СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ

От античности до 1960-х годов



Благодарная Молдавия — братскому народу России

Программа книгоиздания



Благотворители:

Бизнес-Элита, SRL (директор С. В. Марар) Март, IMSA (директор Ю. О. Дерид)

Инициаторы программы:

Бизнес-Элита, SRL (директор С. В. Марар) Нестор-История, ООО (директор С. Е. Эрлих)

Участники программы:

Бюро межэтнических отношений при правительстве Республики Молдова (директор Е. М. Белякова)

Высшая антропологическая школа (ректор Р. А. Рабинович)

Международная федерация национального стиля единоборств «Воевод» (президент Н. И. Паскару)

Международная федерация русскоязычных писателей (председатель О. Е. Воловик)

Общественная благотворительная организация «Единодушие» (президент И. В. Мельник)

Союз коммерсантов «Est-Vest Moldova» (председатель С. М. Цуркан)

Издания, вышедшие в рамках программы «Кантемир»

Тематические номера журнала «Нестор»

Нестор № 10. Финноугорские народы России: проблемы истории и культуры / отв. ред. В. И. Мусаев, 2007.

Нестор № 11. Смена парадигм: современная русистика / отв. ред. Б. Н. Миронов, 2007.

Нестор № 12. Русская жизнь в мемуарах / отв. ред. А. И. Купайгородская, 2008.

Нестор № 13. Мир детства: семья, среда, школа / отв. ред. Е. М. Балашов, 2009.

Нестор № 14. Технология власти-2 / отв. ред. И. В. Лукоянов, С. Е. Эрлих, 2010.

Библиотека журнала «Нестор»

14 декабря 1825 года. Вып. VIII / отв. ред. О. И. Киянская, 2010.

Ганелин Р. III. Советские историки: о чем они говорили между собой. Страницы воспоминаний о 1940–1970-х годах. 2-е изд., 2006.

Ганелин Р. III. «Что вы делаете со мной!» Как подводили под расстрел. Документы о жизни и гибели В. Н. Кашина, 2006.

Гордин Я. А. Дороги, которые мы выбираем, или Бег по кругу, 2006.

Киянская Г. М., Киянский И. А. Воспоминания, 2007.

Щербатов А. Г. Мои воспоминания / под ред. О. И. Киянской, 2006.

Серия «Настоящее прошедшее»

Баевский В. С. Роман одной жизни, 2007.

Галицкий П. К. «Этого забыть нельзя!», 2007.

Галицкий П. К. «Почти сто лет жизни...» Воспоминания пережившего сталинские репрессии, 2009.

Клейн Л. С. Трудно быть Клейном, 2009.

Лотман Л. М. Воспоминания, 2007.

Несерийные издания

Анти-Эрлих. Pro-Moldova, 2006.

Готовцева А. Г., Киянская О. И. Правитель дел. К истории литературной, финансовой и конспиративной деятельности К. Ф. Рылеева, 2010.

Дергачев В. А. О скипетрах, о лошадях, о войне: Этюды в защиту миграционной концепции. М. Гимбутас, 2007.

Исмаил-Заде Д. И. И. Воронцов-Дашков — администратор, реформатор, 2007.

Кантемир Дмитрий. Описание Молдавии, 2011.

Лапин В. В. Полтава — российская слава: Россия в Северной войне 1700–1721 гг., 2009.

Печерин В. С. APOLOGIA PRO VITA MEA: Жизнь и приключения русского католика, рассказанные им самим / публ. и коммент. С. Л. Чернова, 2011.

Русская семья «Dans la tourmente de chaine e...» / Письма О. А. Толстой-Воейковой 1927—1930 гг. / публ. и коммент. В. Жобер. Изд. 2-е, 2009.

Русское будущее: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Штепа, 2008.

Цвиркун В. И. Димитрий Кантемир. Страницы жизни в письмах и документах, 2010.

Шульгин В. В. Тени, которые проходят / сост. Р. Г. Красюков, 2012.

Эрлих С. Е. История мифа. Декабристская легенда. Герцена, 2006.

Эрлих С. Е. Россия колдунов, 2006.

Эрлих С. Е. Метафора мятежа, 2009.

Эрлих С. Е. Бес утопии, 2012.

Эрлих С. Е. Утопия бесов, 2012.



СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ

От античности до 1960-х годов

Издание 2-е, стереотипное



Москва • Санкт-Петербург

2020

УДК 82.09 ББК 83.2 Ф 93

Фрумкин Константин

Ф 93 Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. — 2-е изд., стер. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2020. — 528 с.

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.

УДК 82.09 ББК 83.2



© Константин Фрумкин, 2020

[©] Издательство «Нестор-История», 2020

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	11
ЧАСТЬ І	
К ТЕОРИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА	
ГЛАВА 1. Логика драматического сюжета	
1.1. Понятие сюжетной реальности	
1.2. Неординарность и анизотропность сюжетной реальности	
1.3. Границы сюжетной реальности в пространстве	
1.4. Границы сюжетной реальности во времени	
1.5. «Прослеживаемость», связность и единство действия	
1.6. Сюжет как описание фазового перехода	
1.7. Активные и пассивные завязки	
1.8. Замкнутость драматического космоса	44
ГЛАВА 2. Проблема целостности сюжета	49
2.1. Начало и конец: типология смысловых связей	49
2.2. Об «эписодических» сюжетах	54
2.3. Телеологическое единство сюжета	56
2.4. Средства «централизации» драматического действия	59
2.5. О драматическом напряжении	61
ГЛАВА 3. Неожиданность как эстетико-психологический феномен	
и принцип сюжетосложения	71
3.1. Эффект субитации	71
3.2. Субитация, драматический сюжет и принцип трансскалярного	
перехода	76
3.3. Эффект субитации: разновидности и методы усиления	83
3.4. Контрастность против целостности:	
два типа прочтения литературного произведения	93
ГЛАВА 4. О циклических сюжетах	98
4.1. Трехфазовый сюжетный цикл	98
4.2. О психологической необходимости циклического сюжета	101
4.3. Схема «Беда и противодействие» в античных сюжетах	107
4.4. Средневековая триада	111
4.5. «Средневековый» циклизм в новоевропейской драме	119
ГЛАВА 5. Драма как концентратор смысла	123
5.1. Двойной символизм драматического события	
5.2. Конфликт масштабов и закон тесноты событийного ряда	
5.3. Антропоцентризм драмы	
5.4. Макрособытия в микросоциологчиеском ракурсе	

Оглавление

ГЛАВА 6. Драматический конфликт и его стороны	139
6.1. Неизбежность конфликта	139
6.2. Конфликт и причинность	141
6.3. Асимметрия сторон драматического конфликта	142
6.4. Деперсонализация стороны конфликта	145
6.5. Злодеи и добродеи	147
6.6. Театр царей-преступников	149
6.7. Театр виктимных интеллектуалов	151
ГЛАВА 7. К периодизации истории драматического сюжета	157
7.1. Три эпохи новоевропейской драмы	
7.2. Традиционная драма	
7.3. Мещанская драма между традиционной и буржуазной	162
7.4. Буржуазная драма	169
7.5. Драматургия и деньги	172
7.6. Театр адюльтеров и мезальянсов	174
7.7. Драматургия жизненного пути	178
7.8. Разрушение и замедление действия	186
ГЛАВА 8. Усложнение социальной структуры как источник сюжетности	193
8.1. Развитие культуры как нарастание проблематичности	
8.2. Слабые и сильные нормы	197
8.3. Об «Антигоне»	200
8.4. Анатомия морального конфликта	202
8.5. Вражда близких	210
8.6. Парадоксальное убийство	214
8.7. Любовь врагов	217
8.8. Моральное зеркало: проекция конфликта в персонажа	222
ГЛАВА 9. Классицистический сюжет и Просвещение	225
9.1.Сюжет классицизма	225
9.2. Просвещение: Война войне	228
9.3. Психологизация выбора	234
9.4. Эволюция пограничья	240
9.5. Классицизм после классицизма	243
9.6. Просвещение после Просвещения	251
9.7. «Конфликт идентичностей» и индивидуализм	256
HACTL H	
ЧАСТЬ II УСТРОЙСТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА:	
ЛЕЙТМОТИВЫ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ГЕРОИ	
ГЛАВА 10. «И всюду страсти роковые»	269
10.1. Драйверы девиантности	
10.2. Страсть как источник иррационального	
10.3. Мотив под микроскопом	274
10.4. «Сильна. как смерть, любовь»	276

Оглавление

10.5. Хронология страстей	278
10.6. Не только любовь	284
ГЛАВА 11. Энергия заблуждения	289
11.1. Ошибка как элемент сюжетосложения	289
11.2. Ключи от правды — запирающие и отпирающие	297
А) Операторы сокрытия информации	298
Б) Операторы раскрытия информации	302
11.3. Самые важные заблуждения	
11.4. Тайные свойства персонажа	308
ГЛАВА 12. Власть прошлого	314
12.1. Интервал между причиной и следствием	
12.2. Власть преступления	
12.3. Человек из прошлого	
12.4. Наследственность: власть прошлого в эпоху Ибсена	
12.5. Преодоление прошлого	322
ГЛАВА13. Драматургия мести	325
13.1. Идеальный способ обзавестись трагической виной	325
13.2. В окрестностях Гамлета	327
13.3. Романтизм: дезертиры мести	333
ГЛАВА 14. Низвержение отцов	340
14.1. Эстетика крушения	340
14.2. Свержение царей	344
14.3. Крушение для среднего класса	351
14.4. Дети против родителей	353
14.5. Крушение детей и женщин	359
ГЛАВА 15. Драматургия соблазнения	362
15.1. Сюжетные функции соблазнителя	362
15.2. Из истории соблазнения	367
15.3. Женщины — соблазнительные и соблазняемые	370
15.4. «Коллективизация» соблазнителя	
15.5. Великий турнир: соблазнитель и обличитель	378
ГЛАВА 16. Суд как театр	381
ГЛАВА 17. Люцифер и Прометей	388
17.1. Герой как вызов	
17.2. Античность: титаны до титанизма	398
17.3. От Ирода до Ричарда III	403
17.4. От Нерона до редактора	409
ГЛАВА 18. Измельчание титанов	424
18.1. История драмы как смена миметических модусов	
18.2. «Мутации» титанизма	
18.3. Грустные клоуны: эпоха декаданса	
18.4. Меньше чем человек: герои XX века	436

Оглавление

ГЛАВА 19. Избиение младенцев	442
19.1. Драматургия мученичества	442
19.2. Мученик и титан	445
19.3. Пьеса о мученике — пьеса о мучителе	
19.4. Христианство и античность	451
19.5. Квинтет мученичества: война, политика, семья, религия, и любовь	454
19.6. Мученики XX века	460
19.7. Невозможность абсолютной беззащитности	464
ГЛАВА 20. Амазонка и великан	466
20.1. Дракон как соблазнитель	466
20.2. Обреченные на безбрачие	
20.3. Амазонка избавляется от воинственности	474
ГЛАВА 21. Лукреция и Торквиний: драматургия домогательства	479
ГЛАВА 22. Медея: женщина-мстительница	488
22.1. Метасюжет о Медее	488
22.2. Ведьма и невеста	492
22.3. Отказ от мести: очищение Медеи	499
ГЛАВА 23. Великий инквизитор: драматургия террора	504
ПРИЛОЖЕНИЕ	514
Об основных типах сюжетов европейской драматургии	514
Цитируемая литература	522

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 инициируют 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 произведения 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 І

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;
- описываемый сюжетом регион бытия имеет характер сравнительно замкнутой системы.

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

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 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»¹.

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.
- 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,

¹ Субботский Е.В. Строящееся сознание. М., 2007. С. 23–24.

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 классику драмы.

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 чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедию с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой «Илиады» («Поэтика», 56 а10-а13). 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» 1. 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 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 противопоставляе-

¹ *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении. С. 225.

мый 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 анизотронны. 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» . 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 анормальные 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

¹ *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 286–287.

трагедии»¹. Говоря проще, сюжет трагедии строится на противопоставлении обычного и необычного, повседневного и чрезвычайного. «Основа греческой трагедии — это агон субъектного и объектного в форме Установленного и Нарушения» — писала О.М. Фрейденберг².

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»³. Граница в этом случае оказывается глубинной структурой реальности, которая самим 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»⁴.

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»⁵. «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»⁶.

Интерес литературы и драмы к войне, к борьбе, к конфликтам имеет в значительной степени тот же корень: война рассматривается как важнейшая (хотя

¹ *Гаспаров М.Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М., 1979. С. 129.

² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 309.

³ *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. С. 288.

 $^{^4}$ *Голицын Г.А.* Информация и творчество: На пути к интегральной культуре. М., 1997. С. 278.

⁵ *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004. С. 22.

⁶ Там же. С. 24.

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»¹.

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

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 миракле 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,

¹ Сальникова E. Действие в драме. Война и перемирие // Современная драматургия, 1998, № 2. С. 180.

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» 1.

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, случившимся с нормально действующим человеком).

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»².

Во все времена важнейшей задачей социума как целого была «нормализация» — то есть забота о некой норме и борьба с отклонениями от нее или, по крайней мере, нейтрализация последствий этих отклонений. Важнейшей раз-

¹ Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 31.

² *Бентли Э.* Жизнь драмы. С. 49.

новидностью 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 пространственновременной 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 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 Жиля 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 парадаалле 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 соблазнителей, 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 некой веще, 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 описания 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 ценностнорелевантных 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»¹.

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

¹ Gallic W.B. Philosophy and the historical Understanding. N.Y. 1964. P. 65.

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 причинноследственных 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»¹.

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 — и следствия": следствие окончательно, поскольку мы ограничены принятыми нами тюре ными правилами. В так называемой "реальности" каждое следствия 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 распуститься 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

¹ *Холодов Е.* Композиция драмы. М., 1957. С. 53.

в новую причину, чтобы одновременно с пьесой завершить и жизнь его главного действующего лица» 1 .

Однако, несмотря на безусловную очевидность всех этих аргументов, теоретики литературы не могут не говорить о завершенности драматического, и вообще сюжетного времени. Как пишет Γ .К. Косиков, финализм есть «неотъемлемая и универсальная характеристика сюжета как самостоятельного уровня в повествовательном произведении» 2 .

Б.О. Костелянец отмечает, что время в драме «конечностно и замкнуто»³. Категорически не верна мысль Георгия Гачева, утверждавшего, что драма, в отличие от романа, не дает развязок, и что поскольку слово «пьеса» буквально переводится как «кусок», то в пьесе «просто кусок жизни оторван со случайным началом и концом, то есть не претендуя на постижение мировой связи»⁴. 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 вычленяемых 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 прослеживаться 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.

 $^{^1}$ *Набоков В.* Трагедия трагедии //Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008. С. 507.

 $^{^2}$ *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998. С. 113.

³ *Костелянец Б.О.* Мир поэзии драматической. Л., 1991. С. 466.

 $^{^4}$ *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр.) М., 1968., С. 208.

Это идущее от аристотелевской поэтики представление об особой, «эксклюзивной» связи причинности с сюжетом было, в частности, применительно к драме предельно четко зафиксировано Е.Н. Горбуновой, утверждавшей, что цельность драматического действия возникают потому, что «зародившись из первоначальной ситуации драматическая коллизия развертывается 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» 1. 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. Левицкого² 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

¹ Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963. С. 41.

² Левицкий С.А. Трагедия свободы. М., 1995. С. 101–102.

Научное издание

Константин Григорьевич Фрумкин

СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ От античности до 1960-х годов

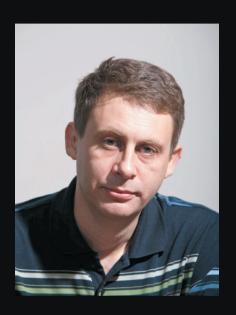
Текст настоящего издания приводится в авторской редакции

Выпускающий редактор *М.В. Беглецова* Оригинал-макет *Л.А. Философова* Дизайн обложки *И.А. Тимофеев*

Подписано в печать 10.03.2020. Формат 70×100 ¹/₁₆ Бумага офсетная. Печать офсетная Усл.-печ. л. 33. Тираж 500 экз. Заказ № 2071

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor historia@list.ru; www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии «Нестор-История» 198095 СПб., ул. Розенштейна, д. 21 Тел. (812)622-01-23



Константин Григорьевич ФРУМКИН

Кандидат культурологии, автор монографий «Позиция наблюдателя: Отстраненное созерцание и его культурные функции», «Философия и психология фантастики», «Пассионарность: Приключения одной идеи», «Сквозные мотивы русской драматургии: от Грибоедова до Эрдмана».

Лауреат литературной премии им. Александра Беляева за серию эссе «К философии будущего».

