



ДРА́МА

Авторы: В. Е. Хализев, Т. М. Родина (Исторический очерк)

ДРА́МА (греч. δράμα – действие), 1) один из трёх [родов литературных](#) (наряду с эпосом и лирикой). Д. принадлежит одновременно театру и лит-ре: являясь первоосновой спектакля, она вместе с тем может восприниматься и в чтении. Предназначенная для коллективного восприятия, Д. всегда тяготела к наиболее острым обществ. проблемам; её основа – социально-историч. противоречия или извечные, общечеловеческие антиномии. Назначение Д., по словам А. С. Пушкина, – «действовать на множество, занимать его любопытство» и ради этого запечатлеть «истину страстей»; «смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемого драматическим искусством» («О народной драме и драме "Марфа Посадница"», 1830).

Большинство Д. построено на едином внешнем действии с его перипетиями (что соответствует принципу единства действия, восходящему к Аристотелю). Драматич. действие связано, как правило, с прямым противоборством героев. Оно либо прослеживается от завязки до развязки, захватывая большие промежутки времени (ср.-век. и вост. Д., напр., «Шакунтала» Калидасы), либо берётся лишь кульминационный момент, близкий к развязке (античные трагедии или мн. драмы Нового времени, напр., «Бесприданница» А. Н. Островского).

Классич. эстетика 19 в. абсолютизировала эти принципы построения Д. Рассматривая её (вслед за Г. В. Ф. Гегелем) как воспроизведение сталкивающихся между собой волевых импульсов («акций» и «реакций»), В. Г. Белинский полагал, что «в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме её хода и развития» и что «решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события» (Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 53, 20). Однако в хрониках У. Шекспира и в трагедии «Борис Годунов» А. С. Пушкина единство внешнего действия ослаблено, а у А. П. Чехова отсутствует вовсе: здесь одновременно развёртывается неск. равноправных сюжетных линий. Нередко в Д. преобладает внутр. действие, при котором герои не столько совершают что-либо, сколько осмысливают конфликтные ситуации. Внутр. действие, элементы которого встречаются уже у Софокла («Царь Эдип») и Шекспира («Гамлет»), доминирует в Д. кон. 19 – 20 вв. (Г. Ибсен, М. Метерлинк, Чехов, М. Горький, Б. Шоу, Б. Брехт, Ж. Ануй и др.). Принцип внутр. действия полемично провозглашён в работе Шоу «Квинтэссенция ибсенизма» (1891).

Универсальную основу композиции Д. составляет членение её текста на сценич. эпизоды, в пределах которых один момент плотно примыкает к другому, соседнему: изображаемое, реальное время однозначно соответствует худож. времени действия и восприятия. Членение Д. на эпизоды осуществляется по-разному. В нар., ср.-век. и вост. Д., а также у У. Шекспира, в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина, в пьесах Б. Брехта место и время действия меняются часто, что сообщает изображению как бы эпич. свободу. Европ. Д. 17–19 вв. основывается, как правило, на немногочисл. и пространн. сценич. эпизодах, совпадающих с актами спектаклей, что придаёт изображаемому жизненную достоверность. На максимально компактном овладении пространством и временем настаивала эстетика классицизма; [трёх единств теория](#), провозглашённая Н. Буало, сохранилась до 19 в. («Горе от ума» А. С. Грибоедова).

В Д. решающее значение имеют высказывания персонажей, которые знаменуют их волевые действия и активное самораскрытие; повествование же (рассказы персонажей о происшедшем ранее, сообщения вестников, введение в пьесу авторского голоса) является подчинённым, а то и совсем отсутствует. Театрально-драматич. речь, имея адресацию двоякого рода, соединяет диалогич. разговорность и монологич. риторичность: персонаж-актёр вступает в диалог со сценич. партнёрами и монологически апеллирует к зрителям. Монологич. начало речи бытует в Д., во-первых, подспудно, в виде включённых в диалог реплик в сторону, не получающих отклика (таковы высказывания чеховских героев, знаменующие всплеск эмоций разобщённых и одиноких людей); во-вторых, в виде собственно монологов, которые выявляют потаённые переживания действующих лиц и тем самым усиливают драматизм действия, расширяют сферу изображаемого, напрямую выявляют его смысл.

На протяжении большей части своей истории (от античности до Ф. Шиллера и В. Гюго) Д., преим. стихотворная, широко опиралась на монологи, что сближало её с ораторским иск-вом и лирич. поэзией. В 19–20 вв. склонность героев традиционно-поэтич. Д. «витийствовать до полного истощения сил» (А. Стриндберг) нередко воспринималась отчуждённо-иронически, как дань рутине и фальши. В Д. 19 в., отмеченной пристальным интересом к частной, семейно-бытовой жизни, господствует разговорно-диалогич. начало (А. Н. Островский, А. П. Чехов), монологич. риторика сводится к минимуму (поздние пьесы Г. Ибсена). В 20 в. монолог вновь активизируется в Д., обратившейся к социально-политич. коллизиям современности (М. Горький, В. В. Маяковский, Б. Брехт) и универсальным антиномиям бытия (Ж. Ануй, Ж. П. Сартр).

Речь в Д., предназначенная для произнесения в широком пространстве театрального помещения, рассчитана на массовый эффект, потенциально звучна, полногласна, т. е. исполнена театральности. Театр и Д. тяготеют к ситуациям, где герой высказывается перед публикой (кульминации «Ревизора» Н. В. Гоголя и «Грозы» А. Н. Островского, опорные эпизоды комедий В. В. Маяковского), а также к театрализирующей гиперболе: драматич. персонажу бывает нужно значительно больше громких и внятно произносимых слов, нежели того требует изображаемое положение (публицистически яркий монолог одиноко катающего детскую коляску Андрея в 4-м акте «Трёх сестёр» А. П. Чехова). О тяготении Д. к условности образов говорили А. С. Пушкин («Из всех родов сочинений самые неправдоподобные сочинения драматические» – «О трагедии», 1825), Э. Золя, Л. Н. Толстой. Готовность безоглядно предаваться страстям, склонность к внезапным решениям, к острым интеллектуальным реакциям, броскому выражению мыслей и чувств присущи героям Д. гораздо больше, чем персонажам повествоват. произведений. Сцена «соединяет в тесном пространстве, в промежутке каких-нибудь двух часов все движения, которые даже и страстное существо может часто только пережить в долгий период жизни» (Тальма Ф. Ж. О сценическом искусстве. М., 1888. С. 33). Основной предмет поисков драматурга – значительные и яркие, целиком заполняющие сознание душевные движения, которые являются преим. реакциями на происходящее в данный момент: на только что произнесённое слово, совершённый поступок. Мысли же, чувства и намерения, неопределённые и смутные, воспроизводятся драматич. речью с меньшей конкретностью и полнотой, чем в повествоват. форме. Подобная ограниченность Д. преодолевается её сценич. воспроизведением: интонации, жесты и мимика актёров (порой фиксируемые писателями в ремарках) запечатлевают оттенки переживаний героев.

В прежние эпохи – от античности и вплоть до 19 в. – осн. свойства Д. отвечали общим лит. и худож. тенденциям. Преображающее (идеализирующее или гротескное) начало в иск-ве доминировало над воспроизводящим и

изображённое заметно отклонялось от форм реальной жизни, что позволяло Д. не только успешно соперничать с эпич. родом, но и восприниматься в качестве «венца поэзии» (В. Г. Белинский). В 19–20 вв. стремление иск-ва к жизнеподобию и натуральности обусловило преобладание романа. Снижение роли Д. (особенно на Западе в 1-й пол. 19 в.) радикально видоизменило её структуру: под воздействием опыта романистов традиционные условность и гиперболизм драматич. изображения стали сводиться к минимуму (А. Н. Островский, А. П. Чехов, М. Горький с их стремлением к бытовой и психологич. достоверности образов). Однако элементы условности и «неправдоподобия» в Д. продолжали сохраняться.

Хотя в образной системе Д. неизменно доминирует речевая характеристика, её текст ориентирован на зрелищную выразительность и учитывает возможности сценич. техники. Отсюда важнейшее требование к Д. – её сценичность (обуславливаемая в конечном счёте острым конфликтом). Вместе с тем существуют Д., предназначенные лишь для чтения (нем. Lesedrama). Таковы мн. пьесы стран Востока, где периоды расцвета Д. и театра порой не совпадали, исп. драма-роман «Селестина» (кон. 15 в.), в лит-ре 19 в. – трагедии Дж. Байрона, «Фауст» И. В. Гёте. Проблематична установка А. С. Пушкина на сценичность в «Борисе Годунове» и особенно в «Маленьких трагедиях». Театр 20 в., успешно осваивавший практически любые жанровые и родовые формы лит-ры, стирает былую границу между собственно Д. и драмой для чтения.

При постановке на сцене Д. не просто исполняется, но переводится актёрами и режиссёром на язык театра: на основе лит. текста разрабатываются интонационно-жестовые рисунки ролей, создаются декорации, шумовые эффекты и мизансцены. Сценич. «достраивание» Д., при котором обогащается и в значит. мере видоизменяется её смысл, имеет важную художественно-культурную функцию. Благодаря ему осуществляются смысловые переакцентуации лит-ры, которые неминуемо сопутствуют её жизни в сознании публики.

Д. как род лит-ры включает в себя множество жанров. На протяжении всей истории Д. существуют трагедия и комедия. Для Средневековья характерны литургическая драма, мистерия, миракль, моралите, школьная драма. В 18 в. сформировалась мещанская драма, положив начало Д. как жанру (см. ниже), возобладавшему в европ. драматургии. В дальнейшем распространение получили мелодрамы, фарсы, водевилы; важную роль обрели трагикомедии и трагифарсы. Д. 20 в. нередко включает в себя лирич. начало («лирические драмы» М. Метерлинка и А. А. Блока); в ней может быть ярко выражен повествоват. элемент (Б. Брехт называл свои пьесы «эпическими»). Использование повествоват. фрагментов и монтажа сценич. эпизодов нередко придаёт творчеству драматургов колорит документальности. Вместе с тем именно в этих Д. откровенно разрушается иллюзия достоверности изображаемого и отдаётся дань демонстрированию условности (прямые обращения персонажей к публике; воспроизведение на сцене воспоминания или мечты героя; вторгающиеся в действие песенно-лирич. фрагменты). В сер. 20 в. распространяется документальная Д., точно воспроизводящая реальные историч. события («Шестое июля» и «Революционный этюд» М. Ф. Шатрова, «Дознание» П. Вайса, и др.).

Исторический очерк

У истоков европ. Д. – творчество др.-греч. трагиков Эсхила, Софокла, Еврипида и комедиографа Аристофана, представителя аттической комедии. Ориентируясь на формы массовых празднеств, имевших обрядово-культовые истоки, следуя традициям хоровой лирики и ораторского иск-ва, они создали оригинальную Д., в которой персонажи общались не только друг с другом, но и с хором, выражавшим умонастроения автора и

зрителей. В новой аттической комедии (её гл. представитель – [Менандр](#)) окончательно выработалось деление на 5 актов, ставшее традиционным для европ. драмы. Др.-рим. Д. представлена комедиями [Плавта](#), [Теренция](#), трагедиями [Сенеки](#). Античной Д. присущи философичность, величие образов в трагедии, яркость карнавально-сатирич. игры в комедии. Теория Д. (прежде всего трагедии) со времён Аристотеля выступила в европ. культуре одновременно как теория словесного иск-ва в целом, что свидетельствовало об особой значимости драматич. рода литературы.

Расцвет Д. на Востоке относится к более позднему времени (в Индии – с сер. 1-го тыс. н. э.). Др.-инд. Д. ([Калидаса](#), [Бхаса](#), [Шудрака](#)) широко опиралась на эпич. сюжеты, мотивы [Вед](#) и песенно-лирич. формы. Крупнейшие драматурги Японии – Дзэами (нач. 15 в.), в творчестве которого япон. Д. впервые получила законченную лит. форму (жанр ёкёку), и Тикамацу Мондзаэмон (кон. 17 – нач. 18 вв.). В 13–14 вв. сформировалась светская Д. в Китае ([Бо Пу](#), [Ван Шифу](#), [Гуань Ханьцин](#)).

В эпоху Средневековья театрализация отд. эпизодов богослужения приводит к появлению новой, христианской драматургии. Элементы античной Д. сочетаются в ней с сюжетами, взятыми из Библии и житийной лит.-ры: таковы лат. пьесы нем. монахины [Хротсвиты](#) (10 в.), в которых истории мученичества, обращения в христианство драматизированы посредством приёмов, заимствованных из комедий Теренция. Ср.-век. светская Д. представлена «играми» [Адама де ла Аля](#), на закате Средневековья развиваются комедийно-смеховые жанры фарса, [фастнахтшпиля](#), [сому](#).

Европ. Д. Нового времени, опираясь на принципы античного иск-ва (гл. обр. в трагедиях), вместе с тем наследовала традиции ср.-век. нар. театра, преим. комедийно-фарсового. Её «золотой век» – английская (У. [Шекспир](#), Б. [Джонсон](#), К. [Марло](#), Ф. [Бомонт](#) и Дж. [Флетчер](#)) и испанская (П. [Кальдерон де ла Барка](#), Лопе Ф. де [Вега Карпьо](#), [Тирсо де Молина](#)) ренессансная и барочная Д. Титанизм и двойственность ренессансной личности, её свобода от богов и одновременно зависимость от страстей и власти денег, целостность и противоречивость историч. потока воплотились у Шекспира в истинно нар. драматич. форме, синтезирующей трагическое и комическое, реальное и фантастическое, обладающей композиц. свободой, сюжетной многоплановостью, сочетающей тонкий интеллект и поэтичность с грубым фарсом. П. Кальдерон де ла Барка воплотил идеи [барокко](#): дуалистичность мира (антиномия земного и духовного), неизбежность страданий на земле, обретение человеком свободы в стоическом противостоянии злу. Д. франц. [классицизма](#) (трагедии П. [Корнеля](#) и Ж. [Расина](#)) психологически глубоко развернула конфликт личного чувства и долга перед нацией и государством. «Высокая комедия» [Мольера](#) сочетала традиции нар. зрелища с принципами классицизма, а сатиру на обществ. пороки – с нар. жизнерадостностью.

Идеи и конфликты эпохи Просвещения отразились в драмах Г. Э. [Лессинга](#), Д. [Дидро](#), П. [Бомарше](#), К. [Гольдони](#); в жанре мещанской драмы была подвергнута сомнению универсальность норм классицизма, произошла демократизация Д. и её языка. В 1-й пол. 19 в. наиболее значит. драматич. произведения создали романтики (Г. фон [Клейст](#), Дж. [Байрон](#), П. Б. [Шелли](#), В. [Гюго](#), А. де [Мюссе](#)). Пафос свободы личности и протест против буржуазности передавались через яркие легендарные или историч. события, облекались в исполненные лиризма монологи. Трагич. стороны бытия, ощущение непознаваемости и вместе с тем предопределённости судьбы выражает т. н. трагедия рока (Ф. Л. Ц. [Вернер](#), Ф. [Грильпарцер](#)). Особое место в Д. этого периода занимают драмы Г. [Бюхнера](#), предвосхитившие мн. особенности драмы [экспрессионизма](#). Д. сер. 19 в. в значит. степени определяют выработанные комедиографом Э. [Скрибom](#) каноны «хорошо сшитой пьесы»: гл. внимание

уделяется виртуозной интриге, стремительности действия, колоритным жанровым зарисовкам совр. общества. Драмы на библейские и историч. сюжеты создаёт в этот период К. Ф. [Хеббель](#).

Новый подъём зап.-европ. Д. относится к рубежу 19–20 вв.: Г. [Ибсен](#), Г. [Гауптман](#), А. [Стриндберг](#), Б. Шоу сосредоточивают внимание на острых социально-нравств. конфликтах. В 20 в. эти традиции унаследовали Р. [Роллан](#), Дж. [Пристли](#), Ш. [О'Кейси](#), Ю. [О'Нил](#), Л. [Пиранделло](#), К. [Чапек](#), А. [Миллер](#), Э. [Де Филиппо](#), Ф. [Дюрренматт](#), Э. [Олби](#), Т. [Уильямс](#). Пьесы Т. [Стоппарда](#) сочетают философичность с игровым началом и комич. трюками. Социально-политич. коллизии 1920–40-х гг. отразились в творчестве Б. [Брехта](#); его театр – подчёркнуто рационалистический, интеллектуально напряжённый, откровенно условный, ораторский и митинговый. В сер. 20 в. сложился [абсурда театр](#) (Э. [Ионеско](#), А. [Адамов](#), С. [Беккет](#) и др.). В творчестве Ф. [Брукнера](#) развивалась историч. Д. Заметное место в зарубежном иск-ве занимает т. н. интеллектуальная Д., связанная с [экзистенциализмом](#) (Ж. П. [Сартр](#), Ж. [Ануй](#)). Во 2-й пол. 20 в. приёмы абсурдистской драмы отчасти претворены в творчестве Х. [Пинтера](#), С. [Мрожека](#), В. [Гавела](#), Т. [Бернхардта](#). Агитационная драма в духе Брехта характерна для творчества Х. [Мюллера](#). Сатирически-гротесковую линию, восходящую к ср.-век. фарсовым традициям, продолжает творчество Д. [Фо](#).

Русская Д. в 18 в. была представлена гл. обр. жанрами классицистич. трагедии и комедии (А. П. [Сумароков](#), Н. П. [Николев](#), Я. Б. [Княжнин](#)), мещанской драмы (В. И. [Лукин](#), М. И. [Веревкин](#), П. А. [Плавильщиков](#)). Высшее достижение рус. Д. этого периода – произведения Д. И. [Фонвизина](#), открывающие историю отеч. социальной комедии-сатиры. В Д. 1-й четв. 19 в. заметным явлением стали трагедии В. А. [Озерова](#), отразившие воздействие сентиментализма, а также «высокие комедии» А. А. [Шаховского](#). Статус высокой классики рус. Д. обрела начиная с 1820–30-х гг. (А. С. [Грибоедов](#), А. С. [Пушкин](#), Н. В. [Гоголь](#)). Многожанровая драматургия А. Н. [Островского](#) с её сквозным конфликтом человеческого достоинства и власти денег, с выдвиганием на первый план отмеченного деспотизмом жизненного уклада, с её сочувствием и уважением к «маленькому человеку» стала решающей в формировании нац. репертуара. В сер. 19 в. гоголевскую традицию острой социальной комедии продолжили М. Е. [Салтыков-Щедрин](#), А. В. [Сухово-Кобылин](#); пушкинскую линию стихотв. историч. драмы – А. К. [Толстой](#). Психологич. Д., исполненные трезвого реализма, создал Л. Н. [Толстой](#). На рубеже 19–20 вв. Д. претерпела радикальный сдвиг в творчестве А. П. [Чехова](#), который облёк глубокий драматизм поисков интеллигенции своего времени в форму скорбно-иронич. лиризма. Эпизоды и реплики его пьес связаны ассоциативно, по принципу «контрапункта», душевные состояния героев выявляются на фоне обычного течения жизни с помощью подтекста, разработанного Чеховым параллельно с символистом М. [Метерлинком](#), которого интересовали «тайны духа» и скрытый «трагизм повседневной жизни».

У истоков отеч. Д. советского периода – творчество М. Горького, продолженное историко-революц. пьесами Н. Ф. [Погодина](#), Б. А. [Лавренёва](#), В. В. [Вишневского](#), К. А. [Тренёва](#). Яркие образцы сатирич. Д. создали В. В. [Маяковский](#), М. А. [Булгаков](#), Н. Р. [Эрдман](#). Жанр пьесы-сказки, сочетающий светлый лиризм, героику и сатиру, разработал Е. Л. [Шварц](#). Социально-психологич. Д. представлена творчеством А. Н. [Афиногенова](#), Л. М. [Леонова](#), А. Е. [Корнейчука](#), А. Н. [Арбузова](#), позднее – В. С. [Розова](#), А. М. [Володина](#), Л. Г. [Зорина](#), Р. [Ибрагимбекова](#), И. [Друцэ](#), М. М. [Рощина](#). Производств. тема составила основу остросоциальных пьес И. М. Дворецкого и А. И. [Гельмана](#). Своеобразную «драму нравов», сочетающую социально-психологич. анализ с гротескно-водевильным началом, создал А. В. [Вампилов](#). Во 2-й пол. 20 в. появились драматурги «новой волны»: Л. С. [Петрушевская](#), В. И. [Славкин](#), А. М. [Галин](#), В. К. [Арро](#), Н. Н. [Садур](#), Л. Н. [Разумовская](#); широкой известностью пользуются пьесы

Н. В. Коляды, Е. В. Гришковца. На рубеже 20–21 вв. стремительно завоевала позиции т. н. новая драма, отражающая кризисность реальности: В. О. и М. О. Дурненковы, М. А. Курочкин, О. М. и В. М. Пресняковы и др.

2) Один из основных жанров драматич. лит. рода (наряду с трагедией и комедией) в стихотв. или прозаич. форме. Подобно комедии, воспроизводит преим. частную жизнь людей, но её гл. цель – не осмеяние нравов, а изображение личности в её драматич. отношениях с обществом. Подобно трагедии, Д. тяготеет к воссозданию острых противоречий; вместе с тем её конфликты не столь напряжённые и неизбежны и в принципе допускают возможность благополучного разрешения, а характеры не столь исключительны. Как самостоят. жанр сложилась во 2-й пол. 18 в. у просветителей (мещанская драма во Франции и Германии); её интерес к укладу и быту среднего сословия, к психологии обычного человека способствовал укреплению реалистич. начал в европ. искусстве.

В процессе развития Д. её внутр. драматизм сгущается, благополучная развязка встречается реже, герой остаётся обычно в разладе с обществом и самим собой («Гроза», «Бесприданница» А. Н. Островского, пьесы Г. Ибсена, А. П. Чехова, М. Горького, Б. Шоу). Д. 19–20 вв. является преим. психологической. Отд. разновидности Д. смыкаются со смежными жанрами, активно используя их средства выразительности (напр., приёмы трагикомедии, фарса, театра масок).

Литература

Лит.: Белинский В. Г. О драме и театре. М.; Л., 1948; Брехт Б. О театре. М., 1960; Clark В. Н. European theories of the drama. N. Y., 1965; Аникст А. История учений о драме. М., 1967–1988. [Т. 1–5]; Волькенштейн В. М. Драматургия. 5-е изд. М., 1969; Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969; Гегель Г. В. Ф. Драматическая поэзия // Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1971. Т. 3; Franzen E. Formen des modernen Dramas. 3. Aufl. Münch., 1974; Костелянец Б. О. Лекции по теории драмы. Драма и действие. Л., 1976; Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. Münch., 1977; Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978; Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. 9. Aufl. Münch., 1978; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 в. М., 1979; Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986; Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII вв.). М., 1989; Костелянец Б. О. Мир поэзии драматической... Л., 1992; Bryant-Bertail S. Space and time in epic theater: The Brechtian legacy. Rochester, 2000; Asmuth B. Dramenanalyse. 6. Aufl. Stuttg., 2004; Одесский М. П. Поэтика русской драмы: последняя треть XVII – первая треть XVIII в. М., 2004; Сахаров В. И. Русская драма как искусство слова. М., 2005.