Волгоградский Государственный Университет

РЕФЕРАТ

На тему:

«Поэтика новой драмы Г. Гауптмана»

Выполнила:

Студентка гр.Ж-081

Молокова Е.

Проверил:

Пестерев В.А.

2010 год

Введение

По грандиозности ломки личностного и общественного сознания, по стремлению к новому качеству мира и новому качеству личности, эпоха рубежа ХIХ-ХХ вв. сопоставима единственно с эпохой Возрождения. В искусстве эта ломка, в первую очередь, связана с тем, что центром художественной вселенной оказывается качественно новая личность со своим качественно новым отношением к миру. На смену частной жизни, частным формам приходит некая обобщенность, существование человека в космосе, противостояние человека и мира, сходное с мироощущением человека ренессансного. Но сразу обнаруживались и существенные различия. Если человек Возрождения, окрыленный внутренней свободой, противостоял миру, космосу, Богу на равных, утверждая всеобщую гармонию, то в рубежную эпоху трагически очевидным становится противоречие: стремление несвободного человека осознать себя в рамках вечности.

Этот процесс существенно повлиял на развитие драмы на рубеже ХIХ-ХХ вв., «новой драмы», того художественного явления, которое противостояло ренессансной театральной системе. Если в традиционной шекспировской драме сложилось представление о безграничных возможностях личности (как отмечал Гегель: «…духовные силы … выступают в области драмы, как пафос индивидов, стоящих против друг друга»), то к концу ХIХ в. установилось противоречие между несвободным, не дающим возможности действовать, состоянием человека и действенной природой драмы. Личность оказывалась не целью прогресса, а попадала под власть необъяснимых, всевластных, ассоциирующихся с роком общественных сил. Так герои драмы, создававшейся на рубеже ХIХ-ХХ вв., располагались не как раньше – «друг против друга», а оказывались перед лицом враждебной действительности. «Театральное искусство, которое сформировалось на рубеже ХIХ-ХХ вв., отвечало потребности в цельном поэтическом видении действительности – в противовес анализирующим частным формам, характерным для театра второй половины прошлого столетия. У наиболее значительных художников этого переломного времени постоянно занимающая их проблема целостной и всесторонней картины жизни перерастает в проблему цельной, нераздробленной, неусеченной жизни. Проблема художественной гармонии, так или иначе, связывается с проблемой гармонической общественной жизни».

Формирование «новой драмы» обусловило в дальнейшем те художественные принципы, которые получили свое развитие в драме ХХ в. В круг драматургов «новой драмы» принято включать А.Чехова, Г.Ибсена, А.Стриндберга, , М.Метерлинка и, конечно, и создателя «новой драмы» Г.Гауптмана. Общим для «новой драмы» можно считать понятие «символ», находящее различные художественные воплощения в структуре произведения. Категория «символ» употребляется в значении, которое предлагает С.Аверинцев: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости … он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий Символ есть образ … но категория Символа указывает на выход образа за собственные пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного». С помощью символа художник стремился дополнить изображенное, раскрыть невидимый смысл явлений и словно продолжить реальность намеками на ее глубинное значение. Символы – лейтмотивы образа, символы – материализация процессов, происходящих в бессознательно интуитивной сфере души, символы – знаки присутствия на земле «неизвестных сил», рока, – все эти смыслы были призваны создать глубокий второй план произведения. Но чаще всего, символ, понимаемый в самом широком смысле слова, выступал как образ, связывающий два мира: частный, бытовой, единичный и всеобщий, космический, вечностный.

Поэтика «новой драмы» Гауптмана

Герхарт Гауптман - одна из наиболее значительных и противоречивых фигур в литературном процессе конца XIX - первой половины XX вв. Его творческое наследие, большая часть которого до сих пор не опубликована, насчитывает сотни томов. Перу Гауптмана принадлежат почти 50 пьес, 20 прозаических произведений, 2 поэтических сборника, множество эссе, речей, дневников. Однако наиболее ярко Гауптман заявил о себе в драматургии, считая «драматизм изначальной формой отношения человека к миру».1 Являясь, наряду с Ибсеном, Стриндбергом, Чеховым, одним из создателей европейской «новой драмы», он вывел немецкий театр на мировую арену.

Сам Гауптман никогда не причислял себя к одному определённому литературному направлению. Стремясь стать выше всяческих ограничений, предписанных какими-либо школами или теориями, он писал: «Реализм, натурализм. Первое из этих слов имеет в моих глазах сносную окраску, второе выглядит болотно-зеленым, очень мрачным, безотрадным. Реализм должен. Натурализм должен. Разве эти два понятия животные, которых можно дрессировать, - что они такое? Да, что такое реализм, что такое натурализм? Если мой взгляд правилен, то это вроде вывески на магазине. Но что там внутри, они не обозначают. И точно так же идеализм. Когда я слышу слово «идеализм», у меня возникает представление о художниках-дилетантах, которые качаются на ходулях и нуждаются в поддержке. Когда я слышу слово «реализм», мне вспоминается жующая корова. Скажет кто-нибудь «натурализм», и мне видится Золя в больших темно-синих очках».

Унаследовав высокий гуманистический идеал Гете, Гауптман воспринимался в среде немецкой интеллигенции как духовный наставник нации. В 1922 году, когда в Германии торжественно отмечался 60-летний юбилей художника, Генрих Манн писал: «Рядом с политическим главой государства правит он, президент сердца, которое есть у этого государства. Подобных примеров Германия еще не видела, равно как и вся Европа со времен Гюго. Республика знает, что избранный ею писатель утвердит и возвысит ее».

Характеризуя новаторскую поэтику «новой драмы», исследователи утверждают, что она «мобилизовала арсенал средств, с помощью которых в рамках пьесы выявляется собственно авторское «Я». Драматурги прибегали и к использованию античного хора, героя-резонера; создавалась принципиально иная система ремарок; появлялся «лирический герой»; могла быть представлена особого рода «психологическая ситуация», ситуация экстаза, когда герой кричит «не своим голосом».

При всевозможных новаторских поисках основным секретом техники «новой драмы», краеугольным камнем ее поэтики явилась новая субъектно-объектная организация. Изменилось само представление о присутствии автора в тексте пьесы, в спектакле благодаря изменению системы ремарок. Ремарки в «новой драме» перестают играть чисто служебную роль. Теперь они призваны в прямом авторском высказывании выразить настроение, чувства, обозначить лирический лейтмотив , объяснить характеры и обстоятельства биографии героев, а иногда и самого автора. В «новой драме» ремарки оказываются обращенными не столько к режиссеру, сколько к зрителю и читателю, становятся прозаической частью драмы, своеобразным монологом автора.

В «новой драме» чаще всего стилевые различия их речи скрадываются не личную, бытовую характерность, а родство душ, настроений.

Аналогичное явление можно увидеть и в драматургии Гауптмана. Сценическая речь определяет здесь не индивидуальные особенности персонажей, их социально-психологические или эмоциональные отличия, а всеобщность, равенство их положений, душевного состояния. В речи главных героев «словесное выражение становится самим выражаемым состоянием – однако не столько с помощью лексической семантики, то есть содержания языка, сколько с помощью семантики синтаксической, то есть языковой формулы». Так, например, пассивность героев, их несвобода, недоумение, растерянность перед жизнью выражается в «безличных конструкциях», «вопросительных предложениях», «в предложениях эллиптических, «рваных», в бормотании».

Двойственная природа слова в «новой драме» образует явление, называемое обычно подтекстом, или «диалогом второго разряда» . Подтекст в «новой драме» тесно примыкает к внутреннему действию: чем напряженней внутренний конфликт, чем глубже, философичнее смысл драмы, тем значительнее становится и роль подтекста. Как отмечал Н.Берковский: «Ситуационное – в тексте, а в подтексте обобщенное». Подтекст, по классическому определению, – подспудный, неявный смысл, не совпадающий с прямым смыслом текста.

Подтекст зависит от общего контекста высказывания, от цели и экспрессии высказывания, от особенностей речевой ситуации. Подтекст возникает как средство умолчания, «задней мысли» и даже иронии. В этом случае «прямые лексические значения слов перестают формулировать и определять внутреннее содержание речи». Более узкое понятие подтекста, в большей степени применимое к поэтике «новой драмы», может быть выражено как комплекс мыслей и чувств, содержавшихся в тексте, произносимом персонажами пьесы и раскрываемом не только в словах, но и в паузах, во внутренних, не произносимых вслух монологах

Подтекст в силу специфики не мог появиться в пьесах, построенных на условном, нереалистическом, внебытовом материале, здесь потаенный смысл должен был раскрываться другими способами. В условных драмах ситуация экзистенциального нравственного выбора героя более обострена и отточена. Одним из приемов создания такой ситуации оказывается обращение к литературным, историческим, мифологическим источникам (то есть к «чужому» материалу) и к цитированию, намеренно открытому или завуалированному, известных произведений мировой литературы (то есть к «чужому» слову). Реминисценции, аллюзии, ассоциации, заимствования, переосмысления, цитирование чужих текстов – явление, характерное для художественного сознания ХХ в. Это давало широкие возможности для создания символов-намеков, метафор, аллегорий, выражавших непреходящую сущность бытия, делало незначительными сиюминутные проблемы современного человека, позволяло преподнести читателю и зрителю в чистом виде извечные законы мироздания.

Драматические произведения, традиционно объединяемые общим названием «новая драма», на самом деле различны. Поэтому мне бы хотелось ввести два рабочих термина для двух жанрово-стилистических направлений, сосуществующих в «новой драме»: реалистически-символическая драма (Чехов, Ибсен, Стриндберг) и фантастически-символическая драма (Блок, Андреев, Метерлинк). Это необходимо не только из-за существенных различий в поэтике, но и потому, что в исторической перспективе эти два направления образуют, по сути дела, две основные тенденции развития драматургии ХХ в.

Гауптман ставил в центр своих произведений не катастрофическое событие, не ситуацию нравственного выбора, а внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и неотвратимых изменений

В эпоху разрушения позитивистского универсализма теряется представление о познаваемости мира, и человек оказывается во власти бессознательных общественных сил. Те грандиозные задачи по воссозданию гармонии в мире и в душе человека, которые ранее стояли перед героями, правителями, историческими деятелями, неожиданно встали перед средним человеком, обывателем. Все это привело к значительной трансформации внешнего конфликта: противостояние человека и изначально враждебного ему мира, внешних обстоятельств. И даже если появлялся антагонист, он лишь воплощал в себе враждебную действительность, окружающую героя и мешающую ему придти к гармонии с миром, создать некую целостную картину жизни, найти те универсальные эстетические и моральные ценности, которые бы не нивелировались временем, а помогали человеку ориентироваться во враждебной действительности. Подобный внешний конфликт виделся изначально неразрешимым. Он, таким образом, фаталистичен и максимально приближался к трагическому. Трагизм повседневности, открытый «новой драмой», в отличие от античной и ренессансной трагедии, заключен в осознанном и глубоком конфликте между личностью и объективной необходимостью, и если «в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом – о трагедии жизни».

Неразрешимость внешнего конфликта была, как бы изначально предопределена в «новой драме» Гауптмана, предрешена самой жизнью, действительностью, эпохой, он становился не столько движущей силой драмы, сколько фоном разворачивающегося действия и определял трагический пафос произведения. А подлинным стержнем драматургического действия становится внутренний конфликт, борьба героя с самим собой в условиях враждебной действительности. Этот конфликт, как правило, так же неразрешим в рамках пьесы из-за внешних, фатально подчиняющих себе человека обстоятельств. Поэтому герой, не находя опоры в настоящем, чаще всего ищет нравственные ориентиры в неизменно прекрасном прошлом или в неопределенном светлом будущем. Неразрешенность внутреннего конфликта на фоне неразрешимого внешнего, невозможность преодолеть автоматизм жизни, внутреннюю несвободу личности – это все оказывается структурообразующими элементами «новой драмы». Неразрешенность и неразрешимость конфликта ведет героев «новой драмы» к духовной гибели, к бездействию, душевной апатии, к состоянию ожидания смерти, и даже сама смерть не видится разрешением внутренних противоречий героя, поскольку гибель отдельного человека не является событием на фоне вечности, к постижению которой пробивается человек.

В связи со стремлением к изображению глобальных, вневременных, вечностных конфликтов в драматургии этого направления прослеживается одна характерная черта. Это использование уже известного в мировой культуре материала: античной трагедии, языческой и христианской мифологии, средневековых сюжетов и жанровых форм, приемов народного театра.

Именно в недрах символизма возникла идея возрождения, так называемого культового театра, где мыслилось активное участие зрителей в представлении как буквальное участие в религиозно-культовом действии, в ритуальном игрище на манер древних, которое должно было заменить традиционное зрелище, где зритель – лишь пассивный наблюдатель.

Своеобразие конфликта в «новой драме» Гауптмана сформировало новую пространственно-временную систему координат. Она может быть связана с проблемой раз и навсегда выбранного пути, принятого решения, представленного как внесюжетный элемент пьесы, предыстория героя, которое обесценивается и обесцвечивается на фоне будней, растянутых на время всей человеческой жизни. Это решение постоянно соизмеряется героями со всей своей прошлой и будущей жизнью. Время и пространство в драме может быть организовано также и экстремальной ситуацией, случаем, выбивающим человека из повседневности, когда «борьба героя за право осуществить свой выбор приобретает, таким образом, характер столкновения данной ситуации со временем всей человеческой жизни».

Следствием этого оказываются два момента. Во-первых, своеобразная двуслойность времени: действие по драматургическим законам происходит в настоящем времени, но не замыкается на нем, не исчерпывается сиюминутностью, а обязательно проецируется на всю человеческую жизнь, иногда на жизнь нескольких поколений, пока существует неисчерпанность конфликта. Таким образом, герои ощущают настоящее как звено в бесконечной цепи истории человечества. Во-вторых, двунаправленность драматического времени. Настоящее временно, преходяще и потому не ценится героями. Есть идеализированное прошлое, история человечества с выработанными разумными ценностями, на которые герой не может опереться, ибо они перестали быть ценностями в том мире, в котором он живет. И есть гармоническое будущее, о котором тоскуют, мечтают его приблизить, но никогда не достигают. Это особенность кризисного переломного сознания, когда человек осознает свою жизнь включенной в бесконечный ход времени. Как это, например, прослеживается у Гауптмана. Размытое в сторону прошлого и будущего, настоящее время в его пьесах утратило ту конкретику и определенность, которую имело в старой классической драме.

Происходит также и расширение сценического пространства до пределов вечности. Особенно это наглядно проявляется в пьесах фантастически-символистского направления. Место действия здесь обобщено до предела, расширено до космических масштабов. И это понятно, потому что героями этих пьес оказываются не конкретные люди, а персонификация различных способов отношения к миру, а противостоит им фатум, олицетворенная (или неолицетворенная) враждебная действительность.

Таким образом, и углубленный психологизм, «движения души» как основная пружина движения сюжета, и укрупнение драматических конфликтов до уровня общечеловеческих, обобщающих опыт нескольких поколений, когда основой драматического, по Гауптману, становилась «величественная и непрерывная беседа души с судьбой» – качественно меняет пространственно-временные законы построения драматического произведения.

Внешний драматургический конфликт, бытовой или социальный, достаточно неглубок и легко преодолевается или снимается. Конфликт же идейный столь глобален, космичен, что его невозможно и пытаться разрешить не только в рамках одной пьесы, но и в рамках всей человеческой жизни – это придает происходящим событиям характер имманентной трагичности бытия вообще. Образ будущего – неопределен, чаще всего он существует только декларациях героев-резонеров. Настоящее же представляется клубком непреодолимых противоречий, начиная с бытовых неурядиц, нравственной глухоты героев и кончая неприятием жизни вообще.

Драматургическое пространство у Гауптмана, на первый взгляд, вполне традиционно: часто соблюдено даже единство места, но вместе с этим оно может приобретать своего рода мифологический характер. Действие происходит, как правило, внутри некоего помещения, именно помещения, а не дома, поскольку это лишь строение, а не социально-бытовое или даже этическое понятие. Гауптманские герои всегда необъяснимо привязаны к месту, где они так несчастны, но при этом они все время говорят о необходимости покинуть его, отправиться в другой город, в «праведную землю», в иллюзорный мир, где возможно счастье. Но за пределами дома – некое неведомое пространство, и если одни герои связывают с ним возможные, но неосуществимые изменения в жизни, то другие приходят оттуда, принося как из небытия прошлые события из жизни героев, и тем самым, определяя их будущую судьбу.

Список литературы:

драма художественный гармония

1. Гауптман Г. Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Маркс, 1908.

2. Гауптман Г. Пьесы: В 2 т. М.: Искусство, 1959.

3. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во МГУ, 1982. - 480 с.

4. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. -524 с.

5. Луначарский A.B. Последние пьесы Г.Гауптмана // Луначарский A.B. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5 М.: Худож. лит., 1965. - С.396-407.