

Е.В. ДАВЫДОВА

*(Челябинский государственный педагогический университет  
Челябинск, Россия)*

УДК 82-2

ББК Ш301.46

## **ПОНЯТИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА В АКТУАЛЬНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

**Аннотация.** В статье рассматривается понятие драматического конфликта, которое неизменно отражает общественные противоречия культурной и исторической эпохи. Появление драматического конфликта начинается с античной драматургии, выдвигающей на первое место внешний конфликт противостояния героя обстоятельствам. Далее, опираясь на драматургию античности и классицизма, Г. Гегель в своих теоретических работах рассматривает два вида конфликта: внешний и внутренний. При этом на рубеже XIX-XX веков для появления и развития внутреннего конфликта значительным становится творчество А.П. Чехова. В начале XX века в драматургии появляется существенно новое понятие – «эпический театр», активно рассматриваемое Бертольдом Брехтом. В противовес ему Луиджи Пиранделло вводит понятие «театр абсурда». Следующим этапом в драматургии становится явление бесконфликтности, которое в скором времени сменяется появлением «новой драмы», обозначавшей эпоху духовного кризиса, поисков, перехода от старой эстетики к существенно новой. Таким образом, в рассматриваемой статье, выделяя несколько этапов смены конфликтов в драматургии, мы постепенно выясняем, какой именно тип драматического конфликта выходит на первый план в тот или иной промежуток времени.

**Ключевые слова:** Драматический конфликт, новая драма, новая новая драма, эпический театр, театр абсурда, «теория бесконфликтности».

Конфликт, пишет С.И. Кормилов, – это столкновение между персонажами либо между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречие внутри сознания персонажа или субъекта лирического высказывания. В литературоведении этот термин потеснил и частично заменил термин «коллизия», который

Г.Э. Лессинг и Г.В.Ф. Гегель использовали для обозначения острых столкновений, свойственных драме. Теория литературы рассматривает конфликт как отличительную черту драмы и театра, чем обосновано и появление такого понятия, как «драматический конфликт» – это противостояние антагонистических сил, столкновение, основанное на «противоречии между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру» [Тамарченко 2008: 104].

Осмысление драматического конфликта существенно меняется вместе с развитием драмы. Разные виды конфликтов в разной степени можно обнаружить в любом драматургическом произведении, но в зависимости от эпохи, эстетических принципов того или иного направления или течения в искусстве, на первый план, как доминанта, каждый раз выходит тот или иной вид конфликта. Смена течений в искусстве есть постоянная смена типов конфликтов. Мы можем выделить несколько этапов смены одного вида конфликта другим на протяжении истории драматургии.

Вместе с появлением античной драмы появляется и драматический конфликт. Начало было положено творчеством трех великих древнегреческих трагиков – Эсхила, Софокла и Еврипида. Античные драматурги в своих произведениях отразили те огромные сдвиги в культурной и социально-экономической жизни, которые были вызваны крушением родового строя и становлением афинской рабовладельческой демократии. «Трагический конфликт, – пишет А. Боннар, – это борьба с фатальным: задача героя, затеявшего с ним борьбу, заключается в том, чтобы доказать на деле, что оно не является фатальным или не останется им всегда. Препятствие, которое предстоит преодолеть, воздвигнуто на его пути неведомой силой, против которой он беспомощен и которую он с тех пор называет божественной. Самое страшное наименование, которым он наделяет эту силу, – это Рок» [Боннар 1994: I, 196].

В трагедиях Эсхила конфликты основаны на столкновении героя с неразрешимыми противоречиями. Чаще всего это столкновение происходит по воле злого рока или по воле богов. Трагедии Эсхила могут складываться из соотношения осознанного поведения героя и божественного влияния на него. Так, герой трагедии Эсхила «Прометей прикованный» страдает потому, что нарушил волю Зевса, подарив огонь людям и научив их ремеслам. В этой трагедии заложена

идея непримиримого конфликта между свободой гордой личности и необходимостью.

Для Эсхила рок – это сила, борьба с которой невозможна. Герои его трагедий борются с различными препятствиями, стоящими на пути человеческой деятельности и не позволяющими свободно развиваться личности. Но попытка сделать мир лучше, что-то в нём изменить ни к чему существенному не приводит, так как герой не в силах противостоять злему року или воле богов, но несмотря на это он не сдаётся и продолжает борьбу.

В трагедиях Софокла и Еврипида показаны похожие ситуации. В своих драмах они сосредоточены на раскрытии переживаний, связанных со столкновением реальных характеров, устремлений, желаний. Воля богов у них становится зловещим фоном, мощным и досадным препятствием для выявления свободной воли человека.

Таким образом, древнегреческие трагики в своих произведениях представляли драматический конфликт, основа которого – противостояние героя внешним обстоятельствам, в повиновении которым находятся человеческие жизни.

Эту традицию бережно сохраняет и классицистическая драма, обогащающая внешний конфликт трагедии внутренним выбором героя и следующая рекомендации Н. Буало:

«Пусть напряжение доходит до предела  
И разрешается потом легко и смело...  
Источник счастья, мук, сердечных жгучих ран,  
Любовь забрала в плен и сцену и роман» [Буало].

Центральный конфликт классицистической драмы – конфликт страсти и долга, «безусловных требований морали и живого человеческого чувства..., закона чести и требований сердца» [Аникст 1995: 144].

Одним из первых, кто осмыслял конфликт теоретически, стал Г. Гегель, который понятия «конфликт» и «коллизия» рассматривал как равноценные. Он писал: «Собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе. Это объясняется тем, что именно коллизия составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремлении к такому своему результату» [Гегель 1969-1973: 548-549]. В качестве предмета своих исследований Гегель выбрал античную драму и драму эпохи классицизма. Гегель пишет и о

внешнем (с роком, с судьбой) и о внутреннем конфликте. По-прежнему актуальный для Гегеля внутренний конфликт впервые появляется в драматургии классицизма, характеризующейся необходимостью гармонизации стихийного выражения внутренней жизни человека. Конфликт этот мог выражаться на разных уровнях, но главным оказалось противостояние разума (рационального) и чувства (иррационального).

Внешний конфликт в драматургии XIX – начала XX подвергается значительным изменениям. Если в античной и ренессансной трагедии он стоял на первом месте и был основной движущей силой, то в драме рубежа XIX-XX вв. он – лишь фон драматического действия. Главным же становится внутренний конфликт, который «реализуется не столько в логике поступков действующих лиц, сколько в развитии глубоко скрытых от внешнего взгляда мыслей и переживаний» [Хализев 1986: 147]. Решить этот конфликт оказывается достаточно трудно.

Внутренний конфликт на рубеже XIX-XX веков, отражается в драматургии А.П. Чехова, например, через разочарование в человеческой природе: «В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении различных людских интересов и страстей, – пишет А.П. Скафтымов, – Там конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда борьба волею, борьба с препятствиями и всякие перипетии...» [Скафтымов 1989]. В пьесах Чехова отражены одиночество человека, конфликт со своим внутренним «Я», разорванность сознания, осознание собственного бессилия. Драматург пытается глубоко постичь внутренний конфликт человека, отсюда и возникают такие особенности чеховской драматургии, как «внутреннее действие» или «подводное течение», особая структура речи персонажей с ее неизменным подтекстом.

С начала XX века все сложнее говорить о целостности искусства. Каждый новый драматург являл собой новое течение в искусстве драмы. В 20-е годы XX века в драматургии появляется понятие «эпический (или неаристотелевский) театр». Термин «эпический театр» впервые вводит Эрвин Пискатор, но дополняет и объясняет его Бертольд Брехт. Называя свою эстетику «неаристотелевской», Брехт

тем самым даёт понять, что он не согласен с классическим принципом античной трагедии, важнейшим по мнению Аристотеля. Драматург выступает против учения Аристотеля о катарсисе – необычайной, высшей эмоциональной напряженности. Брехт считает, что очищение чувств в катарсисе приводит зрителя к примирению с трагедией. Ужас, происходящий на сцене, становится для зрителей привлекательным, до такой степени, что они и сами не отказались бы испытать подобное. Брехт не хотел, чтобы зрители видели прекрасное в трагедии и страданиях.

Уже с конца XIX века в истории театра всё более нарастает тенденция к включению в драматургические произведения различных эпических элементов, таких как нарушение иллюзии, открытая смена декораций, массовые сцены, появление рассказчика, лиро-эпические ремарки и другие. Брехт разработал абсолютно новые методы построения пьес и спектаклей. Драматург соединил драматическое действие с эпической повествовательностью. Также новым оказалось включение в спектакль самого автора, «эффект отчуждения», противоположного «эффекту реальности», как способ представить явление с неожиданной стороны, а также принцип «дистанцирования», позволяющий актёру выразить своё отношение к персонажу.

Таким образом, Бертольд Брехт приходит к новому типу драматического конфликта, основывающегося теперь на том, что реальное отделяется от театрального. Для Брехта на первый план выходит воздействие не на чувства и эмоции зрителя, а на его разум. Важным в эпической драме становится не действие, а само повествование. Зрителям интересно наблюдать за ходом изображаемых событий, при этом не проявляя особого интереса к развязке.

Параллельно с деятельностью Брехта, создававшего эпический театр, драматург Луиджи Пиранделло занимался изучением совершенно иной проблемы современного ему человека, которая стала значительной лишь во времена появления театра абсурда. Для Пиранделло оказалась важной проблема «маленького человека», которому, как считал драматург, в сложной жизни принадлежит роль театрального персонажа. Такой человек вынужден не по своей воле выражать чувства, положенные ему по некоей роли. В драматургии Пиранделло возникает конфликт, протекающий внутри человека между его индивидуальностью и той ролью, которую он вынужден играть. «Маленький человек» вынужден носить маску, противоречащую его сущности.

Великие абсурдисты: С. Беккет, Ж. Жене, А. Адамова и Э. Ионеско, обладая своей уникальной техникой и приемами за рамками абсурда, развивают в своем творчестве конфликт маски и лица. Их герои обречены на бездействие, они просто существуют. Сущность человека и его существование находятся в постоянном противоречии, остающемся неразрешимым и непреодолимым. Как следствие в 50-60-е годы XX века в драматургии появляется понятие «бесконфликтности», в значительной мере определившее дальнейшее развитие литературного процесса последующих десятилетий, но до сегодняшнего дня не получившее достаточного научного освещения. На сегодняшний день существуют лишь обращения к понятию «бесконфликтность» в контексте конфликта, но так и не раскрыто соотношение этих двух понятий, а также не выявлено и влияние «бесконфликтности» на жанр, стиль, сюжет, композицию и т.д.

Возникновение термина «бесконфликтность» приходится на 50-е годы XX века и связано с двумя принципиально разными явлениями. С одной стороны, – это условный термин в советской эстетике, литературной критике и литературоведении, которым обозначаются взгляды, отрицающие правомерность общественно-значимого конфликта в произведениях советской литературы и искусства, посвященных современности. [Краткая литературная энциклопедия 1962–1978.] В начале 50-х годов драматургия неоднократно обвинялась в «бесконфликтности», о чём свидетельствовало творчество таких драматургов, как А. Ильченко, М. Зарудного, А. Корнейчука, А. Софронова, В. Суходольского и др. В своей статье «“Бесконфликтность” в борьбе с “бездейностью”» В.К. Крылова пишет о том, что «несмотря на разнообразие тем в пьесах и спектаклях, на сцене наблюдалось однообразие мышления партийных героев, их поступков, что существенно обедняло пьесы, а заключенная в них тема современности таяла с окончанием спектакля, ничего не оставляя вечности. [Крылова 2014: 102-111] «Ни одна мысль, ни одно суждение, ни один характер не перелетали за границу данной общественной ситуации. В конце концов, спор антагонистов – напряжен он или нет – заключен в пьесе Софронова «В одном городе» лишь в том, какие строить дома – многоэтажные или одноэтажные коттеджи. [Естественно, что такие] пьесы пропадали в ту же минуту, как только менялся взгляд на производственную проблему. Это были «глухие» для последующих поколений произведения» [Вишневская 1999: 195]. С другой стороны, процесс формирования постдраматизма, захвативший театральные подмостки Европы, Х.-Т. Леман связывает с

кризисом «констативирующих элементов драмы», таких как действие, конфликт, «абсолютное настоящее время» и т.д. [Леман 2013: 79]. Середина XX века – время эксперимента по дистанцированию театра от литературы. Классик этого эксперимента Хайнер Мюллер «прямо говорил, что театральный текст хорош только в том случае, если его невозможно поставить в существующем сейчас театре» [Леман 2013: 81]. Новый театр – «это театр состояний и сценических драматических творений» [Леман 2013: 109], а не действия и конфликта. Драматические эксперименты Х. Мюллера, П. Хандке и других авторов середины XX века представляют направление этого эксперимента. Однако «глубинные связи новой драмы с историей мировой литературы не исчезают» [Сейбель 2013 (1): 109]

Во второй половине 70-х годов ситуация постепенно стала изменяться: «бесконфликтность» начала дискредитироваться, что явилось важным изменением как для драматургии, так и для всего литературного процесса того времени. Изучаемый в драматургии этого времени «мир оборачивается своей абсурдной стороной, прежде всего, к слабому и уязвимому, а потому именно такие персонажи интересуют классиков театра абсурда и постдраматической драматургии». [Сейбель 2013 (2): 225]. На рубеже XX-XXI веков в драматургию приходит новое понятие «новая драма» или «новая новая драма» (по выражению В. Мирзоева). Это определение явно восходит к «новой драме» рубежа XIX-XX веков, при этом обозначая эпоху духовного кризиса, поисков, перехода от старой эстетики к существенно новой. «Новая новая драма» отказывается от классической, традиционной драмы с её неизменной композиционной системой: завязка – развитие – кульминация – развязка, от воспитательной функции, от каких-либо эстетических ориентиров. Она не стремится к соблюдению законов классической литературы и сцены. В некоторой степени мы можем найти её схожесть с моментальной фотографией: она замечает и фиксирует жизнь по частям.

«Уход от психологической драмы, который четко обозначила «новая драма», влечет и попытки некоторой компенсации потери. Это возврат к реалистической драме в ее новых жанровых формах – «неосентиментальная драма», «пьесы чеховского настроения», «ретропьесы», возвращающие к забытым мелодраматическим или ностальгическим сюжетам, светлым финалам, лирическому настрою» [Ветелина 2011: 11].

Конфликт «Новой драмы» XX-XXI веков И.М. Болотян определяет в своей диссертации «Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века»: «Тип конфликта – единый признак, который можно положить в основу классификации явлений «Новой драмы» – задает четыре основных стратегии движения «Новая драма», определяющихся либо столкновением с самим собой как с Другим; либо – с социальными Другими; либо конфликтом с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями «иных», «чужих» ценностей; либо – с Другим как «чужим» (в качестве «чужого» выступает Высшее Начало, Бог)» [Болотян 2008].

Таким образом, на протяжении всей истории вместе со сменой эпох в драматургии происходит существенное изменение драматического конфликта. Выделяя несколько этапов смены конфликтов, мы можем сделать вывод, что, отражая общественные противоречия своего времени, драматический конфликт видоизменяется параллельно со сменой типов исторического конфликта, его особенностей, сущности и характера.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аникст А.А.* Драматургия и театр. Франция // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. – М.: Искусство. – С. 136 – 164.

*Болотян И.М.* Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Автореф. дисс... к.ф.н. – М., 2008.

*Боннар А.* Греческая цивилизация: в 2 тт. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1994.

*Буало Н.* Поэтическое искусство/ пер. Э.Л.Линецкой [Электронный ресурс] <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm> (дата обращения: 30.09.2015)

*Ветелина Л.Г.* Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и инноваций [Электронный ресурс] [http://www.ngti.ru/images/sovremennaya\\_dramaturgia.pdf](http://www.ngti.ru/images/sovremennaya_dramaturgia.pdf) (дата обращения: 30.09.2015)

*Вишневская И.* Минуй нас пуще всех печалей... // Современная драматургия, 1999. № 2.

*Гегель.* Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1969-1973, Т. 3, – С. 548-549.



Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. – М.: Сов. энцикл., 1962-1978.

*Крылова В.К.* «Бесконфликтность» в борьбе с «безыдейностью» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии по материалам ХLI Международной научно-практической конференции – Новосибирск, НП “СибАК”. – 2014. № 10 (41). – С. 102-111.

*Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013

*Сейбель Н.Э.* Мотивный репертуар современной немецкой драмы // Филологический класс. – 2013. – № 3 (33). – С. 109-113.

*Сейбель Н.Э.* Солдаты и крестьяне в «Макбете» XX века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск, 2013. – № 8. – С.219-226.

*Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П.Чехова. – Л.: «Детская литература», 1989.

*Тамарченко Н.Д.* Конфликт// Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008 – С. 104.

*Хализев В.* Драма как род литературы. – М., 1986.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.Э. Сейбель