

Содержание

Введение	с. 3
Глава I. Особенности "новой драмы" Генрика Ибсена	с. 5
1.1. Аналитическая композиция «новой драмы».....	с. 7
1.2. Ретроспективный ход.....	с. 9
1.3. Проблематика «новой драмы».....	с.11
1.4. Языковая форма и герои «новой драмы».....	с.14
1.5. Подтекст и символика в «новой драме».....	с.16
Глава II. Пьеса "Кукольный дом" Г. Ибсена	с.20
2.1. Проблематика пьесы.....	с.23
2.2. Композиция драмы.....	с.25
2.3. Взаимосвязь внутреннего и внешнего хода действия и драматургический подтекст.....	с.26
2.4. Символика пьесы.....	с.27
2.5. Значение открытого финала.....	с.28
2.6. Сценическое воплощение драмы «Кукольный дом».....	с.31
Глава III. «Новая драма» в русской литературе (А.П. Чехов «Чайка»).....	с.34
Заключение	с. 43
Библиография.....	с. 45

Введение

Введение

«Новая драма» - это условное обозначение тех новаций, которые появились в европейском театре 1860-1890 годов.

Главным образом это социально-психологическая драматургия, в момент своего возникновения ориентировавшаяся на обсуждение в театре «злободневных» проблем.

Называться так «новая драма» стала потому, что противопоставляла себя традиции. По сравнению с мелодраматическим репертуаром она была не только злободневна, но в ней подчеркивался и драматизм человеческого существования, присутствовал острый морально-философский конфликт между ложью и правдой, бытием и сознанием, мыслью и поступком.

У истоков «новой драмы» - фигура Генрика Ибсена, норвежского драматурга, реформировавшего европейский театр конца XIX века и полностью переосмыслившего проблематику традиционного театра.

Тема квалификационной работы сформулирована следующим образом: Отличительные черты «новой драмы» Генрика Ибсена (на примере пьесы «Кукольный дом»).

Цель данной работы – рассмотреть и обобщить особенности «новой драмы» и новаторства норвежского драматурга Генрика Ибсена.

Задачами являются:

1) определение специфических особенностей «новой драмы», ее отличий от традиционной драматургии;

2) выявление особенностей художественной структуры драматургии Ибсена: проблематика, аналитическая композиция, ретроспективный ход, внешний и внутренний ход действия, драматургический подтекст, символика пьесы;

3) изучение выявленных особенностей художественной структуры драматургии Ибсена на примере пьесы «Кукольный дом»;

4) изучение пьесы Чехова «Чайка», выявление её отличий от европейской «новой драмы».

Объектом исследования являются материалы документального фильма норвежских кинематографистов о жизни и творчестве Г. Ибсена, перевод монографии Ханса Хейберга, работы современных исследователей литературы скандинавских стран: Н. В. Тишуниной, В. Г. Адмони, Н. Я. Берковского, В. П. Неустроевой, Г. Н. Храповицкой.

Предмет исследования – пьеса «Кукольный дом»

Основными методами являются изучение научной литературы о творчестве Г. Ибсена, обобщение опыта исследователей драматургии писателя, сопоставление пьес Ибсена и Чехова – «Кукольный дом» и «Чайка».

Структура работы:

Введение

Теоретическая часть, состоящая из трёх глав: в первой рассматриваются особенности «новой драмы» Генрика Ибсена, во второй – изучается пьеса «Кукольный дом» как пример «новой драмы», в третьей – изучается пьеса А.П.Чехова «Чайка» и выявляются её отличия от европейской «новой драмы».

Заключение

Библиография

Выявив цель, задачи, методы, объект и предмет исследования, структуру работы, перейдем к рассмотрению первой главы, посвященной особенностям «новой драмы» Генрика Ибсена.

Теоретическая часть

Глава I. Особенности «новой драмы» Генрика Ибсена.

Генрик Ибсен был не только великим норвежским драматургом, но и создателем новой социально-психологической драмы, оказавшей большое влияние на мировую драматургию.

«Новая драма» Ибсена доставила ему мировую славу. Каждая пьеса становилась объектом жарких споров – фактом не только литературно-эстетическим, но и общественно-политическим. Термин «новая драма» употребляется для обозначения многообразного творчества тех драматургов и целых драматургических стилей, которые на рубеже XX века пытались на Западе радикально перестроить традиционную драму. Сюда относятся такие драматурги, как Г. Ибсен, А. Стриндберг, Г. Гауптман, Б. Шоу, М. Метерлинк и другие. Но Ибсен выделяется из этого списка, как и вся его драматургия. Отличие его творчества в том, что он кардинально перестраивал привычные формы драматургии, при этом восстанавливая строгость ее структуры, возрождая принципы античной драмы. В результате он создает совершенно новую драматургию, без которой не состоялось бы общеевропейское развитие «новой драмы».

Следовательно, необходимо выделять «новую драму» Ибсена из обычного течения драматургии той эпохи и говорить о ней как об особом и цельном явлении.

Перед тем как перейти к изучению особенностей «Новой драмы», нужно учесть важное замечание, сделанное Н.В. Тишуниной: «Новая драма» - это не просто сумма жанровых признаков, о которых много написано в искусствоведении, это прежде всего определенная художественная философия, связанная с новым пониманием самой природы театра... В его основе и стало глубокое понимание того, что человеческая жизнь – это явление многоплановое,

«многоуровневое», не сводимое к одному, пусть даже очень важному конфликту». (25, 62)

Следовательно, нельзя считать «новую драму» только стилем, пришедшим на смену изжившей себя «хорошо сделанной пьесе». Это новое понимание человека, новое понимание жизни.

Всё творчество норвежского драматурга можно разделить на три периода:

I. 1848-1864гг. – это национально-романтический период. Основная тема его произведений – борьба Норвегии за независимость и прославление ее героического прошлого:

«Воители в Хельгелланде» (1857г.)

«Комедия любви» (1862г.)

«Борьба за престол» (1863г.)

II. 1864 – 1884гг. – реалистический период:

«Бранд» (1865г.)

«Пер Гюнт» (1866г.)

«Столпы общества» (1877г.)

«Кукольный дом» (1879г.)

«Привидения» (1881г.)

«Враг народа» (1882г.)

III. 1884-1900гг. – поздний период, в котором углубляется и приобретает несколько изощренный характер психологизм Ибсена:

«Дикая утка» (1884г.)

«Росмерсхольм» (1886г.)

«Гедда Габлер» (1890г.)

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899г.)

В квалификационной работе мы обращаемся к реалистическому периоду, в котором происходит расцвет драматургии Ибсена, наиболее резкое и беспощадное обличение им буржуазной действительности. Уйдя от древних

героических сказаний и далекого прошлого Норвегии, он обращается к современности. Интерес автора переключается на изображение сложных человеческих отношений, на выяснение причин, мешающих личности реализовать свои внутренние возможности.

1.1. Аналитическая композиция «новой драмы».

В 1875 году Ибсен сказал, что предметом его творчества стало «противоречие между способностями и стремлениями, между волей и возможностью, противоречие, составляющее трагедию и вместе с тем комедию человечества и индивида». (2, т.1, 61 – 63)

В этом же году драматург пишет «Письмо в стихах», адресованное Георгу Брандесу, открывающее новый этап его творчества. Ибсен изображает Европу в виде превосходно оборудованного, комфортабельного, технически совершенного корабля, у которого есть только один изъян:

Тут слово донеслось в неясном шуме
Наверх, где я у мачты сел в раздумье, -
Как будто кто-то громко произнес
Среди кошмаров и смятенных грез:
«Боюсь, мы труп везем с собою в трюме!»

Это является зловещим предзнаменованием для исхода плавания.

Аналитическое обнаружение «трупа в трюме» стало затем основным принципом ибсеновской драматургии. Метафора «труп в трюме» свидетельствует о непрочности и обреченности этой эпохи, о том, что под «мирной» поверхностью скрывается некий «ужас без конца». Вся жизнь, по мнению Ибсена, замаскированная пропасть.

Пьеса «Привидения» является образцом драмы с аналитической композицией. Действие состоит в постепенном раскрытии подлинных основ жизни главных действующих лиц: в первом действии обнаруживается истинное содержание жизни фру Альвинг с ее мужем, во втором - становится известно о

болезни Освальда, в третьем – раскрывается последняя тайна – серьезность болезни Освальда, что означает и непосредственное приближение к катастрофе.

Ибсен показывает в своих пьесах глубокое противоречие между внешним благополучием и внутренним неблагополучием изображаемой действительности. Этот факт охарактеризовал В. Адмони в книге «Жизнь и творчество Генрика Ибсена»: «Не зная истинных причин и истинной сути такого разрыва между разными пластами жизни новой эпохи, Ибсен с большой силой и чрезвычайно рано фиксирует самый факт этого разрыва, рисует его как основной признак эпохи и как важнейшую черту жизни современного человека». (5, 145 – 146)

Внутренняя ложь и эгоизм, господствующие в доме Хельмера («Кукольный дом»), мучения и пороки, скрывающиеся за видимой счастливой жизнью в доме камергера Альвинга («Привидения»), отсутствие моральных устоев у жителей добропорядочного городка, где живет доктор Стокман («Враг народа») – во всех внутренних коллизиях отражается разрыв между видимостью и сущностью капиталистического мира.

Таким образом, подлинным основанием, определяющим судьбу человека у Ибсена, являются те социальные связи, в которых протекает человеческая жизнь.

Судьба фру Альвинг («Привидения») определяется тем, что она не решилась на открытую борьбу с религиозно-моральными нормами современного буржуазного общества и пыталась найти компромисс. То есть пошла тем путем, который должен был привести к катастрофе.

Нора («Кукольный дом») избрала путь борьбы против нормы. Различие выбора героинь объясняется их воспитанием. «Дело в глубоком внутреннем различии моральных установок этих двух женщин». (4, 172)

Аналитическая композиция приводит к изменению художественной структуры традиционной драмы.

До Ибсена господство в театре принадлежало принципу «хорошо сделанной пьесы». В ней должен быть интересно закрученный сюжет, стремительно развивающаяся интрига, быстрая смена сцен, неожиданный и впечатляющий финал. Таким образом, интерес сосредотачивается на разрешении интриги.

В пьесах Ибсена акцент был перенесен с развития интриги на глубинный анализ происходящего. Далее все внимание сосредотачивается не на действии, а на выяснении причин этого действия и на его оценке, на дискуссии, которая разворачивается между персонажами.

«В аналитической драме автор теперь акцентирует внимание не на интригу и внешнем развитии сюжета, но прежде всего на глубокомысленных намеках, предположениях, которые составляют многозначительный «подтекст» произведения». (20, 57)

1.2.Ретроспективный ход.

Пьесы Ибсена обладают строгой композицией: экспозиция, конфликт, дискуссия (длительный спор, носящий идейный, принципиальный характер). Последний элемент стал особо значимым, и пьесы Ибсена часто называют пьесами-дискуссиями. Герои сами обсуждают и объясняют случившееся: фру Альвинг («Привидения») в споре с пастором, защитником мертвых традиций, опровергает его на собственном страшном примере. Нора («Кукольный дом»)разбивает все доводы Хельмера в защиту буржуазной семьи. Спор доктора Стокмана («Враг народа») с городскими управляющими выносится на трибуну митинга.

Современники Ибсена говорили, что «новая драма» началась со слов Норы, главной героини «Кукольного дома»: «Нам с тобой есть, о чем поговорить». «Новая драма» - это «драма-состояние». На смену драматической интриге приходит статика ситуаций.

Пьеса-дискуссия – это глубокое вхождение в психологию, а затем и в психику персонажей.

По словам Анри де Ренье (цитата из монографии Н.А. Тишуниной), «Ибсен изобрел прием, который принадлежит только ему: движение в «глубину» персонажа. Он изображает души, которые внезапно оказываются охвачены внутренним водоворотом, и в вихре этой увлекающей в бездну спирали, они спускаются на самое дно своей души, где им открывается все потаенное и их самих, собственные скрытые сновидения, тайные желания, все то, в чем они себе не могут признаться. И за пределами нормального и обычного человека появляется в своей наготе иной персонаж – более странный и достоверный» (24,64).

Этот эффект достигается за счет такого художественного приема как ретроспективный ход. «Драма превращается в выяснение сущности – социальной, нравственной, психологической – тех поступков героев, которые совершались в прошлом». (10, 215)

Пьеса построена так, что какое-то важное событие, кардинально изменившее судьбу героя, происходит задолго до начала пьесы. И в пьесе герой приходит уже со своей личной тайной. На протяжении многих лет она скрыта от окружающих, затем внезапно выходит на поверхность и резко меняет жизнь персонажа. Герой вынужден вернуться в свое прошлое, вновь его пережить, проанализировать и по-новому осмыслить.

Здесь вечная ибсеновская проблема выбора себя, своей жизненной позиции, выбора между правдой и ложью.

Такую художественную форму «новая драма» Ибсена обрела уже в «Кукольном доме». В «Столпах общества» принцип ретроспективного хода еще не осуществлен в полной мере: разоблачение Берника происходит не в развязке, а по ходу действия.

«Привидениях» является буржуазная семья, мораль и религия. Но критика этих сторон жизни перерастает в критику современности. Фру Альвинг: «И вот я начала рассматривать, разбирать ваши учение. Я хотела распутать лишь один узелок, но едва я развязала его, - все расплзлось по швам. И я увидела, что это машинная строчка». (1, 340).

Принцип аналитической композиции работает на раскрытие глубинной сущности явления. Это было связано с общими настроениями последней четверти XIX века.

1.3. Проблематика «новой драмы».

В «Кукольном доме» и «Привидениях» прямо задаются вопросы об обоснованности, осмысленности и справедливости тех законов, по которым живет современное общество. По словам В.Г.Адмони, «конфликты пьес имеют типическое значение». (4, 179). Разоблачение буржуазного лицемерия в «Столпах общества», протест против устоев в «Кукольном доме» - эти и другие темы затрагивают общие, насущные вопросы общества.

Идейное разрешение конфликта - решение драмы. Вплотную столкнувшись с жизнью, оказавшись вовлеченными в конфликт, герои приходят к моменту, когда они обобщают и осмысливают все испытанное, раскрывают внутреннее значение пережитого. Герой пьесы производит свой выбор, избирает свой путь и свою судьбу и тем самым завершает пьесу не по воле случайностей, а по своей воле, в меру своих возможностей постигнув смысл жизненных отношений. Пастор Мандерс («Привидения»): «вся ваша супружеская жизнь...эта многолетняя совместная жизнь с вашим мужем была, значит, не что иное, как пропасть...». (1, 331).

"В произведениях Ибсена... люди еще обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую с точки зрения иноземных понятий довольно странно, но вполне самостоятельно". (19, 78)

"В произведениях Ибсена... люди еще обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую с точки зрения иноземных понятий довольно странно, но вполне самостоятельно". (19, 78)

"Обнажение" идейности в речах героев происходит лишь к концу сюжетного действия. Те диалоги и монологи, где герои выражают свое неприятие современного общества появляются лишь в заключительных сценах как итог и вывод всего, что герой испытал во время действия.

«Зритель или читатель должен прежде всего увидеть определенных людей в определенной обстановке, воспринять и осмыслить их в конкретной судьбе, а непосредственно идею в обнаженной форме он получит лишь как своего рода завершение пьесы». (4, 179)

Следовательно, истинная развязка ибсеновских драм вытекает не из фабульных элементов, а из обнажения и рассмотрения основного и подлинного содержания конфликта.

Завершается драма катастрофой, полным разрывом - компромиссная развязка отсутствует.

Победа героя не является завершением конфликта.

Пьесы Ибсена кончаются там, где начинается подлинная борьба, испытание сил героя - там, где могла бы начаться новая пьеса. В этом проявляется стремление Ибсена не давать ответы, а ставить вопросы. Эту особенность пьес Андрей Белый в своей работе "Символизм как миропонимание" характеризует следующим образом: "Прямого ответа на то, как понимать его драмы, он не дает: он только ставит вопрос... схематичное разрешение того или иного вопроса, касающегося жизни, его не удовлетворяет... мы стоим перед живой, совершенно реальной сложностью. Тут Ибсен или покидает нас, или обращается к символизму, а мы - недоумеваем". (8, 227)

Сам драматург утверждал, что пьеса не кончается с падением занавеса - настоящий финал вне ее рамок.

Поэт намечает направление, в котором придется искать этот финал, а дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до этого финала путем личного творчества. (2, т.4, 623)

Конец пьесы «Привидения» глубоко трагичен – больной Освальд бессмысленно лепечет: «Мама, дай мне солнце!», а обезумевшая от горя мать решает страшный вопрос: обречь ли сына на это полуживотное прозябание или дать ему смертельную дозу яда, как обещала. Вопрос остается открытым. Ибсен предоставляет решать его зрителям.

Говоря о сюжете пьесы, следует упомянуть о том, что многие исследователи (в частности В. Г. Адмони) видели сходство драм с древнегреческой трагедией. Развитие действия подчинено задаче раскрытия тайны. Также сходство видели в том, что Ибсен воспринимает в тех или иных формах античную идею рока, рассматривая судьбу человека как обоснованную и определенную закономерностями, лежащими вне человека.

Но это, на наш взгляд, является ошибочной версией, так как облик и судьба ибсеновских героев обусловлены не слепым роком, а теми социальными связями, в которых протекает человеческая жизнь.

Необходимо обратить внимание на приемы, используемые Ибсеном для "закручивания" интриги. Он применяет мотивы и сюжетные ходы, встречающиеся во французской драме. Например, долг жены без ведома мужа - это мотив, встречающийся в "Семействе Бенуатон" Сарду. Здесь эти мотивы несут на себе иную нагрузку: они служат для развертывания сюжета, поддерживая и усиливая напряжение, создают динамическое движение действия, но не имеют существенного значения для разрешения основного конфликта драмы.

"Новую драму" Ибсена объединяет одна и та же поэтика, которая строится на основе восприятия Ибсеном новой эпохи. Реальная действительность начинает ощущаться драматургом как существенная и дифференцированная,

дающая материал для полноценного существенного искусства. Из этого следуют важные черты ибсеновской "новой драмы".

В первую очередь, это величайшая достоверность той конкретной действительности, которая изображена в пьесах. Драматург изображает свою современность, свою родину - Норвегию, условия норвежской жизни, так как она наиболее знакома ему.

В «Столпах общества» перед читателем и зрителем совершается множество событий: проходят деловые и административные беседы, намечается заключение важных сделок, происходит заседание «общество по вспомоществованию морально падшим» и пр. На сцене виден целый норвежский городок – купцы, фабричные рабочие, чиновники, будущий священник, учительница, просто горожане. По словам Ибсена, «свою страну знаешь лучше всего. Взяв исходной точкой родину, чувствуешь себя вполне уверенно, а неуверенность - ужасная вещь».(4, 168).

1.4.Языковая форма и герои «новой драмы».

С этим связана и языковая форма, в которой написаны драмы из современной жизни. Ибсен считал, что «все обороты и выражения, которые бытуют только в книгах, должны быть тщательнейшим образом избегаемы в драматических произведениях..., которые стремятся вызвать у читателя и зрителя ощущение, что они при чтении или представлении видят кусок действительности».(4, 167). Драматург стремился приблизить язык пьесы к повседневному, бытовому языку, четко подчиняя его потребностям диалога, и не превращая его в копирование обыденной речи.

Ибсен сохраняет монологи: в пьесах присутствуют развернутые высказывания персонажа, который словно обращается к себе. Чаще всего монологи выступают в мотивированной форме: в «Столпах общества» они даны в совершенно завуалированном виде – монолог Берника о его сыне введен в

форме беседы с Бетти, которая находится в соседней комнате и слова которой не слышны.

Драмы отличаются непростым составом диалогов: на поверхности мы находим взаимное уважение, признание прав, гуманность, но при углублении в диалог выясняется, что взаимная солидарность и свобода присутствует лишь на словах.

Особенными являются и герои ибсеновских пьес - типические, связанные с окружающим миром и при этом своеобразные, индивидуализированные, а не одномерные и условные. «Драматург отодвигает на второй план исключительных героев и, наоборот, живо интересуется широко распространенными». (26, 57) Ибсен изучает их в конкретной обстановке, показывая их в семье, в деловых отношениях, в общественных связях. Они являются настоящими людьми и доминируют над фабульной стороной пьесы. При этом они не одномерны, и наряду с возвышенными им свойственны и комические черты.

Соединение трагического и комического начал свойственно "новой драме" Ибсена. Для того, чтобы более точно показать все стороны жизни героев, драматург вводит исключительную конкретность в изображение обстановки, в которой происходит действие. Она естественна и снабжена правдивыми деталями. Они часто становятся существенными для развития действия. Отдельные предметы начинают привлекать напряженное внимание зрителя. Например, почтовый ящик, куда Крогстад бросает роковое письмо.

Связывая воедино строгий отбор деталей, четко выстроенную композицию, открытый финал и идейность пьес Ибсена, многие критики (Н. М. Минский, Н. Я. Берковский) обвинили его в том, что он не оставляет ничего на усмотрение самой жизни, а его героев называли "рупорами идей". Но эта точка зрения не совсем верна. Герои произносят то, к чему пришли в результате

своего опыта по ходу развертывания действия. Их слова - закономерный итог пьесы.

Но все же сложно, хотя бы частично, не согласиться со словами А. П. Чехова: "Слушайте... у него же нет пошлости. Нельзя писать такие пьесы". (6, 465)

По мнению Берковского Н. Я., Ибсен сам ощущал границы своего искусства и старался их перейти.

В целом "новая драма" Ибсена является органическим соединением внешнего и внутреннего.

1.5. Подтекст и символика в «новой драме».

Еще одна очень значимая черта драм Ибсена - это подтекст.

Упомянутые тайны героев, появившиеся до начала пьесы, неизвестны собеседникам, частично известны читателю. Но для самих героев не являются таковыми, они помнят соответствующие эпизоды своей жизни и умалчивают о них, и внутренний смысл, который вкладывается ими в реплику, легко может быть раскрыт.

Диалог раздвоен: люди думают одно, а говорить должны другое. Наличие тайн, предающих второй смысл диалогу, характеризует пьесу «Привидения».

«Пастор Мандерс. Хорошо. Так вот, я хотел сказать вам, дорогой Освальд, - вы не думайте, что я безусловно осуждаю сословие художников. Я полагаю, что и в этом кругу многие могут сохранить свою душу чистой.

Освальд. Надо надеется, что так.

Фру Альвинг (*вся сияя*). Я знаю одного такого, который остался чист и душой и телом. Взгляните на него только, Пастор Мандерс!

Освальд (*бродит по комнате*). Ну-ну, мать, оставим это.

Освальд (*около цветов*). Я в последнее время не мог столько работать.

Фру Альвинг. И художнику надо отдохнуть.

Пастор Мандерс. Могу себе представить. Да и подготовиться надо, собраться с силами для чего-нибудь более крупного.

Освальд. Да... Мама, мы скоро будем обедать?

Фру Альвинг. Через полчаса. Аппетит у него, слава Богу, хороший.

Пастор Мандерс. И к курению тоже.

Пастор Мандерс. Когда Освальд вошел сюда с этой трубкой в зубах, - точно его отец встал передо мною, как живой!

Освальд. В самом деле?

Фру Альвинг. Ну как вы можете говорить это! Освальд весь в меня.

Пастор Мандерс. Да, но вот эта черта около углов рта, да и в губах есть что-то такое, - ну две капли воды – отец. По крайней мере, когда курит.

Фру Альвинг. Совсем не нахожу. Мне кажется, в складе рта у Освальда скорее что-то пасторское».

Нежелание Освальда говорить о себе и своей работе, стремление фру Альвинг преуменьшить сходства Освальда со своим отцом может быть принято, на первый взгляд, как нечто случайное и несущественное : проявление скромности Освальда, желание матери, чтобы сын был похож на нее. Но повторяемость этих черт диалога говорит, что за этим таится нечто большое. Фактически же Освальд скрывает свою неизлечимую болезнь, фру Альвинг страшится возрождения в Освальде порочных черт отца.

«Подтекст для Ибсена является признаком вынужденной неискренности человеческих отношений, нечто для человека унижительное, выражение несвободы - люди не рискуют высказать все открыто».(13, 199).

Такая недоговоренность, ощущение необходимости проникнуть за внешнюю оболочку, уловить истинный смысл, придают языку напряженность.

Огромное значение приобретают пауза, жест. Движением, мимикой люди выдают себя. Жест смелее слова, все, о чем боятся сказать, говорят жестами.

Например, Нора обращается к Хельмеру с просьбой. При этом она, не глядя на него, тербит пуговицы его сюртука. Это бессознательное желание обезоружить его, вызвать в нем доверие. Н. Я. Берковский заостряет внимание на том, что жест, мизансцена отнюдь не ослабляют значения словесного текста. Напротив того, у редко какого драматурга так крепок словесный текст, как у Ибсена.

Текст и подтекст находятся в сложном взаимодействии. Подтекст проявляется в виде невопад сказанных фраз, затянувшихся пауз, символических иносказаний и так далее. Говоря о символике, следует обратить внимание на то, что символические образы в "новой драме" являются фактическими элементами сюжета и непосредственно связаны с реальными событиями, происходящими в жизни героев, и в то же время они указывают на некую обобщенно-поэтическую истину, которая скрыта от понимания героев и открывается им лишь в конце пьесы. Сгнившее дно у «Индианки» в «Столпах общества», пожар в детском доме в «Привидениях» - это не просто яркие подробности изображаемой действительности, но и поэтические образы-символы, обобщающие реальные жизненные явления.

На основе вышеизложенного можно сделать следующие выводы: "новая драма" характеризуется:

1. Новой проблематикой: стремлением осмыслить жизнь в ее повседневном течении;
2. Новой художественной структурой, то есть новым способом построения действия;
3. Внешней статичностью при внутренней напряженности;
4. Особым художественным языком, наличием подтекста, символики.

Значение "новой драмы" заключается в том, что с ее появлением театр перестал быть только зрелищем и развлечением, но становится одним из способов художественного познания жизни.

В данной главе были выявлены и рассмотрены на конкретных примерах основные черты «новой драмы» Генрика Ибсена. Следующая глава посвящена пьесе «Кукольный дом», знаменующей собой рождение нового театра и «новой драмы», так как именно в ней наиболее полно воплотились все особенности, свойственные «новой драме» норвежского драматурга.

Глава II. Пьеса "Кукольный дом" Г. Ибсена как пример "новой драмы".

Пьеса "Кукольный дом" Генрика Ибсена, написанная в 1879 году - классический образец его реалистической социально-психологической драмы. Пьеса стоит у истоков драмы идей, в которой сочетаются острая полемичность и психологическое мастерство в изображении характера персонажа. Она дает пример того, как социальный по своей сути конфликт - столкновение естественных человеческих стремлений и бесчеловечных законов общества - приобретают сначала нравственную окраску (выясняется нравственно или безнравственно поступила Нора, подделав подпись на векселе), а затем действие переходит в область психологии (главный интерес сосредоточен на душевной борьбе героини).

Исследователи отмечали, что "новую драму" Ибсена можно назвать "пьесой о человеческой душе". В ней, в том или ином преломлении, раскрывается внутренняя жизнь человека, хотя и закрепленная всегда в определенной социальной обстановке и ориентирующаяся на определенные этические закономерности.

Переходя к подробному рассмотрению пьесы «Кукольный дом», необходимо выделить основные направления ее изучения:

- проблематика;
- композиция;
- соотношение внутреннего и внешнего хода действия пьесы;
- драматургический подтекст;
- символика пьесы;
- значение открытого финала;
- сценическое воплощение драмы «Кукольный дом».

В ходе изучения драмы «Кукольный дом с точки зрения данных аспектов, мы:

- определяем символику названия пьесы;
- связываем главную проблему пьесы с общей направленностью творчества Ибсена;
- объясняем, почему драматург в качестве образца буржуазной семьи выбирает такую, которая во всех отношениях может показаться идеальной;
- раскрываем аналитическую структуру драмы;
- определяем взаимосвязь развития интриги и внутреннего содержания;
- изучаем характер построения диалога в пьесе;
- выявляем драматургический подтекст.

Таким образом, мы обобщаем особенности «новой драмы» Генрика Ибсена, рассматриваем их на конкретном примере и формулируем вывод о значении новаторства норвежского драматурга.

В пьесе Ибсена "Кукольный дом" фальшь и лицемерие пронизывают домашнюю жизнь Хельмеров. Кроткая, всегда оживленная Нора, нежная мать и жена, пользуется как будто безграничным обожанием и заботами мужа; но на самом деле она остается для него только куколкой, игрушкой. Ей не позволено иметь свои взгляды, суждения, вкусы; окружив жену атмосферой поддразнивания и слащавых шуток, а иногда и строгих упреков за "мотовство", адвокат Хельмер никогда не говорит с ней о чем-либо серьезном.

Сами заботы Хельмера о жене носят показной характер: это мелочная опека, пронизанная сознанием собственного превосходства. Хельмер и не подозревает, что в их браке наиболее тяжелые испытания и заботы уже выпали на долю жены. Чтобы спасти мужа, заболевшего туберкулезом в первый год брака, чтобы отвезти его по совету врачей в Италию, Нора тайно занимает деньги у ростовщика и впоследствии, ценой напряженного труда, выплачивает эти деньги. Но по законам того времени, принижавшим женщину, она не могла

занять деньги без поручительства мужчины. Нора поставила под векселем имя своего тяжело больного отца, якобы поручившегося за ее платежеспособность, то есть с точки зрения буржуазного правосудия, подделала вексель.

Дочерняя и супружеская любовь толкнула Нору на ее "преступление" против закона.

Ростовщик Кругстад в дальнейшем терроризирует Нору, угрожает ей тюрьмой, требует места в банке, директором которого назначен ее муж. Смертельно боясь грозящего ей разоблачения, Нора вынуждена изображать счастливую женщину, веселую куколку. На этом глубочайшем контрасте между внешним поведением и подлинными переживаниями героини построена пьеса. Нора все еще надеется на "чудо". Ей кажется, что ее муж, сильный и благородный человек, спасет ее, поддержит в беде. Вместо этого адвокат Хельмер, получив письмо шантажиста Кругстада, впадает в ярость, обрушивается на жену с грубыми упреками, предрекает ей страшную, полную унижений жизнь в его доме. С его точки зрения, она преступница, он запрещает ей общаться с детьми, чтобы она не могла развратить их. В этот момент Кругстад, под влиянием любимой женщины уничтожает вексель Норы и отказывается от своих замыслов. Но это неожиданное спасение возвращает душевное равновесие Хельмеру, ничтожному эгоисту. Он снова осыпает Нору ласковыми именами, она снова его куколка и птичка. Нора прерывает этот поток нежностей неожиданным предложением сесть и спокойно обсудить, что же произошло. С резкой прямоотой и суровостью она характеризует ту бездну, которая обнаружилась между ними, ту ложную основу, на которой был построен их брак. Это не был союз двух равных, любящих людей; их брак был простым сожителем. Так Ибсен и его героиня срывают с буржуазной семьи все сентиментальные и идиллические покровы. Нора считает, что, прежде чем быть женой и матерью, она должна стать человеком. Она уходит от мужа,

покидает его и троих детей. Громко раздается стук захлопнувшейся за ней наружной двери.

2.1. Проблематика пьесы.

Сквозная ибсеновская тема - внешнее благополучие и внутренняя ложь, получает здесь особенное художественное решение. В пьесе прослеживается эволюция характера главной героини Норы: из легкомысленного, беспечного, избалованного существа, играющего во "взрослые дела", Нора в течение трех дней превращается в женщину, осознавшую всю глубину, сложность и трагическую неоднозначность жизни. Такую же эволюцию, но в другую сторону, проходит муж Норы - Хельмер. Из серьезного, рассудительного, вызывающего к себе уважение человека, любящего мужа и отца Хельмер становится мелким испуганным чиновником. Разительность произошедшей перемены автор подчеркивает мастерским приемом: вслед за страстным признанием в любви идет чтение Хельмером рокового письма, и тут же звучат совершенно иные слова, обращенные к жене: у нее нет "ни религии, ни морали, ни чувства долга", и он опасается, как бы его не заподозрили в том, что он знал о ее преступлении. Стоило только опасности отступить, он вновь готов надеть маску "советчика и руководителя" для той, которую называл "лицемеркой", "лгуньей" и "преступницей".

Говоря о прототипе героини пьесы, исследователи (Ханс Хейберг, Н. В. Тишунина) упоминают в своих работах некую писательницу Лауру Киллер, считая, что именно она и ее брак стали материалом для "Кукольного дома". Также есть сведения, что ее история схожа с историей главной героини, но полного совпадения нет.

Итог этих споров подвел Ханс Хейберг, считавший, что "гораздо важнее, что... мы можем проследить за тем, как его герои обретали плоть и кровь, превращались в живых людей, каждый со своей судьбой, каждый по-своему

Особым является вопрос о проблематике пьесы "Кукольный дом". Современники Генрика Ибсена связывали его с "женским вопросом". На это драматург отвечал: "Я... должен отклонить от себя честь созидательного содействия женскому движению. Я даже не вполне уяснил себе его сущность. То дело, за которое борются женщины, мне представляется общечеловеческим. И кто внимательно прочтет мои книги, поймет это. Конечно, желательно разрешить, как бы по пути и женский вопрос, но не в этом заключается весь мой замысел. Моей задачей было изображение людей". Последние десятилетия XIX века, протекавшие в Европе мирно, без войн и революций, позволили создать чудесную видимость полного благополучия, но драматург открыл глубокие, роковые коллизии, скрывавшиеся под великолепным фасадом. Он, со свойственной ему глубиной, показал ложность, призрачность буржуазного счастья.

"Ибсен мастерски показывает ложь, лицемерие, господствующие во всех сферах жизни буржуазного общества: в семье и в политике, в экономике и в морали". (4, 216)

Основные вопросы, будоражившие Европу после первой постановки пьесы в королевском театре Копенгагена 21 декабря 1879 года, заключались в следующем: женское ли это дело? Противозаконен ли поступок Норы? Следовало ли ей, несмотря ни на что, остаться с Хельмером?

Следует обратить внимание на фрагмент диалога:

Хельмер: Или у тебя нет обязанностей перед твоим мужем и твоими детьми?

Нора: У меня есть и другие, столь же священные... обязанность перед самой собою". (1, 302).

В нем заключена центральная проблема пьесы - проблема цельности и истинности человеческой личности. Ибсен избирает для аналитического обнаружения "трупа в трюме" буржуазную семью, которая во всех отношениях

В нем заключена центральная проблема пьесы - проблема цельности и истинности человеческой личности. Ибсен избирает для аналитического обнаружения "труппа в трюме" буржуазную семью, которая во всех отношениях может показаться идеальной. Обнаружив далее ее несостоятельность, он наносит удар по всему обществу в целом. Таким образом, Ибсен начинает с камерной драмы, которая впоследствии перерастает в публичную, общественную.

Ибсен не дает примирительной развязки, она лишена элементов компромисса. При этом финал неоднозначен: герой - победитель отбрасывает то, что ему мешало, осуществляет свою волю, находит самого себя, но победа окрашена трагически. "Трагичность этой победы в том, что она означает мучительный разрыв со всем его существованием и делает одиноким, противостоящим обществу в целом". Подлинный конфликт, борьба начнется после окончания пьесы - тогда начнется борьба Норы за свое самоутверждение.

Финал остается открытым, предоставляя читателю возможность самим задуматься над возможным продолжением судьбы героини.

2.2.Композиция драмы.

С проблематикой тесно связана и композиция драмы.

Первое, на что следует обратить внимание, это на несовпадение завязки интриги и возникновения конфликта. Это объясняется спецификой ретроспективного хода, о котором говорилось в первой главе. Конфликт естественных человеческих стремлений и законов общества возник восемь лет назад, когда Нора решила подделать подпись на векселе.

Шантаж Крөгстада является завязкой интриги и помогает обнаружить уже существующие противоречия.

Элементы внешней интриги получают в пьесе подчиненное значение: криминальная сторона в истории Норы – это лишь повод, позволяющий раскрыть ложь и лицемерие «кукольного дома». Тайный заем и подлог –

«Пусть они наконец объясняются между собой начистоту. Невозможно, чтобы так продолжалось – эти вечные тайны, увертки...».(1, 288-289).

Раскрытие тайной любви доктора Ранка к Норе также имеет подчиненное значение: оно объясняет, почему Нора не может попросить помощи у доктора – это опять толкает ее к объяснению с Хельмером.

«Внешние сюжетные ходы связаны здесь единством основного сюжетного и идейного развития драмы».(4, 215-216).

Во время развития действия происходит распутывание интриги, но конфликт не разрешается: Нора не обретает конкретного решения, а лишь приходит к пониманию того, что прошлые идеалы были ложны.

2.3. Взаимосвязь внутреннего и внешнего хода действия и драматургический подтекст.

В драме Ибсена присутствуют внешний и внутренний конфликты. Внешний - это борьба двух личностей Кrogстада и Норы, а внутренний - это борьба естественных стремлений Норы с мертвыми догмами общества. В драме существует внутреннее действие, то есть жизнь души героя. И здесь усиливается роль подтекста: "Нора (после минутного раздумья, закидывая голову): Э, что там? Запугать меня хотел! Не так-то я проста. **(Принимается прибирать детские вещи, но скоро бросает)**. Но...нет, этого все-таки не может быть! Я же сделала это из любви... **(... Садится на диван, берется за вышивание, но сделав несколько стежков, останавливается)**. Нет. **(Бросает работу, встает, идет к дверям в переднюю и зовет)**. Элене! Давай сюда елку! **(Идет к столу налево и открывает ящик стола, снова останавливается)**. Нет, это же прямо немыслимо". (1, 260).

Авторские ремарки говорят о напряженной мысли героини. По отдельным восклицаниям читатель догадывается о предмете ее размышлений. Мысль героини почти полностью ушла в подтекст. Еще один яркий пример подтекста

проявляется в диалоге Кругстада и Норы, где они, ничего не называя своими именами, понимают друг друга.

"Нора. Откуда вы знаете, что я додумалась до этого?

Кругстад. Большинство из нас думает об этом - в начале. И я тоже в свое время... Да духу не хватило...

Нора. Не хватает, не хватает". (1, 279).

Здесь ощутима близость участников внешнего конфликта. Кругстад пугает Нору, но при этом сочувствует ей и понимает ее душевное состояние. Он, гонимый обществом, оставляющим ему одно средство - шантаж, догадывается, что Нора думает о самоубийстве.

Для понимания подтекста важно обращать внимание и на жесты героев: "Хельмер... А этот Кругстад целые годы отравлял своих детей ложью и лицемерием, вот почему я называю его нравственно испорченным. **(Протягивая к ней руки).** Поэтому пусть моя милочка Нора обещает мне не просить за него. Дай руку, что обещаешь. Ну-ну, что это? Давай руку. Вот так. Значит, уговор. Уверяю тебя, мне просто невозможно было бы работать вместе с ним; я испытываю просто физическое отвращение к таким людям.

Нора. (Высвобождает руку и переходит на другую сторону елки). Как здесь жарко! А у меня столько хлопот..." (1, 263).

Самый близкий для Норы человек заявил, что такие как она внушают ему физическое отвращение, и она высвобождает руку.

2.4. Символика пьесы.

Говоря о подтексте, необходимо подчеркнуть и символический план пьесы. Главный символ заложен в самом названии. "Кукольный дом" - это символ видимого благополучия, метафора всего, что изображено в драме: дом Хельмера - игрушечный дом, Нора "кукла", "игрушка" сначала для отца, теперь для мужа, отношения героев "кукольные", ненастоящие, они все играют заранее известные роли. Мотив игры, игры в жизнь "понарошку" проходит через всю

пьесу. Он поддерживается рядом игровых ситуаций: игрой Норы с детьми, с Ранком, с тарантеллой, с миндальным печеньем.

Разумеется, образ кукольного дома не единственный символ в пьесе. Наиболее яркими символическими образами являются и рождественская елка, которую Нора украшает в начале действия, и которая позднее предстанет с огарками праздничных свечей как символ жизни, потерявшей внешнее очарование и замены игры настоящей правдой. Это и тарантелла - танец, по преданию спасающий от смертельного укуса тарантула. С его помощью Нора пытается отвлечь мужа от разоблачительного письма. В пьесе присутствуют детали, которые становятся емкими по ходу пьесы. Например, миндальное печенье превращается в символ, раскрывающий два этапа жизни героини: в первом акте оно связано с игрой, обманом, плутовством Норы, а во втором - это протест против мужа и его законов: "И немножко миндальных печений, Элене: нет, побольше! Один раз куда ни шло!" (1, 284). В последнем акте решение открыто заявить о любимом печенье - это зреющее перерождение героини, желание осмыслить принятые на веру запреты.

Собирая символы, как мозаику, зритель и читатель складывает целую картину жизни.

2.5. Значение открытого финала.

Говоря о главной героине драмы, можно выявить взаимосвязь между актами пьесы и этапами ее духовного возрождения.

В первом акте драматург дает предупреждение о том, что Нора не "певчая птичка", какой привыкли ее считать. У нее в прошлом долговые обязательства, которые она взяла на себя, пытаясь спасти больного мужа. Эту тайну "жаворонок" хранит уже восемь лет. Второй акт построен на контрасте между душевным состоянием Норы и ее поведением. Героиня стремится сохранить внешнее благополучие всеми силами, но ее внутреннее напряжение нарастает.

В третьем акте возникает дискуссия, где Нора впервые поняла, что она имеет право называться человеком и что у нее есть что сказать об этом обществу: "... Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уж моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними". (1, 301). Нора пришла к выводу, что она не жила, а играла в жизнь. Это закономерное завершение ее развития. Она нравственно и умственно выросла. Нора считает, что у нее есть обязанности и перед собой, что прежде всего она человек, а потом уже жена и мать. Теперь она хочет самостоятельно разобраться в вопросах религии, нравственности, права, и ради этого она уходит, оставляя мужа и детей. Ее цель - выяснить для себя, кто прав - общество или она.

Для того, чтобы стать настоящим человеком, ей надо разобраться в общественной жизни:

«Хельмер. Ты судишь, как ребенок. Не понимаешь общества, в котором живешь.

Нора. Да, не понимаю. Вот и хочу присмотреться к нему. Мне надо выяснить себе, кто прав: общество или я». (1, 303).

У современников Генрика Ибсена такой финал вызвал бурный протест, связанный с нежеланием примириться с уходом героини из семьи.

Драматург был вынужден пойти на компромисс, предложив немецкому переводчику следующий финал: "... Нора не покидает дома. Хельмер увлекает ее к дверям детской спальни, происходит обмен репликами, Нора бессильно опускается на стул, и занавес падает". Сам Ибсен назвал такой финал варварским.

Открытый финал порождал споры, появилась даже своеобразная традиция "продолжения" истории Норы.

Открытый финал порождал споры, появилась даже своеобразная традиция "продолжения" истории Норы.

Английский писатель У. Безант в 1890 году предложил следующий вариант: Хельмер спился, дети выросли, дочь влюбилась в сына Кругстада, не желающего их брака, а ее брат подделывает вексель, попавший в руки Кругстада, который шантажирует семейство, требуя, чтобы девушка отказалась от брака. Она кончает жизнь самоубийством.

Американская версия Э. Ченей свелась к "утешительному" эпилогу: став сестрой милосердия, Нора спасает Хельмера во время эпидемии холеры, и супруги воссоединяются.

В XX веке эту традицию продолжил датский драматург Э. Б. Ольсен в пьесе "Куда ушла Нора" (1967). Это показатель того, что даже через сто лет судьба героини Ибсена не оставляет безразличными читателей. У Ольсена Нора оказалась "на дне" среди воров и проституток, которые оказывают ей моральную поддержку. Устроившись на фабрику, она уверенно смотрит в будущее. Хельмер безуспешно пытается ее вернуть.

Пьеса стала популярной благодаря новаторству Ибсена, а также и благодаря созданным им героям.

Ханс Хейберг говорил об этом следующее: "Мало кто задумывается над тем, какой сильный отпечаток наложило на всех творчество Ибсена. Ведь созданные им образы рассказали нам кое-что о нас самих, причем столь наглядно и в такой доступной форме, что очень многие лучше знают этих героев, чем своих родных и близких". (28, 270)

Каждый герой таит в себе загадку. "Это ибсеновское открытие "внутреннего" человека, о котором человек "внешний" может и не подозревать до какого-то времени, во многом давало путь развитию драматургического символизма" (25, 64)

Все герои драмы объединены "кукольным домом", и по-разному проявляют свое отношение к миру внешнего благополучия.

Нора инстинктивно пытается поддержать в нем порядок.

Хельмер - наиболее яростный его защитник, при этом самый уязвимый в своей зависимости от общественного мнения. Фру Линне и Кrogстад - разрушители, но их мотивы различны. Кrogстад разрушает до тех пор, пока чувствует себя изгоем, вне мира прочного положения и внешнего благополучия. Когда у него появляется возможность создать свой "кукольный дом", он отказывается от шантажа и превращается в благодетеля.

Фру Линне - последовательный разрушитель, она помогает увидеть реальный мир.

Конец "кукольного дома" - это освобождение для всех героев.

Нора освобождается от прежних идеалов, Хельмер - от иллюзии вечности кукольного мира, Кrogстад - от неблагоприятного прошлого, фру Линне - от одиночества.

2.6. Сценическое воплощение драмы «Кукольный дом».

Пьеса Ибсена знаменита тем, что требует не особых эффектов при постановке, а большого актерского мастерства. Много зависит от актрисы, исполняющей роль Норы - здесь нужен и большой актерский талант, способность охватить все многообразие душевных состояний героини, и глубокое проникновение в замысел драматурга. Лучшие актрисы мирового театра блестяще справлялись с этой задачей, разрешая ее по-разному.

Итальянская актриса Элеонора Дузе умела, по словам современников, с исключительной силой сочетать одухотворенность Норы с эмоциональным подъемом.

У И. Саввиной нет безмятежной и беззаботной Норы-куколки. Зерно ее образа в сочетании огромной жизнерадостности, лукавого кокетства и

внутренней напряженности, непрекращающегося спора с тем, кого она так любит. Такой отзыв был дан в журнале "Смена" (1961 г.)

"Простодушная и доверчивая, она скорее погибнет, скорее пожертвует всем, чем живет, нежели сделает уступку лжи и пошлости". Так, по словам современников, играла В. Ф. Комиссаржевская.

Таким образом, можно сформулировать следующие выводы: "Кукольный дом" - это крупнейшее достижение Генрика Ибсена. Он проявил себя как новатор драматического жанра, достигнувший высшего уровня мастерства.

Драматург использовал целую систему разработанных им художественных средств, таких как:

- аналитическая композиция, как определяющий художественный принцип драматургии, обеспечивающая раскрытие общего через частное, разоблачение реального положения вещей;

- ретроспективный ход, при котором важнейшее событие отнесено в предысторию; таким образом, характерная особенность ибсеновских драм в том, что они являются разрешением давно назревших конфликтов;

- превращение пьесы в цепь дискуссий, благодаря которой он «покорил Европу и основал новую школу драматического искусства» (Б.Шоу);

- подтекст, в котором соединяется внешнее и внутреннее, явное и тайное и который является указанием на активность подсознательного плана в человеке, интуитивно ищущего подтверждения своей правоты;

- символика, расширяющая непосредственное значение образа;

- открытый финал, притягивающий своей недосказанностью читателя и делающий его соавтором.

«Драмы Ибсена, обошедшие все театры мира, оказали сильное влияние на мировую драматургию. Критика социальной действительности и интерес к душевной жизни героев становятся законами передовой драмы на рубеже XIX – XX веков».(6, 192).

Интерес к драме "Кукольный дом" не ослабевает до сих пор. И в настоящее время в театрах идут постановки пьес норвежского драматурга, что опровергает мнение Н. М. Минского о том, что "Ибсена... можно назвать драматургом для драматургов, ...так как большой публике он до ныне кажется слишком туманным и сложным" (13, 434).

Творчество Генрика Ибсена сыграло большую роль в развитии европейской драматургии последней трети XIX века.

Он поднял драму на большую высоту, отразив в своем творчестве жизнь и противоречия современного ему мира.

Рассмотрев пьесу «Кукольный дом» как пример «новой драмы» в европейской литературе и определив новаторскую роль Генрика Ибсена, обратимся к русской драматургии рубежа XIX – XX веков. Особый интерес здесь представляет творчество А.П.Чехова и его пьеса «Чайка», о которой речь пойдёт в следующей главе.

Глава III. «Новая драма» в русской литературе (на примере пьесы А.П.Чехова «Чайка»)

В.И.Немирович-Данченко вспоминал, что к концу века «знаменитое русское искусство... всё более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным, как броненосец, облепленный ракушками от долгого стояния в бухте».(В.И.Немирович-Данченко. Из прошлого. М., «Academia», 1936 – с.31)

Идеями пьес являлись прописные истины. Чехов ненавидел этот театр с его рутинной и штампами, и именно он стал тем театральным новатором, который принёс на сцену новое содержание и новые формы.

Его пьеса «Чайка» открывает классический цикл драматических произведений, выражающих наиболее глубокие темы творчества А.П.Чехова. В то время, когда создавалась «Чайка», в России была уже известна драматургия, связанная с именами Ибсена, Гауптмана, Метерлинга. Вместе с «Чайкой» драматургия Чехова вступила в соседство с новой европейской драмой.

В отличие от европейских драматургов, Чехова интересовала проблема одиночества людей, их разобщенности в семье и обществе. Ему не была близка драматургическая система Ибсена, сходство заметно лишь в большой роли символических образов. При этом у Ибсена события развёртываются дидактично, и символы лежат на поверхности, а у Чехова символический образ чайки не так однозначен. Открытый дидактизм пьесы был не в духе творчества А.П.Чехова, он идёт по иному пути.

У Ибсена все детали строго подчинены замыслу, там нет места случайности, у него не может быть «Бальзака с его женитьбой в Бердичеве». У норвежского драматурга всё имеет определенный смысл, а в «Чайке» всё гораздо запутанней. Она вбирает себя разноречивый опыт европейской «новой драмы», но не производит впечатление мозаики. «Историческое развитие

европейской «новой драмы», происходившее в течение десятилетий, в чеховской пьесе предстает как единовременный спонтанный процесс, который совершается на наших глазах по ходу спектакля». (14, 326).

Обозначив соотношение русской и европейской драматургии, следует перейти к выявлению особенности пьес Чехова:

1. Соединение различных приёмов воздействия свойственно пьесам русского драматурга. Чехов – автор, который выступает как импрессионист, и как символист, и как реалист. Безнадёжно влюбленный юноша кладёт у ног любимой бессмысленно убитую белую чайку (символизм). Учитель, говорящий жене на протяжении всей пьесы: «Пойдем домой...ребёнок плачет...» (реализм). Печальный вальс Шопена и его замолкание – выстрел и оборванная жизнь (импрессионизм).

2. Пьесы Чехова строятся на быстром чередовании эпизодов. Первая тема, едва начавшись, перебивается второй, совершенно независимой, и быстро сменяющейся третьей. Потом они видоизменяются и возвращаются вновь. Все эти темы объединяются общим настроением: в первом действии это праздничное и нервное ожидание театральной премьеры, поэзия любви. Постепенно это настроение сменяется атмосферой грядущего провала, отчаяния, несчастливых признаний.

3. Пьесам свойственна децентрализация: здесь нет тугого узла интриги и стремительного действия. Сам А.П.Чехов говорил о своей пьесе так: «Пейзаж, много разговор о литературе, мало действия, и пять пудов любви». Рассмотрим эти составляющие подробно.

- В «Чайке» нет противоречия между духом и природой. Природа влияет на перепетии пьесы, она принимает участие в диалогах героев (старый вяз и объяснение Треплева с Ниной).
- Вместо действия в «Чайке» разговоры о литературе. Это духовная жизнь героев, которая выше текущих событий жизни. Эта пьеса

посвящена теме искусства, она явилась итогом раздумий автора о сущности художественного таланта.

- «Пять пудов любви» - любовь Треплева к Нине, Нины к Тригорину, Аркадиной к Тригорину, Маши Шамраевой к Треплеву, Медведенко к Маше, Полины Андреевны Шамраевой к доктору Дорну. Это истории несчастной любви. Пьеса держится на этой вовлеченности героев в единый круг отношений. Почему все несчастливы? Это происходит вероятно потому, что каждый действует в соответствии со своими убеждениями.

4. Чехов отказался от такого построения пьесы, когда в центре действия находится один герой и решающее событие.

Треплев кончает самоубийством, но этот выстрел уже ничего не изменит в жизни Тригорина, Аркадиной.

На первое место выходит то один, то другой герой. Треплев, протестующий против рутины предрассудков в искусстве, сменяется Машей и её признанием Дорну в любви к Константину. Далее на первый план выходит Нина Заречная с её мечтой войти в число людей искусства, а потом Тригорин и его рассказом о каторжном труде писателя.

5. В связи с тем, что русский драматург отказался от одного главного героя и решающего события, видоизменяются и диалоги в пьесе. В «Чайке» почти нет разговоров героев, где бы ощущалось тесное взаимодействие героев, кроме сцен с бурным выяснением отношений (Тригорин и Аркадина).

В четвертом действии герои играют в лото. Разговор на одну тему вспыхивает и гаснет. Здесь диалог – это ряды параллельных высказываний.

«Дорн. Спит действительный статский советник.

В четвертом действии герои играют в лото. Разговор на одну тему вспыхивает и гаснет. Здесь диалог – это ряды параллельных высказываний.

«Дорн. Спит действительный статский советник.

Маша. Семь! Девяносто!

Тригорин. Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу.

Маша. Двадцать восемь!

Тригорин. Поймать ерша или окуня – это такое блаженство!

Дорн. А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, ярки, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь. Ирина Николаевна, вы рады, что у вас сын писатель?

Аркадина. Представьте, я ещё не читала. Все некогда.

Маша. Двадцать шесть!» - *IV действие* (3, 126)

Слова героев как бы повисают в воздухе не получив ответа. Паперный З.С. называет такой диалог «трагической гармонией несовпадений»(21, 157). Каждая реплика важна сама по себе, и в тоже время она связана с другими, но эта связь проявляется не сразу. Например, пьеса начинается со слов:

«Медведенко. Отчего вы всегда ходите в чёрном?

Маша. Это мой траур по жизни. Я несчастна». *I действие* (3, 81).

Финал пьесы: «Дело в том, что Константин Гаврилыч застрелился...» - *IV действие* (3, 132). Это траурное обрамление пьесы.

Треплев говорит о себе: «Кто я? Что я?...никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я – киевский мещанин». – *I действие* (3, 85). В

этих словах – глубокая боль героя. Через некоторое время Аркадина кидает ему в разгаре спора: «Киевский мещанин! Приживал!» - *III действие* (3, 113).

6. Чехов обращается к символическим образам: образ чайки пронизывает всю пьесу. Он шире, чем ибсеновский комментарий к событиям. Треплев бросает к ногам Нины убитую им чайку. Тригорин не один раз в разговоре с Ниной упоминает белую чайку, лежавшую «тогда на скамье». Нина в своих монологах часто, иногда бессознательно, возвращается в чайке, письма свои к Треплеву она подписывает «Чайка». Наконец перед тем, как раздаться второму выстрелу Треплева, шамраев показывает Тригोरину чучело чайки. Это подготавливает зрителя к тому, что Треплев разделит судьбу этой чайки.

Этот сквозной образ переплетается с линиями развития действия. Там, где они соприкасаются, проявляются точки наивысшего напряжения.

«Я – чайка... Нет, не то... О чем я? Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса». – *IV действие* (3, 130).

В этом сложная природа сюжета, овеянного поэтическим образом-символом. Этот символ связан со всеми героями. «У Чехова образ чайки связывается с судьбой Треплева (он сам предсказывает, что убьет себя, как убил чайку), и с судьбой Нины, и с Тригориним, который сперва увидел в убитой чайке сюжет для небольшого рассказа о девушке, загубленной, как чайка, а потом забыл весь этот эпизод... Образ чайки превращался в широкий символ чего-то бессмысленно загубленного и бездушного забытого – символ, относящийся не к определенной человеческой судьбе, а ко всей жизни, развертывающейся в пьесе». (18, 218). Образ чайки напоминает о себе повторами, деталями,

7. Образ автора невидим, но мы его чувствуем и в мыслях, и в недосказанности, и в сдержанности. Паперный З.С. поражался тому, как «оперируя малыми художественными единицами,...он приводит нас к серьезным выводам о настоящем искусстве». (21, 158).

Таким образом, подводя итог достижениям А.П.Чехова в области драматургии, можно сделать следующие выводы:

- он сохраняет бытовой театр, но наполняет его символическими образами, речью персонажей, звучащей как стихотворения в прозе;
- можно отметить особое качество пьес русского драматурга: недосказанность. «Общий принцип изображения жизни как процесса не разложимого на замкнутые, законченные эпизоды». (18, 219). Действие также разделяется на слабо связанные «микросюжеты»;
- в пьесе нет ответов на вопросы, коллизии остаются неразрешимы;
- Чехов демонстрирует читателю и зрителю, что «не только в больших словах и драматических столкновениях – стихия театральности, она и в тишине, нежности и тонкости». (18, 217);
- задачей для А.П.Чехова было показать, как в скудной неподвижной жизни у обыкновенных людей появляются надежды на возможность иного существования;
- ослабленность сюжета, лирическая наполненность, использование пейзажа;
- с точки зрения русского драматурга, «театр должен изображать повседневную будничную жизнь обыкновенных людей, но изображать так, чтобы все будничное и повседневное было освещено внутренним светом поэзии, большой темы, чтобы за

непосредственной реальностью было ещё и подводное течение».
(12, 105-106).

Т.е. театр должен видеть в обыкновенности широкие поэтические обобщения. Слияние непосредственно реального с поэтическим обобщенным мы встречаем в любой детали пьесы. В финальном акте Медведенко говорит Маше: «в саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал». (3, 116). Перед нами житейская реальность: более двух лет стоит в парке никому не нужная эстрада, которая в осенние вечера кажется особенно мрачной. Но в замечании Медведенко содержится и намек автора пьесы на судьбу Треплева. Театр Треплева стал скелетом, и он сам скоро уйдет из жизни.

И кто-то плачет в его в театре над его жизнью, над его мечтами.

Драматургия Чехова – необходимый результат развития мирового театра. Его пьесы отразили состояние человека, ищущего ответы на волнующие его вопросы. Каждый из героев несет личный взгляд на вещи. Никто не знает правды, но подсознательно к ней стремится.

В европейской «новой драме» выразителями авторских идей становились люди, наделенные ярким характером. У А.П.Чехова как бы верно, точно, основательно не звучала фраза героя, авторский смысл все равно остается вне её. «Ну-с, пьесу я кончил...- вопреки всем правилам драматического искусства». (Письмо А.П.Чехова Суворину 21.11.1895).

«Чайка» - это первая пьеса Чехова, написанная по законам новой театральной системы,...и манифест о новом театре, провозглашаемый в монологах действующих лиц, и точная картина современных

настроений и состояний, и, наконец, лирическая исповедь, сделанная в захлёб – по следам только что случившейся, ещё длящейся жизненной драмы». (14, 338-339).

С моей точки зрения, Ибсен и Чехов схожи в своих попытках реформировать драму, но их пути различны. У них есть символика, внешнее и внутреннее действие – это основное сходство, но драмы различаются и в построении, и в общем впечатлении, складывающемся у читателя.

Пьесы Ибсена сдержанная, строгая, но то, что провозглашает в ней автор, лежит как на ладони. Чехов не допускает читателя так близко, и чтобы понять хоть малую долю, нужно почитать пьесу не один раз. По словам переводчика Чехова на немецкий язык В.Чумикова, «чувствую, что это почти необычайно прелестно, но в чем здесь дело, в чем именно эта прелесть, никак разобраться не могу». (22, 124-125). Поэтому и судьба произведения сложна (провал первой постановки пьесы в октябре 1896 года в Александринском театре). Сложность пьесы, непривычная новизна содержания и построения оказались не по плечу актерам, привыкшим к шаблонным ролям, и зрителям, воспитанным на посредственных пьесах того времени. Правда, неудачным был лишь первый спектакль, а последующие были успешными.

Пьеса Ибсена также вызвала много споров, но они связаны с принятием или непринятием решения главной героини, одобрением или осуждением финала. У А.П.Чехова ситуация иная: пьесу не поняли, поэтому и споров не возникло, лишь отрицательная оценка.

Подводя итоги, можно сказать о взаимодействии творчества Г.Ибсена и А.П.Чехова в том плане, что Ибсен явился родоначальником «новой драмы», а Чехов развил её идеи на русской почве и придал им национальную специфику. Одно из основных отличий пьес этих

драматургов в том, что герои Ибсена ведут напряженный интеллектуальный диалог, пытаясь достичь до глубинных причин событий, а чеховские пьесы – это пьесы-переживания. Его герои доверяют интуиции, они не идут от логических умозаключений. Ибсен рационалистичен, Чехов лиричен. Они подходят к проблеме с разных сторон, но изучают одно – глубинные основы человеческой жизни.]

В пьесах обоих драматургов есть невидимый, но важный герой – сама жизнь. Она не добра и не зла по отношению к героям, она и трагична и комична, в ней нет ничего необычного. Она живет в пьесе по своим внутренним законам, непроницаема и загадочна, и в то же время проста и обыденна.

[Что постигается разумом, а что интуитивно? В чем человек властен над жизнью, а в чем нет? Что, в конечном итоге, определяет человеческую судьбу? – эти проблемы, которые сближают норвежского и русского драматургов и определяют направленность их творчества.

При всем этом пьесы, являющиеся революцией в театральной системе, имеют больше различий, чем сходств.]

Литература каждой страны проходит индивидуальный путь развития. Они лишь соприкасаются, черпают друг от друга какие-то черты, но в целом, результат абсолютно разный, но равный.

Рассмотрев особенности «новой драмы» в русской литературе на примере пьесы А.П.Чехова «Чайка», перейдем к заключительной части работы, где представлены выводы, касающиеся в основном «новой драмы» Генрика Ибсена, так как рассмотрение именно его творчества являлось целью моей работы.

Заключение

В квалификационной работе были рассмотрены особенности «новой драмы» и ее отличия от традиционной драматургии, такие как:

- новая проблематика пьес, раскрывающая актуальные вопросы современной жизни и демонстрирующая пропасть между внешним благополучием и внутренним неблагополучием действительности;

- новая художественная структура (аналитическая композиция, ретроспективный ход) в сочетании с внешней простотой построения действия;

- особый художественный язык, связанный с понятием «четвертой стены», когда зритель или читатель верят в иллюзию правдоподобия и наблюдают за легко узнаваемой жизнью;

- наличие драматургического подтекста и символики.

Эти особенности «новой драмы» Генрика Ибсена были рассмотрены на примерах его пьес, относящихся к реалистическому периоду, таких как «Столпы общества», «Враг народа» и «Привидения».

Также было определено значение «новой драмы» для развития мировой литературы: благодаря ей литературу стали воспринимать как объективное исследование современной действительности, способное ответить на вопрос о причинах несовершенства мира и человека.

В работе были выявлены и подробно изучены особенности художественной структуры драматургии Ибсена, а именно проблематика, аналитическая композиция, ретроспективный ход, внешний и внутренний ход действия, подтекст, символика пьесы и представлена их конкретная реализация на примере пьесы «Кукольный дом». В ходе этого были решены такие задачи как:

- выявление взаимосвязи главной проблемы пьесы с общей направленностью творчества Ибсена;

- раскрытие аналитической структуры драмы;

- определение взаимосвязи интриги и внутреннего содержания;
- изучение характера построения диалога и роли драматургического подтекста в пьесе.

Была рассмотрена пьеса А.П.Чехова «Чайка» (т.е. изучен вопрос о воплощении «новой драмы» в русской драматургии), выявлены её отличия от европейской «новой драмы» и сделаны предположения о причинах этих отличий.

Таким образом, была достигнута цель работы – рассмотрение и обобщение особенностей «новой драмы» и новаторства Генрика Ибсена.

Также была определена роль норвежского драматурга в мировой литературе последней трети XIX века, создавшего «искусство глубокого проникновения в действительность» (4, 128).

Литературная критика ставит его в один ряд с первыми писателями рубежа XIX-XX в.

Несмотря на то, что в современной литературной жизни уже не ведутся споры вокруг драматургии Ибсена, нельзя сказать, что его творчество стало лишь историко-литературным фактом. «Оно живо и теперь, обладает и теперь огромной действенностью. Сила социальной критики..., глубокая жизненность образов, блестящее мастерство композиции, замечательное искусство диалога...позволяют занять достойное место среди классических произведений мировой драматургии».(4,3).

Исследование его творчества и знакомство с ним школьников необходимы и в настоящее время, так как драматург затронул самые существенные темы, которые не могут оставить равнодушными и современного читателя.

Библиография

1. Ибсен Г. Драммы. Стихотворения. – М.: «Художлит.», 1972.
2. Ибсен Г. Собрание сочинений в 4 т. - М.: «Наука», 1956.
3. Чехов А.П. Пьесы. – М.: «Художлит.», 1982. – 303 с.
4. Адмони В. Г. Генрик Ибсен. Очерк творчества. - М.: «Детская литература», 1956.
5. Адмони В. Г. Жизнь и творчество Генрика Ибсена. - М.: «Детская литература», 1956.
6. Зарубежная литература XX в. Учебник для вузов / под редакцией Л.Г. Андреева. - М.: «Высшая школа», 2003.
7. История зарубежной литературы 19 в / под ред. Е.М. Апенко. – М.: «ПБОЮЛ. Захаров М.А.», 2001. – 416 с.
8. Белый А. Театр и современная драма: Ибсен и Достоевский // Белый А. Символизм как миропонимание. - М.: 1994.
9. Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. - СПб: «Азбука-классика», 2002.
10. Зарубежная литература XX в. (1871 - 1917): Учебник для студентов филологических факультетов педагогических институтов / под редакцией В.Н. Богословского, З.Д. Гражданской. - М.: «Просвещение», 1979.
11. Данте. Дефо. Г.-Х. Андерсен. Ренан. Ибсен: Биографические повествования / составление и общая редакция Н.Ф. Болдырева. - Челябинск: «Урал», 1995.
12. Ермилов В. Драматургия Чехова. – М.: «Художлит.», 1954. – 338 с.
13. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX в. - М.: «Наука», 1979.
14. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. – М.: «РИК Русанова», 2001. – 432 с.

15. История всемирной литературы. АН СССР институт мировой литературы им. А.М. Горького. Т.7. - М.: «Наука», 1991.
16. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. – М.: «Издательство МГУ», 1989. – 261 с.
17. Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: «Академия», 2003.
18. История русской литературы. Том 4 / под ред. К.Д.Муратовой. – Л.: «Наука», 1983.
19. Неустроева В.П. Литературные очерки и портреты. – М.: «Издательство Московского университета», 1983
20. Неустроева В.П. Литература Скандинавских стран (1870 - 1970). Учебное пособие для филологических университетов. – М. : «Высшая школа», 1980.
21. Паперный З.С. «Чайка» А.П.Чехова. – М.: «Худож.лит.», 1980. – 180 с.
22. Паперный З.С. Вопреки всем правилам... Пьесы и водевили Чехова. – М.: «Искусство», 1982. – 285 с.
23. Энциклопедия мировой литературы / под ред. С.В. Стахорского. - СПб.: «Невская книга», 2000.
24. Тишунина Н.В. Западно-европейский символизм и русская литература последней трети XIX - начала XXв. (Драма, поэзия, проза). - СПб.1994.
25. Тишунина Н.В. Западно-европейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Монография. Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 1998.
26. Западная литература конца XIX века - начала XX века: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / под редакцией В.М. Толмачева. - М.: «Академия», 2003.

27. Трыков В.П. Зарубежная литература конца XIX века - начала XX века: Практикум. - М.: «Флинта»: «Наука», 2001.

28. Хейберг Ханс Генрик Ибсен. Перевод с норвежского В. Якуба. - М.: «Искусство», 1975.

29. Храповицкая Г.Н. Ибсен /Зарубежные писатели: Библиографический словарь. Т.2 / под редакцией Н.П. Михальской. - М.: 1997.