

# **«Новая драма» рубежа веков**

---

- Формула «мы сами в наших собственных обстоятельствах» (Б. Шоу):
- Изображение актуальных проблем, современных характеров и поступков
- Точный колорит места и времени, стремление к достоверному изображению

Апофеоз реалистического жизнеподобия — «система Станиславского» с идеей «вживания» актера в образ.

# Главный принцип «НД»

---

- Важно не событие, а переживание этого события.
- Характер героя раскрывается не в борьбе за достижение цели, а в переживании противоречий бытия.
- Пафос действия сменяется пафосом раздумья.
- Разрушается «сквозное действие», ключевое событие, организующее единство классической драмы. «Люди обедают, только обедают, а в это время слагаются их судьбы, разбиваются сердца» .
- Нет положительных и отрицательных героев.
- Новый тип конфликта. Столкновение человека и действительности, враждебной ему, которая искажает сущность его духа.
- Конфликт часто приглушён, действие развивается неторопливо, часто прерывается лирическими излияниями героев, воспоминаниями.
- Живая разговорная речь.
- Подтекст (в репликах героев часто содержится дополнительный смысл, проливающий свет на сложные душевные процессы, в которых и сами они подчас не отдают себе отчета)
- Паузы, несущие смысловую нагрузку наряду с диалогом.

# Черты НД

---

- В новой драме особую роль играют ремарки, которые из исключительно вспомогательного средства превращаются в конституирующие элементы драматического текста, функционально взаимосвязанные с диалогом. В новой драме активно используются ремарки типа «тишина», «молчит», «пауза», которые маркируют ключевые моменты в развитии диалогов и сценического действия и позволяют формировать подтекст. Эту особенность называют также «подводным течением» или «двойным диалогом». В тексте новой драмы словно присутствует два плана, когда произносимые слова далеко не напрямую или даже совсем не выражают отношения героев или раскрывают суть происходящих действий. По выражению А. П. Чехова, «люди обедают, пьют чай, а в это время ломаются их судьбы». Другой характерной чертой новой драмы является стирание оппозиции «монолог — диалог», главным становится противопоставление диалог-ремарка.

# Роль ремарки в НД

---

- Рубеж XIX-XX вв. – это не только эпоха обновления литературного материала драмы, но это и время режиссуры. Благодаря возникающему режиссерскому искусству, драма все меньше начинает восприниматься как собственно литературный текст и все больше в постановочном контексте. Не только диалог, реплика, ремарка, интонация, но даже молчание формирует в «новой драме» текст, создает образ.

# Роль режиссера

---

- Натурализм - человек и его поступки понимались как обусловленные физиологической природой, наследственностью и средой — социальными условиями, бытовым и материальным окружением.
  - Символизм - использованием символики, недосказанности, намёков, таинственности и загадочности.
  - Психологизм
  - Философичность, интеллектуализм
-

- Норвежский драматург, основатель европейской социально-психологической «новой драмы»; поэт и публицист.



# Генрик Ибсен (1828-1906)

---

- Риторика, ирония, спор, парадокс и другие элементы «драмы идей» призваны служить тому, чтобы пробудить зрителя от «эмоционального сна», заставить его сопереживать, превратить в участника возникшей дискуссии — словом, не дать ему «спасение в чувствительности, сентиментальности», а «научить думать».

## **«ДРАМА ИДЕЙ» Г. ИБСЕНА**

---



- Ретроспективная форма драмы служит «узнаванию» тайны прошлого героев. Оставаясь за рамками непосредственного действия, оно анализируется и разоблачается ими в процессе происходящего. «Узнавание» тайны резко нарушает спокойное и благополучное течение их жизни. С помощью ретроспективной техники Ибсен выявляет истинное положение дел, скрытое за оболочкой внешнего благополучия.

# РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ТЕХНИКА

---

- Шведский писатель и публицист. Основоположник современной шведской литературы и театра.



# Август Юхан Стриндберг (1849-1912)

---

- «Оставаясь вне школ и течений, возвышаясь над ними, Стриндберг всех их вобрал в себя. Натуралист и столько же неоромантик, он предвосхищает экспрессионизм... и вместе с тем является первым сюрреалистом...»

## **Т. Манн о Стриндберге**

---

- В нем обосновываются принципы новой драмы – требование абсолютной «натуральности», правдивости во всем, что касается ее содержания и сценического воплощения. Называя свою драму натуралистической, Стриндберг, однако, не считает себя учеником Золя, с его теорией биологического детерминизма. Его понимание натурализма тесно связано с эстетической теорией датского критика Г. Брандеса (1842–1927), для которого натурализм, по его словам, – «понятие исключительно широкое, охватывающее все, от высочайшей духовности до низкой правды жизни». Основной задачей драматурга Стриндберг, вслед за Г. Брандесом, считает верность изображения действительной жизни и ставит себе в заслугу многообразие мотивировок сценических характеров.

## **Предисловие к «Фрекен Жюли» как манифест натуралистической НД**

---

- Поскольку мои персонажи люди современные, живущие в переходное время, более торопливое, истеричное, по крайней мере по сравнению с предыдущей эпохой, я изобразил их как характеры в большей степени неустойчивые, растерзанные или разорванные, соединившие в себе новое и старое...
- Мои души (характеры) представляют собой конгломераты прошлых культурных стадий и современных отрывков из книг и газет, разъятых на части людей, лоскутов праздничных нарядов, теперь превратившихся в тряпье, точно так же, как и сама душа сшита из разных кусочков, но, кроме того, я показываю в какой-то степени и их эволюцию, позволяя более слабому красть у более сильного его слова, позволяя персонажам заимствовать «идеи», внушения, как они называются, друг у друга, у природы (кровь чижики), у предметов (бритва), и осуществляю «Gedankenübertragung» (передача мыслей на расстоянии, телепатия) через неживого медиума (сапоги графа, колокольчик); наконец, я прибегаю к помощи «внушения наяву», варианта внушения во время сна...

# Стриндберг о своих персонажах

---

- Я отказался от симметричной, математически выверенной конструкции французского диалога, допустив хаотичную работу мозга, так, как это и происходит в действительности, когда предмет разговора никогда не исчерпывается до дна, а одна мысль цепляется за другую совершенно произвольно. Поэтому и диалог блуждает вокруг да около, набирая в первых сценах материал, который потом перерабатывается, возвращается, повторяется, развертывается, дополняется, как тема в музыкальной композиции.

## **Стриндберг о своеобразии диалога в пьесе «Фрекен Жюли»**

---

- как мне кажется, людей нового времени больше всего интересует психологический процесс, и наши любознательные души уже не довольствуются просто созерцанием происходящего, а требуют объяснений скрытых пружин! Нам ведь хочется увидеть ниточки, разглядеть механизм, исследовать двойное дно шкатулки, взять в руки волшебное кольцо, чтобы найти шов, заглянуть в карты, чтобы обнаружить, каким образом они краплены.

# **СТРИНДБЕРГ о психологизме НД**

---

- Если говорить о технических моментах композиции, то здесь я на пробу убрал разделение на акты. И сделал это, обнаружив, как мне думается, что антракты, во время которых зритель, получив время на размышления, ускользает тем самым от внушения писателя-гипнотизера, могут стать помехой нашей ослабевающей способности к иллюзии...

## **Новаторство композиции «Фрекен Жюли» - одноактная, полутора часовая пьеса**

---



- Однако для того, чтобы дать зрителям и актерам некоторую передышку, не выпуская при этом публику из плена иллюзии, я использую три художественные формы драматического искусства, а именно: монолог, пантомиму и балет, изначально характерные для античной трагедии, превращая монодию в монолог, а хор – в балет.

## **Синтез искусств в «Фрекен Жюли»**

---

- «Исполняется так, будто актриса и впрямь одна на сцене; когда надо, поворачивается к публике спиной; не смотрит на зрителей; отнюдь не спешит и нисколько не боится наскучить публике. Кристина одна. В отдалении тихие звуки скрипки. Экосез. Кристина подпевает, убирает со стола, моет тарелку после Жана, вытирает, ставит в шкаф. Потом снимает фартук, вынимает из ящика стола зеркальце, прислоняет к вазе с сиренью; зажигает свечу, греет на пламени спицу, подвигает локоны надо лбом. Потом идет к дверям, прислушивается. Возвращается к столу. Обнаруживает забытый платочек фрекен, подносит к лицу, нюхает; потом, будто забывшись, разворачивает платочек, разглаживает, складывает вдвое, вчетверо и т. д»»».

# Пантомима в пьесе

---

- Так как народ не привык импровизировать свои насмешливые куплеты, а использует уже готовый материал, который иногда звучит двусмысленно, я не стал сам сочинять издевательскую песенку, а взял не слишком известные куплеты из танца-игры, самолично записанные мной в окрестностях Стокгольма. Слова не совсем точно попадают в цель, но в этом-то и весь смысл, ибо коварство (слабость) раба не допускает прямой атаки. Итак, никаких словоохотливых шутов в серьезном действии, никаких грубых ухмылок по поводу ситуации, опускающей крышку на гроб целого рода.

## **Куплеты в пьесе**

---

- Что касается декораций, то тут я заимствовал асимметричность, оборванность импрессионистской живописи и, как мне кажется, тем самым выиграл в создании иллюзии; ибо благодаря тому, что зритель видит комнату и мебель лишь частично, открывается простор для предположений, то есть приводится в движение фантазия, которая и домысливает недостающее.
- Таким образом, я придерживаюсь одной-единственной декорации, как для того, чтобы заставить персонажей срастись с обстановкой, так и для того, чтобы порвать с традицией декорационных излишеств. Но, имея дело всего с одной декорацией, можно требовать, чтобы она была правдоподобной. Однако нет ничего труднее, чем создать комнату, которая бы выглядела приблизительно как комната, несмотря на то что художнику ничего не стоит изобразить огнедышащие горы и водопады. Пусть стены будут из холста, но малевать полки и кухонную утварь на холсте – с этим, пожалуй, пора кончать. У нас на сцене и без того хватает условностей, в которые нам предлагается верить, поэтому вовсе ни к чему заставлять нас прилагать дополнительные усилия, чтобы поверить в намалеванные кастрюли.

# Декорации в пьесе

---

- Современную психологическую драму, где самые тонкие движения души должны в большей степени отражаться на лице, чем с помощью жестов и громких криков, наверное, имеет смысл пытаться ставить на маленькой сцене с сильным боковым светом и актерами без грима или по крайней мере с минимальным его использованием.

## **О гриме и освещении**

---

- Главное – «получить в свое распоряжение маленькую сцену и маленький зал, тогда, быть может, возникла бы новая драматургия и по крайней мере театр вновь бы стал местом развлечения просвещенной публики. В ожидании же такого театра нам остается лишь писать в стол, пытаясь подготовить будущий репертуар».

# О новом театре

---

- — бельгийский писатель, драматург и философ. Писал на французском языке. Лауреат Нобелевской премии по литературе за 1911 год «за его многостороннюю литературную деятельность и особенно его драматические произведения, отличающиеся богатством воображения и поэтической фантазией».



# Морис Метерлинк (1862-1949)

---

- Основные принципы сформулированы в эссе «Сокровища смиренных» (1896):
- «театр статический» или «театр молчания»
- «Ревность Отелло поражает . Но не заблуждение ли думать, будто именно в эти моменты ... мы живем настоящей жизнью? Сидящий в своем кресле старец, который просто ждет кого-то при свете лампы, или внимает, сам того не ведая, вековечным законам, или толкует, не понимая того, что говорит молчание дверей, окон и тихий голос огня, переживая присутствие своей души и судьбы и не подозревая, что все силы мира вступили в его комнату и бодрствуют в ней... живет на самом деле жизнью более глубокой, более человеческой и более значительной».

# **Символистская новая драма М. Метерлинка**

---



- «В счет идут лишь те слова, которые на первый взгляд кажутся ненужными. В них душа драмы. Рядом с диалогом, необходимым всегда, есть другой диалог, кажущийся излишним... В него и вслушивается напряженно душа, потому что именно он и обращено к ней».

## **Принцип «второго диалога» в «театре молчания» Метерлинка**

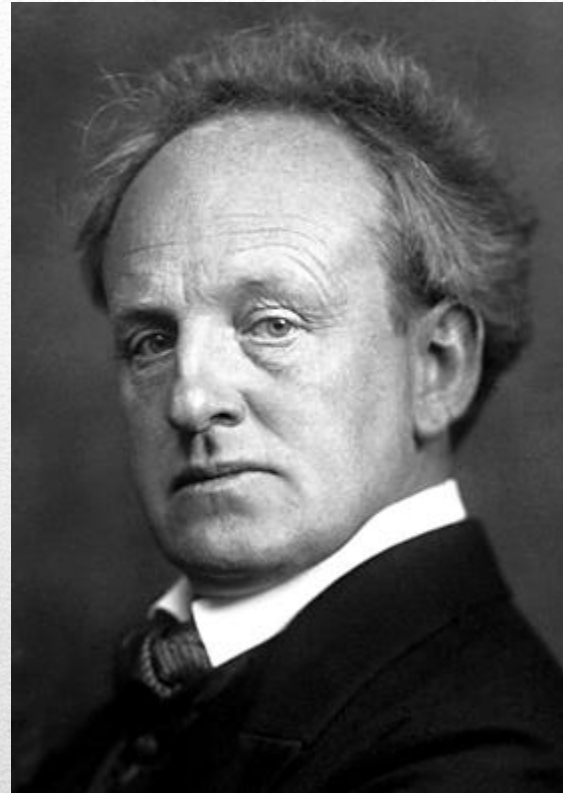
---

- Пассивность героев, их несвобода, недоумение, растерянность перед жизнью выражается в «безличных конструкциях», «вопросительных предложениях», «в предложениях эллиптических, «рваных», в бормотании».
- Речь у Метерлинка выступает как бы в действенной роли: это и способ словесного общения персонажей и заслон, отвлекающий их от того, что происходит и что постигается только в молчании. Между звучащей речью и молчанием идет постоянная борьба, поскольку непрерывная беседа души с неумолимым роком не требует слов. Слепота (слепой старик в «Непрошенной» и слепые в «Слепых»), немота-молчание, безумное сознание – для Метерлинка единственная возможность сверхчувствительного уловителя процессов, происходящих по ту сторону видимой реальности.

## **Принцип «второго диалога» в «театре молчания» Метерлинка**

---

- немецкий драматург.  
Лауреат  
Нобелевской премии  
по литературе за  
1912 год.



# Герхард Гауптман (1862-1946)

---