

DOI 10.18522/2415-8852-2020-1-128-141

УДК 792.01 + 82.2

ПЕТЕР СОНДИ О КРИЗИСЕ ДРАМЫ

Александр Олегович Филиппов-Чехов

Переводчик, директор издательства “libra” (Москва, Россия)

e-mail: libraverlag@gmail.com

Аннотация. Книга Петера Сонди (Peter Szondi, 1929–1971), германского теоретика литературы венгерского происхождения, «Теория современной драмы: 1880–1950» (1956) на русский язык не переводилась. Между тем без данного исследования невозможно представить европейский дискурс о драматургии, театральной практике и ее концепциях во второй половине XX в. Анализируя изменения в поэтике драмы, которые осуществлялись вначале Ибсеном, Чеховым, Стриндбергом, Гауптманом, а затем экспериментаторами, такими как Пиранделло, Пискатор или Брехт, Сонди прослеживал, как происходит «распад формообразующего принципа драмы». Для Сонди эти процессы связаны с глубинными переменами в стилевом мышлении, поэтому он усматривал тесную связь между ослаблением драматургического элемента в драме и «аперспективизмом» Сезанна или атональной музыкой Шёнберга. Представленный фрагмент – часть из переведенной книги Сонди, которая должна выйти в 2020 г. в издательстве V–A–C Press, специализирующемся на литературе по искусству, философии культуры и современным художественным и политическим практикам.

Ключевые слова: Петер Сонди, Антон Чехов, Стриндберг, Метерлинк, Гауптман, теория современной драмы, история театра, перевод.

От редакции

Петер Сонди, германский теоретик литературы венгерского происхождения (Peter Szondi, 1929–1971), принадлежит поколению европейских интеллектуалов, которые инициировали решающий пересмотр категорий классического искусства и сформировали, по сути, новый язык описания модернистской художественной практики. П. Сонди – наряду с Д. Лукачем, Т. Адорно, К. Дальхаузом, Э. Лэммертом, К.Ф. Штанцелем – участвовал в создании метаязыка, позволяющего интерпретировать произведения и литературные приемы, которые при первом знакомстве обескураживали, подпадая под категорию «невозможности» – невозможности мимесиса, невозможности действия и диалога, рассказывания, невозможности какого-либо стилевого ранжирования. «Новый», «модерный» – самое общее обозначение для экспериментов, которые, начиная с авангарда XX в., выражали разрыв между искусством, осознавшим неведомую ранее свободу, и обществом, живущим в состоянии несвободы. Утрата искусством «самоочевидности», включая его отношения с миром и даже само право на существование, согласно Адорно, – та рамка, внутри которой в XX столетии вынуждены мыслить и практики, и теоретики искусства [Адорно: 5].

Работая в середине 1950-х гг. над диссертацией, легшей в основу книги «Теория современной драмы», Сонди понимал, что

к началу XX в. не только канонические жанры и прежнее разделение на литературные роды поставлено под вопрос, но и понятие «традиции» как таковой. Анализируя те изменения в поэтике драмы, которые шаг за шагом осуществлялись Ибсенем, Чеховым, Стриндбергом, а затем экспериментаторами, такими как Пиранделло или Брехт, Сонди прослеживал, как происходит «распад формообразующего принципа драмы». Так, на смену аристотелевской архитектонике драмы приходят бессвязность, случайность или фатализм, ослабевает напряжение фабульного сцепления, а «абсолютное настоящее» отступает перед временем-пространством воспоминания; стираются индивидуальные черты «характера» у персонажа, действия вытесняются рефлексией. Для Сонди все эти процессы связаны с глубинными переменами в стилевом мышлении, поэтому он усматривает тесную связь между ослаблением собственно драматургического элемента в драме и «аперспективизмом» Сезанна или атональной музыкой Шёнберга.

Перевод на русский язык книги Петера Сонди «Теория современной драмы (1880–1950)» [Szondi 1956], которая более полувека назад стала частью западного дискурса о театре, является необходимым шагом не только в построении русскоязычной истории современной драматургии, но и в продолжении терминологически прозрачной дискуссии о сегодняшнем театре. Многие постдрамати-

ческие эксперименты восходят к тем изменениям в театре, которые в свое время были выявлены и проанализированы Сонди. Кроме того, нельзя не восхититься ясным, гибким стилем его книги, которая определенно найдет отклик не только среди специалистов и студентов филологических, театральных факультетов, но и среди всех, кто интересуется драматургией и театром.

Из книги:

Сонди П. Теория современной драмы (1880–1950). М.: V-A-C Press, 2020. (Готовится к публикации)

**Глава II.
Чехов**

Персонажи драм Чехова живут под знаком неприятия. Прежде всего, неприятия настоящего, что отражается в особенностях их коммуникации: неприятия самой возможности счастья в предложенных обстоятельствах. Уход от действительности, в котором соединяются отчаяние и ирония, определяет драматическую форму и, тем самым, место Чехова в истории развития современной драматургии.

Уход от действительности означает жизнь в воспоминаниях и утопии, отказ от реальности означает одиночество. «Три сестры» – пожалуй, самая совершенная драма Чехо-

ва – исключительное по выразительности изображение одиноких, опьяненных воспоминаниями, но мечтающих о будущем людей. Их настоящее подавлено прошлым и будущим, это время промежутка, время незащищенности, единственная цель которого в возвращении на утраченную родину. Тема, вокруг которой вращается любой романтический сюжет, для главных героинь «Трех сестер» в буржуазном мире рубежа веков выражена следующим образом: Ольга, Маша и Ирина Прозоровы одиннадцать лет живут с братом Андреем Сергеевичем в губернском городе на востоке России, где расположился гарнизон. Они уехали из Москвы вместе с отцом, командующим бригады. Действие пьесы начинается спустя год после его смерти. Жизнь в провинции потеряла смысл, скучные будни наполнены воспоминаниями о Москве, которые наконец выплескиваются в отчаянный крик «В Москву!» [Чехов: 570]. Ожидание возвращения в прошлое, которое должно обернуться лучшим будущим, и составляет жизнь сестер Прозоровых. Их окружают офицеры гарнизона, которых гложет та же усталость, та же тоска. Однако в одном из них, Александре Игнатьевиче Вершинине, присущее сестрам стремление к будущему обретает утопические черты:

«Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он дол-

жен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней» [Там же: 575].

И далее:

«Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через двести-триста, наконец тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье... Счастья нет, не должно быть и не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье – это удел наших далеких потомков» [Там же: 559–560].

Еще сильнее, чем устремленность к утопии, людей в пьесах Чехова изолируют друг от друга груз прошлого и недовольство настоящим. Все они, размышляя о собственной жизни, теряются в воспоминаниях и мучаются, пытаясь доискаться источника скуки. Каждый член семьи Прозоровых и все их знакомые страдают от собственных трудностей, с которыми они снова и снова сталкиваются в обществе, что лишь отдаляет их от близких. Андрея изматывает разрыв между столь желанной профессорской должностью в Москве и его настоящим положением секретаря земской управы. Маша с семнадцати лет живет в несчастливом браке. Ольга чувствует, что с тех пор, как начала служить

в гимназии, из нее будто «выходят каждый день по каплям силы» [Там же: 535]. Ирина пытается уйти с головой в работу и тем самым избавиться от печали недовольства жизнью, однако признается:

«Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в отчаянии, и как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю...» [Там же: 580].

Возникает справедливый вопрос, как тема отказа от жизни в настоящем в пользу воспоминаний и тоски, постоянный анализ собственной судьбы оказались облечены в драматическую форму, которая когда-то выкристаллизовалась из ренессансного выбора в пользу бытия здесь и сейчас, понимания отношений между людьми. Отказ от действия и диалога – двух важнейших формальных категорий драмы – то есть отказ от самой драматической формы, казалось бы, должен соответствовать двойному отречению, определяющему героев Чехова.

Он, однако, выражен не так однозначно. Как чеховские персонажи, несмотря на психическую отстраненность, продолжают жить публичной жизнью, не делая никаких выводов из анализа своего одиночества и тоски,

но вечно пребывая в лимбе между миром и собственным Я, между теперь и прежде, так и форма не вполне порывает с категориями, определяющими ее как драматическую. Форма сохраняет драматические категории в той неуловимой степени, в какой они допустимы для формального становления темы через ее отрицание, в виде отказа от категорий.

Так пьеса «Три сестры» обладает рудиментами традиционного действия. Первый акт, экспозиция, происходит в день именин Ирины; второй обусловлен межвременными переменами, женитьбой Андрея и рождением его сына; третий акт происходит ночью, когда по соседству бушует пожар; четвертый озаменован дуэлью, на которой погибает жених Ирины, причем именно в тот день, когда город покидает расквартированный в нем полк, а Прозоровы оказываются целиком и полностью предоставлены скуке провинциальной жизни. Но даже это бессвязное расположение отдельных элементов действия и лишенное какого-либо напряжения разделение на четыре акта обусловлено формальной необходимостью: хотя это и не сказано прямо, оно сообщает теме минимально необходимое для возникновения какого бы то ни было диалога развитие.

Но и это не придает диалогам веса, они бесплотны, как и блеклый фон, на котором облеченные в реплики разговора монологи выделяются каплями цвета, в которых сфокусирован смысл целого. Как раз из этих

эпизодов бессильного самоанализа, раскрывающих каждого персонажа по отдельности, и складывается произведение, именно ради них оно и написано.

Это не монологи в традиционном смысле. Поводом для них служат не обстоятельства, но тематика. В драматическом монологе (как отметил Лукач [Lukacs: 678] не может быть сформулировано что-либо, чего сообщать не следует. «Гамлет из практических соображений скрывает свое душевное состояние от придворных; возможно, как раз потому, что они сразу бы поняли, что он хочет отомстить за отца, что он должен отомстить» [Lukacs: 679]. Здесь все иначе. Слова произносятся в присутствии других людей, не наедине, но при этом изолируют говорящего от окружения. Беспредметный и иллюзорный диалог почти незаметно переходит в настоящие, наполненные смыслом разговоры персонажей с самими собой. Такие разговоры не принимают форму изолированных монологов, встроены в диалогическое повествование, скорее повествование в такие моменты покидает русло драматургии и приближается к лирике. В лирике язык обладает куда большей степенью рефлексивности, в то же время он подвержен более строгой формальной организации. Речь в драме наряду с конкретным значением слов всегда указывает на сам факт речи. Когда сказать больше нечего, когда о чем-либо сказать невозможно, драма замолкает. В лирике даже молчание – речь.

Слова в ней не «приходят», но произносятся с той степенью осознанности, в которой и заключена суть лирики.

Постоянный переход от диалога к лирике одиночества и составляет очарование языка Чехова. Он возможен благодаря невероятной открытости русских и имманентной лиричности русского языка. Одиночество здесь перестает быть оцепенением. То, что западному человеку знакомо лишь в состоянии опьянения – участие в чужом одиночестве, принятие индивидуального одиночества в коллективное – уже заложено в русском характере, то есть в русском человеке и в русском языке.

Именно поэтому монологи в пьесах Чехова становятся частью диалогов, именно поэтому диалоги в них не представляют проблемы, а их внутреннее противоречие – между монологической темой и диалогическим высказыванием, – не влечет за собой разрушения драматической формы.

Возможности подобного высказывания лишен только Андрей, брат трех сестер. Одиночество принуждает его к молчанию, он избегает общества; он может говорить только если знает, что останется непонятым.

Чехов дает ему такую возможность, изображая Ферапонта, сторожа в земской управе, тугим на ух:

«Андрей: Здравствуй, душа моя. Что скажешь?»

Ферапонт: Председатель прислал книжку и бумагу какую-то. Вот... *(Подает книгу и пакет.)*

Андрей: Спасибо. Хорошо. Отчего же ты пришел так не рано? Ведь девятый час уже.

Ферапонт: Чего?

Андрей *(громче)*: Я говорю, поздно пришел, уже девятый час.

Ферапонт: Так точно. Я пришел к вам, еще светло было, да не пускали все. Барин, говорят, занят. Ну, что ж. Занят так занят, спешить мне некуда. *(думая, что Андрей спрашивает его о чем-то.)* Чего?

Андрей: Ничего. *(Рассматривая книгу.)* Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я все равно приду... займусь. Дома скучно... *(Пауза.)* Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу – старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, – это быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор Московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!

Ферапонт: Не могу знать... Слышу-то плохо...

Андрей: Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой.

Ферапонт: А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомню.

Андрей: Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь, и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий.

Ферапонт. Чего? (*Пауза.*) И тот же подрядчик сказывал – может, и врет, – будто поперек всей Москвы канат протянут [Чехов: 554–555].

Этот «диалог», опирающийся на мотивационный костыль глухоты, по сути представляет собой монолог отчаявшегося Андрея, в той же степени монологические фразы Ферапонта служат лишь контрапунктом. Во время обсуждения одного и того же предмета обычно возникает возможность истинного взаимопонимания, но здесь Чехов лишь подчеркивает его абсолютную невозможность. Впечатление дивергенции, полярности, достигает апогея, когда возникает иллюзия конвергенции, совпадения. Монолог Андрея не следует за диалогом с Ферапонтом, но возникает из отрицания самого диалога. Экспрессивность перебивающих друг друга персонажей создает болезненно-пародийный контраст с подлинным диалогом, превратившимся в утопию. Именно это и ставит под вопрос саму драматическую форму.

Поскольку невозможность понимания между персонажами сюжетно обоснована (глухота Ферапонта), невозможен и возврат к диалогу. Фразы Ферапонта носят эпизодический характер. Но тема, содержание которой шире и важнее, чем представляющий ее эпизод, стремится к отражению в форме. Формальное упразднение диалога неизбежно ведет к эпике. Поэтому глуховатый сторож у Чехова указывает в будущее.

Переход: Теория смены стиля

В кризисе, в котором в конце XIX века оказалась драма как поэтическая форма выражения современных (1) межличностных (2) отношений и событий (3), виноват тематический переход, в результате которого части этой понятийной триады были заменены их противоположностями. У Ибсена вместо настоящего доминирует прошлое. Темой драмы становятся не происходившее в прошлом, но само прошлое, воплощенное в воспоминаниях и по-прежнему определяющее внутреннюю жизнь персонажей. Межличностные отношения оказываются вытеснены внутренней рефлексией. Деятельная жизнь в настоящем в драмах Чехова уступает жизни в мечтах, жизни воспоминаниями и стремлению к утопии. Действие становится вторичным, а диалог, форма вербализации межличностных отношений, – вместилищем монологических рассуждений. В произведениях Стриндберга межличностные отношения либо упраздняются, либо изо-

бражаются через призму восприятия субъективного Я центрального персонажа. Из-за такого ухода драмы к изображению внутренних процессов настоящее «реальное» время в драме теряет полновластное господство: прошлое и настоящее перетекают друг в друга, внешнее настоящее вызывает к жизни «вспоминаемое» прошлое. Происходящее между людьми ограничено чередой сцен, служащих верстовыми столбами подлинного действия: внутреннего становления. Статическая драма Метерлинка отказывается от действия вовсе. Перед лицом смерти, которой такая драма всецело посвящена, стираются любые индивидуальные черты, а вместе с ними исчезает и какое бы то ни было взаимодействие между людьми. Смерти противостоит анонимная, безличная, слепая и безмолвная группа персонажей. Наконец, социальная драматургия Гауптмана изображает межличностные отношения людей через определяющие их внешние факторы: политико-экономические обстоятельства. Продиктованная ими универсальность формы нивелирует уникальность явлений настоящего, то же относится и к прошлому, и к будущему. Действие стремится к случайности, бессильными жертвами которой становятся персонажи.

Таким образом драма конца XIX века содержательно отрицает то, что она, из верности традиции, по-прежнему выражает формально: актуальность межличностных отношений. Различные драматические произведения этого периода объединяет, восходя

к тематическим изменениям, противопоставление субъекта и объекта, именно оно и определяет черты новой драмы. В «аналитических драмах» Ибсена настоящее и прошлое, разоблачитель и разоблаченное противопоставлены друг другу именно как субъект и объект. В «драме становления» Стриндберга изолированный субъект сам становится объектом, в «Игре снов» человечество противопоставлено дочери Индры. Фатализм Метерлинка превращает персонажей в пассивные объекты; в схожей предметной функции выступают и персонажи «социальной драмы» Гауптмана. Тематическое отличие драм Метерлинка и Гауптмана от пьес Ибсена и Стриндберга при этом состоит в том, что в первых тема определяет не противопоставление субъекта и объекта, но только предметный характер *dramatis personae*: субъект формально вынужден представлять тему в роли эпического Я.

В подобных субъектно-объектных отношениях абсолютность трех основных компонентов драматической формы разрушается, что приводит и к уничтожению самой формы. Настоящее (1) драмы абсолютно, ибо драма не знает временного контекста: «Драма не знает понятия времени» [Лукач: 62]. «Единство времени означает извлечение его из течения». Межличностные отношения (2) в драме абсолютны, поскольку не ведают ни внутренней жизни персонажей, ни внешних обстоятельств. В эпоху Ренессанса драма сводилась к диалогу, а ее исключительным простран-

ством была сфера «промежутка». События (3) в драме абсолютны, поскольку не зависят ни от состояний души, ни от объективных внешних обстоятельств и всецело определяют динамику произведения.

Когда три этих фактора драматической формы вступают в субъектно-объектные взаимоотношения, они становятся относительными. У Ибсена прошлое определяет настоящее, превращая его в собственный предмет. У Стриндберга межличностные отношения определены субъективной перспективой, с которой они и представлены. Объективные события у Гауптмана определяют действие, которое должно их представлять.

Тематически обусловленные субъектно-объектные отношения – отношения по определению формальные – требуют отображения в формообразующем принципе произведения. Однако сам принцип драматической формы представляет собой отрицание подобных отношений. «Эта объективность, идущая от субъекта, и это субъективное, которое изображается в своей реализации и объективной значимости... будучи действием, определяет форму и содержание драматической поэзии» – говорит Гегель в «Лекциях по эстетике» [Гегель: 421].

Внутреннее противоречие современной драмы состоит, соответственно, в том, что динамическому взаимопроникновению субъекта и объекта в форме противостоит их статическое столкновение в содержании. В дра-

мах с подобным противоречием оно тем или иным образом должно быть разрешено, иначе такие драмы попросту не смогли бы возникнуть. Разрешено и вместе с тем удержано, так, чтобы тематическое противостояние субъекта и объекта оказалось укорененным в драматической форме и обрело в том числе и тематическую мотивировку. Это формальное и в то же время содержательное противодействие субъекта и объекта представлено в ситуациях эпического характера (эпик – предмет), которые, получив тематическую окантовку, предстают драматическими сценами. Проблема Ибсена заключается в изображении прожитого внутренне прошлого в литературной форме, в которой внутренний мир может быть выражен лишь в объективации, а время – в современном этой форме моменте. Ибсен решает эту проблему, изобретая ситуации, в которых люди вершат суд над собственным вызванным в памяти прошлым и тем самым выносят его на свет настоящего. С этой же проблемой сталкивается в «Сонате призраков» Стриндберг. Решается она путем введения персонажа, которому известно о других все и который по этой причине может выполнить функцию эпического повествователя в рамках драматического сюжета. Герои Метерлинка суть немые жертвы смерти. Драматическая сцена в «Там, внутри» изображает их молчаливыми персонажами в доме. Две фигуры, наблюдающие за ними из сада, обеспечивают диалог,

предметом которого становятся обитатели дома. В «Перед восходом Солнца» Гауптмана героев посещает посторонний. В «Ткачах» отдельные акты представляют собой различные повествовательные ситуации или ревью. Наконец, Чехов разрешает проблему невозможности диалога в диалогической форме драмы, вводя глухого персонажа и заставляя героев говорить параллельно друг другу.

Подобный распад формообразующего принципа драмы вкупе с двойственным, формальным и содержательным, наполнением персонажей или обстоятельств, которые каждый раз им только вредят, в драматургии следующих десятилетий исчезают. Однако и новые формы берут начало в формально-тематических решениях эпохи перехода: суд над прошлым у Ибсена, эпик на сцене у Стриндберга, появление исследователя общества у Гауптмана.

Процесс, подробно и в частности описанный в дальнейшем, позволяет вывести теорию стилистических преобразований, отличную от расхожих представлений о последовательной смене стилей. Согласно этой теории, между двумя отдельными периодами можно выделить довольно противоречивый третий; своего рода промежуточную ступень в диалектике формы и содержания. При этом переходный период определяется не только тем, что форма и содержание выходят за рамки изначального соответствия (см. главу «Драма») и сталкиваются («Кризис драмы»).

Отрицание антитезы формы и содержания на следующей ступени развития подготовлено в тематических элементах, которые скрывает в себе проблемная прежняя форма. Переход к лишенному внутренних противоречий стилю осуществляется, когда действующее формально содержание приобретает новую и тем самым упраздняет прежнюю форму.

Этот процесс, о котором свидетельствует последовательное развитие драматургии XX века, нашел отражение и в других областях искусства. В психологическом романе XIX века в рамках традиционного эпического повествовательного стиля, который основывается на противопоставлении эпического повествователя и объекта повествования, развился «внутренний монолог». Будучи целиком и полностью укорененным в изображении внутренней жизни персонажей, такой монолог уже не предполагает привычной эпической дистанции. Пока эпический стиль удерживает позиции, *monologue intérieur* нуждается в эпическом повествователе (ср. стереотипную вводную конструкцию Стендаля *se dit-il*, пожалуй, наиболее часто встречающееся сочетание слов в романе «Красное и черное», хотя не следует забывать, что психологический анализ у Стендаля, предметом которого становится психика персонажей, вновь легитимизирует эпическую дистанцию). В изложении эпического повествователя «внутренний монолог» остается тематизированным. Нарастающая в XX веке психологизация романа

придавала *monologue intérieur* все большую значимость; изменение стиля (например, с точки зрения Дюжардена) прослеживается в произведениях Джеймса Джойса: разговор с самим собой у него становится формообразующим принципом и взрывает традиционный эпический стиль изнутри. В «Улиссе» нет эпического повествователя. Пример не из области литературы: так же, как внутри традиционной эпики развивается «поток сознания», живопись Сезанна еще придерживается принципа непосредственного наблюдения за природой, однако уже таит в себе исток аперспективизма и синтеза позднейших стилей (например, кубизма). Позднеромантическая музыка Вагнера, которая стремится к легитимизации использования двенадцати тонов изнутри основанной на трезвучии тональности и тем самым – к пронизывающему все хроматизму, предвосхищает атональную музыку Шенберга.

Новый стилевой принцип, таким образом, прослеживается внутри прежнего как глубинная антитеза.

Три приведенных примера – Стендаль, Сезанн, Вагнер – в то же время доказывают, что ситуация перехода допускает предельную реализацию указанного стилевого принципа. Но не следует игнорировать то уникальное явление, что лежит в основе примирения взаимоисключающих принципов, которое все-таки произошло, и имманентную динамику противоречия; они объясняют, почему

произведения этих разнонаправленных стилей не получили статуса образцов для следующих поколений авторов или художников, и в лучшем случае стали примерами, к которым можно стремиться, только оставляя их за спиной.

«Кризис драмы» подготовил переход от чистого драматического стиля к тематически противоречивому, следующий переход при той же тематике следует понимать как процесс, в результате которого тема оборачивается формой, а прежняя форма разрушается. В ходе этого процесса возникают «формальные эксперименты», которые прежде воспринимались исключительно как развлечение, попытка эпатировать публику или же свидетельство некомпетентности автора, теперь же, будучи помещенными в рамки изменения стиля, продемонстрировали собственную внутреннюю необходимость.

Поскольку это может пролить свет и на процесс становления формы, попробуем объяснить тематическое противоречие на формальном примере. В драме, где кто-либо из персонажей поет, пение является тематической категорией, в опере же – формальной. Поэтому *dramatis personae* в драме могут аплодировать поющему, но для артистов на оперной сцене пение не может быть осознанным. (Явление, например, в комедиях Тика, когда *dramatis personae* подвержены рефлексии по поводу подобных формальных категорий, называется «романтической иронией» [Szondi].)

Но прежде чем перейти к рассмотрению новых форм, в которых противоречие между эпической тематикой и драматической формой разрешается в становлении внутренней эпики, следует указать направления, которые, вместо того, чтобы *преодолеть* антиномию в форме исторического процесса, то есть позволить новому содержанию определить форму, держатся драматической формы и различными способами пытаются *спасти* ее. Нельзя не отметить, что такие попытки спасения вопреки формалистским консервативным намерениям подчас влекут за собой новые возможности и варианты высказывания.

На рубеже веков, по ту сторону кризиса драмы и попыток его эпического разрешения, при этом принимая их во внимание, возникает лирическая драма, представленная прежде всего ранними произведениями Гофмансталя. Легко проследить, как это явление косвенно связано с кризисом драмы. Конфликт формы и содержания в современной драме можно возвести к противоречию между формальным слиянием субъекта и объекта в диалоге и их содержательной разобщенностью. «Эпическая драматургия» возникает, когда содержательные взаимоотношения субъекта и объекта находят выражение в форме. Лирическая драма уходит от этого противоречия, поскольку лирика происходит не из актуального взаимопроникновения и перехода или из статической разобщенности субъекта и объекта, но, напротив, из их сущностной и изначальной тождественности.

Центральная категория лирики – настроение. Но оно не принадлежит одной только изолированной внутренней жизни; согласно Штайгеру, «настроение изначально возникает не “внутри” нас. В том или ином настроении мы находимся как раз “за пределами”, не рядом с чем бы то ни было, но *внутри* него, а оно – внутри нас» [Steiger: 66]. Подобная идентичность в лирике определяет Я и Ты, Сейчас и Когда-то. Однако формально и в отношении проблематики произведений Ибсена, Стриндберга и Чехова это означает, что лирическая драма не знает различия между монологом и диалогом, а потому самой расхожей темой лирической драмы остается одиночество. Драматический язык жестко обусловлен действием, разворачивающимся в продолженном настоящем; поэтому анализ прошлого вступает в противоречие с драматической формой. В лирике же временные пласты сливаются воедино, прошлое становится настоящим, а речь более не определяется тематически, не нуждается в мотивационном обосновании и может быть прервана периодами молчания. Лирика – это язык сам по себе, поэтому в лирической драме язык и действие не обязательно взаимосвязаны. «Можно буквально просунуть палец между словом и действием и отделить их друг от друга», – пишет Рудольф Касснер о юношеских лирических произведениях Гофмансталя [Kassner: 257]. Независимый лирический язык пытается прикрыть провалы в действии, из которых в противном случае раздастся голос кризиса драмы.

Литература

Адорно Теодор В. Утрата самоочевидности искусства // Адорно Теодор В. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 5–7.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. М.: Искусство, 1971. Т. 3.

Лукач, Д. Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19–78.

Чехов, А.П. Собр. соч. В 12 тт. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. Т. 9.

Kassner, R. (1930). *Das physiognomische Weltbild* [The physiognomic worldview]. München: Delphin Verlag.

Lukacs, G. (1961). Zur Soziologie des modernen Dramas [On the sociology of modern drama]. In P. Ludz (Ed.), *Schriften zur Literatursoziologie* [Writings on literary sociology]. Luchterhand: Neuwied, 261–295.

Steiger, E. (1946). *Grundbegriffe der Poetik* [Basic concepts of poetics]. Zürich: Atlantis.

Szondi, P. (1964). Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Ludwig Tick [Friedrich Schlegel and the romantic irony. With an insert about Ludwig Tick]. In P. Szondi, *Satz und Gegensatz* [Sentence and antithesis]. Frankfurt a. M.: Insel, 5–24.

Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas: 1880–1950* [Theory of the modern drama: 1880–1950]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

References

Adorno, Theodor W. (2001). Die Verlust der Selbstevidenz der Kunst [The loss of self-evidence of art]. In Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [Aesthetic theory] (A.V. Dranov, Trans.). Moscow: Respublika, 5–7.

Chekhov, A.P. (1963). *Collected works in 12 Vols.* (Vol. 9). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury.

Hegel, G.W.F. (1971). *Ästhetik* [Aesthetics] (Vol. 3). Moscow: Iskusstvo.

Kassner, R. (1930). *Das physiognomische Weltbild* [The physiognomic worldview]. München: Delphin Verlag.

Lukacs, G. (1994). Theorie des Romans [Theory of novel]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 9, 19–78.

Lukacs, G. (1961). Zur Soziologie des modernen Dramas [On the sociology of the modern drama]. In P. Ludz (Ed.), *Schriften zur Literatursoziologie* [Writings on literary sociology]. Luchterhand: Neuwied, 261–295.

Steiger, E. (1946). *Grundbegriffe der Poetik* [Basic concepts of poetics]. Zürich: Atlantis.

Szondi, P. (1964). Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Ludwig Tick [Friedrich Schlegel and the romantic irony. With an insert about Ludwig Tick]. In P. Szondi, *Satz und Gegensatz* [Sentence and antithesis]. Frankfurt a. M.: Insel, 5–24.

Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas: 1880–1950* [Theory of modern drama: 1880–1950]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

PETER SZONDI ABOUT THE CRISIS OF DRAMA

Alexander O. Philippov-Chekhov, translator, director of the libra publishing house (Moscow, Russia);
e-mail: libraverlag@gmail.com.

Abstract. “Theory of Modern Drama: 1880–1950” (1956), a book by Peter Szondi (Peter Szondi, 1929–1971), who was a German literary scholar, originally from Hungary, has not yet been translated into Russian. Meanwhile, without this study, it is impossible to imagine a European discourse on drama, theatrical practice and its concepts in the second half of the 20th century. Analyzing the changes in the poetics of drama, which were first carried out by Ibsen, Chekhov, Strindberg, Hauptmann, and then by experimenters like Pirandello, Piscator, or Brecht, Szondi traced how the “decay of the formative principle of drama” occurs. According to Szondi, these processes are associated with profound changes in the style of thinking, so he saw a close connection between the weakening of the dramatic element in drama and the “aperspectivism” of Cezanne or Schönberg’s atonal music. The excerpt presented below is part of Szondi’s translated book, published in 2020 by V – A – C Press, which specializes in literature on art, cultural philosophy, and contemporary art and political practice.

Key words: Peter Szondi, Anton Chekhov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, theory of the modern drama, history of the theatre, translation.

