

УДК 82.2+792

В.И. Яновец

ПРЕДМЕТ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье рассматриваются вопросы, связанные с предметным миром драматического произведения. Анализируя научные определения предмета как эстетической категории, делается попытка конкретизировать художественный предмет в драматургии. Автор акцентирует внимание на характере взаимосвязей человека и предмета, приводя в качестве примера богатый контекст европейской и белорусской драматургии.

Художественное изображение характера связи предмета и человека является одним из ключевых аспектов создания драматического произведения. М. Горький акцентировал исключительное внимание на значении предметного мира для понимания драматического произведения как явления целостного, отмечая, что «со страниц книги, из-за черных ее строчек, из-за сети слов должно глядеть живое человеческое лицо и живые краски предметного мира» [2, с. 403]. Какая же роль отводится изображению предметов, вещей, обстановки в пьесе? Ответ на этот вопрос дал А. Чудаков, который, анализируя художественный мир произведений А. Чехова, подчеркнул, что «первичной единицей мышления-видения писателя является не слово, не мотив, не сюжет, не конфликт и т. п., но *вещь, предмет*» [9, с. 4].

Прежде чем говорить о предмете как о выразительном средстве драматического произведения, не определив содержания и границ понятия, трудно выяснить, какую роль играет предмет в драме, как менялась эта роль в зависимости от смены эстетических программ. Данная проблема является частью общего эстетического процесса взаимного влияния человека на предмет и предмета на человека. Поэтому даже сама постановка проблемы, не говоря уже об ее исследовании, невозможна вне общего эстетического контекста.

Научное определение *предмета* дает социология: «Предмет – это вещь, созданная, организованная человеком для удовлетворения своих многосторонних потребностей, для овладения силами природы. Особенностью предметов является их целесообразность, прямая связь с назначением, то есть зависимость от труда человека» [6, с. 184–185]. В толковом словаре В. Даля *предмет* трактуется как «вещь, движимое имущество, все, что представляется чувствам» [3, с. 386]. С. Ожегов также указывает, что *предмет* есть «всякое материальное явление, вещь, изделие» [5, с. 570].

Между тем драматургия изображает мир в его физической, предметной форме, которая создает эстетические, образные, а не бытовые ассоциации. Если воспользоваться этими понятиями и попытаться приложить их к театральной практике, то *художественный предмет* может стать ведущей категорией драматического искусства, принципиально предметного, материального, осязаемого. Когда мы говорим о художественности, то отталкиваемся от прекрасного, совершенного, отобранного, и все это формируется в совершенный образ предмета, наполняется смыслом. Рождение художественного предмета, по мысли А. Чудакова, – «процесс, где мир внутренний сталкивается с проникающим в него внешним миром, где все предметы подчинены общим принципам и единому авторскому отношению» [9, с. 6].

Научный руководитель – Г.И. Боровик, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой режиссуры Белорусской государственной академии искусств

Следует также подчеркнуть, что предметный мир как бы уплотняется к *человеку* и образует рядом с ним, вокруг него и вместе с ним особую договоренность. То есть предмет может договаривать за человека то, что он не произносит, думает и чувствует. Предмет дополняет человека, а также может заменить его. Таким образом, возникает договор в отношениях человека с предметным, неживым миром. Договор может быть иносказательным, метафоричным, основанным на сходстве или на контрасте. Это значит, что вступают в силу сложные законы выражения одного через другое или замена одного другим.

Для характеристики своих персонажей литература давно успешно пользуется приемами дополнения и замены человека предметом. Когда-то Г. Флобер полушутливо, полусерьезно написал: «Жаль, что я не профессор Французского колледжа! Я прочел бы лекцию, посвященную интереснейшему вопросу о сравнительном описании сапог в литературе. «Да, Сапог заключает в себе целый мир», – сказал бы я» [10, с. 122]. А дальше добавлял, что, заключая в себе целый мир, этот сапог является характеристикой своего владельца.

Хорошо известно, что еще Аристотель в «Поэтике» писал о виде узнавания по приметам: «Из примет одни бывают врожденные, другие – приобретенные впоследствии или посторонние предметы, например, ожерелье или лодочка» [1, с. 1087]. Ясно, что постепенно предмет дает не только узнавание, но и определенную характеристику своего хозяина, «а различаться они будут воспроизведением различных явлений» [1, с. 1065]

Существование предмета рядом с героем раскрывает для нас его духовный мир. Возьмем для примера пьесы Шекспира: даже мелкие детали костюма, вплоть до цвета чулок мажордома, узора на женском платье, рукава молодого воина, шляпки модницы, отражают характер своего хозяина.

В «Гамлете», например, траурный плащ Принца и черный цвет его одежды не только свидетельствуют о скорби Гамлета, но и предвещают события, более трагические, что в скором времени разыграются под сводами Эльсинора. А в «Короле Лире» щегольской наряд Освальда, дворецкого Гонерильи, в глазах Кента является выражением холопства, фальши, гордыни. Ведь недаром рассерженный Кент подчеркивает, что этого человека смастерила не природа, а какой-нибудь портной. Большой театральный опыт Шекспира учит нас, что истинно художественный эффект достигается не перечислением случайных предметов, а выбором тех, которые действительно помогают постичь человеческую индивидуальность, человеческий характер.

Кто из драматургов и режиссеров не повторял хоть раз: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели». Многострадальная, совсем не согревающая одежда эта, точно сиамский близнец, срослась с образом своего владельца, полунищего писаря Башмачкина. Идея сострадания к «маленькому человеку» через образ старой, жалкой и столь же жалкой в ее притязаниях, новой шинели Акакия Акакиевича обрела черты евангельской притчи. А разве сумочка Анны Карениной – маленький красный мешочек, висевший у нее на руке, не старается, подобно ангелу-хранителю, удержать ее от смертного греха самоубийства, когда, прежде чем броситься на рельсы, Анна все пытается зачем-то скинуть ее с руки, а она никак не снимается.

Предмет как выразительное средство драматургии прошел ряд этапов в своем обновлении. В литературе *сентиментализма* сам отбор предметов, достойных стать объектом изображения, попав в художественное произведение, был узок, ограничен. «В бытии Н.М. Карамзин, – писал Б.М. Эйхенбаум, – видел не предметы сами по себе, не материальность, не природу, но созерцающую их душу» [11, с. 212]. В прозе *романтиков* специфические качества бытовой обстановки отходили на задний план. С самых

первых шагов русского реализма предмет вошел в изобразительный арсенал и больше оттуда не изымался.

Постромантическая русская литература образец художественного предмета представила в творчестве А. Пушкина. Одна из главных особенностей пушкинского описания издавна виделась в минимальном количестве подробностей. В объекте ищется главное, все остальное не отодвигается на второй план, а отбрасывается вовсе. Пушкинский предмет – объективный предмет, он утверждается как данность.

Так, например, в произведении «Скупой рыцарь» А. Пушкин выстраивает взаимоотношения героев, их восприятие мира через ключ – предмет, который входит в пьесу как отражение человека. С полным правом вводит этот предмет Пушкин и заменяет иногда им самого человека.

У драматурга А. Чехова предмет состоит совершенно в другой системе отношений с героями. Чеховские пьесы, по словам К. Станиславского, осмысляются как кратко написанные «большие романы для сцены» [7, с. 241]. Чехов коренным образом реформировал способ включения предмета во взаимоотношения с персонажем. Во-первых, предмет у Чехова выражает действие, событие, состояние героев. Оказалось, что совершенно не обязательна непрерывная предметная линия. Ощущение целостности гораздо вернее создается немногими деталями, чем их длинной вереницей. Он открыл особые приемы внедрения в повествование этих редких предметов. Во-вторых, предмет у А. Чехова не только выражает чувства человека – впитывая их, он сам начинает светиться его эмоциями. Предметы становятся равноправными партнерами в эмоциональном общении. Указанный признак обозначает не объективное качество предмета, явления, а показывает эмоциональное состояние персонажа. Так возникает не прямой способ изображения внутреннего мира – предчувствие того, что ученые называют чеховским настроением. В-третьих, в направлении связывания чувства и предмета Чехов делает еще один шаг. Он открывает способ психологического изображения чувства. Психический феномен сравнивается с явлением физического мира или прямо уподобляется ему. Чехову важен человек и в прошлом и в настоящем, в его целом, он сам и тот предметный мир, в котором он обитал и обитает. Как каждого отдельного человека Чехов видел в его целостности, единстве с его предметным окружением, так и будущее человечества он мыслил лишь вместе с судьбой всего того природного мира, в котором человечество обитает.

На протяжении многих веков человек оказывается не только во власти естественных даров природы – воздуха, воды, пищи, но и окруженным скоплением множества предметов, изобретенных и сработанных поколениями всего рода человеческого: рядом предметов, которые одновременно служат человеку утилитарно и говорят о его положении. Это в основном, предметы одежды. Например: шинель и ремень с португальской – военного, мантия и шапочка – доктора наук, кресло – судьи. Все предметы в той или иной степени играют знаковую роль. У Б. Брехта в пьесе «Галилей» есть замечательная сцена: пока Римского папу облачают в священные одежды для свершения службы, ему докладывают о «преступлении» Галилея. И пока папа находится в неглиже, он не склонен придавать большого значения «заблуждениям» ученого и готов простить его или же ограничиться легким наказанием. Но постепенно на папу надевают один за другим предметы облачения, и одновременно суждения его о Галилее становятся все суровее и жестче. И, наконец, когда его голову увенчает тиара, его решение созревает окончательно – судить! И в случае отказа отречься – казнить!

Не следует ли из этого, что предмет в какой-то мере заменяет человека? Бархатная мантия на горностаевом меху покрывала плечи короля Лира, владыки Британии. Но стоило ему отдать владения – мантию украли. И величие короля оказалось вовсе не свойством его собственной природы, а лишь следствием власти, которой он обладал.

Его отличало от других людей и возвышало над ними только платье, которое он носил. Поклонялись и льстили не Лиру, а платью. Когда платье украли, короля не узнал даже лакей. Так Лир перестал быть королем. Он теперь даже перестал быть и Лиром. Он «тень Лира», как сказал ему Шут.

Доведенная до символа характеристика среды обитания и героев через предмет свойственна и стилю Янки Купалы. Особенно отчетливо это проявилось в пьесе «Раскиданное гнездо». Использование аллегории и символа поэтически возвышает драму. Чем сильнее чувство потерянности и заброшенности человека, тем явственнее предстает чувство теснейшей взаимосвязи человека с предметами, его неразрывного родства со всем миром.

Пьеса «Раскиданное гнездо» по напряженности и определению народности характеров, по значительности поднятых проблем, по своему философскому осмыслению принадлежит к лучшим образцам мировой классики. Это синтез повседневности и необычности, синтез прозы и высокой поэзии. И благодаря синтезу используемых предметов Янка Купала в этой пьесе поднимается на новую творческую высоту, большую, чем в своих более ранних произведениях. Предмет для Купалы – это, прежде всего, особое образное постижение их особенностей, их внутреннего своеобразия. Именно в таком постижении внутренней сути предмета драматург достигает наибольшей глубины. Он всматривается и вслушивается в окружающие предметы. Правда, объекты этого внутреннего постижения отбираются по особым приметам. Это, прежде всего, самые простые, постоянно встречающиеся предметы, их отношения с людьми и состоянием человеческой души.

Вот дом Зябликов – это их мир. Всем своим видом дом символизирует прочность человека, он его защищает, избавляет от всех напастей. Хотя нет в нем достатка, нет ничего лишнего, но он придает уверенность, что он есть, а значит – существует опора в мире. Но драматург не останавливается только на показе быта. Он идет значительно дальше, углубляясь в мифологическую образность. Это и образы воды, огня, солнца, земли, неба, факела, которые часто встречаются во многих его произведениях. В этом сказывается его увлечение поэзией языческих верований и обрядов.

Взаимосвязь всех предметов и явлений как восприятие мира носит у Купалы религиозное обличье. Это свойственно его системе восприятия мира. Ибо вся жизнь семьи Зябликов есть стремление к лучшей доле, к уважительному отношению к себе как людям трудолюбивым и любящим свою землю, вся жизнь которых есть желание приблизиться к Богу. Когда дом разрушат, на его развалинах во дворе на дерево повесят икону Божьей Матери. Икона – символ терпения, смирения и надежды, которую не теряют герои пьесы, доведенные в своем земном бытии до предела, до эмоционального срыва. Горбы и венки, скрипочка и топор, крест и факел – как много говорят эти предметы в пьесе. Они становятся символом жизни людей, символом их великой драмы.

Приведем комический пример, который служит напоминанием о том, что в хорошей драматургии сам выбор предметов для портрета всегда становится свидетельством духовной принадлежности своего владельца. Это происходит в самой известной пьесе белорусского драматурга К. Крапивы «Кто смеется последним».

Начинают комедию, а действие ее происходит в научно-исследовательском институте геологии, уборщица тетя Катя и дворник Ничипор. Это эпизодические персонажи пьесы, но они оказывают большое влияние на ход самих событий. Они не только рассказывают нам о привычках и нравах института, но и характеризуют ситуацию, вводят в курс предлагаемых обстоятельств. Так, например, из первых реплик все тех же тети Кати и Ничипора мы узнаем, что только что назначенный директор института приобрел себе в кабинет новую обстановку. И вот сейчас они вносят в кабинет огромный новый стол. Мы еще не видели директора Горлохвацкого, но уже заочно познакоми-

лись с ним с помощью обычных предметов. Стол и диван в пьесе приобретают эмоциональную окраску, новое звучание, новую смысловую нагрузку и актуальность.

Есть еще один персонаж, раскрытие характера которого автор дает через предмет, – Зелкин, который просто неотделим от телефона. Он с ним сросся, как будто это его третья рука. Здесь мы видим, как через предмет полнее открывается, угадывается характер человека, социальные отношения эпохи, среды.

Белорусский драматург А. Дударев в своей пьесе «Свалка» необычайно подробен в перечислении предметов, по стечению обстоятельств оказавшихся под рукой у обитателей дома. И нас почему-то не утомляет их длинный реестр, ведь каждый из них как предмет повседневного обихода для жителей свалки приобретает исключительный смысл и значение.

В распоряжении драматурга имеются неисчислимы возможности заставить предмет работать на характер героя пьесы, но всякий раз он будет стремиться к тому, чтобы все предметы в написанной им пьесе были проникнуты определенным смыслом и значением, внушали определенные эмоции. Место действия пьесы «Свалка» – окраина города, городская свалка, где чудом уцелел один дом. Пьеса начинается с описания гигантской мусорной ямы. Описание ямы имеет символический подтекст. Здесь неисчислимо множество ненужных предметов: старые газеты, агитационные плакаты «с обращением сделать нечто великое и доброе», чей-то портрет «весь в золотых погонах и медалях», телефонный аппарат. Метафоричность предметов подается как дисгармония общества и времени. Население свалки потеряло все, что делает человека человеком – работу, жилье, семью, мечты и цели, само желание жить. Забыты имена, вместо них клички: Пифогор, Хитрый, Доцент, Афганец... Бродяги и попрошайки. Иносказательность и метафоричность в пьесе имеют большое значение. Как заметил белорусский литературовед С. Лавшук, «свалка раскинулась на месте бывшей деревни, которая засыпала могильник, на которую комбинат свозит желтый порошок, именно желтый – почему-то с этим цветом ассоциируется апокалипсис. Все жители ночлежки пришли сюда по своей воле. Это достаточно важная деталь, которая помогает уточнить сущность метафоричности свалки» [4, с. 168].

Все предметы, которые автор дает в пьесе, находятся в покое. Они как данность. С ними ничего не происходит. Все остановилось. Жизнь остановилась. Герои разговаривают по телефону, однако у него оборван провод. Слушают патефон, который играет старую песню о Родине, которой у них уже нет. Только Пастушок все время ремонтирует часы. Очень хочется их запустить, чтобы хоть что-то напоминало о жизни. Вообще, автор показывает в ремарке «множество всяких часов», но ни одни не идут. В финале все обитатели свалки появятся в доме со свечой, но с закрытыми глазами. Запрокинув головы, будут смотреть куда-то сквозь потолок, пытаясь с закрытыми глазами что-то высмотреть в звездном небе. И вдруг часы, которые чинил Пастушок, «зашипят и пробьют двенадцать раз». Жизнь не окончена, жизнь продолжается.

В мировой драматургии встречается множество примеров, когда предметы могут даже вторгаться в развитие сюжета. Рассмотрим пример непосредственного вторжения предмета в развитие сюжета драмы «Маскарад» М. Лермонтова. Карточная игра и костюмированные балы с их обязательной интригой – наиболее распространенные увлечения современной Лермонтову дворянской молодежи – стали основными мотивами пьесы. На этом характерном предметном мире тогдашнего быта и выстроен сюжет драмы, в которой именно предмет является прямой причиной смерти главной героини.

Или, например, платок Дездемоны в трагедии У. Шекспира «Отелло». Впрочем, сам-то платок, расшитый белыми цветочками земляники, остался всего лишь безмолвной уликой в коварной игре Яго против Отелло. Но для Дездемоны он стал врагом. Ее невольное пренебрежение, легкомысленное отношение к тонкой неброской красоте

старинного платка, потому что у нее много роскошных платков, обшитых золотым кружевом, приводит ее к трагическому столкновению с Отелло. А для Отелло платок – редкостный магический скарб. Хотя корни трагедии, конечно же, в характере самого мавра. В пьесе множество других предметов, которые говорят нам о самом человеке, его общественном положении, вкусах, настроении. Но именно молчаливому платочку Дездемоны отведена такая выигрышная роль и даны большие полномочия.

Известно, например, как неизменно последователен в своей пристрастии к предметному миру французский писатель О. де Бальзак. В произведениях автора человек почти теряется и растворяется в мире окружающих его предметов. Человек и предмет для Бальзака – очень острая проблема. Писатель считал, что его произведения должны охватить три формы бытия – мужчин, женщин и предметы, т. е. людей и материальное воплощение их мышления, короче говоря, изобразить человека и жизнь. Однако, как бы ни был он подробен в описании предметов, они не только не заслоняют от нас человека, но всякий раз помогают проявиться его мыслям, чувствам, желаниям, привычкам, вкусам. Всмотритесь в эту грудку предметов, как бы говорит нам Бальзак, – все эти исчезнувшие века, начиная от сотворения мира, воплощают в себе не только жизнь эпохи, но и жизнь людей: их здравомыслие и разгул, их безумие и практичность, их мудрость и легкомысленность.

Драматургия занимает небольшое место в творчестве Бальзака, и, тем не менее, театр всегда привлекал к себе его внимание. Бальзак стремился создать реалистический театр, подобно тому, как он создавал реалистический роман. Его немногочисленные завершённые пьесы свидетельствуют о том, как упорно он стремится к намеченной цели. И если в своих романах автор дает большое количество предметов, которые позволяют нам ярче разглядеть человека, где личность и характер непосредственно продолжают в каждом предмете, то в пьесах предметов очень мало, но они неотделимы от человека, они есть двигатели сюжета пьесы. Возьмем для примера его последнюю пьесу «Мачеха», которая изображает буржуазную семью и раскрывает большую личную трагедию. На этот раз только один предмет занимает внимание драматурга и всех действующих лиц на протяжении всей пьесы – пакетик с мышьяком, купленный в аптеке, потому что в доме завелись мыши. То есть вначале пьесы пакетик с ядом – это нужный предмет в доме, о чистоте, которого заботится хорошая хозяйка Гертруда. Предмет внешне как будто статичный, бездейственный. Он безмолвно присутствует в секретере. Но после того как умерла жена одного из служащих фабрики, возникает подозрение на отравление. Следователь проверяет аптеку и всех, кто покупал в последние дни мышьяк. И уже здесь пакетик – объект подозрения. Существование пакетика с мышьяком очень многозначительно, он давит на психику присутствующих. В пьесе яд использует Полина, чтобы покончить жизнь самоубийством, желая при этом, чтобы тень пала на Гертруду, которая якобы ее отравила. И тогда пакетик выступает как предмет-обличитель, как враг, предмет, эмоционально и психологически воздействующий на человека. Как видим, Бальзак отводит обычному предмету немаловажную роль, и проследить эту роль в развитии сюжета и поучительно, и полезно. Предмет врывается в развитие интриги пьесы, ему предоставляется право стать роковым в судьбе ее героев.

В истории русской драматургии встречается острое, даже экспрессивное использование предмета. Его виртуозом был Н. Гоголь. В пьесе «Женитьба», которая построена на анекдотической истории о женихе, сбжавшем из-под венца, предметов немного. Но они заключают в себе некую магическую сторону события, которое должно произойти. И самый главный предмет, предмет гипертрофированный – это карты, выкладываемые Агафьей Тихоновной. С помощью карт, как в детской мозаике, происходит конструирование «своего» персонажа, идеального жениха. Части тела человека фантастическим образом превращаются в предмет и отделяются от обладателей этих

частей. Происходит абсурдная замена и подмена целого человека его одной частью, которой не хватает, да и к тому же не всегда существенной частью тела. Предметное партнерство доводится до гротеска людского существования.

Значит, когда драматург пишет портрет предмета, он так же, как и тогда, когда пишет портрет человека, может придать этому предмету комический или устрашающий вид. Он может вытянуть предмет до гигантских размеров или уменьшить до размеров крохотных, может начисто деформировать, может заставить почувствовать его тяжесть, неуклюжесть, легкость, невесомость.

И отсюда только один шаг до бытия предметов в пьесах театра Абсурда, где предмет загадочен и таинственен, где между непомерно раздувшимся предметом и человеком устанавливаются такие связи, которые не измерить мерками здравого смысла.

Обратимся к пьесе С. Беккетта «В ожидании Годо», которая стала своего рода знаменем театра Абсурда. Пустота сценической площадки является для драматурга делом принципиальным, поскольку всякую попытку воссоздать видимость реальной обстановки Беккетт считает иллюзорной. Единственная примета жизни на пустынной дороге, единственный предмет – засохшее дерево, подле которого поджидают некоего загадочного Годо двое старых бродяг – Владимир и Эстрагон. Да и это единственное дерево по ходу действия герои пьесы каждый раз замечают с удивлением, как бы впервые: а было ли оно здесь вчера? А сегодня утром? Хотя провели они подле него уже немало часов и даже обсуждали вопрос, а не стоит ли повеситься на его засохших ветках? Впрочем, герои пьесы давным-давно потеряли интерес ко всему, что их окружает, ничего не хотят ни запоминать, ни узнавать. Для Эстрагона не существует разницы между пейзажем пустынной дороги и виноградниками, где они с Владимиром работали у какого-то хозяина. Владимир, правда, запомнил, что на виноградниках все кругом было красным. Но, по его, Эстрагона, мнению, что там, что здесь, ландшафт одинаково безобразен. Так стоит ли его различать, узнавать по каким-либо предметам? А тем более полюбоваться красотами природы? Просто ожидание не требует от героев никаких дополнительных усилий, ни к чему не обязывает. По существу, это есть освобождение человеческой души от всяких форм реального бытия. Предмет не нужен человеку, он отчужден от человека и не обладает никакой силой, он становится его злейшим врагом.

Нельзя не сказать, что каждый драматург в силу своего дарования тяготеет либо к слову, либо к особому предметному типу драмы. Конечно, это деление достаточно условно, но оно позволяет пронаблюдать качество и масштаб сценического предмета у разных драматургов. Ведь у того же Н. Гоголя вера в способность слова изменить мир была огромна. Слово для него священно. Слово как образ божественного откровения или как проявление чего-то потустороннего, когда уничтожается граница между реальным миром и фантастическим. Гоголь делает все, чтобы показать необычность, удивительность каждого предмета; рождается впечатление необычности изображаемого мира в целом. Но оно все время усиливается еще с другой, количественной стороны: постоянно ощущается стремление показать, продемонстрировать как можно больше реалий изображаемого мира, пользуясь всяким поводом. А. Терц точно назвал особенность творческой манеры Гоголя «магическим реализмом» [8, с. 365]. Все подчинено законам этой магии. И предмет соответственно также приобретает *магические* очертания. Он вступает в странные и пугающие взаимоотношения с человеком. Ни подчинить его себе, ни тем более подчиниться ему невозможно. Предмет ликвидирует характер и его развитие.

Когда мы говорим о драматургической оправданности введения предмета в пьесу, то это не просто логическое обоснование введения предмета в событийный ряд произведения, это еще и попытка донести тончайшие чувственно-психологические нюансы сюжета. Так, в пьесу В. Голубка «Белый венок» введены несколько предметов, которые

помогают философскому осмыслению текста, пониманию его христианского звучания. Это белая блузочка с голубыми бантиками и белый веночек, которые подарила маленькой Аксинье Разносчица. Элементы одежды, превратившиеся в предмет, который вносит новый элемент выразительности, работает на раскрытие темы, высвечивают жанровую природу пьесы. Примерив подаренную одежду, Аксинья смотрит в зеркало и видит себя покойницей. Элементы одежды являются новым толчком в дальнейшем развитии пьесы: предметы вызывают сомнения в душе Аксиньи, и она, будто предчувствуя беду, меняется кроватями с Разносчицей. Таким образом, благодаря предмету происходит предотвращение убийства, спасение отца.

В начале XX века драматургия обращалась к теме бунта предметов, низведенных до положения рабов. Г. Уэллс в статьях тех лет доказывал, что современная жизнь – это бунт предметов с властью имущих. В. Маяковский в те же годы выдвигал программу коренной ломки и перестройки современного театра. Работая над трагедией «Владимир Маяковский», которая стала частью готовящегося футуристами наступления на театр, в поисках поэтической метафоры автор использовал предмет, глубоко враждебный герою. «Разбейте днища у бочек злости, / Ведь я горящий булыжник душ ем», – говорил герой трагедии поэт В. Маяковский, тут же черпая из бочки с надписью «злость» и закусывая бутафорским булыжником. Драматическое действие развивалось не через событийную фабулу, а в прямом столкновении различных взглядов, поданных через предмет. Трагедия «Владимир Маяковский», усложненная по своей образности и вместе с тем рационалистическая по содержанию, изображала противоречия действительности под знаком эстетического бунта предметов. Тем самым поэт значительно расширил круг театральные средств. Он обогатил драматургическую выразительность за счет специфики народного театра, балагана, а также возникшего в предреволюционные годы театра пародии, эстрады, кабаре, которые оказали известное влияние и на трагедию «Владимир Маяковский». В трагедии он предостерегал: «В земле городов нареклись господами и лезут стереть нас бездушные вещи». Вещи хотят распоряжаться чувствами человека и управлять его желаниями, поэтому «вещи надо рубить! Недаром в их ласках провидел врага я!».

Следует подчеркнуть, что бунт предметов в триллере для детей и взрослых «Катеринка и Кэт» П. Васюченко является яркой составляющей произведения. Предмет в пьесе точно знает свое место, что, в конечном итоге, обогащает ее не только тем, что вносит новые интересные элементы выразительности; эта выразительность предмета работает на раскрытие темы пьесы, высвечивает оригинальную жанровую природу пьесы. Думается, интерес пьесы состоит не в том, что драматург прибегает к использованию бунта предметов, а в том, что подобное привлечение предмета сочетается у него с достоверностью действия, что автор умеет направить предмет на развитие драматического действия, когда тот не мешает действию, а ему помогает. Так возникает органичный союз при взаимодействии предмета и человека.

Вместе с тем можно сказать, что рояль, шкаф, письменный стол, кресла, телевизор, компьютер и кукла Кэт не просто некие предметы в соединении с человеком, они в действительности обладают всеми признаками действующих лиц пьесы. Ведь действие пьесы начинается с того, что предметы превращаются в деревья и зверей, в лоснящиеся черные джунгли. И в этих страшных джунглях только блестят глаза предметов-зверей. Они преследуют главную героиню – девочку Катеринку. Предмет как бы «кружит» вокруг человека, создавая колеблющийся характер слова, которым невозможно полно выразить суть происходящего. Здесь предмет присутствует как процесс глубокого постижения окружающего мира. На фоне этого всеобщего уравнивания человек и предмет отождествляются. Отец дарит своей дочке Катерине куклу Кэт – ее точную копию. Кукла двигается, говорит, играет на рояле и поет песни. Разве не о таком подарке меч-

тает каждая девочка? Имеется ли в жизни ребенка что-нибудь более близкое и более верное, чем его любимая игрушка, самый дорогой предмет его жизни, от которого ждут любви и дружбы. Но, к сожалению, доверия и преданности со стороны куклы ребенок так и не увидит. Кукла постепенно отдаляет девочку от семьи и, в конце концов, – убивает ее. Теперь это злобное и таинственное существо будет занимать в семье место дочери. Именно в таком постижении сути предмета, драматург приблизился к постижению самого предмета и того, насколько кукольный мир живет по законам гуманизма. Чувство теснейшей связи человека и предмета, его неразрывного родства со всем миром предстает в пьесе.

Интересной с точки зрения предметного партнерства представляется и пьеса А. Макаенка «Затюканный апостол», в которой предельная сосредоточенность и умение всматриваться и вслушиваться в бытие человека и предмета, в его партнерские взаимоотношения помогают автору обратиться к проблеме множественности человеческого «я» – проблеме, которая много столетий волновала мировую литературу.

На всю сцену стоит сплошной книжный стеллаж, заполненный разными книгами. Около стеллажа стоит легкая стремянка, чтобы доставать книги с верхней полки. Эта маленькая стремянка для Малыша – как лестница вверх, это ступеньки, ведущие в политику, куда он так стремится. Ему там спокойнее и удобнее наблюдать за своей семьей, общаться с родителями. Книги на полках – его соратники, его партнеры, которые помогают приблизиться к постижению того или иного явления. Книга для него важна, ибо она обладает глубоким содержанием и своим особым законом существования. Партнерские взаимосвязи очень крепки. На каждую ситуацию, на каждое событие у Малыша есть пример из книги: «У меня за плечами исторический опыт», – говорит он. Цезарь, Наполеон, Гитлер, Иисус – вот собеседники Малыша, с которыми ему комфортно в жизни. Ведь он не просто вундеркинд, а вундеркинд-политик. Он объявляет себя то пророком, то пастырем, то фашистским главарем, то бизнесменом и политиком. Ибо, прочитав множество книг, которые должны дать ему духовную опору, Малыш усвоил только идеи тирании и деспотизма. Он таскает домой охапками книги и журналы «в надежде вычитать что-нибудь такое...». Книга как предмет должна мобилизовать для создания максимальной цельности образа, однако динамичный путь постижения предмета, которым идет драматург, ведет главного героя к эмоциональному срыву на пути осознания смысла человеческой жизни. «Эх, дорваться бы мне до власти. Я бы показал им у кого логика сильнее: у взрослых, или у детей», – в порыве восклицает Малыш. Чувство одиночества – не фактического, а внутреннего одиночества – приводит Малыша к книге как предмету одухотворенному, исключительной глубины и значительности. Книга также помогает выявить претензии Малыша на свою неординарность, исключительность. В доме нет порядка, а в мире? Все прогнило и держится на обмане. Книга – добрый, верный друг – враждебна по отношению к Малышу, и в разрешении конфликта с родителями она не помогает своими советами, а становится партнером-врагом. Есть еще один предмет-союзник в жизни Малыша – телевизор. Благодаря Политическому комментатору Малыш понимает, что тайна власти над людьми – тайна информации. Кто владеет информацией, тот владеет великой силой воздействия на других. Вот Малыш и живет по законам взрослых, шпионит за родителями, шантажирует, экспериментирует.

В финале Малыш выбрасывается с третьего этажа и из-за травмы становится мирным, тихим и послушным. Но это только кажется. Малыш не сошел с ума, он стал более умным. Малыш берет толстую книгу и медленно, очень медленно поднимается по стремянке на самый верх. Он не будет больше выступать за правду, а, приспособившись, будет ждать момент, чтобы стать «сверхчеловеком». Он пойдет на все ради намеченной цели и в этом рядом с ним будет его верный партнер – книга.

Таким образом, предмет в драматургии – это форма знакомства с предлагаемыми обстоятельствами, со средой, а также героями пьесы; кроме того, предмет определяет характер персонажа, что проявляется в наличии предметов-союзников, предметов-партнеров и друзей, а также предметов-противников и предметов-врагов. Именно реакция героя на предмет, оценка его персонажем дает возможность выстраивать его характер, обогащая пьесу новыми выразительными средствами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Этика; Политика; Риторика; Поэтика; Категории / Аристотель. – Минск : Литература, 1986. – 1391 с.
2. Горький, А.М. // Собрание сочинений : в 30 т. – Москва : Худож. лит-ра, 1953. – Т. 26. – С. 403–411.
3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль. – Москва : Русский язык, 1980. – Т. 3. – С. 386.
4. Лаўшук, С.С. Літаратурны агляд. На парозе 90-х / С.С. Лаўшук. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 230 с.
5. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – Москва : АЗЪ, 1996. – С. 570.
6. Социологический словарь / сост. А.Н. Елсуков, К.В. Шульга. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Университетское, 1991. – 528 с.
7. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1989. – 265 с.
8. Терц, А. В тени Гоголя / А. Терц. – Париж : Синтаксис, 1981. – 423 с.
9. Чудаков, А. Мир Чехова / А. Чудаков. – Москва : Советский писатель, 1986. – 254 с.
10. Флобер, Г. Письма / Г. Флобер. – Москва : Правда, 1956. – 186 с.
11. Эйхенбаум, Б.М. О прозе / Б.М. Эйхенбаум. – Ленинград : Искусство, 1969. – 258 с.

Yanovets V.I. Subject as an Expressive Means of a Dramatics

The relations between a subject and a hero in a dramatics are explored in the article. The author analyses the aesthetic function of the subject and attempts to define it as a leading category in drama. He also presents the classification of subjects which is based on the analysis of major classical and modern dramatic works.

Матэрыял наступіў у рэдкалегію 17.02.2009