организованы по принципу свободного монтажа сцен, отдельные фрагменты действия представлены как своеобразные вариации лирических настроений автора. Как было отмечено в книге Ч.Добрева “Лирическая драма”, акцент в композиции лирической драмы “делается на внутреннем развитии сюжета”⁷. Так пристрастие к иррациональной композиции, “основанной преимущественно на единстве лирического настроения”⁸, переносится Блоком из лирики в драму. В свою очередь, драматургия Блока не лишена субъективной монологичности, характерной для лирики как рода. Не случайно все три его ранние пьесы называются еще и “монодрамами”. Блок, как и все художники рубежа веков, стремился воссоздать цельную, гармоническую личность “лирического героя”, но это противоречило бы представлениям о “раздвоенности современного человека”, гамлетовскому мотиву. Отсюда возникает такой специфический прием, как “рассеяние” конфликта, где прослеживается не двойственность главного героя, а его множественность, “группа лиц, которая подменяла собой единого героя, стоящего в центре традиционной драмы. Вс.Мейерхольд отмечал эту замену одного центрального героя группой лиц в пьесах Чехова”⁹.

Неожиданным сходством лучших образцов “новой драмы” и “лирических драм” А.Блока было отношение к слову, к проблеме “невыразимости” словом душевного состояния, чувства, переживания, и одновре-

менно неспособность выразить словом надличные процессы, вселенские проблемы и конфликты. Тогда лексический смысл уступает смыслу подтекстовому, интонационному, ритмическому и т.д. “Для символистов стих был по преимуществу явлением “музыкального” звучания. Слово было подавлено ритмом – оно ощущалось лишь как материал, при помощи которого воплощался звучащий вне слов ритмико-мелодический замысел. Фраза подчинялась ритму, речевая интонация – стиховому распеву, слова – звуковому подбору. Произносительная сторона речи, естественно, не принимала участия в построении стиха – учитывалась по преимуществу ее слуховая, акустическая сторона. *Фразы* как таковой, *слова* как такового в их стихе не было”¹⁰. (Ср.: требование Вс.Мейерхольда символистской поры: “Слова должны падать, как капли в колодец”¹¹).

Необходимо вспомнить, что А.Блок был не одинок в своих драматических опытах. Символисты (в отличие от акмеистов) практически все так или иначе экспериментировали с этим родом литературы. Еще в статье 1908 г. С.Городецкий называет драматические произведения В.Брюсова, К.Бальмонта, Вяч. Иванова, отмечая, однако, “Балаганчик” А.Блока как “просвет в будущее”¹². В “священное число семи современных поэтов” (выражение В.Брюсова), постигавших театр, входили еще и Ф.Сологуб, З.Гиппиус, А.Белый, Д.Мережковский, Ин.Анненский. В их трагедиях, монодрамах, фантастических драмах им самим и их современникам виделось “предсказание и торжество нового театра, того, которого еще нет, который будет”¹³. Несмотря на видимый разноречивый характер авторов в определении жанра своих произведений, была намечена одна важная общая линия: связь сюжета драмы (каким бы он ни был) с надличным и объективным вселенским процессом, тем самым поэты-драматурги вводили в драму лирику как доминирующее начало. Символизм, стремившийся к господству лирического начала во всех родах литературы, приступил к созданию своей *лирической* драмы.

Андрей Белый вслед за Вяч.Ивановым пытался разрабатывать структуру новой символистской драмы и предложил вариант лирической мистерии, движимой волей автора и приоткрывающей всем своим сю-

жетом и действием зависимость человеческих судеб от высшей таинственной воли, которая ведет мир к будущим мистическим преобразованиям. Возникает переосмысление значения театральной “маски”: в символистской драме (или монодраме, ставшей ведущим жанром у символистов) “маской” должно было становиться каждое из действующих лиц, внутренне объединенных драмой авторского сознания, с помощью “масок” – лирических персонажей автор выражал свое переживание сопричастности к таинству вселенского бытия¹⁴.

После лирической драматической трилогии А.Блока долгое время не предпринималось попыток восстановить и развить этот жанр. Ни в литературе, ни в художественной критике, ни в теории драмы это понятие не употреблялось. Возможно, это происходило потому, что применительно к драматургии понятие “лирический” чаще всего применялось для характеристики стиля или как синоним психологического направления в драматургии (в истории русской советской драматургии понятие лирическая драма, лирико-психологическая драма, психологическая драма часто употреблялись на равных). Хотя уже в 60-х годах М.Кургина пишет о создании в конце XIX века новых драматургических видовых форм, к которым относит “трагическую, психологическую, лирическую драму”¹⁵. Развитие лирического начала как структурообразующего в драматургии А.Блока достаточно разработано и изучено, начиная с особенностей драматургического конфликта, характерного для рубежа XIX-XX веков, когда “неразрешимость конфликта (человек и мир) уже диктует его лирическое проживание”¹⁶.

Историки литературы отмечают, что в 30-е годы некоторым пьесам Ю.Олеси, Н.Кулиша, А.Афиногенова, А.Арбузова, К.Симонова был присущ лирически окрашенный, эмоциональный психологизм, проявившийся в системе особых художественных средств, как-то: “внутренний монолог, косвенный диалог, музыкальный и поэтически-образный строй речи действующих лиц, повторы, психологические паузы и т.д.”¹⁷. Наиболее обстоятельной работой, посвященной жанровой разновидности “лирическая драма”, была статья Б.Алперса 1932 года “Судьба лирической драмы. “Патетическая соната” в Камерном”. Автор определил

тот ряд пьес советских драматургов, которые, по его мнению, принадлежат жанру “лирической драмы”. Это “Евграф, искатель приключений” А.Файко, “Вокруг света на самом себе” В.Шкваркина, “Заговор чувств” и “Список благодеев” Ю.Олеши, “Патетическая соната” Н.Кулиша. Определяя основной конфликт этих пьес, формально-художественные и композиционные признаки, он вольно или невольно возводил их к традиции драмы рубежа веков, конкретнее к лирическим драмам А.Блока. Все эти пьесы – о пугах художественной интеллигенции в революции, их объединяет “на фоне взорванного, перестраивающегося мира – одинокая фигура поэта, мечтателя, замороженного каким-то видением, неудовлетворенного окружающей действительностью и пытающегося пройти в современном мире по своей неповторимой тропинке”¹⁸. Отрицая возможности “лирической драмы” отразить революционный пафос эпохи и время реконструкции и созидательного труда народа, Б.Алперс, тем не менее, первый из критиков и литературоведов наиболее отчетливо формулирует жанровые признаки “лирической драмы”. Каждый герой в ней – “только человек, только отдельная личность, взятая вне социального контекста эпохи”. И, исходя из этой вневременности Человека вообще, каким представляет себя художник, возникает столь характерный для рубежа веков и, казалось, совершенно преодоленный в советскую эпоху “внутренний конфликт с действительностью... разорванность восприятия жизни, растерянность перед ней, уход от действительности в мечтаемое”. А это, в свою очередь, формирует и своеобразную форму выражения авторского сознания, композицию, систему “разрозненных набросков, эпизодовидений, бесконечных монологов, размышлений вслух”¹⁹. И непосредственно то, что относится к пьесе Н.Кулиша “Патетическая соната”, которую Б.Алперс считает образцом современной ему “лирической драмы” – “с разорванной композицией, с образами-тенями, с преобладанием музыкального начала над логическим... Это всегда – открытый монолог поэта на тему: “Я и мир” – в его хаотическом непознанном состоянии”²⁰. И еще одной чертой “лирической драмы” Б.Алперс называет открытый финал: автор не приходит, да и не может придти к ка-

кому-нибудь выводу, произнести приговор своему герою, так как в эту историческую эпоху еще пока не хочет признать победу общества над собой, а победить в своем противостоянии с миром такой герою уже не может.

Во второй части монографии А.Богуславского и В.Диева, посвященной истории русской советской драматургии послевоенного периода отмечено присутствие лирического направления в драматургии конца 50-х — начала 60-х годов. В то время в общественном сознании утверждается приоритет личности, индивидуальности, творческого потенциала в каждом человеке, преодолевается “теория бесконфликтности”, происходят поиски новых художественных форм. “Арбузов, Розов, Володин, Панова ищут разнообразные варианты психологической пьесы с осязаемой лирической окраской. . .”²¹. Исследователи возводили эту творческую манеру к “чеховским истокам”, где “быт” для драматурга “не самоцель, а та почва, на которой вырастает поэзия жизни”²². Авторы монографии не выделяют “лирическую драму” в отдельную жанровую форму и даже не пользуются этим понятием, но, исследуя жанровые особенности новой психологической пьесы, в первую очередь называют своеобразие конфликта, который становится не столько прямым столкновением человека и каких-то внешних сил, сколько “преодолением самого себя, борьбой с собственными заблуждениями, иллюзиями, слабостями”. Отмечаются и те особенности, которые вносит в драму непосредственно категория “лирического”, а именно: “Тенденция к перенесению на сцену “потока жизни”, к своеобразному импрессионизму, к освобождению от железного каркаса сюжета, шахматно-расчисленной композиции, к сложности и нюансированности психологического рисунка, строящегося не на лобовом противопоставлении светлого и темного, а на свободном использовании светотени”²³.

Но даже после признания наличия в советской русской драматургии жанра “лирической драмы” ее структурообразующие особенности не были выявлены достаточно четко, и понятие “лирический” продолжало оставаться определением стилистической направленности той или иной пьесы, указанием на повышенную эмоциональность, психологизм или

просто стихотворную форму. Так, в монографии В.Фролова “Судьбы жанров драматургии” особенностям “лирической драмы” посвящены несколько строк (хотя “лирическая драма” выделена в Приложении на с. 407 как самостоятельная жанровая разновидность). У Фролова сказано: “Казалось бы, самой распространенной лирической формой должна была стать стихотворная пьеса. Однако такой тип пьесы в современном театре не прививается. Видимо, стихами “говорить” нынче не принято”²⁴. Однако знаком “лирической драмы” для В.Фролова является преимущественно духовная близость проблематики автору и некое исповедальное начало, а собственно жанровых примет она не имеет. Так, “Пять вечеров” и “Старшая сестра” А.Володина (в отличие от “Фабричной девчонки” и “Назначения”) относятся к драме со стиливым уточнением “лирическая драма”. Последнее определение не основывается на выявлении жанрообразующей структуры пьес. Скорее просто описываются стиливые приемы драматурга: “Его пьесы тяготеют к лирике, к особой “володинской” интонации, которая поэтична, строга, драматична”, и, тем не менее, “лирика не дает доминанты, господствующим жанровым мотивом остается драматизм житейских историй”²⁵.

Впервые термин “лирическая драма” как жанровое определение применительно к русской советской драматургии (творчество В.Пановой, В.Розова, А.Арбузова, А.Володина) прозвучал в работах Д.Садыковой-Грачевой, в статье “Лирическая комедия А.Володина “Назначение” и в книге “О советской лирической драме 50-60-х годов”. Но и в этих работах не дается жанровой характеристики “лирической драмы”. В равной степени с понятием “лирический” используется и определение “поэтический”. Например, оценивая новаторство драматургии А.Володина, автор пишет: “Драматургия А.Володина открыла новый способ изображения действительности на сцене, заложила основы так называемого “поэтического театра”. В анализе структуры “лирической драмы” конфликт обозначен как лиро-психологический, т.е. имеется в виду усиление внутреннего конфликта и наличие подтекста как “активного художественного отражения реального процесса внутренней жизни человека”, что, в свою очередь, определяет “эмоциональное воздействие лирической драмы”²⁶.

Сочетаемость столь различных родов, как лирика и драма, была предсказана еще Гегелем в его “Эстетике”, когда он определил условия для создания этого синтеза: “Лирическая сторона находит свое место особенно в современной драме, вообще там, где субъективность передается самой себе и в своих замыслах и деяниях стремится сохранить свое чувство внутренней жизни. Однако исповеди сердца, чтобы оставаться драматическими, не могут просто отдаться беспорядочному течению чувств, воспоминаний и рассуждений, а должны постоянно соотноситься с действием и иметь своим результатом его моменты, сопровождая их”²⁷.

Возможность сочетания самого объективного и самого субъективного родов литературы – лирики и драмы – заключается, очевидно, в том “парадоксе лирики”, о котором писала Л.Гинзбург в своей книге “О лирике”, в том, что содержание самого субъективного рода литературы всегда стремится к всеобщности: “По самой своей сути лирика – разговор о значительном, высоком, прекрасном...; своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека” ... “Лирическая поэзия далеко не всегда прямой разговор поэта о себе и своих чувствах, но это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка. Поэтическое слово непрерывно оценивает все, к чему прикасается, это слово с проявленной ценностью”²⁸. Повышенная оценочность – вот что привлекает драматурга в лирике. Автор, строя в пьесе биографию души своего поколения, не может оставаться в рамках объективности драматургического рода, он должен прямым авторским словом высказать свое мнение, включить себя в систему художественных образов, стать равноправным героем создаваемой им самим истории человеческой жизни и становления человеческой души.

Драматург в “лирической драме” может выступать “от себя”, подчиняя объективное действие драмы своему переживанию, создавая лирический образ автора, пропускающего через себя происходящее. Л.Гинзбург отмечала, что автор в лирике может присутствовать как “лирическое отношение к вещам”²⁹. В драме это может выражаться как своеобразный лирический комментарий к действию: песня или стихотво-

рение, концентрирующие в себе смысл “лирического действия”, или размышления героев, не выявившиеся в процессе прямого действия. В связи с лиризацией драмы часто писали также об атмосфере, об интонации, подтексте, пронизывающих всю ткань пьесы, и связывали это с невозможностью выразить прямым изобразительным словом некие глубинные стороны бытия.

Лирический взгляд на мир возникает, когда автор выражает индивидуальное, личное отношение к окружающему его миру. Лирическая драма, так же, как и лирическое произведение, постоянно апеллирует к литературной и культурной памяти читателя/зрителя, и поэтому слово в лирической драме столь же часто тяготеет к универсальности, к обилию ассоциативных связей. Как следствие, слово в лирической драме стремится к афористичности, некой замкнутости и законченности, одновременно с этим, отмечается и, наоборот, незаконченность, незавершенность фраз. Начиная с “новой драмы”, с пьес Чехова, важнейшую роль в формировании внутреннего драматического действия начинает играть интонация, которая сближает литературное произведение с музыкальным, когда смысл отдельного слова как бы стирается, а значение приобретает то неясное явление, которое обычно называют атмосферой, что есть не что иное, как разлитая во всему произведению интонация автора.

По поводу феномена лирической драмы теоретизировал еще А.Белый в своей статье “Театр и современная драма” в 1908 г.³⁰ Он отмечал экзистенциальную специфику драмы как рода: “Форма искусства стремится здесь расширяться до возможности быть жизнью и в буквальном, и в переносном смысле слова”³¹, и одновременно писал о противоречивости современной ему драмы в области соотношения символического содержания и сценической формы. Анализируя символистскую теорию о возрождении “культового театра”, “театрального зрелища как обряда”, А.Белый остроумно замечает, что “жреческая тиара раздавила бы актера, если б не сумел он ее превратить в дурацкий колпак”³². Так и содержание современной драмы могло бы раздавить бытовой психологический театр, если бы не нашлась новая жанровая форма, вопло-

тившаяся в понятии “лирическая драма”. Ее пришествие было неизбежно, поскольку символистская драма “символами своими говорит нам о преобразении плоти душой”, и поэтому она “только и может изображать одно: преобразование органов восприятия мира и через то перерождение мира необходимости в мир свободы”³³. И поскольку “новая драма” – это драма “новых жизненных отношений”, то и “образы, которые вводятся в круг драматического действия, *не реальные на сцене, не действительны*”³⁴. А.Белый отмечал и новую задачу, вставшую перед актером, – изобразить психологию героя символической драмы в процессе преобразуемого духа и плоти, со всеми “психофизическими судорогами, сопутствующими перерождению”, поэтому театр ищет в воплощении лирической драмы формы синкретические, в большей степени пластические и выразительные, нежели изобразительные, характерные для техники европейского театра; ищет возможность найти на сцене место символистской драме, предназначенной в большей степени для чтения, а не для постановки.

Вся история драмы “нового времени”, начиная с эпохи Возрождения, связана с нарастанием внутреннего противоречия в характерах и поступках героев и, как следствие, противостояния категорий эпического и лирического. Это можно заметить уже в шекспировской драматической системе. С одной стороны, специфика сюжетов трагедий и особенно исторических хроник – обилие сюжетных линий – и отсюда, своеобразная панорамность сюжетов; их нарочитая историческая отстраненность от изображаемых событий, столь характерная для эпики; и как следствие, обобщенность характеров и конфликтов, специфика художественного времени и пространства, тяготеющая к эпическому. Одновременно с этим, характеры трагических героев Шекспира не исчерпывались традиционным трагическим конфликтом – противостояние героя року, судьбе, исторической необходимости, началу божественному или дьявольскому. Все они тяготеют к конфликту внутреннему. Так, например, внешний конфликт “раздвоил” личность Гамлета, в сегодняшнем понимании сделал его противоречивым героем, героем с внутренним конфликтом. Таким образом, знаменитые моно-

логи шекспировских героев не есть драматический посыл к действию (слово-действию), не есть эпическое описание событий (как, например, в античной трагедии хор, корифей, гонец и т.д. описывают происшедшее ранее или то, что произошло за сценой), и даже не солилоквиий, монолог главного героя, предполагающий своеобразное определение *дилеммы* для последующего развития событий в том или ином ключе, а не что иное, как **лирическое самовыражение**, попытка разобраться в самом себе, преодолеть собственную мучительную раздвоенность.

Очевидно, европейская драма в течение XVII-XVIII веков искала некий паритет между этими тенденциями, поскольку специфика трагического конфликта этого времени была и по-своему эпична, и по-своему лирична – конфликт между чувством и долгом в душе трагического героя развивался всегда на фоне историческом (где долг виделся своеобразным роком, судьбой, тяготеющей над поступками и самой жизнью человека). Романтическая драма отдавала явный приоритет категории лирического, поскольку для романтического театра характерна не столько диалогическая речь, сколько монолог, через который осуществляется самораскрытие героев в большей степени, чем в его поступках. Этому же способствовал и основной художественный конфликт романтизма – герой противопоставлен миру, среде, окружению, но не только. Романтический герой еще и внутренне противоречив, что часто ставит поступки романтического героя в зависимость от собственной рефлексии.

Классическая социально-психологическая русская реалистическая драма XIX века являет собой, с одной стороны, высшее достижение драматургической структуры, совершенствовавшейся веками, а с другой – это, бесспорно, некий мировоззренческий (с точки зрения проявления авторского сознания) и художественный фундамент, который позволил “новой драме” рубежа веков и всему, что последовало далее, отойти от классических аристотелевских принципов разделения искусств на роды и жанры и вернуться к художественному синкретизму, но в ином качестве. Русская психологическая драма, вершина которой представлена в творчестве А.Островского, так или иначе культивиро-

вала и максимально сближала в одном произведении две противоположные тенденции, которые, в свою очередь, соединились в “новой драме”, в частности, у А.Чехова и М.Горького. С одной стороны, это эпизация драмы, которая проявилась в подробной, обстоятельной завязке, в статуарной форме, дублирующей и предвосхищающей все последующее действие (особенно это заметно в драматургии А.Островского). Эпична в русской драме организация драматического времени и пространства, особенно если речь идет об образе провинциального города (“Ревизор”, “Гроза”, “Бесприданница”) или района Москвы с определенным укладом жизни и менталитетом его жителей (“Женитьба”, “Бедность – не порок”, “Не все коту масленица”) или своеобразный пространственный образ русской дворянской усадьбы (“Месяц в деревне”, “Лес”) и др. Можно даже говорить о некоторой эпичности в выстраивании характеров, исходя из их социально-психологической детерминированности. Но когда заходит речь о психологической самохарактеристике героя-протагониста, о монологическом выражении его внутреннего мира, о внутренней противоречивости героя, то здесь неизбежно обращение к категории лирического.

В момент формирования трагического мироощущения рубежа XIX–XX веков внешний, имманентный конфликт с его эпической развернутостью уходит на второй план и становится скорее эпическим фоном, на котором разворачивается неизбежно лирический внутренний конфликт, для обнажения которого драматургу приходится прибегать к новаторским приемам, как-то: расширение авторского текста – ремарок, прием подтекста, насыщенность символическими образами, ситуация психологического надрыва и т.д. В этом смысле символизм весьма благотворно повлиял на развитие “новой драмы”, поскольку он оказался своеобразным связующим звеном не только между бытом и бытием, но и между эпическим и лирическим началом в драме.

Еще одна особенность драмы (собственно, и лирики, и эпоса) XX века – это тенденция к циклизации³⁵. Своеобразная музыкальная разработка тем, образов, мотивов, лейтмотивов, ритм, повторяемость, “рассеивание” конфликта (то, что сродни симфонизму, т.е. тема развивает-

ся одновременно, проходит через несколько сюжетных линий персонажей; см.: Скрябин, Чюрленис, Белый, Блок и др.) создает предпосылки для того, что называют теперь конвергенцией жанров, родов литературы и даже видов искусства. В эпоху рубежного глубокого духовного кризиса (а духовный кризис в XX веке всегда и неизбежно выходит на экзистенциальный уровень) присутствует стремление к гармонизации и универсализации мира, хотя бы иллюзорное, как в искусстве, так и в жизни. Универсальность смысла, содержания требует некой универсальности в формах, в способах выражения. Однако эпоха конца XIX – начала XX вв. обретает новое (одновременно хранящее память о глубокой первобытной древности) качество общественного сознания, когда наряду с обостренно-личностным появляется массовое сознание. Эсхатологический миф оказывается наиболее популярным, поскольку тиражирование сознания, серийность, бесконечная дурная повторяемость, постоянное отражение отражения в искусстве (в конце XX века говорят о переосмыслении теории подражания природе в искусстве) – все это является своеобразным отрицанием бинарности (или троичности) мира, амбивалентности жизни и смерти, мысли о неизбежной обновляемости мира. Искусство этой поры устремилось к первоначальному синкретизму, но осознанному и осмысленному на новом этапе спирали развития. Таким образом, искусство зачастую компенсировало отсутствие в жизни целостного представления о мире и гармонии человека с миром, создавая на разных уровнях: на уровне идей или поэтики, на уровне иллюзии разрешения экзистенциального конфликта. В области поэтики – это как раз конвергенция различных художественных форм. Эпос тяготеет к лиризации (например, деформация объективной природы классического романа у Пастернака в “Докторе Живаго”), к драматизации (полифонический роман у Ф.Достоевского и его последователей, например, у А.Белого), где автор будто бы снимает с себя ответственность за свое создание, за собственные идеи. Лирика, в свою очередь, тяготеет к эпичности – возрождение лиро-эпического жанра поэмы в XX веке весьма показательно, кроме того, можно говорить еще об очень сильном влиянии баллады как жанра на

формировании поэзии такого поэта, как Н.Гумилев, и, соответственно, его последователей: Н.Тихонова, Э.Багрицкого, Н.Луговского, К.Симонова и далее, в конце 50-60-х годов Б.Окуджавы, А.Галича, В.Высоцкого. Лирика также тяготеет и к драматизации (кстати, тот же жанр баллады стремится к обстоятельности, распределению ролей, к действию и диалогу; в традиционной балладе можно усмотреть истоки ролевой лирики), в первую очередь, это привело к появлению “лирического героя” в узком смысле, т.е. вступающего в диалог с поэтом в творчестве В.Маяковского, А.Ахматовой, А.Блока. Те же процессы можно увидеть и в драме как в роде литературы. Речь идет не об орнаментальном оформлении художественного произведения, что делает его “похожим” на лирическое, драматическое или эпическое, а о кардинальных изменениях в жанровом и родовом мировоззрении.

Подводя предварительные итоги, необходимо сказать, что лирическая драма рубежа XIX-XX веков сформировала свою поэтику, свои формы авторского присутствия, свои приемы выражения авторского сознания и существенно повлияла на становление художественной специфики драмы времен “оттепели”, эпохи стагнации и так называемой драмы “новой волны”, что дает возможность заявить о правомерности существования самостоятельной жанровой разновидности “лирическая драма” и создает определенные перспективы ее изучения.

Примечания

¹ В Театральной энциклопедии понятие “лирическая драма” представлено как устаревшее обозначение оперы (“лирическая” в значении “поющая”). Театральная энциклопедия: В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т.Ш. С.540.

² Блок А. Собр. соч. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. Т.4. С.434.

³ См., например: Шарлаимова Л. Драматическое в структуре лирических стихотворений в символизме // Проблемы литературных жанров. Мат. конференции. Томск, 1972. С.157-158; Громов П. Александр Блок. Его предшественники и современники. М.; Л., 1968.

⁴ Минакова А. К проблеме лирической драмы XX века (Блок, Маяковский, Есенин) // Проблемы советской литературы (метод, жанр, характер). М., 1978. Вып. 1. С.21

⁵ Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. С.21.

⁶ Родина Т. А.Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С.214.

⁷ Добрев Ч. Лирическая драма. М.: Искусство, 1983. С.120.

⁸ Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1978. С.242.

⁹ Кишнис Л. О лирическом герое драматической трилогии Александра Блока // Русский театр и драматургия XX века. Л., 1984. С.47.

¹⁰ Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С.106-107.

¹¹ См.: Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1908-1917. М.: Искусство, 1990. С.7.

¹² См.: Городецкий С. Огонь за решеткой // Золотое руно. 1908. № 3-4. С.95.

¹³ Письмо Ф.Сологуба А.Блоку от 30 декабря 1906 года. Цит. по: Герасимов Ю. Жанровые особенности ранней драматургии Блока // Александр Блок. Исследования и материалы. М.: Наука, 1987. С.23.

¹⁴ См.: статья Минского Н. "Два пупа". 1901; книга Евренова Н. Введение в монодраму. Спб., 1909.

¹⁵ Кургинян М. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом развитии. Роды и жанры литературы. М., 1964. С.327.

¹⁶ Кургинян М. Драма. С.75.

¹⁷ Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1935-1945. М., 1965. С.132.

¹⁸ Алперс Б. Судьба лирической драмы. "Патетическая соната" в Камерном // Алперс Б. Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С.149.

¹⁹ Алперс Б. Судьба лирической драмы. С.149.

²⁰ Там же. С. 158-159.

²¹ Богуславский А., Диев В. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1946-1966. М., 1968. С.122.

²² Там же. С.146.

²³ Там же. С.141.

²⁴ Фролов В. Судьбы жанров драматургии. М.: Советский писатель, 1979. С.393.

²⁵ Там же. С.351, 353.

²⁶ Садыкова-Грачева Д. О советской лирической драме 50-60-х годов. Ташкент: Фан, 1972. С.6,5,4.

²⁷ Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. С.550.

²⁸ Гинзбург Л. О лирике. Л.: Советский писатель, 1974. С.84.

²⁹ Там же. С. 54.

³⁰ См.: Театр. Книга о новом театре. Спб., 1908. С.216-289.

³¹ Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С.153.

³² Там же. С.160.

³³ Там же. С.162.

³⁴ Там же. С.164.

³⁵ См.: у Л.Долгополова есть рассуждение о появлении на рубеже XIX-XX веков категории “лирического героя”, который способствует возникновению своеобразного сквозного лирического сюжета и в этом видит причину стремления к циклизации, к возникновению лирических циклов, сборников, книг. (Долгополов Л. От “лирического героя” к стихотворному сборнику // Долгополов Л. На рубеже веков. Л.: Советский писатель, 1985. С.95-115).