

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	11
-------------------	----

ЧАСТЬ I К ТЕОРИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

ГЛАВА 1. Логика драматического сюжета	12
1.1. Понятие сюжетной реальности	12
1.2. Неординарность и анизотропность сюжетной реальности	16
1.3. Границы сюжетной реальности в пространстве	22
1.4. Границы сюжетной реальности во времени	25
1.5. «Прослеживаемость», связность и единство действия	29
1.6. Сюжет как описание фазового перехода	36
1.7. Активные и пассивные завязки	40
1.8. Замкнутость драматического космоса	44
ГЛАВА 2. Проблема целостности сюжета	49
2.1. Начало и конец: типология смысловых связей	49
2.2. Об «эпизодических» 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 транскалярного 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	123
5.2. Конфликт масштабов и закон тесноты событийного ряда	125
5.3. Антропоцентризм драмы	127
5.4. Макрособытия в микросоциологическом ракурсе	133

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 добродей.....	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	157
7.2. Традиционная драма.....	158
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.....	193
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

ЧАСТЬ II
УСТРОЙСТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА:
ЛЕЙТМОТИВЫ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ГЕРОИ

ГЛАВА 10. «И всюду страсти роковые».....	269
10.1. Драйверы девиантности.....	269
10.2. Страсть как источник иррационального	271
10.3. Мотив под микроскопом	274
10.4. «Сильна, как смерть, любовь»	276

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.....	304
11.4. Тайные свойства персонажа.....	308
ГЛАВА 12. Власть прошлого.....	314
12.1. Интервал между причиной и следствием.....	314
12.2. Власть преступления.....	316
12.3. Человек из прошлого.....	319
12.4. Наследственность: власть прошлого в эпоху Ибсена.....	320
12.5. Преодоление прошлого.....	322
ГЛАВА 13. 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.....	375
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.....	388
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.....	424
18.2. «Мутации» титанизма.....	429
18.3. Грустные клоуны: эпоха декаданса.....	432
18.4. Меньше чем человек: герои XX века.....	436

ГЛАВА 19. Избиение младенцев	442
19.1. Драматургия мученичества	442
19.2. Мученик и титан	445
19.3. Пьеса о мученике — пьеса о мучителе.....	447
19.4. Христианство и античность	451
19.5. Квнтет 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	470
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 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 привлечь 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.

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.

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, ограниченном 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,

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 классическому драме.

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 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 ограничен 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 *анизотропны*. Это, в частности, означает, что сюжет приводит к возникновению ситуации, исключаяющей 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 мешая 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»¹. 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

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 во-вторых — 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 Е. 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, случившемся 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 некоей 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 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 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 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 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 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 возникновение 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 чуждым 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»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 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»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 тюреными 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 Г.К. Косиков, финализм есть «неотъемлемая и универсальная характеристика сюжета как самостоятельного уровня в повествовательном произведении»².

Б.О. Костелянец отмечает, что время в драме «конечно 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 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»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.

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 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 воспринятых элементов — несмотря на то, что в обычном случае их восприятия 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»¹.

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

¹ Калер Э. Избранное: Выход из лабиринта. М., 2008. С. 9.

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 («конstellациями») 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. Робота невозможно научить этим герменевтическим правилам «просто», 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»¹. 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 расчленить 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»².

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»³.

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 действию⁴. Об этом же говорит Е.Холодов: «Драма выбирает из бесчисленных связей лишь такие, которые определяют собой возникновение, развитие,

¹ Луман Н. Введение в системную теорию. М., 2007. С. 96.

² Там же. С. 96–97.

³ Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 154.

⁴ Крайский А. Что надо знать начинающему писателю о построении драмы. Л., 1929. С. 18–19.

разрешение конфликта»¹. 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»². 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»³. То же самое — у Е. Сальниковой: «Театральные подмостки и драма стремятся устранить все необязательное, оставляя только внешние действия, без которых нельзя обойтись»⁴.

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 самодавяющий 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»⁵.

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»⁶... По словам Поля Рикёра «Акт интриги... извлекает конфигурацию из последовательности.. Этот акт... раскрывается читателю или слушателю в способности истории быть прослеживаемой»⁷. 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.

¹ Холодов Е. Композиция драмы. С. 31.

² Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 103.

³ Там же. С. 43.

⁴ Сальникова Е. Действие в драме. С. 179.

⁵ Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 104.

⁶ Gallie W.B. Philosophy and the historical Understanding. N.Y. 1964. P. 31.

⁷ Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 2000. С. 82.

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.

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 «выпутьывая 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 наклебиться 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»¹. Позже Георгий Гачев также говорил, что в театре «кривизны жизни» проецируются «на плоскость театрального помоста» и тем самым «рационализируются»².

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 пьесах³.

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

¹ Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. СПб., 2006. С. 45.

² Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. С. 208.

³ Бентли Э. Жизнь драмы. С. 47.

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, порожаемая сюжетным повествованием, что она контрфактична и создает иллюзию царящего в мире детерминизма. Как сказал Поль Рикёр «рассказ вносит созвучие туда, где существует только диссонанс», что беспорядочные события мы объединяем в связанное 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 «насильственная интерпретация»¹. 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»².

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;

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

² Цит. по: Аникст А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980. С. 123–124.

нет ни полностью устраивающей нас развязки, ни решающего жеста, ни метких слов, на которых можно поставить точку: все эффекты размыты»¹.

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 качеством². 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 невняты, 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 — революции, 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).

К драме полностью относится принцип, сформулированный Е.М. Мелетинским для новеллы: «Основное действие — медиатор между двумя состояниями»³.

Ю.М. Лотман писал, что «сюжет может быть всегда свернут в основной его эпизод — пересечение основной топологической границы в пространственной его структуре»⁴.

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

¹ Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М., 2010. С. 188.

² Голицын Г.О. Информация и творчество. С. 117.

³ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 246.

⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 288.

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 плиты¹.

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 различием 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»². 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 формулировкам Гегеля, то можно увидеть, что Гегель говорит о чем-то близком понятию равновесия.

¹ Барро Ж.Л. Размышления о театре. М., 1963. С. 131.

² Луман Н. Введение в системную теорию. С. 43.

Во всяком случае, речь идет о 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»¹. 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»². Или же, как говорит Патрис Пави, «Развязка — это эпизод трагедии или комедии, который окончательно устраняет конфликты и противоречия»³.

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 воспроизводимых 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 заверша-

¹ Гегель Г. Эстетика. В 4-х томах. Т.3. М., 1971. С. 543.

² Барро Ж.Л. Размышления о театре. С. 133.

³ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 274.

ется, то тем самым дается понять, что ход событий понизил свою когнитивную ценность, и перестал быть достойным для прослеживания — 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»¹.

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»².

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»,

¹ Корнель П. Рассуждения о полезности и частях драматического произведения // Корнель П. Пьесы. М., 1984. С. 340–341.

² Горбунова Е. Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 105.

«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 завершенного 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...»¹.

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*»².

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 фавуле

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1967. С. 218.

² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 218.

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 обыкновенную 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 инициировании 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 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 случаях¹. 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 инициативный 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

¹ 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.

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»¹. Балашов выводит этот статичный и пассивный тип драматургии из «статичного театра Сенеки». Но, как мы уже сказали выше, с точки зрения пассивности завязок греческие трагики 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 действием².

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»³. Между тем, многие трагедии Еврипида вполне подходят под это описание. Впрочем, нет сомнения, что

¹ Балашов Н.И. Вондел в системе западноевропейской литературы XVII века // Вондел Й. Трагедии. М., 1988. С. 411.

² Волькенштейн В.М. Драматургия. М., 1960. С. 12.

³ Там же. С. 10.

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 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»¹.

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 постигают 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 должны нарушать никакие посторонние нити иных, вне его стоящих событий» — писал Герман Геттнер².

¹ Сильман Т. Гергарт Гауптман. Л.; М., 1958. С. 24.

² Hettner H. Schriften zur Literatur. В., 1959. S. 225.

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 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 героев¹.

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»². 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

¹ Гессен Р. Технические приемы драмы: Руководство для начинающих драматургов. СПб., 1912. С. 57.

² Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969. С. 98.

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»¹. В драматургии, по словам Владимира Набокова, «на все, что может показаться случайным, наложено табу»². 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, 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»³.

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

¹ *Волькенштейн В.М.* Драматургия. С. 35.

² *Набоков В.* Трагедия трагедии. С. 514.

³ *Реформатский А.А.* Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 181.

более сильной причины изменило бы условия и тем самым уничтожило бы единство пьесы»¹.

Принцип, согласно которому все важнейшие движущие силы драматического сюжета должны быть введены в него в самом начале, заставил М.С. Кургинян² 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»³.

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. Это побудило американского литературоведа М.Л. Райана, говорить о «грубых фабульных ходах», то есть грубых авторских вторжениях в правдоподобное течение действия, когда

¹ Лоусон Д.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1961. С. 311–312.

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

³ Набоков В. Трагедия трагедии. С. 514.

оно происходит в соответствие с принципами Аристотеля «по вероятности» и «по необходимости»¹. 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»².

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.

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

² *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 «плато», 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 некоей 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. Фрейденберг 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 Фрейденберг, не знают времени, они склонны к «картинному» описанию событий, рядоположенных в пространстве. «Дотрагедия представляет собой действие смотрения на некую показываемую панораму»¹ — причем, этот

¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 403.

«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*, противопологаемому какому-нибудь *нет*, или из тезиса, противопологаемому антитезису, или из многих подобных пар, комбинированных различными способами»¹.

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 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 ко-

¹ Тард Г. Сущность искусства. М. 2007, С. 105.