

Жанр пьесы и жанр спектакля



Жанр (от фр. «genre» - род, вид).

Жанровое деление на род и вид есть подразделение произведений искусств - в каждом отдельном виде искусства (литература, живопись, музыка, театр и т.д.) - в определенные группы, по определенным законам и объединенные общим структурным принципом.

Подобное определение можно назвать определением в самом общем виде. Из него логически вытекают два так и неразрешенных вопроса:

1. В чем заключается необходимость такого разделения?
2. Каковы принципы объединения?

В истории возникновения и развития понятия «жанр» эти два вопроса играют ключевую роль. Последовательный ответ на них поможет разобраться в этом «запутанном» понятии.

Так уж необходимо деление на жанры?

Что дает (или даст) такое разделение?

Говоря о поэтическом искусстве, **Аристотель** пишет в «Поэтике» о подобном разделении, возникшем практически в момент зарождения самой поэзии, отмечая и то, что послужило основой для этого разделения:

«Распалась же поэзия на два рода сообразно личному характеру поэтов».

Из этого мы можем сделать вывод: изначально драматическая поэзия разделилась на два русла (**трагедию** и **комедию**), каждое из которых говорило о разном, затрагивало определенные стороны жизни, действительности и всего бытия человека.

Личный характер автора выбирал определенный объект для изображения - **«ВЫСОКИЙ»** или **«НИЗКИЙ»** и создавал на основе подражания ему художественное произведение (со своей структурой), тождественное его личному характеру (психологическая, ментальная и духовная структура человека).

Здесь мы вводим термин - «тождественность структур» особенностей восприятия мира драматургом и исследуемого им объекта - **«ВЫСОКОГО»** или **«НИЗКОГО»**.

(«ВЫСОКОЕ» или «НИЗКОЕ» - ВЫ ПОМНИТЕ — не «ПЛОХОЕ» и «ХОРОШЕЕ», это не из области этики, а из области эстетики).

Согласно Аристотелю, исследуя заинтересовавший его объект, драматург будет ему «подражать» (т. к. **«Мимесис»** - подражание жизни — Аристотель считает основой искусства).

Один объект требует к себе соответственно одних форм подражания, другой — иных.

Так при «высоком» объекте (пользуясь терминологией Аристотеля) мы подражаем «лучшему», «прекрасным делам подобных себе людей».

При «низком» объекте - «делам дурных людей», т.е. грубому, лишенному всякой возвышенности.

Говоря о «высоком» и «низком» мы не затрагиваем нравственное. Мы говорим о духовном устремлении и принципе соотнесения идеала с действительностью, о тождественности структур, которая проявляется лишь в «высоком» (т. к. предназначение человека - высокое); «низкое» - искажение этой тождественности:

Соответствие реального идеальному рождает трагедию

Несоответствие реального идеальному - комедия

Категории подражания

1. Средства подражания («чем»).

Аристотель к ним относит:

- краски;
- формы;
- слова;
- ритм;
- гармонию

В различных своих сочетаниях различных видах искусства. Нап

музыка - гармония и ритм;

хореография - ритм без гармонии;



2. Объекты подражания («чему»).

Аристотель к ним относит «худших» и «лучших» людей.

трагедия подражает - «лучшему».

комедия - «худшему».

драма - «таким как есть»

Если не рассматривать эти определения с точки зрения нравственных оценок, то



зличие меж



3. Способам подражания («как»).

Говоря о способах подражания, Аристотель отмечает, что можно подражать одному и тому же предмету, одними средствами, но совершенно различными способами. По его мнению, это различие зависит от того, какую позицию автор занимает и как ведется повествование.

Автор может вести повествование:

- либо «со стороны»;
- либо становиться кем-то иным;
- либо остается все время собой и не меняется;
- **либо выводит всех персонажей в виде действующих лиц**



(Последний вид повествования относится именно к драматургии,
а первые три к литературе)

Если мы проследим историю развития комедии как театрального жанра, то мы можем увидеть, как в разные эпохи по-разному понималась цель и природа комедии:

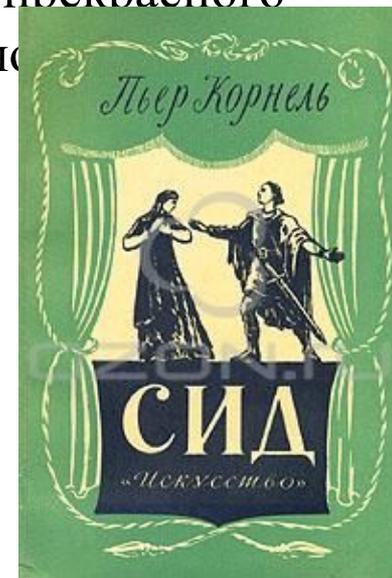
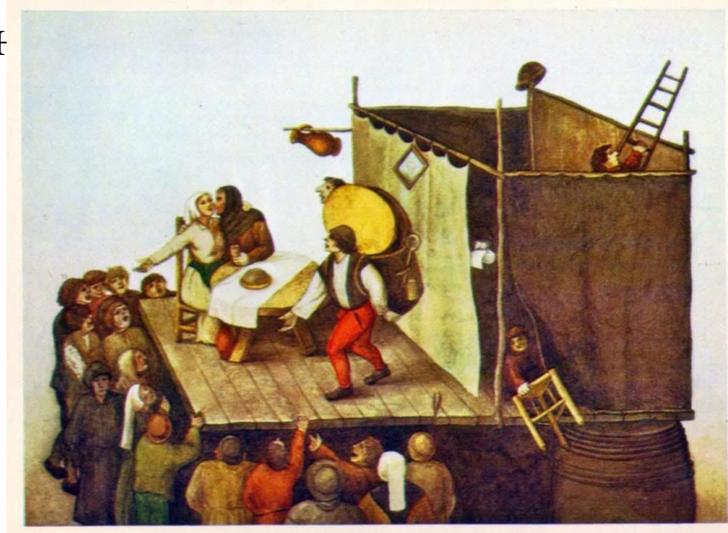
Аристофан - хороводно-песенный характер, истоки которого в обрядовых (ритуальных) процессиях в честь бога Диониса;

Менандр - обращение к бытовым сюжетам;

Средневековье - возникновение фарсов, сати, сцен бытового характера;

Ренессанс - внесение элементов приключения и интриги;

Историзм - внесение элементов (с их противопоставлением) прекрасного -



Т.е. в каждом виде искусства система жанров слагается по-своему.

В литературе жанр определяется:

- на основе принадлежности произведения к роду литературному,
- преобладающего эстетического качества (идейно-оценочного настроения — сатирического, патетического, трагического),
- объема произведения и способа построения образа (символика, аллегория, документальность): эпический жанр (героическая поэма, роман, рассказ), лирический (ода, элегия, стихотворение, песня), драматический (трагедия, комедия);
- более дробное деление исходит из преобладающей тематики (роман бытовой, психологический).

В изобразительном искусстве:

— на основе предмета изображения (портрет, натюрморт, пейзаж, историческая или батальная картина), а иногда и характера изображения (карикатура, шарж).

В музыке жанры различаются по способу исполнения (вокальные — сольные, ансамблевые, хоровые; вокально-инструментальные; инструментальные — сольные, ансамблевые и оркестровые), по назначению (прикладные жанры — марш, танец, колыбельная песня и др.), по содержанию (лирические, эпические и драматические), по месту и условиям исполнения (театральные, концертные, камерные, киномузыка и др.). В 20 в. происходит интенсивный процесс взаимодействия и модификации жанров.

«Трагедия» являлась первой жанровой формой профессионального театра, которая была по существу единственным выразителем всякого драматического действия и олицетворяла собой весь род сценического искусства.

Возникшая несколько позже «комедия» воспринималась не как жанр (в современном, узком понимании этого слова), а как новый, самостоятельный вид сценического искусства.

Поэтому Аристотель уделяет столь глубокое внимание трагедии и ее разбору, хотя этот анализ можно и нужно относить и к комедии. Об этом же свидетельствует и тот факт, что дальнейшее развитие драматургического искусства ликвидирует видовую автономию трагедии и комедии.

Жанр - можно и так сказать - **ЭТО ВЗГЛЯД НА ЖИЗНЬ**, а жизнь обильна такими сочетаниями событий (разных по своей значимости), что является по существу вне жанровой. Лишь тогда, когда художник берет какое-то **событие (цепь событий)** и **под определенным углом** рассматривает его, тогда и появляется жанр. Режиссер в театре, как и драматург, может по разному относиться к различным событиям, «решать» каждое из них в своем жанре, но тем не менее, **все произведение в целом должно носить определенный, единый жанр.**

Трагедия

Этот жанр можно определить как разновидность драматического произведения, действие которого развивается на основе трагедийного конфликта.

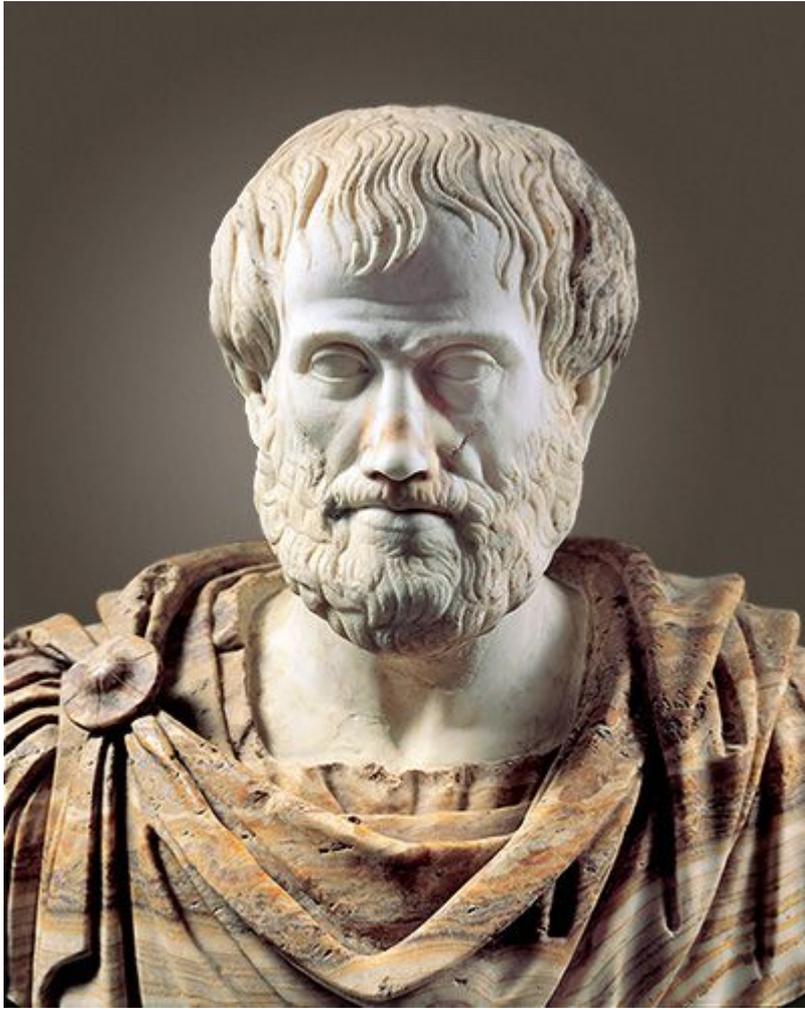
Античные драматурги видели в трагедии *«прообраз мира»*, отсюда и проистекает космогоническая и вселенская трактовка трагической судьбы.

Дальнейшее развитие шло по линии развития трагического конфликта, реализовавшегося через физическую гибель героя. Она вызывает в зрителе боль, скорбь и сострадание для последующего очищения этих и подобных им страстей.

Классическое определение сущности трагедии дал **Аристотель**:

«трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, производимое с помощью действия, а не рассказа, и совершающее посредством сострадания и страха очищение страстей».

Далее **Аристотель** определяет **6 частей**, присущих всякой трагедии:



сказание

характеры

речь

мысль

зрелище

музыка

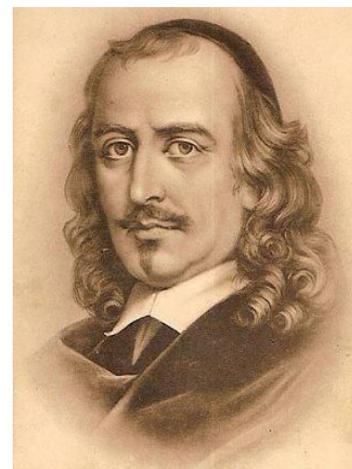
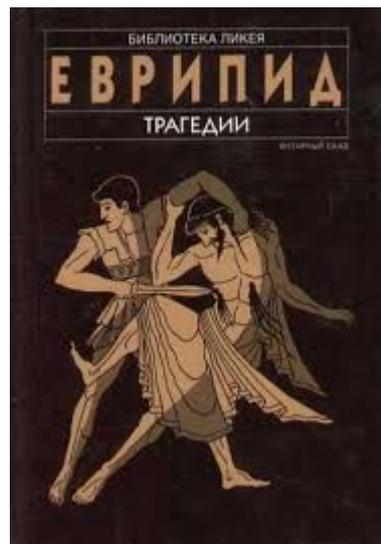
Первоначально, в античные времена, видов трагедии было 4:

**трагедия
сплетенная;**

**трагедия
страданий;**

**трагедия
характеров;**

**трагедия
чудесного**



Дальнейшее развитие драматургии добавило еще несколько:

**трагедия ужасов (XVI в.
Италия);**

**трагедия рока (XIX в.
Германия);**

**трагедия домашняя
(буржуазная) (XVIII в.
Франция);**

**трагедия политическая
(Бюхнер, Корнель и др.)**

Существенным изменением в структуре трагедии явилось упразднение хора, что вовсе не избавило ее от одного из главных признаков - «эффекта публичности».

По этому поводу Аникст писал, что «жизнь Шекспировских героев все время на виду -... за редким исключением важнейшие, поворотные моменты в действии и судьбах героев происходят не келейно, а на людях публично».

Сюжет трагедии оформляется таким образом, что у зрителя создается установка эмоционального предчувствия трагической развязки.

Но цель трагедии не в том, чтобы подчеркнуть трагичность, но чтобы преодолеть трагизм. Трагический герой преодолевает смерть.

«Трагическая история подражает человеческим поступкам, совершенным под знаком страдания персонажей и сострадания вплоть до момента взаимного узнавания персонажей или до момента осознания источника зла» (П.Пави).

Типы трагедий: Существует два основных типа трагедии – **трагедия ошибки** («Эдип-царь») и **трагедия мести** («Орестейя»). И в зачатке, и в финале действия всегда лежит смерть, но путь к ней проходит через страсти и через борьбу.

Традиционная **«трагедия ошибки»** определяется через принцип **гамартии** и его нарушения – мотив вины и ответственности.

Гамартия (др.-греч.«ошибка», «изъяс») — понятие из «Поэтики» Аристотеля, обозначающее трагический изъян характера главного героя трагедии, либо его роковую ошибку, которая становится источником нравственных терзаний и чрезвычайно обостряет в нём сознание собственной вины, даже если вина эта, по современным понятиям, отсутствует. Например, в «Царе Эдипе» главный герой убивает отца и берёт в жёны мать, не имея представления о том, кем они ему приходятся.

Гамартия в древнегреческой трагедии — частное проявление неумолимых, космических законов, карающих слишком активного человека за чрезмерную самонадеянность, за попытку преступить пределы того, что предназначено человеку роком. Обостряя действие внешних сил, гамартия ведёт главного героя к неизбежной развязке любой античной трагедии — трагическому концу (по-гречески развязка — «катастрофа», именно этот термин использует Аристотель).

Иногда к роковой ошибке приводит всепоглощающее стремление героя быть лучше окружающих (честолюбие). В этом случае гамартия выступает оборотной стороной его самонадеянности — «губриса». Эсхил в «Персах» демонстрирует, как высокомерие и заносчивость Ксеркса привели его к роковой для него ошибке («гамартии») — вторжению в Элладу.

Драматурги Нового времени также предпочитали ставить в центр трагедии лицо, по своим способностям возвышающееся над общей массой людей, но поражённое как губрисом, так и гамартией. Таков Гамлет, свысока вззирающий на человечество, хотя его самого разъедает червь гамартии — патологическая нерешительность. У Отелло в качестве рокового изъяна выступает ревность.



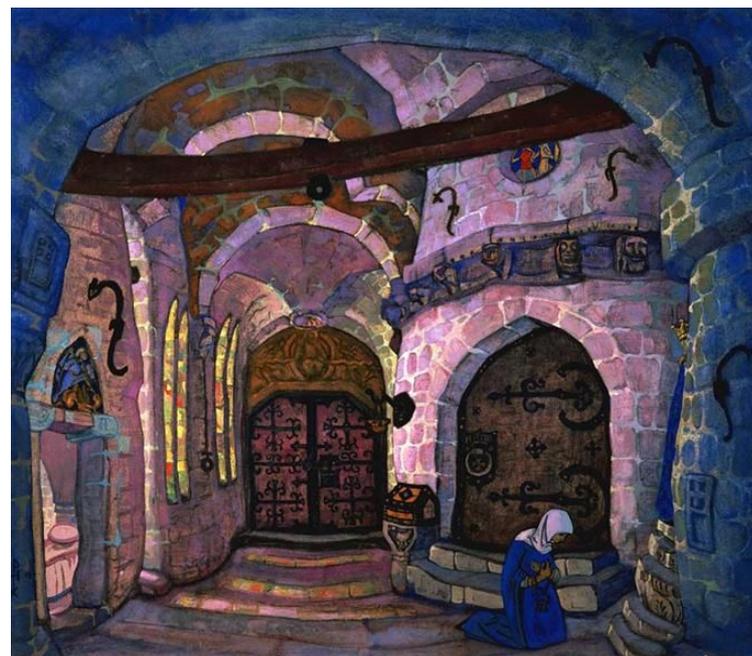
Eugene Delacroix

«Героическая трагедия» классицизма – разработка образа великого самопожертвования (великий рационализм и «безумие воображения» Корнеля).

«Трагедия страсти» – губительная и всепоглощающая (Шекспир, Расин).

Современная «трагедия рока» (Бюхнер, Ибсен, Гауптман).

Символистская трагедия (поздний Ибсен, Стриндберг, Метерлинк).



К вопросу генезиса жанра трагедии и его конкретно-исторического функционирования:

Каждый жанр «вообще» не является жанром как таковым. Изначально, трагедия или комедия – это не жанры, а **способ мироотношения, точнее, направленность отношения к миру («угол зрения»)**. Т.е. это некая «схема», «вектор», «идея», «концепция».

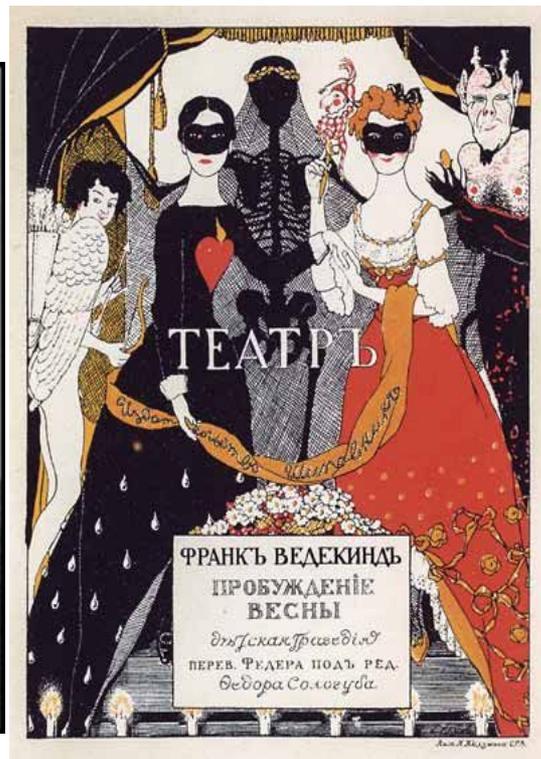
Трагедия как жанр находит свою фиксацию в конкретном авторском стиле – в творческой манере Софокла (хотя «отцом трагедии» принято считать Эсхила, но Эсхил не создавал трагедий, он воспроизводил «трагедию»). Трагедии Шекспира больше трагедии, чем пьесы Софокла, но меньше, чем трагедии Эсхила. И уж совсем иной масштаб трагедий Корнеля, Расина или Шиллера.

В трагедии экзистенциализма или «философии существования» трагическое суживается до «трагедии одиночества», что становится личной «драмой» действующих лиц пьесы (от Б. Шоу «Святая Анна» к пьесам второй половины XX столетия: Ж. Ануй «Жаворонок», Уиттинг «Дьяволы», Болт «Человек на все времена»).

Средства выражения:

1. Традиция **декламации** в трагедии от античной до нововременной.
2. Преобладание **интонационного начала** (выразительного) над пластическим (изобразительным).
3. **Пластическая статуарность** (скульптурность «движущегося рельефа»).

Общие принципы трагедии как сценического жанра находят свое выражение в символистской драме.



Комедия



Согласно традиции комедия определяется тремя критериями:

1. персонажами: люди скромного положения;
2. счастливой развязкой;
3. конечной целью: смех публики

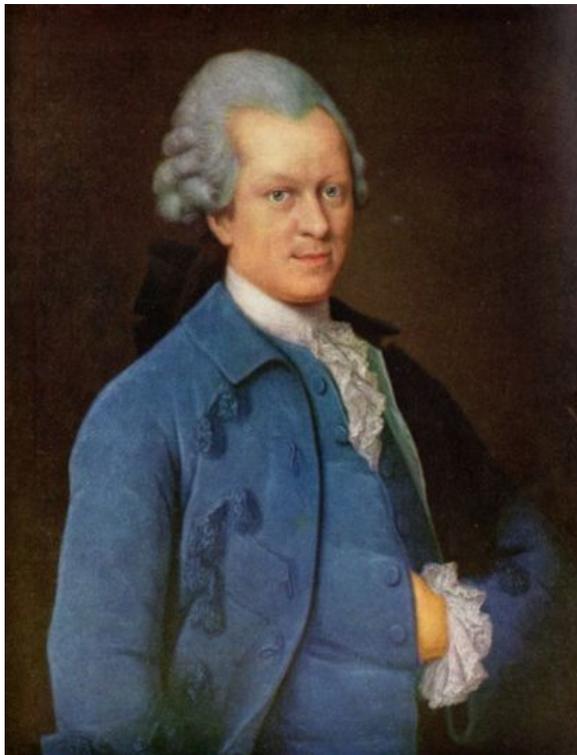
В отличие от трагедии, комедия не должна брать за основу сюжета исторический или мифологический материал. Она отражает будничные, «прозаические» моменты жизни людей.

Еще одним из важных отличий является то, что в отличие от трагедии, где зрители активно сопереживают персонажам («включаются» в их жизнь, проблемы и т.д.), в комедии происходит совершенно явное **разделение зритель - персонаж**. Зритель смеется над героями, над их «проблемами», над ситуациями в которые они попадают. Но этот смех - **«смех сообщника»** по выражению Пави - защищает зрителя от трагической тревоги и переводит зрителя в позицию «над» событиями и героями.

Комедия, возникшая в те же времена что и трагедия, не является простым ее «антиподом». Эти два жанра, по-своему, отвечают на одни и те же вопросы.

Комедии, так же как и трагедии, присуще стремление преодолеть тяготы жизни, но она осуществляет это освобождение от них не путем вознесения, как трагедия, а посредством смеха.

Если трагедия приводит через страдания к высшей радости, то комедия, повеселив, должна настроить в конечном счете, на серьезный лад.



Об этом же писал **Лессинг** в **«Гамбургской драматургии»**: *«комедия должна нападать только на те пороки, которые можно исправить»* и далее, *«стараясь исправить людей смехом, а не насмешкою»*

Готхольд Эфраим Лессинг — немецкий поэт, драматург, теоретик искусства и литературный критик-просветитель 18 века. Основоположник немецкой классической литературы

Если трагедия предлагает зрителю целостный мир, а по сути, подражает целостному миру, то комедия, напротив, предлагает контрастный, иногда противоречивый взгляд на мир. Комедия как бы предупреждает: в мире не будет гармонии и целостности, если те пороки, которые выведены на сцену, не будут исправлены.

«Комедия же, как сказано, есть подражание людям худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть лишь часть безобразного. В самом же деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное».

Комедии глубоко свойственна природа условности, **переплавливание действительности в обобщение**, что создает эффект «маски». Отсюда мы можем заключить, что «комедия масок» является наиболее чистым комическим жанром.

Необходимо сделать еще одно существенное дополнение: **в комедии невозможно строить действие в расчете на чисто смеховую реакцию**. Учитывая законы зрительского восприятия необходимо вводить в комедию и не комические элементы. На это указывал А.С. Пушкин, говоря, что **«смех скоро ослабевает и на нем одном невозможно основать полного драматического действия!»**.

Если мы проследим историю развития комедии как театрального жанра, то мы можем увидеть, как в разные эпохи по-разному понималась цель и природа комедии:

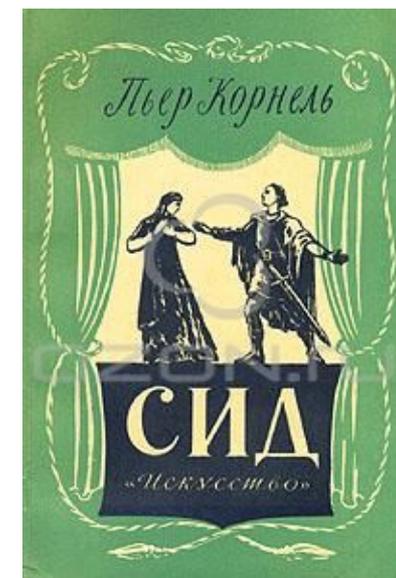
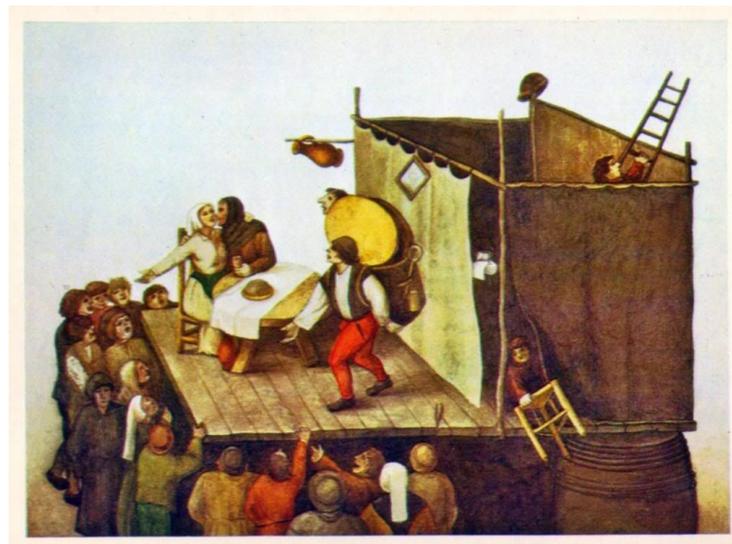
Аристофан - хороводно-песенный характер, истоки которого в обрядовых (ритуальных) процессиях в честь бога Диониса;

Менандр - обращение к бытовым сюжетам;

Средневековье - возникновение фарсов, соти, сцен бытового характера;

Ренессанс - внесение элементов приключения и интриги;

Классицизм - внесение элементов (с их противопоставлением) прекрасного - безобразного, трагического - смешного, совершенного - несовершенного и т.д.;



По принципу организации действия различают **комедии**:

- **положений**, основанные на хитроумной, запутанной интриге («Комедия ошибок» У. Шекспира);
- **характеров или нравов** — на осмеянии отдельных гипертрофированных человеческих качеств («Тартюф» Мольера);
- **идей**, где высмеиваются устарелые или банальные воззрения (пьесы Б. Шоу).

По характеру комического различают комедии: **сатирические** («Ревизор» Н.В. Гоголя), **юмористические** («Турандот» К. Гоцци), **трагикомедии**.

Предмет комического:

- «Комедия требует кривой души, а не кривого носа», - выражение Гоголя, в адрес того, чем должна забавлять комедия;
- «смешное есть безобразное» (Аристотель);
- гротеск, преувеличение как прием художественного обобщения.

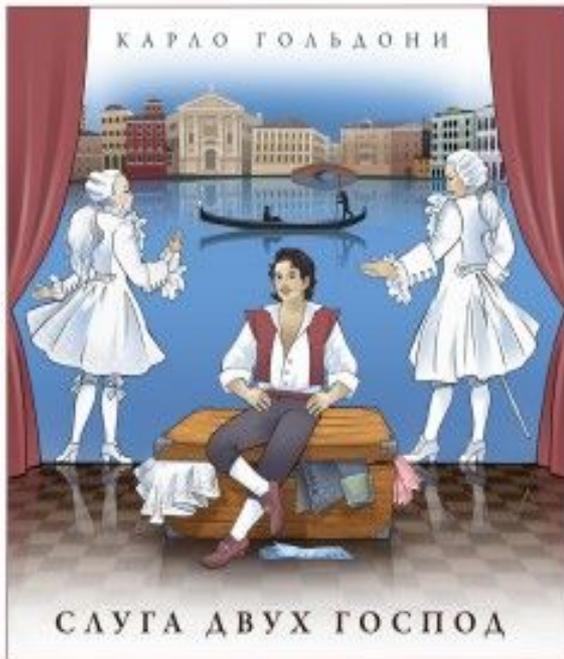
Фарс – «квинтэссенция театра» (по утверждению Э. Бентли), – основание – только фарс способен к импровизации.

Абсолютная условность фарса – **скрытый трагизм** «потешного» представления («игра без иллюзий», «игра со смертью»). Проявляется во внутреннем драматизме «трагифарса».

Фарс (адюльтерный фарс) – пьеса, «построенная на какой-нибудь нелепой ситуации, которая вращается, как правило, вокруг внебрачных отношений – отсюда и термин альковный фарс...» (определение «Оксфордского справочника по театру»).



Структурная эволюция комических столкновений любовной интриги и гротескной контринтриги («Слуга двух господ» Гольдони) в драматическую ситуацию социальной комедии (Грибоедов «Горе от ума» – разрушение любовной фабулы и контрдействие) до комедии «эпического театра».



Эволюция комедии как жанра привела со временем к появлению таких видов комедий как :

- | | |
|---|------------------------------------|
| comedia Испания XV в. | комедия интриги XVI-XVII вв. |
| комедия плаща и шпаги - / - | комедия легкая XVII-XX вв. |
| комедия характеров - / - | новая комедия Греция IV в. до Р.Х. |
| комедия сатирическая - / - | комедия нравов Англия XVII в. |
| комедия с вариациями Франция
XVII в. | комедия пасторальная XVII в. |
| комедия балет - / - | комедия салонная XIX-XX вв. |
| комедия буржуазная XVIII в. | комедия сатирическая |
| комедия бурлеска XVII в. | комедия сентиментальная XVIII в. |
| комедия темпераментов Англия
XVI в. | комедия слезливая XVIII в. |
| комедия героическая Франция
XVII в. | комедия ситуаций |
| комедия идей XIX-XX в. | комедия черная XX в. |
| | ученая комедия XVI в. |

Трагикомедия

Этот жанр является не просто механическим соединением трагедии и комедии в рамках одного произведения. Это сложное жанровое произведение с присущей ему оригинальной структурой. Термин «трагикомедия» появляется уже в комедии римского комедиографа **Тита Макция Плавта «Амфитрион»** (III в. до Р. Х.) для того, чтобы объяснить допущенную им вольность (боги Юпитер и Меркурий в комедии действуют на уровне бытовых сцен).

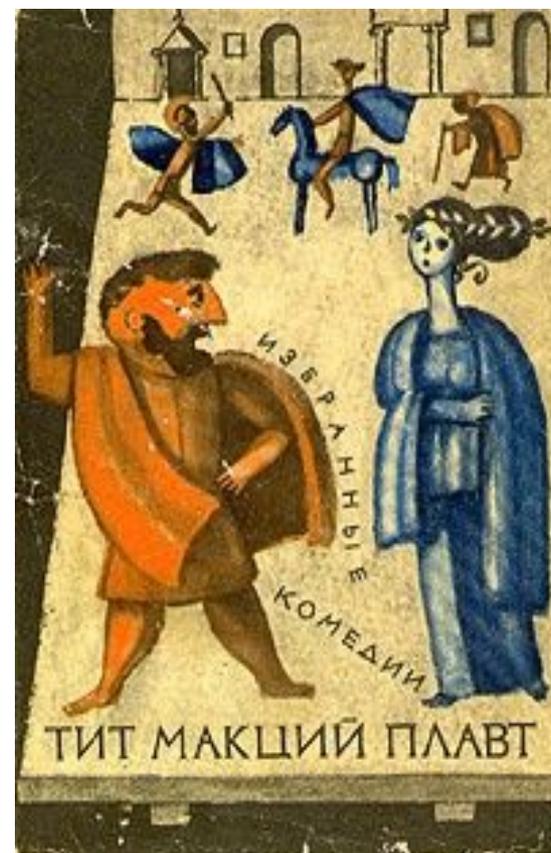
В прологе Меркурий так говорит об этой комедии:

«Сплошную дать комедию никак нельзя:

Цари и боги в действии участвуют

Так как же быть? А роль раба имеется:

Вот и возможно дать трагикомедию».



Этот термин, употребленный Плавтом, впоследствии испытывает различную модификацию. В эпоху Возрождения им называли любое произведение, которое отступало от классических канонов. В 1636 г. **Корнель** назвал трагикомедией «**Сида**». Теоретики классицизма определяли этот жанр по четырем критериям:

- социальные классы действующих лиц;
- пафос и язык персонажей;
- предмет изображения;
- принцип завершения пьес;

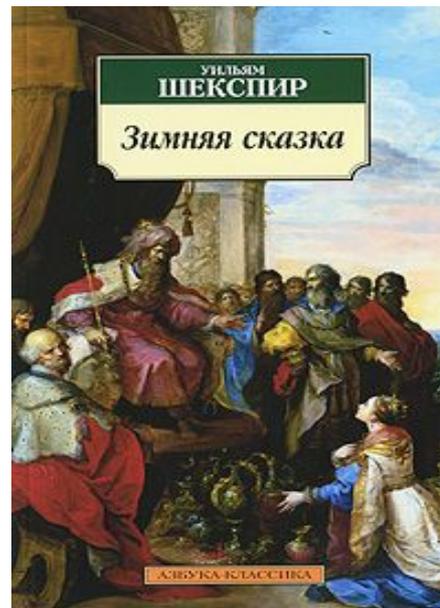
Существовало также **четыре типа трагикомических форм:**

- смещение драматических персонажей всех слоев общества;
- совмещение стилей трагедии и комедии, повествования о трагической сути вещей на фамильярном языке;
- совмещение комических и серьезных происшествий;
- счастливое завершение серьезной, даже трагической пьесы;

Эти приемы оказались наиболее свойственными жанру трагикомедии и стали ее основным отличительным признаком.

Трагикомический эффект возникает в тех узлах пьесы, где события или герой, выступают в комическом и трагическом свете. Оба эти полюса, взаимно активизируясь, осуществляются друг через друга, тогда обнаруживается и **трагизм комического, и комизм трагического («смех сквозь слезы»)**.

Трагикомическое начало может проявляться в самых различных и разнообразных формах: фантастическая сказка, притча и т.д. Сам **Шекспир** - сообщает театральная энциклопедия - «развивал жанр трагикомедии в последний период творчества».



Амбивалентная природа трагикомедии вызвана тем, что события и характеры, которые зритель воспринимает как трагические, вдруг оборачиваются комической стороной и наоборот. Эта постоянная смена восприятия и ориентации изложения заставляет зрителя быть постоянно во внимании по отношению к происходящему, не позволяет ему «успокоиться».

В «Учебнике трагической поэзии» Жана Батиста Гварини дается следующее правило: «тот, кто пишет трагикомедию, берет из трагедии действующих лиц, но не действие, ее правдоподобное содержание, но не действительность, развитие чувств, но не переживание, удовольствие, но не грусть, опасность, но не смерть. Из комедии взят умеренный смех, умеренное развлечение, мнимые трудности, счастливый поворот судьбы и комическое протекание действие».

В **трагикомедии** используются:

- приемы пародии
- эффект ожидания
- использование гротеска
- приемы фарса
- буффонада
- ироничность и др.



Если трагедия – драма «незнания» («узнавание» как движущий элемент действия – «от незнания к знанию»), то **трагикомедия** – драма «знания» (здесь не приемлемы вопросы «кто виноват» и «что делать»). В ней присутствует ирония как осознание неизбежности трагических событий и их последствий.

В **трагикомедии XX века** взаимодействие комического и трагического более сложно, чем простое понятие об амбивалентности жанров. Простое смешение элементов трагического и комического еще не дает трагикомедии. Достижение трагикомического эффекта предполагает, что драматург видит и отражает одни и те же явления одновременно в комическом и трагическом освещении, причем комическое и трагическое не умаляют, а усиливают друг друга.

Трагикомический эффект заключается в том, что трагическое и комическое не сливаются друг с другом, а отталкиваются, отрицают, тем самым усиливая и подчеркивая одно другим.

Трагикомический эффект главным образом и отличает «смешанный» жанр – трагикомедию от «среднего» жанра – драмы. Трагикомедия – внутренне конфликтный, даже агрессивный жанр (особенно это характерно для драмы XX века). Трагикомедия нередко использует «прием отстранения», вызывающий «эффект отчуждения».

Одной из основных разновидностей трагикомедии во второй половине XX века, особенно в искусстве модернизма, стал **трагифарс**, соединивший в себе недостижимые «высоты» трагедии с «безднами» фарса.

Трагифарс – возвращение к мистерии и фарсу, исторической хронике и аристофановской комедии, высокой трагедии и политического памфлета – в одном целом.

Летоисчисление нового театрального века начинается теперь с **10 декабря 1896 года**; занавес театра Эвр открылся (или раздвинулся), **король Убю**, герой пьесы **Альфреда Жарри**, подошел к рампе и сказал: «Дерьмо!». Балаганное представление в цитадели драматического символизма открывало эпоху условного театра – сочетание гротесковой грубости «плоти» языка и сюжета с возвышенными типами «духа».



Преодоление трагической ситуации может происходить и в **гротескно-комической** форме. В сущности, трагикомическое по природе своей гротескно. Как и трагикомедия, **гротеск** активизируется на переломе эпох.

Парадокс гротескного мировосприятия заключается в том, что человек в трагикомедии пытается преодолеть такую ситуацию, **непреодолимость которой уже заранее известна** (активизация неразрешимого, **субстанционального конфликта**).

Характерная для искусства XX века тенденция: гротеск, как правило, присутствует в произведениях не в качестве «отдельных» элементов стиля, а как единая стилевая направленность. Гротеск возникает как стремление к крайнему обобщению, "подведению итогов", к извлечению некоего смысла, концентрата явления, времени, истории.

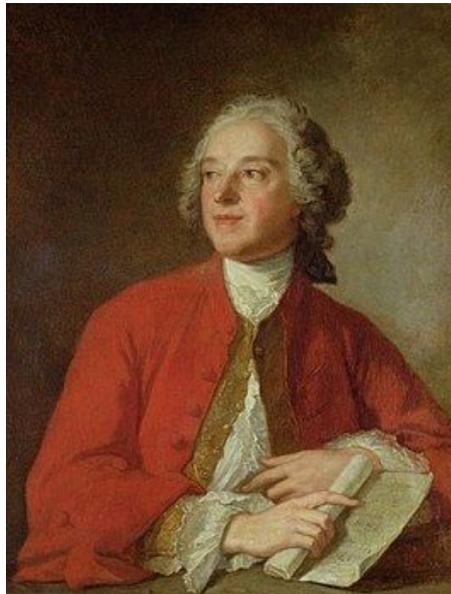
Так обнаруживается еще одна **общая грань гротеска и трагикомедии**: через остранение действительности, нарушение обыденных форм и связей, резкое их совмещение гротеск и трагикомедия стремятся во что бы то ни стало прорваться к истинному смыслу, постичь самую суть явления, что помогает понять любовь к гротескным типам образности и символистов на рубеже XIX-XX вв., и вообще авторов «новой драмы».

Драма

Исторически наиболее молодой жанр. Уже в самых первых теоретических обоснованиях нового жанра появляется попытка противопоставить его прежним жанровым системам. Он понимается как жанр, выражающий **объективный способ** художественного воссоздания жизни.

Дени Дидро: «...я повторяю: честность! честность! честность! Она трогает нас более задушевно и сладостно, чем то, что возбуждает наше презрение и смех».

Пьер Бомарше: *«...для того чтобы жанр серьезной драмы обладал всегда той правдивостью, автор должен перенести меня далеко от кулис, заставить исчезнуть из моих глаз выходки и шутки актеров и все театральное окружение, что бы воспоминания о них не вернулись ко мне ни разу за время представления его драмы».*



Пьер-Огюстен Карон де Бомарше — французский драматург и публицист 18 в.



Дени́ Дидро́ — французский писатель, философ-просветитель и драматург, создавший «Энциклопедию, или Толковый словарь наук, искусств и ремёсел»

Эти требования, впоследствии стали основополагающими в достижении на сцене «правды жизни». Свое высшее достижение драма впервые находит в творчестве Тургенева и Островского, а затем она становится ведущей драматической структурой **конца XIX-XX вв.**, активно разрабатываемой Ибсеном, Стриндбергом, Чеховым, Горьким и т.д.



Генрик Юхан Ибсен

— норвежский драматург, основатель европейской «новой драмы»



Юхан Август Стриндберг

— шведский писатель и публицист.

Основоположник современной шведской литературы и театра.



Антон Павлович Чехов

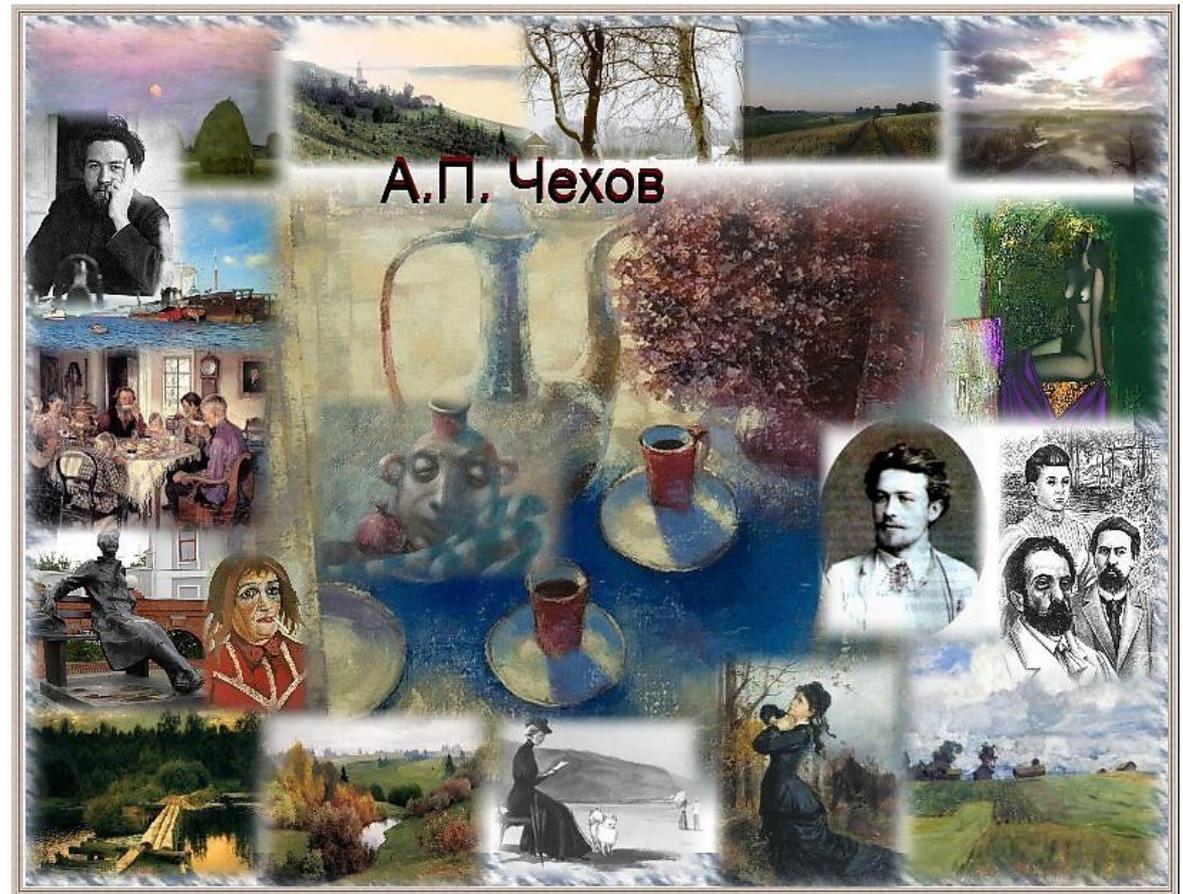
— русский писатель, прозаик, драматург.

Драма – естественное и органическое сочетание художественного решения общечеловеческого характера и духовных проблем с точностью воспроизведения бытовых, повседневных, социально локализованных условий существования героев.

Постепенно драма начинает доминировать в театре, вытесняя с подмостков трагедию и тесня комедию. Почему столь молодой жанр вдруг набирает такую силу, что становится ведущим в мировой театральной практике - этот вопрос остается открытым и по сей день?

Вероятно, ее успех в том, что она сочетает в себе трагические моменты, комические, мелодраматические.

Драма является неким синтезом из различных жанров, т.е. некой **драматургической полифонией**. Она так же полифонична, как и вся культура XX века. Поэтому можно считать драму самым «высшим» (на сегодняшний день), самым сложным и самым ярким в истории театра драматургическим жанром.



Мелодраматическая манера игры:

- открытость чувств (неприкрытый пафос)
- мелодраматические диалоги и характеры (вульгарная и возвышенная риторика)
- резкое противопоставление добра и зла (причем зло обычно бывает посрамлено)
- внешняя занимательность
- повышенная эмоциональность



Необходимо разделять **жанр в театре** на **драматургическое понятие** и его **режиссерскую интерпретацию**, которая в свою очередь становится новым, театральным жанром.

За всю историю театра драматургами было создано большое количество драматургических жанров, режиссерских же жанров существует гораздо больше, их практически затруднительно все перечислить. Мы приведем лишь наиболее интересные, на наш взгляд.

Театральные жанры

1. Трагедия:

- трагическая
драма

- трагическая
комедия

- трагическая
мелодрама

- трагифарс

2. Драма:

народно-героическая

детективная

документальная

лирическая

драма-притча

бытовая

драма-комедия

драма-трагикомедия

драма-хроника

публицистическая

«деловая»

драматическая

аллегория

драматический

диалог

драматическая

композиция

драма-

исследование

производственная

драматическая

поэма

драматический сказ

драматическая

фантазия

драматическое

повествование

драматический

портрет

3. Комедия:

сатирическая	комедия-
героическая	мелодрама
пародийная	комедия-лубок
народная	комедия-притча
фольклорная	шутовская комедия
комическая	комедия-шутка
драма	комическая быль

4. Трагикомедия:

фантаσμαгорическая
трагикомедия-притча
философская
трагикомедия
трагикомедия абсурда

5. Мелодрама:

бытовая
мелодрама-монолог
мелодраматическая новелла
мелодраматические картины
ироническая мелодрама

6. Межродовые жанры:

пьеса-
исповедь

пьеса-
памфлет

лирическая
сказка

сказка-
притча

сказка-
мораль

патетическа
я исповедь

бытовая
новела

трагическая
сюита

спектакль-интервью

бурлеск

былина

сентиментальная
история

пьеса-композиция

лирический монолог

эпопея

фантастическая сказка

монодрама

публицистический
портрет

романтическая
баллада

поэтическое
повествование

буффонада

романтическое
приключение

народное сказание

пьеса-парабола

юмористическое
повествование

ревю

балаган

панегирик

пьеса-шоу

феерия

Жанровые трансформации и превращения:

Жанр «экстраваганца» у Б. Шоу. Комизм несоответствий глобального и повседневного в драме Чехова. «Комическая опера» в «эпической драме» Брехта («Карьера Артура Уи»). «Свободная драма» (Мишель де Гельдерод). «Старинная трагедия» в драме Абсурда.

Данные процессы модификации жанра связаны с тем, что они существуют в драматическом соотношении формы и содержания, фабулы и сюжета. Так, к примеру, далеко не правомерно определять жанр по так называемой внутренней направленности или их содержательной стороне – деление жанров на психологические, бытовые, философские, авантурные и т.д. По форме жанр бытовой драмы может быть глубоко психологическим и философским (например, пьесы Тургенева, Толстого, Чехова), и по жанровой «размытости», определяемые то реалистические, то как импрессионистические. Историческая хронологизация так же является не классификационным признаком, а механизмом жанровой модификации. Комедии греков, ренессансные комедии или комедии слезные существенно различаются, но в совокупности общих принципов комического создают в своей **преемственности** сложнейшие механизмы драматургических перевоплощений (как, например, антипьеса (пьеса абсурда) построена на законах архитектоники классицистской трагедии).

Жанр пьесы и жанр спектакля

Постижение и творческая интерпретация идейно-жанрового своеобразия пьесы - одно из важнейших условий ее полноценного сценического воплощения.

1. Жанр активно влияет на **структуру спектакля** (отбор и расстановка приемов, характер актерской игры, связки смыслов и т.д. и т.п) и прохладно относится к **типу театра** (и в условном и в натуралистическом, и каком угодно другом театре возможно поставить трагедию и другие жанры, только они будут немного разными).
2. Жанр безразличен к тому, каким конкретным способом сопрягаются противоборствующие силы (разные сюжеты у комедий, трагедий и прочее)
3. Для него все равно кто и где его играет - театр куклы, театр маски, театр драматических характеров, театр теней, и даже театр предметов
4. На основе одного и того же типа конфликта (например, конфликт отцов и детей) можно поставить разные по жанру спектакли - он возникнет у Плавта в одном антураже, у Мольера в другом, у Шекспира в третьем.

Форма и содержание трагедии

Для греков **трагическое** (содержание) совпадает с **трагедией** (форма), поэтому Аристотель писал, что есть фабулы пригодные для трагедии, есть не пригодные.

Но для Нового времени это не так. Эдип придуман для трагедии, а Шекспир придумывает, что давший себя обмануть Отелло – лицо субстанциональное, он борется за сохранение мировой гармонии. Хотя мог придумать на этот сюжет хоть водевиль. Для греков коллизия **трагедии**, а у Шекспира и ее конфликт – уже **трагические**.



Г.Товстоногов о жанре спектакля

Товстоногов определял **жанр спектакля** как «**угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе**». И хотя упорно называл автором спектакля автора, не мог отрицать то, что режиссер, как и любой человек, видит жизнь под своим углом. Нехотя он отдавал дань и эстетическому углу зрения зрителя, говоря о том, что *«почувствовать природу жанра для режиссера – это значит почувствовать способ взаимоотношений со зрительным залом»*.

Поэтому Товстоногов отбирает те параметры спектакля, которые на его взгляд отвечают за жанр: **условия игры** (характеристика стиля, т.к. стиль жанру не безразличен), **отбор предлагаемых обстоятельств, природа чувств** (в первую очередь - актера).

Важна мера условности: тип условности связан с мерой обобщенности, а она, мера, в свою очередь связана с отбором предлагаемых обстоятельств. Товстоногов приводит в пример трагический спектакль, для которого масса бытовых подробностей не нужна, а для драмы наоборот – очень важна.

Жанр спектакля и природа чувств актера

1) С. В. Владимиров указывает, что **жанр – определенная система координат**, ряд устоявшихся форм, и жанр спектакля то же.

Актеры и зрители как бы договариваются, что одни будут играть комедию, а другие – смотреть и верить – комедия это или нет. Если у них одна система координат – они как минимум смогут друг с другом договориться (не обязательно соглашаться, такого в театре почти не бывает). Проще говоря – актеры комикуют, мы говорим – хорошо комикуете и смеемся. Если плохо – мы говорим: «Нет, это не комедия» и сердимся. Если у нас разные системы координат - мы не понимаем системы условностей и традиции – то взаимопонимания нет, мы не «въезжаем в жанр» (ну, например, если бы мы смотрели на представление какого-нибудь инопланетного театра — нам была не известна его мера условности и мы вряд ли что понимали).

2) **Природа чувств актера** может убедить нас, что происходящее на сцене – трагедия, или комедия. В итоге – мастерство и техника актера создает жанр спектакля и его меняет (актеры же могут одну и ту же роль играть разно).

3) Будущему режиссеру важно знать и помнить, что **«жанр сценической части действия»** (т. е. конкретный показ спектакля) нельзя на 100 % заготовить заранее!

Можно сделать только жанровую гипотезу – которая и будет проверяться-воплощаться в конкретном диалоге сцена-зал.

Т.е. жанр спектакля всякий раз драматически образуется во время конкретного показа вследствие **непредсказуемой реакции зрительской аудитории** каждого конкретного показа спектакля (она может вносить свои коррективы в то, что жанрово задумал режиссер и воплотил актер!).



Глубоко переживаемое режиссером отношение к тому, что отразилось в данной пьесе, непременно подскажет или даже продиктует ему необходимые в данном случае приемы внешней выразительности и нужные сценические краски, а они в своей совокупности и определяют жанровое лицо спектакля.

При этом, нужно заметить, что не всегда отношение режиссера к изображаемому полностью совпадает с отношением автора. **Жанровая природа пьесы и спектакля в этих случаях частично может и не совпадать.**

Однако это несовпадение законно только в тех случаях, когда в его основе лежит различие лишь в оттенках тех чувств, которые вызывает изображаемая действительность у автора и у театра.

Если же различие является коренным, если, попросту говоря, режиссера радует то, что автора огорчает, и наоборот, то данную пьесу данному режиссеру вовсе не следует ставить.

В истории театра известен факт, который может служить отличной иллюстрацией к сказанному. **Речь идет о двух постановках комедии М. Метерлинка "Чудо святого Антония"**.



Обе эти постановки были осуществлены **Е.Б. Вахтанговым**. В первый раз Вахтангов поставил пьесу выдающегося бельгийского писателя в **1917** году, незадолго до Великого Октября, второй раз — **после Октябрьской революции**.

Объект осмеяния в этой комедии — буржуазное общество, с его лицемерием, ханжеством, корыстолюбием и прочими "достоинствами". Юмор у Метерлинка в этой пьесе безобидный, добродушный, незлобивый. Это даже не смех, а только улыбка. Именно это отношение автора, эту мягкую, добродушную улыбку Вахтангов и положил в основу своей первой постановки.

Получилось живое, довольно забавное зрелище, весело и правдиво разыгранное молодыми артистами Вахтанговской студии. Но ничего особенно яркого, выходящего за пределы обычной формы иронической комедии в этом спектакле не было. Основным принципом его режиссерского решения оставалось требование простого жизненного правдоподобия.

Совсем другой характер носил **второй вариант постановки.**

Под влиянием нового умонастроения, которое родилось под воздействием революции, у Вахтангова появилось и новое отношение к той общественной среде, которая показана в пьесе, — гораздо более суровое, презрительное, гневное. Оно заставило режиссера радикально пересмотреть спектакль.

В результате родился знаменитый **вахтанговский гротеск**, насыщенный глубоким сатирическим содержанием.

Появились новые краски, яркие, острые, предельно выразительные. Возникла новая манера актерской игры, построенная на необычайной отточенности каждого движения, каждого жеста, каждого штриха.



Рубен Симонов



Освальд Глазунов



В результате метерлинковская комедия из иронической превратилась в **остросатирическую**.

Но важно отметить, что спектакль при этом несколько не утратил своей органичности. Это качество сохранилось потому, что конфликта между автором и режиссером не возникло. Метерлинк изобразил данную общественную среду с явно отрицательным к ней отношением, хотя и окрашенным в мягкие тона добродушной иронии. Вахтангов не противопоставил авторскому отношению какое-то новое, радикально иное, — нет, он только усилил, развил, углубил это отрицательное отношение, насытив его большей эмоциональной активностью, большей страстностью отрицания.



Boris Schukin

Содержание, форма и мастерство

Вдумываясь в проблему связи между содержанием и формой спектакля, нельзя не прийти к заключению, что есть только один надежный способ нахождения наилучшей, неповторимой, единственной формы сценического воплощения, которая с предельной полнотой и точностью выражала бы содержание пьесы. Этот способ состоит в том, чтобы доводить в своем сознании и в своем сердце до степениослепительной ясности, абсолютной точности идею всей пьесы, а также мысль, вложенную в каждую сцену, в каждый кусок и фразу авторского текста, — а вместе с этой мыслью и рожденное ею эмоциональное отношение к данному факту, событию, действующему лицу.

Искомое решение формы спектакля всегда лежит в содержании. Но чтобы его найти, нужно нырнуть до самого дна: плавая на поверхности, ничего не обнаружишь! Чтобы ответить на вопрос "как?", необходимо предварительно ответить на два вопроса: **"что?"** и **"для чего?"**.

Что я хочу сказать данным спектаклем (идея) и для чего мне это необходимо (сверхзадача)? — дайте ясный, четкий и до конца искренний ответ на эти два вопроса, и тогда естественно разрешится третий: **как?**

Расплывчато, приблизительно найденное содержание рождает неточную, расплывчатую и маловыразительную форму. Когда же **содержание** — **идея, мысль и чувство** — доведено в сознании художника до такой ясности, что оно пламенем заключенной в нем истины обжигает его душу, потрясает все его существо, тогда — и только тогда! — содержание находит для себя в творческой фантазии художника наглядное, конкретно-образное, чувственное выражение. Так рождается **творческий замысел спектакля**, так возникает сценическое решение той или иной сцены, так находится каждая режиссерская краска.

Только органически рожденная, а не надуманная форма оказывается по-настоящему новой и оригинальной, единственной и неповторимой. **Форма не может быть привнесена извне, со стороны, — она должна вылиться из самого содержания.**

Ошибочными являются попытки создать форму на основе театрально-исторических реминисценций, путем реставрации или хотя бы даже реконструкции ранее существовавших сценических форм и приемов.

Новое содержание требует новых форм.

Поэтому каждый спектакль приходится решать заново.

Мы изучаем историю театра и теорию драмы не для того, чтобы потом использовать отдельные, уже найденные приемы сценической выразительности. Эти приемы хороши были в свое время и на своем месте.

Мы изучаем историю театра для того, чтобы полученные знания перебрали, переработались в сознании и сделали плодотворной ту почву, на которой будут произрастать новые цветы.

Не механическое заимствование старых форм и приемов, а органическое овладение всем богатством театральной культуры прошлого и непрерывное созидание на этой основе новых форм и приемов сценической выразительности, — таков путь дальнейшего развития театрального искусства.

