

На правах рукописи

**Андреева Софья Александровна**

**Функции паузы в поэтике английской "новой драмы"  
(Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси)**

Специальность 10.01.03 - "Литература народов стран зарубежья"  
(западноевропейская литература)

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва - 2005

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы филологического факультета Красноярского государственного педагогического университета.

Научный руководитель:

доктор филологических наук,  
профессор ВОРОПАНОВА Марианна Ивановна

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук,  
профессор ЧЕРНОЗЕМОВА Елена Николаевна

кандидат филологических наук,  
доцент МЕРКУЛОВА Майя Геннадиевна

Ведущая организация – Московский государственный областной университет

Защита состоится «17» октября 2005 года в ..... часов на заседании диссертационного совета Д 212.154.10 при Московском педагогическом государственном университете по адресу: 119992, Москва, Малая Пироговская ул., д. 1, ауд. ....

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МПГУ 119992, г.Москва, Малая Пироговская, д. 1.

Автореферат разослан «<sup>14</sup>.....» сентября 2005 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  Соколова Н.И.

2006-4  
12984

2169926

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Движение “новой драмы” – важный период в истории литературы и театра, ярко и оригинально отразивший современную ему реальность и предвосхитивший многие аспекты драмы XX столетия. С этим движением связано экспериментирование в области драматической формы, серьезные изменения на уровне поэтики, развивавшиеся в общем русле характерных для того времени эстетических и художественных преобразований, но не получившие еще в критической литературе всестороннего освещения. Этим и определяется актуальность настоящего исследования.

Один из принципиальных, но не изученных детально вопросов – проблема действия, специфика организации драматической речи и системы ремарок. В данной работе представлен особый тип ремарок в “новой драме” – паузы и приближенные к ним по значению ремарки, описывающие ситуацию молчания. Имеется в виду лишь драматургическая поэтика без обращения к молчанию как философскому понятию или мифологеме религиозного опыта. **Научная новизна работы** заключается в том, что показывается функциональное взаимодействие ремарок, в первую очередь – пауз, с действием и диалогом в “новой драме”. Среди исследователей теории драмы в целом и “новой драмы” в частности еще недостаточно распространено восприятие системы ремарок в единстве с репликами. Так, утверждается, что в пьесе как бы сосуществуют “два слоя, различных по эстетической природе”, что авторская речь в форме ремарок, регламентирующих оформление сцены и поведение действующих лиц, “в общей структуре драматического произведения образует четко обособленный план, как бы параллельный плану речи персонажей”. Хотя диалог и остается основным средством языкового выражения, изменяется “соотношение диалога с другими композиционно-речевыми элементами внутри отдельного произведения”, оппозиция “монолог-диалог” отступает перед противопоставлением “диалог-ремарка”. Ремарки “превращаются в метатекст, определяющий для диалогов и имеющий над ними приоритет”, напротив, “когда первостепенность и метатекстуальный характер сценических указаний оспариваются, есть возможность либо их игнорировать, либо использовать диалектически вопреки тексту диалогов”.

1. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь/ В.А.Сахновский-Панкеев.-Л., 1969.-С.188
2. Мельничук А.С. Диалектика языковой формы и содержания в произведениях художественной литературы/ А.С.Мельничук// Литература. Язык. Культура/ под ред. В.Степанова.-М., 1986.-С.239
3. Винокур Т.Г. Характеристика структуры диалога в оценке драматического произведения/ Т.Г.Винокур// Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения.-Кишинев, 1977.-С.64
4. Пави П. Словарь театра/ П.Пави; пер. с фр.-М., 1991.-С.394-395



Встречающиеся в работах упоминания о паузах как особом типе ремарок обычно не выходят за рамки отдельных замечаний. Основная роль отводится главному выразительному средству драмы – речи, сценическому диалогу, действию. Считается, что душевные движения должны четко выражаться в произносимых словах, переживания героев – прямо и свободно обнаруживаться в речи. Смена смутных настроений, едва возникшие чувства, неясные ощущения “укладываются в драматическую форму с трудом”.

Конечно, в драме диалогическая форма повествования является родовой чертой. Развитие драматического действия осуществляется в различных видах диалогической речи персонажей. Однако в структуре драмы пауза не противопоставлена слову, драматическому действию. Если отождествлять действие с фабулой или интригой, то всякие паузы малозначимы, даже бесполезны, ибо только отодвигают развязку. Если же соотносить действие в драме прежде всего с приемами раскрытия характера и конфликта, то паузы приобретают особое значение. Действие драмы и характеры с удивительной силой развиваются в молчании. Анализ пауз позволяет глубже осветить внутренний конфликт, скрывающийся за внешним бездействием.

Объектом нашего исследования стала английская “новая драма”, на примере которой особенно хорошо видно, что ремарки, и в том числе интересующий нас их вид – паузы, становятся полноправным средством драматургической поэтики.

Европейской “новой драме” посвящено немало как отечественных, так и зарубежных литературоведческих и искусствоведческих трудов. Это и обзорные работы (М. Валенси, Р. Вильямс, Э.Э. Хэйл, В.Г. Адмони, А.А. Ланикт, Б.И. Зингерман, Г.Н. Храповицкая, Т.К. Шах-Азизова и др.) и монографии о творческом пути того или иного драматурга, представляющие биографические сведения, идейно-художественный анализ пьес, данный в хронологической последовательности, а также отдельные проблемы творчества. Английская драма рубежа XIX-XX веков также не раз была объектом исследования (Дж. У. Канлиф, А.К. Кеннеди, Ж. Мак Дональд, А.Ю. Морган, А. Николл, Дж. К. Тревин, А. Хендерсон, А.А. Гозенпуд, А.Г. Образцова и др.).

Значительное количество работ написано о Дж. Б. Шоу (Ч. Бёрст, Э. Бентли, Г.Э. Броун, М. Валенси, А. Ганц, Ф. Деннингхаус, Б. Дюкор, Дж. Миллс, М. Морган, Р.М. Оманн, Х. Пирсон, А. Хендерсон, П.С. Балашов, З.Т. Гражданская, А.Г. Образцова, А.С. Ромм) и Дж. Голсуорси (А. Баркер, Дж. Гиндин, Р. Коутс, Н. Кроман, Г. Оулд, Р. Саутер, Г. Такахаши, Л. Шалит, М.И. Воропанова, Н.Я. Дьяконова, М.П. Тугужева и др.).

Драматургическое творчество Шоу и Голсуорси в большей степени изучается с содержательной стороны, в меньшей – со стороны поэтики, на одном из элементов которой – паузе – мы и сосредоточим наше внимание. Чтобы подойти к анализу пауз в структуре драм этих авторов, необходимо

обратиться к принципам развития действия, типу конфликта, характерам, что, безусловно, обогатит и общее представление о традиционности и новаторстве в их драматургической поэтике.

В настоящем исследовании использование пауз рассматривается как типологическое явление, для чего потребовалось изучение историко-литературного контекста “новой драмы”. В качестве же основного материала взяты пьесы Б. Шоу и Дж. Голсуорси, представителей одной национальной традиции, но совершенно различных стилевых манер.

**Цель исследования** – рассмотреть паузу как существенный элемент поэтики английской “новой драмы”, выявить ее функции и доказать, что в структуре драмы пауза, молчание персонажей не противопоставлены речи, действию, но функционально взаимосвязаны с ними.

В соответствии с целью работы предполагается решить следующие задачи.

Во-первых, обратившись к историко-литературному контексту, представить паузу как элемент поэтики европейской “новой драмы”, обозначить типологические соответствия в использовании пауз.

Во-вторых, исследовать роль пауз в развитии драматического действия и в отражении психологического состояния персонажей в пьесах Б. Шоу.

В-третьих, определить функции пауз в пьесах Дж. Голсуорси, подчеркнув моменты сходства и отличия в стилиевой манере этих драматургов.

В-четвертых, соотнести индивидуальные особенности использования пауз у Шоу и Голсуорси с важнейшими тенденциями современной им драмы и показать продуктивность их опыта для последующих поколений драматургов.

В основу диссертационного исследования положены культурно-исторический и сравнительно-типологический методы.

**Теоретической основой диссертации** стали положения, выдвинутые в трудах А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, М.М. Бахтина. Учтены работы по теории драмы А.А. Аникста, С.В. Владимирова, А.А. Карягина, М.С. Кургинян, В.Е. Хализева, Г.О. Бейкера, П.М. Левитта, Дж.Л. Стайана и др., а также исследования по истории европейской драматургии конца XIX – начала XX вв.

**Практическая значимость работы** состоит в том, что ее материалы могут быть использованы в вузовских лекционных курсах по зарубежной литературе XIX–XX вв., в спецкурсах и спецсеминарах по проблемам зарубежной драматургии.

**Апробация работы.** Материалы диссертации обсуждались на заседаниях кафедры зарубежной литературы Красноярского государственного педагогического университета и кафедры истории литературы и поэтики Красноярского государственного университета. Результаты исследования использовались при чтении лекционного курса по зарубежной литературе конца XIX – начала XX вв. в КГУ. Проблемы, поставленные в диссертации, стали материалом для восьми публикаций и ряда докладов на научных конференциях, в том числе двух международных: съезде русистов в

Красноярске в 1997 г. и конференции "Компаративистика: современная теория и практика" в Самаре в 2004 г.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, примечаний и библиографии. Общий объем работы составляет 182 страницы. Библиографический список включает 346 названий, из них 159 на иностранных языках.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Во введении** обоснован выбор темы диссертации, ее актуальность и научная новизна, кратко представлена история изучения вопроса в отечественном и зарубежном литературоведении, сформулированы цель и задачи исследования.

**Первая глава** ("У истоков движения "новой драмы": роль паузы в ее поэтике") открывается краткой характеристикой европейской "новой драмы", объединившей различных по мироощущению, философским и общественным убеждениям, стилистической манере писателей. Конец XIX–начало XX века для Европы – время важных социально-исторических преобразований, оказавших свое влияние и на развитие искусства. Для писателей, ощущавших тесную связь с эпохой, закономерен поэтому интерес к драматургии, искусству, основанному на острых коллизиях и конфликтах. Новые формы обусловлены новым содержанием пьес. Речь идет не о самодостаточном экспериментировании драматургов с различными приемами поэтики, поскольку постановка важнейших проблем эпохи, стремление осмыслить происходящее (и как следствие – усиление интеллектуального начала, введение философского плана) видоизменяют традиционные драматические формы.

Один из самых интересных и еще недостаточно изученных вопросов поэтики "новой драмы" – ремарки, функционально взаимосвязанные с драматической речью. Имея в виду авторскую индивидуальность, национальные особенности, влияние различных литературных течений и школ, мы рассматриваем специфический вид ремарок – паузы и их значение как явление типологического характера в европейской драме, предваряя этим обращение к пьесам Шоу и Голсуорси.

В данной главе анализируются произведения ряда крупных драматургов рубежа XIX–XX веков. В западноевропейской традиции это прежде всего норвежец Г. Ибсен, стоявший у истоков "новой драмы" и переживший сложную творческую эволюцию (мы обращаемся только к его реалистическим социально-психологическим драмам и некоторым поздним пьесам с символистскими чертами), это также швед А. Стриндберг, творчество которого не укладывается в жесткие рамки определенного литературного направления (натуралистические драмы и экспрессионистские "пьесы игры снов"), и бельгиец М. Метерлинк, теоретик и практик символистского театра. В русской традиции центральной фигурой становится А.П. Чехов, воспринявший опыт мировой драматургии, новаторски развивший лучшие традиции отечественного

театра и предвосхитивший многие аспекты драмы современной. Анализируются также пьесы И.С. Тургенева, предшественника Чехова в области драмы, и Л.Н. Андреева, который во многом опирался на поэтику чеховской драмы, видя в ней основу нового психологического театра.

Паузы в пьесах Г. Ибсена отражают размышления персонажей, внутреннюю борьбу, глубокие эмоциональные потрясения, заменяя многословные объяснения. Паузы несут смысловую нагрузку, формируя подтекст.

В пьесах А. Стриндберга паузы фиксируют психологическое состояние действующих лиц, обозначают определенные нюансы в общей атмосфере произведения, создают особые пантомимические картины.

Использование пауз у М. Метерлинка соотносится с принципами “второго диалога” и связано с отношением к слову как к чему-то внешнему, материальному, с открытием истины не в словах, но в молчании, с общением без слов как высшей его формой, с ситуацией ожидания и характерными для нее мотивами.

В пьесах И.С. Тургенева наивысшее напряжение заключено не в патетических сценах и красноречивых монологах, но в молчании, скрывающем переживания героев, серьезные, порой неразрешимые конфликты. Паузы рождают в пьесе особое настроение, участвуют в формировании подтекста.

Паузы в пьесах А.П. Чехова влияют на развитие драматического действия, замедляя внешнее действие и перенося акцент на внутреннее состояние героев. Меняется структура диалога: пауза выполняет функцию реплики, часто являясь ответом не на слова, а на угадываемые мысли. Возникает “двойной диалог”: тот, что произносится, и тот, что не получает словесного выражения. Пауза становится своеобразной формой подтекста. У Чехова пауза – одно из средств создания психологически сложного характера. Паузы эмоциональны, они косвенно проявляют душевное состояние персонажей, подчеркивают насыщенность их внутренней жизни.

Паузы в пьесах Л.Н. Андреева свидетельствуют о важнейших для автора изменениях в драматической структуре: трагизм души вместо трагизма действия. Паузы указывают на невозможность выражения чувств словами, непонимание людьми друг друга. Паузное обрамление, создавая кольцевую композицию пьес, отражает философские размышления автора о жизни.

В Англии движение “новой драмы” возникает в 1890-х гг. и расцветает в первом десятилетии XX века. Главными представителями его были Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Х. Гренвилл-Баркер. Критики У. Арчер и Дж.Т. Грейн своими обзорами содействовали популяризации принципов “новых драматургов”, которых объединяла вера в важность театра как социальной, силы, отражение в нем реальной жизни, экспериментирование с драматической формой, желание уйти от ограниченной структуры “хорошо сделанных пьес”, господствовавших на коммерческой сцене.

Первые пьесы о современности в английской литературе рубежа веков принадлежали известным драматургам А.У. Пинеро и Г.А. Джонсу, но они по-

прежнему во многом оставались в рамках былого мелодраматизма, привычного разрешения конфликтов.

Важное место в возрождении английского театра занимают пьесы О. Уайльда, которого ряд исследователей называет автором, проложившим дорогу английской “драме идей”, и непосредственным предшественником Шоу.

И в трагедиях, и в социально-бытовых комедиях Уайльда наибольшее внимание привлекают диалоги. Сама их конструкция в трагедиях “Герцогиня Падуанская” (“The Duchess of Padua”, 1891) и “Саломея” (“Salome”, 1896) определяется процессами, происходящими в сознании героев, действию придается особая интроспективность. В подобной структуре видится некоторое сходство с метерлинковской “поэтикой молчания”. Максимальный драматический эффект достигается простейшими вербальными средствами, а также паузами, молчанием.

В комедиях Уайльда “Веер леди Уиндермир” (“Lady Windermere’s Fan”, 1899), “Как важно быть серьезным” (“The Importance of Being Earnest”, 1895), “Идеальный муж” (“An Ideal Husband”, 1895) на первом плане, конечно, остроумные, парадоксальные диалоги, но определенное место занимают и ремарки, описывающие ситуацию молчания. Паузы связаны с недоговоренностью, с тайнами, которые герои хотят скрыть. Главная же роль пауз в том, что они подчеркивают кульминационные моменты, усиливая их комическое или драматическое звучание.

От пьесы к пьесе ремарки Уайльда все более беллетризуются, превращаясь в своеобразные отступления. Это отражение характернейшей для английской драмы рубежа XIX-XX веков тенденции. И Б. Шоу, и Х. Гренвилл-Баркер, и Дж. Голсуорси вводят расширенные ремарки. В них дана не только сценическая обстановка, описание места и времени действия, но и эмоциональное и психологическое состояние персонажей, их взаимоотношения. На примере английской “новой драмы” хорошо видно, что ремарки становятся полноправным элементом драматургической поэтики. В английской традиции представлена драма интеллектуальная и психологическая, авторы соединяют приемы эксплицитные (значение передается через слово и действие) и имплицитные (непрямое, косвенное выражение значения). Одни герои выступают как рупоры авторских идей, другие действуют согласно своим мыслям, чувствам, убеждениям, свидетельствуя о глубоком проникновении автора в тайны человеческой природы.

Сочетание свойств различных типов драмы можно наблюдать в творчестве Харли Гренвилл-Баркера, английского режиссера и драматурга, который был близко знаком с Б. Шоу и принимал активное участие в постановке его пьес, равно как и пьес Дж. Голсуорси. Для многих пьес Гренвилл-Баркера характерен интерес к внутренней жизни героев, тесная связь мысли и чувства в общей атмосфере произведения, подтекст, ассоциативный диалог, недосказанность, значащие паузы, частое использование многоточий.

Паузы широко представлены в таких пьесах Гренвилл-Баркера, как “Замужество Энн Лит” (“The Marrying of Ann Leete”, 1901), “Наследство Войси”



(“The Voysey Inheritance”, 1905), “Потеря” (“Waste”, 1907), “Фирма Мадрасов” (“The Madras House”, 1909-1910). Паузы отражают мысли и эмоции персонажей, указывают на важные моменты в развитии действия, когда внутреннее напряжение достигает предела. В соединении с репликами паузы отмечают неловкие, тягостные эпизоды, трудные и неприятные для участвующих в них героев. В диалогах пауза может выполнять функцию реплики, заменяя словесный ответ выразительным, значимым молчанием, взглядом, жестом.

Хотя творчество Ибсена, Стриндберга, Метерлинка, Тургенева, Чехова, Андреева, Уайльда, Гренвилл-Баркера связано с различными национальными традициями, художественными методами, можно выявить определенные типологические соответствия в использовании пауз.

Сосредоточенность на внутреннем действии, мыслях и чувствах героев заставляет думать о естественности их проявлений на сцене, о характерности этих проявлений для современности, о “молчаливых и невидимых слезах”. Страдания, по известному выражению Чехова, нужно передавать “не ногами и не руками, а тоном, взглядом”; безмолвие – высшее выражение и счастья, и несчастья.

Герои “новой драмы” погружаются в молчание в моменты раздумий, тонких душевных переживаний, напряженного ожидания. Молчание становится значимым и концептуально обусловленным. Так, символизируя одиночество, отсутствие взаимопонимания, разобщенность людей, молчание в ряде случаев парадоксально оборачивается “общением душ”.

Пауза в “новой драме” перестает быть только служебной ремаркой. Диалог и система пауз функционально взаимосвязаны. Паузы участвуют в формировании подтекста. Они соотносены с развитием действия и характеристикой персонажей, и главные функции их поэтому определяются как структурообразующая и характерологическая.

**Вторая глава** (“Функции паузы в драматургической поэтике Б. Шоу”) включает в себя два параграфа.

Первый параграф (“Паузы и драматическое действие в пьесах Б. Шоу”) начинается с общей характеристики драматургии Шоу, одного из самых оригинальных явлений в искусстве XX века.

В нашей работе рассмотрены главным образом пьесы 1890-1910-х годов, относящиеся к первому периоду творчества Шоу и связываемые обычно с движением “новой драмы”. Наследие Шоу этих лет очень разнообразно. Шоу начинает с цикла “Пьес неприятных” (“Plays Unpleasant”: “Дома вдовца” – “Widower’s Houses”, 1892, “Сердцеед” – “The Philanderer”, 1893, “Профессия миссис Уоррен” – “Mrs Warren’s Profession”, 1898) и цикла “Пьес приятных” (“Plays Pleasant”: “Оружие и человек” – “Arms and the Man” 1894, “Кандида” – “Candida” 1894, “Избранник судьбы” – “The Man of Destiny”, 1895, “Поживем-увидим” – “You Never Can Tell”, 1895). Затем следует цикл “Три пьесы для пуритан” (“Three Plays for Puritans”: “Ученик дьявола” - “The Devil Disciple”, 1896-1897, “Цезарь и Клеопатра” – “Caesar and Cleopatra”, 1898, “Обращение

капитана Брасбаунда” – “Captain Brassbound’s Conversion”, 1899). В этих ранних драмах Шоу уже проявляется своеобразие его театра: социальная направленность, интеллектуализм, парадоксальность, дискуссионность.

В 1900-1910-е гг. Шоу пишет пьесу философского характера “Человек и сверхчеловек” (“Man and Superman”, 1901-1903), а также ряд пьес с острой, актуальной проблематикой, затрагивавшей разные стороны действительности (“Другой остров Джона Булля” – “John Bull’s Other Island”, 1904, “Майор Барбара” – “Major Barbara” 1905, “Первая пьеса Фанни” – “Fanny’s First Play”, 1911), знаменитого “Пигмалиона” (“Pygmalion”, 1912), одну из своих самых интересных пьес “Дом, где разбиваются сердца” (“Heartbreak House”, 1913-1917) и другие произведения.

В 20-е гг. метод Шоу приобретает новые качества, усиливается гротескно-парадоксальное начало. Мы обращаемся только к двум крупнейшим пьесам этого периода – “Назад к Мафусаилу” (“Back To Mathusalem”, 1918-1920) и “Святая Иоанна” (“Saint Joan”, 1923), не анализируя “Тележку с яблоками” (“The Apple Cart”, 1929) и последующие экстраваганцы Шоу, поэтика которых требует особого подхода.

Шоу многое нужно было сказать зрителям и читателям, пробудить их мысль, показать вещи в их истинном свете, и средством для этого он избирает слово. Однако в своих пьесах Шоу широко использует ремарки, так или иначе описывающие ситуацию молчания. Это и собственно “пауза”, и ремарки “молчание”, “молча”, “не отвечает”, “тишина” и пр., а также сценические эпизоды, в течение которых слов не произносится, но которые заполнены какими-либо движениями или звуками. Паузы в пьесах Шоу не означают полного отсутствия драматического действия, выражая те реакции персонажей на окружающее, которые могут воплощаться и в произносимых словах, движениях, жестах.

Паузы нередко фиксируют потрясение героев, общее молчание, в которое погружаются действующие лица, подчеркнутое нежелание или невозможность сказать что-либо. Эти ситуации сопровождаются ремарками “неприятное молчание”, “неловкая пауза”, “общее смятение”, “воцаряется тишина” и др., обменом удивленными, вопросительными взглядами.

Диалог и система пауз, внешнее действие и сцены молчания функционально взаимосвязаны в структуре пьес Шоу. Невербальные элементы не противопоставлены речи и могут играть сюжеторазвивающую роль. Паузы усиливают напряжение кульминационных ситуаций, отмечают важность сцены, поведения персонажей, произнесенного слова или фразы. Так, в “Профессии миссис Уоррен” Прейд и Виви говорят о миссис Уоррен. Виви еще ничего не знает о занятиях матери. Прейд смущен, умолкает, совершенно растерявшись, затем делает попытку перейти на веселый тон. Устанавливается неловкое молчание. В другой сцене Прейд и Фрэнк в изумлении смотрят на Виви, уже все понявшую. Она, не в силах произнести вслух, кем является ее мать, берет лист бумаги, пишет, потом рвет написанное. Наконец, в финальной сцене, когда миссис Уоррен покидает комнату, Виви вздыхает с облегчением, садится к

стола и с головой уходит в работу. Молчание здесь подчеркивает отсутствие мелодраматической развязки, замененной внешне обыденной картиной: одиноко сидящая над конторскими книгами Виви демонстрирует внутреннюю собранность, готовность к действию.

Паузы в пьесах Шоу либо предваряют серьезный разговор, готовя к нему (в "Доме, где разбиваются сердца" – сцена молчания перед важнейшим диалогом капитана Шотовера и Элли о мире и человеке), либо следуют за ключевыми репликами персонажа, указывая на реакцию остальных действующих лиц (в "Святой Иоанне" молчание и общее изумление становятся реакцией собравшихся на объявление короля о том, что он поручил командование армией Жанне).

Паузы участвуют в создании сценических эффектов, привлекают внимание к тому или иному герою. Появление нового персонажа, уход со сцены часто сопровождается общим молчанием. Значимыми у Шоу оказываются, например, появление Сарториуса и Бланш в "Домах вдовца", Марчбэнкса и Бёрджесса в "Кандиде". Гости миссис Хиггинс поражены появлением Элизы ("Пигмалион"), удивление и полную тишину вызывает приход Жанны в королевский замок ("Святая Иоанна").

В "Доме, где разбиваются сердца" все провожают взглядами капитана Шотовера, в глубокой задумчивости уходящего в кладовую. В "Святой Иоанне" Жанна говорит о своем одиночестве и своей силе, о том, что, если ее сожгут, она войдет в сердце народа (эта сцена предшествует эпилогу). Несколько мгновений собравшиеся смотрят ей вслед в угрюмом молчании. Подобные сцены приносят дополнительный элемент в развитие конфликта, поэтому организация ремарок здесь непосредственно связана с функциями отдельных сцен и смыслом пьесы в целом. Чтобы понять истинное значение паузы, необходимо бывает мысленно вернуться к предшествующим актам: момент подготавливается всем ходом действия, пауза указывает на его важность, начало дальнейшего развития.

С паузами и другими ремарками в пьесах Шоу связаны определенные изменения в традиционных диалогических структурах: один из партнеров в диалоге молчит, пауза заменяет ответ, выполняя функцию реплики и описывая реакцию действующего лица (взгляд, мимика, жест). Причем спустя какое-то время ситуация дается в зеркальном отражении, персонажи меняются ролями, в выразительное молчание погружается уже другой партнер. По такой схеме строятся диалоги Бланш и Тренча ("Дома вдовца"), Грейс и Чартериса ("Сердцеед"), Морелла и Марчбэнкса ("Кандида"). В диалогах миссис Уоррен и Виви ("Профессия миссис Уоррен") инициатива переходит от матери к дочери. Сначала молчит Виви, позже ситуация меняется, молчит уже миссис Уоррен, то закрывая лицо руками, то жалостно взглядывая на дочь. Наконец, в 4-м акте Виви ждет, чтобы мать заговорила, и миссис Уоррен, боясь молчания, начинает диалог, но, так и не сумев найти общий язык с дочерью, убедить ее в своей правоте, молча смотрит на Виви.

Паузы в пьесах Шоу заполняются жестами, движениями, звуками, что подчеркивает значимость происходящего, создает соответствующее настроение, особую атмосферу. Так, в прологе "Цезаря и Клеопатры" рисуются картины паники, вызванной нападением римлян, но вот смолкают топот и крики, воцаряется тьма и мертвая тишина. Именно с этого момента начинается 1-й акт. В 4-м акте молчание играет особую роль в сцене предсказания: молчание и тьма становятся ответом на призыв Клеопатры. В пьесе "Человек и сверхчеловек" моменты молчания участвуют в формировании атмосферы так называемого эпизода "Дон Жуан в аду" (3-й акт). В последнем акте "Дома, где разбиваются сердца" герои прислушиваются, глядя вверх, в страшном напряжении они молча ждут близкого конца, справедливого наказания, часа суда.

Паузы у Шоу выполняют, таким образом, структурно-композиционную функцию, организуя ритмическое движение эпизодов и передавая сложную эмоциональную динамику действия.

Второй параграф второй главы - "Роль пауз в отражении психологического состояния персонажей в пьесах Б.Шоу". Прямо не обращаясь к психологической драме, Шоу создает достаточно четкий образец нового "интеллектуального" театра, где характер прежде всего - носитель идеи. Думается, однако, не стоит упрекать героев Шоу в неземональности, сам автор скорее стремился к синтезу мысли и чувства, в его пьесах множество ремарок, фиксирующих эмоциональное состояние героев. В патетических дискуссиях присутствует подлинная страстность. Неприятие чрезмерной сентиментальности не означает отказа от раскрытия человеческих чувств.

Представление о характере создается посредством изображения внешних и внутренних проявлений личности героя (его психологии, речи, наружности), авторскими и иными характеристиками, местом и ролью персонажа в развитии сюжета. Нас интересовали те моменты в построении характера, которые отражены в паузах, значимом молчании.

Хотя Шоу стремится к конкретному словесному выражению мыслей персонажей, их эмоций, они далеко не всегда прямо и свободно обнаруживаются в речи. Паузы свидетельствуют о душевной борьбе, колебаниях, герой погружается в молчание, поглощенный размышлениями. Нередко кто-либо из персонажей остается на сцене один и не произносит ни слова, его психологическое состояние отражено в ремарках, среди которых значительное место занимают паузы.

Широкое использование парадоксов в раскрытии образов и ситуаций отражено в самой структуре пьес Шоу. Пауза не только подчеркивает парадоксальную мысль, дает время на ее восприятие и оценку. Парадокс у Шоу, как известно, призван вернуть людям утраченное зрение, обнаружить противоречие между видимостью и сущностью, представить истинную сторону явлений. В момент воцарения паузы внимание акцентируется на противоречиях между произнесенными словами героя и его действительным отношением к проблеме. Театральные эффекты, повороты в положении персонажей, фарсовые

ситуации, подчеркнутые словесными паузами, которые заполнены внешними движениями, используются автором для утверждения выдвигаемых им идей. В результате в неожиданном аспекте открывается личность героя пьесы, обнаруживается полное несоответствие привычным сценическим штампам. В 1-м акте "Дома, где разбиваются сердца" Гектор, оставшись один, погружается в мечты, сидит неподвижно, потом ходит с трагическим лицом, воображая, что его трость - это шпага, что перед ним его возлюбленная, но тут из кладовой показывается Шотовер, и Гектору приходится делать вид, будто он занят гимнастическими упражнениями. Огастес ("Огастес выполняет свой долг") в присутствии письмоводителя рассуждает об отечестве, находящемся в опасности, и о страдающих в окопах людях, оставшись же один, он достает зеркальце, гребешок, помаду для усов. При появлении дамы он поспешно прячет зеркало под газетой, пытаясь придать лицу величественное выражение.

Герои в пьесах Шоу представлены в развитии, меняется их оценка в глазах других персонажей, читателей, их самих. Перемены в судьбах героев, внешние, событийные, соединяются с переменами во внутреннем состоянии, и паузы подчеркивают эти важные моменты. Так, после разговора с Сарториусом Тренчу ("Дома вдовца") открывается обратная сторона ситуации: он, со своими благими идеалистическими намерениями, осознает причастность к тем неблагоприятным делам, которые он так яростно обличал ранее. Он отвечает не сразу, только смотрит на Сарториуса, потом, опустив голову, тупо глядит в землю. Паузы подчеркивают внутреннее движение Барбары ("Майор Барбара") от наивной веры в справедливость к разочарованию и затем к прозрению. В 4-м акте "Пигмалиона" Элиза спрашивает у Хиггинса, что же дальше с ней будет, но у профессора нет ответа, он, похоже, и не задумывался над этим серьезно. Следует пауза, Элиза подавлена, Хиггинс чувствует себя неловко. Чуть позже Хиггинс предлагает Элизе возможные варианты ее будущего. Элиза, не двигаясь с места, молча, пристально смотрит на него. Но Хиггинс не придает этому взгляду значения, не понимает его, и тем более удивительными и неожиданными оказываются для него действительные перемены в Элизе. В конце Хиггинс хлопает дверью, Элиза же выражает свои чувства пантомимой, ощущая победу.

Таким образом, существеннейшей функцией паузы в пьесах Шоу является функция характерологическая. Пауза использована как средство выявления истинного характера персонажа, причем акцент делается на раскрытии интеллектуальных возможностей.

**Третья глава** работы "Функции паузы в драматургической поэтике Дж.Голсуорси" состоит из двух параграфов. В первом из них - "Паузы и драматическое действие" - Голсуорси представлен как новатор в области драматического искусства. Свою первую пьесу "Серебряная коробка" ("The Silver Box") он пишет в 1906 году, уже будучи известным романистом. Она имела успех, и уже в ней отчетливо просматриваются черты, характерные для Голсуорси-драматурга и в будущем. Голсуорси избирает острую общественную проблематику, стремится к глубокому психологическому анализу. В

следующем, 1907 году Голсуорси заканчивает новую пьесу - "Джой" ("Joy"), которую обычно связывают с интересом к чеховскому театру. В конце 1900-х - первой половине 1910-х гг. Голсуорси пишет социально-психологические драмы "Схватка" ("Struggle", 1909), "Правосудие" ("Justice", 1910), "Старший сын" ("The Eldest Son", 1912), "Толпа" ("The Mob", 1914), социальная тематика в которых тесно связана с этическими вопросами. В послевоенный период Голсуорси также создано немало пьес, среди наиболее заметных - "Без перчаток" ("Skin Game", 1921), "Семейный человек" ("A Family Man", 1922), "Джунгли" ("The Forest", 1924), "Спектакль" ("The Show", 1925). Все вышеперечисленные произведения, значимые для Голсуорси и интересные для нас, и становятся объектом анализа в работе.

Дж.Голсуорси по праву принадлежит важное место в истории английской "новой драмы". Когда Голсуорси обратился к драматическому искусству, Шоу уже был известен как человек, стоявший у истоков резкого поворота в развитии английского театра, поэтому он становится одним из тех, кому Голсуорси послал на отзыв свою первую пьесу (характерно, что среди других рецензентов, выбранных самим автором, был Х.Гренвилл-Баркер). Однако Голсуорси осознавал и отличие своей творческой манеры от манеры Шоу.

Подобно Гренвилл-Баркеру и Шоу, Голсуорси вводит в тексты пьес расширенные ремарки. Дело здесь не только в процессе эпизации драмы, но и в более широком функциональном взаимодействии диалога и системы ремарок. Как и в предыдущих главах, мы обращаемся к особому типу ремарок - паузам, имея в виду и приближенные к ним по значению ремарки, описывающие ситуацию молчания.

Паузы в пьесах Голсуорси, как и у других представителей "новой драмы", не означают полного отсутствия драматического действия. Паузы выделяют важные эпизоды, усиливают напряжение кульминационных ситуаций, отражают реакцию персонажей на произнесенные слова, произошедшие события. Невыразимая печаль чувствуется во взгляде и молчании миссис Джонс, когда ее муж признан виновным и уже больше нет никакой надежды ("Серебряная коробка"). Подобная сцена разыгрывается и в пьесе "Правосудие": Руфь, не отрываясь, смотрит, как после приговора увозят из зала Фолдера, не реагируя на обращенные к ней слова судьи. Последняя картина 3-го акта "Правосудия" - ставшая знаменитой "немая сцена", не обойденная ни одним из критиков. Эта сцена молчания открывает душевную боль, от которой страдает Фолдер в одиночном тюремном заключении. Он стоит неподвижно и прислушивается, стремясь уловить хоть какие-то звуки извне, потом шагает по камере так, что его поведение напоминает зверя в клетке. Это кульминация действия, и если значение данной сцены проявляется в ходе его дальнейшего развития, то роль немой картины в драме "Толпа" - в завершении, подведении итога, закономерного, с точки зрения автора. В предрассветной полумгле видна статуя на гранитном пьедестале, на котором постепенно можно различить слова: "Воздвигнут в память Стивена Мора - человека, оставшегося верным

своим идеалам". Эпилог, действие которого перенесено в неопределенное будущее, подчеркивает правоту Мора, признанную потомками.

Паузы в пьесах Голсуорси возникают, когда на сцене находится группа персонажей (общее молчание, подчеркнутое молчание одного из героев, молчание партнера в диалоге) и когда на сцене один персонаж (молчание, как правило, заполняется внешними действиями, раскрывающими размышления, эмоциональное состояние героя).

Система пауз находится в неразрывной связи с меняющим свою структуру диалогом: пауза может выполнять функцию реплики; молчание оказывается зачастую выразительнее слов. В наибольшей степени "двойной диалог" характерен для пьесы "Джой". Персонажи что-то постоянно не договаривают, волнующие их темы далеко не всегда получают словесное выражение. Паузы и близкие к ним по значению ремарки несут смысловую нагрузку, формируя подтекст. Трансформацию традиционных диалогических структур можно наблюдать и в пьесе "Схватка". В "Толпе" паузами прерывается диалог депутации избирателей сначала с Кэтрин Мор (пришедшие испытывают неловкость, стараются уклониться от прямого разговора), а затем со Стивеном (избиратели в недоумении обмениваются взглядами; умолкают, потрясенные страстностью слов Мора; смотрят на него в немом ужасе; некоторое время царит молчание).

Важнейшая функция пауз в пьесах Голсуорси, таким образом, структурообразующая, однако проявление ее связано не с эксцентрикой, как у Шоу, не с комическими, фарсовыми ситуациями и парадоксальным началом, но с предельно четким и сдержанным описанием реакции персонажей на слова и события. Паузы у Голсуорси также участвуют в создании сценической атмосферы, но если у Шоу они акцентируют парадоксальную смену положений, то для Голсуорси более существенно достижение единства художественной атмосферы, лирической или же напряженно драматической.

Во втором параграфе третьей главы - "Роль пауз в отражении психологического состояния персонажей" - речь идет о психологическом начале в пьесах Голсуорси. Нередко обрисовка характера дается именно в ремарках, причем для нее достаточно нескольких коротких фраз и деталей. Если Шоу в большей степени сосредоточен на интеллекте, то Голсуорси обращается прежде всего к эмоциям своих персонажей, их переживаниям, душевной борьбе. Ремарки Голсуорси не так обширны и, может быть, не так разнообразны, как у Шоу, но не менее значимы и интересны, особенно ремарки-паузы, отражающие внутренний мир героя.

Творчеству Голсуорси присущи одновременно повышенная внутренняя эмоциональность и сдержанность выражения. В лаконичной технике скрыт глубокий смысл: за внешне спокойной поверхностью - драматические, порой неразрешимые конфликты. Поэтому паузы, указывающие на особенности психологического состояния героев, приобретают особое значение в структуре пьес. Так, паузы отмечают напряженнейший эпизод 1-го акта "Схватки" - встречу Энтони, председателя правления компании, и Робертса, главы

забастовочного комитета. Оба совершенно очевидно выделяются из своего окружения, это столкновение двух самых сильных, волевых личностей в пьесе. В финале Энтони и Робертс сталкиваются вновь, но теперь их объединяет то, что они оба преданы былыми сторонниками. Несколько мгновений они не отводят глаз друг от друга, наклоняют головы в знак взаимного уважения и расходятся. Паузы акцентируют внимание на размышлениях Стивена Мора ("Толпа"), подчеркивая его колебания, внутреннюю борьбу, рост уверенности в своей правоте. В пьесе "Без перчаток" паузами отмечены метания Хлои, оказавшейся в трудной ситуации, крайняя степень ее душевного напряжения.

Паузы в пьесах Голсуорси подчеркивают важные моменты в судьбах персонажей, в определении и осознании ими своей жизненной позиции. Паузы проясняют истинную сущность характеров, обнаруживая несоответствие видимости и внутреннего содержания (ряд сцен в пьесах "Серебряная коробка", "Старший сын", "Без перчаток" и др.). В пьесе "Семейный человек" мистер Билдер получает предложение выставить свою кандидатуру на выборах мэра. Оставшись один, он некоторое время сидит неподвижно, с довольной улыбкой на лице, потом поворачивается и внимательно рассматривает свое отражение в зеркале. Эта картина разворачивается в самом начале действия, в 1-м акте, когда нам немного еще известно о характере Билдера, и лучше всяких слов открывает становящееся затем очевидным поведение человека самодовольного, чувствующего себя непогрешимым. Последняя картина 3-го акта, почти полностью лишенная слов, показывает нам совсем другого Билдера. Переживший уход жены и вынужденный из-за скандала отказаться от звания судьи, он сидит в своем кабинете, мрачно уставившись перед собой. Потом подходит к окну и стоит у него совершенно неподвижно; уличный фонарь освещает его лицо, на котором застыло выражение одновременно вызова и боли.

Как видим, характерологическая функция пауз в полной мере прослеживается и в пьесах Голсуорси, выявляя, как правило, эмоции, переживания героя и способствуя возникновению этической оценки его характера и поведения, особенно в поздних драмах, критицизм в которых переходит в нравственную сферу и на первый план выдвигается проблема человека, его сути.

В заключении подводятся итоги и формулируются выводы. Пауза была рассмотрена как существенный элемент поэтики английской "новой драмы" и как типологическое явление. Именно исследование историко-литературного контекста позволило выявить функции паузы и соотнести их и с процессом эпизации, характерным для "новой драмы", и с той важной ролью, которая отводится в ней невербальным средствам выражения. Родо-жанровый синтетизм, свойственный литературе рубежа XIX-XX веков, отразился и в драме, сближающейся с романной формой. Мы показали, что пауза перестает быть только служебной ремаркой, что соответствует возрастающей роли описательных элементов (прежде всего ремарок) в "новой драме". Паузы, открытые финалы, незавершенность подчеркивают естественное, непрерывное



течение жизни. Паузы выступают и как средство выражения "невыразимого", душевных процессов, характеризуя психологическое состояние персонажей, сценическую атмосферу, настроение. Диалог и система пауз находятся в неразрывной функциональной взаимосвязи, а поскольку диалог одновременно движет действие и раскрывает характеры, то паузы соотносены с развитием драматического действия и характеристикой персонажей, и главные функции их поэтому определяются как структурообразующая и характерологическая.

Необходимо отметить также, что творчество Шоу и Голсуорси, обозначившее важные тенденции в области драматургической техники и рассмотренное в контексте "новой драмы", оказывается продуктивным для последующей истории английской драматургии. Это создает перспективы дальнейшего изучения поставленной проблемы, в частности, делает возможным прояснение роли опыта Шоу и Голсуорси (в том числе в использовании пауз, сцен молчания) в английской драме 30-70-х гг. XX в., особенно в пьесах Дж. Б. Пристли, Дж. Осборна, А. Уэскера, Г. Пинтера.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях:

1. Андреева С.А. Поэтика паузы в пьесах А.П.Чехова / С.А.Андреева // УИИ Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры / Моск. пед. гос. ун-т.-М.:Изд-во МПГУ,1996.-С.124 /0,1 п.л./
2. Андреева С.А. Пауза в драматургической поэтике А.П.Чехова и Дж.Б.Шоу / С.А.Андреева // Английская литература в контексте мирового литературного процесса: тезисы VI международной конференции преподавателей английской литературы / Вятск. гос. пед. ун-т.-Киров: ИПП "Информационный центр",1996.-С.51 /0,1 п.л./
3. Андреева С.А. Пауза в драматургической поэтике А.П.Чехова и М.Метерлинка / С.А.Андреева // Материалы международного съезда русистов в Красноярске (1-4 октября 1997 года) / Красноярск. гос. пед. ун-т.-Красноярск: Изд-во КГПУ, 1997.-Т.2.-С.164-165 /0,1 п.л./
4. Андреева С.А. Пауза как особый тип ремарки в пьесах Дж.Б.Шоу / С.А.Андреева // X Пуришевские чтения. Всемирная литература в контексте культуры: сборник статей и материалов / Моск. пед. гос. ун-т.-М.: Изд-во МПГУ, 1998.-С.140 /0,1 п.л./
5. Андреева С.А. Паузы и драматическое действие в пьесах Б.Шоу / С.А.Андреева // Образование, язык, культура на рубеже XX-XXI вв.: материалы международной научной конференции (22-25 сентября 1998 года).-Часть III / Восточный институт экономики, гуманитарных наук, управления и права.-Уфа: Изд-во "Восточный университет", 1998.-С.16-17 /0,1 п.л./

6. Андреева С.А. Проблемы поэтики английской "новой драмы" в отечественной и зарубежной критике (пьесы Дж.Б.Шоу и Дж.Голсуорси) / С.А Андреева // Филологический сборник: история и поэтика литературы народов Европы и Америки: межвуз. сб. науч. тр / Краснояр. гос. пед. ун-т. - Красноярск: Изд-во КГПУ, 1998. -С.120-132 /0,8 п.л./

7 Андреева С.А. Функции паузы в драматургической поэтике Дж.Б.Шоу / С.А.Андреева // Актуальные проблемы развития русской и зарубежной литературы: сб. ст. Вып.1 / Краснояр. гос. ун-т.-Красноярск: РУМЦ ЮО, 2004 - С.8-13 /0,4 п.л./

8. Андреева С.А. Некоторые аспекты изучения драматургии А.П.Чехова / С.А.Андреева // Актуальные проблемы развития русской и зарубежной литературы: сб. ст. Вып.1 / Краснояр. гос. ун-т.-Красноярск: РУМЦ ЮО, 2004 - С.155-161 /0,5 п.л./



Из фондов Российской национальной библиотеки

Из фондов Российской национальной библиотеки

Подп. к печ. 23.06.2005      Объем 1 п.л.      Заказ № 186      Тир 100 экз.

Типография МПГУ

**№ 15963**

РНБ Русский фонд

2006-4

12984

Из фондов Российской национальной библиотеки