

Элементы «новой драмы» в драматургии

А.С. Пушкина

Абгин Голькар *

Преподаватель университета «Тарбиат Модаррес», Тегеран, Иран

(дата получения: май 2013 г.; дата принятия: июнь 2013 г.)

Краткое содержание

В данной статье речь идет о ряде приемов и принципов, используемых А. Пушкиным в написанных им драматических произведениях и освоенных драматургами-основоположниками «новой драмы» лишь спустя несколько десятилетий. В их число входит иное понимание драматического действия, связанное с ослаблением роли интриги и внешнесобытийных компонентов действия, «возвышением» идейно-проблемного смысла пьесы. Мы полагаем, что пьесы А. Пушкина, в основном, отличаются значительной рациональной, интеллектуальной нагрузкой, настраивают зрителей скорее на созерцание, чем на сопереживание. Расширение и доминирование разговорного пласта над зримопластическими способами развития действия, ввод элемента «дискуссии» в структуру действия в качестве его составляющей части, сложность системы драматических характеров и их философско-идейных позиций, открытый финал и нерешенный конфликт являются новаторскими приемами, которые повышали интеллектуальную тональность трагедий А. Пушкина и которые в конце XIX - начале XX вв. стали регулярно использоваться в пьесах и детально разрабатываться в теоретических работах таких представителей «новой драмы» как Г. Ибсена, Б. Шоу, Б. Брехта и др.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, драматургия, «новая драма», интеллектуальный театр, драматическое действие, драматический конфликт.

* Телефон: 021-82883654, E-mail: golkar@modares.ac.ir,

Введение

Произведения А. Пушкина, написанные для театра, занимают особое место в истории русской драматургии. А. Пушкин глубоко знал театр и его драматические произведения были написаны именно с целью исполнения на сцене, а не просто как «пьесы для чтения». С. Бонди, подробно изучив именно сценичность пьес А. Пушкина, справедливо отмечает: «Ряд свойств пушкинской драматургии, которые делают ее мало «сценичной» [...] позже вошли в обиход европейского театра, и мы находим их у ряда признанных и несомненно театральных драматургов» (Бонди 1983. 206). В. Хализев также высказывает мнение о том, что драматургия А. Пушкина, и в частности его пьеса «Пир во время чумы», предвосхищает некоторые творческие установки ибсеновско-шоуистской концепции драматического конфликта и действия (Хализев 1986. 151). В данной статье мы намерены на основе теории драмы XX столетия проанализировать новаторские элементы драматических произведений А. Пушкина, выявить их сходства и различия с принципами, нашедшими отражение в теории и практике «новой драмы» конца XIX – начала XX вв.

Основная часть

Самое главное новаторство А. Пушкина в области театра, на наш взгляд, заключается в том, что его пьесы, в отличие от бытовавшей в то время традиции, обращены в большей степени к разуму и интеллекту зрителя, чем к его душе, эмоциям. Это скорее пьесы для соразмышления, чем для сопереживания. Такой подход для того времени, особенно в трагедийных жанрах, был весьма необычным. Самым умелым автором трагедии считали того, кто мог лучше заставить зрителей плакать. У А. Пушкина все иначе. Эпизоды, которые имели самый большой потенциал возбуждения бурных чувств у зрителей, в его пьесах как бы происходят вне сцены, не исполняются перед аудиторией. Например, в трагедиях А. Пушкина обычно не встречается сцена смерти главного героя. Борис Годунов умер за кулисами (мы даже не

видим как ему стало дурно), его семью убили за сценой. Моцарт пьет яд, поданный ему Сальери, а перед смертью уходит со сцены и оставляет коллегу произносить свой монолог. Даже многочисленные смерти, о которых идет речь в «Пир во время чумы», не показываются на сцене и мы узнаем о них лишь из слов персонажей. Это в значительной мере снижает эмоциональное влияние действия на зрителей в пользу его интеллектуальной нагрузки. Данный элемент лишь в XX столетии стал одним из основных принципов театра Б. Брехта как одного из представителей «новой драмы».

Правда, этот эффект с давних пор был известен драматургам трагедийного жанра. Гораций в своем «De Arte poetica» (V. 180-181) пишет о том, что «увиденное» трогает куда более, нежели только «рассказанное»:

Segnius irritant animos demissa per aurem,

Quam quae sunt oculis Subjecta fidelibus.

То, чт о дошло через слух, всегда волнует слабее,

Нежели т о, чт о зорким глазам предст ает неот лож но (лат .)

П. Корнель в разборе «Сида» пишет, что именно этими словами он руководствовался, скрыв от глаз смерть графа Гормаса, а показав на сцене пощечину, данную графом старому Дон Диго: «мне надобно было, чтобы герой снискал расположение зрителя – поруку театрального успеха. Дерзость оскорбления, которое наносится старцу, убеленному сединами и украшенному лаврами, мгновенно склоняет симпатии зала на сторону обиженного, а смерть обидчика, о коей королю докладывают сухо и без трогательных подробностей, не возбуждает у слушателей ни сочувствия, вызываемого видом пролитой крови, ни отвращения к злополучному влюбленному, вынужденному прибегнуть к крайнему средству в угоду чести и наперекор своей пылкой страсти» (Корнель 1984. I. 306). Но данная манера создания драматического действия лишь в начале XX в. получила теоретическую основу и стала ведущим элементом в эпическом театре Б. Брехта. Б. Брехт, говоря об эпической форме театра, цитирует слова Ч. Дарвина из работы «О выражении ощущений у человека и животных»: «Когда мы оказываемся свидетелями

какого-либо глубокого переживания, наше сочувствие возбуждается с такой силой, что мы забываем вести тщательное наблюдение или это становится для нас почти невозможным» (Брехт 1963-5. II. 112). В эпическом театре (используя специальную терминологию Б. Брехта) «действие» заменяется «повествованием», и зритель не «вовлекается в сценическое действие», не сопереживает ему, а становится его наблюдателем, анализирует его (Брехт 1960. 112).

В пьесах А. Пушкина также встречается такой переход от зримо-пластических средств театральной выразительности к вербальным способам, что нетипично для театра тех лет. В качестве примера можно указать на сцену в царской Думе в пьесе «Борис Годунов». На этом заседании зрители узнают о ряде различных исторических происшествий: об осаде Чернигова поляками и направлении царем Басманова и Трубецкого с войсками для его спасения; о предложении шведского короля Борису союза и вспомогательного войска и об отказе Бориса от этого; об указе Бориса о наборе войск и молении отшельников; о чудотворствах убитого царевича Димитрия (с большим драматическим потенциалом для традиционного театра); о принятии мер по обличению Самозванца и уверению народа в подлинности факта смерти царевича, предложенных Патриархом Иовом и князем Шуйским. Драматург не представляет события непосредственно на сцене, о них лишь идет речь в высказываниях героев, и тем самым в относительно небольшое сценическое время зрители узнают о развитии различных линий действия. Подобные информативные высказывания тех или иных персонажей о внесценических событиях помогает раздвинуть рамки действия, подобно тому как это происходило в античном театре. Но более важно, что именно этот значительный «разговорный» пласт действия при весьма скромном действенно-событийном ряде роднит пушкинскую трагедию с более поздними примерами «новой драмы», в которых разговоры и «дискуссии» персонажей выдвинуты на первый план и способами развития действия являются преимущественно высказывания персонажей.

Эта черта драматургии А. Пушкина часто подвергалась критике со стороны его современников. Один из уважаемых А. Пушкиным знатоков театра и драматургии П. Катенин, например, решительно ставил в вину пушкинской трагедии «отсутствие всякого действия и, следовательно, того интереса, которое от него происходило бы в сих исторических сценах». Герои пьесы, по мнению П. Катенина, не действуют, а лишь говорят (цит. по.: Фризман 1980. 26). Такое же мнение высказал Н. Полевой, который в 1833 г. в статье в «Московском телеграфе» упрекал А. Пушкина в том, что в его трагедиях «все совершается за глазами зрителя и читателей; едва действие хочет развернуться [...] как все исчезает, и мы не знаем ни действия, ни лиц, пока они не придут вновь и не расскажут нам, что сделалось, пока они скрывались от нас за кулисами» (цит. по: Пушкин 1999. 249). Любопытно, что эти точки зрения во многом совпадают с тем, что спустя несколько лет сказал В.Белинский в начале своего разбора «Бориса Годунова»: «Прежде всего скажем, что «Борис Годунов» А. Пушкина совсем не драма, а эпическая поэма в разговорной форме. Действующие лица, вообще слабо очеркнуты, только говорят и местами говорят превосходно, но они не живут, не действуют. Слышите слова, часто исполненные высокой поэзией, но не видите ни страстей, ни борьбы, ни действия» (Белинский 1953-9. VII. 505). Очевидно, что названные критики, отстаивая свой взгляд на романтическую драму, под термином «действие» подразумевали лишь «внешне-событийный» компонент действия. В таком плане драматургическая поэтика А.Пушкина была гораздо более прогрессивной, чем взгляды критиков.

Здесь представляется уместным обратить внимание на типичную ошибку, встречаемую неоднократно при анализе «разговорных» пьес – противопоставление слова действию. Дело в том, что в истории драматургии всегда одним из главнейших условий драматической речи является ее действенность. Если первоэлементом лирики и эпоса является слово, то название этого первоэлемента для драмы именно таково: «слово-действие». Любая фраза и любое слово, произнесенные кем-либо из персонажей,

заряжены энергией драматического конфликта и обязательно выполняют «действенные задачи» и словесный, разговорный пласт всегда был одним из неотделимых компонентов действия. Показательно здесь мнение Дж.Г. Лоусона: «Речь в драме – это вид действия; ею создается сжатие и расширение действия. Когда человек говорит, он совершает действие. Речь часто называют заменой действия, но это верно, лишь в том отношении, что она представляет собой более слабый, менее опасный и более удобный вид действия. Совершенно очевидно, что для речи требуется физическое усилие; она порождается энергией, а не инертностью» (Лоусон 1960. 378). Именно такую ошибку допускали современные А. Пушкину критики при анализе его трагедий.

Вопрос о взаимоотношении разговорного и зримособытийного пластов действия особенно остро являлся предметом спора между писателями, ориентированными на серьезные философские произведения, и драматургами развлекательного театра. Еще в 1758 г. Д. Дидро в своем рассуждении «О драматической литературе» писал: «Середины нет. Всегда теряешь, с одной стороны, то, что выигрываешь, с другой. Если вы добьетесь интереса и стремительности, умножая события, у вас не будет речей; у ваших персонажей не хватит времени разговаривать; они будут действовать вместо того, чтобы разговаривать» (Дидро 1951. 192). Б. Шоу также неоднократно высмеивал своих критиков, возмущающихся обилием разговоров в его пьесах: «Мне самому ставили в вину, что герои моих пьес «Говорят, но ничего не делают», подразумевая под этим, что они не совершают уголовных преступлений» (Шоу 1963. 74), и, отстаивая свою позицию до последнего года жизни, в 1950 г. в статье «Драма идей» называл «разговоры» составной частью драмы: «когда-то меня упрекали за то, что мои пьесы сплошь состоят из разговоров! Да, это совершенно справедливо, и они действительно состоят из разговоров, точно так же как картины Рафаэля – это краски, статуи Микеланджело – мрамор, а симфонии Бетховена – звуки» (Шоу 1963. 595).

Вопрос о соотношении «сказанного» и «увиденного» в театре

любопытным образом отражается и в статье В. Шкловского «Театр и слово» (1964): «В великих трагедиях главное – мысль, высказанная в слове, словом анализированная. Действие готовит арену для мысли, доказывает необходимость переосмысливания мира. [...]Сказанное реальнее увиденного, потому что в сказанном – анализ возможной существующей реальности. Театр по существу своему анализирует величия жизни или ее неправильности; анализ производится мыслью, словом. Анализ торжествует над кажимостью; приводит к истине» (Шкловский 1967. 359-360).

Кроме того, следует отметить, что персонажи А. Пушкина не просто «разговаривают», а скорее «дискутируют». В этом отношении весьма показательна пьеса «Пир во время чумы». В этой пушкинской «маленькой трагедии» пир представляет собой философский спор и каждое действующее лицо интересно в силу высказываемых им идей. Новое понимание драматического действия как развитие определенной социально-философской идеи настраивает читателя и зрителя самостоятельно анализировать и осмысливать ситуацию и идею пьесы. Действие подобного типа распространилось главным образом благодаря именно Б. Шоу, который опирался в своих теоретических работах на творчество Г. Ибсена. Г. Ибсен, по мнению Б. Шоу, был первым драматургом в мировой литературе XIX столетия, который перенес центр тяжести в разрешении рисуемых им конфликтов в интеллектуальную сферу человеческого существования. У Г. Ибсена есть пьесы, в которых разум персонажей анализирует создавшуюся ситуацию, взвешивает все доводы в пользу того или иного решения – и, наконец, принимает решение. Ярче всего это проявляется в финале пьесы «Кукольный дом» Г. Ибсена, когда главная героиня Нора весьма неожиданно заявляет мужу: «Нам надо сесть и обсудить все, что произошло между нами». Это семейное «заседание» и благодаря своему социально значимому содержанию, и в силу своей необычной художественной организации стало поворотом в истории мировой драматургии. «Благодаря этому совершенно новому драматургическому приему, как сказали бы музыканты, добавлению

новой части, – пишет Б. Шоу, – «Кукольный дом» и покорила Европу и основала новую школу драматургического искусства» (Шоу 1963. 68-69).

«Традиционной драме, отвечающей гегелевской концепции драматического действия, или, говоря полемически тенденциозными словами самого Шоу, «хорошо сделанным пьесам» он противопоставлял драму современную, основанную не на перипетиях внешнего действия, а на д и с к у с с и и между персонажами, а в конечном счете – на конфликтах, вытекающих из столкновения различных идеалов» (Хализев 1986. 126). Теоретическая работа Б. Шоу «Квинтэссенция ибсенизма» убеждает в существовании двух типов организации драматического сюжета: традиционного, «гегелевского» внешневолевого действия и нового, «ибсеновского», основанного на динамике мыслей персонажей.

Именно «дискуссия», по мнению Б. Шоу, должна стать основой композиции современной пьесы. В «Квинтэссенции ибсенизма» он пишет: «Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах» вам предлагались: в первом акте – экспозиция, во втором – конфликт, в третьем – его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга», «пьеса без спора и без предмета спора больше уже не котируется как серьезная пьеса» (Шоу 1963. 65, 69).

Такое новаторство в то время выглядело неприемлемым. Указанная заключительная сцена «Кукольного дома» неоднократно навлекла на Г. Ибсена обвинения в чрезмерной рассудочности, абстрактном рационализме и т.п. «Критики тщетно протестуют. Они утверждают, что дискуссия не сценична, что искусство не должно поучать. Однако ни драматурги, ни публика не обращают на них ни малейшего внимания» (Шоу 1963. 65). Кажущаяся несценичность «дискуссии» в определенной мере истекает и из того, что в этих сценах внешнесобытийные, «зрелищные» элементы сведены до минимума и вся энергия спектакля разряжается лишь с помощью разговоров и диалогов действующих лиц.

Подобную дискуссию мы видим и в «Пире во время чумы», где «каждый

герой воплощает какую-нибудь точку зрения на определенный предмет, за рамки обсуждения которого (и отчасти борьбы вокруг которого) драма и не выходит. Это спор о том, как жить перед лицом неминуемой смерти» (Рабинович 1972. 467).

В пушкинской пьесе действие включает в себя ряд этапов, которые представляют собой столкновение идей: это «сшибки» Молодого человека – Председателя, Мери – Луизы, Мери – Вальсингама, Вальсингама – Священника. С. Рассадин называет пьесу не пиром, а «диспутом во время чумы»: «Герои не пьют, а дискутируют, и сам Вальсингам – не председатель пира, а председательствующий на диспуте. У каждого диспутанта свой голос. Своя, как мы бы сказали, позиция» (Рассадин 1977. 158). Такая особенность обнаруживает гениальное мастерство автора, создавшего пьесу, в которой каждое движение внешнего сюжета как бы подчеркивает не только соотношения высказываемых персонажами идей, но и служит развитию основной идеи пьесы. В пушкинской пьесе за мироощущением персонажей надо искать их мировоззрение – в этом и состоит суть произведения. Исходя из этого, и следует определять структуру конфликта и действия «Пира во время чумы» – на основе ибсеновско-шоуистской концепции, согласно которой внешние события и выражение эмоционально-психологического склада действующих лиц служат способами воплощения определенной идеи.

Другой элемент, который часто использовался А. Пушкиным, а впоследствии стал одним из любимых приемов у приверженцев «новой драмы», – открытый финал, то есть когда конфликт будто не снимается, не решается драматургом и пьеса оказывается без развязки. Таким образом, каждый читатель или зритель должен самостоятельно представить форму решения конфликта. Именно поэтому данный прием оказался весьма популярен в творчестве драматургов интеллектуального театра, которые желали, чтобы зритель даже после окончания пьесы не переставал размышлять о сути спектакля и его идеях.

Как известно, «открытый финал» в классическом театре не практиковался.

Г.Э. Лессинг, например, в «Гамбургской драматургии» пишет: «Так как иллюзия в драме гораздо сильнее, чем в простом рассказе, то и действующие лица первой гораздо больше интересуют нас, и для нас мало того, что судьба их решена относительно данного момента: мы желаем, чтобы нас навсегда успокоили в этом отношении» (Лессинг 1936. 138). П. Бомарше также критики долго упрекали тем, что в его комедии «Севильский цирюльник» многие моменты оставались нерешенными, незавершенными, на что драматург ответил своей знаменитой фразой: «Для этого мне пришлось бы написать шестой акт. И какой шестой акт!» (Бомарше 1971. 43). В произведениях «новой драмы», однако, открытый финал обернулся любимым приемом. Г. Ибсен, например, уже в 1857 году заявил, что пьеса «не кончается с падением занавеса после пятого действия – настоящий финал находится вне ее рамок; поэт наметил направление, в котором приходится искать этот финал, затем – наше дело, дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до этого финала путем личного творчества» (Ибсен 1956-8. IV. 623).

В конце трагедии «Бориса Годунова» известная ремарка «народ безмолвствует» является таким же открытым финалом: Если бы люди с ликованием приветствовали вступление Лжедмитрия на престол, конфликт оказался бы решен, а безмолвие, недоумение народа показывает, что проблема незаконного царя, воссевшего на трон через убийство ребенка, все еще продолжается, то есть проблема не снята, а лишь выявлена в новом образе. «Скупой рыцарь» заканчивается подобным недоумением герцога, который не может решить, кто прав в споре между скупым рыцарем и его сыном. В конце пьесы «Моцарт и Сальери» Сальери, хотя выполнил свое намерение и отравил Моцарта, все еще находится в недоумении и пьеса заканчивается рядом безответных вопросов. А финальная ремарка «Пира во время чумы» – «[Священник] уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость» также в этом отношении показательна. «Глубокая задумчивость» Председателя, открытый финал пьесы – ключи к необходимости соразмысления читателей и зрителей с

Председателем. Если бы А. Пушкин здесь повторял Вильсоновскую ремарку¹ («Священник печально уходит»), мы имели бы завершённую концовку, в которой все было определено на своём месте: Священник сражен, а Председатель победил. Зрителям остаётся лишь верить в убедительность данной ситуации или не верить. Но благодаря переделке заключительной ремарки перед зрителями разворачивается как бы незавершённый сюжет. При таком открытом финале каждому зрителю придётся самостоятельно размышлять о сути идей сторонников, об их правоте или неправоте. Подобный открытый финал при «задумчивости» персонажей, свойственный пьесам, которые призывают зрителя в первую очередь к соразмышлению, а не к сопереживанию, ещё более акцентирует рационально-аналитическое начало трагедий А. Пушкина.

Этот открытый финал является признаком ещё одной новаторской для своего времени черты пьес А. Пушкина: главных героев часто невозможно разделить на абсолютно положительных или отрицательных. Это также в последующие десятилетия стало одной из особенностей произведений «новой драмы». Здесь следует ещё раз вспомнить учения Б. Шоу, заявленные в «Квинтэссенции ибсенизма». Б. Шоу пишет, что в новых пьесах драматический конфликт «идёт не между правыми и виноватыми: злодей здесь может быть совестлив, как и герой, если не больше. По сути дела, проблема, делающая пьесу интересной [...], заключается в выяснении, кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев» (Шоу 1963. 70). Среди главных персонажей А. Пушкина также часто нельзя однозначно оценить характеры. Борис незаконным, кровавым путём стал царем, но он старается быть справедливым, улучшить жизнь своего народа, что особенно ярко видно в седьмом эпизоде в монологе Бориса, а также в сцене завещания сыну. А можно ли этими добродетелями простить ему старый грех? На этот вопрос каждый читатель и зритель ответит самостоятельно. В

1- Как известно, «Пир во время чумы» является вольным переводом отрывка драматической поэмы английского поэта Джона **Вильсона** (1785—1854) «Город чумы»,

первых трех «маленьких трагедиях» Барон, Сальери и Дон Гуан изображены не в самом лучшем свете, отрицательные качества каждого (скупость, зависть, вожделение) бросаются в глаза, а вместе с тем в каждом из названных героев существуют и положительные черты, которые способны вызывать симпатию зрителей. Барон, например, сохранив еще прежние рыцарские нравы, «готов, кряхтя, взлезть снова на коня», «рукой дрожащей обнажить» старый меч за своего государя. А среди героев «Пира во время чумы» также нельзя уверенно определить правых и неправых. Ряд литературоведов говорил о кощунственном характере бунта Вальсингама, воплощенном в его гимне, и о его поражении перед священником (Д. Овсяннико-Куликовский, Д. Дарский, Ю. Айхенвальд, С. Рассадин, С. Стахорский), в то же время как были и критики, которые настойчиво утверждали красоту и силу песни Председателя, которую именовали «Гимном смелости», а осуждали, соответственно, позицию Священника (Х. Нусинов, И. Фатов, А. Гуксакова, Л. Коган). Разногласие отнюдь не исчерпано и в наши дни и показывает сложность оценки характера и позиций персонажей пьесы.

Заключение

Проведенный анализ художественного материала дает основание сделать ряд существенных выводов, касающихся принципов театральной системы А. Пушкина.

Для драматургического наследия А. Пушкина характерно рациональное начало произведения, которое настраивает читателя и зрителя к аналитическому исследованию столкновения мыслей и мнений персонажей. Драматург в своих пьесах апеллирует в первую очередь к разуму читателя и зрителя, а лишь затем к его эмоциям, и все стилистические приемы и выразительные средства главным образом выполняют именно такую задачу. Такой подход лишь спустя несколько десятилетий стал широко употребляться в «новой драме», в том числе в пьесах и теоретических работах Г. Ибсена, Б. Шоу, Б. Брехта.

На художественной ткани пьес А. Пушкина в значительной мере сказывается характерная для «новой драмы» тенденция к эпизации средств, при помощи которых организуется действия, а в частности – резкое усиление «разговорного» пласта в структуре действия, что в какой-то степени предвосхищало эстетические принципы эпического театра Б. Брехта.

Ввод «дискуссии» в структуру действия в качестве его составляющего элемента, сложность системы драматических характеров и их философско-идейных позиций, открытый финал и нерешенный конфликт, являются другими элементами «новой драмы», которые А. Пушкин в начале XIX столетия весьма удачно использовал в своих пьесах.

Литература

- Белинский В.Г. (1953-59). *Полное собрание сочинений. В 13 томах*; Москва. Издательство "АН СССР".
- Бомарше П.О.К. (1971). *Драматические произведения. Мемуары*; Москва. Издательство "Художественная литература".
- Бонди С.М. (1983). *О Пушкине. Статьи и исследования*; Изд. 2-е; Москва. Издательство "Художественная литература".
- Брехт Б. (1963-65). *Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах*; Москва. Издательство "Искусство".
- (1960). *О театре. Сборник статей*; Москва. Издательство "Иностранная литература".
- Дидро Д. (1951). *Избранные произведения*; Москва-Ленинград. Издательство "Художественная литература".
- Ибсен Г. (1956-58). *Собрание сочинений. в 4 т.*; Москва. Издательство "Искусство".
- Корнель П. (1984). *Театр. В 2-х т.*; Москва. Издательство "Искусство".
- Лессинг Г.-Э. (1936). *Гамбургская драматургия*; Москва-Ленинград. Издательство "Academia".
- Лоусон Дж.Г. (1960). *Теория и практика создания пьесы и киносценария*; Москва. Издательство "Искусство".
- Пушкин А.С. (1999). *Борис Годунов*/Предисловие, подгот. текста, статья С.А. Фомичева; Комментарии Л.М. Лотман. СПб. "Академический проект".

- Рабинович Е.Г. (1972). *«Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина; Античность и современность: к 80-летию Ф.А. Петровского*; Москва. Издательство "Наука". С.457-470.
- Рассадин С.Б. (1977). *Драматург Пушкин: Поэтика, идеи, эволюция*. Москва. Издательство "Искусство".
- Фризман Л.Г. (1980). *Парадокс Катенина. Известия АН СССР; Серия литературы и языка; Т.39. № 1. С.22-32.*
- Хализев В.Е. (1986). *Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование*; Москва. Издательство "МГУ".
- Шкловский В.Б. (1967). *«Театр и слово». Советские драматурги о своем творчестве. Сб. ст.;* Москва. Издательство "Искусство". С.357-361.
- Шоу Б. (1963). *О драме и театре*; Москва. Издательство "Иностранная литература".

عناصر «درام نو» در نمایشنامه‌های آکساندر پوشکین

آبتین گلکار*

استادیار دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: مه ۲۰۱۳؛ تاریخ پذیرش: ژوئن ۲۰۱۳)

در این مقاله درباره مجموعه‌ای از اصول و ابزارهای هنری به‌کاررفته در نمایشنامه‌های آکساندر پوشکین بحث به‌میان می‌آید که تنها پس از گذشت چندین دهه بنیان‌گذاران و نویسندگان «درام نو» به‌صورت گسترده در آثار نظری و عملی خود به آنها روی آوردند. یکی از این اصول، درک نویینی از مقوله کنش دراماتیک است که در آن، نقش رویدادهای عینی و بیرونی نمایش و خدعه‌ها و دسیسه‌چینی‌های رایج در تئاتر سنتی کمرنگ می‌شود و لایه‌های فکری و عقیدتی بر آنها غلبه پیدا می‌کند. به‌طور کلی نمایشنامه‌های پوشکین بار فکری و راسیونالیستی عظیم و بارزی دارند و در وهله نخست بیشتر بر فکر و ذهن بیننده تأثیر می‌گذارند تا بر احساسات و عواطف او. گسترش و غلبه لایه کلامی نمایش بر لایه حرکتی و عینی، گنجاندن عنصر «مباحثه» به‌عنوان جزء تشکیل‌دهنده کنش دراماتیک، پیچیدگی شخصیت‌های دراماتیک و مواضع فلسفی-عقیدتی آنان و پایان باز نمایش که در آن خبری از گره‌گشایی نیست، رویکردهای نوآورانه‌ای هستند که بار فکری و ذهنی تراژدی‌های پوشکین را افزایش داده‌اند. این رویکردها بعدها در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم میلادی پیوسته در نمایشنامه‌های نمایندگان «درام نو» مانند هنریک ایبسن، برنارد شاو، برتولت برشت و... به‌کار رفته و در آثار نظری آنان مورد تحلیل و بررسی تئوریک قرار گرفته است.

واژه‌های کلیدی: نمایشنامه‌نویسی، درام نو، تئاتر روشنفکری، کنش دراماتیک، گره دراماتیک، آکساندر پوشکین.