

Константин Фрумкин

СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ

От античности до 1960-х годов



Константин Фрумкин

**Сюжет в драматургии. От
античности до 1960-х годов**

«Нестор-История»

2020

УДК 82.09
ББК 83.2

Фрумкин К. Г.

Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов /
К. Г. Фрумкин — «Нестор-История», 2020

ISBN 978-5-4469-1757-0

В книге кандидата культурологии Константина Фрумкина делается попытка выявить самые общие закономерности построения сюжетов драматических произведений в рамках западной литературной традиции – от древнегреческой трагедии до драмы второй половины XX века. Делается попытка создания общей теории драматического сюжета, описания его базовых свойств (таких, как «прозрачность причинности»), выявляются важнейшие инварианты и лейтмотивы драматических сюжетов, повторяющиеся в течение всей многовековой истории западной драмы. В основе концепции автора лежит представление о сюжете как исследовании и презентации девиантности (аномалии), наблюдаемой в межчеловеческих отношениях, вследствие чего ядром всякого драматического сюжета является демонстрация причины, побуждающей героев к аномальному, девиантному поведению. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 82.09
ББК 83.2

ISBN 978-5-4469-1757-0

© Фрумкин К. Г., 2020
© Нестор-История, 2020

Содержание

Предисловие	6
Часть I	8
Глава 1	8
1.1. Понятие сюжетной реальности	8
1.2. Неординарность и анизотропность сюжетной реальности	10
1.3. Границы сюжетной реальности в пространстве	15
1.4. Границы сюжетной реальности во времени	18
1.5. «Прослеживаемость», связность и единство действия	20
1.6. Сюжет как описание фазового перехода	26
1.7. Активные и пассивные завязки	30
1.8. Замкнутость драматического космоса	33
Глава 2	37
2.1. Начало и конец: типология смысловых связей	37
2.2. Об «эпизодических» сюжетах	41
2.3. Телеологическое единство сюжета	42
2.4. Средства «централизации» драматического действия	45
2.5. О драматическом напряжении	47
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Константин Фрумкин
Сюжет в драматургии
От античности до 1960-х годов

Издание 2-е, стереотипное

© Константин Фрумкин, 2020

© Издательство «Нестор-История», 2020

* * *

Посвящается Н. В. Поцелуевой

Предисловие

Вниманию читателей предлагается исследование, преследующее цель показать некоторые закономерности, свойственные сюжетам драматических произведений на протяжении почти всей многовековой истории западной драматургии.

Для решения этой задачи автор познакомился с сюжетами почти 700 пьес, хронологически – от первых древнегреческих трагедий до пьес 1960-х годов. Но конечно, речь идет только о пьесах западной традиции, написанных в античные времена – в Греции и Риме, а в христианскую эпоху – в странах Западной Европы, в России и США. Выборка эта, разумеется, не исчерпывающая – но, хочется думать, достаточно репрезентативная, хотя бы потому, что в нее вошли произведения почти всех наиболее известных писателей, творящих в эти эпохи.

Сюжеты драматических произведений чрезвычайно разнообразны, и все же они менее разнообразны, чем можно было бы ожидать, зная, что авторы пьес вроде бы ничем не ограничены в своей фантазии. Однако, драма в большей степени, чем другие роды литературы, подвержена стереотипам: драматическая литература буквально пронизана сюжетными инвариантами, родившимися в глубине веков. На традиции собственно драматической литературы накладываются традиции и предрассудки ее заказчика – театра.

Поэтому попытка обобщить историю драматических сюжетов приводит, прежде всего, к анализу выявляемых при сопоставлении разных сюжетов лейтмотивов и инвариантов. И дальше перед исследователем встает вопрос: почему эти инварианты имеют успех в разные века и в разных странах? Почему схожие ситуации, сюжетные ходы, персонажи приобретают сквозное значение для целых веков в истории театра? Отвечая на этот вопрос, естественно приходишь в первую очередь к двум версиям. Первая – психологическая: поскольку люди – авторы пьес, их читатели и зрители просто по своей природе имеют склонность считать именно такие сюжетные ходы особенно эффектными, приятными и производящими впечатление. Вторая версия – социологическая: поскольку данные лейтмотивы имеют важное значение с точки зрения социальной системы, исследованием, описанием и эстетизацией которой занимается драматическая литература. Оба этих объяснения будут иметь большое значение в данной книге, так что ее можно было бы назвать «Социологией и психологией драматического сюжета».

Возможно, читатель этой книги сочтет, что автор уделил слишком большое внимание сравнительно второстепенным драматургам, и почти забытым Зудерману и Сарду посвящает не меньше строк, чем Шекспиру. Но Шекспир и так хорошо исследован, а главное – как раз на второстепенных авторах лучше всего видны тенденции, пронизывающие целые пласты драматической литературы. На второстепенных авторах еще удобнее исследовать стереотипы. Гении иницируют эти тенденции, писатели «второго ряда» их подхватывают и усиливают.

В этой книге обходится стороной вечный (как «Что делать» и «Кто виноват») вопрос российских филологических штудий – чем отличается фабула от сюжета. Это становится возможным по двум причинам. Во-первых, в подавляющем большинстве случаев повествование в драматических произведениях устроено довольно просто: сюжет и фабула, то есть изложение событий в порядке их появления в тексте драмы и в порядке их реальной хронологии – более или менее совпадают. Во-вторых, при сопоставлении сюжетов сразу большого числа произведений различия между фабулами и сюжетами теряются, сюжетные инварианты этого различия не знают. Поэтому, в этой книге чаще всего используется термин «сюжет», а термин «фабула», равно как и многие другие аналогичные по смыслу термины, выработанные мировой наукой, игнорируются. Автор не считает нужным уделять большое внимание разработке определения понятия «сюжет» – уже имеющиеся определения представляются вполне приемлемыми, и, если это необходимо, можно использовать хотя бы классическое определение Б. В. Томашевского.

Куда важнее еще одна имеющаяся в этой книге содержательная «нехватка». В данном исследовании практически вообще не затрагивались пьесы в жанре комедии. Стоит признать, это существеннейший недостаток предлагаемой книги. История драмы немыслима без истории комедии. Но комедия – слишком своеобразная разновидность драмы, ее история и ее особенности часто отличаются и даже противостоят истории и особенностям трагедии и драм «средних» жанров – особенно, до второй половины XIX века. Мир комедии слишком необъятен, и поэтому просто для того, чтобы поставить перед собой более реальную цель и сузить исследуемый материал, автор сознательно ограничил предмет своих изысканий только трагедиями и драмами в узком смысле слова. Впрочем, в XX веке четкая граница между комическими и некомическими жанрами драматургии исчезла, и после «комедий» Чехова даже исследователь трагедий должен принимать во внимание пьесы, называемые комедиями – такие, например, как «Визит старой дамы» Дюрренматта.

Кроме того хронологически исследуемый материал ограничен «сверху» концом 1960-х годов – так что важнейшие изменения в мировой драматургии, произошедшие в последние десятилетия, остались за пределами исследования.

Конечно, обобщать драматические сюжеты можно сотнями разных способов. Поэтому автор не претендует исчерпать тему – но, может быть, ему удастся обратить внимание коллег и любителей театра на те удивительные закономерности, которым подчиняется наша культура, с которыми мы имеем дело, которые мы сами творим, но которые понять до конца не в силах.

Часть I

К теории драматического сюжета

Глава 1

Логика драматического сюжета

1.1. Понятие сюжетной реальности

Повествования, обладающие сюжетом, есть особая форма освоения и фиксации меняющейся реальности. Как писал Ю. М. Лотман, «Сюжет представляет собой мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять дискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать их синтаксически)»¹. Итак, сюжет есть, прежде всего, упорядоченная цепочка некоторых смысловых единиц.

Сюжет есть то, о чем рассказывает текст, но особенность этого «предмета рассказывания» в том, что он сам развивается – поэтому рассказ охватывает целый ряд следующих друг за другом и сцепленных событий. Метафизическим основанием существования сюжетных повествований является течение времени: сюжет, прежде всего, линеарен и упорядочивает события вдоль временной шкалы. Сюжет фиксирует для передачи в рассказе определенный фрагмент бытия, взятый обязательно в динамическом аспекте. Этот рассмотренный с определенного ракурса фрагмент («регион») бытия, можно было бы назвать «сюжетной реальностью».

Сюжетная реальность обладает определенными чертами:

- 1) сюжет рассказывает об определенных произошедших изменениях;
- 2) сюжет полностью охватывает конечную по времени протекания серию изменений – однородных или связанных между собою;
- 3) описываемый сюжетом регион бытия имеет характер сравнительно замкнутой системы.

Несколько упрощая, можно сказать, что сюжет рассказывает о серии изменений, произошедших с одним определенным объектом. Клод Бремон говорил, что рассказать историю – значит указать, какие свойства в течение некоторого времени субъект приобрел, утратил или изменил.

В конструкции сюжетной реальности мы видим, как вообще человеческая психика склонна осмысливать окружающий мир. Психолог Е. В. Субботский, анализируя фундаментальные структуры человеческого, и, в первую очередь, детского мышления, отмечает: «Реальность, порожденная усилием (ощущения, образы, объекты и т. п.) дает нам идею последовательности или чередования. Заметим, что в этой идее задана и идея необратимости как неравноценности элементов сознания (А после В не эквивалентно В после А). Элементы, выстроенные в последовательность, уже индивидуализированы, выделены, иерархически соподчинены. Идеи длительности и последовательности в совокупности оставляют идею

¹ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 тт. Т. 1. Таллин, 1992. С. 242.

субъективного времени. Структурой, производной от силы и времени, является оппозиция изменчивости и постоянства, или процесса и объекта.

В сущности, идея последовательности предполагает, что, следуя друг за другом, события обладают определенной длительностью существования (или, что то же, просто существованием) и эта длительность задает данные события как некие устойчивые целые, отличные от других (следующих за ними и предшествующих им) целостностей. То в субъективной реальности, что обладает атрибутом постоянства существования (или просто существованием), получает наименование объекта. В итоге субъективность выступает перед нами как какая-то связь, чередование устойчивых дискретностей или объектов»².

В описании этих базовых познавательных структур человеческой психики можно легко узнать все характерные свойства сюжета, и в особенности сюжета драматического. То есть, сюжет есть не просто некоторая концептуализация реальности – но концептуализация, естественная для человеческой психики, концептуализация во многом спонтанная и первичная, еще не подвергнувшаяся искажающему действию искусственных рационалистических конструкций и интеллектуальных теорий.

Из понимания сюжета как конечной истории изменений, произошедших с одним объектом, вытекают такие свойства сюжета как

- 1) неординарность – сюжет рассказывает о том, что не повторяется постоянно;
- 2) анизотропность – сюжет рассказывает о необратимом переходе из одного состояния в другое;
- 3) замкнутость – сюжет рассказывает о системе или объекте, отграниченном от окружающей среды.
- 4) завершенность – сюжет рассказывает о группе однородных изменений, которые были исчерпаны, что послужило поводом закончить рассказ о них.

Разумеется, мы в данном случае говорим об идеальном сюжете – сюжете, обладающем явно видимой целостностью и внутренней логикой. И среди всех жанров и родов художественной литературы именно драма обладает сюжетом, в наибольшей степени приближенном к идеалу – то есть, сюжетом, чьи генерализованные свойства наиболее наглядны и вызывают наименьшее число сомнений и оговорок. Драматический сюжет обладает всеми указанными нами свойствами – неординарностью, анизотропностью и завершенностью – в наиболее выраженной форме. Происходит это потому что, во-первых, драма компактна, и, во-вторых, будучи источником для театральных зрелищ, драма предназначена для непрерывного во времени человеческого восприятия, что заставляет драматических авторов думать, как заставить зрителя воспринять весь сюжет целиком.

Единственным жанром литературы, способным соперничать с драмой по четкости, выстроенности, целостности и замкнутости сюжета, является новелла (Теодор Шторм называл новеллу «сестрой драмы»). Причина этого в том, что новелла с одной стороны, как и драма, компактна, а с другой – по своему жанровому определению обладает четко выраженным сюжетом. Сюжет драмы, как правило, новеллистичен, сюжет новеллы обычно может довольно легко превратиться в материал для драмы – равно как и наоборот. Недаром Боккаччо давал материал для Шекспира: величайший классик новеллы – величайшему классическому драматургу.

Лирика часто бессюжетна, а эпос хотя и не отрицает «идеальные» сюжеты, но слишком велик, чтобы исчерпываться одним «идеальным» сюжетом – идеальный новеллистический сюжет легко может быть одним из элементов сюжетной структуры романа. По сравнению с драмой и новеллой лирика бессюжетна, а роман многосюжетен. Из замкнутой сюжетной линии внутри романа или иного эпического произведения можно в равной степени сделать новеллу – или драму. Известно это было еще Аристотелю, который писал: «Надлежит помнить то, о

² Субботский Е.В. Строящееся сознание. М., 2007. С. 23–24.

чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедию с эпическим составом. А под эпическим я понимаю содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой «Илиады» («Поэтика», 56 a10-a13). Далее, Аристотель говорит о неудачах, которые постигли драматургов, и в частности, трагического поэта Агафона, пытавшихся превратить в трагедию масштабные эпические полотна и объясняет это тем, что у трагедии просто не хватает размера, и отдельные побочные линии находят слишком быстрое разрешение.

Гипотетическое мировоззрение, которое бы считало рассказ, обладающий драматическим или новеллистическим сюжетом главной формой описания мира, должно было представлять бытие как фрагментированное на множество целостных комплексов, обладающих четкими границами, как в пространстве, так и во времени. Отдельный регион вселенной не просто был бы отграничен от окружающей среды, но и изменения, происходящие с этим регионом, имели бы ярко выраженную ритмическую структуру (серии революционных изменений чередовались бы периодами относительной стабильности, и «сюжет» должен был бы описывать одну целостную, обрамленную периодами стабильности серию изменений, происходящую с одним целостным регионом мира). Границы этого региона – т. е. сюжетной реальности в пространстве и времени – порождают возможность для «рамочной композиции», в равной степени характерной для драмы и новеллы.

1.2. Неординарность и анизотропность сюжетной реальности

В идеальном сюжете нет повторений, и если применительно ко всем событиям сюжета в целом позволительно говорить о цикле, то это цикл, свершающийся *однократно*. Ю. М. Лотман настаивал на этом обстоятельстве, противопоставляя сюжетные повествования циклическим: «Фиксация однократных событий, преступлений и бедствий – всего того, что мыслилось как нарушение некоторого исконного порядка, – представляла собой историческое ядро сюжетного повествования»³. По Лотману сюжетный текст типологически противопоставляется мифологическому циклическому – в частности такому, который отражает бесконечную смену дня и ночи, а также зимы и лета.

Роль мифологической цикличности заключается в обобщении закономерностей мира, и, соответственно, противопоставленный циклическому повествованию текст с линейным сюжетом должен фиксировать не закономерность, а аномалию.

Драматичными события называют тогда, когда мы волнуемся за его исход. Минимальным требованием к драматическому сюжету является непредсказуемость. Цикличность означает повторение, а значит, она по определению предсказуема и недраматична.

Полностью соглашаясь с этой мыслью Ю. М. Лотмана, хочется заметить, что циклическое повествование не может быть столь же первичным, как и линейное – поскольку даже описание того, как ночь сменяет день, а зиму сменяет весна, представляет собой линейный микросюжет. Именно поэтому О. М. Фрейденберг могла высказать гипотезу, что смена ночи днем может быть основной для вполне «линейных» сюжетов древнегреческих трагедий. Циклическим рассказ о восходе солнца становится только после того, как его многократно повторили – или после того, как он начинает интерпретироваться как многократно повторяющийся. Таким образом, в широком смысле сюжетное повествование более элементарно, чем циклическое – поскольку линейный сюжет представляется собой один элемент циклического, он описывает одну из фаз, либо одно из повторений цикла. И сам Ю. М. Лотман отмечает, что мифы могут «казаться» сюжетными, но на самом деле такими не являются, поскольку рассказывают не об однократных, а о многократно повторяющихся событиях. Однако основой для такого «казаться» является именно тот факт, что цикл вырастает из линейного сюжета путем

³ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. С. 225.

его повторения. Линейный сюжет описывает конкретное событие, циклизм выражает собой обобщение, базирующееся на описании отдельных событий.

Таким образом, линейный сюжет – или, точнее, повествование с линейным сюжетом – является первичным и базовым способом освоения мира, способом описания происходящих в мире изменений. Любой линейный сюжет может превратиться в циклический, если будет обнаружено и обобщено, что описываемые им события склонны к повторению. И после того, как будет наработан достаточно большой корпус циклических повествований, возникает противопоставляемый им линейный сюжет в более узком смысле – сюжет, сопровождающийся прогнозом, что он не повторится обязательно и в точности, сюжет не входящий в систему аналогичных сюжетов-двойников, описывающих аналогичные события в прошлом и будущем.

Сюжет, противостоящий циклическому повествованию, должен обладать особенностями, объясняющими его неповторимость. Будучи причинно связанными и, вытекая одно из другого и свершаясь только один раз, события, взятые в сюжет, обязательно обладают «направлением» – говоря языком физики, они *анизотропны*. Это, в частности, означает, что сюжет приводит к возникновению ситуации, исключающей его сколько-нибудь сходное повторение. Например: повествовательное высказывание «земля вращается вокруг Солнца» не обладает сюжетом, поскольку рассказывает о многократно циклически повторяющихся событиях. Высказывание «земля свершила свой круг вокруг солнца» уже ближе к сюжетности, и все же не может быть названо идеальным сюжетом, поскольку, ничего не мешает описанным в повествовании событиям повториться в будущем. Этот рассказ не ликвидирует возможность повторения описанных им событий. А вот микрорассказ: «земля взорвалась» уже целиком сюжетен, поскольку такие события происходят только один раз, и после гибели Земли ни вращаться вокруг солнца, ни взрываться просто некому.

Из анизотропности сюжета вытекает важное свойство событий, его составляющих: каждое из них в рамках сюжета *уникально и беспрецедентно*, а значит события, образующие «близкую к идеалу» драматическую фабулу, *неординарны*. По выражению Лотмана сюжетные события нарушают нормы и пересекают границы, которые задаются бессюжетной реальностью. По Лотману, бессюжетное и сюжет соотносятся как норма и аномалия. «Бессюжетные тексты... утверждают некоторый мир и его устройство... сюжетный текст строится на основе бессюжетного, как его отрицание»⁴. В подавляющем числе случаев материалом для сюжета является не повседневность, не то, с чем люди сталкиваются часто и ежедневно, а хоть сколько-нибудь необычные, редкие случаи. То есть в сюжете вообще, и в драматическом сюжете в особенности изображаются *аномальные* события. Редкие с точки зрения законов вероятности, и аномальные с точки зрения каких-либо норм. Интересно лишь необычное. По сюжету драма ближе всего к новелле, но между тем, многие мыслители подчеркивали в новелле именно то, что она отражает что-то необычное. Гете определял новеллу как «неслыханное событие», Тик – как чудесное, Август Шлегель – как «замечательное происшествие, П. Хейзе – как «необычный случай».

В древнегреческой трагедии этот вневременной принцип сюжетосложения по формулировке М. Л. Гаспарова присутствует в форме противопоставления «Этоса» и «Патоса». «В плане выражения «этос» означает выражение чувств спокойных и мягких, «патос» – чувств напряженных и бурных... В плане содержания «этос» означает постоянный характер персонажа, не зависящий от ситуации, в которую он попадает, а «патос» – те временные изменения, которые претерпевает... Контраст этоса и патоса – определяющий критерий при выборе сюжета трагедии»⁵. Говоря проще, сюжет трагедии строится на противопоставлении обычного

⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 286–287.

⁵ Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 129.

и необычного, повседневного и чрезвычайного. «Основа греческой трагедии – это агон субъектного и объектного в форме Установленного и Нарушения» – писала О. М. Фрейденберг⁶.

Ю. М. Лотман пишет, что бессюжетные повествования задают нормы, а сюжетные – отклонения от этих норм. «Движение сюжета, событие – это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура»⁷. Граница в этом случае оказывается глубинной структурой реальности, которая своим существованием создает возможность сюжета. Граница – это не железная невозможность какого-то действия, технически и физически запрещающего границу пересечь, – но этого не должно делать и, как правило, этого не делают: граница фиксирует норму, нарушаемую редко и по странным причинам. Нарушение границы – скандал, и тема сюжета – скандал. При этом специалисты по теории информации отмечают, что ориентация на скандал, на аномалию является стратегией получения наибольшей информации: именно изучая нарушения норм, можно лучше всего познать нормальную реальность. Размышляя над информационными свойствами искусства, Г. А. Голицын, фактически комментируя мысль Лотмана о сюжете как нарушении запрещающей границы, отмечает: «Граница наиболее информативна... Движение вдоль границы наиболее эффективно позволяет получить максимум информации при наименьшей затрате ресурсов на переключение»⁸.

Здесь нужно еще добавить: иногда только аномалия или преступление позволяют определить границы нормального – до этого они фиксировались лишь смутно или неточно.

Возможно, именно стремлением получить наибольшую информацию объясняется несомненно свойственный людям субъективный, психологический интерес ко всем зонам аномального – интерес, явственно управляющий развитием литературы. О том, как это неискоренимое психологическое свойство людей соотносится с драматическим искусством, прекрасно говорит Эрик Бентли: «Широко распространено мнение, что элементы драматизма встречаются редко и наше повседневное существование скучно, серо, бесконфликтно. Неоднократно говорилось, что жизнь вообще – это бесконечное повторение, движение по кругу»⁹. «Даже наши постоянные жалобы на скуку жизни свидетельствуют прежде всего о том, что мы не желаем скучать. Каждые сутки мы жаждем превратить в драму в двадцати четырех действиях»¹⁰.

Интерес литературы и драмы к войне, к борьбе, к конфликтам имеет в значительной степени тот же корень: война рассматривается как важнейшая (хотя и типовая) аномалия социальной жизни, мир и война в нашей культуре издавна и очень часто противопоставляются как норма и нарушение, обычное и необычное, цикличность и неравновесное состояние. «Ситуация конфликтующих людей неминуемо приводит к эффекту жизни и взаимодействия, которые можно определить как состояние вечной брани. Идет перманентная война, когда все сорвались с насиженных мест, оторвались от будничных дел – поддержанием порядка в доме, приготовлением пищи не занимаются. Когда, с другой стороны, на какое-то время о подобной мирной бессобытийной альтернативе вообще забывают... Война воспринимается как основополагающий способ бытия, в процессе которого надо успеть выяснить все, что интересует о мироздании, о других людях и о себе»¹¹.

Тут автор подчеркивает две очень важных когнитивных стороны войны: война, во-первых, отрицает будничную повседневность, война «необычна», и во-вторых – война крайне информативна.

⁶ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 309.

⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 288.

⁸ Голицын Г.А. Информация и творчество: На пути к интегральной культуре. М., 1997. С. 278.

⁹ Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 22.

¹⁰ Там же. С. 24.

¹¹ Сальникова Е. Действие в драме. Война и перемирие // Современная драматургия, 1998, № 2. С. 180.

Хотя, разумеется, каждая эпоха создает свои представления об аномалиях, и совсем необязательно затевать настоящую войну, чтобы порождать социально необычные события. На редкость «нормально» промышленное производство. И не удивительно, что величайший из певцов капитализма – Бальзак – в своей комедии «Делец» изобразил не «нормального» дельца, а уникального комбинатора, жулика и неудачника, обладающего, по выражению одного из его знакомых, выдающимся умом при нехватке рассудка. Нормальные, получающие прибыль дельцы, занимают в этой пьесе – как и во всем творчестве Бальзака – сравнительно второстепенное место, и по вполне понятным причинам их деятельность однообразна и бессюжетна. Между тем, главный герой «Дельца» Меркаде как комбинатор постоянно изобретает новые способы поведения, как жулик нарушает законы и традиции и как неудачник «выпадает» из социальной нормы. Этим тройным способом Меркаде расширяет число данных человеку в буржуазном обществе степеней свободы, и в силу этого он становится достаточно интересным, чтобы быть героем драмы.

Важны не только социальные, но и биологические аномалии – например, болезни. Болезнь выступает как обстоятельство непреодолимой силы, изменяющей всю расстановку сил в действии. В средневековом мирacle об Амисе и Амиле болезнью герой наказывается за клятвопреступление. Болезнь убивает главную героиню «Дамы с камелиями» Дюма-сына. Неспособность преодолеть болезнь чудотворной молитвой становится основой сюжета в трагедии «Свыше наших сил» Бьернсона. Болезнь превращает героиню в отверженную, и, в конечном итоге, – в святую в «Благой вести Марии» Клоделя.

Пересекая лотмановскую «запретную границу», герой драмы может оказаться в совершенно аномальной зоне, где происходит то, с чем никогда не встретишься в обычной жизни. Это может быть сам ад (как в «Пещере святого Патрика» Кальдерона). Это может быть город будущего (как в «Назад к Мафусаилу» Шоу или «Они пришли к городу» Пристли). Это могут быть фашистские застенки (как в «Стене» Сартра и «Это случилось в Виши» Артура Миллера). Это, в конце концов, может быть и бордель (как в «Ширмах» Жене или «Иначе» Ведекинда) – ведь там, где упорно ищут необычное, обязательно рано или поздно найдут неприличное. Ориентация драмы, и говоря шире – сюжетного рассказа на изображение аномалий, отклонений, привело к коллизии, не специфичной именно для драматической литературы, но ярко проявившейся в ней: ориентация на аномалии вступила в конфликт с системой табуирования определенных тем, попросту с приличием и вкусом.

Вся история европейской драмы, начиная с XVIII века – история скандалов, когда драматургов и режиссеров обвиняют в неприличии. Тот факт, что в историческом масштабе приличия всегда отступали под натиском «эстетических экспериментов», показывает, насколько существенно важным для литературы является освоение именно аномальных, не повседневных, периферийных зон реальности. Как сказал Джон Гасснер, «Утверждая право театрального искусства на гротеск, Гюго открыл шлюзы для всего запретного, включая и самое низменное. В конечном счете, свобода драмы стала означать свободу показывать непривлекательные картины: жизнь подонков общества, грубые страсти, болезни – все, что связано с нищетой, и даже вырождением»¹².

И все же для драмы гораздо важнее, чем болезни, аномальные пространства, и вообще аномальные обстоятельства – аномальное поведение.

Поскольку драма рассказывает о действиях и взаимодействии людей, поскольку она прежде всего представляет собою рассказ о главном герое, то драма, как рассказ об аномалии, чаще всего представляет собою рассказ об аномальных поступках человека (и гораздо реже – как рассказ об аномальном событии, случившемся с нормально действующим человеком).

¹² Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 31.

Даже у Чехова, чье творчество, по стандартной метерлинковской формуле, воплощает трагизм повседневного существования, герои в драмах берутся в редких и ключевых для них моментах жизни. Дядя Ваня оказывается перед угрозой ликвидации имения, которому он служил много лет, герои «Вишневого сада», сталкиваются с угрозой с уничтожения всего их жизненного уклада, Иванов берется в момент новой женитьбы и смерти. Кроме того, когда Чехов выявлял ужас повседневного существования, он тем самым подчеркивал, что повседневность неповседневна, что повседневность достойна такой эмоциональной оценки (например, ужас), какая в обычном случае относится к экстремальным событиям, что повседневность может иметь такой экстремальный результат, как гибель человека и крушение его жизни. Поэтому, несмотря на чеховскую линию «драматургии повседневности», по сей день правомерным остается заявление Эрика Бентли: «Сырьем для сюжета служит жизнь, но только не серенькое повседневное существование в его банальных внешних проявлениях, а скорее чрезвычайные обстоятельства редких жизненных кульминаций, или каждодневного бытия в его сокровенных, не всегда осознаваемых формах»¹³.

Во все времена важнейшей задачей социума как целого была «нормализация» – то есть забота о некоей норме и борьба с отклонениями от нее или, по крайней мере, нейтрализация последствий этих отклонений. Важнейшей разновидностью отклонений от нормы, требующих вмешательства общества, являются преступления. Но наряду с ними нормализующая деятельность общественного целого распространяется на все возможные формы нестандартного поведения, включая исторически перспективное новаторство, нетрадиционную сексуальную ориентацию и странности в одежде и внешнем виде. Ориентация драматического сюжета на события, отличающиеся от повседневных, нормальных и признанных достойными для бесконечного воспроизводства, позволяет говорить, что драма, в той степени, в какой она предопределяется собственными принципами сюжетообразования, представляет собой одну из многочисленных форм освоения социумом отклонений от социальной нормы. Те критерии, по которым жизненный материал отбирается для драматического сюжета, позволяют считать драму *инструментом осмысления девиантных форм социальной жизни*, являющихся основным предметом забот социума.

Но важно понять, какого рода отклонения от нормы воплощает сюжет. Отнюдь не только нормы поведения – хотя и их тоже. И не только статистические нормы, определяющие наиболее вероятные, наиболее часто происходящие с людьми казусы – хотя, редкое и маловероятное также любимо драматургами всех времен и народов. Но важно еще, что для социума нормальным является повторение, воспроизводство самого себя, в то время как сюжет не знает повторения, в нем есть начало и конец. Таким образом, сюжет является *отклонением от нормальной пространственно-временной структуры социальной событийности*. Пользуясь термином Бахтина, сюжет есть отклонение от социально-нормального хронотопа. Это фрагмент мирового цикла, отличающийся девиантной пространственно-временной формой и пронизанный девиантными причинно-следственными связями.

Конечно, развитие социума никогда не представляет собою беспрепятственного воспроизводства одних и тех же отношений, но общество до самого последнего времени никогда не было способно отнестись к себе самому как изменяющемуся. Для этого социальное саморегулирование должно было бы одновременно содержать в себе и нормы настоящего состояния общества, и нормы его некоего будущего, еще неведомого состояния – чего быть практически не может. Социальные нормы редко содержат в себе перспективу изменения самих норм. Хотя в XX веке на Западе было предпринято немало усилий для «приноравливания» к беспрецедентным скоростям развития, социальные нормы – и в психологии людей, и в стереотипах поведения, и в требованиях морали и права, как правило, фиксируют идеал, соответствующий

¹³ Бентли Э. Жизнь драмы. С. 49.

определенному состоянию общества и ориентированный на бесконечное воспроизводство. Драматический сюжет интересуется всем, что мешает нормальному воспроизводству социальных отношений.

В заключение этого раздела подчеркнем еще, что драма, воплощая принципы идеального линейного сюжета, повествующего об однократно случающихся событиях, *не любит повторений* в ходе действия. Для драмы не характерна довольно обычная в народной сказке «итеративная структура» – когда один и тот же мотив повторяется с различными вариациями. Сама идея итеративности противоречит принципу анизотропного развития, лежащего в основе «идеального» сюжета. Итеративные серии встречаются в драмах сравнительно редко, и занимают в них сравнительно небольшую долю сценического времени. Пример целиком итеративной пьесы – моралите Жюль Висенте «Трилогия о лодках» (XVI век), рассказывающей, как дьявол и ангел на лодках отвозят в ад или рай по очереди разных людей – ростовщика, сводника, монаха и т. д.

Самый характерный тип итеративного движения действия новоевропейской драмы – повторяющиеся визиты различных посетителей к главному герою. Прием этот хорош тем, что позволяет автору устроить что-то вроде парада-алле участвующих в пьесе персонажей. Например, «Вольпоне» Бена Джонсона начинается с того, что якобы умирающего главного героя по очереди посещают претенденты на наследство. «Дилемма врача» Бернарда Шоу начинается с того, что главного героя по очереди посещают коллеги-врачи, желающие поздравить его с награждением. Также характерный мотив подобного рода в финале пьесы – посещение главного героя в тюрьме. Обычно этот прием применяется для демонстрации решимости главного героя что-то сделать или не сделать. Например – визиты посетителей, пытающихся уговорить главного героя исповедаться в финале драмы Тирсо де Малино «Осужденный за недостаток веры», или – визиты соблазнительей, пытающихся отговорить главного героя от принятия казни в финале «Человека из зеркала» Верфеля. Но это прием сравнительно редкий, и скорее декоративный, не формирующий сюжет драматического повествования.

1.3. Границы сюжетной реальности в пространстве

В «Поэтике» Аристотель говорил, что действие трагедии представляет собой целое, поскольку у него есть начало, середина и конец. В других своих трудах Аристотель писал, что к сфере материального относится то, что подвержено возникновению и уничтожению. Таким образом, наличие у сюжета начала и конца есть частный случай того общефилософского принципа, в соответствии с которым у всех наблюдаемых человеком в мире вещей, как правило, есть начало и конец. Если вещь обычно рождается и умирает, то в предельном обобщении всякий сюжет есть сюжет рассказа о некоей вещи, и границы сюжета – начала и конец – производны от границ существования вещи во времени.

В качестве отдельной вещи в данном случае может выступать такая система отношений как конфликт, вражда, война. Здесь будет уместно вспомнить мысль социолога Никласа Лумана, считавшего, что конфликт также представляет собой форму интеграции отдельных элементов в целостную систему, причем находящиеся в конфликте стороны интегрированы друг с другом даже более тесно, чем стороны, находящиеся в состоянии сотрудничества.

Однако, подход, связывающий понятия «сюжет» и «вещь» не будет представляться естественным, принимая во внимание склонность современного мышления считать мир вечным, а все вещи – тяготеющим к растворению в потоке мирового становления.

Но что такое собственного говоря, отдельная вещь?

Традиционный способ интерпретации реальности предполагает ее деление на целостные фрагменты, ограниченные по сроку своего существования. Таковы общие принципы периодизации и фрагментации бытия – последнее должно быть «разграфлено» на ограниченные области пространства и времени. При этом предполагается, что все входящие в эту область

элементы эмпирического опыта образуют некую целостность, то есть связи между этими элементами предстают как более явные и более тесные, чем связи элементов целостности с внешней средой. Именно явность, то есть легкая выявляемость в познании объединяющих элементы опыта связей приводит к тому, что данные целостности фиксируются «естественно» и «спонтанно». Но еще важнее то, что фиксация некой области опыта в качестве целостности приводит к установлению ее границ во времени – постольку, поскольку данная целостность может формироваться и разрушаться.

«Смертность» всех обнаруживаемых в окружающей реальности целостных комплексов вытекает из взаимодействия двух факторов: во-первых, изменчивости эмпирической реальности, и, во-вторых, неоднородности объединяющих элементы опыта связей с точки зрения их явленности для нашего познания.

Вообще говоря, все элементы Универсума находятся друг с другом в постоянном и многообразном (если только не бесконечно-разнообразном) взаимодействии, и никакие происходящие в мире изменения не отменяют факта этого взаимодействия, и не снижают его интенсивности. Однако эти общие соображения не отражают той картины вселенной, которую человеческое мышление конструирует с учетом исключительно наиболее явленных и наиболее познанных типов взаимодействия. Если в нашем постоянно меняющемся мире принимать во внимание лишь взаимодействия определенного рода («явленные»), а прочие имеющиеся между вещами связи игнорировать, то с необходимостью приходишь к картине мира, где далеко не между всеми вещами имеются связи, и где вещи могут быть связаны между собой системами взаимодействий большей или меньшей густоты, и где, определенные конфигурации элементов могут либо вообще не вступать в тесное взаимодействие между собой, либо вступать только начиная с определенного момента. Но поскольку наш мир изменчив и нестабилен, постольку связи строго определенного, зафиксированного мышлением типа не будут сохраняться именно между данной конфигурацией элементов. Следовательно, мышление, селективно относящееся к объединяющим элементы опыта связям, с необходимостью конструирует целостности, имеющие свойство формироваться и разрушаться, то есть, имеющие начало и конец.

Как видно из вышесказанного, загадка целостных вещей, равно как и загадка устанавливающих границы вещей, начал и концов сводится к ответу на вопрос, какие именно взаимодействия выделяются человеческим мышлением для конструирования данной целостности. Иными словами, нужно понять, почему определенные взаимодействия, связывающие данные элементы опыта предстают для человека либо как наиболее бросающиеся в глаза, либо как более ценные, и потому требующие концентрации на себя внимания и когнитивных усилий.

Наиболее тривиальный случай конструируемой нашим мышлением целостной вещи – это твердое тело, послужившее образцом для всех остальных целостных комплексов нашего ментального мира – что в свое время и побудило Бергсона заявить, что вообще человеческий разум предназначен исключительно только для обращения с твердыми телами, и ничего другого он понять почти не может. Для того, чтобы понять целостность сюжета, надо выяснить, на основе каких именно связей и взаимодействий она конструируется.

Один из ответов на этот вопрос дан А. Ж. Греймасом, сказавшим, что начало истории связано с установлением договорной конъюнкции и пространственной дизъюнкции между подателем и получателем искомого блага, конец же означает пространственную конъюнкцию между ними и окончательное распределение ценностей. В этой мысли Греймаса интересно два аспекта. С одной стороны, мысль о том, что начало и конец сюжета представляют собой переход от «пространственной дизъюнкции» к «пространственной конъюнкции», по сути метафорически представляет всякий сюжет как историю путешествия, историю пути, преодоления некоего расстояния: сюжет – это описание перемещения из пункта А в пункт Б, и начало сюжета есть начало пути в точке старта, а финал означает прибытие к финишу.

Такое описание ничего не говорит о мотивах идущего, заставивших его преодолевать путь. Однако, Греймас, говоря о «пространственной дизъюнкции» понимает пространство скорее метафорически – как совокупность препятствий, отделяющей получателя от искомого блага. Таким образом, основу сюжета представляет собой тяготение субъекта к объекту – тяготение, которое в итоге реализуется их слиянием. Тут подходит в качестве метафоры и история Платона об андрогине, две половины которого пытаются найти друг друга, чтобы слиться в единое существо. Возможно также и «ньютоновская» метафора о двух массивных телах, притягивающихся друг к другу силою гравитации: «сюжет» заключается в истории падения одного тела на другое. В этом случае, завязкой сюжета является возникновением заряда «потенциальной энергии» – энергии тяготения тела к планете – и по ходу действия, эта потенциальная энергия переходит в кинетическую.

Но что это за потенциальная энергия? Очень важно, что, как говорит Греймас, параллельно с «пространственной дизъюнкцией» существует еще и «договорная конъюнкция» – то есть, между субъектом и объектом сначала устанавливаются некие невидимые, но осознаваемые отношения. Характер этих отношений может быть разнообразным, но поскольку ставкой в игре является достижение некоего «блага» или «приза», то можно сказать, что эти отношения связаны с улучшением или ухудшением положения субъекта с точки зрения признаваемой этим субъектом системы ценностей. Отношения могут быть экономическими, юридическими, физическими, психологическими, духовными, интеллектуальными, политическими – но их общей характеристикой является способность ухудшать или улучшать положение субъекта, удалять или приближать его к чаемым ценностям. В этом смысле их следует назвать ценностно-релевантными отношениями. Таким образом, отношения, объединяющие отдельные элементы в систему, и в этом качестве значимые для драматического сюжета есть отношения ценностные.

А поскольку эти отношения должны влиять на поступки людей, они должны быть ими хотя бы частично осознаваться.

Применительно к драме это означает, что ценностно-релевантные связи, установившиеся в драме между людьми и вещами, сознаются не только зрителями, но и, предположительно, персонажами. Связи конечно далеко не все бывают ими осознаны: может быть и неожиданная беда, и нечаянная радость, и все же сюжетное пространство драмы всегда отличается особой концентрацией смысла, связанной с тем, что участвующие в драме персонажи в значительной степени сами понимают происходящее с ними. События драмы обладают двойной прозрачностью – для зрителя и для героев, зритель конечно зорче героя, но и герой не бывает абсолютно слеп.

Итак, отношения, возникающие между «актантами» в процессе сюжета хотя бы частично осознаваемы. А поскольку осознавать может только человек, то одной стороной в этих отношениях всегда является человек. Это может быть связь человека с человеком, человека с вещью – но никогда вещи с вещью.

Подводя итоги можно сказать, что целостный комплекс, история которого от возникновения до разрушения прослеживается в «идеальном» драматическом или новеллистическом сюжете представляет собой систему ценностно-релевантных и частично осознаваемых людьми отношений, устанавливаемых между а) с одной стороны людьми и б) с другой стороны людьми и безличными объектами. Драматический сюжет описывает историю системы, состоящей из людей, вещей и ценностей.

В сущности, здесь драма тоже лишь более «заостренно» демонстрирует, то что нарратологи констатируют для любого рассказа: по словам У. Б. Гэлли, всякая история повествует о

«каком-то успехе или каком-то существенном поражении людей, живущих и работающих вместе, в обществах или государствах, или любой другой устойчивой группе»¹⁴.

1.4. Границы сюжетной реальности во времени

Главная проблема создания сюжета – или, говоря иначе, важнейшая операция, проводимая человеческим мышлением при конструировании сюжетной реальности, заключается в определении ее границ. Создатель сюжета должен, с одной стороны, выделить круг объектов, представляющих собой сравнительно замкнутую систему, и, с другой стороны, должен определить границы описываемых событий во времени – то есть, ответить на вопрос, почему он начинает отслеживать и описывать происходящие с выделенными объектами изменения, начиная именно с определенного момента, и заканчивает это делать после другого момента.

Идеальный сюжет, как известно, обладает началом и концом. В поэтике Аристотеля об этом говорится: «Начало – то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит по закону природы нечто другое; наоборот – конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует неизменно за другим, после же него нет ничего другого» (Поэтика, 50, b27-b31).

Аристотель, разумеется, не может утверждать, что до того, как началось действие трагедии, вообще ничего не происходило – если понимать слова Аристотеля о «начале» буквально, то всякая трагедия, как библейская книга Бытия, должна была бы начинаться с начала мира. Впрочем, даже если бы пьеса описывала историю мира, это бы не решило проблему начала. Даже космологические «нарративы» не могут обойтись без «внесценической реальности», без «того, что осталось за пределами пьесы» – поскольку, как об этом писали многие философы, невозможно представить мир конечным. Христианская история мира не может обойтись без обладающей бесконечной ретроспективой «экспозиции» – о том, что вначале был Бог, и «дух божий носился над бездной». Космология тщетно отмахивается от вопроса, что же было до большого взрыва.

Ну и начало большинства повествований все-таки начинается не от начала мира. Ни с точки зрения Аристотеля, ни с точки зрения позднейших, новоевропейских представлений о причинности нет оснований предполагать, что начало «фабулы» действительно представляет собою разрыв в причинно-следственных цепях. Начало сюжетного действия происходит на уже имевшемся социально-историческом и событийном фоне, и здравый смысл подсказывает, что огромное количество событий происходило и до начала действия. Аристотель не говорит, что их не было – но он утверждает: происшествие, именуемое «началом действия», «не следует по необходимости» после исходных фоновых событий.

Конец действия также не является концом мира – после него происходят другие события. Хотя Ионеско говорил о своей пьесе «Носорог», что ход ее действия сводится к полному крушению построенного в пьесе мира, ход идет от существования – к пустоте, но все же столь радикальную оценку финала нельзя понимать совсем буквально и именно поэтому Е. Холодов говорит, что для драмы характерно «диалектическое единство завершенности и незавершенности» – поскольку «драматическое действие начинается задолго до того, как впервые поднимается занавес, и продолжается еще долго после того, как в последний раз опускается»¹⁵.

Владимир Набоков, который вообще с некоторой иронией относился к традициям драматургии, отмечал, что «абсолютная завершенность», характерная для драматических сюжетов, искусственна и нереалистична, и при том связана с некой абсолютизацией принципов причинности: «Идея “абсолютной завершенности” непосредственно проистекает из идеи “причины

¹⁴ Gallic W.B. Philosophy and the historical Understanding. N.Y. 1964. P. 65.

¹⁵ Холодов Е. Композиция драмы. М., 1957. С. 53.

– и следствия”: следствие окончательно, поскольку мы ограничены принятыми нами тюремными правилами. В так называемой “реальности” каждое следствие является в то же самое время причиной какого-то нового следствия, так что их сортировка – не более чем вопрос точки зрения. И хотя в “реальности” мы не в состоянии отсечь один побег жизни от других ее ветвящихся побегов, мы производим эту операцию на сцене, отчего следствие становится окончательным, ибо не предполагается, что оно содержит в себе некую новую причину, которая готова распусться по ту сторону пьесы. Суть абсолютной завершенности хорошо раскрывается на примере сценического самоубийства. Вот что здесь происходит. Единственный логичный способ добиться того, чтобы окончание пьесы стало чистой воды следствием – это устранить малейшую возможность какого-либо его преобразования в новую причину, чтобы одновременно с пьесой завершить и жизнь его главного действующего лица»¹⁶.

Однако, несмотря на безусловную очевидность всех этих аргументов, теоретики литературы не могут не говорить о завершенности драматического, и вообще сюжетного времени. Как пишет Г. К. Косиков, финализм есть «неотъемлемая и универсальная характеристика сюжета как самостоятельного уровня в повествовательном произведении»¹⁷.

Б. О. Костелянец отмечает, что время в драме «конечно и замкнуто»¹⁸. Категорически не верна мысль Георгия Гачева, утверждавшего, что драма, в отличие от романа, не дает развязок, и что поскольку слово «пьеса» буквально переводится как «кусочек», то в пьесе «просто кусок жизни оторван со случайным началом и концом, то есть не претендуя на постижение мировой связи»¹⁹. Всё ровно наоборот: как раз в романе мы часто видим открытые и случайные финалы. Между тем сюжет драмы и новеллы чаще всего действительно *заканчивается*, и это менее всего стоит понимать, как то, что он длится конечное время, которое рано или поздно истекает.

Речь идет не о механическом истечении времени, а о том, что ряд выбранных по некоторому критерию событий действительно и с очевидностью для зрителя и персонажей исчерпывается. Событие драматического финала является действительно последним в ряду происшествий, обладающих неким общим признаком, позволяющим им считаться событиями именно данного сюжета.

Если разобрать, что же Аристотель говорит о конце фабулы в «Поэтике», то можно увидеть, что после «конца», события могут происходить, но они не следуют из него – между тем как начало и конец тесно связываются в человеческом мышлении «по необходимости или по обыкновению». Таким образом, Аристотель говорит о более тесной и более явной причинно-следственной связи между событиями, входящими в состав фабулы по сравнению с событиями, оставшимися за ее пределами («до начала» и «после конца»). Фабула образует некий остров из тесно связанных друг с другом элементов содержания на фоне океана разрозненных событий. В вычленимых в реальности причинно-следственных цепях наблюдаются разрывы: от реальности, имевшей место до «начала» нет четко просматриваемого перехода к действию. Зато, как только действие начинается, причинно-следственные цепочки начинают проследиваться с предельной отчетливостью – и вплоть до конца, вслед за которым опять начинается сфера случайных, то есть не следующих с необходимостью событий. В некотором смысле целостность сюжета предстает как краткий эпизод действия закономерностей, плавающий в океане случайного и разрозненного.

Это идущее от аристотелевской поэтики представление об особой, «эксклюзивной» связи причинности с сюжетом было, в частности, применительно к драме предельно четко зафиксиро-

¹⁶ Набоков В. Трагедия трагедии // Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008. С. 507.

¹⁷ Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998. С. 113.

¹⁸ Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. Л., 1991. С. 466.

¹⁹ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр.) М., 1968., С. 208.

ровано Е. Н. Горбуновой, утверждавшей, что цельность драматического действия возникает потому, что «зародившись из первоначальной ситуации драматическая коллизия разворачивается далее самостоятельно по законам “цепной реакции”»: каждое звено образующейся драматической цепи связано с предыдущими и последующими звеньями внутренней необходимостью и поэтому возникает не автоматически после первого импульса, а только благодаря ему и через него»²⁰. Фактически, здесь Е. Н. Горбунова говорит, что только тогда, когда начинается течение драматического сюжета, вступают в действие тотальные и при этом четко прослеживаемые силы причинности. Между тем о силах, приведших к началу действия, и сформировавших ситуацию завязки мы не имеем никаких определенных представлений – во всяком случае, к ним мы не применяем каких-то особых требований, связанных с причинностью.

Возникающее концептуальное пространство явно обладает определенным сходством с современной космогонией, также предпочитающей не задавать вопрос, что было до «начала мира» – «Большого взрыва» – и настаивающей, что определяющие ход событий физические законы начали действовать только уже после этой «завязки» мировой драмы.

Сам Аристотель учил, что цепи причин и следствий пронизывают всю реальность вплоть до ее первооснов. Значит, в реальности, конечно и «начало» и все прочие образующие действие сюжетные ходы следуют из предшествующих событий, и все что должно произойти после «конца» пьесы также является закономерным следствием. Таким образом, начало и окончание действия означают не разрывы цепей причинности, а разрывы в познавательной деятельности, выявляющей и фиксирующей эти цепи. Начало сюжета является точкой «перенастройки» когнитивного аппарата наблюдателя, после которой он переходит к новому способу оценки и связывания событий. Переход от бессюжетного фона к сюжетному действию означает, что протекающие перед взором наблюдателя события начинают навязчиво демонстрировать строго определенные свои аспекты, и герменевтическая стратегия, используемая наблюдателем мгновенно настраивается на то, чтобы в приоритетном порядке учитывать именно эти аспекты.

Начало действия открывает ту часть бытия, внутренние причинно-следственные связи которой хорошо видны и прекрасно показаны – то есть, особым образом комплементарны герменевтическим стратегиям и рассказчика и слушателей. В этой связи очень любопытна мысль русского философа С. А. Левицкого²¹ считавшего, что если внутри четко прослеживаемого ряда причин и следствий места для случайности нет, то случайность – она же свобода – начинает и завершает подобный ряд, «место случайности как псевдонима свободы – в начале и конце ряда», при этом случайность можно понимать как пересечение нескольких причинно-следственных рядов. Опираясь на это видение Левицкого, можно сказать, что сюжетная реальность представляет собой четко прослеживаемый ряд причин и следствий, начинаемый и завершаемый точками случайного пересечения нескольких подобных рядов.

Прослеживаемость причин и следствий становится главным источником целостности сюжетного повествования. Таким образом, сюжетная реальность есть фрагмент сравнительно понятной и легко интерпретируемой прозрачной причинности на фоне бытия более темного и требующего более изощренных средств интерпретации с точки зрения причинности.

1.5. «Прослеживаемость», связность и единство действия

Важнейшее свойство сюжета, которое не устают подчеркивать все теоретики искусства, начиная с Аристотеля – это его целостность. Сюжет является в строгом смысле слова, целостной смысловой системой, в котором, как в сложном архитектурном сооружении, каждый элемент выполняет свою функцию только постольку, поскольку наличествуют остальные, каждая

²⁰ Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963. С. 41.

²¹ Левицкий С.А. Трагедия свободы. М., 1995. С. 101–102.

деталь указывает на другую и нуждается в другой. Аристотель говорит, что художественное произведение должно быть таким же целостным, как и живое существо – однако, подробно не развивает эту метафору. Кант в «Критике способности суждения» подхватывает сравнение произведений искусства с биологическими явлениями, и высказывает любопытную мысль, что в красоте, так же как и в живом организме, мы видим признаки целесообразности, однако эта целесообразность, которую разум приписывает этим явлениям: это целесообразность без цели.

Важнейший вопрос, связанный с поэтикой сюжета, и в особенности сюжета драматического, как наиболее продуманного и выстроенного, – заключается в том, с помощью каких средств поддерживается его целостность, или, что может быть сказано точнее – с помощью каких средств удается создать впечатление целостности сюжетного повествования.

В «Поэтике» Аристотеля высказывается мысль, что прекрасный предмет не должен быть чрезмерно большим – поскольку, в противном случае, обозрение его совершается не сразу, и единство и целостность теряются для обозревающих. Аристотель здесь указывает на чрезвычайно важную связь между «целостностью» произведения искусства и его восприятием. Произведение должно быть не просто целостно, но целостно в восприятии. При этом целостность достигается в преодолении склонности человеческого восприятия постигать все элементы «обозреваемых комплексов» по очереди.

В «целостном» произведении удается добиться синхронного сосуществования всех принятых элементов – несмотря на то, что в обычном случае их восприятие происходило последовательно. В восприятии эстетически целостного комплекса происходит то, о чем А. Ф. Лосев говорил в отношении музыкальной мелодии: прошлое не исчезает, будущее не появляется, а все три времени делятся вместе. В некотором смысле, феномен «эстетической целостности» является расширением сознания, преодолением его заостренности на моменте настоящего. Благодаря этому расширению, взгляд эстетического созерцателя видит в каждый данный момент не только непосредственно воспринимаемый объект, но и – в каком – то смысле – весь комплекс, элементом которого этот объект является. Быть может, за эстетической ценностью целостности стоит склонность человеческой психики воспринимать наибольшие объемы информации наиболее экономичным способом.

Применительно к сюжету это означает, что, воспринимая некое описываемое повествованием событие, читатель помнит о предшествовавших событиях, ассоциирует это событие с предшествующими и ожидает, что за ним последует новое событие – его фактура еще не известна, но его наличие предполагается почти с очевидностью. И быть может, важнейшим способом обеспечения целостности сюжета является облегчение того пути, с помощью которого мышление может реконструировать все предшествующие события, отталкиваясь от одного из них, воспринимаемого «здесь и сейчас».

Именно для этого, многочисленные теоретики драмы разных времен требовали, чтобы события следовали друг за другом «естественно», «логично» и «убедительно» – то есть, чтобы читатель всегда с легкостью мог подыскать герменевтическую концепцию, объясняющую ему связь событий между собой, и таким образом демонстрирующую целостность произведения. Такие достоинства сюжетных связей, как «логичность», «убедительность», «естественность» и «органичность» как раз и означают, что читатель предельно легко и быстро может обнаружить «необходимые» связи между событиями, и благодаря этому увидеть сюжет в качестве целостности, то есть в качестве синхронно воспринимаемого комплекса. И если вокруг принципа трех драматических единств – места, времени и действия – шли столь жаркие дискуссии в течение трех столетий – то это потому, что они в концентрированной форме выражают принцип логико-смыслового единства драматического произведения.

Таким образом, целостность драматического сюжета тесно связана с тем его свойством, о котором мы сказали выше – явно данной и легко прослеживаемой причинностью, объединяющей все события. Целостность сюжета обеспечивается событийной связностью. Идеальный

драматический сюжет воплощается в «ходе событий», закономерно следующих одно из другого. События, стоящие одно после другого, но не имеющие друг к другу явного, легко истолковываемого отношения, вряд ли смогут образовать целостный сюжет. Важнейшая характеристика событий и фактов, включенных в сюжет и, в особенности, в сюжет новеллистический или драматический – их связность между собой. К драме в большей степени, чем к любому другому повествованию, применимы слова, сказанные Эрихом Калером об истории вообще: «Чтобы стать историей, события прежде всего должны быть взаимосвязаны, должны представлять собой цепь, непрерывный поток. Последовательность и сопряженность – вот элементарные предпосылки истории, да не только истории, но и простейшего рассказа»²².

В феноменологии Гуссерля есть понятия ретенции и протенции – важнейших элементов человеческого восприятия времени. Ретенция означает явственное ощущение только что прошедшего мгновения, актуально присутствующая в ощущении времени память о прошлом, придающая «объемность» всякому мгновению настоящего. Протенция – нечто аналогичное, но направленное в будущее, это ощущение-предчувствие грядущего мгновения, ощущение, что актуальное мгновение времени разрешится будущим мгновением. Гуссерлю понадобились данные категории потому, что человек актуально ощущает не просто текущее мгновение настоящего, а течение времени из прошлого в будущее. Иными словами, этими категориями Гуссерль оттенял ощущение целостности временного потока. И аналогичные категории могут понадобиться, чтобы подчеркнуть ощущаемое всяким зрителем или читателем ощущение целостности прочитываемого или просматриваемого сюжета.

Именно потому, что драматический сюжет, как правило, обладает высокой степенью связности, зритель, наблюдая всякий эпизод, помнит, что он логически и причинно связан с предшествующими, иными словами созерцание всякого эпизода драмы сопровождается «сюжетными ретенциями» – ощущением, что эпизод нагружен прошлым, а именно прослеженными нами и еще не забытыми причинно-следственными связями с прошлым.

Точно также мы можем говорить о сюжетных протенциях – то есть сопровождающих просмотр всякого эпизода драмы ощущениях, что за этим эпизодом последует другой, призванный разрешить и развить актуально наблюдаемую ситуацию. О чем-то в этом роде говорил Джон Лоусон, утверждавший, что каждая сцена пьесы есть лишь звено к ее главной цели – именно кульминации. Быть может, утверждение, что всякая сцена драмы сопровождается ожиданием именно кульминации, было бы слишком смелым, но она, по крайней мере, сопровождается ожиданием какого-то развития и какого-то финала.

Для повествования единственным твердым «доказательством» связи между причиной и следствием является человеческая уверенность в наличии этой связи. В этом утверждении нет никакого унижения для детерминизма, уверенность – это ведь, в конечном итоге, не что иное, как чувство очевидности, а очевидность – мать истины, мать логики, и бабушка всех естественных наук. Но концепция детерминизма безупречно работает (если вообще работает) только для всей вселенной в целом и только в конечном итоге. Поскольку в мире все взаимосвязано, то причиной всякого события является вся совокупность предшествующих событий вселенной, и строго говоря, жесткая детерминистическая связь существует не между отдельными событиями, а между следующими друг за другом состояниями («конstellляциями») вселенной. Почему же, в таком случае, мы выделяем отдельное событие А, и называем его причиной события Б – то есть, более непосредственной причиной, чем все остальные события мира?

Отвечая на этот вопрос, мы уходим от физики, и попадаем в область культуры, в область герменевтики. То, как человек связывает события в причинные цепочки – это зависит от методов его познания мира, от его концепций и мировоззрения, от его представлений о наглядности и так далее. Работа невозможно научить этим герменевтическим правилам «просто»,

²² Калер Э. Избранное: Выход из лабиринта. М., 2008. С. 9.

поскольку тут действует целая система законов и оговорок. Если на тело действуют 5 разнонаправленных сил, то причиной движения тела мы называем самую сильную из этих сил; при движении тела по поверхности земли, силу гравитации мы не указываем как причину этого движения, за исключением случаев свободного падения; при рассмотрении рукотворных систем (например, транспортных), не требуется выяснения причин их нормального, соответствующего замыслу создателей функционирования, причины выясняются только для отклонений от нормальной работы.

Формализовать все эти правила очень сложно. У каждого человека есть свои интуиции и привычки по вопросу о причинах. Как писал Никлас Луман, установление каузальности есть «сопряжение причин и следствий, в зависимости от того, как наблюдатель выстраивает свои интересы, какие следствия и причины он считает важными, а какие нет»²³. При этом: «Для всех причин можно было бы до бесконечности искать другие причины, и в отношении всех следствий можно было бы до бесконечности переходить к другим следствиям, к побочным эффектам, к непосредственным следствиям и так далее. Но у всего этого есть естественные границы. Мы не можем каузально расчлнить весь мир. Это превысило бы информационные мощности любой наблюдающей системы. Поэтому каузальность всегда селективна, и ее всегда можно отнести за счет какого-то конкретного наблюдателя с определенными интересами, определенными структурами, определенными мощностями по обработке информации»²⁴.

Итак, если причины требуется назвать и перечислить, то произойти это может только через выборку тех причин, которые по каким-либо – скорее всего мировоззренческим либо прагматическим – критериям считаются в данном случае наиболее важными.

По этой же причине и теоретики драмы говорят, что события, изображаемые в драме, подлежат тщательной селекции.

В самом принципе селекции нет ничего специфически драматического – на нем построена любая организация материала в рассказе. Как пишет В. Шмид, «История – это результат смыслопорождающего отбора происшествий, превращающую бесконечность происшествий в ограниченную значимую формацию. История формируется путем отбора 1) ситуаций, 2) лиц, 3) действий, 4) свойств и качеств отобранных элементов, причем «наррация является результатом композиции, организующей элементы истории в искусственном порядке»²⁵.

Отбирать события можно по разному признаку. Но в драме одним из важнейших критериев отбора события является сама его явная связность с другими событиями. «Драматичным» считается событие, если оно истолковывается как важная причина для следующих значимых событий. То есть, для драматического сюжета важной является то событие, которое явно и значимо служит передаточным звеном от предшествующих событий к последующим событиям. В теории драмы этот принцип формулируется обычно так: события должны служить развитию действия. Поэтому А. Крайский, написавший в конце 1920-х года небольшую книжку с рекомендациями начинающим драматургам, советовал избавлять драму от любых деталей, не имеющих прямого отношения к действию²⁶. Об этом же говорит Е. Холодов: «Драма выбирает из бесчисленных связей лишь такие, которые определяют собой возникновение, развитие, разрешение конфликта»²⁷. Эту же мысль повторяет Е. Н. Горбунова: драматический сюжет «отличается от сюжета эпического прежде всего тем, что вбирает в себя только те обстоятельства и состояния героя, которые могут и должны быть реализованы в действие и через действие»²⁸.

²³ Луман Н. Введение в системную теорию. М., 2007. С. 96.

²⁴ Там же. С. 96–97.

²⁵ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 154.

²⁶ Крайский А. Что надо знать начинающему писателю о построении драмы. Л., 1929. С. 18–19.

²⁷ Холодов Е. Композиция драмы. С. 31.

²⁸ Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 103.

Удалено должно быть «все, что не вовлекается в стихию главного драматического движения». Люди и события допускаются в драматическое повествование не за оригинальность, как это иногда бывает в прозе, но их присутствие мотивируется «необходимостью для развертывания действия»²⁹. То же самое – у Е. Сальниковой: «Театральные подмостки и драма стремятся устранить все необязательное, оставляя только внешние действия, без которых нельзя обойтись»³⁰.

Иными словами, в идеальный сюжет попадают прежде всего те факты и события, которые *наилучшим образом создают впечатление его связности*. «В сюжете драматического произведения не должно быть ни одного звена, представляющего самодавящий интерес. В пьесе закономерны только те обстоятельства и состояния, которые связаны причинно-следственными отношениями с исходной драматической ситуацией и служат ее дальнейшему развитию. Истинный драматизм обстоятельств в пьесе определяется их необходимостью для самосильного движения единого действия»³¹.

Получается, что все объекты универсума разделяются сюжетным повествованием на два вида: одни объекты динамичны, изменяются и, влияя друг на друга, являются «участниками действия», вторые образуют не связанный с первыми статический фон. Фон отсеивается, взаимосвязанные динамические объекты оказываются запечатленными в сюжете.

Благодаря такому принципу отбора драма становится царством прозрачной причинности – и здесь мы опять видим, как драма в заостренной форме отражает свойства «рассказа» – и прежде всего «рассказа с интригой». Философ У. Б. Гэлли говорил, что важнейшим свойством всякой интриги и всякого сюжета является «followability» – «прослеживаемость». Причем «прослеживать историю» – значит, находить события «интеллектуально приемлемыми»³²... По словам Поля Рикёра «Акт интриги... извлекает конфигурацию из последовательности... Этот акт... раскрывается читателю или слушателю в способности истории быть прослеживаемой»³³. В отношении новеллы и драмы это требование – «способности быть прослеживаемым» – соблюдается с особым рвением.

По мнению В. Шмида, при формировании линейной истории отбрасываются три типа элементов:

- 1) иррелевантные для данной истории;
- 2) относящиеся к другим историям;
- 3) релевантные, но требующие реконструкции.

Первых два пункта в этом списке тавтологичны: Шмид утверждает, что при создании истории авторы исключают элементы, которые, по их мнению, в эти истории не входят. Более интересен пункт третий, который означает, что при создании истории прозрачность причинности важнее достоверности, и если некоторый пласт смыслового материала грозит запутать историю, увести ее от четкого описания цепочки причин и следствий к бездне подробностей, то эти подробности можно отбросить, и, жертвуя «научным пониманием» происходящего, упростить рассказ во имя красоты изложения. Всякий раз, создавая линейную историю, автор руководствуется чисто эстетическим чувством меры – а именно представлением об эстетически оптимальном уровне сложности в описании руководящей действием причинности; если имеющийся у автора материал подсказывает более сложную причинность, ее приходится игнорировать.

²⁹ Там же. С. 43.

³⁰ Сальникова Е. Действие в драме. С. 179.

³¹ Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 104.

³² Gallic W.B. Philosophy and the historical Understanding. N.Y. 1964. P. 31.

³³ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 2000. С. 82.

Для драмы это верно вдвойне: драма всегда должна знать все важные причины. Недаром еще в XIX веке австрийский драматург Франц Грильпарцер говорил, что художественное произведение показывают причины событий, которые в реальной жизни часто остаются неизвестными – хотя эти причины всегда оказываются соответствующими пониманию среднего человека. Как отмечает Сигизмунд Кржижановский, в реальной действительности, человек не замечает, не видит многие звенья в окружающих его причинных цепях, которые часто пересекаются и путаются. Между тем, театральная сцена «выпутывая действие из перекреста нитей, несущих на себе причины и следствия, всегда показывает как бы весь не перерванный другим алфавит явлений данного ряда: стенки театральной коробки, изолируя данное, разворачивающееся от явления к явлению действие, защищают его от опасности перепутаться и накрутиться на явления чужеродного ряда. На сцене ничего не происходит за спиной. Зритель забывает, что у него есть спина: всё у глаз: всякая причина, прежде чем сойти со сцены, выводит на смену себе свое зримое следствие»³⁴. Позже Георгий Гачев также говорил, что в театре «кривизны жизни» проецируются «на плоскость театрального помоста» и тем самым «рационализируются»³⁵.

Здесь уместно отметить такую характерную деталь, что в драме, как и в волшебной сказке, сны имеют информативную природу, а пророчества обычно сбываются – все это увеличивает прозрачность причинно-следственных связей, создает атмосферу, в которой и зритель, и персонажи постоянно получают информацию об устройстве окружающей их реальности и действующих в ней силах. По словам Эрика Бентли «пророчество и его исполнение» – один из принципов, объединяющий эпизоды в великих пьесах³⁶.

Прозрачность драматической причинности усиливается еще и благодаря тому, что поскольку события в драме есть, прежде всего, человеческие поступки, то и причины должны так или иначе дойти до сознания персонажей. В учебниках физики разъясняется, что сила есть причина движения. В сюжете драмы значимыми силами являются те, которые влияют на персонажа – изменяя его настроение (психологически), или его положение в мире, или вынуждая на тот или иной поступок.

Важной особенностью драматических сил, является то, что они не просто влияют на персонажа, но сам персонаж знает об их влиянии, эти силы всегда осознанны – как зрителем, так и персонажем. В художественный мир драматического произведения входят только лица, предметы и события, способные значимо влиять на психику, положение и поступки персонажей, причем их действие осознанно самим персонажем. Причин для этого две: во-первых, драма, как центрированная на персонажах, описывает, прежде всего их как сознательных существ, и все силы, действующие в мире, но находящиеся вне кругозора сознательных существ она игнорирует. Во-вторых, большинство событий в драме может быть известно зрителю только будучи описанными персонажем (хотя бы специально появившимся для этого вестником). Следовательно, событий, не прошедших через сознание персонажей на драматической сцене фактически не существует.

Знаменитое требование Станиславского, чтобы всякое оказавшееся на сцене ружье однажды выстрелило, кроме прочего означает требование очистки драмы от эпических элементов – элементов, сообщаемых зрителю-читателю «автором» (в данном случае – режиссером, реквизитором и т. д.), но не известных персонажу.

Вполне законным было бы мнение, что жесткая причинная связность событий в драматическом сюжете есть лишь видимость, порождаемая сюжетным повествованием, что она контрфактична и создает иллюзию царящего в мире детерминизма. Как сказал Поль Рикёр

³⁴ Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. СПб., 2006. С. 45.

³⁵ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. С. 208.

³⁶ Бентли Э. Жизнь драмы. С. 47.

«рассказ вносит созвучие туда, где существует только диссонанс», что беспорядочные события мы объединяем в связное повествование «только благодаря безотчетной тоске по порядку», что, таким образом, на хаотическую действительность накладывается «навязанная нарративная гармония», и представление ее в виде сюжета есть для действительности ничто иное, как «насилованная интерпретация»³⁷. Впрочем, еще в XIX веке об этом применительно к драме говорил Франц Грильпарцер: «Театр – это рама для картины, внутри которой вещи предстают в своей наглядности и во взаимоотношениях. Если они выходят за пределы рамы, то одним взглядом их не охватить, наглядность ослабевает, все запутывается, приобретает форму эпической последовательности, а не драматической последовательности и современности»³⁸.

Об искусственной рациональности театрального действия писал и знаменитый философ Анри Бергсон: «В театре каждый говорит лишь то, что следует сказать и делает то, что требуется; сцены здесь хорошо выписаны: у пьесы есть начало, середина и конец; и все устроено как можно экономнее к развязке – счастливой или трагической. Но в жизни мы говорим массу бесполезных вещей, делаем массу лишних движений, здесь почти не существует ясных ситуаций; ничто не происходит так просто, завершено, красиво, как мы бы того хотели: сцены наползают друг на друга; события не начинаются и не кончаются; нет ни полностью устраивающей нас развязки, ни решающего жеста, ни метких слов, на которых можно поставить точку: все эффекты размыты»³⁹.

Г. О. Голицын, много думавший о сущности искусства с точки зрения теории информации, говорил, что в основе последнего лежит замена сложного объекта сравнительно простым образом или качеством⁴⁰. Драма есть прежде всего применение этого принципа к причинности. Заявление драматурга Станислава Пшибышевского, что множественность причин каждого поступка не может быть отражена в драме, и отражающая этот тезис драматургия Пшибышевского, где мотивировки персонажей довольно невнятные, остались в истории европейской драмы смелым экспериментом, не имевшим больших последствий.

1.6. Сюжет как описание фазового перехода

События сюжета причинно связаны, анизотропны, однократны и исчерпываемы. Они берутся в противопоставлении бессюжетным событиям, обладающим противоположными свойствами, – событиям ординарным, не связанным друг с другом циклически повторяемыми словами. Сюжет берется как некое вспыхнувшее и погасшее яркое пятно на фоне «обычной», «повседневной» жизни, истолковываемой как уходящую в бесконечность циклическое воспроизводство одной и той же ситуации.

Таким образом, сюжет ведет от одного циклического и бессвязного состояния к другому. На фоне социально-психологического консерватизма повседневности, драматический сюжет, воплощающий однократно случившийся ряд событий с началом и концом, отражает феномен, который в физике называется фазовым переходом, а в биологии ароморфозом – революцией, приводящей от одного мнимо-стабильного состояния системы к новому мнимо-стабильному состоянию с новыми закономерностями и новыми социальными нормами. Фазовый переход, «ароморфоз», есть величайшее отклонение от нормального воспроизводства общественных отношений, и задачи осмысления этой «необходимой опасности» и подчинены принципы сюжетообразования в драме от Эсхила до наших дней (хотя, конечно, не в одной только драме).

³⁷ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. С. 88–89.

³⁸ Цит. по: Аникст А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980. С. 123–124.

³⁹ Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М., 2010. С. 188.

⁴⁰ Голицын Г.О. Информация и творчество. С. 117.

К драме полностью относится принцип, сформулированный Е. М. Мелетинским для новеллы: «Основное действие – медиатор между двумя состояниями»⁴¹.

Ю. М. Лотман писал, что «сюжет может быть всегда свернут в основной его эпизод – пересечение основной топологической границы в пространственной его структуре»⁴².

То есть речь идет о двух областях стабильности и бессобытийности, разделенных границей – и сюжет заключается в пересечении границы, и, соответственно, в переходе из одной области в другую. При этом переход от «времени стабильности» к периоду быстрого действия естественно может предполагать периоды «разгона» и «торможения» изменений, о чем пишет Ж. Л. Барро. Отталкиваясь от трагедий Эсхила, он утверждает, что в развитии драматического действия есть три основных этапа: медленная подготовка, затем бурное развитие действия в узком смысле, и затем опять медленное развитие последствий основных событий. Два медленных этапа обрамляют один быстрый – или, по выражению Барро, «женский» элемент действия переходит в «мужской» (бурный), а тот разрешается опять женским. Элементарной моделью такой структуры, по Барро, является приготовление кипятка: сначала чайник долго греется на плите, затем происходит то, ради чего все это затевалось – кипение, а затем – следствие кипения – чайник снимают с плиты⁴³.

Разумеется, сюжет литературного произведения никогда не отражает фазовый переход всего общества, но тут дело в принципе: каковы ни были бы масштабы происходящего в драме, речь идет о фазовом переходе от «плато», от псевдостабильного состояния системы, бывшего до завязки, к новому псевдостабильному состоянию, возникающему после развязки. При этом то, что выглядит как уникальные и необратимые перемены в масштабах судьбы отдельного человека или отдельной семьи, вполне может оказаться лишь закономерным этапом нормального функционирования общества. Если для индивидуума смерть является величайшим из фазовых переходов, то для общества она может означать лишь уходящую в бесконечность ротацию поколений. Хотя драма может рассказывать и о масштабных социальных переменах, например о революциях, о том, как аристократия уступает место буржуазии, о трагическом непонимании между представителями разных поколений – но она может повествовать и о куда более камерных происшествиях. Специфическим для сюжета являются не масштабы изображаемой системы, а фаза ее развития.

Как отмечал Никлас Луман, важнейшим и старейшим источником европейской традиции системного мышления была метафора равновесия. Данное направление развития мысли было связано прежде всего с различением стабильного состояния и его нарушения, причем «обычно акцент делается на стабильность», поскольку «равновесие представляется стабильным, лишь время от времени реагирующим на нарушения, причем таким образом, что либо восстанавливается прежнее равновесие, либо достигается новое состояние равновесия»⁴⁴. Отталкиваясь от этой понятийной сетки, можно сказать, что события, достойные быть воплощенными в литературном сюжете, как правило, представляют собой полный цикл нарушения равновесия – то есть сюжет как раз и описывает событийный ряд от момента нарушения равновесия до момента его восстановления – но чаще не в прежнем, а учитывая принцип анизотропности, в новом виде.

Наряду с метафорой «равновесия» в эстетической мысли широко используется идущая от Гегеля и Маркса терминологическая традиция, говорящая, что зачином драматического действия является «противоречие», «конфликт», который в финале должен быть «разрешен». Истоком этой традиции служит гегелевское учение о коллизии, причем если присмотреться к

⁴¹ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 246.

⁴² Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 288.

⁴³ Барро Ж.Л. Размышления о театре. М., 1963. С. 131.

⁴⁴ Луман Н. Введение в системную теорию. С. 43.

формулировкам Гегеля, то можно увидеть, что Гегель говорит о чем-то близком понятию равновесия. Во всяком случае, речь идет возникновении причин для изменений системы, которым предстоит исчезнуть: «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено»⁴⁵. Если в начале имеется «нарушение равновесия», «противоречие», «конфликт», то в конце, как выражается Жан Луи Барро, «все столкновения, вся борьба антагонистических сил, которые растерзали и уничтожили друг друга, приводят в конце концов к восстановлению жизненного равновесия»⁴⁶. Или же, как говорит Патрис Пави, «Развязка – это эпизод трагедии или комедии, который окончательно устраняет конфликты и противоречия»⁴⁷.

Итак, в начале мы имеем некое нормальное состояние, которое нарушается, выводится из равновесия, приводится в движение «противоречием», «конфликтом», «коллизией», «нарушением гармонии» – и затем возвращается в спокойное существование.

Идеальный сюжет описывает *самоликвидирующуюся систему помех нормальному воспроизводству социальных отношений*.

В основе идеи сюжета лежит противостояние статики обычной, «нормальной» жизни и динамики нарушающих ее течение необычных, не повторяющихся и не воспроизводящихся в будущем событий; сюжет можно определить как эпизод динамики («становления»), ограниченный с обеих сторон двумя эпохами статики. Значит, сюжет в общем виде сводится к тому, что в «плавное» и «мирное», а значит, циклическое течение событий врываются события неординарные и требующие развития, а не повторения и не воспроизводства.

С точки зрения эпистемологии, неравновесное представляет собой сферу непредсказуемого, в силу этого представляющего познавательный интерес. Непредсказуемые события потому и интересны, потому и привлекают внимание, что для того, чтобы их узнать, надо проследить их *все* – с начала и до конца. Между тем, чтобы узнать события предсказуемые, например идущие по кругу, их вовсе не надо проследивать: достаточно знать исходную ситуацию и закон, по которому она преобразуется. Все их с начала до конца, узнавать нет смысла. Если календарный месяц – это не более, чем тридцать повторяющихся суточных циклов, то достаточно узнать что такое сутки, и тем самым мы уже создаем себе представление о месяце, и нам нет нужды выслушивать до конца рассказ о том, как «четвертые сутки сменили третьи, а пятые сутки сменили четвертые». Но если мы хотим узнать о битве, чей исход невозможно просчитать подобно шахматному этюду, то приходится выслушивать рассказ не только о первом эпизоде битвы, но о ней все целиком – вплоть до завершения.

Сюжет претендует на то, что рассказывает историю выхода из сферы циклического в сферу непредсказуемого – а значит «интересного», и нуждающегося в более подробном и более целостном познании.

В соответствии с этим, «конец» сюжета означает завершение цепочки событий, признанных достойными для тщательного познания. Когда сюжет завершается, то тем самым дается понять, что ход событий понизил свою когнитивную ценность, и перестал быть достойным для проследивания – то есть события уже не создают стимулов познавательной деятельности для автора и читателя. Дальнейшее настолько не интересно, что автор не считает нужным его воспроизводить, а читатель – его узнавать. Конец означает отказ и автора, и читателя от интереса. Как говорил еще Пьер Корнель в XVII веке, действие закончено, «когда зрителю не о чем спрашивать, что будет дальше»⁴⁸.

⁴⁵ Гегель Г. Эстетика. В 4-х томах. Т.3. М., 1971. С. 543.

⁴⁶ Барро Ж.Л. Размышления о театре. С. 133.

⁴⁷ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 274.

⁴⁸ Корнель П. Рассуждения о полезности и частях драматического произведения // Корнель П. Пьесы. М., 1984. С. 340–341.

Исходная точка, с которой начинается драма, неизбежно представляется автором как некая нулевая точка отсчета – как «нейтральное» или «стабильное» состояние, которому предстоит быть «ухудшенным» или «улучшенным» – но, во всяком случае, выведенным из равновесия. Впрочем, различие между «стабильным» и «нестабильным» состоянием социальной реальности разумеется является результатом субъективного диагноза, поставленного автором. В «псевдостабильном», досюжетном состоянии реальность находится в том случае, если автор не усматривает и не изображает причин для нарушения его рутинного самовоспроизводства. Реальность стабильна, если в пространстве, изображенном писателем, мы не видим факторов, которые бы автор считал причинами движения. Если же стабильность нарушается – действие начинается, поэтому «начало драматического сюжета обусловлено тем, что исходная позиция действующих лиц, их отношение друг к другу и к окружающему миру не могут уже оставаться неизменными»⁴⁹.

Способность явлений социальной жизни стать материалом для литературного или, тем более драматического сюжета достаточно точно предопределяется таким критерием как цикличность и анизотропность. Бессюжетны всякие регулярности, поэтому неизбежно развивающаяся к своему концу война драматична, а мирное функционирование экономики – нет.

Среди различных форм организации общественной жизни особенно хороши для воплощения в сюжетном повествовании те, что обладают отчетливым, конвенционально фиксируемым завершением, причем это завершение можно оценить с точки зрения «зла» и «блага». Война сюжетна, поскольку имеет определенное окончание, причем оцениваемое обычно либо положительно, либо отрицательно – как победа или поражение. Суд сюжетен, поскольку заканчивается приговором – и, опять же, обвинительным или оправдательным. По этой же причине отпуск драматичнее рабочего времени, поскольку начальная и конечная границы отпуска – особенно если отпуск проводят на курорте – связаны с налаживанием и разрывом межчеловеческих связей. Как необратимый разрыв налаженных связей завершение отпуска в чем-то напоминает смерть.

Разумеется, то же самое можно сказать об очень многих литературных сюжетах. В русском фольклоре есть один весьма интересный способ указывать на то, что события, составляющие сюжет, ограничены с обеих сторон периодами циклически повторяющихся событий. Филологи обратили внимание, что многие русские сказки пишутся с помощью глаголов совершенного вида («поехал», «выпил», «отрубил голову»), но начинаются и заканчиваются сказки особыми вводными или заключительными частями с использованием глаголов несовершенного вида («жил-был», «ловил неводом рыбу», «жить-поживать»), причем эти несовершенные глаголы означают именно многократно повторяющиеся действия. Таким образом, в фольклорном космосе отрезок, обладающий свойствами целостного и заверщенного сюжета, с обеих сторон обрамляется кольцами цикличности, кольцами повторяющейся жизни. Сюжет с этой точки зрения оказывается прорывом из бессмысленного и циклического природного бытия, куда субъекту предстоит вернуться после завершения сюжета. В фольклоре, в завершении сказочных повествований, о которых мы говорили выше, – достигнутый героем успех в последних предложениях сказки начинает неопределенно долго дублироваться. Это неопределенное по продолжительности дублирование может быть истолковано даже как столь необходимая для достижения смысла остановка времени. По словам Дмитрия Лихачева: «сказка кончается констатацией наступившего “отсутствия” событий: благополучием, смертью, свадьбой, пиром...»⁵⁰.

⁴⁹ Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 105.

⁵⁰ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1967. С. 218.

О. М. Фрейденберг распространяет это же наблюдение вообще на архаический рассказ, утверждая, что последний начинается с «атемпоральности», и что архаический рассказ находится внутри «обрамления», до которого характерно «стоячее время», «*praesens atemporale*»⁵¹.

1.7. Активные и пассивные завязки

Поскольку сюжет предполагает переход от одного псевдостабильного состояния к другому, то в большинстве случаев европейская пьеса начинается с ситуации, которая может быть рассмотрена как «нейтральная», «благополучная», «равновесная» – одним словом, ситуация покоя, не требующего внимания, но нарушаемого в ходе действия. Иногда это состояние покоя длится лишь несколько секунд – пока один из героев мирно работает в своем саду, и тут к нему приходит второй с важной новостью (так начинается «Обращение капитана Брасбаунда» Бернарда Шоу). И все же эти несколько секунд нужны, чтобы задать точку отсчета, поскольку сюжет – это «вдруг что-то случилось» – а такая фраза требует хотя бы скрыто предполагаемого предшествующего «все вроде было благополучно».

Дальше всех от принципа «исходного благополучия» античная трагедия, которая с первой минуты изображает человека посреди несчастья. В этом случае, исходная «нулевая точка» концентрируется к почти неуловимому мгновению, когда зритель уже видит актера, и готов выслушать его слова – но еще не уяснил себе окончательно их смысл.

В большинстве же случаев действие начинается с «минуты равновесия», а собственно сюжет начинается тогда, когда события отклоняются от своего циклического и теоретически бесконечного течения и начинают развиваться линейно – причем, тяготея к окончанию. С точки зрения декларируемых в фабуле причинно-следственных связей между событиями, завязка сюжета есть *причина отклонения событий от цикличности*, или, если воспользоваться выражением Дж. Лоусона, *причина нарушения равновесия*. А поскольку тело сюжета состоит прежде всего из человеческих поступков, то завязка означает ситуацию, порождающую уникальный поступок – то есть поступок, не укладывающийся в обыденную цикличность, и становящийся первым звеном в цепочке аномальных, не воспроизводящихся и нарушающих равновесие повседневности событий.

По словам немецкого философа-романтика XIX века Адама Мюллера, начало пьесы характеризуется тем, что человек превращается в персонажа – то есть, он отвлекается от рутинных поступков и вовлекается в неординарное действие. Завязки большинства европейских драм, (начиная с античности и заканчивая примерно концом XIX столетия), можно разделить на два основных типа, в зависимости от того, какова роль главного героя пьесы в иницировании ее действия. В случае, если главный герой сам является инициатором действия, если толчком к его разворачиванию служат какие-то желания и склонности героя, а источником важнейшей сюжетной коллизии оказываются препятствия, стоящие на пути главного героя, то такую завязку можно назвать активной. Если же главный герой изначально занимает страдательную позицию, если действие начинается с того, что он вынужден реагировать на некие касающиеся его обстоятельства либо поступки других героев, то такую завязку можно назвать пассивной. Разумеется, как любая классификация, относящаяся к гуманитарной сфере, данная не является ни универсальной, ни исчерпывающей. Существуют переходные формы между двумя таксонами. Существуют сложные, труднодиагностируемые случаи, когда, скажем, формально завязка пьесы является пассивной, а по существу – активной. Примером последнего может служить трагедия Вондела «Люцифер» – в ней поводом для бунта Люцифера против Бога становится возвеличивание Богом человека, однако можно предположить, что честолюбие Люцифера с самого начала было истинной причиной его судьбы, а формальный повод для

⁵¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 218.

бунта нашелся бы в любом случае. Это же рассуждение наверняка применимо ко многим драмам, рассказывающим про устраиваемые честолюбцами политические заговоры.

Поэтому использование данной классификации требует прежде держаться исключительно формальных, а не «сущностных» критериев – тем более что так называемые сущностные критерии зависят от моральных и психологических интерпретаций сюжета, которых может быть очень много. Тем не менее, при всех своих недостатках эта классификация может послужить рабочим инструментом для анализа некоторых тенденций в развитии европейской драматургии. Например, весьма правдоподобной представляется гипотеза, что развитие европейской драмы с античности и до начала XX века шло по пути от преобладания пассивных завязок к преобладанию активных, причем «переломным» моментом в этом процессе, по-видимому, является драматургия барокко. Завязка в античной трагедии – почти исключительно пассивна. Из 17 сохранившихся трагедий Еврипида к активным (и то не без оговорок) можно отнести только три: «Ифигения в Тавриде» (в которой Ифигения и Орест пытаются похитить статую и бежать из Тавриды), «Елена» (в которой Менелай и Елена пытаются сбежать из Египта) и «Электра» (в которой Елена и Орест хотят убить свою мать Клитемнестру и ее мужа Эгисфа). При этом относительно последней пьесы также возможны некоторые сомнения: хотя Электра и Орест действительно являются инициаторами убийства, желание совершить месть родилось в них исключительно как реакция на произошедшее ранее убийство их отца Агамемнона, совершенное Клитемнестрой.

Если мы, несмотря на это, все-таки называем завязку «Электры» активной – то исключительно потому, что наша классификация касается сюжета, то есть происходящего на сцене действия, а не фабулы, включающей в себя и внесценические события, произошедшие в далеком прошлом. Специально для сюжетов этого типа мы бы ввели также категорию ретроактивных завязок как специфической разновидности активных завязок. В случае ретроактивной завязки источником действия служит инициатива главного героя, однако эта инициатива по своему смыслу является реакцией на события прошлого, произошедшие до начала действия. Классическим случаем ретроактивных сюжетов являются сюжеты о мести. С точки зрения дихотомии «активность-пассивность» само понятие мести обладает определенной двусмысленностью. В большинстве обществ, описываемых в европейской драме, месть не является безусловной обязанностью человека, автоматически возлагаемой на него в определенных случаях⁵². Следовательно, решение о мести предполагает темперамент, инициативу, т. е. активную позицию. Но, с другой стороны, по самому своему смыслу, месть есть реактивное действие, ориентированное на событие прошлого. В качестве примера можно взять трагедию Гете «Клавиго». В ней действия начинается с приезда в Испанию Бомарше, который желает быть мстителем за свою сестру – однако, его приезд в Испанию предопределен тем, что ранее, до «точки начала» драмы, сестра Бомарше была соблазнена и брошена испанским журналистом Клавиго.

Но, наверное, самой известной пьесой с ретроактивной завязкой является «Гамлет». В ней исходной точкой является «сцена узнания» – Гамлет узнает от Призрака о событиях, произошедших в прошлом, и понимает, что он вынужден начинать действовать – мстить. Как известно, сюжет Гамлета близок к античным сюжетам об Оресте: здесь тоже речь идет о мести сына за убийство отца, совершенном матерью совместно с ее вторым мужем. Но по сравнению с Орестом греческой трагедии шекспировский Гамлет оказывается в более пассивной позиции – и не только потому, что Гамлет больше колеблется, но и потому, что в отличие от Ореста, Гамлет даже узнает об требующих отмщения преступлениях уже в ходе действия пьесы. В каком-то совсем уж формальном смысле поступки Гамлета оказываются реакцией на инициа-

⁵² Пожалуй, наиболее «механизированной» и «безусловно-императивной» необходимость мести изображена в «Сиде» Корнеля. Однако, действие этой пьесы перенесено в средневековую Испанию, которая и для самого Корнеля была скорее легендарной страной.

тивный поступок Призрака. Правда, Призрак – даже не герой, а условный источник информации, его сюжетная функция сводится к информированию героя о событиях прошлого. Теоретически, трагедия Шекспира могла бы обойтись без фигуры Призрака. Но эта фигура очень важна именно для того, чтобы ослабить впечатление активности, производимое как завязкой драмы, так и образом Гамлета. Благодаря Призраку Гамлет становится похож не столько на древнегреческого Ореста, который сам решил мстить, сколько на корнелевского Сиды – Родриго, который был послан мстить своим отцом.

Для античной драмы была характерна по преимуществу пассивная завязка. Что касается средневековой драмы (и отчасти ренессансной), то, как сказал Н. И. Балашов, это были «панорамы, лирические экспозиции ужасов с противостоянием им обреченного героя или героев»⁵³. Балашов выводит этот статичный и пассивный тип драматургии из «статичного театра Сенеки». Но, как мы уже сказали выше, с точки зрения пассивности завязок греческие трагедии сыграли не меньшую роль, чем римские. Классицизм, как известно, находился под сильнейшим влиянием античности, что касалось и сюжетики. Если говорить о самом известном драматическом произведении французского классицизма – трагедии Корнеля «Сид» – то в нем главные герои, Родриго и Химена, пассивны настолько, что кажется, вообще лишены какой бы то ни было свободы поступка, им остается только свобода психологической реакции. Внешние силы, родственники, обстоятельства, моральные нормы целиком руководят действиями героев «Сиды», так что они поступают вопреки собственным желаниям. Завязка «Сиды» сводится к ссоре отцов Химены и Родриго, после чего Родриго по требованию своего отца и вопреки любви к Химене вынужден убить отца своей возлюбленной.

Разумеется, после Шекспира о господстве пассивных завязок говорить не приходится: Макбет сам решает захватить власть; король Лир сам, по собственной инициативе решает раздать свое королевство дочерям; Ромео и Джульетта сами, никем не стимулируемые и не провоцируемые влюбляются друг в друга. Два этих инициативных действия – «влюбился» и «решил захватить власть» – представляют собой наиболее распространенные разновидности активных завязок.

Когда крупнейший российский теоретик драмы, Владимир Волькенштейн писал, что основой драмы являются желания и стремления главного героя, а все остальные герои по своим функциям либо помогают главному, либо препятствуют ему в осуществлении желаний, он фактически, находился под влиянием драматургии нового времени с преобладающей активной завязкой. Впрочем, то, что далеко не все драмы соответствуют данным описаниям, Волькенштейн вполне понимал – поэтому он отмечал, что трагедии Эсхила, равно как и средневековые мистерии и моралите, «бездейственны», в них декламация преобладает над действием⁵⁴.

Волькенштейн видел феномен пассивных завязок, но считал его не соответствующим природе драматического, и именно поэтому в другом месте он весьма неодобрительно отзывается об авторах, которые «увлекаются изображением потрясающего несчастья, забывая о действенной природе драмы», которые заменяют «действие мрачными лирическими излияниями»⁵⁵. Между тем, многие трагедии Еврипида вполне подходят под это описание. Впрочем, нет сомнения, что хотя пассивные завязки и были потеснены в драматургии нового времени, они в ней остались. И в конце XIX – начале XX в.в. опять происходит реабилитация пассивной завязки. Как отмечает Т. Сильман, натуралистическая драма «отказывается от действия как своего ведущего элемента и заменяет его состояниями, переходящими друг в друга или даже не меняющимися в течение всей драмы... Поэтому натуралистическая драма принуждена прибегать к внешним воздействиям, к появлению новых факторов, которые заставляют проявить

⁵³ Балашов Н.И. Вондел в системе западноевропейской литературы XVII века // Вондел Й. Трагедии. М., 1988. С. 411.

⁵⁴ Волькенштейн В.М. Драматургия. М., 1960. С. 12.

⁵⁵ Там же. С. 10.

скрытые противоречия и приводят драму к развязке. В натуралистической драме недаром так часто кто-нибудь из героев «приезжает» и тем самым взрывает «состояние», изображенное в драме»⁵⁶.

Пассивные завязки можно было бы разделить на две категории, в зависимости от того, кто или что является источником активного действия, реагировать на которое вынужден главный герой. В том случае, когда героя настигают последствия неких безличных социальных событий либо поступков внесценических лиц, такую завязку можно было бы назвать безлично-пассивной. Если же, главный герой отвечает на действия других персонажей, если таким образом завязка сводится к взаимодействию между героями драмы, то ее можно назвать интергероической.

Типичным «безличным» событием, способным коснуться героев драмы, может быть война. Роль стимула, заставляющего героев реагировать, война оказывается в трагедиях Еврипида «Гекуба» и «Троянки» – в них, описываются тяжелая судьба троянских женщин, попавших в плен после разорения греками Трои. В «Троянках» в роли импульсов, стимулирующих ход действия, мы видим решения, принимаемые греками относительно судьбы пленниц – но сами греки остаются внесценическими лицами. Об их указаниях и зрители, и пленницы узнают через вестника, который не тождественен принимающим решения, и даже сочувствует троянкам. Ярчайшим примером безлично-пассивной завязки может служить «Вишневый сад» Чехова – его действие развивается вокруг устраиваемой где-то «там», за сценой, распродажи имения.

Интергероическая завязка, в которой действие вырастает из реакции главного героя на предпринятые в отношении него поступки другого персонажа, создает для нашей классификации немалые проблемы, связанные с диагностикой статуса главного героя.

1.8. Замкнутость драматического космоса

Требование явности и прозрачности причинно-следственной связи событий в сюжете закономерно породило другой, немаловажный, эстетический принцип: очень многие теоретики драмы говорили о том, что мир, созданный драмой, должен быть изолированным или «замкнутым». «Мир драмы – это строго замкнутый круг, который не должен нарушать никакие посторонние нити иных, вне его стоящих событий» – писал Герман Геттнер⁵⁷.

По сути дела, принцип замкнутости включает в себя два разных требования, но вытекающих из одной и той же психологической, когнитивной и эстетической склонности: желания точно отслеживать все причинно-следственные связи, входящие в состав сюжета.

Первое требование, которое вытекает из этого желания, – требование устранить из пьесы все лишнее, то есть все, что не участвует существенным образом в действии.

Прямым следствием этого принципа замкнутости было знаменитое требование Станиславского, что ружье, висящее в первом акте на сцене, в третьем должно выстрелить. В реальной жизни нас окружают мелочи, на которые мы не обращаем внимание и которые многие годы могут не оказывать серьезного влияния на наши поступки. В драме таких мелочей не должно быть: не должно быть ружей, которые не стреляют, посторонних телефонных звонков и случайных разговоров. Логическая цепь сюжета должна быть очищена. Перед нами в драме должна предстать вырезанная из многообразной и многосторонней реальности цепочка четко связанных друг с другом событий, по возможности изолированная от других подобных цепочек.

Однако полная изоляция одной сюжетной линии от окружающей жизни невозможна, и тогда в действие вступает второе требование. Принцип замкнутости драмы предполагает

⁵⁶ Сильман Т. Гергарт Гауптман. Л.; М., 1958. С. 24.

⁵⁷ Hettner H. Schriften zur Literatur. B., 1959. S. 225.

также, что все, или хотя бы большинство факторов, существенно влияющих на ход действия, должны сообщаться читателю и зрителю вначале, в первой половине пьесы – так же, как всегда вначале, а не в конце сообщаются правила игры или исходные данные требующей решения задачи. Если, с одной стороны, ружье, которое висит в первом акте, обязательно должно выстрелить, то, с другой стороны, ружье, которое выстрелит, уже должно висеть в первом акте. В частности, Роберт Гессен, требуя, чтобы в пьесе все готовилось заранее, чтобы в финале «гром не грянул среди ясного неба», ставит в пример Сарду, вводящего в действие в начале своих пьес вроде бы второстепенных персонажей, которым в конце суждено сыграть роковую роль в судьбе главных героев⁵⁸.

Любопытно, что требование замкнутости сюжета фактически входит в противоречие с требованием реалистичности и «объемности» создаваемых драматургами персонажей. Как говорил В. Сахновский-Панкеев – «Сразу же обнажить все связи с прошлым – значит обескровить драму. Герои, вся предыстория которых укладывается в рамки экспозиции, могут лишь более или менее удачными схемами»⁵⁹. Это противоречие отражает общее противоречие сюжета как способа постижения реальности. Всякое рассмотрение локального региона мира как некоего замкнутой в самой себе целостности противоречит тому, что мир целостен, и что в нем нет изолированных частей, и любой регион находится в неисчислимом количестве связей с остальными. Фактически, Сахновский-Панкеев говорит, что изображать предмет реалистически – значит изображать его в контексте, в сети связей с окружающим космосом. Однако такое изображение противоречит самой идее сюжета. Драма, таким образом, обречена на некоторую степень схематичности, на отклонение от правдоподобия – ради того, чтобы быть презентативной, по крайней мере, по отношению к своему собственному содержанию, чтобы уместить все значимые причинно-следственные связи в рамки сюжета.

В трудах по теории драмы принцип замкнутости часто предстает как требование уменьшения роли случайности в действии пьесы. Случайность – прорыв из внесценического пространства. «Случайностью в драме является всё то, что вторгается в драматургическую борьбу извне, не связанное с активностью действующих лиц»⁶⁰. В драматургии, по словам Владимира Набокова, «на все, что может показаться случайным, наложено табу»⁶¹. Однако требовать полного исключения случайностей – значит не замечать, что и сами персонажи, и их характеры и свойства, и вся ситуация, в которой они первоначально находятся, в любом случае поступают в пьесу извне.

Когда персонаж только появляется на сцене, он еще не является порождением собственной активности. Поэтому полностью избавиться от авторского произвола невозможно. В любом случае, все персонажи и обстоятельства выводятся автором на сцену из внесценического пространства, автор, как Бог, творит их из ничего на глазах зрителя.

Но если логика вынуждена мириться с этим авторским произволом, то, по крайней мере, следует ограничить область произвола самым началом, точкой творения мира драмы, после чего созданная автором система сил должна развиваться уже по своим собственным законам. Если сравнить автора пьесы с Богом, то требование замкнутости мира пьесы означает требование деизма: творец создает мир, но дальше он должен оставить его в покое, предоставив своим внутренним закономерностям. Творец пьесы должен в начале завести ее, как часы – а потом пьеса должна развиваться сама. Если воспользоваться термином, предложенным А. А. Реформатским, то драма в большинстве случаев обладает «имманентной структурой сюжета». Это означает, что «тематика “сюжетного зерна” содержит в себе *implicite* весь сюжет,

⁵⁸ Гессен Р. Технические приемы драмы: Руководство для начинающих драматургов. СПб., 1912. С. 57.

⁵⁹ Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969. С. 98.

⁶⁰ Волькенштейн В.М. Драматургия. С. 35.

⁶¹ Набоков В. Трагедия трагедии. С. 514.

так что композиционное изложение выявляет лишь этот сюжет *explicite*, иными словами движение и динамика произведения с имманентным сюжетом достигается реализацией экспонированных в изначальной ситуации мотивов»⁶².

Об этой «имманентности» драматических сюжетов решительно заявляет Джон Лоусон: «Единство причин и следствий в основе своей является единством экспозиции и кульминации... Установление цели в начале пьесы должно быть вызвано теми же реальными силами, которые доминируют в кульминации... Силы, определяющие первоначальный волевой импульс, это те же самые силы, которые определяют его результат. Началом пьесы является тот момент, когда эти силы максимально воздействуют на волю героя, придавая ей направленность, которая затем остается на всем протяжении пьесы. Причины, привносимые позже, остаются второстепенными, потому что введение более сильной причины изменило бы условия и тем самым уничтожило бы единство пьесы»⁶³.

Принцип, согласно которому все важнейшие движущие силы драматического сюжета должны быть введены в него в самом начале, заставил М. С. Кургинян⁶⁴ заявить, что действие драмы, в отличие от действия эпоса, не перспективно, а ретроспективно. Оно протекает как бы с постоянной «оглядкой» на исходную ситуацию, вплоть до конца, до развязки, в которой она (эта ситуация) предстает уже в снятом (т. е. так или иначе разрешенном) виде.

Набоков, по словам которого действие идет к финалу «с неизбежностью, заложенному в причине», считает, что именно в этом заключается неправдоподобие драматического искусства: «В трагедии ни один затеплившийся огонек не угасает, хотя возможно, одна из трагедий жизни в том-то и состоит, что даже самые трагические столкновения просто сходят на нет»⁶⁵.

В каком-то смысле, требование, чтобы силы кульминации явно или скрыто присутствовали еще в экспозиции, означает, что во второй половине действия начинается период нечувствительности героев и ситуаций к внешним факторам. Это можно интерпретировать таким образом, что в начале пьесы герои получают столь сильное воздействие, что у них исчерпываются резервы чувствительности, и они перестают реагировать на новые угрозы, соблазны и вызовы. Целостность действия пьесы в свете принципа замкнутости можно истолковать так, что пьеса описывает период исчерпания влияния определенной группы факторов на человеческую жизнь. Подобным образом, при исследовании действия лекарств медики пытаются проследить их путь от попадания в человеческий организм до времени, когда следов медикамента в нем уже не обнаруживается. Так и драматург прослеживает действие некоего факта от начала воздействия его на жизнь героя – и вплоть до избавления героя от власти данного фактора. От момента, когда в героях проснулась любовь – и вплоть до их гибели или свадьбы. От совершенного греха – до наказания или прощения.

Со времен Аристотеля известен парадокс, что требование нахождения причин любого события не может относиться к самой первой причине, перводвигатель всякого движения сам двигаться не должен. Проецируясь на построение драмы, этот парадокс обрел вид требования замкнутости, означающего, по сути, смещение творческого произвола автора к началу пьесы. Такое требование могло возникнуть только потому, что изображение необходимости и даже иллюзия явной причинно-следственной связи воспринималась как важная для драмы эстетическая ценность.

Впрочем, поскольку ни один эстетический принцип никогда не соблюдается всегда и везде, то, разумеется, и принцип замкнутости сюжета – имеющий некоторое значение для всех родов и жанров литературы, но действительно строгий в драме – периодически нарушается.

⁶² Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 181.

⁶³ Лоусон Д.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1961. С. 311–312.

⁶⁴ Кургинян М.С. Драма // Теория литературы: в 3 кн. – Кн. 2: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 246.

⁶⁵ Набоков В. Трагедия трагедии. С. 514.

Это побудило американского литературоведа М. Л. Райана, говорить о «грубых фабульных ходах», то есть грубых авторских вторжениях в правдоподобное течение действия, когда оно происходит в соответствие с принципами Аристотеля «по вероятности» и «по необходимости»⁶⁶. Райан насчитывает 7 разновидностей «грубых ходов»:

- 1) необычайное совпадение;
- 2) сплетня (потерянное и найденное письмо)
- 3) ложная весть
- 4) вера клеветнику
- 5) фабульная симметрия
- 6) «Бог из машины»
- 7) прерванное действие.

И при этом, по мнению М. Л. Райан, в завязках грубый фабульный ход более терпим, чем в финале, – что еще раз подтверждает принцип замкнутости.

При всем том очевидно, что любое движение сценического действия происходит исключительно по воле автора, и всякая следующая сцена появляется не иначе, как произволом драматурга. Но традиция требует от драматургов создания иллюзии самодвижения событий. Последняя же возникает тогда, когда зритель способен проследить цепочку причин и следствий с самого начала и до самого конца пьесы. Когда муж, застав любовника в постели жены, вызывает его на дуэль, когда на дуэли убивают одного из персонажей, то это кажется естественным и необходимым развитием событий. В то же время появление посреди действия нового персонажа, неожиданного известия, или влияющего на ход действия природной катастрофы (например, чумы в «Ромео и Джульетте») выглядит как «случайность», то есть акт авторского произвола. Все дело в том, что зритель не может проследить ту цепочку причин и следствий, которая привела к появлению во второй половине драмы чумы или нового персонажа, – если только автор не сообщит об их существовании с самого начала.

Фактически «случайность» в сюжете драмы является другим названием авторского произвола, и «случайность» в течение последних двух столетий всегда ставилась критиками в упрек драматургам как недостаток сюжета. В «Словаре театра» Пави говорится: «В рамках классической драматургии... действие или поступок видится как нечто логически обоснованное и необходимое. Таким образом, случайность, иррациональное и алогичное сразу же лишаются права на существование. В том случае, когда таковое все же в пьесе происходит, автор тут же должен дать надлежащее объяснение и оправдание»⁶⁷.

В. Е. Хализев даже считал, что эволюция европейской драмы идет по пути постепенного уменьшения значения случайных перипетий, а чума и другие случайности в «Ромео и Джульетта» как раз и служат свидетельством архаичности этой трагедии, еще не отличающей случайные и закономерные препятствия на пути героя.

Замкнутый драматический космос не изолирован от остальной вселенной, но все важные факторы внешнего воздействия в нем пересчитаны и известны заранее, и новые не появляются.

⁶⁶ Ryan M.L. Cheap plot tricks, plot holes and narrative design // *Narrative*. Columbus, 2009, vol. 17, № 1. P. 56–75.

⁶⁷ Пави П. Словарь театра. С. 196.

Глава 2

Проблема целостности сюжета

2.1. Начало и конец: типология смысловых связей

В основе такого эстетического феномена как «единство» сюжета лежит противостояние и взаимное тяготение двух ситуаций: той, которая была до начала драмы, и той, которая возникает в финале. Это два «плата», два «псевдостабильных состояния», и сюжет описывает переход от одного к другому, разрешение одного в другое.

При этом, любопытно то, что те «псевдостабильные состояния», которые противостоят друг другу в завязке и финале, и которые отделены друг от другом действием драмы, как правило, уже маркированы культурой в качестве «противоположностей», либо в качестве стандартно следующих друг за другом причины и следствия. В западной культуре действует, постоянно обновляясь, специальная «разметка», позволяющая классифицировать пары начальных и финальных состояний всякого сюжета, в качестве стереотипно следующих друг за другом спутников, часто считающихся полюсами на некой разработанной в культурном пространстве шкале, тезисом и антитезисом. Финальное состояние часто считают «разрешением» или «инверсией» исходного.

Сюжет задают два термина – термины начала и конца, причем второй термин является неким значимым для культуры образом разрешением, завершением первого, восстановлением равновесия, которое нарушает первый. Такое противопоставление смысловых пар – например «любовь и смерть», «любовь и брак», «война и победа», «преступление и наказание», «попытка и неудача» – чрезвычайно часто возникает в анализе сюжетов. Такая фиксация сюжетной структуры с помощью двух терминов – начального и конечного – заставляют вспомнить мысль О. М. Фрейденаберг о том, что вообще наррация (то есть разворачиваемый во времени рассказ) возникает тогда, когда в повествовании возникают хотя бы два времени – скажем, прошлое и настоящее. Первоначальные архаические рассказы, по мнению Фрейденаберг, не знают времени, они склонны к «картинному» описанию событий, рядоположенных в пространстве. «Дотрагедия представляет собой действие смотрения на некую показываемую панораму»⁶⁸ – причем, этот «картинный» метод изображения сохраняется в прологах греческих трагедий. Только когда в фигуре метафоры, сравнения сравниваются два «картинных» рассказа, относимых к разному времени, возникают условия для наррации. Сюжет задают два времени, требующих перехода одного в другое.

Габриель Тард сказал: «История может быть легко разложена на элементарные действия наивозможной продолжительности, по которым сводятся все: или к перевороту, за которым следует новый порядок, или к войне, за которой следует новый трактат, – к затруднению, сопровождаемому новым приспособлением, – к движению или процессу, за которым следует остановка, – к спору, за которым следует вывод – одним словом, к вопросу, за которым следует ответ. И вот поэтому театральная пьеса в существенном состоит из завязки, или узла, и распутывания (развязки) их. И если мы более внимательно анализируем этот узел, то увидим, что он состоит из *да*, противопоставляемому какому-нибудь *нет*, или из тезиса, противопоставляемого антитезису, или из многих подобных пар, комбинированных различными способами»⁶⁹.

Мы бы взяли на себя смелость перечислить те пары терминов, с помощью которых наиболее часто и в наиболее обобщенном виде можно было бы проклассифицировать основные

⁶⁸ Фрейденаберг О.М. Миф и литература древности. С. 403.

⁶⁹ Тард Г. Сущность искусства. М. 2007, С. 105.

типы единства драматического сюжета, – единства, образуемого противостоянием начального и конечного «полюса».

1. Телеологическое единство строится на противопоставлении «цель – результат» (или «замысел-реализация»);

2. Карательное единство – строится на противостоянии «преступление-наказание».

3. Сатисфакционное (удовлетворяющее) единство строится на противопоставлении: ущерб – возмещение. Самым распространенным способом сатисфакции, как правило, является возмездие, отмщение, и, таким образом, отличие сатисфакционного от карательного сюжета зависит от того, кто же является главным героем драмы – преступник или жертва. Сатисфакционный сюжет написан с точки зрения жертвы. Так, единство сюжетов таких драм, как «Ричард III» Шекспира, «Каменный гость» Тирсо де Малино или «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, – безусловно карательного типа, в центре пьес стоят преступники, а их жертвы слишком многочисленны, и являются скорее второстепенными героями. С другой стороны, в «Любви после смерти» Кальдерона второстепенным персонажем оказывается преступник, мстью которому занят главный герой. В то же время существует немало пьес, в которых преступник и жертва оказываются равноправными «протагонистом и антагонистом», и таким образом единство этих сюжетов можно в равной степени охарактеризовать и как карательное и как сатисфакционное. Прекрасным примером пьесы с подобной «двойной центрацией» может служить драма Лопе де Вега «Периваньес и командор Оканьи» – в ней имена жертвы и преступника вынесены в заголовок, и они оба в равной степени присутствуют на сцене. Единство такого рода сюжета можно охарактеризовать как «карательно-сатисфакционное».

4. Трансформационное единство – довольно редкий тип сюжета, сводящийся к описанию превращения вещи в нечто другое – соответственно, начало и конец такого повествования составляют состояния «вещи» до и после превращения. Обычно речь идет о перерождении человеческой личности. В чистом виде сюжет этого типа можно увидеть в драме Брехта «Человек как человек» – она описывает почти чудесное превращение мирного грузчика в солдата английской армии, причем у него меняется даже имя.

5. Биографическое единство строится на противопоставлении «жизнь-смерть». То есть это рассказы, построенные на описании жизни персонажа, чье окончание естественным образом служит окончанием и самого рассказа.

У Габриеля Тарда можно найти еще одну, альтернативную, данную мимоходом, но тем не менее также очень интересную классификацию терминологических пар: по его мнению, «единство художественного произведения состоит просто в сочетании вопроса и ответа, задачи и ее решения, борьбы и победы»⁷⁰. Здесь Тардом упомянуты три важнейших, но отнюдь не сходных между собой типа событийных циклов, нарушающих и восстанавливающих некое равновесие и, тем самым, обеспечивающих единство сюжета.

Цикл «вопрос и ответ» относится, собственно говоря, не к содержанию сюжета, не к его героям, а к отношениям, складывающимся между повествованием и его читателем. Предоставляя читателю явно неполную, недостаточную для полного понимания ситуации информацию, текст возбуждает любопытство читателя, которое он удовлетворяет ближе к концу. Таким образом, нарушаемым в данном случае равновесием, оказывается психическое равновесие читателя. Играя на заложенной во всяком человеке склонности к «познавательному поведению», на врожденном любопытстве, повествование усиливает внимание читателя к происходящему в тексте и заставляет его страстно желать узнать, чем же это все кончится. То, что это страстное желание является важнейшим фактором динамической целостности действия, было осмыслено французскими теоретиками драмы XVIII века. Вольтер говорил, что душой трагедии является сохранение атмосферы таинственности до самого последнего момента; аббат

⁷⁰ Тард Г. Сущность искусства. С. 85.

Д'Обиньяк утверждал, что законом театра является напряженное ожидание; Мармонтель считал, что действие является загадкой, а развязка – разгадкой. По Тарду, «каждая фраза, музыкальная или словесная, есть волна, имеющая свое понижение и повышение. Она составляет целое, потому что начинается с возбуждения любопытства, а затем удовлетворяет его, разрушает внутренне равновесие, а потом восстанавливает его»⁷¹.

Однако цикл загадки и разгадки еще не предопределяет целостность сюжетного действия, взятого в аспекте его предметного содержания. К содержанию литературного произведения относится вторая, указанная Тардом, пара – задача и решение. А в том случае, если проблема нахождения ответа на некий вопрос стоит не только перед читателем, но и перед героем литературного произведения, то структурная целостность вопроса и ответа оказывается разновидностью другой, более общей целостности «задачи и решения», поскольку нахождение ответа на вопрос, есть, собственно говоря, частный случай решения некой задачи.

Данный тип сюжетобразующего нарушения равновесия – наиболее распространенный и простой. В частности, поэтому А. Молдавер⁷² вообще считает триаду «цель-средство-результат» универсальной формулой любых литературных сюжетов. Постановка некой цели, задачи можно считать моментом нарушения психического равновесия героя, вынуждающего его предпринимать определенные действия по достижению данной цели, или, другими словами, решению данной задачи. Причем успокаивается, то есть достигает нового равновесия герой только тогда, когда находит решение задачи или смиряется с недостижимостью поставленных целей, либо гибнет. Разумеется, при этом и сама поставленная перед героем цель должна быть необычной: чтобы действия героя были достойными литературного сюжета, стоящие перед героем задачи должны провоцировать его совершать неординарные действия, и, таким образом, выводить из равновесия локальную социальную систему.

Противопоставление позиций «загадка-разгадка» и «задача-решение» как позиций зрителя и героя позволяют говорить, что существуют два основных измерения драматического действия, которые можно было бы назвать операциональным и когнитивным.

Действие в операциональном измерении наполняется поступками героев, и движется за счет них. Действие в когнитивном измерении представляет собой историю познания зрителем некой моделируемой и исследуемой в драме реальности. «Героем» когнитивного действия является зритель, поскольку именно ему предстоит познать раскрываемую драмой реальность. «Завязкой» когнитивного действия является неизвестность, сокрытость некой ценной реальности, и «финалом» является новая степень понимания этой реальности. Когда мы обращаем внимание на наличие в драме этого «когнитивного» измерения, мы, тем самым, сталкиваемся с тем фактом, что у художественной литературы есть и познавательная функция – наряду с развлекательной, эстетической, социально-коммуникативной и всеми прочими, какими ни есть функциями.

Именно благодаря наличию когнитивного измерения действия, действие в обычном смысле может не обладать целостностью и четкой линейной структурой. Бессвязность составляющих пьесу событий может быть компенсирована связностью «постижения» как переживаемого зрителем благодаря этим событиям процессу. Панорама бессвязных событий может обладать динамикой «лекции», обеспечивающей движение зрителя «вглубь», в сторону истины. Вялое и противоречивое действие может обеспечить стремительное и целостное углубление познания. Такая «панорамность» характерна, скажем, для пьес Осборна. Этот английский драматург не столько развивает ситуацию, сколько описывает ее, демонстрируя с разных сторон.

Стоит вспомнить, что некоторые драматурги специально подчеркивали «познавательную» роль своих пьес. Так Чехов считал, что «Иванов» дает окончательный диагноз феномена

⁷¹ Там же. С. 85.

⁷² Молдавер А. Анатомия сюжета (Популярное исследование). Иерусалим, 2002.

«ноющего человека», а Ионеско утверждал, что его «Носорог» показывает зарождение тоталитаризма. Поздние пьесы О'Кейси – «Алые розы для меня», «Костер епископа», «Барабаны отца Неда» – имеют слабый сюжет, а скорее демонстрируют царящую в Ирландии обстановку. Пьеса «Барабаны отца Неда» имеет подзаголовок «Ирландия в миниатюре».

Но Тард указывает еще одну сюжетообразующую категориальную пару: борьба и победа – это именно тот случай, когда сюжет, как история вещи, оказывается историей конфликта. Различие данной категориальной пары («борьба – победа») от предыдущей («задача-решение») заключается в том, что задача обычно стоит перед единственным субъектом, в то время как борьба предполагает как минимум две равноправных стороны. Это различие не просто количественное: появление второго участника уже не позволяет истолковывать нарушенное равновесие как исключительно субъективно-психологическое событие.

В сюжете, построенном по типу «задача-решение» исходное равновесие нарушается в системе из одного элемента – главного героя, и в силу этого оно может быть легко истолковано как, в первую очередь, нарушение душевного равновесия героя. Но в сюжете типа «борьба-победа» характеристики «равновесия» и «нарушения» относятся уже к системе из нескольких субъектов, каждый из этих субъектов обладает психологией, но система в целом уже не обладает коллективным сознанием, и поэтому понятия равновесия, его нарушения и последующего восстановления в двустороннем конфликте относятся исключительно к отношениям *между* субъектами.

Для драматургии это различие между «задачей» и «борьбой» в XIX веке было зафиксировано немецким критиком и историком литературы Германом Геттнером, введшим различие между «трагедией обстоятельств» и «трагедией страстей». Различие между ними заключается в том, что в трагедии обстоятельств «страсть» – то есть субъективное, психологически выразительное побуждение к действию – присутствует только с одной стороны, в то время как в трагедии страсти мы имеем дело с противоборством страстей.

Разумеется, четкой границы между двумя типами целостности сюжета нет. В борьбе каждая сторона решает свою задачу («боевую задачу»), всякий двусторонний конфликт можно представить как комбинацию индивидуальных задач. Поэтому предлагаемый А. Молдавером анализ «цесарной» (от ЦСР – «цель-средство-результат») структуры сюжета можно легко применить к сколь угодно сложному и многостороннему конфликту – хотя, разумеется, ситуация одного персонажа внутри сюжета еще не образует целого сюжета.

Но еще важнее то, что обстоятельства, с которыми борется решающий свою персональную задачу герой никогда не бывают абсолютно безличны, и, таким образом, отличие «двусторонней» драмы борьбы от односторонней драмы задачи заключается исключительно в выразительности противостоящих главному герою персонажей, а тут возможно множество степеней и оттенков субъективных оценок. По этой причине перечисленные Тардом типы целостности сюжета могут быть иметь значение не столько для классификации самих сюжетов, сколько для фиксации того, какого рода равновесие нарушается и восстанавливается в ходе развертывания действия. В идеале речь идет как минимум о трех нарушенных и восстанавливающихся типах равновесия: душевном (психическом) равновесии читателя литературного произведения; душевном (психическом) равновесии его героя; равновесии в отношениях между персонажами произведения.

Поскольку принято считать, что драматический конфликт призван выражать типичные общественные конфликты, ничто не мешает также говорить о скрытом присутствии в сюжете четвертого типа равновесия – социальной системы, нарушение которого зримо воплощается в конфликте между персонажами.

2.2. Об «эпизодических» сюжетах

Сюжеты, чье единство обеспечивается исключительно единством биографии героя как исторического и антропологического объекта являются наиболее проблематичными с точки зрения эстетики драмы. Человеческая жизнь вовсе не обязана обладать внутренним «прослеживаемым» смысловым единством, и прочими качествами, которыми принято наделять сюжеты драм и новелл.

Смерть человека часто наступает в совершенно случайный момент времени, и ее причины часто никак не связаны с важнейшими событиями человеческой жизни. Биография с ее «биологическими» началом и концом служат для сюжета хотя и естественными, но чисто формальными, внеэстетическими рамками. Всякий раз, когда драматург берется за инсценировку чьей-то биографии, он подвергается опасности, что получившаяся пьеса не будет производить впечатление целостного произведения с напряженным действием. Тем не менее, за воплощение биографий драматургии берутся – и это является важнейшей причиной, почему до наших дней пишутся пьесы, чей сюжет не обладает всеми описанными выше свойствами «идеального» драматического сюжета.

Вообще, в теории драмы существует долгая традиция противопоставления сюжетов, обладающих четкой внутренней логикой и явственным единством действия, и сюжетов, представляющих собой просто набор хронологически следующих друг за другом эпизодов – причем вторые обычно считаю неудачными и недраматичными. Еще в поэтике Аристотеля выделяется «эпизодическая» трагедия – трагедия, состоящая из отдельных эпизодов, примером которой называется «Троянки» Еврипида. Причем Аристотель явно считает эту разновидность фабулы неудачной. В XX веке В. Е. Хализев предлагал делить сюжеты на концентрические и хроникальные⁷³. Ф. Ф. Зелинский писал, что существует драматизм «централизирующий» и «нанизывающий»⁷⁴. А. А. Реформатский предлагал различать «имманентную» и «трансцендентную» структуры повествования: в первом случае действие естественно вырастает из зерна, данного в первоначальной ситуации, во втором – состоит из эпизодов, между которыми имеются прихотливые логические отношения – такие, как противопоставление или аналогия⁷⁵. Е. В. Головчинер предлагает различать иерархическую и синтезирующую модель драмы⁷⁶. В иерархической присутствует концентрирующий центр – в роли которого, как правило, выступает судьба главного героя. В синтезирующей модели мы видим равноправие всех явлений. Аналогично, по мнению Е. В. Головчинера, Брехт различал аристотелевскую и эпическую драму.

Логическая связность драматического сюжета обязательно предполагает его зависимость от исходной завязки – собственно говоря, наличие четко прослеживаемой связи любого сюжетного события с завязкой является критерием целостности сюжетной логики. Именно поэтому фактически о том же самом разделении «концентрации» и «нанизывания» говорит И. В. Силантьев, выделяющий «противоречивый» и «непротиворечивый» типы сюжетного развития – если в первом случае сюжет отталкивается от некоего возникающего в завязке противоречия, то во втором – действие движется вообще без сколько-нибудь определенной завязки⁷⁷. Дело в том, что нанизывающее повествование скорее всего состоит из отдельных эпизодов,

⁷³ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 175–176.

⁷⁴ Зелинский Ф. Из жизни идей. Ч. II. СПб., 1926. С. 366.

⁷⁵ Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. С. 181–182.

⁷⁶ Головчинер В.Е. Топос как основание выделения театральных систем и типов драмы в рефлексии А.С.Пушкина и А.А.Гвоздева // Драма и театр: Сб. научных трудов. Вып. 7. Тверь, 2009. С. 33.

⁷⁷ Силантьев И.В. Парадокс в системе средневекового литературного сюжета // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 67–68.

внутри каждого из которых есть своя завязка. Но общей завязки для всего действия в раздробленном повествовании нет.

Термин «хроникальные» выбран не случайно – речь идет о сходстве драмы с историческими хрониками, которые, как известно, создавались путем последовательной регистрации происходящих событий – вне зависимости от их взаимной связи. Тем не менее, пьесы хроникального типа неизменно появляются – хотя, всякий раз они вызывают недоумения и критику.

Исторические хроники Шекспира по сей день единодушно объявляются наименее удачной частью шекспировского наследия. То же самое говорят и о хроникальной «Парижской резне» Марло. Бернард Шоу называл шекспировского «Юлия Цезаря» «общепризнанной неудачей». Впрочем, традиция добросовестно превращать в пьесы исторические хроники довольно быстро угасла – однако на ее место пришла традиция пьес-биографий, тем более что и шекспировские хроники были прежде всего биографиями королей. «Недраматичные» пьесы-биографии создают даже великие писатели. Так, предпринятая Гете попытка превратить в драму биографию Геца фон Берлихингена сразу была объявлена Виландом «не-пьесой» и современные знатоки подтверждают это суждение. Говоря о таких историко-биографических пьесах, как «Гец фон Берлихинген» Гете и «Борис Годунов» Пушкина, Л. Е. Пинский отмечает, что в них «драматизм перехлестывает через край и произведение перестает быть собственно драматическим»⁷⁸.

И, тем не менее, исторические, прежде всего биографические пьесы с вялой внутренней структурой продолжают появляться, самым последним и самым известным примером чего может служить обширная драматическая трилогия Томаса Стоппарда «Берег утопии» – рассказ о русском революционном движении, в центре которого находится биография Герцена. Несмотря на совершенно недраматическую длину и не-драматическое построение, трилогию Стоппарда ставят в театрах и Лондона и Москвы.

Совсем редким случаем являются не-биографические пьесы с эпизодической структурой, хотя есть и такие – например, «Побег» Голсуорси, описывающая историю побега из тюрьмы и представляющая собой последовательное описание серии встреч бежавшего узника с разными людьми.

Эпизодическая композиция противоречит самой идее драматического сюжета, однако это не значит, что она не практикуется – так же, как роман вполне может фактически представлять собой сборник новелл, что противоречит идее романа, но не невозможно.

2.3. Телеологическое единство сюжета

Из всех указанных выше типов смысловой связи между завязкой и финалом безусловно важнейшим является тот, который нами назван телеологическим, и который Тард формулирует через термины «задача-решение».

Целостность сюжета часто обеспечивается благодаря таким категориям как цель и результат человеческих действий. Сам феномен сюжета как цельной и сравнительно изолированной смысловой единицы тесно связан с таким фундаментальным свойством человеческого мышления и человеческой деятельности, как целенаправленность. В самом определении цели можно увидеть эмбрион сюжета – ведь цель обычно понимают как заранее представимый и при этом конкретный, четко фиксируемый этап человеческой деятельности, к достижению которого направляются сознательные усилия.

Целенаправленность сама с необходимостью порождает некую развернутую во времени целостность, именуемую достижением цели. Эта целостность возникает в силу того, что цель и результат по определению не совпадают друг с другом по времени, но при этом остаются свя-

⁷⁸ Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение, М., 2002. С. 692.

заны между собой целенаправленными человеческими усилиями. Литературный сюжет возникает между моментом появления цели и моментом достижения результата, соответствующего или не соответствующего поставленной цели. Эпос может строиться на сложном сочетании и переплетении множества подобных периодов, но драма гораздо аскетичнее, она тяготеет к тому, чтобы в центр сюжета был поставлен один такой период, который бы и придавал целостность всему произведению.

К этому надо добавить, что высокое значение целенаправленности во всем сюжете повышает его причинную прозрачность: целенаправленные человеческие действия отличаются понятностью при воплощении в рассказе, поскольку, в их основе, как и в основе всякого рассказа, лежит замысел. Рассказано может быть то, что замыслено. И драма является, прежде всего, литературой о замысленных действиях.

В прозе такой централизованной целостностью часто обладали приключенческие романы: в центре «Острова сокровищ» Стивенсона находится желание героев завладеть кладом, и роман кончается тогда, когда они им завладевают.

Актантная модель сюжета А. Ж. Греймаса как раз и предполагает, что в основе сюжета является борьба актанта за обладание некой «главной ценностью». Финал драмы часто можно истолковать как достижение или окончательно недостижение поставленных героями целей. Например, всеобщая гибель персонажей в финале Гамлета одновременно является и реализацией намерений Гамлета отомстить королю, и реализация намерений короля уничтожить Гамлета. Смерть Матиаса Клаузена в конце драмы Гауптмана «Перед заходом солнца» означает с одной стороны крах его надежд на то, чтобы устроить свою личную жизнь и уединиться с любимой женщиной, а с другой – победу его детей, не желавших, чтобы отец тратил деньги на молодую любовницу.

По Х. Р. Олкеру, именно достижение «главной цели» дает «стержневые сюжетные единицы» – те, без которых в сюжете образуются значительные разрывы⁷⁹. Именно через реализацию желаний и достижение желаемых благ Е. М. Мелетинский формулирует суть новеллистического сюжета. По его мнению, в новелле «происходит борьба за осуществление желания в виде какого-то приобретения, либо за сохранение того, чем персонажи уже владеют, от возможного ущерба, либо за возвращение утраченного вследствие уже нанесенного ущерба»⁸⁰. В этой связи очень любопытно замечание М. Л. Андреева – тема овладения любимым предметом через преодоление препятствий есть тема, в принципе, новеллистическая, а в драму она проникает только в XVI веке прямо из ренессансной новеллы⁸¹.

Когда человек обладает определенной целью и определенным желанием, то с точки зрения этой целеустремленности все элементы действия приобретают однозначную смысловую окраску как помогающие или мешающие достижению этой цели. Положение героя может однозначно ухудшаться или улучшаться – в зависимости от того, приближается он или удаляется от цели. Также и все остальные герои становятся – в соответствии с классификацией Проппа-Сурио-Греймаса – «союзниками» или «вредителям». В принципе, такой же «точкой отсчета» для персонажей и ситуаций может быть и сама личность главного героя: в этом случае хорошо все, что хорошо для него. Но тут драма может столкнуться – и, примерно, начиная с XIX века, с таких пьес как «Дама с камелиями» – сталкивается с невозможностью однозначно отвечать на вопрос, «что такое хорошо, и что такое плохо». Точная ориентация на конкретную цель позволяет отвечать на этот вопрос куда более определенно. Таким образом усиливается

⁷⁹ Олкер Х.Р. Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории // Язык и моделирование социального взаимодействия. Сборник статей. М., 1987. С. 408–440 (426).

⁸⁰ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 246.

⁸¹ Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII век) М., 1989. С. 33.

смысловая целостность и взаимосвязанность всех вовлеченных в сюжет смысловых элементов – и при этом эта взаимосвязанность приобретает однозначно ценностные черты.

Многие теоретики драмы прошлого и настоящего считали, что однозначная целевая ориентированность героя является главной характеристикой сюжета, и главным объяснением всех происходящих в драме событий.

В европейской теории на рубеже XIX–XX веков возникло представление о драме как «искусстве воли». Знаменитый французский критик и теоретик литературы Фердинанд Брюнетьер писал, что театр есть зрелище человеческой воли, ставящей средства и подбирающей для их достижения цели. У Роберта Гессена читаем: «Где бы ни стояли, где бы ни сидели, где бы ни ходили герои, его противник, слуга, всякий раз автор должен дать себе точный отчет в том, чего каждый из них желает... Потому что настоящая драма в конечном итоге сводится к силе воли»⁸².

По мнению А. Крайского⁸³ единство действия обеспечивается двумя моментами:

- герой имеет одну цель, одно желание, поглощающее остальные желания;
- все поступки героя посвящены этому желанию.

Б. О. Костелянец⁸⁴ предлагает понятие «доминирующая цель героя», при этом по его мнению, «в группе лиц, изображенных в пьесе, почти каждое лицо по тем или иным причинам не принимает сложившуюся ситуацию и стремится ее преобразовать».

Впрочем, мы, опять же, можем найти высказывания, распространяющие этот принцип за пределы драмы: «Сюжетная форма особенно благоприятна для яркого, детализованного воссоздания волевого начала»⁸⁵.

Знаменитая американская писательница Айн Рэнд также распространяет принцип телеологизма и на прозаические сюжеты: «Сюжет – целенаправленная последовательность логически связанных событий, ведущая к кульминации и развязке. Слово “целенаправленная” здесь применимо как к автору, так и к персонажу романа. Оно требует, чтобы автор разработал логическую структуру событий, то есть последовательность, в которой любое крупное событие связано с предыдущим, определяется им и исходит из него, произвольного или случайного, так что логика событий неизбежно приводит к окончательной развязке. Такую последовательность можно сконструировать лишь в том случае, если главные герои романа преследуют какую-то цель, т. е. какая-то задача направляет их действия. В реальной жизни придать последовательность и значимость поступкам может только их направленность на результат, то есть выбор цели и путь к ее достижению. Только люди, борющиеся за то, чтобы достигнуть цели, могут продвигаться через значимую последовательность событий»⁸⁶.

Возможно, истолкование всех сюжетов европейской драмы из одной главной цели главного героя не является универсальным. Но понимание сюжета, отражающего заведомо динамическую, движущуюся реальность как вырастающего из человеческой целеустремленности и неудовлетворенности данным естественно, поскольку, само ощущение времени – как говорят и философы вроде Хайдеггера и психологи – вырастает из этих переживаний. По словам Е. В. Субботского, «внутри одномерного мира время дано как непосредственное ощущение самораздвоенности, неполноты, несовершенства, как несовпадение настоящего (состояние неполноты, незавершенности стремления) и будущего (идеальное состояние полноты, удовлетворенной потребности). Это – субъективное время или длительность. Собственно говоря, переживание потребности (голода, боли и т. п.) – это и есть форма существования длительно-

⁸² Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 56.

⁸³ Крайский А. Что надо знать начинающему писателю о построении драмы. С. 17.

⁸⁴ Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. С. 446.

⁸⁵ Хализев В.Е. Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 383.

⁸⁶ Рэнд А. Апология капитализма. М., 2003. С. 292–193.

сти»⁸⁷. Сюжет выстраивает события вдоль шкалы времени, но время субъективно связано с неудовлетворенностью. Поэтому драматическая завязка, понимаемая как ситуация неудовлетворенных желаний или недостигнутых целей есть по сути момент «запуска» субъективного времени – или, вернее, демонстративно острого переживания течения времени как ожидания и устремленности в будущее⁸⁸.

2.4. Средства «централизации» драматического действия

Важнейшим способом обеспечения единства драматического сюжета является демонстрация причинно-следственных взаимосвязей всех образующих сюжет событий. Однако наряду с этим универсальным методом есть множество других дополнительных средств, не всегда универсальных, не применяемых повсеместно – но все же очень важных, и в силу этого часто объявляемых теоретиками сущностными для драмы как таковой.

Суть всех этих приемов заключается в том, что выбирается один содержательный элемент, который позиционируется как центральный, и при этом в тексте различными способами демонстрируется соотнесенность остальных элементов сюжета с этим – центральным. Дидро⁸⁹ считал, что единство действия равнозначно изображению единого события. Франц Грильпарцер писал, что «если драма стремится к центральному моменту, то эпос исходит из центрального момента... Эпос экстенсивен, драма концентрирована»⁹⁰. Важно, при этом, что данный момент является центральным в двух «субъективных» смыслах: он все время фигурирует в центре внимания зрителя, но он же занимает и внимание персонажей. Как пишет М. А. Рыбникова, «Сюжет, словно призывный сигнал, заставляет всех участников действия оживиться, заставляет их вглядываться, вслушиваться... Сравнение с сигналом продолжим до конца; услышав его, люди выражают свою настороженность однообразным поворотом головы туда, откуда доносится звук. На этот звук – сюжет – поворачивают голову, устремляют всю свою сущность участники действия романа или драмы»⁹¹. Т. К. Шах-Азизова отмечает, что «на западе большинство пьес посвящено одной коллизии, одному герою, единство создается централизацией»⁹².

При этом в который раз мы убеждаемся, что здесь мы имеем дело не со специфическими свойствами именно драматического сюжета, а с некими желательными свойствами любого «рассказа», «истории», «интриги», которые устанавливаются в нарратологии и которые в драматургии становятся желательными вдвойне. Как пишет Эрих Каллер, «Чтобы получился рассказ, последовательность происшествий должна иметь некий субстрат, или фокус – то есть нечто такое, с чем эти происшествия соотносятся (или кого-то, с кем они происходят). Именно это нечто или этот некто, на чем или на ком замыкается цепь событий, – именно это придает обычной последовательности событий, особую, реальную сопряженность и делает ее рассказом»⁹³.

Об этом же – но уже применительно к прозе – пишет Айн Рэнд: «Натуралисты считают, что события человеческой жизни сбивчивы, случайны и редко вписываются в ясно очерченные драматические ситуации, которых требует сюжетная структура. Это по большей части верно, но именно это – главный эстетический довод против позиции натуралистов. Искусство

⁸⁷ Субботский Е.В. Строящееся сознание. С. 23–24.

⁸⁸ О философских аспектах происхождения идеи времени из категорий «нехватки» и неудовлетворенности» – см.: Фрумкин К.Г. Нехватка как источник идеи времени // Судьба европейского проекта времени: сб. ст. М., 2009.

⁸⁹ Дидро Д. Собрание сочинений; том V. Театр и драматургия. М., 1936. С. 88.

⁹⁰ Цит. по: Аликст А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980. С. 122–123.

⁹¹ Рыбникова М.А. По вопросам композиции. М., 1924. С. 85–86.

⁹² Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. С. 135.

⁹³ Каллер Э. Избранное. С. 9.

– это избирательное воссоздание действительности, его средства – оценочные абстракции, его задача – конкретизация метафизических сущностей. Изолировать и сфокусировать в отдельном вопросе или в отдельной сцене сущность конфликта, который “в реальной жизни” может быть раздроблен и разбросан внутри целой жизни в форме бессмысленных столкновений, сгустить периодические выстрелы дробы во взрыв мощной бомбы – вот самая высокая, сложная и требовательная задача искусства»⁹⁴.

Какие же существуют в драме стереотипные средства централизации действия?

Несомненно, важнейшим приемом поддержания единства действия является его концентрация вокруг главного героя. Прием этот не то чтобы абсолютно универсальный, существуют пьесы с большим числом героев – и все же, они находятся в меньшинстве. Герой обладает важнейшей функцией – он задает ценностную шкалу. Читатель и зритель всякий раз решают задачу по выделению главного героя или героев, поскольку только после назначения «главы» пьесы всему сюжету задается ценностно-смысловая структура, все события начинают оцениваться по отношению к интересам главного героя, а другие персонажи начинают восприниматься как его друзья или враги. Главный герой приковывает к себе внимание и сочувствие, и в силу этого только его гибель воспринимается зрителем как катастрофа, в то же время как гибель любого другого персонажа оказывается досадным, но в общем малозначительным событием.

Другим важнейшим средством организации сюжетного единства является превращение действия в ожидание кульминации, к которой оно явственно и демонстративно стремится – как, например месть в «Гамлете». Кульминация – это «контрастное пятно», которое обладает важным свойством удерживать внимание. По словам Г. О. Голицына, «даже если внимание временно отвлекается на другие элементы изображения, оно неизбежно возвращается к этой точке как некоему центру. Благодаря этому происходит централизация отношений между элементами, структура этих отношений упрощается, сложная композиция становится ясной, легче воспринимается»⁹⁵.

При этом надо иметь в виду, что часто событие, которое действительно является ключевым для действия драмы, с которым действительно соотносятся другие эпизоды пьесы, происходит за сценой – примером здесь могут служить убийства, совершаемые Медеей у Еврипида, битвы в многочисленных «военных» драмах и продажа имения в «Вишневом саде» Чехова. Эти примеры позволяют говорить об особом рода централизующих моментах драматического сюжета – так называемых «внесценических кульминациях», которые могут существовать наряду со сценическими.

Г. Д. Гачев, считает что в центре сюжета присутствует некое одно действие, которое он называет «центральной акцией»: «Драма же в общем исследует более подробно одно действие... его совершение. Она внедряется в единственный акт выбора, в поступок и открывает там бездны различий и противоположностей (“Гамлет” весь вертится вокруг совершения единичного акта мести; “Отелло” – вокруг дознания о мнимой измене Дездемоны; “Царь Эдип” – вокруг выяснения, кто убийца Лая и т. д.)»⁹⁶. Разумеется, у этого правила есть множество исключений: во-первых, это пьесы с переусложненной многоэпизодной интригой, что характерно для пьес современников Шекспира, во-вторых, – пьесы, описывающие жизнь отдельного человека – такие как исторические хроники Шекспира, «Гец фон Берлихинген» Гете, «Франц фон Зикинген» Лассалю и «Лулу» Ведекинда. И тем не менее, в большинстве случаев данный принцип Гачева – принцип центрального поступка («центральной акции») можно использовать для анализа драматических произведений.

⁹⁴ Рэнд А. Апология капитализма. С. 294.

⁹⁵ Голицын Г. А. Информация и творчество. С. 277.

⁹⁶ Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. С. 115.

Наряду с главным героем, главным поступком, и главным (кульминационным) событием централизация драмы осуществляется благодаря отнесению действия к одному месту, либо одному комплексу обстоятельств (например, войне).

Наконец, дополнительным средством обеспечения единства драмы часто является то, что Станиславский называл «сквозным действием», то есть лейтмотив, проходящий через всю пьесы. Тут мы имеем дело с моментом подчеркнутого однообразия драматического действия: повторяемость лейтмотива наглядно демонстрирует момент единства у всего действия в целом. Например, в случае пьесы Чехова «Три сестры», знаменитый лейтмотив «В Москву» подчеркивает, что перед нами фрагмент человеческой жизни, характеризующий частым обращением к одной и той же цели.

2.5. О драматическом напряжении

Общим местом в теоретических трудах, посвященных драме, стало мнение, что единство драматического произведения во многих случаях обеспечивается благодаря проходящему через все действие однозначному изменению специфического параметра, который называют «напряженностью» или «напряжением». О напряжении говорят применительно ко всем сюжетным искусствам, ко всем родам литературы, а также к кинематографу, но именно применительно к драме простая, и легко интерпретируемая динамика напряжения считается важнейшим фактором единства всего сюжета, а также всего произведения. По словам Роберта Гессена, «Самое действие имеет одну цель: разрешить возникшее напряжение»⁹⁷. Современные российские исследователи говорят, что «Завязка – пункт, с которого начинается нарастание напряжения, развязка же, наоборот, завершает его снижение, или окончательно его снимает»⁹⁸.

Важнейшим моментом является то, что динамика напряженности на протяжении всего драматического действия легко интерполируется, и может быть описана достаточно простой схемой, и даже графиком. В работах по теории драмы можно обнаружить две основных версии «графика напряженности» в театральных пьесах. Согласно первой, которую принято ассоциировать с именем Густава Фрайтага, напряженность растет вплоть до апогея, кульминации, после этого начинается ее спад. График, нарисованный Фрайтагом, таким образом, имеет треугольную форму.

С другой стороны, многие критики Фрайтага говорили, что на самом деле во многих случаях напряжение может расти до самого финала, и часто просто невозможно различить кульминацию и финал. Таким образом, согласно «второй базовой версии», график напряженности имеет форму восходящей прямой с резким ее падением в конце. Патрис Пави говорит, что «действие, идущее по нисходящей линии, заключается в нескольких сценах, даже в нескольких стихах в конце пьесы»⁹⁹.

Но в обоих случаях достаточно простой график получается лишь в результате упрощения. Некоторые теоретики отмечают: во многих драмах – от древнегреческих до современных – в ходе действия происходит временное падение напряженности, сменяющееся его нарастанием. В частности, как отмечают специалисты по античной драме, в древнегреческой трагедии окончательной гибели героя, как правило предшествует появление ложной надежды на спасение. Джон Лоусон считал, что драма делится на эпизоды, каждый из которых структурно изоморфен целой пьесе, и содержит внутри себя завязку, кульминацию и развязку. Роберт Гессен

⁹⁷ Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 15.

⁹⁸ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 315.

⁹⁹ Пави П. Словарь театра. С. 65.

отмечает, что по ходу драмы идут промежуточные события, «чтобы избавиться от избыточного электричества и вместе с тем, изменив ситуацию, ввести новое волевое напряжение»¹⁰⁰.

Несмотря на эти оговорки, простота и однозначность схем, описывающих динамику напряженности, являются важнейшей особенностью драмы, отличающей ее от всех других видов и жанров литературы, в том числе и новеллы. По мнению О. М. Фрейденберг в истории античной литературы именно трагики ввели «поступательную композицию», в то время как «до и после трагедии композиция не знает нагнетания, апогея и падения. Для Греции типичны композиции “нанизывания”, как в «Трудах и днях» Гесиода или комедиях Аристофана»¹⁰¹.

Возможно, эта особенность драмы объясняется ее связью с театральным искусством: простая динамика напряженности нужна для управления вниманием не только читателя, но и зрителя, который, в частности, гораздо менее, чем читатель, терпим к скуке, и в отличие от читателя, не может прерывать процесс восприятия произведения, и таким образом, восстанавливать «свежесть» восприятия.

Итак, что же такое напряженность?

В рассуждениях о драматическом напряжении, которые можно обнаружить у теоретиков театра, чаще всего повторяются две взаимосвязанных мысли. Во-первых, напряжение связывают с чувством тревоги. Во-вторых, напряжение связывают с предвидением некоего важного события, причем чаще всего – неприятного, губительного для героя. То, что две эти интерпретации взаимосвязаны, понятно: тревожатся люди именно потому, что предвидят неприятности. В «Словаре театра» Пави есть особая статья «напряженное ожидание» где говорится: «Напряженность возникает путем более или менее наполненного тревогой предвосхищения конца. Предвосхищая последовательность событий, зритель создает напряженное ожидание: он воображает худшее и потому испытывает состояние сильного напряжения... Тревожное ожидание зрителя имеет место в ситуации, когда герой находится под угрозой и предвосхищается худшее»¹⁰². По мнению Ж. Л. Барро действие величайших театральных трагедий строится вокруг чувства тревоги. Тревога – «самое элементарное и самое древнее чувство человека», «яд души», а «Эвмениды» и Гамлет возвещают эпоху освобождения от тревоги, освобождаться от которой нужно регулярно, «как от экскрементов»¹⁰³.

Истолкование напряженности как тревожного ожидания предвосхищаемой опасности, грозящей герою, несомненно верное. Более того, оно апеллирует к базовым свойствам эмоциональной сферы человека – а именно, к способности создавать специфический эмоциональный фон вокруг чувства ожидания. Начиная с Вундта, психологи говорят, что человеческим эмоциям свойственны такие формы, как «чувство напряжения» и «чувство разрешения», при этом Вундт, первый в научной литературе применивший понятие «напряжение» к эмоциональной сфере, связывал его именно с ожиданием. По мнению Вундта, напряжение чувств возрастает между двумя ударами медленно отбивающего такт метронома, а как только ожидаемый удар прозвучал, возникает противоположное эмоциональное состояние – «чувство разрешения». Таким образом, динамика напряженности (интенсивности) эмоционального отклика на происходящее напрямую связана с ожиданием предвидимых событий.

При этом возможность предвосхищения безусловно связана с характерной для драмы прозрачностью причинности: поскольку все действующие и существенные для судьбы персонажа силы продемонстрированы зрителю, он легко может составить представление о грозящих герою опасностях – что существенно отличает драму от реальности, где несчастья часто случаются неожиданно, и их исхода – например, исхода болезни, – никто не знает.

¹⁰⁰ Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 16.

¹⁰¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 481.

¹⁰² Пави П. Словарь театра. С. 200.

¹⁰³ Барро Ж.Л. Размышления о театре. С. 135–136.

И все же, такое истолкование явно недостаточное и не исчерпывает всей многогранности этого эстетико-психологического феномена. Во-первых, напряженность может возрастать из-за ожидания отнюдь не только гибели, но и любых других значимых для героя событий, например спасения. Во-вторых, напряженность в драме может возрастать не из-за нарастания реальной опасности, но и из-за увеличения царящего в душах персонажей эмоционального напряжения. В-третьих, источник напряжения может вообще корениться не в предстоящем и предвидимом событии, а в некоем беспокоящем всех обстоятельстве – например, в опиумной наркомании героини трагедии О’Нила «Долгий день уходит в ночь». Наркомания является с самого начала пьесы актуальным обстоятельством, никакого грядущего события не намечается, и все же, напряженность по ходу действия трагедии возрастает.

Истолкование драматического напряжения через предвидение провоцирует на несколько упрощенное понимание напряженности, как связанной с ожиданием какого-то одного определенного, скорее всего кульминационного события. Кстати, некоторые теоретики драмы действительно считают такое истолкование возможным. Джон Лоусон утверждал, что логика действия пьесы заключается в направленности на кульминацию. Чешский филолог Зденек Матхаузер¹⁰⁴ говорит, что важнейший элемент фабулы – это антиципация кульминационного события, хотя при этом оговаривался, что антиципация является не предсказанием, она имеет значение как знак только в контексте всего произведения.

Однако, событие, приближение которого вызывает эмоциональную напряженность, совсем не обязательно является тем единственным, главным кульминационным событием пьесы. Такие «напряженно ожидаемые» события, промежуточные кульминации, могут меняться по ходу действия. Так, в начале драмы Островского «Гроза» напряженность вызывает не предстоящее в конце самоубийство героини, а то, решится ли она, при живом муже, пойти на свидание.

Таким образом, предвидимая опасность – лишь частный случай более общей категории – «источника напряжения».

На наш взгляд, рост напряжения прежде всего означает рост количества и интенсивности стимулов, требующих реакции героев – можно сказать, что *рост напряжения значит рост числа и значимости вызовов, требующих от героев ответа*.

Очевидно «напряженность» носит субъективно-психологический характер. Напряженность возникает из оценки происходящих событий и эмоциональной реакции на них.

Но чьей оценки?

По видимому, в идеале «напряженными» в равной степени должны быть и герои и зрители. При этом «напряженность» зрителя, по видимому возникает из сочувствия персонажу, «волнения за него» – таким образом, когда персонаж оценивает происходящее как «возбуждающее» и «напрягающее», то зритель, в результате эмпатии, вчувствования, вхождение в положение персонажа разделяет его точку зрения и тоже «волнуется».

Однако, в драме нередки ситуации, когда герой не желает реагировать на опасность, или просто не знает о ней. Зритель бывает более информированным, чем герой. В этом случае, зритель будет волноваться, а герой оставаться спокоен, хотя зритель волнуется лишь потому, что интересуется положением героя, исходит из его интересов и встает на его точку зрения. Возникает парадоксальная ситуация: при оценке напряженности доминирующей является точка зрения героя, однако зритель принимает эту точку зрения с куда большей вероятностью, чем сам герой. Иными словами, напряженность возникает как результат субъективной оценки, сделанной с точки зрения героя, но подкрепленной информированностью зрителя.

¹⁰⁴ Mathauser Z. Mezi osou charakterovou a osou fabulační. K některým syntetickým kategoriím vědy o umění a literatuře. // Estetika. Praha, 1979, č. 1, s. 15–39.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.