

## Некоторые особенности художественного конфликта в драматических и сатирических произведениях

Ракова О.П.

Впервые теория конфликта или «коллизии» систематически разработана Георгом Фридрихом Гегелем в его философских трудах по эстетике. По мнению Гегеля, в основе конфликта лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве такового, а должно быть устранено. «Коллизия является таким изменением гармоничного состояния, которое в свою очередь должно быть изменено»<sup>1</sup>. Конфликт нарушает гармонию идеала, и заставляет единый в себе идеал перейти в состоянии разлада и противоположности. Однако нельзя установить правил, которые показывали бы, до каких границ можно проводить подобный разлад. Такое нарушение может быть вызвано как действительным поступком героя, так и изменением «в себе и для себя правомерных интересов и сил»<sup>2</sup>. Естественно, что наибольшую ценность представляют собой конфликты, порожденные внутренними разладами, проистекающими из собственных деяний человека. Таким образом, «противоположность, содержащаяся в ситуации» образует возможность и необходимость действия, состоящего в противоборстве, «акциях и реакциях субстанциональных действующих сил»<sup>3</sup>. Однако, исчерпав взаимные требования, противоположности, по мнению Гегеля, сливаются в гармоническом идеале.

Рассмотренные Гегелем характерные художественные проявления художественного конфликта приобретают особую специфичность в драматическом произведении. Драма (как род литературы) построена исключительно на конфликте, т.к. «соединяет в тесном пространстве, в промежутке каких-нибудь двух часов все движения, которые даже и страстное существо может часто только прожить в долгий период жизни»<sup>4</sup>. И из-за такой насыщенности драматический конфликт становится наиболее напряженным. Основу драмы всегда составляют социально-исторические противоречия. Либо извечные общечеловеческие антиномии.

Аксиомой звучит положение: «нет драмы без борьбы». Конфликт. борьба есть основа драмы. Драматический конфликт обычно ведется «духовными средствами» и предполагает разделение всех персонажей на два враждебных лагеря.

В. Хализев утверждает, что в драме непременным условием является драматизм – свойство человеческого духа, побуждаемое ситуациями, когда заветное или насущное для человека остается неосуществленным или под угрозой, т.е. единое действие драмы связано с прямым противоборством героев<sup>5</sup>. Этот момент является внешней стороной конфликта, в то время как внутренний. Более интересный, конфликт заключается в самом герое.

Поэтому в талантливых драмах великих мастеров внешнее действие ослаблено или отсутствует вовсе (у А.П. Чехова, например), а преобладает действие внутреннее, при котором герои не только совершают что-либо,

сколько переживают устойчиво-конфликтные ситуации и напряженно размышляют.

Принцип внутреннего конфликта теоретически осмыслен Б.Шоу в его работе «Квинтэссенция ибсенизма», где гегелевское понятие о конфликте как о столкновении и изобретении различных ситуаций вытесняется понятием конфликта как спора или дискуссии. Б.Шоу отмечает, что в хороших пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека и всего того, что само по себе не порождает моральных проблем, а вокруг столкновения различных идеалов. И конфликт этот идет не между правыми или виноватыми: злодей может быть совестлив, как и герой. Проблема, делающая пьесу интересной, заключается в выяснении: кто же здесь герой, а кто злодей. Или, иначе говоря, здесь нет ни злодеев, ни героев<sup>6</sup>. И поэтому важным является отказ от изображения исключительно несчастных случаев, которые в плохой драме являются источником конфликта. Шоу, справедливо считает, что подобные ситуации могут служить лишь основой фабулы, производить впечатление, но совсем не представляют собственно драматического интереса. Таково же мнение Б.Шоу об ошибке, которая нередко является основой конфликта. Ошибка может служить «поводом к убийству, но не может вызвать к жизни подлинную трагедию в ее современном смысле»<sup>7</sup>. Поэтому, Шекспир, например, и пережил своих собратьев, что относился к сенсационным ужасам как к чисто внешним аксессуарам, как к поводу для драматизации человеческого характера, каким он выглядит в нормальном мире»<sup>8</sup>.

Важным достоинством и в драматургии, и во взглядах Б.Шоу является создание дискуссии или спора, которое затрагивает столько важные проблемы и сталкивают настолько яркие противоположности. Что не могут быть разрешены в ходе самой пьесы. Герои в таких пьесах «говорят, но ничего не делают, т.е. не совершают уголовных преступлений». Между тем настоящий конфликт не должен предполагать развязку, которая заключается в том, чтобы «разрубить гордиев узел ударом меча. Когда души людей опутаны законами и общественным мнением, гораздо страшнее оставить их терзаться в этих путях, чем сразу покончить с несчастьями и вызвать у зрителей целительные угрызения совести»<sup>9</sup>.

Однако еще задолго до Б.Шоу эту идею высказал французский комедиограф 17 века Жан-Батист Мольер. Идея спора лежит в основе построения некоторых его комедий: «Мизантроп», «Тартюф». А в комедии «Критика “Школы жен”» в острой полемике героев выясняется, что подобные разговоры, присутствующие в пьесе, являются выражением конфликта, т.к. вытекают из развития сюжета. Это новшество не было в свое время подхвачено драматургами, и Мольер остался не понятым, как и те места в его комедиях, где «герои говорят и ничего не делают». Однако никаким действием нельзя заменить блестящие дискуссии Альцеста и Филинта из комедии «Мизантроп», дискуссии, обнажающие главный конфликт пьесы – между идеалами светской этики и естественной природы человека.

Французский режиссер Роже Планшон определяет глубину конфликта пьесы полным непониманием «противников», которые в ходе действия ведут поединок. И это непонимание должно быть настолько заострено. Столь велико, чтобы в поведении героев наблюдалось постоянное отчаяние и страдание. Подобный конфликт (как «противоборство») наполняет собой не только каждую реплику персонажей или их жесты, но даже каждую паузу, делая ее такой же значимой, как и само слово<sup>10</sup>.

Таким образом, сущность и характерные черты драматического конфликта основаны на столкновениях героев и на внутренних противоречиях самих героев. Причем в этих столкновениях заключена пружина действия пьесы. Конфликт здесь может так же приобретать и социально-историческую окраску. А вернее, любая реалистическая драма имеет эту форму проявления конфликта. Какими бы ожесточенными ни были споры. Они обязательно соотнесены с социальной обстановкой данного исторического периода и вытекают из нее.

Другое дело, когда речь идет об абсурдистской драме, в основе которой лежит экзистенциалистская философия. Эжен Ионеско убежден в том, что драма абсурда ни в коем случае не должна быть связана с реальной жизнью. В этом ее (драмы) главное достоинство. Реальная драма занимается пустяками: экономикой, политикой, адюльтером и прочими делами. Более того, она насквозь идеологична, т. е. в какой-то мере лжива и не честна. Потому что автор реалистической драмы ставит задачу что-то доказать. Завербовать зрителей и читателей от имени той идеологии, в достоинствах которой он нас хочет убедить, но которая от этого не становится истинней. Подлинная искренность идет из самого далека, из глубин иррационализма, бессознательного.

Исходя из этого, Ионеско провозглашает целью драмы абсурда выведение на сцену «самого экзистенциального существования человека в его полноте, целостности, в его глубоком трагизме судьбы. То есть сознание абсурдности мира»<sup>11</sup>.

Бесспорно, драма абсурда оторвана от социально-исторических конфликтов. Но сама она являлась порождением послевоенного мира со всеми его противоречиями и пессимистическими взглядами на жизнь. И герои абсурдистской драмы, несмотря на то, что это «паяцы» без психологии в традиционном понимании этого слова, являются символическими персонажами, выражающими эпоху<sup>12</sup>.

Что касается художественного конфликта, то он заключается в непрерывном поиске персонажами какого-то смысла. Так, герои пьесы Эжена Ионеско «Стулья», искали закон, высшую форму, поведения, словом то, что не назовешь иначе, как божественность. Действие, движимое этими поисками, ни к чему не привязано, оно без каких-либо метафизических корней, хотя, возможно, сосредоточено в какой-то точке, лежащей вовне. И персонажи, как правило, потеряны в мире, без законов и норм, без правил и тенденций.

У Самуэля Беккета, общепризнанного «отцом» драмы абсурда, драма основана на противоречии внутреннего мира и окружающей действительности. Причем, вглядываясь в свой внутренний мир, герои пытаются соотнести его с внешним миром. Но их выводы и результаты их действий безутешны, а существование бесперспективно. Конфликтно и само мышление его героев. Оно сбивчиво, все время кружит по замкнутому пространству. Сам автор об этом говорит: «В этом затемненном сознании времени нет. Минувшее, текущее, надвигающееся. Все сразу»<sup>13</sup>. Никто, кроме Беккета, не сумел через индивидуальное переживание, притом, что герой сохраняет неподвижность оцепенения, так передать одновременно и приобщенность человека к миру, его зависимость от биологических процессов и в то же время разобщенность с ним. Этим внутренним противоречием пронизаны буквально все произведения Беккета.

Подобные столкновения наблюдаются в любой драме абсурда. Возможно, это исходит из самой философии экзистенциализма, согласно которой все происходящее в этой жизни процессы лишены какой бы то ни было закономерности, последовательности, причинной взаимности. Поэтому мир и представляет собой клубок неразрешимых противоречий, где все абсурдно и подчинено только хаотическому чередованию бессмысленных случайностей.

Пожалуй, по степени неразрешенности поставленного конфликта драма абсурда занимает высшую ступень в иерархии драматических произведений. Даже самая трагичная трагедия не обладает такой безысходностью и пессимизмом, такой неразрешенностью противоречий, как абсурдистская драма.

Но в театре абсурда есть и другие проявления конфликта. Если Ионеско, Беккет ориентируют действие на внутренних несоответствиях героев, то Бернар-Мари Кольтес исходит из числа внешних, наружных явлений. Он отталкивается в сознании конфликтной ситуации только от места действия, считая его основой, центром, из которого произрастает все остальное. От места действия происходят герои, их характеры, события в их жизни, их мышление и чувства. Только место действия создает предпосылки для возникновения и развития конфликта. Но в отличие от «отцов» абсурдистской драмы, Кольтес не считает свои пьесы чем-то внесоциальным. Напротив, он стремится подчеркнуть, что его «Битва собак и негра», «Бегство на лошади далеко в город», «Кэ Уэст» и другие несут в себе социально-исторический конфликт, т.к. обращены в сторону «отверженных». Само же действие строится в его пьесах по брехтовским принципам и напоминает «делку». Сюжетом движет «обмен-борьба», где люди разыскивают друг друга в мире, находят, рассказывают о себе, а после разбегаются в разные стороны.

Таким образом, театр абсурда придал художественному конфликту новое направление: обращение к противоречиям в самом поведении человека и осознанию абсурдности его существования. Но в теоретическом плане

конфликт в драме абсурда основан на известных утверждениях Б. Шоу о дискуссии и неумолимом противоборстве конфликтующих сторон.

Итак, специфика драматического конфликта заключается в его чрезмерной заостренности и противоречивости и связана с высокой степенью действенности драмы. Основные, характерные черты, конфликта в пьесе могут проявляться либо во внешнем, чисто событийном действии, либо в действии внутреннем, основанном на извечных человеческих антиномиях.

Художественный конфликт в сатирическом произведении имеет ряд особенностей. Эти особенности продиктованы своеобразием сатиры как особого вида комического. Сатира непременно осмысливает объект изображения и критики, «моделирует» его, создавая образ высокой степени условности, что достигается «направленным искажением» реальных контуров явления с помощью заострения, гиперболизации, гротеска. Сатира поэтому нередко называется «зеркалом», в котором порой весьма причудливо отражается реальность.

Главная особенность сатиры состоит в ее неразрывном единстве с пороками социальной жизни. По словам писателя В.Войновича, сатира концентрирует свое внимание на теневых сторонах жизни и негативных тенденциях. Она больше других заостряет проблемы и доходит до крайностей. Без этого нет и не может быть сатиры. И эстетическая «сверхзадача» сатиры – возбуждать и оживлять у человека воспоминание о высших жизненных ценностях, оскорбляемых пороком. По классическому определению Ф.Шиллера, впервые рассмотревшего сатиру как эстетическую категорию, «...в сатире действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу, как высшей реальности»<sup>14</sup>. А потому, справедливы будут утверждения Б. Сарнова о том, что требовать от писателя-сатирика объективной картины жизни, где все соразмерно взвешено – и положительное, и отрицательное, невозможно, ибо сатирик сознательно деформирует реальность, чтобы выразительнее и резче запечатлеть в созданных им образах понятую и увиденную им правду. («Юность» – 1989, № 2. С. 74).

Таким образом, не составляет труда определить, что эстетическая специфика сатирического конфликта заключается в столкновении двух остальных взаимодействующих сил – высокого и низкого.

Своеобразие сатирического конфликта очень удачно было изложено литературоведом Д. Николаевым в книге «Смех – оружие сатиры». Главной специфической чертой сатирического конфликта является столкновение между внешними сторонами явлений и внутренними характеристиками. В центре сатирического произведения всегда лежит комический конфликт.

Конфликт между положительным и отрицательным – это, как правило, конфликт между различными силами, явлениями, социальными типами. Комическое противоречие – это столкновение того или иного явления, социального типа с идеалом, противоречие между формой и содержанием данного явления, т.е. внутреннее противоречие<sup>15</sup>.

Но, когда мы говорим о своеобразии сатирического конфликта, речь идет о противоречиях самой действительности. О специфическом подходе сатиры к ним и, следовательно, о конфликте как элементе содержания сатирических произведений.

Более того, чтобы выявить этот конфликт писателю-сатирику необходим и конфликт сюжетный, который является формой выявления того комического конфликта, который подмечен сатириком и вскрыт в произведении.

Сатирический сюжетный конфликт нередко строится на принципе столкновения отрицательных персонажей с отрицательными же. Это существенное отличие от всех других видов литературы, и в нем нет противоречия, т.к. назначение сатиры – вскрыть несостоятельность изображаемых явлений или героев, а она может быть наиболее удачно продемонстрирована именно на взаиморазоблачении отрицательных сатирических персонажей<sup>16</sup>. Например, в «Ревизоре» Н. В. Гоголя основное столкновение происходит между отрицательными героями – Хлестаковым и городскими чиновниками во главе с Городничим. И хотя «формально» побеждает Хлестаков (вовремя уезжает), фактически обе стороны терпят поражение, т.к. обе оказываются разоблаченными.

Другая разновидность сюжетного сатирического конфликта – столкновение между отрицательным и положительным. Этот конфликт раскрывает комическую сущность отрицательного, его внутреннюю несостоятельность и моральное ничтожество. Важно заметить, что это непременно комический конфликт и борьба персонажей – комическая<sup>17</sup>.

Комическое столкновение – это не нечто легковесное и пустое, где, говоря словами Н.В. Гоголя, «один герой спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу». («Театральный разъезд»). Конечно, внешние комические стычки могут быть и в хороших сатирических вещах, но как прием, а не основа самого конфликта.

В сатире сюжетный и внутренний конфликты никогда не совпадают. Одно дело, когда происходит чисто внешнее столкновение героев, а другое – когда возникает комическое противоречие между «притязаниями» героев и их истинной сущностью.

Комическое противоречие – это внутреннее противоречие отрицательного явления, противоречие видимости с сущностью. Данное противоречие носит характер драматический или трагический – в зависимости от того, насколько сильно отрицательное явление, насколько оно распространено. Однако трагическое очень часто присутствует в скрытом виде, «в подкладке сатиры». Порой оно переходит в текст, но не дает основание говорить о противоположности трагического в сатире – комическому, слез и гнева – смеху<sup>18</sup>. Например, комедия Ж.-Б. Мольера «Скупой». Здесь писатель создает гиперболизированный образ скряги, над действиями которого смеются окружающие. Но за этим смехом постоянно присутствует горечь, ведь этот человек жертвует всем (даже детьми) ради денег. А в самом напряженном моменте пьесы трагическое «выходит» на

первый план, когда сын и отец открывают свои искренние намерения и желают друг другу скорейшей смерти. Здесь комедия обретает черты драмы.

Из-за своей явной социальной направленности сатира всегда подвергалась самым ярким гонениям, и положение писателей-сатириков в обществе было безрадостным. Примеров тому множество: Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин, М.А. Булгаков, М.М. Зощенко, В. Войнович и другие. Избрав своим оружием сатиру, писатели уже сознательно вооружают против себя окружающие недостатки и сознательно идут на подробные столкновения. Каждый исторический период дает свой материал для сатиры. И в каждый такой период характер конфликта приобретает свои особенные черты.

Например, сатирические произведения 1920-х годов в основном были связаны с периодом нэпа и его противоречиями. В пьесах, рассказах, повестях М.Зощенко, Н. Эрдмана, М. Булгакова сталкивались в гипертрофированной форме с одной стороны – благополучие жизни, а с другой – разного рода «дрянь и накипь», неизбежные спутники нормального существования. Пожалуй, в произведениях этого периода сатирики как нельзя лучше выставили «вывихнутости» социального быта. В конфликтах таких произведений наблюдалось столкновение прогрессивных, передовых явлений и того, что неизбежно тянет назад. Другое дело, что подразумевать под прогрессивным, а что под остальным. Писатель, создавший по социальному заказу, никогда не симпатизировал бывшим дворянам, интеллигенции, напротив, такие герои обретали в его произведениях комические черты, а положительными считались передовые рабочие и крестьяне. Если же такого не происходило, и писатель затрагивал основы нового социального строя, справедливо высмеивая его недостатки, то неминуемым были гонения на художника и всеобщее порицание.

Так, конфликт замечательной повести М.Булгакова «Роковые яйца» в смешной и грустной форме сталкивает нравственные вещи (ответственность ученого и науки за свои открытия) и страшную силу самодовольного невежества. Одиноким, непонятным профессором Персиковым, открывшим «луч жизни», прекрасно понимающим всю степень ответственности и глубину последствий этого открытия, вступает в конфликт с самодовольным невежеством необразованного Рока, на стороне которого находятся современные законы. И результат этого конфликта ужасен. Писатель постоянно сталкивает в повести порядочность старой русской интеллигенции и дикую самоуверенность и безграмотность новых хозяев жизни. Зло осмеяны недостатки советской социальной системы. Кажется, что только у нас могли так перепутать ящики с куриными и змеиными яйцами! Разумеется, в повести многое символично, но именно через такую иносказательность сатира ведет речь о злободневных проблемах.

Продолжая эту тему в «Собачьем сердце», Булгаков зло рисует карикатурную фигуру председателя домкома Швондера и его товарищей, действия и рассуждения которых нелепы и безобразны рядом с умом и интеллигентностью профессора Преображенского. Конфликт приобретает

еще большую остроту с момента появления Шарикова, словно олицетворяющего собой все грязное и мерзкое в социалистическом строе. Но из узких социальных рамок конфликт заметно расширяется, Профессор задает вопрос: для чего нужно создавать нового спинозу искусственным путем, если «любая баба может родить его когда угодно». Возможно, таким путем Булгаков приходит к пониманию, что «научное насилие человека над природой не так уж необходимо. Но возможно и другое понимание этого конфликта: из того, кто «был ничем», никогда не сделаешь личности в полном смысле этого слова. Тогда сатира писателя уже не воспринимается просто насмешкой над отдельными недостатками, она бросает вызов всей общественной системе.

В ходе решения представленного конфликта писателю-сатирику всегда свойственны бескомпромиссность суждений о предмете осмеяния и откровенная тенденциозность. Подобный способ является выражением авторской индивидуальности, стремящейся установить границу между собственным миром и предметом обличения. Но не редко эти стороны вступают в конфликт, и мы можем понять, что автор считает правильным и приемлемым, а что нет. Субъективная окрашенность сатиры предает некоторые особенности и показанному социальному конфликту. Авторское понимание может быть откровенно навязчивым, довлеть над читателем. В этом случае в конфликте будет заведомая установка на положительное, и читатель будет вынужден принять ее. Если же позиция писателя не диктует нам своих «условий», то мы вольны соглашаться или не соглашаться с ним, более того, в позициях противоборствующих сторон произведения мы всегда сможем различать их достоинства и недостатки.

В 30-40-е годы русская сатира приобретает новые качества с появлением Е.Л. Шварца. Он придает драматургической сатире новую форму. В сказках и фантастических реалиях писатель решает острейшие проблемы. В пьесе «тень» конфликт «видимый» между Ученым и его тенью доходит до полнейшего абсурда, когда тень требует от своего хозяина, чтобы он стал ее тенью. А в самом фантастическом происшествии как бы «материализуется» мысль о том, что в нашей жизни властью обладают не реальные, а мнимые силы. Конфликт «людоедов» и личности, небезразличной к судьбе окружающего мира, принимает необычную остроту и напряженность. Становится понятным, что для того, чтобы попасть наверх, вовсе не нужны какие-либо профессиональные данные – свободнее всего проходит посредственность.

Если применять к сатирическому конфликту уже рассмотренные категории «коллизий», «противоборства», «дискуссии», то для пьес Е.Шварца в большей мере свойственно гегелевское понимание конфликта как прямого столкновения противных сторон, которые, исчерпав себя, сливаются в гармоничном единстве. В то время как в сатире М.Булгакова наблюдается «некоммуникабельность» действующих лиц и их безысходное противостояние друг другу.

Таким образом, в сатирическом конфликте столкновение высокого и низкого может представлять собой либо прямое столкновение определенных явлений и лиц, либо «дискуссию». Но в любом случае сатирический конфликт не должен ограничиваться чисто событийными коллизиями, потому что это будет уже не сатира. Итак, непременным условием сатирического конфликта является его двойственность: внешняя, событийная сторона действия, и внутренние, смысловые характеристики персонажей, выясняющиеся при столкновении положительного и отрицательного героев.

1. Гегель Г. – Ф. – В. Эстетика в 4-х т. – М., 1968. Т. 1. – С. 213.
2. Там же. – С. 222.
3. Там же. – С. 225.
4. Тальма о сценическом искусстве. – 1988. – С. 33.
5. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М., 1986. – С. 100.
6. Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма. – В кн.: О драме и театре. – М., 1963. – С. 70.
7. Там же. – С. 71.
8. Там же. – С. 72.
9. Там же. – С. 74.
10. Планшон Р. Адская машина. Театр. – 1989, №2, – С.155.
11. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда. Театр. – 1989, №2. – С.153.
12. Там же. – С. 152.
13. Дюшен И. Вселенная Беккета. – Театр. – 1989, №2. – С.169.
14. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. – М. – Л., 1985. – С.344.
15. Николаев Д. Смех – оружие сатиры. – М., 1963. – С. 98.
16. Там же. – С. 100.
17. Там же. – С. 103.
18. Там же. – С. 112.