

*Константин Фрумкин*

# СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ

От античности до 1960-х годов



**Благодарная Молдавия — братскому народу России**

## **Программа книгоиздания**



**КАНТЕМИР**

### **Благотворители:**

Бизнес-Элита, SRL (директор С. В. Марар)

Март, IMSA (директор Ю. О. Дерид)

### **Инициаторы программы:**

Бизнес-Элита, SRL (директор С. В. Марар)

Нестор-История, ООО (директор С. Е. Эрлих)

### **Участники программы:**

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

Высшая антропологическая школа (ректор Р. А. Рабинович)

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

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

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

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

## **Издания, вышедшие в рамках программы «Кантемир»**

### **Тематические номера журнала «Нестор»**

- Нестор № 10. Финноугорские народы России: проблемы истории и культуры / отв. ред. В. И. Мусаев, 2007.
- Нестор № 11. Смена парадигм: современная русистика / отв. ред. Б. Н. Миронов, 2007.
- Нестор № 12. Русская жизнь в мемуарах / отв. ред. А. И. Купайгородская, 2008.
- Нестор № 13. Мир детства: семья, среда, школа / отв. ред. Е. М. Балашов, 2009.
- Нестор № 14. Технология власти-2 / отв. ред. И. В. Лукоянов, С. Е. Эрлих, 2010.

### **Библиотека журнала «Нестор»**

- 14 декабря 1825 года. Вып. VIII / отв. ред. О. И. Киянская, 2010.
- Ганелин Р. Ш.* Советские историки: о чем они говорили между собой. Страницы воспоминаний о 1940–1970-х годах. 2-е изд., 2006.
- Ганелин Р. Ш.* «Что вы делаете со мной!» Как подводили под расстрел. Документы о жизни и гибели В. Н. Кашина, 2006.
- Гордин Я. А.* Дороги, которые мы выбираем, или Бег по кругу, 2006.
- Киянская Г. М., Киянский И. А.* Воспоминания, 2007.
- Щербатов А. Г.* Мои воспоминания / под ред. О. И. Киянской, 2006.

### **Серия «Настоящее прошедшее»**

- Баевский В. С.* Роман одной жизни, 2007.
- Галицкий П. К.* «Этого забыть нельзя!», 2007.
- Галицкий П. К.* «Почти сто лет жизни...» Воспоминания пережившего сталинские репрессии, 2009.
- Клейн Л. С.* Трудно быть Клейном, 2009.
- Лотман Л. М.* Воспоминания, 2007.

### **Несерийные издания**

- Анти-Эрлих. Pro-Moldova, 2006.
- Готовцева А. Г., Киянская О. И.* Правитель дел. К истории литературной, финансовой и конспиративной деятельности К. Ф. Рылеева, 2010.
- Дергачев В. А.* О скипетрах, о лошадях, о войне: Этюды в защиту миграционной концепции. М. Гимбутас, 2007.
- Исмаил-Заде Д. И. И. И.* Воронцов-Дашков — администратор, реформатор, 2007.
- Кантемир Дмитрий.* Описание Молдавии, 2011.
- Латин В. В.* Полтава — российская слава: Россия в Северной войне 1700–1721 гг., 2009.
- Печерин В. С.* APOLOGIA PRO VITA MEA: Жизнь и приключения русского католика, рассказанные им самим / публ. и коммент. С. Л. Чернова, 2011.
- Русская семья «Dans la tourmente de chaine e...» / Письма О. А. Толстой-Воейковой 1927–1930 гг. / публ. и коммент. В. Жобер. Изд. 2-е, 2009.
- Русское будущее: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Штепа, 2008.
- Цвиркун В. И.* Димитрий Кантемир. Страницы жизни в письмах и документах, 2010.
- Шульгин В. В.* Тени, которые проходят / сост. Р. Г. Красюков, 2012.
- Эрлих С. Е.* История мифа. Декабристская легенда. Герцена, 2006.
- Эрлих С. Е.* Россия колдунов, 2006.
- Эрлих С. Е.* Метафора мятежа, 2009.
- Эрлих С. Е.* Бес утопии, 2012.
- Эрлих С. Е.* Утопия бесов, 2012.

*Посвящается Н.В. Поцелуевой*



*Константин Фрумкин*

# СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ

От античности до 1960-х годов



Нестор-История  
Москва • Санкт-Петербург  
2014

УДК 82.09  
ББК 83.2  
Ф 93

**Фрумкин Константин**

Ф 93 Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. — М. ; СПб. :  
Нестор-История, 2014. — 528 с.

ISBN 978-5-4469-0196-8

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

УДК 82.09  
ББК 83.2

ISBN 978-5-4469-0196-8



9 785446 901968

© Константин Фрумкин, 2014  
© Издательство «Нестор-История», 2014

# 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 «Бед 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 добродее.....	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
<b>ГЛАВА 11. Энергия заблуждения.....</b>	<b>289</b>
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
<b>ГЛАВА 12. Власть прошлого.....</b>	<b>314</b>
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
<b>ГЛАВА 13. Драматургия мести.....</b>	<b>325</b>
13.1. Идеальный способ обзавестись трагической виной.....	325
13.2. В окрестностях Гамлета.....	327
13.3. Романтизм: дезертиры мести.....	333
<b>ГЛАВА 14. Низвержение отцов.....</b>	<b>340</b>
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
<b>ГЛАВА 15. Драматургия соблазнения.....</b>	<b>362</b>
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
<b>ГЛАВА 16. Суд как театр.....</b>	<b>381</b>
<b>ГЛАВА 17. Люцифер и Прометей.....</b>	<b>388</b>
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
<b>ГЛАВА 18. Измельчание титанов.....</b>	<b>424</b>
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 студий — 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)»<sup>1</sup>. 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.

---

<sup>1</sup> 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»<sup>1</sup>.

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

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

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

Разумеется, мы в данном случае говорим об идеальном сюжете — сюжете, обладающем явно видимой целостностью и внутренней логикой. И среди всех жанров и родов художественной литературы именно драма обладает сюжетом,

<sup>1</sup> Субботский Е.В. Строящееся сознание. М., 2007. С. 23–24.

в наибольшей степени приближенном к идеалу — то есть, сюжетом, чьи генерализованные свойства наиболее наглядны и вызывают наименьшее число сомнений и оговорок. Драматический сюжет обладает всеми указанными нами свойствами — неординарностью, анизотропностью и завершенностью — в наиболее выраженной форме. Происходит это потому что, во-первых, драма компактна, и, во-вторых, будучи источником для театральных зрелищ, драма предназначена для непрерывного во времени человеческого восприятия, что заставляет драматических авторов думать, как заставить зрителя воспринять весь сюжет целиком.

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

Лирика часто бессюжетна, а эпос хотя и не отрицает «идеальные» сюжеты, но слишком велик, чтобы исчерпываться одним «идеальным» сюжетом — идеальный новеллистический сюжет легко может быть одним из элементов сюжетной структуры романа. По сравнению с драмой и новеллой лирика бессюжетна, а роман многосюжетен. Из замкнутой сюжетной линии внутри романа или иного эпического произведения можно в равной степени сделать новеллу — или драму. Известно это было еще Аристотелю, который писал: «Надлежит помнить то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедию с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой «Илиады» («Поэтика», 56 a10-a13). Далее, Аристотель говорит о неудачах, которые постигли драматургов, и в частности, трагического поэта Агафона, пытавшихся превратить в трагедию масштабные эпические полотна и объясняет это тем, что у трагедии просто не хватает размера, и отдельные побочные линии находят слишком быстрое разрешение.

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



## 1.2. Неординарность и анизотропность сюжетной реальности

В идеальном сюжете нет повторений, и если применительно ко всем событиям сюжета в целом позволительно говорить о цикле, то это цикл, свершающийся *однократно*. Ю.М. Лотман настаивал на этом обстоятельстве, противопоставляя сюжетные повествования циклическим: «Фиксация однократных событий, преступлений и бедствий — всего того, что мыслилось как нарушение некоторого исконного порядка, — представляла собой историческое ядро сюжетного повествования»<sup>1</sup>. 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.

Драматическими 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. Фрейдберг 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 достаточной большой корпус циклических повествований, возникает противопоставляе-

<sup>1</sup> 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, исключающей его сколько-нибудь сходное повторение. Например: повествовательное высказывание «земля вращается вокруг Солнца» не обладает сюжетом, поскольку рассказывает о многократно циклически повторяющихся событиях. Высказывание «земля свершила свой круг вокруг солнца» уже ближе к сюжетности, и все же не может быть названо идеальным сюжетом, поскольку, ничего не мешает описанным в повествовании событиям повториться в будущем. Этот рассказ не ликвидирует возможность повторения описанных им событий. А вот микрорассказ: «земля взорвалась» уже целиком сюжетен, поскольку такие события происходят только один раз, и после гибели Земли ни вращаться вокруг солнца, ни взрываться просто некому.

Из анизотропности сюжета вытекает важное свойство событий, его составляющих: каждое из них в рамках сюжета *уникально и беспрецедентно*, а значит события, образующие «близкую к идеалу» драматическую фабулу, *неординарны*. По выражению Лотмана сюжетные события нарушают нормы и пересекают границы, которые задаются бессюжетной реальностью. По Лотману, бессюжетное и сюжет соотносятся как норма и аномалия. «Бессюжетные тексты... утверждают некоторый мир и его устройство... сюжетный текст строится на основе бессюжетного, как его отрицание»<sup>1</sup>. 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 вневременный 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

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 286–287.

трагедии»<sup>1</sup>. 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. Фрейденберг<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>. Граница в этом случае оказывается глубинной структурой реальности, которая своим существованием создает возможность сюжета. Граница — это не железная невозможность какого-то действия, технически и физически запрещающего границу пересечь, — но этого не должно делать и, как правило, этого не делают: граница фиксирует норму, нарушаемую редко и по странным причинам. Нарушение границы — скандал, и тема сюжета — скандал. При этом специалисты по теории информации отмечают, что ориентация на скандал, на аномалию является стратегией получения наибольшей информации: именно изучая нарушения норм, можно лучше всего познать нормальную реальность. Размышляя над информационными свойствами искусства, Г.А. Голицын, фактически комментируя мысль Лотмана о сюжете как нарушении запрещающей границы, отмечает: «Граница наиболее информативна... Движение вдоль границы наиболее эффективно позволяет получить максимум информации при наименьшей затрате ресурсов на переключение»<sup>4</sup>.

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»<sup>5</sup>. «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»<sup>6</sup>.

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

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

<sup>2</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 309.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 288.

<sup>4</sup> Голицын Г.А. Информация и творчество: На пути к интегральной культуре. М., 1997. С. 278.

<sup>5</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 22.

<sup>6</sup> 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»<sup>1</sup>.

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

Хотя, разумеется, каждая эпоха создает свои представления об аномалиях, и совсем необязательно затевать настоящую войну, чтобы породить 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 клятвopеступление. 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,

<sup>1</sup> 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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>.

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-

<sup>1</sup> Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. М., 1959. С. 31.

<sup>2</sup> 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 интересуются 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 Жилия Висенте «Трилогия о лодках» (XVI век), рассказывающей, как дьявол и ангел на лодках отвозят в ад или рай по очереди разных людей — ростовщика, сводника, монаха и т. д.

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

### 1.3. Границы сюжетной реальности в пространстве

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

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

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

Но что такое собственного говоря, отдельная вещь?

Традиционный способ интерпретации реальности предполагает ее деление на целостные фрагменты, ограниченные по сроку своего существования. Таковы

общие принципы периодизации и фрагментации бытия — последнее должно быть «разграфлено» на ограниченные области пространства и времени. При этом предполагается, что все входящие в эту область элементы эмпирического опыта образуют некую целостность, то есть связи между этими элементами предстают как более явные и более тесные, чем связи элементов целостности с внешней средой. Именно явность, то есть легкая выявляемость в познании объединяющих элементы опыта связей приводит к тому, что данные целостности фиксируются «естественно» и «спонтанно». Но еще важнее то, что фиксация некой области опыта в качестве целостности приводит к установлению ее границ во времени — постольку, поскольку данная целостность может формироваться и разрушаться.

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

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

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

Наиболее тривиальный случай конструируемой нашим мышлением целостной вещи — это твердое тело, послужившее образцом для всех остальных целостных комплексов нашего ментального мира — что в свое время и побудило Бергсона заявить, что вообще человеческий разум предназначен исключительно только для обращения с твердыми телами, и ничего другого он понять почти



не может. Для того, чтобы понять целостность сюжета, надо выяснить, на основе каких именно связей и взаимодействий она конструируется.

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

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

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

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

Применительно к драме это означает, что ценностно-релевантные связи, установившиеся в драме между людьми и вещами, сознаются не только зрителями, но и, предположительно, персонажами. Связи конечно далеко не все бывают

ими осознаны: может быть и неожиданная беда, и нечаянная радость, и все же сюжетное пространство драмы всегда отличается особой концентрацией смысла, связанной с тем, что участвующие в драме персонажи в значительной степени сами понимают происходящее с ними. События драмы обладают двойной прозрачностью — для зрителя и для героев, зритель конечно зорче героя, но и герой не бывает абсолютно слеп.

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

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

В сущности, здесь драма тоже лишь более «заостренно» демонстрирует, то что нарратологи констатируют для любого рассказа: по словам У.Б. Гэлли, всякая история повествует о «каком-то успехе или каком-то существенном поражении людей, живущих и работающих вместе, в обществах или государствах, или любой другой устойчивой группе»<sup>1</sup>.

#### 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

<sup>1</sup> 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»<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> Холодов Е. Композиция драмы. М., 1957. С. 53.

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

Однако, несмотря на безусловную очевидность всех этих аргументов, теории 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»<sup>2</sup>.

Б.О. Костелянец отмечает, что время в драме «конечно и замкнуто»<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. 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.

<sup>1</sup> *Набоков В.* Трагедия трагедии // *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008. С. 507.

<sup>2</sup> *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998. С. 113.

<sup>3</sup> *Костелянец Б.О.* Мир поэзии драматической. Л., 1991. С. 466.

<sup>4</sup> *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 развертывается далее самостоятельно по законам “цепной реакции”»: каждое звено образующейся драматической цепи связано с предыдущими и последующими звеньями внутренней необходимостью и поэтому возникает не автоматически после первого импульса, а только благодаря ему и через него»<sup>1</sup>. 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. Левицкого<sup>2</sup> 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

<sup>1</sup> Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963. С. 41.

<sup>2</sup> 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 удастся 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 удастся добиться синхронного сосуществования всех воспринятых элементов — несмотря на то, что в обычном случае их восприятие происходило последовательно. В восприятии эстетически целостного комплекса происходит то, о чем А.Ф. Лосев говорил в отношении музыкальной мелодии: прошлое не исчезает, будущее не появляется, а все три времени длятся 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»<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> 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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

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»<sup>3</sup>.

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 действию<sup>4</sup>. Об этом же говорит Е.Холодов: «Драма выбирает из бесчисленных связей лишь такие, которые определяют собой возникновение, развитие,

<sup>1</sup> Луман Н. Введение в системную теорию. М., 2007. С. 96.

<sup>2</sup> Там же. С. 96–97.

<sup>3</sup> Шмид В. Нарратология. М., 2008. С. 154.

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

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

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 самодавлеющий 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 самостоятельного движения единого действия»<sup>5</sup>.

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 «проследить историю» — значит, находить события «интеллектуально приемлемыми»<sup>6</sup>... По словам Поля Рикёра «Акт интриги... извлекает конфигурацию из последовательности.. Этот акт... раскрывается читателю или слушателю в способности истории быть прослеживаемой»<sup>7</sup>. 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.

<sup>1</sup> Холодов Е. Композиция драмы. С. 31.

<sup>2</sup> Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 103.

<sup>3</sup> Там же. С. 43.

<sup>4</sup> Сальникова Е. Действие в драме. С. 179.

<sup>5</sup> Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 104.

<sup>6</sup> Gallic W.B. Philosophy and the historical Understanding. N.Y. 1964. P. 31.

<sup>7</sup> 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 «научном 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 «выпутывая действие из перекреста нитей, несущих на себе причины и следствия, всегда показывает как бы весь не перерванный другим алфавит явлений данного ряда: стенки театральной коробки, изолируя данное, разворачивающееся от явления к явлению действие, защищают его от опасности перепутаться и 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»<sup>1</sup>. Позже Георгий Гачев также говорил, что в театре «кривизны жизни» проецируются «на плоскость театрального помоста» и тем самым «рационализируются»<sup>2</sup>.

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 пьесах<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. СПб., 2006. С. 45.

<sup>2</sup> Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. С. 208.

<sup>3</sup> 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»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>.

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;

<sup>1</sup> Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. С. 88–89.

<sup>2</sup> 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»<sup>1</sup>.

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 качеством<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

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

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

<sup>1</sup> Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М., 2010. С. 188.

<sup>2</sup> Голицын Г.О. Информация и творчество. С. 117.

<sup>3</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 246.

<sup>4</sup> 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 плиты<sup>1</sup>.

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 завязки. 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 переменных, 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»<sup>2</sup>. 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.

<sup>1</sup> Барро Ж.Л. Размышления о театре. М., 1963. С. 131.

<sup>2</sup> Луман Н. Введение в системную теорию. С. 43.

Во всяком случае, речь идет возникновении причин для изменений системы, которым предстоит исчезнуть: «В основе коллизии лежит нарушение, которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено»<sup>1</sup>. 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»<sup>2</sup>. Или же, как говорит Патрис Пави, «Развязка — это эпизод трагедии или комедии, который окончательно устраняет конфликты и противоречия»<sup>3</sup>.

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-

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

<sup>2</sup> Барро Ж.Л. Размышления о театре. С. 133.

<sup>3</sup> 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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>.

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»,

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

<sup>2</sup> 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...»<sup>1</sup>.

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*»<sup>2</sup>.

## 1.7. Активные и пассивные завязки

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

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

В большинстве же случаев действие начинается с «минуты равновесия», а собственно сюжет начинается тогда, когда события отклоняются от своего циклического и теоретически бесконечного течения и начинают развиваться линейно — причем, тяготея к окончанию. С точки зрения декларируемых в фабуле

<sup>1</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1967. С. 218.

<sup>2</sup> 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 обычную цикличность, и становящийся первым звеном в цепочке аномальных, не воспроизводящихся и нарушающих равновесие повседневности событий.

По словам немецкого философа-романтика XIX века Адама Мюллера, начало пьесы характеризуется тем, что человек превращается в персонажа — то есть, он отвлекается от рутинных поступков и вовлекается в неординарное действие. Завязки большинства европейских драм, (начиная с античности и заканчивая примерно концом XIX столетия), можно разделить на два основных типа, в зависимости от того, какова роль главного героя пьесы в иницировании ее действия. В случае, если главный герой сам является инициатором действия, если толчком к его разворачиванию служат какие-то желания и склонности героя, а источником важнейшей сюжетной коллизии оказываются препятствия, стоящие на пути главного героя, то такую завязку можно назвать активной. Если же главный герой изначально занимает страдательную позицию, если действие начинается с того, что он вынужден реагировать на некие касающиеся его обстоятельства либо поступки других героев, то такую завязку можно назвать пассивной. Разумеется, как любая классификация, относящаяся к гуманитарной сфере, данная не является ни универсальной, ни исчерпывающей. Существуют переходные формы между двумя таксонами. Существуют сложные, труднодиагностируемые случаи, когда, скажем, формально завязка пьесы является пассивной, а по существу — активной. Примером последнего может служить трагедия Вондела «Люцифер» — в ней поводом для бунта Люцифера против Бога становится возвеличение 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 случаях<sup>1</sup>. 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 узнавания» — 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 месте 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

<sup>1</sup> Пожалуй, наиболее «механизированной» и «безусловно-императивной» необходимостью 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»<sup>1</sup>. 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 действием<sup>2</sup>.

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 действительной природе драмы», которые заменяют «действие мрачными лирическими излияниями»<sup>3</sup>. Между тем, многие трагедии Еврипида вполне подходят под это описание. Впрочем, нет сомнения, что

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

<sup>2</sup> Волькенштейн В.М. Драматургия. М., 1960. С. 12.

<sup>3</sup> 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»<sup>1</sup>.

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 Геттнер<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Сильман Т. Гергарт Гауптман. Л.; М., 1958. С. 24.

<sup>2</sup> 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 героев<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. 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

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

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

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

<sup>1</sup> Волькенштейн В.М. Драматургия. С. 35.

<sup>2</sup> Набоков В. Трагедия трагедии. С. 514.

<sup>3</sup> Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. М., 1987. С. 181.

более сильной причины изменило бы условия и тем самым уничтожило бы единство пьесы»<sup>1</sup>.

Принцип, согласно которому все важнейшие движущие силы драматического сюжета должны быть введены в него в самом начале, заставил М.С. Кургинына<sup>2</sup> 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»<sup>3</sup>.

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

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

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

<sup>3</sup> Набоков В. Трагедия трагедии. С. 514.



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

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.

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

<sup>2</sup> 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 противопостоят 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»<sup>1</sup> — причем, этот

<sup>1</sup> 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*, противопоставляемому какому-нибудь *нет*, или из тезиса, противопоставляемому антитезису, или из многих подобных пар, комбинированных различными способами»<sup>1</sup>.

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» Гирсо 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-

<sup>1</sup> Тард Г. Сущность искусства. М. 2007, С. 105.

нец такого повествования составляют состояния «вещи» до и после превращения. Обычно речь идет о перерождении человеческой личности. В чистом виде сюжет этого типа можно увидеть в драме Брехта «Человек как человек» — она описывает почти чудесное превращение мирного грузчика в солдата английской армии, причем у него меняется даже имя.

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

У Габриеля Гарда можно найти еще одну, альтернативную, данную мимоходом, но тем не менее также очень интересную классификацию терминологических пар: по его мнению, «единство художественного произведения состоит просто в сочетании вопроса и ответа, задачи и ее решения, борьбы и победы»<sup>1</sup>. Здесь Гардом упомянуты три важнейших, но отнюдь не сходных между собой типа событийных циклов, нарушающих и восстанавливающих некое равновесие и, тем самым, обеспечивающих единство сюжета.

Цикл «вопрос и ответ» относится, собственно говоря, не к содержанию сюжета, не к его героям, а к отношениям, складывающимся между повествованием и его читателем. Предоставляя читателю явно неполную, недостаточную для полного понимания ситуации информацию, текст возбуждает любопытство читателя, которое он удовлетворяет ближе к концу. Таким образом, нарушаемым в данном случае равновесием, оказывается психическое равновесие читателя. Играя на заложенной во всяком человеке склонности к «познавательному поведению», на врожденном любопытстве, повествование усиливает внимание читателя к происходящему в тексте и заставляет его страстно желать узнать, чем же это все кончится. То, что это страстное желание является важнейшим фактором динамической целостности действия, было осмыслено французскими теоретиками драмы XVIII века. Вольтер говорил, что душою трагедии является сохранение атмосферы таинственности до самого последнего момента; аббат Д'Обиньяк утверждал, что законом театра является напряженное ожидание; Мармонтель считал, что действие является загадкой, а развязка — разгадкой. По Гарду, «каждая фраза, музыкальная или словесная, есть волна, имеющая свое понижение и повышение. Она составляет целое, потому что начинается с возбуждения любопытства, а затем удовлетворяет его, разрушает внутренне равновесие, а потом восстанавливает его»<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Гард Г. Сущность искусства. С. 85.

<sup>2</sup> Там же. С. 85.

Данный тип сюжетобразующего нарушения равновесия — наиболее распространенный и простой. В частности, поэтому А. Молдавер<sup>1</sup> вообще считает триаду «цель-средство-результат» универсальной формулой любых литературных сюжетов. Постановка некоей цели, задачи можно считать моментом нарушения психического равновесия героя, вынуждающего его предпринимать определенные действия по достижению данной цели, или, другими словами, решению данной задачи. Причем успокаивается, то есть достигает нового равновесия герой только тогда, когда находит решение задачи или смиряется с недостижимостью поставленных целей, либо гибнет. Разумеется, при этом и сама поставленная перед героем цель должна быть необычной: чтобы действия героя были достойными литературного сюжета, стоящие перед героем задачи должны провоцировать его совершать неординарные действия, и, таким образом, выводить из равновесия локальную социальную систему.

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

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

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

Стоит вспомнить, что некоторые драматурги специально подчеркивали «познавательную» роль своих пьес. Так Чехов считал, что «Иванов» дает окончательный диагноз феномена «ноющего человека», а Ионеско утверждал, что его «Носорог» показывает зарождение тоталитаризма. Поздние пьесы О'Кейси — «Алые розы для меня», «Костер епископа», «Барабаны отца Неда» — имеют слабый сюжет, а скорее демонстрируют царящую в Ирландии

<sup>1</sup> Молдавер А. Анатомия сюжета (Популярное исследование). Иерусалим, 2002.

обстановку. Пьеса «Барабаны отца Неда» имеет подзаголовок «Ирландия в миниатюре».

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

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

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

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

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

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

## 2.2. Об «эпизодических» сюжетах

Сюжеты, чье единство обеспечивается исключительно единством биографии героя как исторического и антропологического объекта являются наиболее проблематичными с точки зрения эстетики драмы. Человеческая жизнь вовсе не обязана обладать внутренним «прослеживаемым» смысловым единством, и прочими качествами, которыми принято наделять сюжеты драм и новелл. Смерть человека часто наступает в совершенно случайный момент времени, и ее причины часто никак не связаны с важнейшими событиями человеческой жизни. Биография с ее «биологическими» началом и концом служат для сюжета хотя и естественными, но чисто формальными, внеэстетическими рамками. Всякий раз, когда драматург берется за инсценировку чьей-то биографии, он подвергается опасности, что получившаяся пьеса не будет производить впечатление целостного произведения с напряженным действием. Тем не менее, за воплощение биографий драматурги берутся — и это является важнейшей причиной, почему до наших дней пишутся пьесы, чей сюжет не обладает всеми описанными выше свойствами «идеального» драматического сюжета.

Вообще, в теории драмы существует долгая традиция противопоставления сюжетов, обладающих четкой внутренней логикой и явственным единством действия, и сюжетов, представляющих собой просто набор хронологически следующих друг за другом эпизодов — причем вторые обычно считаю неудачными и недраматичными. Еще в поэтике Аристотеля выделяется «эпизодическая» трагедия — трагедия, состоящая из отдельных эпизодов, примером которой называется «Троянки» Еврипида. Причем Аристотель явно считает эту разновидность фабулы неудачной. В XX веке В.Е. Хализев предлагал делить сюжеты на концентрические и хроникальные<sup>1</sup>. Ф.Ф. Зелинский писал, что существует драматизм «централизирующий» и «нанизывающий»<sup>2</sup>. А.А. Реформатский предлагал различать «имманентную» и «трансцендентную» структуры повествования: в первом случае действие естественно вырастает из зерна, данного в первоначальной ситуации, во втором — состоит из эпизодов, между которыми имеются прихотливые логические отношения — такие, как противопоставление или аналогия<sup>3</sup>. Е.В. Головчинер предлагает различать иерархическую и синтезирующую модель драмы<sup>4</sup>. В иерархической присутствует концентрирующий центр — в роли кото-

<sup>1</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 175–176.

<sup>2</sup> Зелинский Ф. Из жизни идей. Ч. II. СПб., 1926. С. 366.

<sup>3</sup> Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. С. 181–182.

<sup>4</sup> Головчинер В.Е. Топос как основание выделения театральных систем и типов драмы в рефлексии А.С.Пушкина и А.А.Гвоздева // Драма и театр: Сб. научных трудов. Вып. 7. Тверь, 2009. С. 33.

рого, как правило, выступает судьба главного героя. В синтезирующей модели мы видим равноправие всех явлений. Аналогично, по мнению Е. В. Головчинера, Брехт различал аристотелевскую и эпическую драму.

Логическая связность драматического сюжета обязательно предполагает его зависимость от исходной завязки — собственно говоря, наличие четко прослеживаемой связи любого сюжетного события с завязкой является критерием целостности сюжетной логики. Именно поэтому фактически о том же самом разделении «концентрации» и «нанизывания» говорит И. В. Силантьев, выделяющий «противоречивый» и «непротиворечивый» типы сюжетного развития — если в первом случае сюжет отталкивается от некоего возникающего в завязке противоречия, то во втором — действие движется вообще без сколько-нибудь определенной завязки<sup>1</sup>. Дело в том, что нанизывающее повествование скорее всего состоит из отдельных эпизодов, внутри каждого из которых есть своя завязка. Но общей завязки для всего действия в раздробленном повествовании нет.

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

Исторические хроники Шекспира по сей день единодушно объявляются наименее удачной частью шекспировского наследия. То же самое говорят и о хроникальной «Парижской резне» Марло. Бернард Шоу называл шекспировского «Юлия Цезаря» «общепризнанной неудачей». Впрочем, традиция добросовестно превращать в пьесы исторические хроники довольно быстро угасла — однако на ее место пришла традиция пьес-биографий, тем более что и шекспировские хроники были прежде всего биографиями королей. «Недраматичные» пьесы-биографии создают даже великие писатели. Так, предпринятая Гете попытка превратить в драму биографию Геца фон Берлихингена сразу была объявлена Виландом «не-пьесой» и современные знатоки подтверждают это суждение. Говоря о таких историко-биографических пьесах, как «Гец фон Берлихинген» Гете и «Борис Годунов» Пушкина, Л. Е. Пинский отмечает, что в них «драматизм перехлестывает через край и произведение перестает быть собственно драматическим»<sup>2</sup>.

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

Совсем редким случаем являются не-биографические пьесы с эпизодической структурой, хотя есть и такие — например, «Побег» Голсуорси, описывающая

<sup>1</sup> Силантьев И. В. Парадокс в системе средневекового литературного сюжета // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 67–68.

<sup>2</sup> Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение, М., 2002. С. 692.



историю побега из тюрьмы и представляющая собой последовательное описание серии встреч бежавшего узника с разными людьми.

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

### 2.3. Телеологическое единство сюжета

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

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

Целенаправленность сама с необходимостью порождает некую развернутую во времени целостность, именуемую достижением цели. Эта целостность возникает в силу того, что цель и результат по определению не совпадают друг с другом по времени, но при этом остаются связаны между собой целенаправленными человеческими усилиями. Литературный сюжет возникает между моментом появления цели и моментом достижения результата, соответствующего или не соответствующего поставленной цели. Эпос может строиться на сложном сочетании и переплетении множества подобных периодов, но драма гораздо аскетичнее, она тяготеет к тому, чтобы в центр сюжета был поставлен один такой период, который бы и придавал целостность всему произведению.

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

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

Актантная модель сюжета А.Ж. Греймаса как раз и предполагает, что в основе сюжета является борьба актанта за обладание некой «главной ценностью». Финал драмы часто можно истолковать как достижение или окончательно недостижение поставленных героями целей. Например, всеобщая гибель персонажей в финале Гамлета одновременно является и реализацией намерений Гам-

лета отомстить королю, и реализация намерений короля уничтожить Гамлета. Смерть Матиаса Клаузена в конце драмы Гауптмана «Перед заходом солнца» означает с одной стороны крах его надежд на то, чтобы устроить свою личную жизнь и уединиться с любимой женщиной, а с другой — победу его детей, не желавших, чтобы отец тратил деньги на молодую любовницу.

По Х. Р. Олкеру, именно достижение «главной цели» дает «стержневые сюжетные единицы» — те, без которых в сюжете образуются значительные разрывы<sup>1</sup>. Именно через реализацию желаний и достижение желаемых благ Е.М. Мелетинский формулирует суть новеллистического сюжета. По его мнению, в новелле «происходит борьба за осуществление желания в виде какого-то приобретения, либо за сохранение того, чем персонажи уже владеют, от возможного ущерба, либо за возвращение утраченного вследствие уже нанесенного ущерба»<sup>2</sup>. В этой связи очень любопытно замечание М.Л. Андреева — тема овладения любимым предметом через преодоление препятствий есть тема, в принципе, новеллистическая, а в драму она проникает только в XVI веке прямо из ренессансной новеллы<sup>3</sup>.

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

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

В европейской теории на рубеже XIX–XX веков возникло представление о драме как «искусстве воли». Знаменитый французский критик и теоретик литературы Фердинанд Брюнетьер писал, что театр есть зрелище человеческой воли, ставящей средства и подбирающей для их достижения цели. У Роберта Гессена читаем:

<sup>1</sup> Олкер Х.Р. Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории // Язык и моделирование социального взаимодействия. Сборник статей. М., 1987. С. 408–440 (426).

<sup>2</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 246.

<sup>3</sup> Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII век) М., 1989. С. 33.

«Где бы ни стояли., где бы ни сидели, где бы ни ходили герои, его противник, слуга, всякий раз автор должен дать себе точный отчет в том, чего каждый из них желает... Потому что настоящая драма в конечном итоге сводится к силе воли»<sup>1</sup>.

По мнению А. Крайского<sup>2</sup> единство действия обеспечивается двумя моментами:

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

Б.О. Костелянец<sup>3</sup> предлагает понятие «доминирующая цель героя», при этом по его мнению, «в группе лиц, изображенных в пьесе, почти каждое лицо по тем или иным причинам не принимает сложившуюся ситуацию и стремится ее преобразовать».

Впрочем, мы, опять же, можем найти высказывания, распространяющие этот принцип за пределы драмы: «Сюжетная форма особенно благоприятна для яркого, детализованного воссоздания волевого начала»<sup>4</sup>.

Знаменитая американская писательница Айн Рэнд также распространяет принцип телеологизма и на прозаические сюжеты: «Сюжет — целенаправленная последовательность логически связанных событий, ведущая к кульминации и развязке. Слово “целенаправленная” здесь применимо как к автору, так и к персонажу романа. Оно требует, чтобы автор разработал логическую структуру событий, то есть последовательность, в которой любое крупное событие связано с предыдущим, определяется им и исходит из него, произвольного или случайного, так что логика событий неизбежно приводит к окончательной развязке. Такую последовательность можно сконструировать лишь в том случае, если главные герои романа преследуют какую-то цель, т. е. какая-то задача направляет их действия. В реальной жизни придать последовательность и значимость поступкам может только их направленность на результат, то есть выбор цели и путь к ее достижению. Только люди, борющиеся за то, чтобы достигнуть цели, могут продвигаться через значимую последовательность событий»<sup>5</sup>.

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

<sup>1</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 56.

<sup>2</sup> Крайский А. Что надо знать начинающему писателю о построении драмы. С. 17.

<sup>3</sup> Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. С. 446.

<sup>4</sup> Хализев В.Е. Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999. С. 383.

<sup>5</sup> Рэнд А. Апология капитализма. М., 2003. С. 292–193.

(голода, боли и т. п.) — это и есть форма существования длительности»<sup>1</sup>. Сюжет выстраивает события вдоль шкалы времени, но время субъективно связано с неудовлетворенностью. Поэтому драматическая завязка, понимаемая как ситуация неудовлетворенных желаний или недостигнутых целей есть по сути момент «запуска» субъективного времени — или, вернее, демонстративно острого переживания течения времени как ожидания и устремленности в будущее<sup>2</sup>.

## 2.4. Средства «централизации» драматического действия

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

Суть всех этих приемов заключается в том, что выбирается один содержательный элемент, который позиционируется как центральный, и при этом в тексте различными способами демонстрируется соотнесенность остальных элементов сюжета с этим — центральным. Дидро<sup>3</sup> считал, что единство действия равнозначно изображению единого события. Франц Грильпарцер писал, что «если драма стремится к центральному моменту, то эпос исходит из центрального момента... Эпос экстенсивен, драма концентрирована»<sup>4</sup>. Важно, при этом, что данный момент является центральным в двух «субъективных» смыслах: он все время фигурирует в центре внимания зрителя, но он же занимает и внимание персонажей. Как пишет М.А. Рыбникова, «Сюжет, словно призывный сигнал, заставляет всех участников действия оживиться, заставляет их вглядываться, вслушиваться... Сравнение с сигналом продолжим до конца; услышав его, люди выражают свою настороженность однообразным поворотом головы туда, откуда доносится звук. На этот звук — сюжет — поворачивают голову, устремляют всю свою сущность участники действия романа или драмы»<sup>5</sup>. Т.К. Шах-Азизова отмечает, что «на западе большинство пьес посвящено одной коллизии, одному герою, единство создается централизацией»<sup>6</sup>.

При этом в который раз мы убеждаемся, что здесь мы имеем дело не со специфическими свойствами именно драматического сюжета, а с некими желательными свойствами любого «рассказа», «истории», «интриги», которые устанавливаются

<sup>1</sup> Субботский Е.В. Строящееся сознание. С. 23–24.

<sup>2</sup> О философских аспектах происхождения идеи времени из категорий «нехватки» и «удовлетворенности» — см.: Фрумкин К.Г. Нехватка как источник идеи времени // Судьба европейского проекта времени : сб. ст. М., 2009.

<sup>3</sup> Дидро Д. Собрание сочинений; том V. Театр и драматургия. М., 1936. С. 88.

<sup>4</sup> Цит. по: Аникст А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980. С. 122–123.

<sup>5</sup> Рыбникова М.А. По вопросам композиции. М., 1924. С. 85–86.

<sup>6</sup> Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. С. 135.

в нарратологии и которые в драматургии становятся желательными вдвойне. Как пишет Эрих Каллер, «Чтобы получился рассказ, последовательность происшествий должна иметь некий субстрат, или фокус — то есть нечто такое, с чем эти происшествия соотносятся (или кого-то, с кем они происходят). Именно это нечто или этот некто, на чем или на ком замыкается цепь событий, — именно это придает обычной последовательности событий, особую, реальную сопряженность и делает ее рассказом»<sup>1</sup>.

Об этом же — но уже применительно к прозе — пишет Айн Рэнд: «Натуралисты считают, что события человеческой жизни сбивчивы, случайны и редко вписываются в ясно очерченные драматические ситуации, которых требует сюжетная структура. Это по большей части верно, но именно это — главный эстетический довод против позиции натуралистов. Искусство — это избирательное воссоздание действительности, его средства — оценочные абстракции, его задача — конкретизация метафизических сущностей. Изолировать и сфокусировать в отдельном вопросе или в отдельной сцене сущность конфликта, который “в реальной жизни” может быть раздроблен и разбросан внутри целой жизни в форме бессмысленных столкновений, сгустить периодические выстрелы дробы во взрыв мощной бомбы — вот самая высокая, сложная и требовательная задача искусства»<sup>2</sup>.

Какие же существуют в драме стереотипные средства централизации действия?

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

Другим важнейшим средством организации сюжетного единства является превращение действия в ожидание кульминации, к которой оно явственно и демонстративно стремится — как, например месть в «Гамлете». Кульминация — это «контрастное пятно», которое обладает важным свойством удерживать внимание. По словам Г.О. Голицына, «даже если внимание временно отвлекается на другие элементы изображения, оно неизбежно возвращается к этой точке как некоему центру. Благодаря этому происходит централизация отношений между элементами, структура этих отношений упрощается, сложная композиция становится ясной, легче воспринимается»<sup>3</sup>.

При этом надо иметь в виду, что часто событие, которое действительно является ключевым для действия драмы, с которым действительно соотносятся

<sup>1</sup> Каллер Э. Избранное. С. 9.

<sup>2</sup> Рэнд А. Апология капитализма. С. 294.

<sup>3</sup> Голицын Г. А. Информация и творчество. С. 277.

другие эпизоды пьесы, происходит за сценой — примером здесь могут служить убийства, совершаемые Медеей у Еврипида, битвы в многочисленных «военных» драмах и продажа имения в «Вишневом саде» Чехова. Эти примеры позволяют говорить об особом рода централизирующих моментах драматического сюжета — так называемых «внесценических кульминациях», которые могут существовать наряду со сценическими.

Г.Д. Гачев, считает что в центре сюжета присутствует некое одно действие, которое он называет «центральной акцией»: «Драма же в общем исследует более подробно одно действие... его совершение. Она внедряется в единственный акт выбора, в поступок и открывает там бездны различий и противоположностей (“Гамлет” весь вертится вокруг совершения единичного акта мести; “Отелло” — вокруг дознания о мнимой измене Дездемоны; “Царь Эдип” — вокруг выяснения, кто убийца Лая и т. д.)»<sup>1</sup>. Разумеется, у этого правила есть множество исключений: во-первых, это пьесы с переусложненной многоэпизодной интригой, что характерно для пьес современников Шекспира, во-вторых, — пьесы, описывающие жизнь отдельного человека — такие как исторические хроники Шекспира, «Гец фон Берлихинген» Гете, «Франц фон Зикинген» Лассалю и «Лулу» Ведекинда. И тем не менее, в большинстве случаев данный принцип Гачева — принцип центрального поступка («центральной акции») можно использовать для анализа драматических произведений.

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

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

## 2.5. О драматическом напряжении

Общим местом в теоретических трудах, посвященных драме, стало мнение, что единство драматического произведения во многих случаях обеспечивается благодаря проходящему через все действие однозначному изменению специфического параметра, который называют «напряженностью» или «напряжением». О напряжении говорят применительно ко всем сюжетным искусствам, ко всем родам литературы, а также к кинематографу, но именно применительно к драме простая, и легко интерпретируемая динамика напряжения считается важнейшим фактором единства всего сюжета, а также всего произведения.

<sup>1</sup> Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. С. 115.

По словам Роберта Гессена, «Самое действие имеет одну цель: разрешить возникшее напряжение»<sup>1</sup>. Современные российские исследователи говорят, что «Завязка — пункт, с которого начинается нарастание напряжения, развязка же, наоборот, завершает его снижение, или окончательно его снимает»<sup>2</sup>.

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

С другой стороны, многие критики Фрайтага говорили, что на самом деле во многих случаях напряжение может расти до самого финала, и часто просто невозможно различить кульминацию и финал. Таким образом, согласно «второй базовой версии», график напряженности имеет форму восходящей прямой с резким ее падением в конце. Патрис Пави говорит, что «действие, идущее по нисходящей линии, заключается в нескольких сценах, даже в нескольких стихах в конце пьесы»<sup>3</sup>.

Но в обоих случаях достаточно простой график получается лишь в результате упрощения. Некоторые теоретики отмечают: во многих драмах — от древнегреческих до современных — в ходе действия происходит временное падение напряженности, сменяющееся его нарастанием. В частности, как отмечают специалисты по античной драме, в древнегреческой трагедии окончательной гибели героя, как правило предшествует появление ложной надежды на спасение. Джон Лоусон считал, что драма делится на эпизоды, каждый из которых структурно изоморфен целой пьесе, и содержит внутри себя завязку, кульминацию и развязку. Роберт Гессен отмечает, что по ходу драмы идут промежуточные события, «чтобы избавиться от избыточного электричества и вместе с тем, изменив ситуацию, ввести новое волевое напряжение»<sup>4</sup>.

Несмотря на эти оговорки, простота и однозначность схем, описывающих динамику напряженности, являются важнейшей особенностью драмы, отличающей ее от всех других видов и жанров литературы, в том числе и новеллы. По мнению О.М. Фрейденберг в истории античной литературы именно трагики ввели «поступательную композицию», в то время как «до и после трагедии композиция не знает нагнетания, апогея и падения. Для Греции типичны композиции “на низывания”, как в «Трудах и днях» Гесиода или комедиях Аристофана»<sup>5</sup>.

Возможно, эта особенность драмы объясняется ее связью с театральным искусством: простая динамика напряженности нужна для управления внима-

<sup>1</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 15.

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

<sup>3</sup> Пави П. Словарь театра. С. 65.

<sup>4</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 16.

<sup>5</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 481.

нием не только читателя, но и зрителя, который, в частности, гораздо менее, чем читатель, терпим к скуке, и в отличие от читателя, не может прерывать процесс восприятия произведения, и таким образом, восстанавливать «свежесть» восприятия.

Итак, что же такое напряженность?

В рассуждениях о драматическом напряжении, которые можно обнаружить у теоретиков театра, чаще всего повторяются две взаимосвязанные мысли. Во-первых, напряжение связывают с чувством тревоги. Во-вторых, напряжение связывают с предвидением некоего важного события, причем чаще всего — неприятного, губительного для героя. То, что две эти интерпретации взаимосвязаны, понятно: тревожатся люди именно потому, что предвидят неприятности. В «Словаре театра» Пави есть особая статья «напряженное ожидание» где говорится: «Напряженность возникает путем более или менее наполненного тревогой предвосхищения конца. Предвосхищая последовательность событий, зритель создает напряженное ожидание: он воображает худшее и потому испытывает состояние сильного напряжения... Тревожное ожидание зрителя имеет место в ситуации, когда герой находится под угрозой и предвосхищается худшее»<sup>1</sup>. По мнению Ж.Л. Барро действие величайших театральных трагедий строится вокруг чувства тревоги. Тревога — «самое элементарное и самое древнее чувство человека», «яд души», а «Эвмениды» и Гамлет возвещают эпоху освобождения от тревоги, освобождаться от которой нужно регулярно, «как от экскрементов»<sup>2</sup>.

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

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

И все же, такое истолкование явно недостаточное и не исчерпывает всей многогранности этого эстетико-психологического феномена. Во-первых, напряженность

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 200.

<sup>2</sup> Барро Ж.Л. Размышления о театре. С. 135–136.



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

Истолкование драматического напряжения через предвидение провоцирует на несколько упрощенное понимание напряженности, как связанной с ожиданием какого-то одного определенного, скорее всего кульминационного события. Кстати, некоторые теоретики драмы действительно считают такое истолкование возможным. Джон Лоусон утверждал, что логика действия пьесы заключается в направленности на кульминацию. Чешский филолог Зденек Матхаузер<sup>1</sup> говорит, что важнейший элемент фабулы — это антиципация кульминационного события, хотя при этом оговаривался, что антиципация является не предсказанием, она имеет значение как знак только в контексте всего произведения.

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

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

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

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

Но чьей оценки?

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

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

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

Впрочем, дело не только в информированности: герой может проявлять ненормальное отношение к действию, например, сознательно отказываться от спасения своей жизни, чему зритель и автор, находящиеся в рамках тех или иных этических систем, а также исходящие из стереотипных представлений о норме, не сочувствуют. Поэтому, еще точнее было бы сказать так: важнейшей в данном случае является субъективная оценка событий, *сделанная исходя из интересов героя, но с точки зрения зрителя.*

Но как именно осуществляется подобная оценка, и что именно оценивается?

Будучи оценкой стимулов для поступков героев, напряженность характеризует потенциал дальнейших действий героев, а значит и потенциал развития действия драмы как таковой. Уровень напряженности является предсказанием количества, масштаба и эмоциональной значимости предстоящих по дальнейшему ходу драмы событий.

Один из важнейших параметров, обеспечивающих интенсивность стимула — временная близость. Так, напряжение растет, когда приближается некое важное для героя событие, например, опасность. Чем более приближается некий важный момент — тем напряженнее его ожидание, тем сильнее проявляемые героями нервозность или активность. Таков свойственный человеческой психике способ *эмоционального измерения будущего времени.*

Как сказано выше, напряжение возрастает всякий раз, когда увеличивается число вызовов, перед которыми стоит герой. Соблюдение принципа замкнутости требует, чтобы все важнейшие обстоятельства, влияющие на поведения героев, присутствовали еще в начале драмы, по крайней мере в ее первой половине.

Это значит, что во второй половине действия новые внешние факторы появляться не должны. Таким образом, во второй половине драмы напряжение может возрастать только за счет увеличения интенсивности действия уже известных, «считанных» факторов. И здесь решающее значение приобретает «близость» источников напряжения: пространственная близость — например, противники, которые знали друг друга лишь заочно, наконец встречаются лицом к лицу; а также временная близость события, наступления которого герои лишь опасались.

Рост числа вызовов означает, что растет число стимулов, на которые герой должен ответить некой эмоционально-волевой реакцией — чувствами или поступками. В соответствии с этим, как правило, рост числа вызовов (стимулов) сопровождается ростом количества интенсивности соответствующих

этим вызовам проявлений чувств. Джон Лоусон обозначает этот процесс как «увеличение эмоциональной нагрузки»: «Нарастание напряжения по мере приближения каждого цикла к кульминации осуществляется путем увеличения эмоциональной нагрузки. Это достигается подчеркиванием значения происходящего, ярким изображением проявления страха, мужества, гнева, надежды»<sup>1</sup>. Проблема, однако заключается в том, что герои далеко не всегда реагируют на все предлагаемые им по ходу действия стимулы, а иногда реакция героя совершенно неадекватная силе стимула. Новаторство Чехова как раз и заключалось в том, что он в «Вишневом саде» и «Трех сестрах» показал персонажей, почти не реагирующих на вызовы жизни, или реагирующих крайне неявным, опосредованным образом. Таким образом, Чехов сделал явным и бросающимся в глаза двойную структуру такого феномена как «эмоциональное напряжение».

У «эмоционального напряжения» в драме есть объективный аспект — то есть объективные поводы для реакции, эти поводы (стимулы, вызовы) можно назвать «источниками напряжения». С другой стороны, есть «субъективный аспект» — то есть реальная эмоционально-волевая реакция персонажей на эти вызовы — реакция, не всегда пропорциональная самим вызовам, ибо в человеческой душе процессы вовсе не всегда идут по принципу линейной зависимости.

Теоретически, есть еще и третий, «внутренний» аспект эмоциональной напряженности: незримая, не проявляющаяся вовне реакция на внешние стимулы в душе персонажа. Этот внутренний аспект — аспект «подводных течений» — также стал явен благодаря Чехову. Однако говорить о нем крайне трудно, поскольку так или иначе о внутренних душевных переживаниях персонажа все равно приходится судить по их внешним проявлениям. А кроме того, «рисунок» этих предполагаемых внутренних переживаний крайне зависим от режиссерской трактовке образа.

Итак, рост драматического напряжения представляет собой пару взаимосвязанных, но не совпадающих друг с другом процессов: нарастание числа и значимости стимулов для эмоционально-волевых реакций, и отстающий от него процесс демонстрации героями своих чувств по поводу этих стимулов. При этом вызовы, встающие перед героями, видны зрителю, и зритель толкует (или по крайней мере должен толковать) их значение достаточно однозначно, как волнующие вызовы герою — в отличие от героя, который может вообще не реагировать на стимулы или реагировать совершенно непропорционально. Рост числа стимулов — ясный и почти что исчислимый процесс, в отличие от прихотливого и не всегда понятного по внутреннему смыслу процессу реагирования.

Поэтому, рост драматического напряжения в пьесе обеспечивается, прежде всего, за счет его объективной стороны, за счет роста интенсивности стимулов, за счет звучащих на сцене информационных сообщений о нарастании и приближении этих стимулов. В некоторых случаях эмоциональная реакция персонажей (особенно второстепенных) служит лишь для пояснения и подтверждения зрительской оценки объективного стимула. Поэтому, можно считать, что

<sup>1</sup> Лоусон Д. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. С. 308

*рост напряжения означает прежде всего рост потенциала эмоционально-волевых реакций героев.*

В какой-то степени потенциальная энергия преобразуется в кинетическую, то есть в какой-то степени вызовы провоцируют героя на поступки, так или иначе снижающие действие вызовов. Однако потенциальная энергия никогда не должна быть исчерпана кинетической, чтобы действие не утратило импульса для движения вперед. Напряженность зависит от суммы «потенциальной» и «кинетической» энергии.

При этом, немаловажно, что когда появившийся в пьесе «вызов» не реализуется сразу в ответных поступках или словах героя, то у зрителя возникает ожидание того, что герой обязательно должен как-то прореагировать на вызов; например, зритель ожидает, что Гамлет, в конце концов, должен открыто столкнуться с королем с оружием в руках. Таким образом, «вызов» может вызвать два разных типа ожиданий со стороны зрителя: ожидания того, что «угроза», содержащаяся в стоящем перед героем вызове, реализуется, и ожидания ответа со стороны героя. Мы можем сконструировать понятие «разрешающего драматического момента», под которым понимается момент реализации последствий вызова, перед которым встал герой. При этом, реализация может иметь двойкий характер: либо речь идет о реализации тех предполагаемых вызовом возможных воздействий на героя — например, казнь, оглашение ожидавшегося судебного приговора, уход возлюбленной — либо, наоборот, реализация предполагавшихся ответных реакций героя на вызов. Напряжение может нарастать из-за приближения разрешающего момента в обоих смыслах слова.

Поскольку напряженность тесно связана с чувством тревоги, то очень важным обстоятельством, повышающим напряженность, является неясность исхода, который принесет «разрешающий напряжение» драматический момент. Драматическое напряжение на сцене несомненно вырастает, если герою грозит гибель, но она вырастает вдвойне, если наряду с возможностями погибнуть имеются шансы на спасение, и неизвестно, какой вариант более вероятный. В драме тревога, вызванная неопределенностью, сильнее отчаяния. Это верно и психологически, применительно к реальной жизни, но это закономерно и с точки зрения сюжетосложения. Если мы определяем напряженность через вызовы, требующие ответной реакции персонажа, то неопределенная ситуация несомненно требует от персонажа гораздо большей ответной реакции, чем однозначно безнадежная. В безнадежной реакции от героя требуется только страдать, а в неопределенной — переходить от страдания к надежде, нервничать и разыскивать дополнительные средства.

Впрочем, зрительская психология такова, что сколь бы ни была безнадежной ситуация, зритель склонен надеяться на ее изменение вплоть до последнего момента: для зрителя ситуация всегда неопределенная, а значит напряженная. Как сказал Эрик Бентли, когда в сюжете пьесы имеется пророчество, то «напряженное ожидание не снимается, а усложняется»: «хотя у нас и нет оснований сомневаться в предсказанном исходе, мы все-таки сомневаемся, и хотим убедиться, что предсказание взаправду сбудется»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. С. 47.

К этому надо добавить, что когда мы говорим о росте «потенциала эмоциональных реакций», то на самом деле имеем в виду рост «суммарного потенциала реакций», наблюдаемого на сцене. Подразумевается реакция со стороны всех персонажей, а также иногда и зрителей, поскольку зритель может волноваться за персонажа, даже когда тот сохраняет спокойствие, а иногда и не знает о грозящих ему опасностях. Хотя действия подавляющего большинства драм в истории достаточно сконцентрированы на одном — двух главных героях, тем не менее, и другие персонажи своими потенциальными и реальными чувствами добавляют «эмоциональную нагрузку» действию. Поэтому, рост драматического напряжения зависит также от увеличения числа вовлеченных в основной конфликт персонажей, то есть от увеличения числа людей, от которых мы ждем реакции. Один и тот же стимул может иметь большее значение, если он оказывается стимулом для большего числа героев.

Итак, рост драматического напряжения есть рост потенциала эмоционально-волевых реакций героев и зависит от:

- роста числа и интенсивности стимулов, требующих реакции героев;
- роста числа персонажей, призванных по ходу действия реагировать на эти стимулы;
- роста интенсивности чувств, проявляемых персонажами по поводу этих стимулов;
- приближения предвидимых действенных реакций героев на эти стимулы.

В целом рост напряжения можно охарактеризовать как *увеличение субъективной значимости изображаемого в пьесе мира*. «Действие нарастает параллельно возбужденному интересу»<sup>1</sup>.

Мы выделили три основных типа нарастания напряженности:

- появление новых или качественное усиление старых стимулов (вызовов),
- механическое приближение «разрешающего драматического момента» во времени и пространстве — например, приближения дня аукциона в «Вишневом саде» Чехова;
- увеличение демонстрируемой эмоциональной реакции героев на актуальные вызовы.

Самый важный метод наращивание напряженности — разумеется, первый, то есть появление новых стимулов. При этом важно подчеркнуть, что существуют два типа появления в сценическом пространстве новых вызовов: «трансцендентный» и «имманентный». При трансцендентном нарастании напряженности новые стимулы приходят извне и возникают перед героем помимо его воли. Во втором случае, они являются последствиями его поступков, и их появление оказывается не просто «новым фактором», а закономерным, органически вырастающим этапом развития действия. Реакция героев на вызовы влечет в качестве непредвидимого следствия появление новых вызовов — например, убийство Гамлетом Полония, повлекшее за собой королевскую опалу и решение его убить.

Вопреки упрощающим теориям, динамика напряжения в драмах бывает довольно прихотливой. Однако существует большое число пьес, где действие дей-

<sup>1</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 53.

ствительно можно истолковать как постоянное и поступательное нарастание напряжения — вплоть до кульминационного «взрыва» в финале. Именно такую структуру Дидро считал наиболее эффективной, и поэтому рекомендовал «простое построение, действие, взятое возможно ближе к его концу, дабы все было в напряжении; катастрофа, постоянно надвигающаяся и все время отдаляемая каким-нибудь простым и правдоподобным обстоятельством»<sup>1</sup>.

Это безусловно самый простой, и в то же время чрезвычайно эффективный тип построения действия, к которому можно применить введенный Сергеем Эйзенштейном термин «патетическое развитие», то есть развитие по схеме «нагнетание-взрыв». Напряженность в ходе действия линейно возрастает, пока не доходит до некоторой критической точки, где все взаимоотношения с взрывной скоростью меняются, и это оборачивается кульминацией драмы и быстро приводит ее к финалу.

При этом в XVII—XIX веках — классической, «золотой» эпохе развития европейской драмы — сюжет бывает довольно сложный, и встретить пьесу со столь однозначным построением трудно. Пьесы, выстроенные на принципах «патетического развития», можно встретить в античности, в средневековье — и затем уже начиная с конца XIX века.

Так, в «Эдипе» Софокла — Эдип начинает расследование убийства Лая, в ходе него узнает о произошедшем преступлении все более ужасающие, и все более четко указывающие на него подробности, пока наконец не осознает свою виновность — и ослепляет себя.

В анонимной драме XII века «Воскресение спасителя» действие сводится к нагнетанию ожидания воскресения, усиливающегося, например, такими эпизодами, как прозрение и обращение воина Лонгина.

Также возрастает напряженность в ожидании воскресения Христа в средневековых пасхальных мистериях.

Возрастает напряженность в ожидании продажи имения в «Вишневом саде» Чехова.

В пьесе Бьернстерне-Бьернсона «Свыше наших сил» действие строится на всеобщем ожидании чуда, которое должен совершить священник, исцелив свою жену — и заканчивается пьеса внезапной смертью жены.

В «Крейцеровой сонате» Якова Гордина — родственники все больше и больше увеличивают моральное давление на главную героиню, чья вина заключается в том, что у нее внебрачный ребенок — в итоге, когда давление переходит выше некоей точки, она расстреливает из револьвера своего мужа и его любовницу — свою сестру.

Развитие действия во многих пьесах Лорки заключается в том, что возрастающая страсть выражается в финале в кровавом эксцессе. Как пишет Б.И. Зингерман, «Развитие действия в драмах Лорки состоит в том, что атмосфера тревоги все накаляется, вся тяжелеет, как южная жара — от розового утра до обморочных послеполуденных часов, чтобы в финале разрядиться стремительным ночным убийством»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Дидро Д. Собрание сочинений; том V. С. 353.

<sup>2</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 313.

«Можно сказать, разумеется, что развитие действия у Лорки состоит в фатальном приближении опасности, но можно сказать и по-другому: действие в его драмах движется вперед ростом страсти, которая бросается вызов опасности»<sup>1</sup>.

В драме «Не о соловьях» Тенниси Уильямса — злобный директор тюрьмы все более усиливает давление на заключенных, пока наконец последние не поднимают бунт, в ходе которого злодей и гибнет.

В такого рода пьесах, выполняется закон, установленный Патрисом Пави: «Сцепление событий становится все более быстрым и необходимым по мере того, как приближается завершение»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 323.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра. С. 65.

## Глава 3

# Неожиданность как эстетико-психологический феномен и принцип сюжетосложения

«Все драматическое искусство в целом  
является собою искусство крайностей».

*Э. Бентли*

### 3.1. Эффект субитации

Важнейшим, и, по-видимому, универсальным, трансисторическим эстетическим принципом является принцип контраста. В огромном числе произведений литературы и искусства, авторы стараются усилить впечатление у читателя, ставя рядом богача и бедняка, царя и нищего, Давида и Голиафа, порок и добродетель. По словам Льва Толстого, эффекты, обеспечивающие «поразительность» произведений искусства, «во всех искусствах состоят преимущественно в контрастах: в сопоставлении ужасного и нежного, прекрасного и безобразного, громкого и тихого, темного и светлого, самого обыкновенного и самого необычайного»<sup>1</sup>.

Безобразное, по мнению Бенедетто Кроче, нужно только как контраст прекрасному. «Будучи допущено в сферу искусства, безобразное имеет своей функцией содействие усилению эффекта прекрасного (симпатического), порождая ряд контрастов, благодаря которым приятное становится более живым и радующим. И действительно, всем хорошо известно, что удовольствие переживается тем живее, чем больше были предшествующие ему воздержание и страдание. Таким образом, безобразному в искусстве отводилась служебная роль, роль стимула или приправы к эстетическому удовольствию»<sup>2</sup>.

Столь уважаемая в сфере познания категория парадокса с точки зрения эстетики представляет собой лишь частный случай контрастности, когда мы логически принуждены созерцать два контрастных, то есть резко различных тезиса — я думаю, нет нужды доказывать, что с точки зрения созерцания логическая

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 8. Публицистика. М., 2006. С. 456.

<sup>2</sup> Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000. С. 96.



противоположность есть лишь частный случай резкой различности. Говоря шире, всякое остроумие — в предельно широком понимании этого понятия — заключается в том, чтобы продемонстрировать контрастные элементы совместно, в частности обосновывать равную закономерность несовместимых выводов. Логический анализ подавляющего большинства шуток выявляет в них элемент противоположности. Более того — мы видим сосуществование несовместимых противоположностей: когда банальность преподносится как важная новость, когда невежество выдает себя за ученость, когда логическая ошибка выглядит как верное умозаключение, когда одна и та же фраза имеет два различных смысла (один из них — эротический), когда благодаря контексту некое слово приобретает второй смысл и т. д. Пример подробного логического разбора можно найти в книге Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному». Как сказал крупный современный нейрофизиолог Вилейанур Рамачандран, «в основе всех шуток лежит ожидание внезапного поворота, который неизбежно влечет за собой совершенно иное толкование всех предыдущих фактов, что является кульминационным моментом»<sup>1</sup>.

Созерцание сосуществующих противоположностей производит на человека немалое впечатление, что, по-видимому, хотя бы в некоторых случаях объясняется тем, что каждая из противоположностей способна вызывать в человеческой психике свой ассоциативный ряд, и между ними возникает то, что физиологи называли «сшибкой». Л.С. Выготский в своей «Психологии искусства» утверждал, что психологический эффект, производимый важнейшими произведениями искусства, базируется на том, что в самих произведениях содержатся неустранимые противоречия, которые посылают в сознание противоположные и взаимоуничтожающие импульсы. Психология искусства Выготского практически не была подвергнута дальнейшему развитию, и в этой связи обращает на себя внимание тот факт, что концепция взаимного погашения психических импульсов в ходе эстетического созерцания для Выготского была смелой гипотезой, а позднейшими психологами не подтверждалась; однако проведенный самим Выготским анализ произведений искусства, показывающий, что они таят в себе контрастные элементы, вызывающие «сшибку» противоположных побуждений, представляется вполне убедительным.

В «Лекциях по структуральной поэтике» Ю.М. Лотмана фактически доказывается, что все те формальные особенности организации текста, отличающие поэзию от прозы, как раз и призваны вызвать этот открытый Выготским эффект «сталкивающихся психических импульсов». Лотман убедительно показывает, что основная задача рифмы, ритма, метра, аллитерации и других структурных свойств стиха заключается в нарочитом сопоставлении разных смысловых элементов поэтического текста, в результате которого выявляется их родство вопреки различию и подчеркиваются различия вопреки родству. В результате нарочитого сопоставления смысловые элементы оказываются по отношению друг к другу в парадоксальном положении одновременных тождества и противоположности. В другой своей книге — «Структура художественного текста» — Лотман расширяет это наблюдение, утверждая, что вообще основным структурным за-

<sup>1</sup> Рамачандран В.С. Рождение разума. Загадки нашего сознания. М., 2006. С. 29.

коном художественного текста является соположение конструктивно разнородных элементов.

Для объяснения того психического (и эстетического) эффекта, который имеют противоречие и контраст, необходимо обратить особое внимание на тот факт, что возникновение в тексте (и в любой иной ткани художественного произведения) противоречия как правило сознательно или бессознательно *обманывает ожидания* читателя (зрителя, слушателя и т. д.). Противоречие само по себе неожиданно, но надо иметь в виду еще ту особенность человеческого сознания, что наблюдая некий смысловой элемент, не ожидаешь, как правило, в следующее мгновение увидеть его противоположность. Таково устройство нашей психики, склонной к постоянной и бессознательной экстраполяции. Поскольку наше сознание улавливает некоторую закономерность — скажем, такую закономерность, что цвет наблюдаемого нами поля постоянно белый — мы тут же предполагаем, что он и дальше будет белым, и изменение цвета поля означает «прокидывание» наших ожиданий. Ну а замена белого не просто не-белым, а черным, считающимся противоположностью белого, усиливает впечатление неожиданности до максимальной для данной смысловой системы степени.

Парадокс, то есть доказательство тезиса, кажущегося противоположным исходным посылкам, означает максимальную степень неожиданности, то есть максимальный обман ожиданий в сфере логических доказательств.

Конечно, на первый взгляд может показаться, что несовместимость (в частности, логическая несовместимость) — это не то же самое, что различие — пусть даже и «резкое». Однако с психологической точки зрения все эти феномены — несовместимость, парадоксальность, контрастность, различие — представляют собой пример одного и того же происходящего с сознанием потрясения — неожиданности, когнитивного диссонанса, то есть все это случаи, когда порожденные ситуацией осознанные или неосознанные ожидания не оправдываются. Всякое однообразие в человеческой деятельности немедленно заставляет человеческую душу выработать ожидание (экстраполяцию), что «то же самое» будет длиться и в дальнейшем.

Для обозначения этой ситуации в произведении искусства, когда в нашем созерцании наши ожидания оказываются «опрокинутыми» некой неожиданностью, мы предлагаем ввести специальный термин — «субитация» — от латинского *subita* — «неожиданный, внезапный». Субитацию мы бы определили как психическое потрясение, вызываемое появлением в нашем созерцании неожиданного элемента, т. е. элемента, чье появление не соответствует следующим из нашего предыдущего опыта ожиданиям. Говоря короче, *субитация есть потрясение, вызванное неожиданностью*. И наконец, можно также сказать, что *субитация есть эстетический эффект, вызванный спровоцированным структурой произведения искусства когнитивным диссонансом*. Наконец, можно дать еще более короткое определение: *субитация есть эстетически необходимый когнитивный диссонанс*.

Насколько мы можем судить о работе нашей психики, всякий однородный фрагмент нашего опыта немедленно провоцирует возникновение в нашем уме предположения, что данное положение дел продлится и в будущем; то, что происходит сейчас, будет происходить и в следующем мгновение, и вообще неопределенно долго. Наше видение будущего состоит, прежде всего, в перманентном

экстраполировании настоящего. Применительно к созерцанию этот психический закон выражается в том, что наше сознание экстраполирует в будущее свои текущие наблюдения, предполагая, что «потом» оно будет созерцать примерно то же, что и теперь. Из этого следует, что момент субитации наступает всякий раз, когда нарушается однородность восприятия во времени, или, говоря по-другому, когда один созерцаемый элемент сменяется другим. Поскольку время связано с изменением, то можно даже утверждать, что субитация относится к самой сущности восприятия времени, и что наступление всякого следующего мгновения после предыдущего является в определенном смысле неожиданностью. Но, с точки зрения производимого на наблюдателя впечатления, субитация тем сильнее, чем больше различие между двумя сменяющимися друг друга в наблюдении вещами. Следовательно, высшей степенью субитации является впечатление, производимое контрастом — постольку, поскольку контраст мы называем соприсутствие противоположных элементов (скажем, черного и белого цветовых полей), а противоположность мы считаем высшей степенью различия.

Разумеется, субитация является более широкой эстетической категорией, чем контраст, поскольку, разумеется, смена впечатления на противоположное не является единственным типом появления неожиданного впечатления. Более того — смена некоего наблюдаемого элемента на противоположный, может быть не только не неожиданной, но и наоборот — точно запланированной. Если чередование контрастных элементов (например, зимней и летней погоды) являются привычными и закономерными, то неожиданным станет скорее отсутствие контраста. Означает ли это, что контраст вовсе не является частным случаем субитации, и что контраст и субитация лишь иногда совпадают — а именно тогда, когда ничего контрастного не предвидят? Вопрос этот не так прост, как может показаться на первый взгляд.

Поскольку, наступление зимних холодов после летнего тепла является привычным, то продолжение жары в зимнее время года станет потрясением для человеческих ожиданий, жесточайшей субитацией — при том, что новая «зимняя» погода окажется продолжением летней. Это — субитация без контраста. Но означает ли это, что если бы зима оказалась бы вполне ожидаемо холодной, то резкая контрастность между зимней стужей и летней жарой не производит на людей никакого впечатления, поскольку эта контрастность привычная и ожидаемая? Производит ли на людей впечатление контрастность между ночной тьмой и дневным светом? На наш взгляд, многие произведения искусства — в частности, многочисленные стихотворения, посвященные наступлению зимы или наступлению утра, подтверждают, что даже предвиденный контраст может потрясти. Различие между неожиданностью непредвиденной зимней жары и неожиданностью предвиденного зимнего холода связано, по-видимому, со сложностью структуры нашей психики, с различиями эмоциональных и интеллектуальных центров, коры и подкорки и т. д. И наступление зимы, и наступление утра человек предвидит с помощью мышления, с помощью той своей интеллектуальной способности, которую прежние философы называли рассудком. Контраст между летней жарой и предвидимым зимним холодом апеллирует к более глубинным слоям нашей психики — тем слоям, которые не знают сложных расчетов, не способны уловить сложные закономерности чередования противоположных элементов,

и ограничиваются лишь экстраполяцией настоящего. Когда, вполне предвидимо, жара сменяется холодом, а тьма светом, то, конечно, рассудочно мы бываем к этому готовы, и все же, какие-то нижние этажи нашего подсознания оказываются потрясенными различием между тем, что было, и тем, что стало. Постольку, поскольку человек наблюдает смену событий бодрствующим сознанием — постольку никакая перемена не может быть абсолютно ожидаемой привычной и рутинной, в ней всегда будет легкий момент потрясения.

Против использования нами категории контраста может быть также выдвинуто то возражение что, мы говорили лишь о сменяющих друг друга во времени различных элементах, в то время как в реальной действительности понятие «контраст» чаще всего применяют к одновременно сосуществующим предметам. Выше мы уже сказали, что само по себе сосуществование резких различий может оказаться неожиданным — «нежданым». Но, кроме того, на наш взгляд, можно с достаточной долей уверенности принять гипотезу, что человеческое восприятие селективно и линейно, и что вследствие того, созерцание даже сосуществующих одновременно предметов на практике происходит по очереди, путем последовательного сосредоточения внимания то на одном, то на другом предмете — хотя смена ракурсов может происходить очень быстро. Как говорил Бергсон, «в основе человеческого сознания лежит способность всматриваться в один предмет; внимание — селективная сила, концентрирующаяся вокруг одного центра, и восприятие разных предметов происходит по очереди»<sup>1</sup>. По мнению Николая Гартмана, познающее сознание «не располагает местом для двух последовательно соединенных образований, но всегда вытесняет одно в пользу другого»<sup>2</sup>. Данное интуитивное наблюдение философов находит подтверждение в современной психологии. В одном из известных учебников написано, что «в каждый отдельный момент мы склонны осознавать только один объект, например сцену, намерение или мечту»<sup>3</sup>.

То ни с чем не сравнимое впечатление, которое на людей производит неожиданность, то значение, которое в искусстве и литературе имеет принцип контраста, и, говоря шире, принцип субитации, связаны с фундаментальными свойствами человеческого сознания, которое ориентировано на восприятии только нового и буквально засыпает, если созерцаемые объекты повторяются и в потоке впечатлений нет новизны. Данные психологических экспериментов говорят о том, что если осознаваемый человеком процесс перестает постоянно изменяться и начинает воспроизводиться в неизменном виде, то он вскоре перестает осознаваться. Один и тот же постоянный звук перестает восприниматься, однообразные, конвейерные действия начинают выполняться бессознательно, однажды выработанная походка перестает быть предметом осознания. Как сказал еще Уильям Джеймс, сознание уходит оттуда, где в нем не нуждаются.

С точки зрения теории информации, наименее вероятное событие дает наибольшее количество информации, а как констатируют многие психологи, человеческое сознание ориентировано на получение максимума информации.

<sup>1</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998. С. 237.

<sup>2</sup> Гартман Н. К основоположению онтологии. СПб., 2003. С. 543.

<sup>3</sup> Солсо Р. Когнитивная психология. СПб., 2006. С. 183.

Именно эту склонность психики эксплуатируют литература и искусство при использовании контрастов.

По всей видимости, сознание необходимо исключительно для ситуаций, которые еще неизвестны, и выбор поведения в которых предельно неопределен. Сознание нужно для выработки догадок, построения гипотез, принятия решений наугад или на основе весьма смутных и ненадежных критериев. В хорошо знакомых ситуациях бессознательное гораздо эффективнее, и поэтому, как пишет психолог В.М. Аллахвердов, «информация, полностью соответствующая ожиданиям и не требующая проверки, вообще перестает осознаваться — механизм сознания с ней не работает»<sup>1</sup>. Впрочем этот факт был известен еще Бергсону, который говорил, что когда наши действия утрачивают спонтанность и становятся автоматическими, то «сознание исчезает», что чем более движения заученные тем меньше мы их осознаем, а «наибольшей живостью» сознание обладает «в моменты внутреннего кризиса, когда мы колеблемся между двумя или несколькими решениями», и «изменение интенсивности нашего сознания соответствуют более или менее значительной величине выбора или, если угодно, творчества»<sup>2</sup>.

В реальности, где нет новизны, сознание бы находилось в дремлющем состоянии. Изменение есть единственный способ заставить сознание не спать, а значит, контраст есть максимально сильный импульс, взбадривающий деятельность сознания, ободряющий как наше восприятие, так и наш разум.

Кстати, склонность нашей психики экстраполировать настоящее в будущее, и постоянно жить с гипотезой, что потом будет то же, что сейчас, по сути, означает, что человеческое сознание всегда предвидит свою ненужность, предполагает окончание собственной миссии. Наше психика экстраполяционно предсказывает, что в следующее мгновение, будет то же самое, что сейчас, но если это ожидание оправдывается, сознание вообще отказывается воспринимать повторяющуюся реальность.

### 3.2. Субитация, драматический сюжет и принцип транскалярного перехода

Мировая литература издавна использовала когнитивный диссонансы в качестве усиливающего выразительность принципа сюжетосложения. В сюжетах должно происходить то, чего не ожидают, в них должны встречаться контрастные и даже несовместимые элементы. Тут будет уместно привести замечание бельгийского литературоведа Сержа Пао<sup>3</sup>, сказавшего, что, вообще говоря, на звание «событие» может претендовать только факт, не продолжающий предшествующие ему факты предсказуемым образом: после того, как лунные и сол-

<sup>1</sup> Аллахвердов В.М. Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания. СПб., 2003. С. 331.

<sup>2</sup> Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. С. 33—34.

<sup>3</sup> Пао С. Развязка интриги: событие и неожиданность // Пригожин И. (ред.) Человек перед лицом неопределенности. М. — Ижевск, 2003. С. 156.

нечные затмения научились предсказывать, они перестали быть событиями. В этом же ключе — как ««значимое отклонение от нормы» — определял событие («происшествие») в художественном тексте и Ю.М. Лотман: «Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло не произойти. Чем меньше вероятность того, что данное происшествие может иметь место (то есть, чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности»<sup>1</sup>.

Тем более это относится к драматическому сюжету, который заостряет многие структурные свойства литературного сюжета вообще. В «Поэтике» Аристотеля читаем: «Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также и страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо, таким образом, удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно, так как и из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением». (Поэтика, 52a1). «Всегда обманывайте ожидания» — попросту советовал драматургам Лопе де Вега. Проходит четыреста лет. Дюрренматт в примечаниях к пьесе «Физики» говорит примерно то же самое: «Искусство драматурга заключается в умении использовать неожиданность»<sup>2</sup>. «Эффект большей или меньшей неожиданности сопутствует каждому движению души, каждому яркому проявлению драматического персонажа» — отмечается в «Драматургии» В. Волькенштейна<sup>3</sup>. Но пожалуй, наиболее интересно наблюдение М.Л. Гаспарова, который даже возражает против традиционного определения жанра трагедии как повествования о страданиях и гибели героя. Проанализировав сюжеты сохранившихся древнегреческих трагедий, исследователь приходит к выводу, что «Контрастное движение является более характерным признаком трагедии, чем финальный патос»<sup>4</sup>.

Психологически, важнейшая задача, которую пытаются решать драматурги, и для решения которой они используют всевозможные контрасты и парадоксы, сводится к тому, чтобы не дать психике адаптироваться к окружающей обстановке, не дать привыкнуть к уровню значимости и напряженности окружающих событий. Искусство сюжета во многих случаях есть прежде всего искусство психологической дезадаптации. Причем объектом «дезадаптации» являются как зрители, так и герои. Нарастание значимых событий не позволяют не только зрителю, но и герою привыкнуть к происходящему, обеспечивая ему постоянно эмоционально высокий уровень восприятия. В часто критикуемой в трудах по теории драмы книге Густава Фрайтага «Техника драмы» можно обнаружить одно любопытное обстоятельство. Фрайтаг говорит о делении драмы на отчетливые части, разделяемые «поворотными пунктами», такими как повышение действия, кульминация и понижение действия. По сути, на начертанном Фрайтагом

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 285–286.

<sup>2</sup> Дюрренматт Ф. 21 пункт к пьесе «Физики» // Дюрренматт Ф. Комедии. М., 1969. С. 410.

<sup>3</sup> Волькенштейн В. Драматургия. С. 283.

<sup>4</sup> Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в классической филологии. М., 1979. С. 156.

графике развития пьесы поворотные пункты играют роль экстремумов, то есть перегибов графика, после которых характер действия меняется, то есть изменяется краткая словесная формула, описывающая ход событий. Сама идея краткой словесной формулы означает, что некоторые черты действия воспроизводятся вплоть до точки экстремума. Сама идея формулы указывает на повторение однообразных событий. Смена формулы означает, что получить представление о будущем ходе действия путем экстраполяции уже невозможно, что будущее не похоже на прошлое. Иными словами, драматическое действие развивается путем систематического возбуждения внимания, периодически изменяя свой характер.

Принципы контраста и неожиданности относятся и к композиционной структуре сюжета, и к его тематике и отбору сюжетного материала. В той же степени, в какой сюжет производит эффект за счет контраста между благополучием и бедствием, счастьем и несчастьем, властью и рабством, выбор сюжетной тематики строится на противопоставления рутины и крайностей. В частности, не требует доказательства склонность драмы к изображению исключительно неординарных событий, девиантных форм поведения и нарушений социального равновесия, ее отвращению от обыденности во всех смыслах этого слова. Таким образом, сам драматический сюжет в целом является «антитезисом», контрастно противопоставленным рутинному фону обычной жизни — фону невидимому, но предполагаемому и четко осознаваемому на стадии выбора темы и отбора материала. В данном пункте драма может быть просто в наиболее чистой форме воплощает общую тенденцию сюжетосложения в мировой художественной литературе. Как писал Н.И. Бердяев, нельзя написать ни драмы, ни романа, ни стихотворения, если нет «столкновения с нормой и законом», а также «нет всего того, что представляется недопустимым с точки зрения “Закона”, установившего ортодоксального мнения»<sup>1</sup>.

«Заостренность» драматического сюжета, принципиальная «ненормальность» и «не-обыденность» выбираемого для драматических сюжетов материала приводят к тому, что многие осмыслявшие драму авторы говорят о принципиальном неправдоподобии драматических сюжетов. Так например Корнель отмечал, что «значительные сюжеты, поднимающие бурю страстей и противопоставляющие их пылу законам долга и велению крови, должны всегда выходить за пределы правдоподобия»<sup>2</sup>. Эрик Бентли также считает, что поскольку драматургия исключает из жизненного материала «тормоза» и «сдерживающие факторы», то, соответственно, драматизм жизни «невозможно выделить и изобразить на сцене, не сделав при этом отступлений от обыденного образа действий людей»<sup>3</sup>. В каком-то смысле, драматургия оказывается родственной фантастике.

Применение принципа субитации к двум аспектам сюжета — композиционному и тематическому — позволяют говорить, что обычно драматический сюжет рассказывает о неожиданном развитии необычных событий, или, говоря иначе, в драме *неожиданные события описываются с помощью неожиданно развивающегося повествования*.

<sup>1</sup> Бердяев Н. И. Самопознание. М., 2012. С. 259.

<sup>2</sup> Корнель П. Рассуждения о полезности и частях драматического произведения. С. 334.

<sup>3</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. С. 85.

Формой контрастного, субитативного построения сюжета является повествование, в котором последующие события оказываются с некой точки зрения противоположными по смыслу предшествующим, и более того — следствия оказываются противоположными по смыслу причинам. Сам факт фиксации понятия «перипетия», как важнейшего типового элемента сюжета, заключающегося в смене ситуации на свою противоположность (по Аристотелю — смены счастья на несчастья и наоборот) — является знаменательным свидетельством важности принципа контраста в построении сюжетов. Кстати, именно заложенная в понятии перипетии двуединая возможность изменения участи героя к худшему или к лучшему в истории драматургии гипостазировалась в жанры трагедии и комедии. Можно было бы даже высказать крамольную мысль, что основой сюжета драмы является не конфликт, как это написано во всех учебниках, а контраст, а конфликт служит лишь материалом для демонстрации контрастов — тем более, что, как сказал Георг Зиммель, конфликт снимает напряжение между контрастами.

Именно поэтому, представляется отнюдь не случайным, что самые первые попытки введения в церковную литургию элементов драмы были связаны с сюжетом о воскресении Христа и явлении ищущих его тела жен-мироносиц к гробу господню. Среди всех эпизодов евангельского сюжета был выбран наиболее субитативный: в нем не только явно сопоставлялись две таких контрастных противоположности как жизнь и смерть, но и при этом и взаимоотношения между ними выстраивались по наименее вероятному сценарию: смерть вопреки обыкновению переходила в жизнь, и впечатление неожиданности усиливалось сценой удивления пораженных людей.

Эстетическая сила и привлекательность когда-то столь популярного в литературе и особенно в драме романтизма заключается именно в предельном разведении полюсов «глубинной структуры», в предельном обострении контраста между сторонами конфликта. Контрастность романтического мира столь велика, что с одной стороны, она способна производить большее впечатление — «субитацию», а с другой — для рефлексивного взгляда выглядит, во-первых, слишком неправдоподобно, и, во-вторых — стереотипно, поскольку романтизм был занят именно усилением и разработкой подробностей тех контрастов, которые уже были в распоряжении драмы. Именно поэтому Виктор Гюго — самый яркий, самый известный, и в то же время самый типичный представитель романтизма в европейской драматургии, а также крупнейший пропагандист романтической эстетики делал акцент именно на то, что он называл «гротеском», и под чем он фактически понимал принцип контрастности. В знаменитом «Предисловии к «Кромвелю»» читаем: «Та всеобщая красота, которую античность торжественно распространяла на все, не лишена была однообразия; одно и то же постоянно повторяющееся впечатление в конце концов утомляет. Возвышенное, следуя за возвышенным, едва ли может составить контраст... Напротив, гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 14. М., 1956. С. 87.



Усиление гротеска — усиление перепадов, что и означает усиление «бодрости» и «свежести» чувства.

При этом стоит отметить, что хотя впечатление, производимое контрастом, и в частности, сменой контрастных наблюдений связано с фундаментальными свойствами человеческих психики, однако, из этого еще не следует, что сама по себе противоположность разных смысловых элементов также конструируется в силу некой фундаментальной и универсальной необходимости, скажем, устройства мозга. Наоборот, мы видим, что подавляющее большинство «шкал», на которых фиксируются используемые в культурных играх «противоположные» полюса, как правило, социально, культурно и исторически обусловлены. Для того чтобы искусство могло играть с противоположностями, используемые в обществе семиотические и ценностные системы должны задать, что противоположно чему. В русских сказках волк противопоставлен зайцу, лисе или человеку, а вот рысь или белка, как правило, находятся вне этих оппозиций. Формирование оппозиций является важнейшей задачей культуры, поскольку оппозиции служат простейшим инструментом ориентации человека в мире.

Для литературы и искусства эти оппозиции являются тем, что А.Ж. Греймас называл «глубинной структурой» или «фундаментальной грамматикой» литературного произведения. Г.К. Косиков, комментируя теорию фундаментальной грамматики Греймаса, отмечает: «такие семантические признаки как «бедный», «богатый», «знатный», «худородный» играют сюжетообразующую роль и создают почву для двигающих действие мотивировок»<sup>1</sup>. У марксистского критика Владимира Фриче были некоторые основания сказать: «В обществе, из которого исчезнут последние следы классовой, половой и национальной вражды, последние следы контраста между городом и деревней, богатством и бедностью, верхом и низом очевидно не будет тем для драматических произведений, берущих свои питательные соки из резких социальных противоречий, из глубины социальной борьбы»<sup>2</sup>. По сути Фриче в данном случае говорить именно об отсутствии греймасовской «фундаментальной грамматики», создающей базу для сюжетных конфликтов — а заодно и для обеспечивающих движение сюжета транскалярных переходов.

Можно также согласиться с мнением основателя аксиологии Макса Шеллера, считавшего, что феномен трагического неотделим от существования ценностей — причем, хотя Шеллер и не делал акцента на существовании в мире ценностей бинарных оппозиций, фактически он считал их имманентным свойством «игры трагического». По Шеллеру «только там, где есть высокое и низкое, благородное и подлое, происходят трагические события»<sup>3</sup>. При этом, надо помнить может быть не универсальную, но вполне эвристичную мысль Ю.М. Лотмана о том, что все модели мира (социальные, религиозные, моральные) оказываются

<sup>1</sup> Косиков Г.К. От структурализм к постструктурализму. С. 102.

<sup>2</sup> Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. Сборник статей. М., 1908. С. 175.

<sup>3</sup> Шелер М. О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига, 1988. С. 301.

наделенными пространственными характеристиками — в них есть направления «вверх» и «вниз». Таким образом, игра со смысловыми и ценностными шкалами превращается в пространственной визуализации в «переворачивание», «опрокидывание», «вознесение», и «низвержение».

Литература и искусство забавляются тем, что производят впечатление, опрокидывая выработанные культурой ценностные оппозиции. Момент субитации возникает еще и потому, что человек оказывается дезориентированным: привычные ему вешки «неожиданно» меняются местами. Это смысловое движение из крайности в крайность, которое наблюдается в литературных сюжетах, можно было бы назвать *транскалярным движением* или *транскалярным переходом* — имея в виду, что движение происходит от полюса к полюсу некой заданной культурой смысловой шкалы.

Важно, что транскалярное движение неожиданно и «потрясающе» не только для зрителя, но и для героя — поэтому, при созерцании «субитативной» ситуации зритель — читатель одновременно и нерасчлененно испытывает (может испытывать) когнитивный диссонанс из-за наступления неожиданного развития событий, а также сочувствие герою, который переживает во-первых — также когнитивный диссонанс (субитацию), а во-вторых — ужас или радость от перемены своей судьбы к худшему или лучшему.

Таким образом, как эмоциональное явление субитация включает три аспекта:

- 1) собственно когнитивный (порожденный неожиданностью событий с точки зрения зрителя);
- 2) когнитивно-эмпатический (порожденный неожиданностью события с точки зрения героя, к которому зритель может испытывать эмпатию);
- 3) морально-эмпатический (связанный с эмпатией по отношению к герою, оценивающему перемены в своей жизни к лучшему или к худшему).

Поскольку субитация предполагает потрясение, нормальный мотив действия драматического героя — отказ от субитативной ситуации (транскалярного движения), избегание подобных ситуаций. Однако важнейшей эстетической задачей драматургии как раз и является демонстрация подобных ситуаций. Соединение двух этих несовместимых требований — избегания субитаций ради психологической достоверности мотиваций и стремление к субитациям во имя зрелищности — приводит к драматическим коллизиям, в которых избежать одного транскалярного движения можно только ценою другого. Например: избежать позора можно только ценою смерти. Мотив этот чрезвычайно популярный, и уже в одной из первых светских театральных пьес нового времени, «Софонисбе» Триссино, героиня, нумидийская царица Софонисба, предпочитает умереть — но не стать римской пленницей. Позже также поступает Клеопатра из «Антония и Клеопатры» Шекспира, а, героиня «Эрнани» Дюма-отца умирает, лишь бы не получить репутацию распутницы и не повредить тем самым своим детям. Транскалярной смене социального статуса предпочитается столь же транскалярная смена биологического статуса: лучше превратиться из живого — в мертвого, чем из царя — в пленника.

Понимание важности принципа контраста и транскалярного перехода может иметь эвристическое значение для литературоведческих исследований,

в чем можно убедиться на следующем примере. Н.Я. Берковский высказал предположение, что Генрих Клейст испортил свою драму «Кетхен из Гейльбронна», добавив к ней счастливый конец — когда Кетхен оказывается дочерью императора и выходит замуж за любимого ею рыцаря фон Штраля. Предположение Берковского тем более законно, что в истории европейской драмы имеется огромная традиция «порчи» пьес счастливыми финалами. Жертвами такой порчи стали и «Тартюф» Мольера, и «Маскарад» Лермонтова, и «Свои люди сочтемся» Островского, и «Геневефа» Геббеля. Причем, если, скажем, для «Свои люди сочтемся» «испорченная» версия не закрепились в истории литературы, то именно отредактированная по требованию цензуры версия «Маскарада» считается канонической. Но возможно ли, чтобы у драмы Клейста был не счастливый конец? Можно ли себе представить такую редакцию драмы Клейста, чтобы Кетхен в конце гибла или оставалась с разбитым сердцем?

С самого начала пьесы Кетхен совершает губительные для себя, неразумные и загадочные поступки. Она бросает дом и плетется вслед за рыцарем, терпя лишения и унижения, ничего не желая объяснять, не желая ему навязываться, и легко смиряясь с его женитьбой на другой, но даже под угрозой силы не желает его покидать. Если она в итоге гибнет, то контраста в развитии сюжета не будет, не будет «переворачивания» исходной ситуации, а будет совершенно ровное скольжение сюжета: через губительные поступки — к закономерной гибели, из ничтожности — в ничтожество. К тому же — у загадочных поступков героини не было бы разгадки. Такая пьеса была бы возможна только в XX веке — как пародия на стереотипные сюжеты классической драмы. Судьба Кетхен неожиданна с точки зрения житейского здравого смысла, но к XX веку она уже была стереотипом — как типичная судьба литературного героя, выстроенная автором на контрастах.

Н.Я. Берковский аргументирует свою позицию об «испорченной» пьесе тем, что придуманный Клейстом финал оказывается унижительным для отца Кетхен, оружейника Фридеборна: оказывается, его жена изменяла ему с императором, он воспитал бастарда. Но каково было бы положение отца в случае трагического финала? С самого начала пьесы отец пытается удержать Кетхен от ее безумств и оградить от фон Штраля. Если бы пьеса кончилась трагически — это означало бы, что его усилия, которые были тщетными, начиная с первого акта, так и остались тщетными. Линия отца в пьесе была бы трагичной, но она была бы напрочь лишена драматизма — то есть она не заставляла бы волноваться об исходе событий в виду их предопределенности. Это поражение — но поражение совершенно не драматическое, поскольку отец находился в положении проигравшего буквально в 1-м акте. Между тем, финал Клейста преобразует ситуацию Фридеборна: оказывается, он пал жертвой не поражения, а заблуждения. Его усилия оказались тщетными не потому, что он столкнулся с превосходящей силой, а потому, что пытался вмешиваться в ситуацию, которую не понимал. Фридеборн пытался вмешиваться в ситуацию, в которой он был лишним, и ситуация его отторгла — но это не был проигрыш. И трагический финал, которого требовал Н.Я. Берковский, превратил бы драму Клейста в нечто странное: в пьесу без перипетий, без резкой перемены участи героя.

### 3.3. Эффект субитации: разновидности и методы усиления

Огромное количество сюжетных приемов, использованных в истории мировой драматургии, сводится именно к конструированию того или иного контраста, призванного на том или ином уровне «обмануть» зрительские ожидания.

Попытку классификации различных типов субитации можно увидеть в статье И.В.Силантьева<sup>1</sup>, трактующей о парадоксе как важнейшем принципе сюжетосложения. По И.В. Силантьеву в литературе бывают два типа парадоксально-го: 1 — парадокс исключительного отклонения качества и свойства от нормы, характерной для обычного мира человека, и 2 — парадокс совмещения несовместимого. От этой классификации можно оттолкнуться, но она явно недостаточна. К этим двум разновидностям субитативного можно было бы добавить: 3 — совмещение контрастного (встреча Давида и Голиафа, короля и нищего, невинной девушки и страшного негодяя) и 4 — наступление невероятного (победа Давида над Голиафом, предательство друга, неудача тщательно продуманного плана). При этом термин «совмещение», используемый в пунктах 2 и 3, можно истолковывать в двух смыслах: синхронном и диахронном. В первом случае мы действительно видим «совмещение», то есть параллельное присутствие на сцене двух контрастирующих или несовместимых начал. Во втором случае, мы видим феномен их последовательной смены или перехода одного в другое — и именно в этом случае мы можем говорить о транскалярном переходе. Последний — диахронный вариант гораздо важнее: если просто встреча двух контрастных смысловых величин может быть основой только для конструирования отдельных ситуаций и мотивов, то транскалярный переход может явиться схемой цельного сюжета литературного произведения.

При этом эффект субитации усиливается также и благодаря контрастному сопоставлению противоположных движений по разным шкалам. Например, начиная со средневековья, в драмах (как и вообще в художественной литературе) часто подчеркивается, что положительное транскалярное возвышение человека по социальной лестнице часто сопровождается противоположным по знаку и направлению моральным падением. Гамсун в драме «Вечерняя заря» придал этому сопоставлению более уточненный вид: в его пьесе социальное возвышение главного героя, философа Карено, противопоставляется интеллектуальному падению и физическому старению, причем обосновывается взаимосвязь этих движений: старость приводит к перемене взглядов, а отказ от радикальных взглядов молодости позволяет герою добиться успеха. Столь же симметрично сопоставление «низвержений» Карено в происходящих в первой и последней пьесах трилогии о нем: если в первой пьесе «У врат царства» герой низвергается материально, теряет семью и дом, но сохраняет верность идеалам, то в заключительной пьесе «Вечерняя заря» все происходит в обратном порядке: герой отказывается от идеалов и приобретает семью, дом и общественное положение.

Можно также говорить о сюжетных приемах, усиливающих впечатление «субитативности», неожиданности происходящего.

<sup>1</sup> Силантьев И.В. Парадокс в системе средневекового литературного сюжета. С. 69.

Аристотель говорил о перипетии — переходе от счастья к несчастью, и наоборот, но субитативный эффект усиливается в том случае, если такая перипетия является еще и внезапной, или, если гибель и несчастье наступают не просто благополучного героя, а героя, достигшего пика благополучия. Гибель должна достигать в момент его наибольшего торжества или наибольшей близости к надежде на спасение или победу — именно в этом случае наиболее ярко срабатывают и эффекты «наступления невероятного» и «совмещения контрастного».

Вот несколько взятых наугад примеров: в «Эдуарде II» Марло узурпатор достигает наивысшей власти, уничтожает всех своих врагов, становится любовником королевы, произносит хвастливый монолог о своем могуществе — и именно в этот момент юный наследник престола добивается его казни.

Злодей Д'Амвиль в «Трагедии атеиста» Тернера побеждает всех своих врагов, — но в последней сцене пьесы он сам смертельно ранит себя топором, пытаясь казнить врага.

В драме Джона Форда «Разбитое сердце» Оргал убивает Итеокла, виновника смерти своей сестры только дождавшись момента, когда он приближается к вершине счастья и власти, собираясь жениться на царевне. Он говорит:

«Мечтал о царстве?  
О прелестях принцессы? О минуте  
Когда кивнешь — и этого возвысишь,  
А сдвинешь брови — и того казнят?  
...Но эта сталь — за все расплата»

(пер. С.Э. Таска)

В «Юлиусе Тарентском» Лейзевица главный герой уже готов к тому, чтобы похитить свою невесту и бежать с ней в другие страны: готов корабль, готовы вооруженные слуги, готово будущее пристанище, все готово — но в последний момент его убивает собственный брат.

Внезапно и неожиданно, от руки друга погибает достигший вершины власти умный и блистательный Фиеско («Заговор Фиеско» Шиллера).

В трагедии Кёрнера «Црини» Елена и Юраний любят друг друга, они соединяются — и именно в этот момент их замок осаждают турки, и Юраний вынужден расстаться с невестой. Сцена расставания, таким образом, оказывается продуманным соединением момента наибольшей опасности с моментом наибольшего счастья.

Убийство принцев в «Детях короля Эдуарда» Делавиня происходит в момент их освобождения из Тауэра.

В пьесе Альфонса Доде «Борьба за существование» главного отрицательного героя Поля Астье убивает отец брошенной им девушки — именно в тот момент, когда он достигает всех своих целей: женится на богатой еврейке, мечтает быть избранным в депутаты. Причем сам Доде в предисловии снабжает эту особенность сюжета характерным комментарием: «Признаюсь, моя ненависть к злым такова, что внес, быть может, слишком много изощренности в кару, наступающую Поля Астье. Я сразил его на вершине блаженства...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Доде А. Собр. соч. в семи томах. Т. 7, М., 1965. С. 256.

Судьба достигшего жизненного успеха драматурга Морица из драмы Стриндберга «Преступление и преступление» изменяется в полчаса из-за неточной публикации в газете: герои пьесы мгновенно падают: от опьяняющего триумфа — к позору, нищете, отчаянию и маниакальной подозрительности.

Неожиданность перипетии усиливается также, если к ней подводит долгое, нарастающее действие — то есть, когда перипетия порождает резкое изменение направления действия, долго нарастающего в строго определенном направлении. Благодаря длительному и однонаправленному развитию, действие приобретает определенную «инерцию», казалось бы, множество сил двигает ее в заданном направлении, читатель вправе ожидать и дальнейшего продолжения этого развертывания, но неожиданно оно сменяется на противоположное. Эту схему развития сюжета можно было бы определить как «нарастание и внезапный поворот».

Так, например, первых два акта пьесы Бомонта и Флетчера «Трагедия девушки» пронизаны постепенно сгущающейся атмосферой эротики. Готовится свадьба Аминтора и Эвадны. Сначала гости говорят о предстоящей свадьбе. Затем перед гостями разыгрывается «маска» о любви, которую прославляют античные боги, и в которой звучат песни о радостях, ждущих в постели молодых мужчин и девиц. Затем царь предлагает жениху не провожать его — ибо ему наверняка не терпится оказаться в постели. Дамы провожают невесту в постель, раздевают ее и все оказывается в атмосфере непристойных шуток и намеков, на то, что ждет невесту ночью. Ожидание брачной ночи нарастает, поглощает и захватывает всех персонажей. Наконец появляется жених. В надежде на «восторги блаженства» он призывает всех дам удалиться, — и тут совершенно неожиданно невеста заявляет, что никогда не разделит с ним ложе, в чем дала клятву.

Аналогичный — хотя и более изощренный, и более одухотворенный вариант внезапного разрушения атмосферы любви мы видим в драме Гофманстала «Свадьба Зобеиды». Зобеида вся подчинена любовным грезам, читатель вместе с ней окунается в атмосферу романтической влюбленности, она предчувствует наступление счастья, когда же ей удается соединиться со своим возлюбленным — он оказывается похотливым и жестоким обманщиком, охваченным страстью к любовнице собственного отца.

Отчасти схема «нарастание и внезапный поворот» была зафиксирована Сергеем Эйзенштейном, предложившим термин «патетическое развитие», — так режиссер обозначал повествование, когда «ход событий нарастает до какого-то взрыва и после него переходит в противоположный ход, но расширенного диапазона»<sup>1</sup> (например — издевательства и угнетения верхов нарастают вплоть до восстания низов).

Эффект «наступления невероятного» эксплуатируется в таком широко используемом сюжетном приеме, как ложный финал — когда перед самым концом драмы у зрителя (и у героя) создается ложное впечатление, что все кончится не так, как на самом деле задумано. М.Л. Гаспаров в процитированной выше статье о сюжетосложении греческой трагедии отмечает, что у афинских трагиков герой перед своей окончательной гибелью обычно обманывается ложными надеждами. Этот прием становится стереотипным для всей европейской драматургии,

<sup>1</sup> *Нижний В.* На уроках режиссуры Эйзенштейна. М., 1958. С. 39.

и поэтому уже в начале XX века театровед Роберт Гессен рекомендовал драматургам: «В пьесах, где предполагается счастливый исход, в последний момент все вновь должно оказаться в опасном положении. В пьесах же, которые заканчиваются падением героя, или где на сцену выступает неумолимый рок, в последний момент должны вновь вспыхнуть последние надежды»<sup>1</sup>. Макс Шеллер считал такого рода парадоксальную структуру — «надежду перед гибелью» — неотъемлемой чертой самой категории трагического. По Шеллеру «В трагическом однако кроется парадокс, согласно которому грядущее уничтожение ценностей представляется вполне “необходимым”, но вместе с тем выступает и вполне неожиданным, не поддающимся учету. Поскольку катастрофа всегда питается всеми участвующими в событии факторами (свободными и несвободными) и разворачивается, чреватая уже видимыми событиями, то должен все же быть момент, когда она висит над событиями, как тяжелая грозовая туча, однако, все еще может обернуться другим исходом... Кажущаяся видимость благоприятного поворота вещей незадолго до катастрофы, излюбленная многими трагиками, является специальным средством, нацеленным на то, чтобы лишить зрителя малейшей видимой возможности расчета относительного течения трагических событий»<sup>2</sup>.

Та разновидность субитации, которую мы выше обозначили как совмещение контрастного, в драматических сюжетах очень часто присутствует в ситуациях конфликта несопоставимых по мощи противников. Как уже говорилось выше, этот тип контраста можно назвать «Давид и Голиаф». В этом случае субитация возникает из-за противостояния очень сильного и очень слабого: например, огромное количество сюжетов возникает из-за домогательств тиранического правителя к незащищенной девушке. Иногда девушке удается даже победить могущественного врага — как в «Юдифи» Джакометти, где образ ассирийского полководца Олоферна специально демонизирован, чтобы показать «чуждость» победы Юдифи над ним. Другая разновидность этой же ситуации — противостояние человека и государственной машины (как в «Марьон Делорм» Гюго). В «Снах Симоны Мошар» Брехта и Фейхтвангера маленькая девочка храбро встает на борьбу с немецкими оккупантами, когда окружающие ее взрослые подавлены страхом и не желают борьбы. К этому же типу относится такая важнейшая тема драматургии XVII–XVIII веков — победа простолюдина над аристократом. Этой теме посвящены такие пьесы как «Векфильдский полевой сторож» Грина, «Фуэнте Овехуна» и «Периваньес и командор Оканьи» Лопе де Вега, «Ткач из Сеговии» Аларкона, «Лучший алькальд — король» Кальдерона, «Неимушие» и «Судья» Мерсье.

Военный вариант ситуации противопоставления максимально различных величин — противостояние несоизмеримых по мощи армий. Прием этот используется в художественной литературе очень часто, а в драматургии самым ярким и чистым примером этого, может быть, является написанная под влиянием борьбы с Наполеоном драма Теодора Кёрнера «Црини». В ней гарнизон небольшой венгерской крепости противостоит огромной турецкой армии, собранной для покорения всей австрийской империи. Эффект субитации происходит из несопоставимости борющихся врагов.

<sup>1</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 58.

<sup>2</sup> Шеллер М. О феномене трагического. С. 310–311.

Различие мощи сталкивающихся армий важно также для того, чтобы продемонстрировать силу решительности слабейшей стороны. Театр с античных времен ставит своею важнейшей задачей изображение сильной страсти, но сила страсти не может быть продемонстрирована непосредственно, о ней зритель может судить только по косвенным признакам, например по поступкам, которые совершает герой. Решительность Эдипа демонстрируется на его способности ослепить себя — таким образом, сила отчаяния показана как способность преодолеть естественный страх перед слепотой и ее последствиями. В «военных» драмах, вроде «Нумансии» Сервантеса или «Црини» Кёрнера, решительность воинов демонстрируется благодаря их готовности сражаться с явно более сильным врагом — и различие в силе двух воюющих войск оказывается тем «коэффициентом», который измеряет силу страсти слабейшей стороны.

В то же время, введение в действие грандиозной силы, может означать субитацию типа «наступление невероятного» — поскольку, появление этой силы персонажи менее всего ожидают именно в силу ее грандиозности, несоразмерной данной ситуации. Дон Жуан в драме Тирсо де Малино, и, в еще большей степени, Мольера, знает, что наказать его может только небо, и, разумеется, считает что «небо» — значить «никто», но как раз небо и вступает в действие, чтобы наказать грешника.

В драме Лопе де Вега «Лучший алькальд — король», никто не может наказать феодала кроме короля, и, разумеется, король воспринимается как абстракция, как символ силы, подобной Богу — одновременно большой и отсутствующей. Но случается чудо, и заведомо отсутствующая сила, сила, являющаяся даже символом отсутствия, вдруг появляется на сцене и вмешивается в события: король является лично, чтобы защитить крестьянина от произвола. Эффект неожиданности усиливается еще и оттого, что король до последнего момента скрывается под личиной мелкого чиновника. И хотя зрители знают, что это король, но король постоянно присутствует в парадоксальном образе присутствия-отсутствия, его нет на сцене, он невидим, но он постоянно готов выскочить ниоткуда, как «черт из табакерки».

Мораль является важнейшим полем для возникновения сюжетов: во-первых, потому, что она имеет больше значение для человеческого поведения и человеческих взаимоотношений, а во-вторых, потому, что «играя» с моральными нормами, легко создавать эффекты субитации разных видов.

С одной стороны, преступление (например, убийство детей родителями и наоборот) вызывает субитацию, с другой — моральный шок, с необходимостью возникающий при созерцании нарушения значимой для зрителя этической нормы. Такое двойное действие изображаемого искусством преступления вытекает из двойного смысла понятия «моральная норма»: с одной стороны, такая норма имеет значение нормы должного, требуемого поведения, с другой — она воплощает статистически распространенное поведение. Разумеется, таким двойным смыслом обладают только реально работающие моральные нормы, которые воплощаются в человеческом поведении.

Работающая норма истолковывается двояко: так надо, должно себя вести, и так обычно люди в действительности себя ведут. В соответствии с этим двойным смыслом нормы двойное значение приобретает и моральный проступок:



как нарушение морального требования это возмутительное событие, а как нарушение статистической нормы это неожиданное событие.

Это двойное значение порождает тут эстетическую эффектность, которая делает моральные нарушения важнейшим предметом искусства вообще, и в особенности — важнейшим предметом изображения в драме. Как возмутительное событие моральный проступок едва ли не автоматически вызывает в зрителе сильную эмоциональную реакцию. Дюркгейм считал, что из таких спонтанных реакций рождается уголовное право. Таким образом, созерцание морального нарушения в любом случае гарантирует некую интенсификацию эмоциональной жизни. Но, в дополнение к этому, как неожиданное событие, моральный проступок порождает эффект когнитивного диссонанса.

Преодоление задаваемых моралью вероятностей достигает высшего своего апогея в драме абсурда, где, как у Ионеско, учитель начинает убивать учеников. Однако заметим, драму Ионеско считаем именно абсурдной, а не аморальной или «черной», ибо изображаемый им мир слишком невероятен, чтобы быть правдоподобным.

С другой стороны, аморальный поступок способствует возникновению эффекта «совмещения контрастного», — а именно совмещения в едином сценическом пространстве таких полярных начал, как, скажем, «невинность» — «грех». Но такая контрастность еще более усиливается «наступлением невероятного» — когда, скажем, преступление, грешный поступок совершается человеком, от которого его меньше всего ожидаешь — например, невинная девушка. Именно это мы видим в пьесе Мидлтона и Роули «Оборотень» (XVII век): в ней влюбленная невинная девушка становится сначала инициатором убийства, а затем изменяет тому, в кого была влюблена. «Когнитивный диссонанс» в данном случае возникает из-за того, что по литературной традиции девушка, обреченная на брак с нелюбимым и в тайне мечтающая о другом возлюбленном, обычно является персонажем чисто страдательным, скорее это «приз», ради которого соревнуются мужчины. Однако в «Оборотне» она выступает в роли активного злодея, катящегося к собственной гибели. В финале главный герой «Оборотня» удивляется:

Как мутен и изменчив в этот раз  
Лик полнолуныя! Сколько превращений!  
Краса оборотилась безобразным  
Прелюбодейством; преданность слуги —  
Ужаснейшим из всех грехов, убийством;  
Я сам, себя воображая мужем,  
Распутничал. Но счета сведены.

(перевод Г.М. Кружкова)

Свое моральное измерение имеется и у эффекта «совмещение несовместимого», когда, например, драматурги создают парадоксальную фигуру праведного грешника. Шиллер писал в предисловии к «Разбойникам», что «добродетель приобретает самый живой колорит, будучи противопоставленной пороку».

Типичный разнообразностью этого является «праведная блудница» — сюжетный лейтмотив, восходящий к Марии Магдалине, к пиру Христа с блудницами, и некоторым сюжетам ветхого завета. Самым первым образцом драмы о публич-

ных женщины была «Честная блудница» Деккера (XVII век), а самым известным — несомненно «Дама с камелиями» Дюма-сына. При этом, в средневековой драматургии (и вообще, в средневековой культуре) этому новоевропейскому образу предшествовали сюжеты о раскаявшихся блудницах, блудницах, бросивших свое позорное ремесло (например — в драмах Гротсвиты Гандерсгеймской). Таким образом христианство показывало возможность моральной реабилитации блудницы, но светская драматургия, не меняя общего смысла этого сюжета, провела «синхронизацию» двух его фаз — греха и раскаяния. Если в средневековом варианте сюжета о блуднице героиня сначала оказывается публичной женщиной, а потом реабилитируется, то в «Даме с камелиями» героиня демонстрирует свою честность, не бросая своего ремесла — она реабилитируется, одновременно не переставая быть греховной. Благодаря такой синхронизации, амбивалентность, «субитативность» образа честной блудницы только усиливается.

Бальзак в драме «Вотрен» рисует фигуру коварного, но в душе доброго преступника, а позже Роберт Гессен, комментируя драму Зудермана «Честь» пишет: «Это было возобновление старого бальзаковского обыкновения — снабжать мошенников, преступников и им подобных лиц чертами истинного благородства и глубины духа, представителей же буржуазного общества насыщать всем, что есть истинного и лицемерного»<sup>1</sup>. Впрочем, честный преступник — разновидность более общего явления — парадоксальное (и очень часто комическое) совмещение несовместимых социальных ролей — когда, например, пьяница-трактирщик надевает офицерский мундир и цитирует Байрона в трагедии О'Нила «Душа поэта».

Преступники обычно не совершают благородные поступки, пьяницы обычно не цитируют Байрона. Таким образом, одни характеристики этих героев противоречат другим. Плодотворным материалом для получения эффекта «совмещения несовместимого» является то, что можно было бы назвать «сцепленными характеристиками» — то есть, такие «спаренные» свойства изображаемых вещей, лиц и событий, которыми объекты традиционно обладают одновременно, и в силу этого одно из свойств выступает в качестве традиционного спутника другого. Если «сцепленность» двух свойств является для массового сознания стереотипной, то данная традиция сцепленности управляет ожиданиями: узнав, что объект обладает некой характеристикой, мы ожидаем, что он также будет обладать «сцепленной» с ней характеристикой-спутником. Субитативный эффект в этом случае возникает, когда «спутника» на ожидаемом месте не оказывается, или, когда вместо ожидаемой характеристики предмет обладает прямо противоположным свойством — когда, как в пьесе Делавиня «Дети короля Эдуарда», даже матери убийцы отказываются убивать молодых принцев, откуда-то появляется жалость в сердце закоренелого злодея. По сути дела, нарушение ожиданий, порожденных стереотипными представлениями о сцепленных характеристиках, приводит к тому, что в поэтике и риторике называется — «оксюморон».

Антонен Арто считал игру со «сцепленными характеристиками» важнейшим свойством поэзии вообще, что выразил в весьма остроумном пассаже: «Предполагается, что у хорошенькой женщины и голос гармоничен; но если бы от самого начала мира повелось так, что хорошенькие женщины подзывали бы нас трубными

<sup>1</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 36.

голосами, а приветствовали ревом, то мы целую вечность соотносили бы представление о реве с представлением о хорошенькой женщине, и это коренным образом изменило бы значительную часть нашего внутреннего взгляда на мир. Отсюда ясно, что поэзия архаична в той мере, в какой она ставит под сомнение все отношения одного предмета к другому, равно как и отношения формы к тому, что та означает. Она анархична в той мере, в какой ее появление выступает следствием некоего нарушения, приближающего нас к хаосу»<sup>1</sup>.

Наверное, самый классический пример игры на «сцепленных характеристиках» в драматургии является нарушение обязательств, вытекающих из близкого родства. Не случайно Аристотель в «Поэтике» отмечает, что именно вражда между родственниками, а не между врагами и не между равнодушными друг к другу людьми, возбуждает особое сострадание. Именно поэтому издавна пьесы, играющие на жестокости, поражают зрителей тем, что люди вынуждены убивать своих близких — как это происходит в трагедиях об Оресте и Электре, об Эдипе, о безумном, убившем детей Геракле и его ревнивой жене Даянире, в трагедиях «Далида» Спероне, «Наказание — не мщение» Лопе де Вега, «Горбодуке» Нортон и Секвиля, в многочисленных пьесах о братьях-соперниках и т. д. Причем, именно потому, что борьба с собой либо с близкими людьми, друзьями и родственниками с точки зрения здравого смысла особенно неожиданна, борьба с врагом в узком смысле слова становится основой сюжета драмы в существенно меньшем количестве случаев.

Как известно, материнство обычно сопровождается любовью к своим детям — и поэтому так странно и ужасно выглядит мать, убивающая своих детей в «Медее» Еврипида и Сенеки, в «Родогуне» Корнеля, а также бабушка, убивающая внуков в «Гофолии» Расина. Ну а в пьесах «Бланка Мария Висконти» Джакомоетти и «Лукреция Борджа» Гюго мы видим противоположное, но столь же неестественное и неожиданное действие — сына, убивающего мать.

Испанский король Филипп II убивает своего сына в «Доне Карлосе» Шиллера, «Филиппе» Альфьери и «Филиппе II» Верхарна — причем, особенно чисто ненависть его изображена в трагедии Альфьери, где так и говорится, что причина гибели Карлоса — «Ненависть отца, неслыханная и противоестественная» (пер. И. Гливенко). В контексте творчества Альфьери, соединявшего пафос тираноборства с интересом к патологическим страстям, проблематику «Филиппа» можно видеть как зеркальное отражение его же трагедии «Мира», изображающей противоестественную страсть дочери к отцу: на другом полюсе, в «Филиппе» показана столь же противоестественная ненависть отца к сыну.

В менее кровавых вариантах мы видим испытывающего страшную, внушающую сочувствие нужду сына при богатом отце («Сын любви» Коцебу, «Скупой рыцарь» Пушкина) или богатой матери («Ричард Севедж» Гуцкова).

Ущерб своим близким люди могут наносить и помимо своей воли — но в этом случае субитации причины порождают необычные, не характерные для них следствия, а следствия вытекают из неуместных для этого причин. Например, герой может стать причиной гибели того, кто более всего дорог, причиной гибели любимого человека, которого он старается более всего беречь. Так, нап-

<sup>1</sup> *Арно А.* Театр и его двойник. Театр Серафима. М., 1993. С. 44.

пример, происходит в драме Дюма-отца «Двор Генриха III», где коварный герцог де Гиз, использует свою жену, чтобы заманить и убить ее любовника и своего соперника Сент-Мегрена. Любовь герцогини к юному дворянину не становится достаточной препятствием для того, чтобы она сама действовала против своего любимого: муж истязанием заставляет ее написать письмо Сент-Мегрену, и тем самым заманить его в ловушку. Здесь Дюма объединяет два мотива из предшествующих пьес. С одной стороны — мотив убийства молодого любовника старым мужем (женихом), находившийся в центре трагедии Гюго «Эрнани» — пьесы очень известной и вышедшей за несколько лет до пьесы Дюма. С другой стороны, здесь можно видеть отсылку к «Коварству и любви» Шиллера, в которой любимая девушка тоже используется для провокации против ее любимого, причем орудием провокации тоже становится письмо, написанное девушкой под диктовку злодея-вымогателя. Таким образом, у Шиллера и у Дюма женщины вопреки всякому вероятною своими руками убивают своих любимых. Более того, делают они это вопреки собственной воле: у Шиллера героиня поступает так, чтобы спасти отца от тюрьмы, а у Дюма героиня, выдержав угрозу монастыря, заточения и смерти, не выдерживает боли. Насилие получает драматическое значение не только потому, что оно эмоционально насыщено и эффектно как садистическое мучение беззащитного существа, но и потому, что оно заставляет сюжет идти в совершенно неожиданном направлении, а именно заставляет человека поступать вопреки собственной воле.

Ну и конечно, в драме большое значение имеет игра с различными атрибутами власти. Как известно, обладание царским титулом, как правило, должно сопровождаться обладанием властью — и поэтому некоторый эффект производит «оксюморон» безвластного царя, какого мы видим, например, в «Марьон Делорм» Гюго и в многочисленных пьесах Шекспира. Царский титул также, как правило, сопровождается материальным благополучием, и поэтому неожиданное трагикомическое впечатление производит образ нищего монарха, изображенного в «Короле Лире» Шекспира, в «Такова жизнь» Ведекинда и в «Ромуле Великом» Дюрренматта.

Широкое использование всех подобных приемов приводит создание пьес, представляющих собой настоящие нагромождения неожиданностей — это просто арсеналы и музеи сюжетных приемов, использующих все типы эффектов субитации. Особенно характерны такого рода пьесы-нагромождения в драматургии XVII—XVIII веков.

Так, в драме Томаса Хейвуда «Женщина, убитая добротой» мы видим целый набор «переворачивания» социальных ролей. Все герои как бы постоянно сбрасывают маски, под которыми скрывается прямо противоположное.

Сыр Чарльз в результате несчастной ссоры на охоте из счастливица оказывается гонимым всеми узником.

Родственники сэра Чарльза оказываются чужими — о чем ему так прямо и заявляют.

Шафтон из друга сэра Чарльза становится его жестоким кредитором.

Враг Чарльза Эктон становится его другом.

Женщина высших достоинств, миссис Френкфорд оказывается изменницей.

Лучший друг мистера Френкфорда Уэндол оказывается предателем.

Перемены ролей происходят мгновенно — один неосторожный удар в драке или одно проявление слабости перед лицом соблазнителя немедленно меняют человеческую участь на противоположную. Этот же мотив чаще всего использует сатира, которая демонстрирует неустойчивость социальных ролей, меняющихся при изменении ситуации, а также различие между демонстрируемой и истинной мотивацией поступка. Но демонстрация подобных двойственностей и подобных перемен может выполнять функцию эстетических эффектов и вне сатиры.

Другой пример — трагедия Вольтера «Меропа», где мы видим нагромождение маловероятных, почти невозможных, несущих в самих себе противоречие действий, которые герои совершают отчасти по заблуждению, отчасти по принуждению злодеев:

- человек отказывается от своего собственного имени;
- царевича обвиняют в том, что он убийца самого себя, и он в это верит;
- мать хочет убить сына;
- убийца объявляет себя мстителем за убитого;
- царица выходит замуж за убийцу собственного мужа;

Перед нами королевство кривых зеркал, все ориентиры в нем сознательно, по ошибке, вследствие коварного обмана или от страха смещены, люди в этом мире ходят задом наперед, совершая поступки, прямо противоположные тем, что они хотели или должны были совершить.

Впрочем, в истории драматургии роль такого рода «пьес-нагромождений» постепенно сокращается, в XX их уже мало. В.Е. Хализев даже выдвигает вполне обоснованную гипотезу о сокращении роли перипетий в истории драматургии. Однако, снижение частоты — не означает полного исчезновения, хорошим примером чему является драматургия Дюрренматта. Например, в «Ромуле Великом» выясняется, что истинные намерения главных действующих сил на самом деле прямо противоположные тому, что от них стоит ожидать: римский император мечтает разрушить империю, предводитель вторгшихся в Италию германцев мечтает подчинить их Риму.

Еще более характерна драма Дюрренматта «Физики»: в ней сначала один сумасшедший оказывается вполне нормальным, затем его товарищи по сумасшедшему дому тоже оказываются не только нормальными, но еще к тому же физиками и шпионами, затем директриса сумасшедшего дома сама оказывается совершенно сумасшедшей — причем она одержима именно тем безумием, которое симулировал первый псевдобольной. Затем выясняется, что, несмотря на свое безумие, директриса успешно создает трест по захвату мира, а планы не только нормальных, но и умных физиков оказываются проваленными. Комментируя свою пьесу, Дюрренматт пишет: «...9. Люди, чьи поступки логичны, намереваются достичь определенной цели. Неожиданность является для них наименее благоприятной тогда, когда она приводит их к цели, обратной той, которую себе наметили: то есть к тому, чего они боялись или пытались избежать (например, Эдип). 10. Подобное повествование является гротеском, но оно не абсурдно (то есть, не бессмысленно). 11. Оно — парадоксально. 12. Драматурги, как и логики, не могут избежать парадоксального»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Дюрренматт Ф. 21 пункт к пьесе «Физики». С. 410.

Как можно понять, «транскалярные переходы» в «Физиках» Дюрренматта представлены, прежде всего, в форме «срывания масок» — персонажи неожиданно оказываются не теми, за кого себя выдают и чем казались (в том числе зрителю). И это не случайно. Хотя в течение Нового времени XX века в драматических сюжетах действительно снижалась роль перипетии, но зато все большее значения получала тема двусмысленности, разоблачения истинной сущности предмета, срывания с него масок, разоблачения того, что вещи и люди являются не тем, чем кажутся. По мнению исследователя, «Развитие героя у Ибсена поистине движется от определенного исходного положения к его полной противоположности»<sup>1</sup>.

Недаром, новаторская драматургия Чехова заставила Станиславского ввести понятие «подводного течения» — того движения смысла, которое не проявляется непосредственно в репликах и поступках персонажей, двойного дна действия. Финалы пьес XX века утратили отчетливый позитивный или негативный характер, позитивные финалы стали таить в себе горечь, возникло то, что В. Цымбурский назвал «отравленной удачей» — «удачей, не несущей подлинной радости»<sup>2</sup>.

Именно в привлекательности самой амбивалентности как эстетического предмета кроется популярность темы разоблачения лицемерия в комедии. В этой связи кажется очень характерным, что Фрейд связывал корни всякого комизма в смехе над обнажением. Недаром истину называют нагой, и обнажение — это в конечном итоге разновидность обнаружения. Разоблачение, как правило, одновременно является низвержением, поскольку в качестве маски обычно выступает удобная для власти позиция — и именно поэтому комизм и сатира являются традиционным способом борьбы с тиранией. Но хочется еще раз повторить, что еще важнее, чем чувство освобождения от власти является сама неожиданность как таковая, логическое остроумие, обеспечивающее ясность сознания. Думается, что готовность сознания к восприятию — для разумного существа выше и важнее, чем готовность к половому соитию.

### 3.4. **Контрастность против целостности: два типа прочтения литературного произведения**

«Контрастность» и «противоречивость» структур литературного повествования была зафиксирована А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым в понятии «отказа»<sup>3</sup>. В качестве примера «отказа» авторы приводят драму Брехта «Жизнь Галилея» в которой папа Урбан VIII в разговоре о взглядах Галилея специально демонстрирует либерализм своих взглядов — и, тем не менее, запрещает взгляды

<sup>1</sup> Чирков Н. Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения — 76. М., 1977. С. 21.

<sup>2</sup> Цымбурский В. Метаистория и теория трагедии: к поэтике политики // Общественные науки и современность. 1993. № 5. С. 148.

<sup>3</sup> Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. О приеме выразительности «отказа» // Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996. С. 54—76.

Галилея. Показной либерализм папы контрастно предшествует его нетерпимости. Как говорят авторы, «на самом общем уровне можно сказать, что риторика резких, контрастных переходов соответствует темам типа “неожиданность”, “перелом”, “резкая перемена”, в частности — “катастрофа”»<sup>1</sup>.

А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов говорят об «отказе» как форме «подачи» в тексте смыслового элемента X, заключающейся в том, что этому элементу предшествует некая контрастная противоположность, «Анти-X». Правда, авторы не разъясняют подробно, что собственно означает «подача». Если понимать это слово в достаточно обычном смысле, то получается, что с их точки зрения антитезис, предшествующий тезису, выполняет по отношению к нему когнитивную и семиотическую функцию, он предвещает появление тезиса и является его знаком. Однако данная точка зрения не учитывает важного обстоятельства: выразительность сочетания контрастных элементов достигается как раз благодаря тому, что появление тезиса после антитезиса оказывается неожиданным. Между тем, «неожиданность» как раз и означает разрыв ассоциативной, а, следовательно, и сигнальной связи между двумя смысловыми элементами. Антитезис не только не сигнализирует о будущем тезисе, но наоборот, предлагает ждать чего-либо иного.

Смысл эффекта, достигаемого контрастом, заключается в когнитивном диссонансе, вызываемом неожиданным событием, а это означает, что это событие никоим образом не было «подано».

Конечно, для исследователя, который знает все содержание текста целиком, никаких неожиданностей в нем нет и быть не может, и, следовательно, все элементы текста являются знаками друг друга, и простое предшествование является достаточным основанием, чтобы объявить предыдущий элемент «предвестником» последующего. Однако произведения литературы создаются в расчете не на исследователя, для которого текст является статичной целостностью с синхронно сосуществующими элементами, а на читателя, который читает это произведение в первый раз, и для которого оно динамически разворачивается во времени — соответствующим различием прошлого (уже прочитанного), настоящего (читаемого в данный момент) и будущего (еще не прочитанного).

Сами Жолковский и Щеглов провозглашают, что их задачей является не просто изучение структурных связей внутри текста, а изучение поэтики выразительности, а выразительность, по их мнению, заключается в том, что текст не только презентует, но и усиливает некий смысл. Между тем, отказ от момента неожиданности, то есть «появления вопреки предвестию», как раз и ослабляет выразительную силу текста. Вполне можно себе представить опытного читателя книг, который знает, что писатели склонны к контрастам, и который специально будет ждать неожиданного поворота событий: например, что самый невинный внешне герой детектива окажется убийцей. Подобный опытный читатель, как и исследователь, попросту игнорирует (если не сказать — разрушает) созданный писателем «механизм выразительности». Но возможность его разрушения или игнорирования не означает, что этого механизма не было вообще.

<sup>1</sup> Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. О приеме выразительности «отказ. С. 75.

Таким образом, структура текста зависит от конкретных обстоятельств его прочтения. С одной стороны существует «первое» — или наивное прочтение, для которого большое значение имеет развертывание текста во времени, и для которого контраст связан с эффектом неожиданности. С другой стороны, существует «умудренное» — «повторное» — прочтение, в рамках которого все элементы текста одновременны и рядоположены.

Если настаивать, что между двумя сопоставленными в тексте контрастными элементами существует когнитивно-семиотическая связь, то для первого прочтения она существует только в отрицательной форме: первый элемент оказывается «анти-знаком» второго элемента, ложным ориентиром, предсказывающим его не-появление. В то же время, при повторном прочтении, или при наличии опыта чтения аналогичных текстов контрастный элемент легко переинтерпретируется из антизнака в знак своего антитезиса. В сущности, критерием читательской наивности (и соответственно, читательского опыта) может служить то, как он интерпретирует сопряженные в тексте контрастные элементы: как знаки, или как антизнаки друг друга. Опытный читатель легко разгадывает оставленные в тексте писателем ложные ориентиры, и понимает, что смысловой элемент X требует после себя не аналог — X2, а свою противоположность — анти-X. Однако, поскольку писателя вообще интересует выразительность своего произведения, он делает это в расчете на наивного читателя, тем более, что уровней текста, на которых возможны контрастные сопоставления, может быть множество, от фонетического до композиционного.

Стоит также отметить, что «повторное» прочтение литературного произведения не только уменьшает моменты «субитативности» в нем. Да, с одной стороны, «повторное чтение» разрушает эффект когнитивного диссонанса, порожденного контрастными структурами, но с другой стороны, оно обеспечивает читателю более полное представление о целостности текста. В пределе представление о целостности означает тождество его нетождественных элементов, а такое «равенство неравного» тоже субитативно — так же, как субитативна поэзия, с помощью рифмы подчеркивающая сходство несходного.

Кроме того, даже если читатель «умудрен», впечатление «неожиданности» от происходящего в драме может усиливаться за счет персонажей, играющих роль наивных, способных на удивление наблюдателей — и в этом смысле, являющихся «эталонном» отношения к происходящему для зрителей. Примером здесь может служить мистерия о женах-мироносицах, явившихся к гробу Господню: зритель-христианин конечно знал сюжет евангелия, и знал что Христос должен воскреснуть, но жены мироносицы этого еще не знают, для них это «прочтение» — первое и единственное, и поэтому они поражены свершившимся воскресением, продемонстрировав и выявив таящийся в сюжете потенциал субитативности.

По сути, в построении художественного произведения вообще, и драматического в частности противостоят два прямо противоположных принципа — контрастности и связности. Оба этих принципа преследуют одну и ту же цель: увеличение информационной емкости несомого произведением искусства сообщения, хотя делают это и разными способами. Контрастность позволяет читателю сталкиваться в каждом следующем эпизоде с неожиданной, а значит



максимальной по объему информацией. Связность позволяет читателю в одном эпизоде (элементе) произведения видеть намеки на другие элементы, и таким образом всякий смысловой элемент получает «дополнительную» информационную емкость. Относящееся к архитектонике повествования, противопоставление контрастности связности является частным случаем выделенного Фрейдом в работе об остроумии противопоставления принципов познания — т. е. удовольствия от познания новой информации — и опознания т. е. радости от узнавания уже известного и знакомого.

Поскольку принцип контрастности разрушает целостность, постольку он обеспечивает смысл именно в линейном, хронологическом или в подобном хронологическому разворачиванию материала — в то время, как принцип целостности позволяет свертывать повествование в некую иерархическую структуру, в «конспект» или в «концепцию», независимую от хронологической протяженности ее изложения. Именно поэтому принцип контраста и целостности можно также сопоставить с тем, что Поль Рикёр называл «эпизодическим» и «конфигурирующим» измерением повествования: «Эпизодическое измерение рассказа увлекает нарративное время в сторону линейного представления... Конфигурирующее измерение, напротив, демонстрирует временные черты, противоположные особенностям эпизодического измерения... Во-первых, конфигурирующее упорядочение последовательности событий в значимую целостность, которая является коррелятом акта соединения событий и делает историю прослеживаемой. Благодаря этому рефлексивному акту вся интрига может быть выражена в одной “мысли”, которая есть не что иное, как ее “соль” или “тема”»<sup>1</sup>.

Проблема, однако, заключается в том, что рост информативности, достигаемый за счет неожиданности, снижает информативность, достигаемую за счет целостности — и наоборот. Если на языке Фрейда, то речь идет о том, что если информация становится известной, знакомой — то уже невозможно получать удовольствие от ее познания, в то время как если информация незнакома и неожиданна — то невозможно радоваться ее опознанию. Поль Рикёр также хорошо понимал, что известность истории при ее повторном прочтении производит серьезную реструктуризацию времени рассказа: его хронологическое разворачивание становится менее важным за счет увеличения значимости аспекта целостности: «Лишь только какая-либо история становится хорошо известной... прослеживание истории перестает быть распознаванием смысла истории в целом, таящим в себе неожиданные находки или открытия; прослеживание истории означает теперь скорее постижение самих хорошо известных эпизодов как ведущих к данному концу. Из этого понимания и возникает новое качество времени... Повторение рассказанной истории, определяемой как целостность способом ее завершения, является альтернативой представления о времени, текущем из прошлого в будущее. Читая конец в начале, а начало в конце, мы учимся читать в обратном порядке, само время как краткое изложение условий хода действия в его конечных результатах»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. С. 82–83.

<sup>2</sup> Там же. С. 83

Когда по ходу действия случается неожиданное событие, то зритель получает большую дозу информации, чем в случае, если бы событие оказалось ожидаемым. Однако, вследствие его неожиданности, зрителю трудно удержать в памяти все действие в целом, и к тому же, каждое из уже известных событий теряет свою информационную ценность, ибо с помощью него невозможно делать предсказания о будущем. Именно поэтому неожиданность более характерна для драм, скорее рассчитанных на однократный просмотр, чем на перечитывание и существование в форме «классики»: неожиданность в хорошо известном сюжете уже не является неожиданностью.

Скриб с его неожиданным развитием интриги на звание классика не претендовал. Зато немецкий драматург Отто Людвиг, описывая главный метод крупнейшего мастера драматической интриги Скриба, говорил, что в его драмах всегда на сцене появляются те, кого менее всего ожидают, менее всего хотят.

Впрочем, в любом случае, любая пьеса является результатом сложного компромисса между целостностью и неожиданностью. Контраст, неожиданность должны быть максимальными — но все же не настолько грандиозными, чтобы разрушить целостность произведения и превратить его в набор не имеющих очевидной связи друг с другом действий (чего, вопреки названию, мы не находим даже в театре абсурда). В частности, Роберт Гессен писал о том, что если для построения действия хороша неожиданность, то в построении характера должна доминировать целостность. «Все неожиданное может преподноситься со сцены только лишь в форме обманутого ожидания... Впрочем, этот прием удобен лишь в отношении действия и совсем не годится для обрисовки отдельных фигур. Для зрителя нет ничего неприятнее, чем характер, выведенный под определенным углом зрения, оказывающийся затем по каким-то соображениям совершенно противоположным»<sup>1</sup>. Парадоксальность сюжета заключается в том, что, с одной стороны, он аномален — в том смысле, что описывает необычные, неординарные события, которые в силу своей редкости можно назвать «случайными», а с другой — демонстрирует, что эти события развиваются с удивительной внутренней связностью и четкой прослеживаемой закономерностью. Драматический сюжет, таким образом, демонстрирует закономерность аномального — что тоже субитативно.

---

<sup>1</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 56

## Глава 4

# О циклических сюжетах

### 4.1. Трехфазовый сюжетный цикл

Транскалярный переход уже сам по себе является готовым сюжетом с отчетливо выделяемыми завязкой и финалом — то есть двумя противоположными полюсами шкалы, между которыми происходит переход. Сюжет, построенный на транскалярном переходе, — это история, как бедный разбогател, богатый разорился, правитель лишился власти, полный жизни и силы богатырь погиб и т. д. Во многих теоретических трудах отмечается, что поэтика традиционной, старинной драмы строится на движении от «незнания к знанию», «от несчастья к счастью».

Простейшим способом усложнения подобного элементарного «транскалярного сюжета» является дополнение одного транскалярного перехода вторым, противоположным по направлению движения. Так возникает простейший циклический сюжет, состоящий из двух перипетий — двух транскалярных переходов, когда во второй фазе восстанавливается и устраняется то, что произошло в первой.

Таким образом, возникает одна из самых фундаментальных в истории культуры сюжетных схем — циклическая, повествующая о том, как некое равновесие сначала нарушается, а затем восстанавливается. Здесь хотелось бы привести высказывание, оброненное Владимиром Проппом по поводу стандартного сюжета сказки: «Какая либо беда — основная форма завязки. Из беды и противодействия создается сюжет»<sup>1</sup>. Эту формулу Проппа — «беда и противодействие» — можно сопоставить с аналогичной формулой Арнольда Тойнби — «вызов и ответ». По мнению Тойнби, именно такие ситуации «вызова и ответа» движут историю. Например: некий народ встречает на своем пути море как вызов, и в качестве ответа создает мореплавание. Думается, что две эти формулы — Проппа и Тойнби — находятся в самой тесной взаимосвязи. Действительно, ситуация «вызова и ответа» движет историю в том, смысле, что она порождает события, которые историки считают достойными зафиксировать в качестве содержания истории. Историки — тоже люди, и при написании

---

<sup>1</sup> Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2002. С. 30.

хроник они разделяют интересное и не интересное. А интересным является то, что похоже на сказку, или иными словами, что соответствует проповедской формуле сказочного сюжета. Интересная история должна быть рассказана как сказка. И старинные летописи и учебники истории повествуют не об однообразном аграрном цикле, и не о поступательном развитии производительных сил, а о том, как на народы обрушивались бедствия, и как те изобретали для них противодействия. История становится интересной тогда, когда она дробима на отдельные сюжеты. Сюжет же интересен, то есть способен захватить внимание, поскольку имеет целенаправленную логику развития, которая провоцирует задавать вопрос: «Чем все кончится?». Сюжет интересен и занимает наше внимание до тех пор, пока мы не узнаем конец, сюжет заставляет нас узнавать о своем окончании. Окончание же сюжета заключается как раз в том, что либо беда преодолена с помощью противодействия (хороший конец); либо противодействие оказалось смертельным для героя (плохой конец).

Многие авторы пытались описать эту схему, прибегая к различным метафорам. Так, Юрий Лотман использовал метафору пересечения границы. По его словам, «если толковать сюжет как развернутое событие — переход через семантический рубеж, то тогда станет очевидной обратимость сюжетов: преодоление одной и той же границы в пределах одного и того же семантического поля может быть развернуто в две сюжетные цепочки противоположной направленности... человек преодолевает границу (лес, море) посещает богов (зверей, мертвецов) и возвращается, захватив нечто...».<sup>1</sup>

Иногда для описания циклической сюжетной схемы прибегают к космическим метафорам — и задачей сюжета становится восстановление всего поколебленного миропорядка. Как пишет в «Словаре театра» Патрис Пави в центре рассказа «всегда находится узел конфликта (ценностей или действующих лиц), когда субъект вынужден переступить через ценности своего универсума. Благодаря посредничеству (вторжение извне или свободный выбор героя) этот поколебленный на какое-то время универсум в конечном счете восстанавливается»<sup>2</sup>.

В.Е. Хализев<sup>3</sup> высказывает идею, что сюжеты драмы с древности до эпохи Возрождения подчиняются единой архетипической структуре, состоящей из трех фаз:

- 1 — исходный порядок;
- 2 — его нарушение;
- 3 — его восстановление.

Именно в этом же ключе может быть интерпретирована трехчастная формула пьесы, введенная еще Гольдони<sup>4</sup>:

- 1 — экспозиция;
- 2 — интрига;
- 3 — развязка.

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 288–289.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 14.

<sup>3</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 131.

<sup>4</sup> Гольдони К. Мемуары. Т. 2. М., 1933. С. 361.

Существует также традиция описывать циклические сюжеты не в трех, а в четырех фазах. Так, М.А. Рыбникова<sup>1</sup> в начале 1920-х годов писала, что существует 4 стереотипных «пункта» любой истории:

- 1 — спокойное, обычное положение;
- 2 — столкновение, сдвиг, завязка;
- 3 — событие, взрыв, коллизия;
- 4 — заключение, эпизод, последствие.

А.И. Белецкий<sup>2</sup> применительно к буржуазному роману XIX века, роману, в основном посвященному любовным коллизиям, писал, что у сюжета романа имеется 4 стандартных фазы:

- 1 — заражение любовью;
- 2 — препятствия любви;
- 3 — борьба за свободу любви;
- 4 — развязка — счастливая и несчастная.

В.И. Тюпа, опираясь на учение Фрезера о протосюжете об уходе детей в другую страну, также говорит о четырех фазах «базового» литературного протосюжета:

- 1 — обособление (уход, затворничество, избранничество, самозванство, в позднее время — уход в себя);
- 2 — новое партнерство;
- 3 — лиминальная (пороговая) фаза испытания смертью;
- 4 — фаза преображения.

По мнению В.И. Тюпы эта схема напоминает четырехэтапную схему жизненного типа насекомого: яйцо-личинка-куколка-бабочка<sup>3</sup>.

Внимательный анализ всех этих схем показывает, что различие в числе фаз не принципиально, и связано с той степенью подробностью, с которой описываются все этапы сюжета. Так, некоторые авторы считают, что история начинается с исходного нейтрального, благополучного состояния, а некоторые считают, что начинать историю нужно, минуя исходную бессобытийность, сразу с «нарушения равновесия». Кроме того, некоторые авторы считают, что следует выделять ведущую в рассказе борьбу за восстановление равновесия от благополучного финала этой борьбы, а некоторые добавляют к этому и еще и последствия завершения борьбы. Учитывая все эти поправки можно было бы описать стандартный циклический сюжет подробной схемой из 5 фаз:

- исходное равновесие;
- нарушение равновесия;
- борьба за восстановление равновесия;
- финальное его восстановление;
- последствия восстановления.

Но, несомненно, более здраво и практично ограничиваться простейшей, трехчленной формулой, тем более, что во многих случаях различные фазы могут оказаться редуцированными и прочно сросшимися с соседними. Тем не менее, кажется, не случайно, что драмы традиционно создавались именно в 5 актах,

<sup>1</sup> Рыбникова М.А. По вопросам композиции. С. 83.

<sup>2</sup> Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С. 109.

<sup>3</sup> Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006. С. 39–40.

причем в театральной литературе даже были попытки наделить каждый из актов четкой и стандартной функцией в развитии сюжета.

При этом следует сразу сделать оговорку, что в любой хоть сколько-то развитой литературе циклическая схема развития сюжета никогда не охватывает все уровни и смысловые слои рассказа. Внешняя цикличность событий сюжета может легко сочетаться с линейным развитием повествования на иных смысловых уровнях. «Транскалярное» движение героя даже в циклическом сюжете не всегда циклично. Или другими словами, если с точки зрения одной смысловой шкалы изменение статуса героя может иметь циклический и даже «возвратно-колебательный» характер, то с точки зрения другой шкалы статус героя может меняться однонаправлено, с завязки и до финала.

Это, например, видно в «Короле Лире» Шекспира. Если статус короля ставить в зависимость от его окружения, от отношения его с дочерьми, врагами и друзьями, то сюжет «Лира» циклический: сначала торжествуют враги короля, затем они гибнут, и к власти приходят его друзья. И, несмотря на это, судьба Лира движется по линии ничем неостановимого падения, по линии: «отказ от власти — потеря свиты — бездомность — безумие — смерть».

Другой пример — драма «Волшебный маг» Кальдерона. Герой этой драмы из любви к женщине идет в ученики к дьяволу, овладевает магией, однако под влиянием посланных ему видений отказывается от своих магических затей, крестится и принимает мученическую смерть. С точки зрения истории могущества главного героя сюжет «Волшебного мага» циклический: сначала герой простой человек, затем он возвышается до могущественного мага, затем отказывается от могущества. Однако, с точки зрения поиска героем истины (а герой Кальдерона — философ и ученый), движение героя линейно: постигая все больше тайн, он, в конце концов, понимает, что истинный бог — Бог христиан, крестится и спасает свою душу.

В «Имяреке» Гофмансталя — притче-моралите, описывающей поведение человека перед лицом смерти, движение героя по шкале «счастье-несчастье» происходит циклически (по линии «счастье-отчаяние-счастье»), однако религиозно-моральный статус героя поступательно возрастает (по линии «грех — поиск выхода — раскаяние — прощение»).

Кроме того бывают случаи, когда движение героя по разным шкалам происходит в прямо противоположном направлении. Типичный пример — истории карьеры, в которых моральное падение героя идет параллельно его социальному возвышению («Ричард Дарлингтон» Дюма-отца).

## 4.2. О психологической необходимости циклического сюжета

Использование для описания трехфазового циклического сюжета космической метафоры создает определенные трудности для интерпретации, и в частности, порождает вопрос, является ли исходный миропорядок, царящий в первой фазе рассказа, тем самым консервативным и постоянно воспроизводимым

космическим порядком, который утверждается и архаичной мифологией, и всеми уходящими в нее корнями мировоззрениями.

На первый взгляд, именно потому, что мифологическая космогония консервативна, и мировой порядок вещей незыблем, порождающие сюжет нарушения порядка не остаются безнаказанными, в конечном итоге всегда оказываются компенсированными, а то и отмытыми. Сюжет, таким образом, заканчивается торжеством консервативного, «гомеостатического мироздания». Такое истолкование не принимает во внимание, что чередование преступления и возмездия, ущерба и возмещения может быть вовсе не нарушением порядка, а его неотъемлемым элементом, а именно проявлением свойственной мифологическому космосу цикличности. Таким образом, во втором пункте схемы речь идет не о нарушениях порядка, а о нормальном течении космического цикла. В противном случае зиму можно было бы назвать «нарушением» того порядка, который устанавливается летом.

Впрочем, как мы знаем, в мифологии действительно зима или ночь часто истолковываются как несчастье, преодолеваемое только в результате драматичной борьбы. Весна или рассвет оказываются плодом победы, а значит их наступление сопряжено с риском.

Правда, такая трактовка вполне имеет право на существование, поскольку, хотя цикличность — календарная или мифологическая — и является «нормальной», и даже привычной, но от этого она не становится эмоционально и ценностно нейтральной. Таким образом, циклический сюжет может быть вплетен в консервативный циклический космос мифологии, — но только космос трагически осмысленный, в котором хотя зима многократно сменялась весной, но всякий раз наступление зимы может восприниматься как несчастье, и даже злодейство, а наступление весны — как освобождение и даже справедливое наказание. Хотя зима естественна и регулярна, это не мешает воспринимать ее как нечто недолжное, и страстно ждать ее смену более благопотребным порядком вещей. Даже если космический цикл предполагает регулярное чередование добра и зла, от этого зло не перестает быть злом — то есть тем, от чего хотят избавиться. Поэтому второй пункт сюжетной схемы несомненно можно называть «нарушением», но только не в космологическом, а в оценочном и моральном смысле. Нарушенным оказывается не комический порядок вещей, не устройство мира, а «благой», «добрый» порядок, устанавливающийся лишь на определенных фазах существования мира.

В восприятии космической регулярности как этически уникального события можно увидеть проявление эпистемологического принципа, очевидного для наивного сознания, а в Новое время, не без усилий сформулированного Юмом: никакое повторение не гарантирует продолжения тех же самых повторяющихся событий, а значит, всегда есть вероятность, что солнце не взойдет, а весна не наступит.

Но для искусства гораздо важнее эмоциональный аккомпанемент, сопровождающий цикличность, а не ее событийный субстрат. Поэтому происходящее в драме всегда может быть истолковано как нарушение — но нарушение не космологической, а этической нормы. Если на первой стадии цикла, когда мир может быть жесток, но законен, два этих вида норм неразличимы, но на второй

стадии — стадии «нарушения», происходит разделение норм физики и морали, норм божественных и человеческих, в результате чего, законное развитие мирового процесса кажется его участникам незаконным и требующим противодействия — которое задним числом оказывается лишь путем от второй стадии естественного цикла к третьей. Таким образом, там, где сохраняется космическая и событийная цикличность, вполне может возникнуть моральная анизотропность, которую и эксплуатирует сюжетосложение.

Циклический сюжет может быть частью мифологического космического цикла только в том случае, если смысловой и эмоциональный акцент делается не на регулярности наступления весны, а на ее желательности (и, соответственно, нежелательности зимы). Именно тот факт, что разные фазы циклического сюжета имеют разную оценку с точки зрения их желательности, и позволяет сделать предположение о наиболее фундаментальных причинах возникновения циклических сюжетов в мировой литературе.

Вообще в науке и философии существует несколько основных интерпретаций, или, точнее, групп интерпретаций цикличности мифологических и фольклорных сюжетов.

Первая группа связывает цикличность сюжета с событиями природного — календарного и суточного цикла. Умиравший и воскресающий герой оказывается символом или вариацией исчезающего на ночь и опять встающего утром солнца, или убывающей и растущей луны, или умирающей на зиму и возрождающейся весной растительности, или опять же солнца, но уже в рамках годового цикла. Иногда даже можно услышать, что старобританская легенда о занувшем в недрах земли короле Артуре подсказана зимней спячкой медведей. Не случайно Ролан Барт в «Книге о Расине» вспоминает о свойстве Солнца своим восходом и закатом создавать некое подобие сюжета: «Солнце... это событие, а не среда... Вина солнца состоит в его прерывности, дискретности. Ежедневный восход солнца разрывает естественную среду ночи.... Рождение солнца чаще всего совпадает с рождением трагедии (которая длится, как известно, один день)»<sup>1</sup>.

Вторая группа интерпретаций связывает цикличность с ротацией человеческих поколений: Фрезер говорит об убийстве одряхлевшего царя и его замене молодым преемником, Фрейд вспоминает о произошедшем в древние времена съедении отца детьми. Применительно к драматургии, и вообще к литературе, это толкование хорошо вспоминать применительно к произведениям XIX—XX веков, описывающих конфликт отцов и детей. В пьесах новейшего времени молодость может прийти, чтобы убить отжившего свое, исчерпавшего свой потенциал человека — как это происходит в «Строителе Сольнесе» Ибсена и в «Орнифле» Ануя.

Третья интерпретация, связываемая обычно с именем Владимира Проппа, производит смерть и воскресение сказочного героя с обрядом инициации — юноши уходят в специально отводимые для обрядов места, откуда возвращаются уже взрослыми мужчинами, причем участие в таких обрядах также считается символическим умиранием.

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 164–165.



Наконец четвертая интерпретация связана с ритуальным значением мифов о творении. Как указывают исследователи (например, Мирча Элиаде), в культурах многих народов необходимость периодического «обновления», «омолаживания» мира требует периодического повторения (ритуального разыгрывания или зачитания) мифа о сотворении мира и его отдельных частей. Таким образом, ритуал сотворения мира (или создание человека, или создание культурных растений) периодически повторяется, но это фактически означает, что «перед сотворением» мир погружается в состояние до сотворения. Ритуал повторного творения сам собой моделирует ситуацию, в которой мир оказывается разрушенным и опять сотворенным. Впрочем, сама периодичность подобных ритуалов объясняется, по-видимому, обычно календарными причинами.

Поскольку наука не дала однозначного ответа, какую именно причину считать «исконной», то мы конечно не решимся выступать в качестве арбитров существующих теорий — хотя, на первый взгляд, именно календарный цикл кажется самым простым, и наиболее доступным наблюдению, до всякого вторичного осмысления, тем более, что кажется даже животные обладают каким-то представлением о суточном и годовом цикле. Но вне зависимости от этого сама идея цикла представляется слишком простой, даже элементарной, чтобы нуждаться для своего появления в какой-то одной, «эксклюзивной причине», без которой данная идея не могла бы возникнуть. Разумеется, все происходящее в окружающей действительности циклические события, будь это движения небесных светил, ротация поколений, перемена погоды или ритуальные действия, подкрепляют циклические схемы и в мифологии, и в фольклоре, и вообще в мышлении. Но источников подобного подкрепления может быть несколько, а может и не быть ни одного. На наш взгляд, возникнуть сюжет о «возращении» или «воскресении» может вообще без подкрепления со стороны реальных фактов.

Для иллюстрации этой мысли можно взять самый известный из сюжетов о смерти и воскресении — евангельский.

Как известно, вопрос об исторической подоснове евангельского сюжета вызвал самые страстные разногласия. Атеистические и «свободомыслящие» критики считали все происходящее в Евангелиях абсолютно вымышленным сюжетом, а рассказ о распятом и воскресшем Христе — вариантом мифов об умирающих и воскресающих богах. На противоположном полюсе находится мнение верующих христиан, считающих, что и смерть, и воскресение Христа произошли в исторической действительности. Промежуточное положение между двумя этими крайними мнениями занимает точка зрения «умеренных» научных критиков, полагающих, что хотя Иисус Христос и был историческим лицом, однако многие приписываемые ему чудеса, а также его воскресение являются плодом вымысла.

Быть арбитром в этом споре — дело еще более опасное и безнадежное, чем в споре об интерпретации мифологического циклизма, однако, на наш взгляд, с точки зрения истоков данного сюжета как типического, вопрос об его исторической подоснове не имеет большого значения. Если ничего из описанного в Евангелиях не происходило, то ситуация становится малоинтересной, поскольку атеистическая интерпретация просто отсылает нас от Евангелий к предшествующим им мифам, и все вопросы, которые нас волновали в отношении Евангелий, приходится задавать в отношении Озириса, Гора и Адониса.

Но если Христос все-таки был историческим лицом, и действительно был распят, то все его сторонники, а также все, кто относился к нему с сочувствием или симпатией (как современники евангельских событий, так и жившие в последующие времена), разумеется, были потрясены или хотя бы огорчены постигшим их несчастьем и мечтали бы, чтобы этого несчастья не было или чтобы нашелся путь встретить Учителя живым. Если Иисус Христос действительно воскрес, то это событие соответствовало этим чаяниям, и в реальности произошло то, о чем мечтали сторонники Иисуса. Если же он все же не воскрес, то все равно его сторонники мечтали бы о победе над смертью, о преодолении несчастья, и следующее за этими мечтами воображение вполне могло бы домыслить картину воскресения. Следовательно, вне зависимости от того, было или не было воскресение в действительности, оно желалось и оно воображалось. Если оно было — то его прославили, как событие, соответствующее человеческим чаяниям. Если его не было — то его пришлось вообразить, ибо оно было слишком желательным, чтобы совсем не произойти. Человеческое воображение руководствуется задаваемым желаниями вектором вне зависимости от того, в какой степени реальность соответствует этим желаниям. Более того — если реальность не соответствует, воображение начинает работать еще интенсивнее.

Юрий Лотман в свое время говорил, что сюжетная схема «жизнь-смерть-воскресение» чрезвычайно устойчива, и «трудность заключается... в объяснении устойчивости этой схемы даже в тех случаях, когда непосредственная связь с миром мифа оборвана»<sup>1</sup>. Кажется, объяснение очень простое: острое желание людей, чтобы умершее воскресло, ущерб восстановился, потерянное нашлось.

Сказанное о Евангелиях можно легко перенести на любой циклический сюжет, связанный с утратой и компенсацией, либо уходом и возвращением. Всякий раз, когда мы имеем дело со значимой для авторов сюжета утратой (будь это смерть царя, смерть растительности, смерть светила, похищение невесты или уход в дальние страны персонажа, которому автор сочувствует) воображение немедленно создает в фантазии образ преодоления этого несчастья — воскрешения умершего, возврата ушедшего, регенерации поврежденного, или хотя бы — отмщения, которое психологически также является разновидностью компенсации. В реальности подобная компенсация может произойти или нет, но в воображении, в любом случае, события вернутся к исходной точке — как обстояли дела до нанесенного ущерба. Такое «добраивание» событийной цепочки до ее возвращения к начальной точке является нормальной реакцией воображения на несчастье — поскольку нет ничего более естественного, чем желать избавиться от несчастья или хотя бы отомстить за него. Таким образом, сюжет, порожденный реакцией на несчастье, с необходимостью будет развиваться по циклической схеме. Как сказал Пропп, сюжет возникает из беды и противодействия ей. Однако, с точки зрения сюжетики, не так и важно, относится ли указанное Проппом «противодействие» к области реальной подосновы сюжета, или к области чистого воображаемого. Если исходным пунктом сюжета является беда, то либо в реальности произойдут события, компенсирующие последствия этой беды, либо,

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. С. 232.

сюжетотворящее сознание, страстно желающее подобной компенсации, вообразит подобные события.

В этой связи отдельно хочется сказать по поводу сюжетов о воскресших принцах (самозванцах). В политической жизни циклическая мифологема о смерти и воскресении как раз и воплощается в феноменах самозванства — то есть авантюристов, выдающих себя за воскресших, спасшихся, или возвращающихся после мнимой смерти законных правителей. Эстетическая эффектность сюжета о самозванце заключается в том, что в нем совмещается мотив низвержения высокого (сначала — законного правителя, затем — узурпатора), возвышения низкого (сначала — узурпатора, затем — законного правителя), и, наконец, моральное удовлетворение от восстановления справедливости и компенсации ущерба.

Сюжет о мнимо погибшем от рук узурпатора, но спасшемся принце присутствует в европейской культуре как универсальная структура, в равной степени относящаяся к политической действительности в литературе и мифологии. Если говорить о драматургии, то достаточно вспомнить, что биография Лжедмитрия вдохновляла на создание драм Лопе де Вега, Кальдерона, Сумарокова, Шиллера, Гейбеля, Пушкина, Островского и А.К. Толстого. Но еще интереснее, что поиск эффектных решений даже там, где исторический материал этого не предполагает, примером чего может служить трагедия Корнеля «Ираклий»: в реальной византийской истории узурпатора свергает тезка убитого престолонаследника, но Корнель делает его чудом спасшимся царевичем. Вполне возможно, что на Корнеля также повлияла история Лжедмитрия, но еще важнее были общеэстетические соображения: герой, который не просто низвергает узурпатора, но и восстанавливает законное правление, не просто отмщает за преступление, но и восстанавливает порядок, который был до преступления, оказываясь воскресшей жертвой, выглядит гораздо привлекательнее для зрителя и соблазнительнее для автора. Мечь является мещью в более исконном смысле, если злодей не просто получает наказание, но наказывает его именно тот, кого он обидел. Миссия избавителя производит гораздо более сильное впечатление, если он не просто избавляет от царящего зла, но и возвращает прошлый добрый порядок — порядок, которого не просто ждут, но и ностальгически вспоминают. К этому надо добавить субитативность самого воскресения: если царевич убит, то, разумеется, маловероятно, что отомстит за свою смерть. Массовое чаяние восстановления утраченного блага с одной стороны делает сюжет о вернувшемся принце обаятельным в глазах читателя и зрителя, а с другой стороны, становится важнейшей силой внутри фабулы о воскресении царя. С массовыми ожиданиями того, что убитый принц вернется, вынужден считаться и Борис Годунов (как реальный, так и герой многочисленных драм), и узурпатор Фока в «Ираклии». У Корнеля Фока сталкивается с закономерностями мифологического мышления: поскольку народ хочет, чтобы наследник прежнего государя спасся, то с неизбежностью такой принц появляется, и бороться с ним тем более невозможно, что на самом деле принц был убит. Однако, как бы под влиянием всеобщего безумия, под действием потока слухов Фока начинает подозревать, что спасенным принцем может оказаться кто угодно — даже его собственный сын. Народная вера в спасенного принца оказывается важным фактором сюжетного действия. Но это означает, что одна и та же социально-психологическая сила — обаяние цикли-

ческого мифа — одновременно и порождает сам сюжет (побуждая Корнелия исказать византийскую историю), и действует внутри сюжета. Поскольку народ ожидает спасенных принцев, в исторической действительности появляются самозванцы, а в литературе — пьесы о спасенных принцах.

В литературе мы видим двойное действие мифа: обстоятельства создания сюжета отражаются в самом сюжете, а герои пьесы поддаются обаянию того же мифа, что и автор. Такая же ситуация наблюдается в литературе о революциях — когда герои также заморожены революционным энтузиазмом, что и писатель и предполагаемые читатели, но самозванство есть старейшая разновидность революции, и само словосочетание «великая революция», по одной из версий, впервые в европейской словесности появилось в драме Лопе де Вега о Лжедмитрии.

#### 4.3. Схема «Беда и противодействие» в античных сюжетах

В античной трагедии можно найти элементы циклизма. Так, немецкий филолог Вальтер Йенс<sup>1</sup> предложил типовую четырехчленную структуру греческой трагедии:

- 1) ожидание узнавания;
- 2) выбор проблемы;
- 3) решение;
- 4) ситуация после катастрофы.

Г.А. Зеек<sup>2</sup>, не соглашаясь с Йенсом, противопоставляет ему трехчленную структуру:

- 1) ситуация;
- 2) решение;
- 3) ситуация после решения;

Или, в другой версии:

- 1) нагнетание;
- 2) кризис;
- 3) реакция;

Возможно, одним из источников «триадической схемы» в античной драме является миф о Персефоне, сводящейся к той же, пропповской сказочной схеме «беда и противодействие»: сначала Аид похищает Персефону, затем похищенную возвращает матери. «Отец драмы» Эсхил был, как известно, сыном элевсинского жреца, и эта сюжетная схема была для него действительно фундаментальной.

Однако, сюжетные структуры античной трагедии, даже если их можно привести в некоторое соответствие со схемой трехфазового цикла, чрезвычайно отличаются как от стандартных циклических схем мифов и сказок, так и от позднейших трехфазовых сюжетов христианской религиозной драмы.

<sup>1</sup> *Jens W. Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie // Wege zu Aischylos. Darmstadt, 1974. S. 87.*

<sup>2</sup> *Seeck G.A. Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie: Unters. zur klassischen Altertumswissen. H., 1981.*

Главное различие заключается в том, что античная трагедия гораздо более пессимистична, она не ставит перед собой цель «восстановления космического миропорядка» в финале, и если предполагает нечто вроде такого восстановления, — то окольными или проблематичными способами. Античная трагедия исходит из уже нарушенного миропорядка как непреодолимой данности.

В знаменитой статье Гаспарова о сюжетосложении греческой трагедии фиксируются трехфазовые сюжеты с двумя перипетиями. Правда, по данным М.Л. Гаспарова, по трехчастной формуле устроены далеко не все известные трагедии. И, кроме того, греко-римская трагедийная триада устроена не совсем так, как триада сказки или более близкого к сказке средневекового моралите. В основе античной триады лежит принцип, в соответствии с которым гибнущий, страдающий герой неожиданно в середине действия получает мнимую надежду на спасение. В результате, действие развивается от состояния несчастья — к мнимому улучшению — и от него к окончательной гибели. В терминологии М.Л. Гаспарова эта схема обозначается как «патос-контраст-патос»<sup>1</sup>.

О.М. Фрейденберг, которая открыла этот же принцип сюжетосложения даже раньше Гаспарова, но, не совсем точно распространила его на все трагедии, писала: «Обман присутствует в трагедии обычно перед перипетией. Он дается в форме мнимого спасения... Это обман судьбы. Всегда перед гибелью герой считает себя избавленным от опасности»<sup>2</sup>. Примером тут может служить трагедия Сенеки «Фиеста»: сначала мы застаем Фиеста изгнанным своим братом Атреем, затем брат примиряется с ним и разрешает вернуться в царский дворец, но мнимое улучшение положения объясняется лишь тем, что брат готовит ему особенно изощренную месть. Или, другой классический пример — трагедия Еврипида «Геракл»: жене и детям Геракла угрожает тиран Лик, они на краю гибели, внезапно прибывший Геракл спасает их и убивает Лика — но затем, охваченный безумием убивает жену и детей. Если народная сказка — равно, как и в более поздний период, средневековая религиозная драма — обычно начинает с того, что герои находятся в «естественном», «нейтральном», иногда даже благополучном состоянии, то античная трагедия с самого начала выводит на сцену уже страдающего героя.

Из-за этого, автор средневековой драмы находится в более свободном положении, чем автор античной: из нейтральной перипетии может привести героя как к ухудшению, так и к улучшению своей участи, в то время как античный герой уже страдает, и, следовательно, его положение может измениться только к улучшению. Или — точнее говоря, оно может ухудшиться, но в этом случае, ни перипетии, ни контраста не получится, а будет то, что по терминологии М.Л. Гаспарова называется «нагнетание» — это уже совсем другая структура сюжета.

В отличие от сказки, беда в античной трагедии часто является конечным, а не исходным пунктом повествования, и таким образом, психологический эффект трагедии отчасти объясняется тем, что трагедия исключает напрашивающуюся и ожидаемую фазу компенсации последствий бедствия. Сюжет древнегреческой трагедии во многом представлял собою частичный «откат» от циклического к элементарному транскалярному сюжету, — причем откат этот был вызван

<sup>1</sup> Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии. С. 141.

<sup>2</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 474.

чрезмерным вниманием к постигающей героя фазе бедствия, делающим остальные фазы хотя и присутствующими, но маловажными и находящимися в тени. То, что момент наибольшего бедствия оказывался одновременно и кульминацией и финалом действия, безусловно порождало эффект неожиданности — хотя бы потому, что зритель древности был привычен к циклическим сюжетным схемам.

Впрочем, надо признать, что трагедия приближалась к полному и окончательному «разрыву цикла» лишь изредка. Попытки замкнуть цикл и восстановить миропорядок античные трагедиографы конечно делают, хотя и не всегда убедительно. Появление на античной сцене «богов из машины» как раз и было призвано вносить умиротворение и преодолевать последствия бед, которые натворили люди. И здесь, возможно, характерной деталью является то обстоятельство, что если источником «беды» в действии трагедии оказываются поступки людей (хотя, быть может, и управляемых богами или оракулами), то «противодействие» беде предоставляется непосредственно богам, что, по сути, сознательно или бессознательно подчеркивает связь идеи компенсации бедствия с воображением. Компенсация страшной, едва ли преодолимой в реальности беды становится уделом фантазии: в сказке компенсация происходит через волшебство, а в трагедии через непосредственное вмешательство богов.

Бывает и более сложное, «диалектическое» взаимоотношение между «бедой» и «противодействием» — когда финал трагедии, являясь в одном аспекте бедой, в другом оказывается ее компенсацией. Прежде всего, это относится к тем трагедиям, в которых финальное бедствие выполняет функцию мести или возмездия за предшествующие проступки героев. Разработка греческими драматургами мотивы мести порождает сложную игру, построенную на соотношении тяжести преступления и жестокости наказания. Так, например, в «Медее», финальное бедствие — убийство Медеей своих детей, невесты Язона и его будущего тестя Креонта — формально является мстью за несправедливость Язона по отношению к Мее. Однако, сама мсть столь ужасна, что симпатии зрителя немедленно покидают Медею, которая, выступая в начале трагедии как жертва несправедливости и предательства, в конце оказывается настоящим чудовищем — так, что Сенека устами Язона провозглашает, что преступления Медеи доказывают факт несуществования богов. Таким образом, вместо мщения за преступление мы оказываемся свидетелями неотмщенного и не возмещенного бедствия.

Правда, прямо противоположную ситуацию мы видим в еврипидовской «Гекубе». Кульминацией этой трагедии является ослепление пленными троянками фракийского царя Полиместора и убийство его детей. Хотя данное несчастье преподносится зрителю вполне «патетически», однако, позиция автора явно заключается в том, что настигшая царя наказание вполне заслужено, поскольку он вероломно убил сына Гекубы Полидора. Заслуженность понесенного Полиместором наказания в финале трагедии удостоверяется «сторонним наблюдателем» — греческим царем Агамемноном. Акценты в «Гекубе» расставлены таким образом, что хотя большая часть трагедии посвящена рассказу о несчастьях, обрушившихся на голову вдовы троянского царя Приама Гекубы, финальная мсть Полиместору как бы искупает их — хотя мсть, даже если считать ее компенсацией за беду — касается лишь одного трагического эпизода в судьбе Гекубы.

Впрочем, и Полиместору удастся хотя бы отчасти отомстить за себя — тем, что он предсказывает своим недоброжелателям, Гекубе и Агамемнону скорую гибель.

Таким образом, трагики подходят к возможности полного отказа от полной «компенсации» бедствия крайне осторожно. Иногда в творениях античных авторов боги приходят на сцену, чтобы исправить созданные людьми трагические коллизии, а иногда находящееся в центре трагедии несчастье хотя бы отчасти «освящается» и дезавуируется, поскольку сопоставляется с неким предшествовавшим ему несчастьем как его исправление и компенсация. Оказывается, что преступление не требует отмщения, поскольку само является возмездием за предыдущее преступление. Если для «Медеи» такое рассуждение применимо лишь отчасти, то для «Гекубы» оно применимо в полной мере. Если же взять сюжет об убийстве Орестом своей матери Клитемнестры, то в версии Еврипида вопрос о том, является ли данное преступление «нормальным» противодействием предшествовавшим бедам, то есть мстью за былые преступления — оказывается попросту неразрешимым, поскольку преступность мести (убийство матери) оказывается вполне сопоставимым с тяжестью караемого преступления (убийство мужа). Причем у Еврипида неразрешимые сомнения автора разделяет и сам Орест, и, кажется, сами боги, что выражается в их довольно противоречивых действиях: давая Оресту указание отомстить за своего убитого отца, они затем, напускают на матереубийцу гнев фурий и угрызения совести, затем, впрочем, от них его освобождая. Можно сказать, что в «Электре» Еврипида, вопрос компенсированности кульминационного бедствия-преступления оказывается решенным ровно наполовину.

При этом стоит заметить, что преступление, за которое происходит мщение в финале трагедии, часто совершается до начала трагедии, и поэтому в самой драме мы не видим, что именно должно компенсировать финальное бедствие. Убийство Агамемнона — абстракция, а убийство Клитемнестры — сценическая реальность.

Трагедии Еврипида «Ипполит» и «Геракл» заканчиваются ничем не компенсируемыми несчастьями — царь Тесей по ошибке убивает своего сына Ипполита, Геракл в безумии убивает свою семью. Однако автор все же берется если не «противодействовать» этим бедам, то, по крайней мере, объяснить, почему они остались не компенсируемыми — и он вводит в начало этих трагедий богинь, недовольных героями. Апелляция к гневу богов должна хотя бы отчасти, хотя бы на абстрактно-рациональном уровне примирить зрителя с тем, что преступления остаются неотомщенными, и так сказать легитимировать появление в сюжете некомпенсируемого бедствия — хотя эта легитимация является довольно формальной, явно недостаточной и слабо проявляющейся в основном действии трагедии.

Еще один шаг в сторону от схемы «беда и противодействие» мы имеем в трагедиях Еврипида, которые Аристотель назвал «эпизодическими» — «Финикийцах» и «Троянках». Особенность этих трагедий заключается в том, что в них, фактически нет целостного сюжета, они, представляют что-то вроде «панорамы бедствий»: в первом случае — это бедствия, обрушившиеся на охваченные братоубийственной войной Фивы; во втором случае это бедствия, постигшие попавших в плен к ахейцам троянок. Однако, и тут своеобразным способом сюжетной «нейтрализации» несчастий становится то обстоятельство, что в этих трагедиях, — как и впоследствии в шекспировском Гамлете — погибают абсолютно все,

включая и виновников несчастий. Кульминацией «Финикиянок» становится единоборство претендентов на фиванский престол Этеокла и Полиника, в котором оба погибают. Хотя сама по себе гибель двух братьев является ничем не исправляемым несчастьем, но, во-первых, ее можно рассматривать как возмездие за то, что братья развязали войну, во-вторых, по сюжету она завершает войну, и, в-третьих, одно событие — смерть Этеокла и Полиника вполне можно рассматривать как две смерти, компенсирующие друг друга.

Легитимация бедствий в «Троянках» также формальна, как и в «Ипполите», — но все-таки она есть. Если в начале «Ипполита» мы видим Афродиту, сообщающую о своем гневе и желании погубить героя, то в начале «Троянок» мы видим Афины и Посейдона, сговаривающихся погубить ахейцев во время их возвращения из Трои домой. Далее внимание зрителей переключается на судьбу троянских пленниц, которым победители-ахейцы доставляют всяческие несчастья. Однако, зрители уже знают, что и обидчики не уйдут от возмездия. К тому же, по ходу трагедии напоминаются известные сюжеты о Неоптоleme, которому предстоит быть убитым троянкой Андромахой, и об Агамемноне, которому предстоит быть убитым собственной женой из-за троянки Кассандры. Опять, как и в Гамлете, всеобщая гибель становится сразу и преступлением, и карой за преступление.

Совершенно некомпенсируемые несчастья в античной трагедии встречаются довольно редко, и все же они встречаются — и именно это придает данным произведениям весьма специфическую яркость. И тут, прежде всего, следует называть драму Софокла «Эдип-царь», без всяких оговорок являющуюся самым известным образцом античной драмы. Среди прочих особенностей и достоинств «Эдипа-царя» нужно прежде всего указать на то обстоятельство, что Софокл не пытается смягчить трагизм положения, в которое попал Эдип ни одним из характерных для трагедии способом. В «Эдипе-царе» нет ни мести, достигшей хотя бы одного из виновников несчастий героя, ни внезапного вмешательства богов, ни указания на былые преступления, наказанием за которые могло бы быть данное несчастье, ни хотя бы упоминания о гневе богов, которые чем-то были недовольны Эдипом и поэтому наслали на него все эти бедствия — подобный тип мотивации имеется, скажем, в «Ипполите» и «Герacle» Еврипида. Но у Софокла мы имеем несчастную судьбу в чистом виде.

То же самое можно сказать и о другой, не менее известной трагедии Софокла — «Антигоне» — история сестры, казненной за то, что решилась похоронить собственного брата. В ней трагический конфликт порождается стечением обстоятельств и переплетением мотивов действующих лиц — причем, заключительную смерть большинства персонажей невозможно ни отомстить, ни как-то поправить.

#### 4.4. Средневековая триада

Возникшая с большим перерывом после античной драмы, драма средневековая во многом вернулась к «сказочным» сюжетным схемам «беды и противодействия», идеологически трансформировав эти схемы в соответствии с характерными для христианства смысловыми дифференциалами. Так, наряду со шкалой



власти и социального положения, для транскалярных движений часто использовалось противопоставление «греховности» и «невинности» — шкала, остающаяся значимой в драматургии вплоть до XIX века. В этом случае «невинность», «безгрешность» метафорически может быть визуализована как «высота», с которой герой низвергается или на которую он возносится — от страшной «пропасти греха». «Увы, несчастная! С какой высоты упала и в какую пропасть» — говорит героиня драмы «Авраам» Гротсвиты Гандерсгеймской (XI век; пер. М. Кублицкого).

В средневековой драме контраст греховности и невинности, в сочетании с отражающим тему мученичества контрастом счастья и страдания, стали играть даже большую роль, чем более важные для античности и нового времени контрасты, связанные с социальными иерархиями — власти, рабства, и т. д. Сюжеты средневековых драм часто элементарно схематичны, и сводятся к циклическому транскалярному движению: сначала герой попадает в некую бездну (бездну греха или бездну страданий), затем он из нее спасается.

Средневековая драма демонстрирует специфическую христианскую интерпретацию вечной для любых сюжетов оппозиции «стабильности и неравновесия» и её более частного случая — оппозиции «закона и нарушения». Христианская интерпретация связана с двумя источниками: во-первых, усилением морализма, акцента на этику, который породил представление о шкале праведности, превосходящей по своей важности обычную шкалу социальных статусов — тут немало важную роль сыграли мотивы, идущие от философии стоиков. Второй источник интерпретаций — гонения на ранних христиан, оказывавшие огромное значение на формирование христианской мысли, и, в частности, христианской сюжетики: легенды о гонениях римлян на христиан продолжались обрабатываться и варьироваться даже через 1000 лет после прекращения этих гонений (хотя тут сыграл свою роль контакт с исламом). Так или иначе, для христиан, или, в частности, для средневековых христианских драматургов роль драматического «неравновесия», то есть стоящего внимания нарушения рутинного существования могли играть две коллизии: либо моральное падение и моральное возвышение, переход от праведности к греху и от закоснелости в грехе — к праведности, либо мученичество, претерпевание гонений за веру.

Эту схему начала использовать уже Гротсвита из Гандерсгейма — автор самых первых в истории постантинской Европы драматических произведений. В частности, сюжет цитировавшейся выше драмы «Авраам» сводится к тому, что девушка, сначала дала обет безбрачия, затем была соблазнена и стала гетерой, но затем была возвращена к монашескому состоянию своим дядей и духовным отцом Авраамом. Близкий сюжет — в драме Гротсвиты «Пафнутий», где праведник Пафнутий возрождает к невинной жизни куртизанку Таисию. При этом, «трехфазность» фабулы не была изобретением средневековья. Гротсвита писала свои драмы в качестве полемического ответа на популярные комедии Теренция. Комментируя сюжеты Теренция как предшественника Гротсвиты, М.Л. Андреев пишет: «Судьба героини, таким образом, проходит три фазы: потеря девственности — перспективы гетеризма — брак. Героиня обретает себя после временной потери самооткровенности: как дочь полноправных афинских граждан, она от рождения предназначена для той развязки, которую преподносит ей комедий-

ный финал в качестве неожиданного подарка судьбы. Полностью ее путь в предсюжетные и сюжетные времена можно описать так: период сексуальных запретов (детство), период сексуальной свободы (от потери девственности до брака), период сексуальных ограничений (брак)<sup>1</sup>.

Таким образом, Теренцием была в совершенстве освоена игра со шкалой социальных статусов — статусов, связанных с сексуальными запретами и их нарушениями, с обычаями, регулирующими брак, а также с гражданством, вхождением в городскую общину и принадлежностью к роду. Судьба героини Теренция описывается циклом потери и возвращения «нормального» социального статуса. Но женщина у Теренция — персонаж пассивный, а в силу этого второстепенный, действие комедии происходит во имя женщины, но это комедия о поступках мужчин. Христианство поставило пассивного, распинаемого и гонимого героя в центр своего интереса, и поэтому претерпевающий герой оказался в центре средневековой драмы, сюжет который приобрел характер трехфазного цикла.

Наряду с духовным падением и духовным возрождением в драмах Гротсвиты используется оппозиция «счастья-страдания», «беды и спасения». В таких драмах Гротсвиты как «Дульциций», «Калимах» и «Галикан» властители-язычники, римские полководцы пытаются обесчестить женщин-христиан, те попадают в безвыходное положение, в узилище — но в последний момент божественное чудо спасает их, поражая врагов или обращая их в христианство. В драмах Гротсвиты женщина — это объект понижения или возвышения, а мужчина — орудие, способствующее ее понижению или возвышению. Мужчина — либо орудие дьявола, соблазнитель или насильник, который своими домогательствами может ввергнуть женщину в бездну (Дульциций, Калимах, Галикан) — бездну греха или бездну горя, или наоборот, спаситель, орудие бога, поднимающий женщину из бездны (Пафнутий, Авраам).

Продолжение этой средневековой темы — катастрофического взгляда на падение женщины — мы видим и в ренессансном театре, испанском и английском. При этом, если в испанском бесчестье женщины сравнительно легко исправляется мезтью — ей или соблазнителю, а также таким «средневековым» шагом как отправка женщины в монастырь, то в английском неверность женщины действительно становится мировой катастрофой, которую невозможно исправить — что можно видеть на таких пьесах, как шекспировский «Отелло», «Трагедия девушки» Бомонта и Флетчера или «Женщина убитая добротой» Хейвуда. Во всех этих пьесах неверность жены оказывается для мужа столь жуткой катастрофой, что даже мезть не может утешить его, а является лишь минимальным действием — необходимым, но отнюдь не достаточным.

После Гротсвиты, стоящей несколько особняком в истории европейской драмы, женщина редко была главным героем средневековых пьес, но трехфазовый сюжет, строящийся на схеме «невинность — падение — раскаяние», «счастье — страдание — спасение», либо, реже, «невинность — преступление — возмездие», все равно чрезвычайно характерен для них. Структура «триадического» сюжета базируется на двух перипетиях, противоположных по действию: одна

<sup>1</sup> Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. С. 23.

из них ухудшает или улучшает положение героя (иногда — делает и то и другое, но в разных смыслах), вторая его, соответственно, губит либо спасает.

Вот известный благодаря переводу Александра Блока миф Рютбефа «Чудо о Теофиле» (XIII век): Теофил служил церкви, решил продать душу дьяволу, но в конце концов раскаялся и заступничество девы Марии помогает ему расторгнуть договор.

Вот «Игра о святом Николае» Жана Боделя (XIII век): христианин попадает в руки язычникам, царь обещает его пытать и казнить, если икона святого Николая не охранит его казну, воры обворовывают казну царя, христианин должен погибнуть в страшных мучениях — но ворами является святой Николай, они возвращают казну. и все язычники переходят в христианство.

Вот анонимное французское моралите «Нынешние братья»: двое братьев под влиянием зависти начинают ненавидеть третьего брата, поскольку отец его выделяет и даже посылает учиться. Они бросают его в колодец — но затем раскаиваются, извлекают его из колодца, тот оказывается живым, раскаявшиеся преступники получают прощение от брата и родителей. Любопытно, что судьба братьев-убийц, и младшего брата — их жертвы, развивается параллельно, но относительно разных ценностных шкал: если история старших братьев идет по маршруту «невинность — грех — раскаяние», то у младшего брата — по схеме «счастье-беда-спасение», хотя падение и вознесение по обеим шкалам происходит одновременно. Кроме того, падение и вознесение младшего брата, происходит не только в фигуральном, но и в буквальном смысле: когда он «низвергается», то оказывается на дне колодца, когда же приходит спасение, его из колодца достают.

Евангельский сюжет о поклонении пастухов, казалось бы, не предполагает сколько-нибудь сложного сюжета, в нем вообще нет развития. В английской рождественской мистерии XII века «Вифлеемские пастухи» находится выход в том, что основное сюжетное действие переносится в бытовой пласт. Самому поклонению предшествует чисто бытовая история, разворачивающаяся между пастухами и овцекрадом Маком. И вот этот сюжет имеет четкую тройную структуру: сначала все идет в гости, затем Мак воспользовавшись этим, начинает воровство и дебош, затем наказание преступления, Мака разоблачают, и только как венчание и усиление этого благополучного финала, происходит само поклонение: религиозный элемент сюжета оказывается «средством усиления» или «интенсификации» благополучного бытового финала.

Те же самые закономерности мы видим и в драмах, написанных в эпоху Возрождения, но в традиционных для Средневековья «религиозных» жанрах.

Вот ауто Лопе де Вега «Странствование души» — душа пускается в путь, и сначала садится на корабль Дьявола, но затем пересаживается на корабль покаяния.

В ауто Кальдерона «Психея и Купидон» — Психея любит Купидона, возникает пирушественный стол, она соблазняется Ненавистью — стол исчезает, уютный мир гибнет, Психея кается — и все восстанавливается.

В его же ауто «Божественный Орфей» Орфей, являющийся аллегорическим заместителем Христа, утрачивает Эвридику, — но затем отправляется в Ад и спасает ее. Тут мы видим прямую редукцию евангельского сюжета до проповедской схемы волшебной сказки.

В английском протестантском моралите «Борьба с совестью» лицемерие и сладострастие совращают человека в папизм — но он возвращается обратно.

Итальянский литературовед Ф. де Санктис говорит, что средневековое моралите описывает три стадии развития души:

1. Чувственность, «человеческое», предоставленность самому себе;
2. Очищение или покаяние, освобождение души;
3. Обновление, Свет разума, благодать.

По мнению исследователя, эта же трехчастная схема моралите в «преувеличенном» виде воплощается в «Божественной комедии» Данте<sup>1</sup>.

В средневековых пьесах персонажи делятся на главных действующих лиц, а также персонажей, которых можно было бы назвать «операторами перехода» — эти персонажи инспирируют понижение или повышение главным героем своего религиозно-морального статуса (по Проппу — помощники и вредители). Если движение судьбы героя идет по шкале «грех-невинность», то операторы перехода, соответственно выполняют функцию соблазнительей, или обличителей; если же речь идет о мученичестве и спасении — то «операторы перехода» становятся гонителями или спасителями.

Фактически, средневековая драма утверждает мировоззрение, в соответствие с которым резкая перемена в моральном статусе не может быть спонтанной — для нее обязательно должна найтись веская внешняя причина, в пространстве драмы подлежащая персонификации. Операторы перехода могут быть реальными людьми — царями, духовными отцами, могут быть сверхъестественными персонажами — вплоть до Бога, проявляющегося в чудесах, или девы Марии, а могут быть аллегорическими персонажами — как, например, соблазняющие людей в моралите Зависть или Грех.

Можно сказать, что к средневековой драме лучше, чем к какой либо еще применима актантная модель Греймаса, считавшего, что «актантов» в пьесе надо делить на тех, кто добивается какой-либо ценности, союзников и вредителей, которые помогают или мешают ему добыть эту ценность, а также «отца» являющегося источником этой ценности.

Существует, однако, нюанс, который не вписывается в схему Греймаса и который противопоставляет средневековую драму многим как более ранним, так и более поздним разновидностям. А именно, герой средневековой драмы вовсе не добивается изначально той ценности, которую он в итоге получает. Основная ценность, вокруг которой вращается действие средневековых драм, которой подчинен сюжет и которую вполне осознает автор, — это спасение души. Однако герой далеко не всегда преследует эту цель, и более того, он далеко не всегда от нее сознательно отказывается. Его могут интересовать сиюминутные цели, но действие неизменно подводит его к осознанию, что любой поступок — ход в игре, где ставкой служит его душа. Герой средневековой драмы помимо своей воли — и часто неосознанно — влечется Богом или дьяволом к спасению или гибели.

Постфактум герой средневековой драмы оказывается пассивным, влекомым — или во всяком случае его судьба в сильнейшей степени предопределена

<sup>1</sup> Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. 1. М., 1963. С. 122.

высшими силами. Тут можно увидеть глубокое родство, объединяющее средневековую драму с античной и противопоставляющее ее драме новоевропейской.

Средневековая драма часто очень похожа на волшебную сказку, но в ней, в отличие от сказки, те, кто помогают и вредят главному герою, — вредят и помогают не достижению поставленной самим героем цели, а достижению общей, главной, сверхцели — спасения или гибели. Поэтому действия союзников и вредителей могут оказаться довольно прихотливым образом сопряжены с текущими целями персонажей: вред и помощь могут оказаться прямой своей противоположностью с «небесной» точки зрения, дьявол помогает в сиюминутных делах, чтобы погубить, а то, что героем истолковывается как несчастье, может подтолкнуть к раскаянию. Поэтому для средневековой — а также всякой акцентированно-моралистской, религиозной драмы — можно составлять два «реестра» союзников и вредителей. Одни персонажи помогают или мешают герою добиваться его собственных целей, другие — помогают или мешают спасти его душу. Союзники из первого списка оказываются вредителями во втором списке.

Как было сказано выше, в рамках трехчастного сюжета с двумя перипетиями, положение античного героя в первой фазе сюжета может только улучшаться, а положение средневекового — и ухудшаться, и улучшаться. Но это — только на первый взгляд. На самом деле оно всегда ухудшается. Ибо если оно улучшается с внешней стороны, если герой приобретает «блага мирские», то это значит, что он поддался соблазну, и духовно гибнет, а блага мирские его обманут. В этом пункте происходит величайшая точка совпадения античной и средневековой драмы: в обеих улучшение положения персонажа, как правило, мнимое, и герой может думать, что его положение улучшилось только потому, что он не знает всех скрытых обстоятельств. Разница только в том, что в античном мире герой не знает тайных обстоятельств земной, обычной реальности, а в средневековой драме скрытым от героя остается небесный, мистический смысл происходящих с ним событий. Но поскольку в конечном итоге любое движение героя, как правило, сводится к ухудшению положения (очевидному или скрытому), то вторая перипетия должна его улучшить. Средневековая драма чаще кончается спасением героя, в то время как античная — гибелью. Таким образом, если «античная» триада идет по линии «страдание» — «мнимое спасение» — «страдание», то средневековая триада — по линии «нейтральное состояние» — «страдание» — «спасение», либо «нейтральное состояние» — мнимое спасение — истинное спасение». Реформирование античного сюжетосложения происходит за счет двух факторов. Во-первых, большего оптимизма христианского мировоззрения, считавшего, что для человека всегда остается путь к спасению. Во-вторых, благодаря привнесению второго, «мистического» измерения происходящих на сцене событий, так что становится возможным двоякое толкование перипетии: гибель может оказаться спасением, а счастье — гибелью. Это открытие христианской драмы будет использовано драмой нового времени, когда будет изображаться карьера людей, одновременно являющаяся их моральным падением.

Реформирование средневековой драматургии в эпоху возрождения могло привести к тому, что «средневековая» сюжетная триада была приближена к античному, пессимистическому типу.

Одна из первых светских пьес эпохи Возрождения, «Сказание об Орфее» Полициано (1471), где мы видим как бы две части — сначала триадический, сказочно-средневековый сюжет, к которому затем «прибавляется» вторая половина, повествующая о горе и гибели героя. Все учебники истории литературы единодушно повторяют, что драма Полициано повторяет черты средневековой мистерии — кстати говоря, ассоциация сюжета об Орфее с Христом видимо была довольно стереотипной, на этом параллелизме построено ауто Кальдерона «Орфей». Но интересно, что с точки зрения сюжета «Орфей» Полициано не просто усложняет средневековую драму — это усложнение имеет цель произвести ее моральную инверсию, а именно «переключить» с оптимизма на пессимизм. Средневековые пьесы, в общих чертах повторяя схему «пропповской» сказки, говорят об опасности и спасении от нее. «Орфей» Полициано сначала проходит всю эту схему — дело начинается с гибели возлюбленной Орфея, и его практически успешном походе за нею в царство Аида — однако затем начинается «трагическая» часть пьесы. При этом во второй части пьесы, в отличие от первой, нет перипетий, нет «транскалярных» движений — это последовательное и однонаправленное движение героя от плохого к худшему: Орфей повторно утрачивает Эвридику, впадает в отчаяние, отказывается от участия в оргии вакханок и гибнет от их рук. Сказочная, новеллистическая система взаимно противостоящих перипетий переходит в чисто трагическую историю о низвержении. Если же рассмотреть сюжет «Орфея» без подробностей, укрупненно, то при желании в нем можно увидеть античную триаду: «страдание» — «мнимое спасение» — «страдание».

Характерная для средневекового сюжета схема — падение и спасение главного героя под влиянием внешних, часто сверхъестественных помощников и соблазнитель — повторяется и после окончания Средних веков, в частности в эпоху барокко, когда в драматургии широко наблюдались рецидивы средневековой фантастики. Такова самая известная из барочных немецких драм «Карденио и Целинда» Гриффюуса. Эта пьеса уже постренессансная. Хотя она и посвящена неразделенной любви, но на средневековый манер преобразует любовную историю в историю спасения: главные герои этой пьесы из-за неразделенной любви готовы идти на преступление, Карденио хочет убить соперника, Целинда хочет прибегнуть к колдовству, — но им являются призраки, испуганные герои раскаиваются, признаются своим несостоявшимся жертвам и уходят в монастырь.

Близкий сюжет — в «Волшебном маге» Кальдерона. Из-за неразделенной любви главный герой продает душу дьяволу и учится у него колдовству, однако Бог вразумляет его, посылая привидение скелета, напоминающего о бренности всего — после чего герой крестится, и, вместе с женщиной, которую любил, погибает мученической смертью. Призраки в этих барочных пьесах выполняют роль сверхъестественных помощников и одновременно, с точки зрения целей, преследуемых героями — сверхъестественных врагов.

Можно также назвать вполне вписывающиеся в трехчастную, средневековую сюжетную схему ауто Тирсо де Молино — например, «Осужденный за недостаток веры», где вначале главный герой, отшельник Паоло, ведет праведную жизнь, затем, поддавшись искушениям дьявола, принявшего вид ангела, становится разбойником, и в конце гибнет и попадает в ад — в то время, как его

«двойник» — разбойник, кается и попадает на небеса — хотя в тюрьме дьявол и пытается помешать его покаянию.

Думается, что сюжет средневековой драмы так легко и естественно описывается указанной триадической схемой даже не потому, что авторы средневековых моралите решали какие-то специфические содержательные задачи. Они их решали, но дело не в этом, а в том, что эта драма сравнительно проста по форме, ее сюжет примитивен, и в силу этого триадическая схема с двумя перипетиями видна особенно явно. «Простой» сюжет именно в силу своей простоты наилучшим образом презентует фундаментальную структуру всякого сюжета, заключающуюся в том, что некоторое равновесие сначала нарушается, а потом приходит в норму.

Впрочем, разумеется, легко мыслим и еще более простой сюжет с одной перипетией, с одним транскалярным переходом — пример чего мы видим на одном из самых ранних образцов средневековой религиозной драматургии — пасхальных драмах, инсценирующих евангельский эпизод о женах мироносицах, обнаруживающих пустой гроб Христа. «Транскалярный переход» в этих драмах базируется на противопоставлении скорби и радости. Скорбящие женщины идут к гробу, встречают ангела, обнаруживают пустой гроб — и радуются. Здесь нет цикла, а есть переход от скорби к радости через опосредующую стадию изумления.

При этом надо оговориться, что некоторые средневековые мистерии представляли собой длительные, иногда идущие несколько дней представления, включающие в себя множество сюжетно-автономных эпизодов. Из небольших мистерий формировались длительные циклы, уже не имеющие триадической структуры и воспроизводящие большие фрагменты Ветхого и Нового завета. В 1510 году в Альфельде (Гессен) была поставлена трехдневная мистерия страстей, полностью воспроизводящая все происходившее в евангелиях. В этом случае, триадическая схема может быть применена только к каждому из этих эпизодов по отдельности.

Это же относится к «Действу об Адаме», в состав который входят несколько эпизодов, в частности рассказ об убийстве Авеля Каином. Этот рассказ в триадическую схему вполне укладывается, ибо состоит из трех основных узлов: исходное благополучие — убийство — появление чертей и изгнание Каина.

Другой пример: английское моралите XV века «Замок стойкости» фактически состоит из двух частей, каждая из которых представляет собой законченный сюжет, причем примерно по одинаковой схеме: грехи собираются соблазнить человека, поначалу они добиваются успеха, но потом человеку удается «реабилитироваться». Сначала человек под влиянием злого ангела отдает себя миру, мир дает ему в спутники Глупость, Сладострастие и Злословие, однако Искупление возвращает человека в Замок. Штурм замка грехами не удается, но купость угоривает человека выйти из него, появляется смерть — но мир и милосердие вымаливают человеку прощение.

Кроме того, среди поздних средневековых драм изредка появляются произведения с развитой, можно сказать полноценной драматургией, самым ярким примером чего, вероятно, является французский мирабль «Чудо богородицы с Амилем и Амином» — связанное, целостное, но, тем не менее, многоэпизодное повествование, уложить которое в триадическую схему при всем желании очень трудно.

Важный метод усложнения триадической схемы — ее параллелизация, когда моралите отслеживает путь одновременно нескольких (как правило, двух) персонажей, и судьба каждого из которых представляет собой отдельную линию с собственными перипетиями. При этом персонажи представляют собою контрастные противоположности, и судьба каждого из них триадична, но судьба одного представляет собою как бы зеркальную инверсию судьбы другого. Во французском моралите XV века «Хорошо вразумленный и дурно вразумленный» мы видим две параллельных триады, где умный и глупый персонажи берут себе в поводыри Разум и Непослушание — в результате один получает награду, а другой гибнет.

Впрочем, не всегда судьба двух персонажей противоположна во всем — иногда различаются лишь финалы, примером чего может служить другое французское моралите — «Нынешние дети». В нем двух братьев отдают в учение — или вернее, к Учению, но они поддаются Дурному приключению, в результате чего один из братьев гибнет, а второй, напуганный его гибелью, возвращается к учению. Таким образом, в одном случае преступление «урегулируется» путем наказания, а во втором — путем раскаяния и исправления «преступника», причем пример наказанного служит мотивом для раскаявшегося. Последовательно идущие друг за другом финалы двух сюжетных линий оказываются связанными в причинно-следственную цепь — и поэтому триадическая схема усложняется, в рамках моралите мы видим две сюжетные триады, отчасти сдвинутые относительно друг друга.

Еще один способ усложнения — появление ложного действия. Примером может служить сюжет о встрече человека со Смертью, получивший воплощение в английском моралите «Всякий человек», в швейцарском «Бедный человек», в итальянском «Представлении о душе», в комедии Ганса Сакса, и, наконец, в созданном по мотивам этих средневековых памятников в начале XX века драме Гофманстала «Имярек». Сюжет этой пьесы заключается в том, что благополучный человек встречается со смертью, пытается найти себе помощников, но все былые друзья — такие, как Любовь иди Богатство, — его предают, пока наконец человек не берет в помощники Веру, с которой смело идет навстречу смерти. В «примитивном» варианте эта пьеса могла бы выглядеть так: исходное благополучие — встреча со смертью — нахождение веры и благополучный финал. Но в реальности финал предваряют ошибочные действия героя, который пытается найти себе помощников не там, где их следует искать. То есть, между нарушением равновесия и его восстановлением оказывается факультативный промежуточный этап, в течение которого перебираются возможные пути восстановления равновесия. Однако именно этот казался бы факультативный этап и занимает большую часть действия.

#### 4.5. «Средневековый» циклизм в новоевропейской драме

История драматических сюжетов после средневековья может быть рассмотрена с точки зрения тех преобразований, которым подверглась трехфазовая схема средневековой драмы.

Прежде всего, в сюжетах были преобразованы те ценностные шкалы, среди которых действуют и за продвижение вдоль которых борются герои драм.



Моральная шкала с полюсами «греховность» и «невинность», уступила место шкалам, связанным с положением в обществе, властью и подчиненностью, удачей и неудачей, честью и бесчестьем, богатством и бедностью и так далее. Эротическое начало часто (но отнюдь не всегда) стало играть роль положительного полюса — Теренций пробился сквозь цензуру Гротсвиты. «Мученическая» шкала «счастье-страдание» отчасти сохранила свое значение, но мотивировка страданий конечно изменилась — мученичество за веру уступило месту страданиям по широкому разнообразию причин: страдания, причиняемые тиранами, феодалами, политическими соперниками, жестокими родственниками, военными противниками, стяжателями имущества и неверными возлюбленными почти заменили гонения за веру.

С точки зрения композиции для драм нового времени характерно разрастание второй, средней фазы сюжета. То, что составляет основной интерес всякого драматического сюжетосложения, а именно процесс падения героя, — становится все более обширным и разнообразным, дробится на микросюжеты и занимает большую часть сюжетного времени, в то время как третья фаза (раскаяние и спасение) движется к финалу и иногда ограничивается некоторыми финальными репликами.

Отказ от фантастики, а значит и от характерного для средневековой драмы чудесного спасения открыл путь для «плохих концов», для финальной гибели героя. Однако сочетание гибели с моральным преображением, с «торжеством духа» отчасти реабилитировало традиционный средневековый или барочный финал, где мученик также мог погибнуть — но спастись и победить (как в «Калимахе» Гротсвиты или «Волшебном маге» Кальдерона).

В ряде случаев основой сюжета все-таки является перемещение героя по моральной шкале (обычно — его падение), однако даже в этих случаях значительно реже встречаются «соблазнитель» перехода — ответственность за поступки все более переносится на самого человека, и приписывается его собственной природе — о чем говорит Эдмунд в «Короле Лире».

Впрочем, драма нового времени знает случаи «обличителей» более близкие к средневековому образцу. Пример — романтическая пьеса Дюма-отца «Ричард Дарлингтон». Пьеса эта показывает моральное падение честолюбивого молодого политика Дарлингтона, который начинает с обмана жены, затем совершает предательство своих избирателей и политических убеждений, и, наконец, совершает убийство. Все это время за ним наблюдает палач Мобрей, являющийся на самом деле отцом Ричарда Дарлингтона. Мобрей пытается предупредить Ричарда, он укоряет его, пытается сгладить последствия его поступков, в конце концов он призывает Дарлингтона ехать в глушь каяться, и лишь когда все эти призывы остаются не услышанными, Мобрей уничтожает политическую карьеру Дарлингтона, разоблачив свое с ним родство: сын палача не может рассчитывать ни на карьеру, ни на выгодную женитьбу. Как моральный обличитель Мобрей вполне можно считать вариацией фигуры ангела, посланного богом призрака, или доброго гения, пытающегося укорять Фауста в трагедии Марло.

Другой добрый ангел — адвокат Берент в драме Бьернстерне-Бьернсона «Банкротство». Фигура эта по своей «святости» довольно странная, и вызвала немало обвинений драматурга в мелкобуржуазности. Но по сути весь сюжет

«Банкротства» — это попытка приложить христианский сюжет о моральном возрождении через страдание и покаяние к быту предпринимателя. Предприниматель Тьелде обманывает людей, пытаясь всевозможными махинациями прикрыть свою несостоятельность, он все больше погружается в пучину обмана. Старый адвокат Берент, представляющий крупные банки-кредиторы, уговаривает его пройти процедуру банкротства и таким образом очиститься. В результате, хотя Тьельде и теряет свое состояние, но в его семье воцаряется мир, он начинает смело смотреть в глаза людям, его дочери обретают счастье. В итоге банкротство оказывается настоящим чистилищем, позволяющим капиталисту избежать ада. Тут можно провести параллель между «Банкротством» Бьернсона и «пещерой святого Патрика» Кальдерона, барочной пьесой о чистилище, которое злодей получает возможность пройти еще при жизни.

Во второй половине XIX века делаются попытки дискредитации фигуры исправителя — событие немаловажное, учитывая, что ранее в истории комедии даже трудно вспомнить случай открытого пародирования этой фигуры. К этой задаче явно подходит Островский в «Грозе», где «сумасшедшая барыня», уличная безумная воплощает ходульные, стереотипные технологии христианской риторики — однако, эти фактически бессмысленные, никому не обращенные слова сумасшедшей приводят героиню к публичному покаянию, которое также не приносит никакого облегчения. Финал «Грозы», как известно, самоубийство героини. Финал этот, кроме прочего, символизирует прекращение действия традиционных христианских способов, урегулирования моральных конфликтов — таких, как обличение, покаяние, страдания и прощение. Несмотря на это, сюжет «Грозы» формально укладывается в средневековую сюжетную схему о падении и возмездии, что, например, хорошо видно из конспективного пересказа сюжета «Грозы» писателем И. Гончаровым: «увлечение нервной страстной женщины и борьба с долгом, падение, раскаяние — и тяжкое искупление вины».

Такая же, как в «Грозе», дискредитация моральной техники христианства обнаруживается в драме Гауптмана «Одинокие», где роль «исправителя» играет отец главного героя. Ученый Иоганес Фокерат разрывается между своей женой, и студенткой, с которой он может поддерживать духовное общение. Отец отчитывает его, используя традиционную христианскую риторику о божьей воле, грехе, возрождении, покаянии и прощении. Греховная связь героя разорвана, но он не чувствует никакого возрождения новой жизни, а напротив, кончает с собой от одиночества. Испробованная еще в средневековье техника «исправления» оказывается непригодной в новых условиях и к людям нового типа.

Наконец, в начале XX века появились модернистские пьесы, сознательно имитирующие средневековую драму, например «Имярек или смерть богатого человека» Гофманстала. Эта аллегорическая стихотворная драма, построенная по мотивам английского моралите XV века, а также комедии Ганса Сакса, показывает сначала богача посреди земного счастья, затем — его в бездне отчаяния из-за грозящей ему смерти, и наконец — укрепленного и спасенного от дьявола с помощью персонифицированной Веры и Деяний как своих фантастических помощников, союзников и исправителей. Действие подчинено циклическому транскалярному движению от счастья — к отчаянию и назад к счастью.

Структуру моралите повторяет и пьеса Стриндберга «Преступление и преступление» — история о том, как начинающий драматург не выдержал испытания первым успехом, бросает друзей и возлюбленную ради более шикарной женщины, и в результате оказывается втянутым поток неприятностей, выйти из которого ему удастся только через духовное исправление. В конце герой обращается к вере, его несостоявшаяся любовница уезжает из Парижа. Действие отчетливо распадается на три этапа: невинность — соблазн — раскаяние.

В еще большей степени средневековые проглядывают в стриндберговской «Пасхе». Действие пьесы происходит во время празднования пасхи — то есть, праздничный цикл накладывает свой отпечаток на человеческую жизнь и прямо подчеркивается, что развертывание событий в семействе Гейстов повторяет события евангельского сюжета. Развертываются же они по классической триадической схеме «нейтральное состояние — горе — спасение». В страстную пятницу все ожидают, что кредитор Линквист опишет мебель в семействе Гейстов, Элеонору Гейст арестуют за кражу цветка, а Кристина изменит своему жениху Эллису Гейтсу. На пасху все страхи рассеиваются.

Явно к числу этих же имитаций относится трилогия Франца Верфеля «Человек из зеркала». «Триадическая» архитектура этой пьесы вполне отражается ее трехчастной структурой. В первой части главный герой желает уйти из мира в монастырь, но в последний момент его соблазняет демонический двойник. Во второй части герой все более погружается в дебри греха, увлекаемый соблазнителем. В третьей части герой кается, и восходит новой жизни в монастыре. То, что монастырь в пьесе Верфеля изображается не христианский, а некий условно-восточный, индуистско-буддийский, то, что святость, к которой в итоге приходит герой, также интерпретируется скорее в буддийском духе не может нас обмануть. Пьеса явно стоит на плечах обширной христианской традиции, в частности, традиций средневековых моралите, а также многочисленных вариаций на темы притчи о блудном сыне. Впрочем, притчи с аналогичной трехчастной структурой «естественное состояние — падение — возрождение» можно встретить и в буддийской литературе. Особенно интересно, что трехчастность построения пьесы Верфеля обосновывается в тексте самой пьесой с помощью теории «трех прозрений». Первое, данное человеку прозрение, — способность увидеть мир, войти в естественное состояние. Второе прозрение — увидеть собственного двойника и бороться с ним, это второе прозрение составляет сюжет пьесы, и оно же составляет суть грехопадения. Третье прозрение — превращение в святого — составляет счастливый финал пьесы.

Определенным повторением сюжетов средневековых моралите, и в еще большей степени сюжетов Гротсвиты является трагедия О'Нила «Анна Кристи», в которой рассказывается о девушке, сначала падшей, а затем «социально реабилитирующейся» в результате замужества.

## Глава 5

# Драма как концентратор смысла

### 5.1. Двойной символизм драматического события

Важнейшим свойством драматического сюжета является его концентрированность, возникающая из противоречия между малым масштабом драматического повествования и предъявляемыми к нему требованиями масштабности.

Маломасштабность драмы связана с ограниченностью возможностей театрального зрелища, порождающего такие свойства драмы как краткость, тяготение к строгой линейности сюжета, избегание показа реалий, не связанных с человеческим общением (драматический антропоцентризм).

Одновременно к драме предъявляются требования масштабности, яркости, интереса для зрителей; требование законченности, означающее, что некоторая система отношений в ее развитии будет в ходе пьесы продемонстрирована полностью, так что в «послефинальном времени» не остается ничего, к ней относящегося; требование прозрачности, означающее, что зрителю надо успеть продемонстрировать все относящиеся к действию причины и силы; требование иллюзорной вовлеченности зрителя в спектакль.

Драма, таким образом, хотя и не может, но обязана быть масштабной — этот момент эстетической напряженности можно было бы назвать «конфликтом масштабов» — перед драмой стоит задача выразить богатое содержание в небольшом объеме и скудными средствами. Так, в частности, Е. Холодов говорит о центростремительной и центробежной тенденций организации драмы: стремлению к концентрации времени и места противостоит «сопротивление материала законом жанра» и «стремление охватить жизнь в ее полноте»<sup>1</sup>.

Пытаясь разрешить эту проблему, драма вырабатывает особые критерии отбора материала, призванные повысить концентрацию смысла, цельность и наглядность происходящего действия. Как говорил Рихард Вагнер, если миф был концентрированным выражением опыта первобытного человека, то трагедия — концентрированным выражением мифа.

Концентрированность смысла, прежде всего, означает, что всякий представленный в драматическом повествовании смысловой элемент должен демонстрировать

---

<sup>1</sup> Холодов Е. Композиция драмы. С. 39–40.

не только себя, но тем или иным способом намекать и указывать на что-то большее, что-то сверх своего буквального прочтения. То есть, элементы драмы должны быть выразительны и символичны. Естественным следствием склонности драмы к концентрации времени и места становится символическая значимость выбранного драмой материала. Те немногие часы из жизни персонажа, которые избираются для изображения на театральной сцене, неминуемо начинают воплощать всю его жизнь — то есть они получают супранатуральную символическую нагрузку, становясь линзой, через которую видно нечто большее, чем они сами — через несколько часов сценического времени даны годы и десятилетия жизни персонажей.

В драме, однако, уместен не всякий символизм. Прежде всего, драма изображает судьбу своих героев, их переходы между бедственными и благоприятными ситуациями, поэтому всякое событие и обстоятельство драмы должно иметь ценностную значимость для ее героев — поэтому, всякое событие драмы «символично» по крайней мере в том смысле, что оно сигнализирует об изменении положения героев в негативную или позитивную сторону.

Наличествующая в драматическом сюжете тесная причинная связь всякого события с предшествующими и последующими сама собой порождает и символизм этих событий в информационном смысле: именно потому, что события занимают свое строго определенное место в причинной цепи, они «напоминают» о предшествующих причинах и в каком-то смысле «предвещают» идущие после них следствия. Именно строгая причинная логика драматического сюжета порождает «фабульный символизм» каждого из составляющих его событий.

Но этого недостаточно. Специфический символизм европейской драматургии связан с такими двумя ее свойствами, как центрированность на линейно прослеживаемом действии и на изображении человека с его характером. Как говорил чешский филолог З.Матхаузер, у драмы есть две главных координатных оси — фабула и характер. Всякий смысловой элемент драматического повествования имеет отношение к этим осям, а его символическая функция заключается в том, что он должен «намекать» на иные, актуально не присутствующие значения этих осей: то есть, в первую очередь указывать на прошедшее или предстоящее действие, и, во вторую очередь презентовать человеческий характер. Как пишет Е.Н. Горбунова, «Обработывая ситуацию, писатель освобождает ее от всего, что, с одной стороны, не реализуется в действии, и, с другой стороны, не связано с “индивидуальным складом души” героя»<sup>1</sup>. При этом и изображение характера в драме часто оказывается подчинено необходимости символически презентовать действие — поскольку персонаж драмы интересует драматурга прежде всего как действующее лицо. При исследовании характера, драму более интересует не «история характера», а «логика характера, объясняющая смысл поступков человека»<sup>2</sup> — при этом надо понимать, что в данном случае имеются в виду только те поступки, из которых складывается драматический сюжет.

Таким образом, формирующие драматический сюжет события отбираются по следующим критериям: их влиятельности на жизненное благополучие героев;

<sup>1</sup> Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 105.

<sup>2</sup> Там же. С. 97.

их презентативности по отношению к характеру героев; их связности с предшествующими и последующими событиями в рамках единой сюжетной линии.

Драматургия французского классицизма могла бы, на наш взгляд, служить примером того, как задача презентации характера героев оказывается в полном и безоговорочном подчинении у задачи движения действия — и это несмотря на то, что само действие у Корнеля и Расина куда менее динамично, чем, скажем, интриги в драме Скриба. Однако если у Скриба герои все-таки обладают характерами, то у французских классицистов характеры почти сведены к сюжетным функциям. Кстати именно на фоне этого «психологического аскетизма» можно понять, что означает «выпуклый» и «объемный» характер применительно к драме. В трагедиях Расина и Корнеля у героев «плоские» характеры отнюдь не потому, что они не говорят о своих душевных состояниях, а потому, что они не говорят о них ничего сверх того, что необходимо для действия. «Объемным» характером в драме будет обладать герой, относительно которого имеется указания, что он способен к неким действиям, помимо тех, что реализуются в сюжете *этой* драмы.

Герой, наделенный характером, должен быть способен быть героем и других драм. Общеизвестно высказывание Пушкина о Шейлоке: в отличие от мольеровского скупого, он не только жаден, но и чадолюбив. Помимо «Венецианского купца» Шейлок является потенциальным участником множества других сюжетов. Эти параллельные сюжеты только намечены, но благодаря им герой становится точкой пересечения большого числа «силовых линий», причем линий, не только соединяющих его с другими персонажами, но и уходящих вдаль, в неопределенную перспективу, которая одна только и может придать образам персонажей впечатление объемности, то есть создает иллюзию, что эти персонажи живут некой жизнью и помимо той, что демонстрируется в пьесе. Не даром Набоков, восхищаясь драматической техникой Гоголя, специально обращал внимание на большое количество имеющихся в «Ревизоре» призраков — то есть упоминаемых в пьесе внесценических лиц и ситуаций.

Таким образом, мы видим, что задача презентации характера и соответствующий ей психологический символизм элементов драмы может оказаться в конфликте с задачей развития действия и соответствующему ей фабульному символизму. Баланс между двумя этими «символизмами» каждый драматург находит самостоятельно. Считается, что наименьшее значение действие имело в появившейся в конце XIX века драматургии импрессионизма, высшим достижением которого стала драма Чехова, приобретшего немало последователей в англоязычном мире — здесь, прежде всего надо назвать Гибсона, Пристли и Олби. Однако даже у этих драматургов действие сохраняется, причем со всеми свойствами хорошо организованного драматического действия.

## 5.2. Конфликт масштабов и закон тесноты событийного ряда

Характерный для драмы конфликт масштабов порождает особого рода коллизию с точки зрения царящей в драматическом сюжете причинности. С одной стороны, причинность в сюжете должна быть прозрачна и точно прослежена.

С другой стороны, нехватка места и времени не позволяет перенасыщать повествование излишними деталями и промежуточными звеньями причинно-следственных цепочек. На сцене изображаются лишь некоторые события, однако их изображение должно создать исчерпывающее представление о совокупности движущих действие причин и следствий. Отчасти такого рода проблема решается через краткий пересказ внесценических событий, однако издавна было обнаружено, что этот прием неудачен и не гармонирует с эстетикой драмы.

Поскольку все события изобразить невозможно, а причинность должна быть изображена презентативно, у драматургов остается один выход: преувеличивать тесноту причинно-следственных связей, существующих между все-таки изображаемыми событиями. Об этом очень хорошо сказал М.Я. Поляков: «В драме господствует закон тесноты событийного ряда. Драматическое единство, динамичность приводят к сжатости, избранности, чрезвычайности драматических событий. События в драме поэтому вступают в более тесные связи»<sup>1</sup>.

Из «тесноты» событийных рядов вытекает еще одно свойство драмы, которое тоже можно рассматривать как алгоритм концентрации смысла во имя преодоления «конфликта масштабов»: стремление к ускорению драматического времени. Впрочем, время не может не ускориться, если из всех существующих в жизни событий, выбираются только те, которые укладываются в причинно-прослеживаемую и ценностно-значимую линию сюжета. Как верно отметила Н.И. Ищук-Фадеева, «Время, не заполненное событиями, имеющими жизненно важное значение, не существует для драмы»<sup>2</sup>. И поэтому, как говорил еще Гете, «драма спешит».

Типичный прием ускорения драматического времени — мгновенно поражающая героя на сцене любовь — прием этот был особенно характерен для английского ренессансного театра, но его можно видеть и в такой поздней пьесе, как «Лулу» Ведекинда.

Между тем, как говорил В.Шмид, «растяжение и сжатие — не что иное, как низкая или высокая степень селективности истории по отношению к происшествиям: чем подробнее действие излагается, тем более оно растягивается»<sup>3</sup>. То есть, именно потому, что краткость и «конфликт масштабов» вынуждают драму на высокую селективность, это порождает сжатие драматического времени.

Для объяснения особого темпа и масштаба действия в драме вообще, и в драме Шекспира в особенности, Сигизмунд Кржижановский прибегает к концепции «двух скоростей». По его мнению, мысли движутся быстрее фактов, но драматург должен пытаться заставить факты бежать со скоростью мысли, что требует их особого «усиления», чтобы соотношения между фактами сохранились, несмотря на страшную скорость. «Произведения Шекспира — это вполне реальная жизненная масса, движимая с повышенной, специфически театральной скоростью... Мотивировка должна быть усилена; причина должна крепко вращаться в свое следствие, эфес шпаги — в ладонь руки, слово — в дело...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Поляков М.Я. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. М., 1983. С. 299–300.

<sup>2</sup> Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии. Тверь, 1993. С. 27.

<sup>3</sup> Шмид В. Нарратология. С. 162.

<sup>4</sup> Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. С. 176–177.

По мнению Кржижановского, трагедии Шекспира строятся прежде всего на нетерпении: Лир пытается раньше времени вырвать слова любви у Корделии, Макбету не терпится реализовать предсказанные ему завоевания, Ромео и Джульетта слишком быстро сближаются и слишком быстро принимают решение умереть.

Отсюда же, по мнению Б.О. Костелянца, возникает и феномен характерного для драматических сюжетов дефицита времени, мешающего героям принимать решения — ошибки героев объясняются нехваткой времени, а точнее было бы сказать, что герои драмы, как правило, принимают решения очень быстро, как будто у них нет времени. «Здесь дистанция между эмоцией, чувством, мыслью и их выражением в реплике и поступке предельно сокращена»<sup>1</sup>.

Поскольку причинные влияния всякого события увеличиваются, то и важность показываемых событий начинает восприниматься повышено: все события драмы кажутся чуть более крупными и влиятельными, чем это обычно бывает в реальности. «Любое действие и движение в драматической и театральной реальности воспринимается как важное событие. Иначе, зачем его показывать»<sup>2</sup>.

### 5.3. Антропоцентризм драмы

Еще один из источников целостности драмы — ее аскетизм в отношении смысловых элементов, в частности, стремление ограничить действие только людьми и их осознанными взаимоотношениями.

По словам Поля Рикёра, для создания интриги необходима «концептуальная сетка», которая «структурно отделяет сферу действия от физического движения». По мнению Рикёра, данная «сетка» базируется на трех главных характерных признаках действия: 1) «действие предполагает цели», 2) «действие отсылает к мотивам», 3) «действие включает также агентов, делающих и могущих делать определенные вещи, которые рассматриваются как их произведения»<sup>3</sup>.

Драма отличается от других родов литературы как раз тем, что, если воспользоваться терминами Рикера, в максимально возможной степени игнорирует «физическое движение», ограничившись «действиями», и соответственно пребывает в царстве трех отличительных моментов действия — целей, мотивов и «агентов», то есть людей.

Вся литература антропоцентрична, и по известной формуле Горького является «человековедением». Но драма антропоцентрична вдвойне в виду специфики своей формы: большая часть текста драматического произведения составляет речь персонажей. Г.Н. Поспелов утверждал, что события в литературном сюжете складываются из трех элементов: 1) поступков персонажей; 2) их переживаний; 3) их высказываний<sup>4</sup>. Драма в данном аспекте отличается от прозы тем, что в ней и переживания персонажей даны только через высказывания, да и о поступках

<sup>1</sup> Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. С. 467.

<sup>2</sup> Сальникова Е. Действие в драме. С. 179.

<sup>3</sup> Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. С. 68.

<sup>4</sup> Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М., 1970. С. 49.



мы часто тоже узнаем через словесные сообщения. «Для драмы материя бытия — именно произносимое, звучащее слово и его носители»<sup>1</sup>.

Драма не просто антропоцентрична, а предельно антропоцентрична — это значит, что все, что происходит в драме, происходит в ней лишь по той причине, что персонажи совершают или не совершают те или иные поступки. «Стабильность» и «динамизм» изображаемой в драме социальной реальности определяется мотивацией персонажей. Стабильной социальная реальность является тогда, когда персонажи не имеют мотивов для неких нестандартных поступков, а нарушается сюжетное и социальное равновесие тогда, когда у них эти мотивы возникают.

Значимость мотива в драме разрастается, конкурируя со значимостью поступка. Всякое целенаправленное человеческое действие существует как бы в ореоле своего «внутреннего смысла» — тех мотивов, которыми руководствовался совершивший его человек. То, что человек сделал, должно восприниматься на фоне того, что он хотел сделать, и реально достигнутый результат — на фоне желаемого результата. Парадокс в том, что сознательно совершенное действие традиционно объясняется мотивировками совершившего его человека, однако эти мотивировки на самом деле относятся не столько к действию, сколько к идеальному проекту этого действия, к не совершенному, не воплотившемуся, но обсуждаемому и замысленному идеалу. В драме, в которой обсуждение человеческих поступков всегда превалирует над их непосредственным совершением, образ поступка «расфокусируется», перед нами всегда предстает сдвоенный образ действия и намерения. По мнению Патриса Пави, «Мотивация — это основная характеристика персонажа»<sup>2</sup>. По словам Р. Гессена «Сущность драмы состоит в принимаемых решениях... Чувства, душевные настроения, которые не приводят ни к какому решению, производят в драме неприятное впечатление и не имеют никакой цены»<sup>3</sup>.

В учебниках физики разъясняется, что сила есть причина движения. В сюжете значимыми силами являются те, которые влияют на персонажа, изменяя его настроение (психологически), или его положение в мире, или вынуждая на тот или иной поступок. Важной особенностью драматических сил, является то, что они не просто влияют на персонажа, но сам персонаж знает об их влиянии, эти силы всегда осознанны, — как зрителем, так и персонажем. В художественный мир драматического произведения входят только лица, предметы и события, способные значимо влиять на психику, положение и поступки персонажей, причем их действие известно и 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.

<sup>1</sup> Сальникова Е. Действие в драме. С. 179.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра. С. 196.

<sup>3</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 15.

Драма в рамках сюжета по преимуществу относится к тому направлению осмысления человеческого бытия, в котором, если не отдельный человек, то по крайней мере сообщество людей являются господами своей судьбы, и в котором жизнь и поступки человека предопределяются прежде всего другими людьми. Осознав это свойство сюжетов — причем как литературных, так и исторических, можно осознать, до какой же степени человек является «беспечным», а главное — чувствующим себя защищенным человеческой цивилизацией, так что ни землетрясения, ни вулканы, ни наводнения, ни эпидемии чумы, ни хищные звери, ни засухи и градобои, ни даже сколько-нибудь массовые и стихийные процессы, вроде «миграции», «вырождения» или «увеличения плотности населения» не представляются для него важными, между тем как все важные факторы относятся к сфере, в которой возможна коммуникация. Рихард Вагнер считал, что если в романе индивид подчинен среде и своим «родовым» свойствам, то в драме среда починена индивиду, и индивидуальность не подавлена обществом.

Акцентированность драмы на поступках и намерениях индивидуума приводит историков литературы (например, А.Веселовского) к мысли, что и само возникновение драмы, как правило, связано с эпохой «рождения личности» — в древних Афинах эпохи великих трагиков и философов, и повторно — в эпоху Возрождения. Кстати, в эпоху Возрождения в Италии родилась не только полноценная светская драма, но и новелла — а ее возникновение, как уверяет Е.М.Мелетинский, тоже связано с тенденциями эмансипации личности, потому что для новеллы характерен «пафос индивидуальной инициативы и самостоятельности»<sup>1</sup>.

Правда, на это можно было бы возразить, указав на то, что в старинной драме якобы важнейшим истоком сюжета являлось противостояние человека и Рока. Но так ли это в действительности?

Да, существует гениальная, и ни на что не похожая трагедия Софокла «Царь Эдип», вершина древнегреческой драматургии. Но она является совершенно беспрецедентным феноменом. В сохранившихся античных трагедиях «Эдипу» нет аналогов также как их нет в новоевропейской драматургии, если не считать прямых переложений «Эдипа» (вроде «Эдипа» Вольтера), — сюжет о Роке нашел сравнительно незначительные подражания, вроде популярной в Германии начала XIX века «трагедий судьбы» Захарии Вернера.

В античной драматургии в роли судьбы иногда перед людьми встает воля богов или требования оракулов. Но, во-первых, боги — это не судьба, это не безличная сила, боги греков «личны», антропоморфны и появляются в человеческом облике на театральной сцене. А во-вторых, их роль чаще сводится к тому, чтобы усиливать человеческий поступок. Электра и Орест мстят матери-отцеубийце, потому что так им велел Аполлон, но они и сами желают этой мести. Ореста преследуют Эринии, — но судят его люди. Боги через прорицателя велели принести в жертву Ифигению, — но приносят его в жертву потому, что боятся ропота войска, предводительствуемого демагогом Одиссеем. Но в античной драматургии имеется, по крайней мере, формальное основание считать, что выраженная через оракулов воля богов — это та самая судьба, с которой борются герои. Но в христианскую

<sup>1</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 252.

эпоху мы не находим ничего подобного: христианские мученики имеют дело со злодеями, а не с судьбой.

Шекспир же без всяких оговорок создает царство людей, борющихся друг с другом. Последние «остатки» концептуализованной судьбы мы здесь застаем в виде пророчеств, данных ведьмами Макбету (наследие дельфийских оракулов Еврипида и Софокла), а также случайностей, которые губят Ромео и Джульетту. Но ведь нет сомнений, что Макбета губит его собственный характер и честолюбие, а Ромео и Джульетту губят не столько случайности, сколько сам конфликт между их любовью и враждой их семей. У Шекспира мы видим взаимодействующих людей, и почти не застаем следов «судьбы», более того — есть авторы, противопоставляющие Шекспира античным трагедографам с точки зрения отказа от судьбы как действующего лица.

Таким образом, даже если считать оракулов судьбой, «античный Рок» присутствует лишь в некоторых образцах древнегреческой драматургии, — хотя есть множество античных трагедий, в сюжете которых воля богов вообще не участвует, где люди все делают сами по своей воле и своему разумению («Просительницы» Эсхила, «Антигона», «Медея» и «Гекуба» Еврипида). Хотя, казнив Антигону, Креонт, казалось бы, запускает в действие механизм рока, уничтожающего его сына и жену, однако зрителю видно, что к «роковому» результату привело действие прозрачного и ясного механизма, образованного отношениями людей между собой. Антигона любила брата, сын Креонта любил Антигону, мать любила сына, все они образовывали неразрывную цепь, сообщество. Уничтожив одно звено, Креонт вызывает «эффект домино», — но надо ли называть это судьбой?

Эдип был повержен силой, не имевшей морального смысла, и игравшей на его неинформированности. Креонт в «Антигоне» все знает, — но недооценивает верность и любовь людей друг к другу. Он ошибочно думает — так же, как и Язон это думает о Мееде, — что окружающие гораздо циничнее и спокойнее к творимому им злу. Механизмы, действующие в «Эдипе» и «Антигоне» сходны. Но в «Антигоне» этот механизм имеет моральное и человеческое измерение, к «Антигоне» вполне применима мысль Джона Лоусона, что в основе всякого драматического сюжета лежит социальная концепция. При всех оговорках о роли судьбы в античных сюжетах, почти ничто не мешает заявить, что сюжеты драм рисуют нам мир людей, почти лишенный влияния надличных и безличных сил.

Масштабы мира в драме уменьшаются до тех пределов, чтобы быть соразмерными с поступками и возможностями людей. В драме мы видим космос соразмерным человеку действующему. Принимаются во внимание только те аспекты бытия, которые могут быть изменены или хотя бы поколеблены человеческими поступками. Мощь безликих и глобальных сил по возможности оставляется без внимания или маскируется. По сути, Вселенная драмы тяготеет к тому, чтобы соответствовать монадологии Лейбница, — миру, единственным типом объектов в котором являются человеческие души, миром, где нет неодушевленных тел. Драма гиперсоциальна — в том смысле, что это мир человека, забывшего и о Боге, и о природе, и считающего, что он живет исключительно внутри социума (причем социума сравнительно небольшого), и все его радости и неприятности имеют своим источником исключительно поступки других людей. По словам не-

мецкого социолога Манфреда Карника<sup>1</sup>, театр представляет собой «социологическую парадигму», раскрывающую мир через ролевую структуру. Об этой же гиперсоциальности очень точно сказано в «Философеме о театре» Сигизмунда Кржижановского: «Социальная стихия — путь, ведущий во всё, по обочине которого мы раньше бродили, ведет к идеализму: человеку интересен лишь человек. Театр не знает иного всё, как все: на нем людям показывают людей: “я” смотрит в “Я” глазами против глаз; “не-я” сведено к плоским пятнам, постепенно уползающим от глаз: остались серые сукна — уберут и их, и останутся — люди, показанные людям»<sup>2</sup>.

Древнегреческая драма сразу начала развиваться по пути уменьшения роли хора и увеличению роли актера — что, в конечном итоге, на другом витке развития, привело к полному исчезновению хора. В XX веке продолжением этой же линии развития стало резкое сокращение числа второстепенных персонажей и полное исчезновение такого характерного для драмы (вплоть до начала XIX века) явления как «массовка». В современных драмах крайне редко можно встретить многочисленных солдат, толпу народа, а также слуг, чья функция сводится к произнесению сакраментальной фразы «кушать подано». В современном театре уже почти нет места для статиста или плохого актера «на подхвате». Правда, в самом начале XX века левые драматурги (прежде всего немецкие) попытались сделать народную массу героем. Первой, робкой попыткой этого были «Ткачи» Гауптмана, более решительно подобные эксперименты делали Толлер, Брехт в «Днях Коммуны», Верхарн в «Зорях», Ромен Ролан в «14 июля», но значительного продолжения эти тенденции не получили.

В начала XX века французский драматург и писатель Жуль Ромен провозгласил идею «унанимизма», говоря, что театр слишком долго занимался взаимоотношениями двух персонажей, и что пора исследовать «единую душу» коллективных реальностей. Проявлением унанимизма в драме стала пьеса Ромена «Армия в городе», роль антагониста и протагониста в которой действительно играют «коллективы» — жителей завоеванного города и солдат неприятельской армии. Но даже и в этой пьесе сюжет постепенно концентрируется на взаимоотношениях центральных персонажей, возглавляющих коллективы, — мэра города, его жены и командующего армии завоевателей.

Людвиг Тик говорил: внешние события, не затрагивающие внутреннего мира людей эпичны, а не драматичны — поэтому, для драмы непригодны. Наиболее драматично то, что близко людям, — семейные отношения, долг детей и родителей, а государственные установления — постольку, поскольку они являются угнетающими индивидов.

Разумеется, поскольку человеческие поступки являются основными элементами драматического действия, то важнейшими составляющими содержания всякой драмы становятся те препятствия, на которые натывается человек, пытаясь достигнуть своей цели. Об этом написано в «Словаре театра» Пави: «Любой рассказ связан с понятием “препятствия”, воздвигаемым перед героем, который принимает или отвергает вызов в конфликтной ситуации, и либо выходит

<sup>1</sup> *Karnik M. Rollenspiel und Welttheater. München, 1980. S. 12.*

<sup>2</sup> *Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. С. 48.*

из нее победителем, либо остается побежденным. Если герой принимает вызов, он обличен доверием адресанта... и становится реальным субъектом действия»<sup>1</sup>. По словам российских исследователей, «для драмы обязательно противоречие между намерением, волевой инициативой и их результатом: это и есть судьба, комическая или трагическая»<sup>2</sup>.

Но откуда берется сопротивление? Антропоцентризм драмы не позволяет дать иного ответа: поступки героев направлены на других людей (прежде всего других персонажей) и сопротивление возникает из-за них же. Так, согласно Е. Холодову<sup>3</sup>, основой драматического действия являются поступки людей, совершаемые ими по отношению друг к другу и встречающие сопротивление. Все факторы, мешающие достижениям целей героев, — и это фиксируют такие исследователи логики сюжета как Греймас и фон Кубе, — как правило, исходят от других людей. Нельзя конечно сказать, что так бывает всегда, и нет исключений. Так в «Даме с камелиями» Дюма-сына героиня умирает от некой «смертельной болезни», которая началась еще до начала действия пьесы; Калигула у Камю требует, чтобы ему достали Луну — в недостижимости этого виноваты явно не противодействующие персонажи. Но, во-первых, это бывает очень редко, и, во-вторых, это не особенно влияет на действие: смерть «Дамы с камелиями» оказывается лишь дополнительным штрихом ее расставания с возлюбленным, стремление Калигулы к луне служит лишь для его характеристики, и не оказывает влияния на действие.

Сочетание нескольких важных свойств драматического сюжета (1 — его антропоцентризма, 2 — пронизывающей его и при этом прозрачной причинности, 3 — центрированности на главном герое, 4 — его линейности) в сумме приводят к тому, что движение драматического действия, как правило, включает ряд «шагов», каждый из которых состоит из совершенного героем единичного поступка (действия) и вызванного им последствий (как правило, ответных действий других персонажей). Действия эти бывают чисто словесными, могут свестись к дискуссии, к обмену репликами — но суть от этого не меняется. Важнейший принцип драматического действия — возникновение «избыточных», непредвиденных последствий поступков героев, причем эти последствия — непредвидимые действия других людей.

Для иллюстрации этой мысли хотелось бы кратко пересказать сюжет драмы Дюма-отца «Кавалер Мезон Руж». Драма эта вполне заслуженно забыта, но она лучше любой другой наглядно, и даже с какой-то карикатурной заостренностью, демонстрирует, как работает принцип избыточных последствий. Сюжет драмы Дюма представляет собой серию взаимосвязанных поступков, в которых каждый увенчивается успехом, достижением поставленной цели, — однако влечет непредвиденные, и, как правило, роковые последствия. За всякую удачу требуется расплата или плата. Вот офицер-якобинец Линде хочет спасти случайно встреченную им на улице Женевьеву от патруля — и в результате влюбляется в Женевьеву. Женевьеве удается спасти Линде от убийства роялистами, — но в ре-

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 13–14.

<sup>2</sup> Тмарченко Н.Д. Тюпа В.И. Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 314..

<sup>3</sup> Холодов Е. Композиция драмы. С. 31

зультате он, сам того не зная, вовлекается в роялистский заговор. После того, как заговор провалился, Линде судят, и ценой за его спасение в суде оказывается жизнь цветочницы Элоизы. После этого Линде идет арестовывать роялиста Мезон Ружа, но Женестьева уговаривает его этого не делать — взамен Линде требует от Женестьева жить с ним. Появляется муж Женестьева, он предлагает жене искупить свою измену участием в спасении королевы Антуанетты, — а платой за это должна стать жизнь Женестьева. Спасти последнюю удастся только ценой жизни ее мужа, а также Мезон Ружа. В конце концов спасти Женестьева и Линде от эшафота удастся только ценой гибели их друга Лорена — персонажа, до конца пьесы оставшегося второстепенным, а в последних сценах ставшего едва ли не главным. В целом в драме по меткому замечанию Луначарского «Рок предстает как страшная запутанность человеческих отношений»<sup>1</sup>.

#### 5.4. Макрособытия в микросоциологическом ракурсе

Антропоцентризм драмы ставит перед драматургами еще одну проблему, вытекающую «из конфликта масштабов»: как в рамках ограниченного числа диалогов небольшого числа лиц изобразить крупные события, превосходящие горизонт небольшой, способной к непосредственному общению человеческой группы. Изображение войн, политических конфликтов и масштабных исторических событий — настоящее «бедствие» мировой драматургии, задача, которую драматургам приходится решать, но почти невозможно решить успешно.

Драма по своей природе микросоциологична: она изображает человеческую личность в контексте, а контекстом существования индивида является прежде всего ограниченное число других индивидов. Отсюда — неразрывность драмы и семейной темы, на что специально обращает внимание американский психиатр Беннет Саймон<sup>2</sup>. Наибольшее пересечение между сюжетами европейской литературной драмы и сюжетами народных сказок по классификатору Аарне-Томсона можно найти в части «новеллистических» сказок о женитьбе на царевнах, а также женитьбе простых девушек на царе или барине. Именно потому, что американская драма XX века является преимущественно реалистической, — она является преимущественно семейной. Преодоление малого масштаба в драме возможно только ценой разрушения правдоподобия — эту цену платит экспрессионизм с его фантастикой и сложной символикой, эту цену платит театр жестокости Арто, который хотел избавить человека от психологии, но не от его социальных детерминаций.

Человеческие цели и желания — слишком «узкое горло», чтобы проташить через них войны и революции. Рихард Вагнер писал, что изобилие происшествий лишает поэта возможности оправдать их мотивы, и «поэтому в интересах понятности поэт должен до такой степени упростить действия, чтобы явилась возможность

<sup>1</sup> Луначарский А.В. О театре и драматургии. Т. 2. Западноевропейский театр. М., 1958. С. 23.

<sup>2</sup> Simon B. Tragic Drama and the Family. Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett: New Haven/London: Yale University Press. 1988.

полной их мотивировки»<sup>1</sup>. Какова цена такого упрощения для исторических процессов — можно себе представить.

«Камерность» драмы усиливается ограниченными возможностями театрального зрелища, в силу чего театр часто уводит за сцену самые острые события — убийства, битвы, и т. д. Ролан Барт в «Книге о Расине» обращает внимание на то, что у Расина попадание человека в пространство, внешнее по отношению к тому узкому замкнутому помещению, в котором происходит сценическое действие, опасно для жизни, внешнее пространство как бы смертоносно. Но это закономерно: в трагедиях герои часто гибнут, а смерть в театре, особенно если это характерная для Расина смертная казнь или гибель в сражении, очень часто происходит за сценой.

Последнее обстоятельство предопределено тем, что театр создает иерархию планов, различающихся по близости к его основной изобразительной функции. Драматургия как таковая является с одной стороны некой вспомогательной инфраструктурой театрального зрелища, а с другой — родом литературы, так что литературная составляющая драмы часто доминирует над театральной: есть несценические пьесы, но нет «нечитабельных». Как театральное представление драма есть проекция литературного текста в пространство зрелища. В силу этого театральный спектакль изображает прежде всего произнесение слов, именно эта сторона на первом плане. Антонен Арто<sup>2</sup> даже жаловался, что акцент на речь приводит к тому, что в европейском театре «вдруг отступило на задний план все специфически театральное», — а именно «все, что не заключается в диалоге», — отмечая при этом, что диалог, собственно говоря, принадлежит не сцене, а книге.

Это жалоба Арто — специфическая коллизия между драмой и театром. Все, что не связано с речью, может быть театральным, но не может быть «драматургичным».

На первом плане в драме — произнесение слов, далее, на втором плане, то есть более узко, смазано и условно, показываются бессловесные действия героев, причем лучше всего показываются те действия, которые могут выполнять функцию жестикуляции при произнесении слов. Еще дальше от зрителя находятся коллективные действия, вроде войн и восстаний, еще мене сценичен труд (поскольку труд в своем однообразии бессюжетен). Примерно в том же статусе событий третьего, а то и четвертого плана (после труда) находится природа — внешняя социальная реальность. Природа проявляется либо как гром за окном, как капли дождя на одежде путника, в лучшем случае, как в «Вернере» Байрона, в виде разлива реки, которого не видно, но о котором говорят как о факторе, мешающем перемещению персонажей.

Мимесис театрального представления работает только потому, что моменты чисто материальной миметичности (костюмы, реквизиты, фехтование и стрельба) являются второстепенным антуражем, подчиненным главной иллюзии — иллюзии слов, поступков и душевных актов. В зрелищах, действительно претендующих на «фотографическую» и «кинематографическую» достоверность, требования к достоверности реквизита гораздо выше, чем в театре. Театр может ограничиться лишь

<sup>1</sup> Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 410–411.

<sup>2</sup> Арто А. Театр и его двойник. С. 37–38.

намеком на эпоху, — но это потому, что в любом случае реконструкция обстановки для воображения зрителя — лишь боковая задача, меж тем, как основная работа воображения направлена на слова и презентуемую словами душевную жизнь.

Здесь надо вспомнить, какое влияние на изобразительное искусство оказало появление технологизированных методов изображения реальности. Появление фотографии привело к «извлечению» из живописи собственно изобразительной, «фотографической» функции. Рядом с фотографией живопись должна была изощряться в решении чисто эстетических задач, не связанных с непосредственным «портретированием» реальности, и это, в частности, привело к появлению современного беспредметного искусства.

Социальная наука и социальная политика нанесли аналогичный удар по социальному роману, заставив его балансировать между эстетическим экспериментированием и чистой развлекательностью.

Но кинематограф, которому предрекали роль могильщика театра, нанес удар только по периферийным зонам театрального искусства — по реквизиту, бутафории и сценографии, появился театр без реквизита и без костюмов — но сердце театрального представления, актерская игра, осталась не тронутой.

Важнейшее различие театра и кино заключается в том, что в театре речь компенсирует нехватку изображения, а в кино избыток изображения вытесняет речь. Значительная часть реплик в драме уходит на описание происходящих на сцене событий — тех, что в прозе описываются текстом «от автора», а в кино изображается непосредственно. Сопоставление драмы и прозы показывает, что в прозе авторская речь в значительной степени является средством выражения немого, бессловесного мира, тех событий, которые в реальности происходят без слов или не с теми словами, что использует автор.

Проблема, однако, в том, что описания как таковые не гармонируют с драматической эстетикой. Без них не обойтись, но каждый раз, когда они используются, происходит маленькое «поражение» драмы.

Для описания масштабных реальностей кинематограф прибегает к игре точками зрения, к чередованию «ближних», «средних» и «общих» планов, различающихся по степени детализации. Возможности драмы по переходу к «общему» плану крайне ограничены, хотя в принципе, голос персонажа может использоваться для информирования зрителя о чем угодно, включая судьбы государств и исход сражений. Однако использование такого приема тяготеет к минимизации, драматурги, начиная с античных времен, никогда не злоупотребляли возможностями «вестников», хотя те часто и «вбрасывали» в сценическое пространство крайне важные для развития действия сведения. Корнель в послесловии к трагедии «Родогуна» даже был вынужден специально оправдываться за введение в действие информирующих монологов. В конце 18 века Шеридан в своей театральной пародии специально высмеивал этот прием, когда персонаж вынужден проговаривать обстоятельства, известные ему и другим персонажам, но не известные зрителям. К концу XIX века использование этого приема в драме минимизируется, и тем самым делает важный шаг по сближению драмы с лирикой.

Функцию «крупного» плана в драматургии выполняют «реплики в сторону» — они олицетворяют никому не слышные мысли персонажа, и при этом зрителю не только удается заглянуть в душу персонажа, но и сам персонаж при этом



выпадает из сценического времени: если пользоваться кинематографическими аллегориями, камера задерживается на его лице — задерживается до стоп-кадра. Но и этот прием вымер где-то во второй половине XIX века. Гоголь «репликами в сторону» пользовался, но у Островского их уже почти не встретишь, у Чехова их нет совсем. Вообще стоит заметить, что именно сочетание «общих планов» (герои рассказывают о не уместяющихся на сцене событиях) и «крупных» (герои произносят реплики, обращенные только к зрителям и не слышные остальным персонажам) делают театральное представление по своей неестественности немного похожим на написанные в «обратной перспективе» иконы, чью странную пространственно-временную структуру так блистательно объяснил П.А. Флоренский. Он отмечал, что средневековые художники пытались на небольшом пространстве иконы одновременно показать прошлое, настоящее будущее, и то, что происходит вблизи, и то, что происходит вдали. В ранних новоевропейских пьесах, еще не порвавших все связи со средневековой драмой (в частности, моралите), для демонстрации «общего» плана на сцене выводятся аллегорические персонажи: например, в «Нуманции» Сервантеса на сцене появляются Испания, Война и Голод — но, хотя «Нуманция» написана и в XVII веке, но уже в XVI веке этот прием можно встретить редко, хотя в начале XX века к нему вернулись авангардисты: Маяковский в своих пьесах выводил на сцену Разруху и Революцию.

Война, несмотря на многочисленные попытки ее драматизации, особенно в рамках елизаветинского театра, не сценична, поскольку не сценична картина битвы. Поскольку битвы происходят, по большей части, за пределами сцены, они оказываются лакунами в ходе действия, и к тому же являются источниками влияния на ход действия, не зависимыми от поступков и слов персонажей. Вне-сценическая битва (как и любое масштабное, не уместяющееся на сцене событие) разрушает и пространственно-временное, и логическое единство действия. Поэтому, хотя исход битвы и не случаен, но с точки зрения драматургии он всегда случаен, ибо случайно для драмы все, что не рождается на сцене.

О том, как искажает драма события исторических масштабов, можно видеть на примере исторической драматургии — от шекспировских хроник до «Бориса Годунова» А.К. Толстого. Можно указать на несколько основных способов «драматической нарративизации» («драматизации») исторических летописей.

Прежде всего, это ускорение темпов событий. Как известно, исторический Макбет правил около 12 лет, в то время как у Шекспира, он, кажется, царствует менее года (хотя ничего определенного сказать о времени его правления невозможно, но события в пьесе развиваются с максимально возможной стремительностью, и никаких примет прохождения долгого времени не остается). В трагедии Корнеля «Серторий» смерть Сертория происходит в день, когда приходит сообщение об отречении Суллы от власти, — хотя в реальной истории Сулла уходит от власти на 6 лет раньше смерти Сертория, на что Корнель специально обращает внимание в предисловии.

С ускорением времени тесно связан другой аспект драматизации — события, согласно хроникам разнесенные друг от друга годами, синхронизируются, и при этом усиливается их взаимная связность.

Третья сторона драматизации — усиление роли отдельных личностей: изображенная в драме, история становится результатом деяний королей и героев. В силу

этого история становится более персоналистичной, и упрощается, а личности неправдоподобно увеличиваются в масштабах. Поскольку история изображается в драме через небольшую группу общающихся людей, то наиболее адекватным изображением политических событий может стать показ жизни королевского двора, где история действительно сжимается до общений небольшой группы «творцов истории». Это можно проследить вплоть до пьес Михаила Шатрова, в которых советская история показывается через общение Ленина и его присных. Шатров не вошел в число драматических гениев, но и крупные мастера терпят неудачу, если злоупотребляют этим приемом. В частности этим можно объяснить неудачность «политических экстраванц» Бернарда Шоу — таких как «Женева» и «Корзина с яблоками» — пьес, пытающихся изобразить грандиозные политические перемены, и изображающие на сцене в основном дискуссии государственных деятелей.

Наконец, четвертый аспект драматизации связан с усилением роли личных обстоятельств, влияющих на поведение участников исторических событий, и, в частности, обстоятельств любовных. Общеизвестна роль леди Макбет в судьбе своего супруга; падение английского короля Эдуарда II в трагедии Марло происходит главным образом из-за его гомосексуальных склонностей к своим фаворитам; чешский король Оттокар у Франца Грильпарцера начинает войну с германским императором под влиянием насмешек своей молодой жены Кунегунды (кстати, Оттокар даже говорит о крови на руках Кунегунды — явная отсылка к образу леди Макбет).

Таким образом, длительные эпизоды из истории отдельных народов и государств, будучи изображенными в пьесах для театра, предстают как кратковременные и стремительно развивающиеся сюжеты, образуемые действиями немногочисленных, значимых и активных действующих лиц, на поведение которых в сильнейшей степени влияют внеисторические факторы, — такие, как любовь, ревность и представления о чести. У драмы есть свое представление об идеальном событийном поле, и событийное поле драмы в сильнейшей степени отличается от событийного поля, задаваемого хроникой. Если драма часто заимствует сюжеты из истории, то это происходит почему угодно, но только не потому, что последние драматичны сами по себе.

И, воистину, «королевский путь» политической драмы — превращение военно-политических событий в фон для любовного сюжета.

В драме даже политический конфликт может как бы сконцентрироваться в любовном соперничестве. Так это происходит в трагедии Альфьери «Виргиния», где противостояние тирана и тираноборцев принимает форму домогательства тираном невесты своего противника и попыткам последнего ее защитить — что, впрочем, не заслоняет тираноборческий пафос, и присутствие в любовном соперничестве вполне политической риторики. В результате — попытка поднять восстание против тирании происходит как бы «в рамках» борьбы за честь девушки.

Война как таковая оказывается слишком безличной, и поэтому драматурги вынуждены параллельно изображению войны изображать и судьбу некой влюбленной пары, участь которой становится главной ценностной «ставкой» в сюжете, к которой приковывается интерес зрителя. В таких «оглохших» от грохота войны пьесах как «Любовь после смерти» Кальдерона, «Комедии об осаде Нуманции» Сервантеса или «Граф Црини» Кернера на фоне боев всегда мы видим

двух влюбленных, обычно вынужденных расстаться и погибнуть. Война становится лишь одним фактором любовного сюжета — причиной расставания, хотя степени важности собственно военного сюжета по сравнению с любовной линией в разных пьесах разнятся. В «Валленштейне» Шиллера роль такой ставки начинают выполнять судьба Макса Пиколомини и дочери Валленштейна Теклы. «Ширмы» Жене, которую в каком-то смысле можно назвать пьесой о борьбе алжирцев против французов, скреплена тем, что является биографией главного героя (Саида) от его женитьбы до смерти.

Пытаясь изобразить не уместающиеся на сцене события, драматургия увеличивает символическую нагрузку на те лица и события, которые на сцене уместаются — они становятся представителями более крупных сил. Еще один немаловажный прием — смещение интереса от центра исторических событий к периферии, показ войны или восстания через сопряженные, но находящиеся отнюдь не в центре событий, а сбоку, поблизости, частные истории. Типичным примером этих способов «миниатюризации» макрособытий является драматургия О'Кейси. В пьесе О'Кейси «Звезда становится красной» мы видим хронику восстания, но несколько человек олицетворяют целые толпы и большие социальные лагеря. Пьеса «Плуг и Звезды» показывает «закулисье» ирландского антибританского восстания через судьбу отдельных частных людей. Мы видим не само восстание, не восставших, борющихся с английскими солдатами, а разговоры обывателей, мародерство, трупы и раненых, обезумевших вдов, людей, убиваемых не в бою, а шальными пулями. В основе сюжета мы видим женщину, пытающуюся вернуть мужа из боя домой.

Символическая перегруженность персонажей социальных драм XX века, создает ситуацию, когда социальная драма легко превращается в притчу, и появляются такие искусственные, использующие формальные приемы средневекового моралите пьесы, как «Мистерия-буф» Маяковского или «Носорог» Ионеско — по сути, не очень сложные социальные метафоры. По словам самого Эжена Ионеско, его вроде бы абсурдистская пьеса «Носорог» — это «достаточно объективное описание процесса роста фанатизма, зарождения тоталитаризма... Пьеса должна проследивать и обозначать этапы такого феномена»<sup>1</sup>.

В «Нумансии» Сервантеса дается образец наибольшего интереса к судьбе самого военного конфликта, к героизму защитников Нумансии, но именно поэтому данную пьесу обычно оценивают как недраматическую, как драматизированный эпос.

«Нумансия» первая в драматической истории пьеса без определенного главного героя. Своеобразным повторением «Нумансии» — драмы об осаде крепости — в XX веке становятся «Дни коммуны» Брехта. Но в обеих пьесах изображение хода событий происходит путем перехода плана от руководителей враждующих лагерей к небольшим группкам рядовых бойцов, благодаря чему достигается объемность изображения.

<sup>1</sup> Ионеско Э. Собрание сочинений. Носорог. Пьесы. Проза. Эссе. СПб., 1999. С. 582.

## Глава 6

# Драматический конфликт и его стороны

### 6.1. Неизбежность конфликта

Общим местом во всех трудах по теории драмы стала мысль, что в основе драматического сюжета лежит конфликт — мысль эта введена в теоретический оборот Гегелем и мысль эта безусловно верная.

Поскольку для драмы конфликт *необходим*, то в драматическом сюжете конфликт *неизбежен* — в том смысле, что герою не удастся его избежать, как бы ему этого не хотелось. Как говорил Артур Миллер, главная проблема, которую должен решать драматург, выстраивая сюжет, отвечать на вопрос, почему человек не устранился от борьбы, не сбежал, — как это чаще всего бывает в обыденной жизни.

В истории психологии существует устойчивая традиция описания поведения человека в безвыходной ситуации, связанная с интерпретациями так называемых «опытов Т. Дембо». Суть этих опытов заключалась в том, что от испытуемого требовали решения некоторой задачи, при этом решить ее, в виду наличия некоего препятствия («барьера»), было невозможно, но и уйти от задачи, «выйти из игры» — испытуемый тоже не мог. В результате «он вновь и вновь бросается на барьер и вновь и вновь отбрасывается им, так без конца при все возрастающем напряжении»<sup>1</sup>. Поведение человека часто выливается «в форму открытого, подчеркнутого непослушания, в грубость, иронию, упрямство, угрожающие действия, бегство от решения задачи, равнодушное сидение, злорадство и т. д.»<sup>2</sup>. Вполне понятно, сколь благодатный материал для драмы представляет собою подобная ситуация. Именно в подобном безвыходном положении зачастую находится герой драмы, и изображение его стенаний, его бурной истерики, преобразованной писателем в поэзию, в риторику, в декламацию, в патетические и горестные монологи является важнейшей темой драмы, начиная с античных времен. «Чем меньше человек способен отвлечься от центрального конфликта, тем трагичнее его существование» — отмечает Миллер<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Коффка К. Эмоции // Вилюнас В. Психология эмоций. СПб., 2008. С. 157.

<sup>2</sup> Там же. С. 165.

<sup>3</sup> Цит. по: Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 192.

Конфликтная ситуация в драме неотвратимо навязчива — и в этом, наверное, важнейшая причина жизненного неправдоподобия драматического конфликта, едко высмеиваемого в лекциях Набокова. Герои обязаны находиться в замкнутом пространстве, из которого некуда уйти. Браки в драмах непреодолимы — то, что в современной жизни разрешается разводом, в драме приводит к убийству, безумию или полуманной судьбе.

Одно из условий, обеспечивающих неизбежность конфликта, является приблизительное равенство сил борющихся сторон. Борьба не может завязаться, если у каждой из сторон нет надежды на победу — хотя бы моральную. Надежда на победу — будь это победа над людьми или над судьбой — провоцирует вступление в схватку. Конфликтующие стороны обязательно должны располагать для борьбы сопоставимыми ресурсами. В противном случае, борьба не вызывает интереса, поскольку не обладает драматизмом. Под драматизмом же, в данном случае, понимается, тяжесть и значимость борьбы для обеих сторон, рискованность борьбы, и, что особенно важно, — неясность ее исхода. Это свойство драматического конфликта четко сформулировал русский филолог-скандинавист К. Тиандер: «Если сильный побеждает слабого, здоровый — больного, зрячий — слепого, то здесь не может быть эстетической эмоции. Но если сильный борется с сильным или со многими менее сильными, словом, если исход не кажется предрешенным, то любопытство сразу затрагивается»<sup>1</sup>.

В XX веке политико-социологические исследования выявили, что есть еще одна причина, могущая косвенно повлиять на интуиции драматургов. Оказывается, именно в тех случаях, когда силы враждующих сторон приблизительно равны, конфликты носят особенно масштабный и кровопролитный характер<sup>2</sup>. Таким образом, равенство сил участников конфликта обеспечивает не только значимость борьбы для них, не только делает исход борьбы энигматичным, но еще и косвенно обещает масштабность, — а значит, и зрелищность самого конфликта.

Любопытно, что с точки зрения политической социологии, равенство сил участников конфликта решает ту же самую задачу, что и факт подчинения драматического действия одному, а не многим конфликтам — поскольку «общество, раздираемое множеством мелких разногласий, испытывает меньшую опасность открытого массового конфликта, чем общество, в котором имеется только одно или несколько разногласий»<sup>3</sup>.

Таким образом, и единственность конфликта в драматическом сюжете, и приблизительное равенство сил его участников являются, кроме прочего, оптимальными условиями, обеспечивающими максимальную масштабность разворачивающегося конфликта.

«Мы видим, таким образом, что развязка в театре или эпосе, как и в жизни, есть мир после битвы желаний или идей. Но только в жизни противоположные мнения и страсти приходят обыкновенно к согласию посредством взаим-

<sup>1</sup> *Тиандер К.* Обзор сюжетов в драматической поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1, изд. второе. Харьков, 1911. С. 150.

<sup>2</sup> *Гарп Т. Р.* Почему люди бунтуют. СПб., 2005. С. 306.

<sup>3</sup> *Williams R. M.* The reduction of intergroup tensions. New York: 1947. P. 59.

ных уступок, и даже те из них, которые торжествуют, оказываются затем более умеренными, подобно тому дикарю, который, подравшись на топорах с другим островитянином за обладание ушной сережкой, выходит победителем, но с отрезанными ушами. Наоборот, в произведении фантазии торжествующая воля или убеждение торжествуют вполне»<sup>1</sup>.

## 6.2. Конфликт и причинность

Само по себе присутствие конфликта в сюжете уже является важнейшей характеристикой сюжета. Но и сверх того, присутствие конфликта имеет для драматического сюжета неисчислимы последствия, предопределяя многие его свойства, — в том числе и не связанные с конфликтом напрямую.

В частности, конфликт увеличивает прозрачность пронизывающих драматический сюжет причинно-следственных связей. В этой связи обратим внимание на следующее, казалось бы банальное высказывание Германа Геттнера: «Драматическое действие состоит во внутренней борьбе и столкновениях, получивших счастливое или несчастливое разрешение, которое должно возникать вследствие внутренней необходимости, и этим оно отличается от простого изображения событий, составляющего содержание эпоса или романа»<sup>2</sup>.

В данной цитате наше внимание должно привлечь тесная связь между, с одной стороны, «борьбой и столкновениями», составляющими, по мысли Геттнера, содержание драматического действия, и, с другой стороны, движущей развитие этого действия «внутренней необходимостью». Уже неоднократно говорилось, что важнейшей особенностью драматического действия является четкая прослеживаемость причинно-следственных связей; между тем, роль важнейших фаз движения действия играют «разрешения столкновений». Таким образом, «прозрачность» всей причинно-следственной механики сюжета обеспечивается благодаря тому, что это механика борьбы. И можно понять, почему так происходит, — ведь борьба между людьми (в отличие, скажем, от рыночной конкуренции) есть исключительно искусственный, рукотворный, сознательно проектируемый феномен, борющиеся стороны имеют все возможности обдумать и проговорить свои тактики, свои ходы, и проанализировать свои неудачи. К тому же в борьбе все важнейшие, определяющие ситуацию факторы сконцентрированы вокруг немногих инстанций — собственно, они находятся в руках двух борющихся сторон, и это также крайне упрощает их отслеживание. В бою борца интересует его стратегия — и стратегия противника, а все остальное теряет свое значение, что и упрощает задачу наблюдателя. Именно в борьбе человеческая жизнь приобретает видимость самим человеком проектируемого и создаваемого произведения — хотя, в виду двусторонности борьбы, конечный вид этого произведения остается непредсказуемым. Именно в таком ракурсе хотелось бы прочесть ироничное замечание Владимира Набокова о неправдоподобии драматического

<sup>1</sup> *Тард Г.* Сущность искусства. М., 2007, С. 105–106.

<sup>2</sup> *Hettner H.* Schriften zur Literatur. S. 180.

конфликта: «Идея конфликта стремится к тому, чтобы наделить жизнь логикой, которой та не обладает»<sup>1</sup>.

Если можно так выразиться, конфликт представляет собою «архитектурное сооружение», два строителя которого, с одной стороны, действуют рационально и обдуманно, но с другой стороны, не сотрудничают друг с другом и имеют различные интересы. Такое сочетание свойств конфликта превращают его в совершенно уникальный феномен культуры, позволяющий ему удовлетворять казалось бы противоречивым требованиям драматического искусства: сочетать полную рационализируемость, понятность, прозрачность причин и следствий — и «драматичную» непредсказуемость. По этой причине действие, сводящееся к конфликту, очень легко прослеживается — но в то же время его исход остается загадкой до самого конца.

Конфликт имеет для драмы важное *ритмическое* значение, поскольку он реструктурирует драматическое время и стандартизирует фазы развития действия. Драматическое время по преимуществу линейно, и конфликт, выстраиваемый в линейную последовательность, неизбежно превращается в «диалогическое» чередование колебаний: ход и ответный ход.

Строго говоря, любое тесное взаимодействие между двумя сторонами порождает такую же структуризацию человеческого времени. В общем виде этот принцип хорошо сформулирован Никласом Луманом в связи с феноменом взаимных даров (потлача): «Взаимность как будто бы служит важнейшим средством связи со временем. Вместе с даром начинается время. Он делит время на воспоминание и ожидание, не зная внутренних разграничений между ними: ни отсрочки, ни промедления, ни ожидания удобных случаев. Каждый дар создает ситуацию временной некомпенсированности»<sup>2</sup>. Итак, любое взаимодействие превращает социальное время в ритм действий и ответных действий, и этот ритм порождает психологическую напряженность, так как действие вспоминается, а ответное действие предчувствуется, создавая ситуацию «некомпенсированности» до тех пор, пока не совершится. Но, во-первых, сам же Луман отмечал, что именно конфликт является примером самого тесного из всех возможных человеческих взаимодействий. Во-вторых, как это доказывают и политологи, и конфликтологи, и специалисты по теории игр — именно в конфликтах участники взаимодействия стремятся объединиться в минимальное количество группировок, в идеале в два враждующих лагеря. Поэтому: хотя любое человеческое взаимодействие склонно порождать «колебательный ритм», но конфликтность делает данный ритм в драме насколько возможно четким, явственным и просто выявляемым.

### 6.3. Асимметрия сторон драматического конфликта

Но, пожалуй, главным последствием неперменного присутствия конфликта в драматических сюжетах является неизбежное появление враждующих лагерей, которые можно толковать как группировки персонажей, но можно и как зоны, стягивающие все аспекты универсума драмы.

<sup>1</sup> Набоков В. Трагедия трагедии. С. 516.

<sup>2</sup> Луман Н. Дифференциация. М., 2006. С. 65.

Хотя драма антропоцентрична, хотя драма пытается свести свое действие к личностным деяниям немногих героев, но все же, сосуществование в драматическом пространстве нескольких лиц, вступающих в сложные отношения, приводит к тому, что на сцене кроме «людей» мы видим совершенно особого надличного актора — систему персонажей. Персонажи драмы «спаянные внутренними отношениями», образуют своего рода замкнутый мир<sup>1</sup>.

Наиболее элементарный акт структуризации всякой системы — будь это в ходе ее собственного саморазвития, или в ходе ее осмысления сторонними наблюдателями — её деление на два.

Если же система характеризуется конфликтом, то линия первичного бинарного расчленения системы естественно подсказывается линией противостояния конфликта — тем более, когда речь идет о законах эстетического восприятия, концентрирующегося на экстремальных фактах и отвлекающегося от деталей. Поэтому неудивительно, что, по словам Патриса Пави, конфликт обязательно предполагает распадение драматического пространства на две части, иногда называемых «драматическими подпространствами»<sup>2</sup>. Как написал Ролан Барт, «Раскол — основополагающая структура трагедийного универсума... Раскол — это отличительный признак, привилегия трагедии»<sup>3</sup>.

Итак, поскольку основу драматического сюжета представляет собою конфликт, то естественно, важнейшей структурной характеристикой этого конфликта являются его «стороны». Поскольку же драма антропоцентрична, то стороны конфликта должны воплощаться в конфликтующих персонажах. В традиционной литературоведческой терминологии эта стандартная ситуация закрепилась как принцип противостояния протагониста и антагониста.

Разумеется, эти самые общие принципы построения сюжета далеко не всегда воплощаются буквально — и все же очень часто в истории мировой драмы сюжет строится именно по таким «школьным» правилам. Принцип конфликта персонажей как основы действия был до начала XX века абсолютно доминирующим, а в XX веке — если не господствующим, то крайне важным.

Правда, при этом надо помнить, что положение протагониста и антагониста в драме в большинстве случаев ассиметрично и неравноценно. Немаловажно, что эти традиционные фигуры, как правило, обладают, если так можно выразиться, «разной степенью антропоморфности».

Исследователи-структуралисты, начиная с Проппа, пытаясь свести многообразие фольклорных и литературных сюжетов к единообразной формуле с различными вариациями, говорили о том, что в основе сюжета находится ситуация, в которой герой одержим неким желанием, целью, стремлением, но существуют препятствия к ее реализации. Например, по Б. Берку, герой воплощается в треугольнике «жаждущий — объект желания — законная власть, регулирующая доступ к объекту желания».

Данная формула, с одной стороны, вполне объясняет происхождение лежащего в основе драмы конфликта, но, с другой стороны, порождает некоторую

<sup>1</sup> Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 44.

<sup>2</sup> Пави П. Словарь театра. С. 260.

<sup>3</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 182.



двойственность в вопросе о том, насколько полноценны стороны этого конфликта. Очевидно, что конфликтом вполне можно назвать отношения между, с одной стороны, героем, имеющим цель («жаждущим»), и, с другой стороны, препятствиями на пути к цели. Однако такое толкование может не соответствовать обычному представлению о конфликтах, обе стороны которых вроде бы должны быть достойны наименования «участников конфликта», и быть «субъектами действия». Герой — это, разумеется и «участник конфликта», и «субъект» и «лицо», но можно ли сказать то же самое о стоящих перед героем препятствиях, под которыми могут пониматься просто совокупность неблагоприятных обстоятельств? Таким образом, полноценность конфликта, лежащего в основе драматического сюжета зависит от степени персонификации противостоящего герою «источника препятствий» — то есть, от того, в какой степени антагонист изображается полноценной личностью. По сути, принцип обязательного присутствия конфликта в сюжете вступает в некоторое противоречие с принципом концентрации действия вокруг главного героя. Конфликт требует биполярности, принцип главного героя — монополярности. В реальности всякий драматический сюжет оказывается определенным компромиссом между этими противоположными принципами, выражающимся в том, что противостоящий герою полюс конфликта хотя и персонифицирован, но лишь «до некоторой степени». Он не равен герою, и не является настолько же полноценным человеком, как главный герой. Антагонист «плохо виден», он показывает зрителю не все свои стороны. Препятствия (они же — регулирующая доступ к желаемому благу власть), так или иначе воплощаются персонажами, или, по крайней мере, репрезентуются ими, но это, зачастую, не личность, а воплощенная в подобие личности функциональность, заключающаяся в противостоянии, препятствовании главному герою.

Пьес с симметричной системой персонажей, где можно увидеть борьбу действительно композиционно равноправных враждующих героев или лагерей очень мало, и кажется не одна из них не вошла в число признанных шедевров драматической литературы. Тут хотелось указать на две драмы, симметричность построения которых в отношении конфликтующих сторон особенно поражает. Прежде всего, это «Семейство Шроффенштейн» Клейста, рассказ о двух соперничающих и пытающихся мстить друг другу ветвях графского рода. И кроме того это «Схватка» Голсуорси, отличающаяся особенно выверенной симметрией при конструировании двух лагерей — в данном случае, владельцев и бастующих рабочих сталелитейного предприятия. У обоих лагерей есть фанатичные, не склонные к компромиссу предводители (Энтони и Робертс, председатель правления и лидер бастующих), с обеих сторон присутствуют посредники, пытающиеся уладить дело компромиссом (секретарь правления Тенч и профсоюзный лидер Харрис), и с обеих сторон есть безликая масса колеблющихся, вынужденно следующих за непримиримыми предводителями, но все же склонная к компромиссу.

Однако, такие «ультрасимметричные» пьесы в европейской драматургии представляют собой скорее экзотическую диковинку. То обстоятельство, что личность антагониста обычно недостаточно «личностна», как раз вполне адекватно роли антагониста в сюжете — поскольку нельзя же быть полноценным человеком, и в то же время сводиться к функции противостояния. В этом смысле протагонист даже может оказаться избыточно личностным — нормальная си-

туация, когда многогранность личности героя мешает развитию сюжета и разрешению лежащего в его основе конфликта. Собственно говоря, «полноценная человечность», «личностность», «психологическая объемность» главного героя достигаются в драме не в последнюю очередь за счет демонстрации того, что данный герой является участником не только этого конфликта и не только этого сюжета, что герой стоит на пересечении сюжетов и является героем сразу многих историй. В той степени, в какой человек человечен, он выходит за пределы и сюжета, и конфликта.

Является ли вообще «сторона конфликта» обязательно «человеком»? Строго говоря, понятие «сторона конфликта» возникает как результат теоретической дескрипции сложной социальной ситуации. «Естественным законом драматической поэзии является то, что в драме всегда должна изображаться борьба двух противоположностей»<sup>1</sup> — писал Геттнер и, не случайно при этом говорил не о людях, а об абстрактных «противоположностях». Любой более или менее серьезный разговор о конфликте наполнен рассуждениями не о людях, но о достаточно безличных конструктах — таких, как «силы», «стороны», «акторы» и «субъекты», на пределе конкретности — «идеи» и «группы». Если на театральной сцене мы видим вступившего в конфликт человека, то это предопределено спецификой драматического искусства, но вовсе не спецификой конфликта как социального феномена или теоретического концепта. В некотором смысле, изображая конфликт только и исключительно как конфликт людей, драма порождает очень любопытное, и характерное именно для нее несоответствие формы и содержания. Став героем конфликта, человек берет на себя несвойственную ему роль «силы» в парадигме конфликта — то есть в мире, где действуют не люди, а абстракции.

Впрочем, существование драматического героя всегда абстрактно в том смысле, что абстракция («изолирующая абстракция» как говорят логики) есть подчеркивание определенного свойства вещи и отвлечение от других ее свойств, между тем в жизни драматического героя подчеркиваются лишь те аспекты, которые участвуют в сюжете. Всякий герой есть лишь функция, поскольку он часть сюжета. Человек избыточен по отношению к функции, но функция может быть более масштабной, чем человеческий поступок. Поэтому *в драме человек есть неполноценный знак сюжетной функции.*

#### 6.4. Деперсонализация стороны конфликта

Несоответствие формы и содержания, знака и смысла, инструмента и замысла в данном случае отнюдь не фатально, не делает повествование невозможным, но имеет определенные последствия, поскольку в повествовании появляются эстетические и семиотические инструменты, обслуживающие данное несоответствие. Если знак не может адекватно выразить предполагаемое значение, то рядом с ним появляются дополнительные знаки, компенсирующие его неполноценность, либо просто сигнализирующие об этой неполноценности

<sup>1</sup> Hettner H. Schriften zur Literatur. S. 180.

и «разоблачающие» недостаточность и «небуквальность» исходного знака. Применительно к героям драмы это выражается в том, что, вопреки антропоцентричности драмы, ее персонажи частично теряют свою человечность и индивидуальность, приобретая черты безличных и коллективных сил — которых, они собственно, и подменяют в конфликте. Изобразить всякий конфликт как конфликт личностей невозможно, если только личность не потеряет часть своей личности.

Существуют две широко известных формы деперсонализации участвующего в конфликте персонажа: 1 — коллективизация стороны конфликта, т. е. превращение главных героев из основных участников конфликта в координаторов и вождей враждующих лагерей, и 2 — символизация персонажей, т. е. появление у героев символической нагрузки, их позиционирование как символов определенных идей, социальных групп, исторических явлений, психологических типов и т. д.

### **1. Коллективизация стороны конфликта**

Часто функция участия в конфликте передается от вовлеченного в конфликт героя другим персонажам. Конфликтующий герой теряет исключительную привилегию быть чьим-то врагом и соперником, конфликт становится коллективным делом всех появляющихся на сцене лиц. Из исключительных носителей участвующих в противоборстве сил антагонист и протагонист превращаются в точки кристаллизации находящейся в состоянии конфликта социальной среды, персональная миссия героя «расплывается» по охватывающим персонажей сетям межличностных связей. Хотя, казалось бы, исходно только узкий круг героев обладают личной заинтересованностью в исходе конфликта, но вовлеченность в конфликт, как выясняется, обладает инфекционной, заразительной силой: всякий, встретившийся с вовлеченным в конфликт героем, сам поимому оказывается его участником.

Простейший вариант механизма вовлечения посторонних в конфликт описан в так называемой актантной модели — в системах классификации литературных героев, созданной Проппом для волшебной сказки, и затем разработанной французскими литературоведами Сурио и Греймасом. Суть этого механизма очень проста: в основе сюжета лежит стремление главного героя получить некоторое благо, все происходящее оценивается в соотношении с этой поставленной перед героем задачей, и, соответственно, всякий персонаж оказывается либо другом, помогающим достичь главную цель, либо недругом, этому препятствующим. А поскольку оценка персонажей происходит по преимуществу только с точки зрения их участия в «миссии» главного героя, и поскольку сам главный герой общается со встречающимися людьми исключительно практически, соотносясь со своей главной задачей, то у персонажей почти что не остается шансов остаться нейтральными и не получить статус «союзника» или «вредителя»: помимо своей воли они либо деятельно участвуют в борьбе, либо дают советы и оказывают моральную поддержку той или другой стороне конфликта.

### **2. Символизм конфликтующих сторон**

Выявление символизма конфликтующих сторон — безусловно доминирующий метод интерпретации драматического конфликта, существующий с тех пор,

как драма стала предметом теоретических разборов, то есть собственно, с «Поэтики» Аристотеля.

Аристотель, правда, еще не оперировал такими понятиями, как «символ» и «воплощение», но его поэтика явственно дает понять, что конкретный сюжет имеет ценность лишь постольку, поскольку персонажи подпадают под определенные идеальные типы, и самым лучшим типом конфликта по Аристотелю является «вражда близких».

За прошедшие с тех пор века западная цивилизация сформировала такой насыщенный культурно-теоретический контекст восприятия драмы, что стало просто невозможно не видеть драматических персонажей, как нагруженных символизмом — причем в качестве символов персонажи выступают прежде всего как участники конфликтов.

От многочисленных интерпретаторов можно узнать, что Прометей Эсхила воплощает старую земельную аристократию, поверженную новой афинской демократией; что в трагедиях об Оресте и Электре видна победа отцовского права над материнским; что контраст Франца Моора и Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера воплощают противопоставление естественности и цивилизации, рассудка и страстности, хитрости и искренности, высших кругов — и народа. Георгий Гачев считал, что конфликты драматургии Шекспира демонстрируют наступление буржуазной эпохи, в которой на поле боя храбрый рыцарь может быть убит из огнестрельного орудия, а благородный человек побежден силой денег. Драматургия Ибсена, согласно толкованию Джона Орра, демонстрирует нам борьбу язычества против христианства, варварства против цивилизации и, наконец, аристократии против буржуазии. Таким образом, враждующими персонажами видят конфликтующие надличные силы и структуры.

Различаются конечно степени откровенности символизма: если для Эсхила и Шекспира символизм в открытой форме вводится скорее комментаторами, то противостояние язычества и христианства у Ибсена присутствует открытым текстом. Ну а если противостояние аристократии и буржуазии во «Фрекен Жули» Стриндберга, или тема ответственности интеллектуалов в «Физиках» Дюрренматта недостаточно явлены, — то сами драматурги стремятся подчеркнуть символизм своих персонажей в авторских послесловиях.

## 6.5. Злодеи и добродей

Если спросить, кто же с кем конфликтует в европейской драме, то ответ на этот вопрос есть — несмотря на все разнообразие драматических сюжетов, и, несмотря на все трудности их редукции к единой формуле. В большинстве случаев конфликт на театральной сцене разворачивается между добродетельными людьми и злодеями. Разумеется, эта, казалось бы, наивная формула должна быть сопровождается тысячами оговорок — например тем, что иногда добродетельным героя можно назвать лишь по контрасту со страшным злодеем вроде Ричарда III, и наоборот, на фоне слишком добродетельных героев и нормальные люди выглядят безнравственными. Также, разумеется, из этого правила есть множество

исключений. И все же, при всех оговорках и исключениях этот принцип: «моральный герой против аморального» — может быть буквально применим больше чем к половине всех драматических конфликтов. О особенно это заметно для драматургии до начала XX века. Стороны драматического конфликта, как правило, характеризуются нравственным неравенством, и это неравенство зачастую служит и истоком самого конфликта.

Одна из причин такой ситуации, по-видимому, заключается в том, что драматург почти всегда должен решать задачу по привлечению симпатии зрителей к центральному персонажу. Без ареола симпатий герой не становится «главным», и весь сюжет лишается цельности. Между тем, именно нравственные качества являются важнейшим регулятором стереотипных симпатий. И отдельный вопрос для психологии и культурологи — почему это так.

Когда в XIX веке драматический конфликт стал предметом осмысления в философской эстетике, большой авторитет приобрело мнение, что в трагическом конфликте борются стороны, каждая из которых по своему права, что это битва двух правд, что это сражение разных, но одинаково основательных ценностей. Гегель в «Эстетике» настаивал, что обе стороны конфликта правы и обе виновны. Макс Шеллер перевел эту мысль Гегеля на язык борьбы ценностей. Белинский, находящийся под влиянием Гегеля, развивал теорию драмы как «сшибки». Русские философы Серебряного века много писали о трагическом как борьбе равных сил. «Трагизм состоит в борьбе двух правд... Трагизм состоит в несовместимости одной правды с другой правдой же», — писал Павел Флоренский, анализируя «Гамлета»<sup>1</sup>.

Разумеется, эта интерпретация применима к драме — поскольку, в драме никто не действует без каких-то своих резонансов, а всякий резон, рассмотренный изолированно, представляется абсолютной «правдой». И, тем не менее, никакое хоть сколько-нибудь наивное, буквальное, первичное прочтение подавляющего большинства европейских драм от античности до XX века не обнаружит там никакого равенства моральных позиций. Можно сказать, что сам драматический конфликт действует подобно «искре», вызванной к жизни разностью моральных потенциалов на сюжетных полюсах.

Конфликт не может вызвать интереса драматического искусства, если он не создает повода для манипулирования зрительским и читательским сочувствием. Между тем в драме невозможно манипулировать сочувствием, если стороны конфликта не мотивируют свои действия, не обосновывают свою правоту.

Последнее требование во многом является последствием неустранимого «идеализма» всякого искусства, которое, в силу идеализации изображаемых предметов, в силу ориентации на их публичную демонстрацию, в силу дистанции, возникающей между произведением и наблюдателем, а также в силу возможности неоднократного повторения демонстрации произведения — создает не столько «экземпляры» изображаемых предметов, сколько их «эталоны» и «образцы». Соответственно, драма как искусство, ориентированное на человеческие действия, создает эталоны поступков, а как ориентированное на человеческие слова — создает эталоны обоснования этих поступков.

<sup>1</sup> Флоренский П.А. Сочинения в 4 томах. Т. 1. М., 1994. С. 269.

Далее в силу вступает требование необходимости управления сочувствием; в произведении искусства, демонстрирующем, прежде всего, основания поступков, манипулирование сочувствием возможно не иначе, как через сравнение этих оснований — с тем, чтобы оно из них оказалось бы более достойным сочувствия, чем другое. Можно сказать, что применительно к драме *моральная правота есть достойное сочувствия основание поступка*.

Вопрос о том, почему же именно драме необходимо выбрать кого-то, кому присуждается «приз зрительских симпатий», выходит далеко за пределы драмы. При всех необходимых оговорках и исключениях литература вообще, как правило, не может обойтись без главного героя, концентрирующего на себе разнообразные смыслы, включая и возможное читательское сочувствие. Вероятно, это происходит по причине «одионочества» человеческого сознания — ведь и автор, и читатель пребывают во «вселенной солипсизма»; по причине закономерностей человеческого внимания, предпочитающего концентрироваться на каком-то одном предмете; и по причине вытекающих из этих закономерностей особенностей человеческой рациональности, хорошо ориентирующейся только в реальности, которая иерархически упорядочена и в которой найдены эталоны самого большого, самого малого, самого лучшего, и самого худшего; наконец, по причине законов психологии восприятия, когда интерес вызывает лишь ситуация, в которой читатель может вообразить самого себя, — а поскольку читатель один, то и главный герой может быть один, а значит и правда, и правота должна быть одна.

## 6.6. Театр царей-преступников

Во всякую эпоху можно обнаружить достаточно стереотипизированные представления о сторонах драматического конфликта.

В античную эпоху типичного антагониста можно назвать «неправедным царем», либо «неправедным претендентом на царский престол».

Это цари безвинно (и, в сущности, беспричинно) преследуют героев (например, Гераклидов в «Геракле» Еврипида), вопреки требованиям религии преследуют даже мертвых (в «Антигоне» и «Просительницы»), иногда они приходят к власти путем преступления (в «Орестее»), или пытаются захватить власть, опираясь на иностранную помощь («Финикиянки»), иногда это просто иностранные завоеватели («Персы»).

Неправедный царь (тиран, узурпатор, претендент) совершает внеправовые действия, а ход действия драмы восстанавливал космический и социальный порядок.

Та же самая формула вполне применима и к средневековой драме. Хотя здесь преступления злодеев имеют ярко выраженный религиозный характер, они преследуют святых людей, оскверняют святыни, соблазняют человека на грех. К неправедным царям — Ироду, языческим и сарацинским властителям — прибавляются персонажи христианской мифологии (Дьявол, Антихрист), а также аллегории пороков.

В Новое время «неправедный властитель» может обладать не обязательно царским достоинством, это может быть лорд, вельможа, чиновник, судья, а к его функциям в конфликте добавляется еще одна: домогательство женщин. Самая важное различие между злодеями античности и злодеями Ренессанса и Нового времени заключается в том, что к числу «объектов желания» добавляются женщины, и к числу сюжетов — любовная тема. Злодеи пытаются жениться на отвергающих их любовь девушках, отнять невесту у главного героя, иногда прибегают к прямому насилию. Впрочем, «разделение расиновского мира на сильных и слабых, на тиранов и пленников перекрывает разницу пола: то или иное положение в общем балансе сил придает мужественность одним и женственность другим, безотносительно к их биологическому полу»<sup>1</sup>.

Не будет большим преувеличением сказать, что западная драма, начиная со своей самой ранней, древнеафинской, стадии имеет «правозащитный» характер — она защищает моральные и правовые нормы, космические и божественные законы, короче говоря, она защищает *должный порядок* от покушения на него высокопоставленных злодеев. Злодей должен быть могущественный — а это означает, что важнейшей темой драмы и важнейшим источником конфликтов являются «*значимые угрозы моральному и космическому порядку*». Источником конфликта не всех, но большинства не-комических драм античности, Средневековья и Нового времени являются *покушения могущественных злодеев на моральный порядок*, или, говоря короче, *преступления могущественных преступников*.

Могущественные преступники очень редко бывают главными героями, они далеко не всегда активны и иницируют конфликт, но именно их существование порождает конфликт.

В древнегреческом театре насылаемое богами помрачение может и великого героя, и обычного человека прекратить в злодея, как это случилось с Даянирой, Гераклом и Эдипом. «Царь Эдип» — пример трагедии, в которой нет антагониста и протагониста, в котором сам главный герой «нападает» на моральный порядок мира, и сам же мстит себе за это — то есть, поочередно выступает в ролях нарушителя и защитника должного порядка.

Таким образом, утверждение, что источником драматического конфликта и драматического сюжета, как правило, являются преступления могущественных преступников, станет еще более универсальным, если сделать ту оговорку, что зачастую в роли «могущественного преступника» оказывается сам главный герой, причем часто помимо своей воли — вследствие «ошибки», «трагической вины» или вследствие соблазна. «Античная трагедия должна была строиться на мифе, и конфликтом иметь столкновение двух противоположных этических начал, в подавляющем большинстве случаев крушение субъективного этически отождествляемого с нечестьем... Таким образом, этический конфликт в героической трагедии своеобразен; эта этика такова, что принимает в расчет поведение героя только по отношению к объективному... Основная трагическая коллизия изменяется только у Еврипида, но не по форме, а по содержанию. У Еврипида столкновение объективного и субъективного ведет по-прежнему

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 157.

к гибели субъективного, но к гибели физической; моральный перевес именно на его стороне»<sup>1</sup>.

Итак, античность не только осуждала преступника, но порою сочувствовала ставшему невольным преступником герою и пеняла на жестокость богов. Средневековье либо осуждало преступника, либо давало ему возможность раскаяться. Возрождение не отвергало ни античного сочувствия, ни средневекового осуждения, но прибавило к нему новую стратегию: Марло и Шекспир иногда даже любовались преступными типами, хотя потом благочестиво их осуждали. Но, так или иначе, именно преступники создавали конфликт и давали повод для сюжета. Угроза порядку, и силы, восстанавливающие порядок, персонажируются в злодеев и героев — тиран Лик преследует невинных родных Геракла, но Геракл убивает его, Клитемнестра убивает мужа — но дети мстят за него.

Было бы чрезмерным социологизмом утверждать, что борющиеся с «могущественными преступниками» герои драмы защищают «существующий» социальный порядок. Трудно себе представить культуру, которая бы реальную ситуацию считала идеальной, а все требования морали и права уже исполненными. Разумеется, такой культурой не были древние Афины времен Эсхила и Софокла или Рим времен Сенеки. Мир «должного» возвышался над социальной реальностью как мир идей Платона — над материей, как мир звезд — над Землей. Должное, представляло собой некую идеальную, можно сказать утопическую инфраструктуру, дублирующую реальный мир. Но хотя мир должного и не воплощен в материи полностью, он «судит» реальность, и реальные события могут «затрагивать» и даже «повреждать» идеальный мир морали и права. Есть обыденные, допустимые грехи, которые можно списать на несовершенство мира, на «недовоплощенность» идей в материи. И есть вопиющие преступления, которые затрагивают «мир идей», которые значимы для богов — в античности, для горнего мира ангелов — в Христианстве, которые затрагивают основы морали и права в светском мировоззрении Нового времени. Драма интересуется именно «вопиющими к Небесам» преступлениями, хотя, с другой стороны, именно выделение некоего преступного события в качестве материала для драмы превращает его в вопиющее — внимание драматурга и зрителей, сконцентрировавшееся на отдельном событии заставляет его расти, превращаясь в архетип греха.

## 6.7. Театр виктимных интеллектуалов

Итак, вплоть до начала Нового времени драматический конфликт порождался могущественными преступниками, «неправедными царями» — иногда в роли преступников выступали главные герои, иногда главным героям приходилось бороться с этими возмутителями спокойствия. Однако, примерно в конце XVIII века в европейской драматургии произошла незаметная революция. Стандартный добродетельный герой, враг могущественных преступников, обрел специфическую физиономию, и произошла важная реформа

<sup>1</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 301.



всего драматического конфликта. Произошла, если можно так выразиться, тотальная гамлетизация европейского театра. В драматургии сформировался стереотип конфликта особого рода — конфликта, ставшего доминирующей разновидностью противостояния в драматургических сюжетах едва ли не до наших дней; стандартизировался собственно не сам конфликт, а типажи персонажей, в него вступавшие. При этом само различие между персонажами было таково, что уже порождало потенциал конфликта.

Предельно коротко этот «главный конфликт новоевропейского театра» можно описать так: это конфликт виктимного, уязвимого главного героя с нормальными людьми.

Этот конфликт, — а, главное, этот герой — несомненно порожден Просвещением. Антропоцентризм драмы требует «упаковки» самого Просвещения в фигуру героя, которого надо называть «носителем идеалов Просвещения».

Эти герои слишком чувствительны, и поэтому моральные удары, вполне переносимые для «нормального» человека, могут оказаться для них смертельными.

Эти герои слишком склонны к рефлексии и сомнениям, и поэтому часто их поведению не хватает простоты и целеустремленности — особенно в житейских предприятиях.

Эти герои зачастую обременены максималистской моралью, и поэтому по сравнению с «нормальными» людьми они оказываются куда менее конкурентоспособными в житейской борьбе.

Эти герои, как правило, занимают сравнительно невысокое социальное положение, и поэтому занимают тактически невыгодную и морально унижительную позицию по отношению к противникам более высокого социального ранга.

Эти герои не умеют и не хотят делать карьеру, карьеристов они презирают, а иногда им завидуют.

Эти герои либо лишены определенного социального положения, либо «выпадают» из социальной системы, не признавая своего места в системе классов и сословий.

Эти герои, как правило, молоды, и часто противостоят людям старшего поколения и большего жизненного опыта.

У героя не обязательно имеются все свойства из вышеприведенного списка сразу, но комбинация из нескольких подобных свойств обязательно присутствует.

Может быть первым случаем явственного появления героя этого типа в истории стоит считать Торквато Тассо из одноименной драмы Гете.

Герои «Бури и натиска», равно как и герои романтизма сочетали в себе повышенную чувствительность с возвышающей их возможности страсти, иногда воплощающейся в воле и энергии. Героям новой драмы авторы вернули прежнюю, романтическую и предромантическую чувствительность, но лишили свойственной романтическим героям силы характера. В результате «новая драма» оказалась посвящена, прежде всего, теме человеческой уязвимости.

Предком героев такого рода является Гамлет — драматический персонаж, обогнавший свое время и всем своим психотипом явственно предсказывающий грядущее Просвещение.

В контексте русской культуры трудно удержаться от соблазна назвать такого героя «интеллигентным», хотя социологически речь может идти отнюдь не толь-

ко об интеллигентах. Тем не менее, на появлении героев такого типа несомненно сказалось возникающее самосознание сословия интеллектуалов — что, в частности, связано с появлением касты профессиональных писателей.

Герой такого типа наделен комплексом черт, каждая из которых, с одной стороны, делает его явственно виктимным, с другой — провоцирует его конфликты с окружающими, и, с третьей — позволяет ему считаться эталоном и образцом для подражания в рамках некоей скрыто предполагаемой этики. В «интеллигентном» герое парадоксальным образом сплавляются уязвимость, конфликтность и этическая эталонность, причем эта «эталонная уязвимость» присутствует в нем сразу в большом числе аспектов: в эмоциональном — как чрезмерная сентиментальность, в интеллектуальном — как рефлексивность, в моральном — как нравственный ригоризм, в социальном — как честная бедность, непрактичность и деклассированность, в возрастном — как молодость.

При этом характерные черты интеллигентного героя — точнее «виктимного интеллектуала» — фактически сами конституируют свойства его антагониста как носителя противоположных черт. Чувствительность предполагает наличие у противника бесчувственности, рефлексивность — самоуверенности, морализм — цинизма, асоциальность — успешности, молодость — зрелости. Интеллигентный герой обязательно вступает в конфликт с лишенными сантиментов, толстокожими, аморальными, немолодыми прагматиками.

В допросветительском «театре могущественных преступников» социальная реальность была нейтральным фоном, на котором разворачивалась борьба между преступным индивидом и моралью («должным»). В некотором смысле, обе стороны этого конфликта не соответствовали реальности: преступник был хуже реальности, мораль — лучше. В появившемся следом «театре виктимных интеллектуалов» мы видим уже борьбу хотя и не преступного, но «внесистемного» индивида с реальностью, причем индивид зачастую является воплощением морали, «должного». В истории драмы примерно в конце XVIII века виктимный интеллектуал сменил могущественного преступника в роли главного «provocатора» драматического действия и источника драматического конфликта. Если в «старом» театре драматическая коллизия порождалась преступлением, то в новом она порождается выпадением героя из стандартных социальных отношений.

Привести примеры подобного героя слишком сложно именно в виду неозоримости материала — проще найти пьесы, где подобного героя нет. Но, чтобы не оставаться голословным, вот некоторые наиболее известные примеры:

Честный судья («Судья» Мерсье)

Торквато Тассо («Торквато Тассо» Гете)

Дон Карлос и Маркиз Поза («Дон Карлос» Шиллера)

Уриэль Аоста («Уриэль Аоста» Гюцкова)

Катерина («Гроза» Островского)

Бухгалтер Платон («Правда хорошо, а счастье лучше» Островского)

Треплев («Чайка» Чехова)

Характерно, что в литературоведении и литературной критике XIX–XX веков «интеллигентных героев», то есть рефлексивных и непрактичных моралистов, естественно противостоящих толстокожим и аморальным практикам, обнаруживают целыми «семействами» и «таксонами».

Так, например, начиная с Белинского, критики отмечают, что большинство пьес Островского построено на противостоянии «старших» и «младших», «сильных» и «слабых».

Ряд исследователей обращает на такую особенность интеллигентного героя, как его отказ от поведенческих стереотипов и исключенность из социальной системы, что приводит к его противостоянию с теми, чье поведение стандартизировано и точно определено социальным положением. Так, Б.О. Костелянец отмечает характерные для такого рода героев муки выбора как последствия отказа от стереотипов: «В произведениях художественной литературы разных эпох и разных художественных направлений героям, знающим, что им подлежит делать, противостоят герои узнающие. Кабаниха, подобно Полонию, знает, как ей надобно поступать. Катерина же не знает, ищет, выбирает, раскаивается. Цели у Наташи Прозоровой по своему столь же определенные, как и цели Клавдия, Гильденстерна и Розенкранца. Однако надежды трех сестер странным образом связанные с Москвой по-своему столь неопределенны, столь же значительны, как и надежды Гамлета вправить вывихнутый век»<sup>1</sup>.

В.Б. Байкель, анализируя немецкую драму конца XVIII века (Лессинга, Шиллера и штюрмеров), приходит к выводу, что для нее характерно «просветительское противопоставление двух враждебных лагерей», при этом в один лагерь входят «герои выключенные из социальных отношений», а другие — «герои-антагонисты с ярко выраженными чертами сословной принадлежности»<sup>2</sup>.

Многие обращали внимание, что герои Бернарда Шоу делятся на идеалистов и реалистов — тех, кто еще с не смирился с аморальностью общества, тех, кто впал в отчаяние и отверг мораль ради соответствия общественным требованиям. Это деление соответствует введенному самим Шоу в предисловии к «Дому где разбиваются сердца» делению персонажей на «людей с хрупкими сердцами и «объездчиков лошадей» — в английском языке два этих слова звучат очень похоже. Позже Сигизмунд Кржижановский отмечал, что данное противостояние легко описывает практически всю драматургию Шоу.

Аналогичный тип конфликта исследователи находят и у Тенесси Уильямса: «Одна из устойчивых тем всего творчества Уильямса — тема противостояния и противоборства хрупкого, уязвимого добра и грубой разрушительной материальной силы. Эта тема наиболее выразительно воплощена в стихотворении „Плач по мотылькам“, где она реализуется через противопоставление образов мотыльков, погибающих в мире, где господствуют „мамонтopodobные“. Стихотворение содержит в обобщенно-символической форме то, что затем конкретизируется в пьесе „Трамвай „Желание“»<sup>3</sup>.

Почти то же самое находят и у Ануя: по словам французского театрального критика Жака Лемаршана, в пьесах Ануя друг другу противостоят чудовища эгоизма и черствости и «чудовища чистоты и непосредственности». Или, как напи-

<sup>1</sup> Костелянец Б.О. Драма и действие. М., 2007. С. 201–202.

<sup>2</sup> Байкель В.Б. Типология литературных жанров XVIII–XX веков: избранные статьи. СПб., 2009. С. 18–20.

<sup>3</sup> Шамина В.Б. Языковая картина мира в поэзии и драмах Тенесси Уильямса // Языковая семантика и картина мира. Казань, 1997. С. 25.

сал российский исследователь, у Ануя «все персонажи делятся на максималистов-романтиков, созданных для того, чтобы осуществить свой непреклонный порыв к свободе, и людей компромисса, предназначенных к обыденной жизни»<sup>1</sup>, или, в другой формулировке «конфликт чистой, возвышенно настроенной юности с пошлым старческим обществом»<sup>2</sup>.

Этот же автор говорит, что у О'Нила видим «без конца повторяющийся в его произведениях конфликт мечтательной романтики и меркантильной трезвости, честолюбивых намерений и беспощадной давящей реальности»<sup>3</sup>.

С философско-исторической точки зрения появление «театра виктимных интеллектуалов», который пришел на смену «театру могущественных преступников», можно связать с тем, что в эпоху Просвещения западная культура четко осознала процесс социального развития, на фоне чего начал выкристаллизовываться культ прогресса. Это не значит, что «интеллигентный герой» обязательно воплощает силы прогресса (хотя иногда — именно так), но просто сменился контекст, и герой, выпавший из мирового порядка, начал уже интерпретироваться не просто как угроза для него, но как вызов и как свидетельство возможности других отношений между людьми. Возвышающаяся над реальностью идеальная сфера должного во многом приобрела перспективный, футуристический характер — она стала обещанием и пророчеством, а значит, футуристический оттенок приобрели и драматические конфликты, издавна порождавшиеся несоответствием между реальностью и должным.

Театр могущественных преступников был, по большей части, театром стационарного общества: преступник был опасностью для мира, и эту опасность следовало устранить.

Динамичное общество потребовало появления театра виктимных интеллектуалов, в котором выпавший из системы герой становится не только опасностью, но еще и упреком, вызовом и обвинением всей системе — и сила этого упрека только возрастает от того, что воплощаемая «внесистемным» героем опасность может быть легко устранена.

Неправедного царя и интеллигентного героя объединяют их антисистемность — и поэтому вполне универсально для многих эпох утверждение сербского мыслителя Ж. Видовича<sup>4</sup> о том, что в трагедии как эмотивное единство воплощается сознание личности, изгнанной из общества.

Можно сказать, что все эти черты делают интеллигентного героя воплощением утопии — в мангеймовском смысле термина, утопии как социальной критики, замешанной на предположении возможности другой системы отношений между людьми. Их противники воплощают «идеологию», то есть существующую систему, в которую интеллигентный герой не вписывается, и с которой он помимо своей воли конфликтует.

Сила интеллигентного героя заключается в том, что любая жертва, павшая в некой борьбе, грозит превратиться в улику и обвинителя на возможном судебном

<sup>1</sup> *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 века. С. 366.

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 32.

<sup>4</sup> *Видович Ж.* Трагедия и литургия // Современная драматургия, 1998, № 1. С. 202.

процессе, утраиваемом по итогам этой борьбы. Между тем, драма — не только изображение борьбы, но происходящий тут же, в это же время суд над ее участниками — суд, происходящий практически одновременно с совершающимся преступлением, параллельно совершению в режиме «реального времени».

Обвиняет всегда жертва, даже если ее интересы представляет прокурор, как в многочисленных послевоенных пьесах о судах над нацистскими преступниками. Впрочем, пьесы о преступлениях нацизма скорее относятся к старой сюжетике — это драма о могущественных преступниках. Большая война, как и вообще большая социальная катастрофа, часто и общество отбрасывает назад в своем развитии, и литературу заставляет вспомнить более архаичные сюжетные схемы.

Именно поэтому, важнейшим тематическим «анклавом» европейской драмы, не относящимся к «театру виктимных интеллектуалов», являются в большом количестве появившиеся в конце XIX — начале XX века пьесы о классовой борьбе и противостоянии рабочих с буржуазией, и бедных с богатыми.

В драме Пристли «Инспектор пришел», в которой, можно сказать, главным героем является внесценический персонаж — женщина, доведенная до самоубийства семьей богатого фабриканта. Ее «представителем» является инспектор — аллегорическая фигура, олицетворяющая не то совесть, не то суд истории — сначала он противостоит всей семье, которую он разоблачает; затем представители молодого поколения переходят на его сторону, и присоединяются к обвинению — себе и своим родителям, и таким образом, обвинение жертвы приобретает «футуристический» характер надежды на будущее.

## Глава 7

# К периодизации истории драматического сюжета

### 7.1. Три эпохи новоевропейской драмы

Разделив характерных «provokatorov» драматического конфликта на могущественных преступников и виктимных интеллектуалов, мы сделали первый шаг к периодизации истории драматического сюжета. Разумеется, это лишь самое приблизительное и грубое членение, хотя решению этой задачи помогает существующая периодизация истории европейской культуры. Конечно, история сюжета в европейской драмы следует за историей самой драмы, в которой имеется несколько отчетливо выраженных периодов.

Сначала — античная драма, от которой в не-комических жанрах осталось около трех десятков произведений, воплощающих подчеркнуто неоригинальные сюжеты греческой мифологии, реже — греческой и римской истории.

Вслед за ней мы видим средневековую драму, воплощающую сюжеты Библии, жития святых, либо вырабатывающих оригинальные сюжеты, стилизующие христианские предания и жития, и, наконец, включающие в себя круг совершенно оригинальных, аллегорических сюжетов в жанре моралите.

В XV—XVI вв. началось развитие светской новоевропейской драмы. Круг таких сюжетов о, а также сюжетных источников резко возрос, развитие происходило на протяжении нескольких веков непрерывно, и ввести внутри этой эпохи какую-то тонкую периодизацию довольно трудно. Тем не менее, размышляя над особенностями новоевропейского драматического сюжета, мы пришли к выводу, что сюжеты драмы последних 5 веков можно разделить на три крупных группы: 1 — традиционную драму (драму Шекспира и Шиллера), 2 — «буржуазную<sup>1</sup> драму», зародившуюся в конце XVIII века и 3 — «экзистенциальную» драму, более

---

<sup>1</sup> Мы сознательно используем различие коннотаций, имеющих в русском языке у эпитетов «мещанский» и «буржуазный» — и как слов обыденного языка, и как историко-литературных терминов.

или менее тождественную драме XX века. При этом стоит отметить, что рождение следующего типа драмы не означает смерть предыдущего, и скажем, в последней трети XIX века мы видим практически одновременное существование драм всех трех типов.

Коротко и упрощенно различия между тремя этими типами драмы можно выразить так: в основе сюжета традиционной драмы лежит соперничество из-за власти или из-за любви, причем герои часто гибнут или убивают друг друга.

Буржуазная драма отказалась от смертоубийств, и, сохранив интерес к любви, соперничество за власть заменило соперничеством за деньги и социальный статус.

Экзистенциальная драма пришла к исследованию человеческой жизни как таковой и ее смысла. Экзистенциальная драма вернула на сцену смертоубийства, но мотивацию убийств сделала чрезвычайно разнообразной — вплоть до полной немотивированности.

Под традиционной драмой мы будем понимать круг стереотипных сюжетов, сложившихся в эпоху зарождения новоевропейского театра, эпоху Шекспира и Лопе де Вега и с незначительными вариациями господствовавшего в европейской драматургии вплоть до эпохи романтизма, являющегося самым поздним и самым развитым вариантом традиционной драмы. Время господства традиционной драмой занимает огромный период в истории драматургии, длившийся примерно три с половиной столетия — с XVI до середины XIX веков, и с многочисленными «рецидивами» в последующее время. Именно традиционную драму чаще всего имеют в виду литературоведы и историки, когда говорят о классической драме — хотя смысл последнего термина достаточно ситуативен.

## 7.2. Традиционная драма

Традиционная драма — прежде всего драма страстей. Сила страстей, испытываемых персонажами «традиционной драмы» столь велика, что вполне можно высказать предположение, что в этой драме мы имеем дело даже не столько с людьми — носителями страстей, сколько с самими страстями как таковыми, с их моделями, что находит воплощение в изображении персонажей с «односторонними» характерами, целиком подчиненными какой-то одной страсти.

Жермен де Сталь писала: «Расин в своих трагедиях на греческие сюжеты объясняет преступления, внушенные богами, игрой человеческих страстей; господству рока он противопоставляет логику чувств»<sup>1</sup>. Однако применимость этого высказывания выходит далеко за пределы Расина — вся европейская драма от Марло до раннего Ибсена рассказывает нам о страстных людях, влекомых собственным чувством.

Можно дать почти исчерпывающий перечень тех страстей, которые лежат в основе сюжетов «традиционной драмы»:

<sup>1</sup> *Сталь Ж.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989. С. 103.

Страсти вокруг семейных и сексуальных отношений: любовь, ревность, ненависть на почве любовного соперничества, желание отомстить за сексуальные преступления, домогательства или неверность.

Страсти в связи с дружескими или родственными связями: солидарность с друзьями и родственниками, желание отомстить за убийство друга или родственника.

Страсти по поводу чувства собственного достоинства: желание отомстить за оскорбление, мучения от потерянной чести.

Страсти в связи с государственной властью: стремление захватить власть, ненависть на почве борьбы за власть.

Страсти в связи с войной: ненависть к врагу, желание победы, забота о воинской чести;

Страсти общеморального характера: переходящая в ненависть неприязнь к греху, грешнику и преступлению, превращающаяся в страсть моральная щепетильность.

Страсти-обязательства: благодарность за ранее оказанную услугу, верность ранее данным клятвам

Чаще всего сюжет «традиционной драмы» движет одна из трех страстей: либо любовь, либо желание власти, либо возникшее по той или иной причине желание отомстить.

Тематику традиционной драмы более или менее точно характеризуют слова, сказанные Г.Н. Бояджиевым об итальянской ренессансной трагедии: «Ее больше интересовали исторические легенды, повествующие о жестокой борьбе внутри родов, об убийствах, изменах, отравлениях, о диких страстях, свирепой мстительности и кровосмесительных браках. Всюду действовала роковая страсть: любовь рушила все моральные преграды и ревность толкала на злодеяния»<sup>1</sup>.

Большинство сюжетообразующих страстей имеет негативный характер — это возникающие по разным поводам ненависть и желание отомстить; из положительных эмоций имеет большое значение лишь любовь — хотя она, безусловно, является важнейшим источником сюжетов для всей литературы.

Последовательное «включение» в героях различных поглощающих все их существо аффектов собственно и составляет действие в произведениях «традиционной драмы».

Сюжеты «традиционной драмы» возникают в результате комбинации разных страстей, причем по мере развития драматической техники эти комбинации становятся все более сложными. Например, в «Александре Великом» Расина два индийских царя и индийская царица должны выбрать, как себя вести перед лицом нападения Александра Македонского. При этом сестра царя Таксила влюблена в Александра, а сам он безнадежно влюблен в царицу Аксиану, которая любит царя Пору. В итоге ориентацию государей в предстоящей войне определяют такие чувства как любовь, ревность и любовная соперничество, и в меньшей степени — желание славы и риторика по поводу предательства родины. В основе сюжета «Коварства и любви» Шиллера лежит любовь молодого Фердинанда фон Вальтера к Луизе. Чтобы разорвать этот брак, его отец-президент со своим

<sup>1</sup> Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973. С. 37.



подлым секретарем возбуждает в сыне ревность. Чтобы возлюбленная Фердинанда соучаствовала в этом, интриганы играют на ее любви к отцу; чтобы девушка не раскрыла Фердинанду смысл интриги, враги играют на ее верности клятвам.

Рассогласование страстей, парадоксальная мотивация, когда разные страсти влекут человека к противоположным целям, является важнейшей основой множества драматических сюжетов. Конфликт долга и чувства, который по традиции считается главной темой драмы эпохи классицизма, на самом деле также является конфликтом чувств — поскольку в традиционной драме верность долгу также проявляется в форме желания и чувства (хотя, точно также он может быть назван конфликтом разных пониманий долга).

В структуре персонажей традиционной драмы наблюдается резкий гендерный перекося: мужчины активны, женщины играют роль ценностей, ради которых происходят житейские битвы. Об огромном количестве женских образов эпохи «традиционной драмы» можно сказать то же самое, что М.Я. Поляков сказал о Нине Арбениной из лермонтовского «Маскарада»: «Нина Арбенина — пассивная точка приложения всех сил, действующих извне. В пьесе нет ее реального характера, она существует в восприятии других»<sup>1</sup>.

Большинство страстей, созидающих сюжет традиционных драм, по своему смыслу восходят к догосударственному состоянию общества. Сила страстей указывает на ситуации, когда регулярно возникающие страсти были не просто отношением к происходящему, а выполняли функции общественных отношений: кровная месть и ненависть к преступникам заменяли правосудие, личные симпатии пересиливали политический расчет и т. д. В произведениях традиционной драмы под влиянием страсти люди иногда совершают то, что в иных ситуациях они совершают по расчету, по правилам и т. д.: заключают военные союзы (как в «Алекサンドре Великом» Расина), поднимают восстания (как в «Любви после смерти» Кальдерона), определяют условия финансовых договоров (как в «Венецианском купце» Шекспира).

С другой стороны, страсть часто отклоняет людей от социально-нормального поведения (в «Андромахе» Расина посол становится убийцей государя).

Личные обстоятельства становятся причиной общественных событий. Например, попытка отнять у главного героя невесту приводит к народному восстанию: этот мотив повторяется в «Филастре» Бомонта и Флетчера, в «Графе Варвике» Лагарпа, в «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, в «Ярле Хоконе» Эленшлегера. В трагедии Озерова «Дмитрий Донской» исход Куликовской битвы зависит от того, смогут ли русские князья поделить невесту. Когда в XVII веке Томас Корнель описывает судьбу фаворита королевы Елизаветы, графа Эссекса, то вместо истории мятежа получается любовная история: Эссекс пытается силой помешать свадьбе своей возлюбленной Генриетты, а его арестовывают как мятежника. Однако причиной ареста является не политика, а ревность королевы. Вообще, в XVII веке было написано несколько пьес о графе Эссексе, и везде политическая линия переплетается с любовной и затемняется ею. Даже тема мученичества, как правило, сочетается с любовной

<sup>1</sup> Поляков М.Я. В мире идей и образов. С. 312.

темой — как в «Сении» Граффины, где мучения оставшейся беззащитной сироты выражаются прежде всего в том, что ее домогаются и не дают выйти замуж за любимого.

При обработке античных сюжетов в эпоху классицизма их к месту и не к месту насыщают любовными линиями. Если в «Федре» Еврипида любовь Федры к Ипполиту безответна потому, что Ипполит — орфик — дал обет целомудрия, то в «Федре» Расина — всего лишь потому, что Ипполит влюблен в другую. Если в «Гекубе» Еврипида принесение Поликсены в жертву тени Ахилла — страшное несчастье, то в «Поликсене» Озерова героиня сама стремится быть принесенной в жертву, поскольку она любит Ахилла и стремится воссоединиться со своим женихом.

Традиционная драма часто вопреки окружавшей реальности моделирует социум со слабоформализованными публичными отношениями, которые поддерживаются только за счет эмоционального наполнения, компенсирующего отсутствие институциональных механизмов. То есть драма изображает более архаичное, менее формализованное общество, чем, насколько можно судить, было в современной драматургам реальности, что, прежде всего, можно объяснить уже упомянутой «микросоциологичностью» драмы. Не случайно, по мнению Ролана Барта<sup>1</sup>, отношения героев Расина напоминают отношения в первобытной орде, где, как считают Дарвин и Фрейд, отец (главный самец) враждует с сыновьями из-за женщин. Общество, изображаемое в традиционной драме, действительно куда больше похоже не на современное, сложноструктурированное государство, а на некую родовую общину, ну а в «в первобытной орде все человеческие отношения распадаются на два основных типа: отношения вождения и отношения власти»<sup>2</sup>.

Поскольку в традиционной драме личные отношения часто подменяют общественные, то сюжеты традиционной драмы выглядят более или менее реалистичными, только будучи разыгранными на одном из двух возможных социальных субстратов: либо в условиях архаичного, догосударственного или раннегосударственного социума, — либо в среде элиты докапиталистических эпох. В условиях развитой государственности и развитых классовых отношениях только элитарии сохраняют повадки свободных людей, и могут совершать достаточно разнообразные для драматического действия поступки, и при этом преследовать реализацию своих желаний. Остальные находятся под гнетом государства и высших классов, которые не только уменьшают разнообразие поступков большинства членство общества, но и формализуют отношения между ними, — в результате чего вместо взаимоотношений людей мы видим взаимоотношения общественных институтов, что лишено всякого драматизма.

В то же время в позднейших вариантах традиционной драмы, в романтической трагедии начала XIX мы часто застаем переплетение страстей, традиционных для драматургии предыдущих веков с чисто социальной проблематикой. Например, в «Марино Фальеро» Байрона мы видим, как пафос оскорбленной чести переходит в пафос тираноборства.

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 151–153.

<sup>2</sup> Там же. С. 154.

### 7.3. Мещанская драма между традиционной и буржуазной

Происхождение буржуазной драмы связано (но не совпадает) с двумя происходящими в XVIII веке параллельными процессами: возникновением «мещанской» драмы и возникновением во Франции так называемого среднего (между трагедией и комедией) жанра.

Однако, хотя возникновение буржуазной драмы и связано с возникновением мещанской трагедии, два этих феномена нельзя отождествлять. Мы говорим о периодизации истории драмы с точки зрения истории сюжета, между тем как появление мещанской трагедии на первых порах было связано с появлением только нового героя, который действовал в старых сюжетных схемах. Все ранние образцы мещанских трагедий целиком относились к сфере традиционной драмы.

Первым образцом мещанской трагедии считают пьесу Лилло «Лондонский купец». Но ее сюжет сводится к тому, что приказчик, подстрекаемый своей любовницей, убивает хозяина-купца, а его затем настигает справедливое возмездие. Если заменить в этом сюжете купца и приказчика на короля и герцога — получился бы просто «Макбет».

Первые авторы мещанских трагедий старались заменить только социальный статус героя драматических произведений, и соответствующий этому статусу антураж, — но они отнюдь не пытались реформировать стереотипные сюжетные схемы.

Вплоть до XIX века герои мещанской драмы, хотя и происходят из средних городских классов, но в большинстве случаев ведут себя как дворяне «традиционной драмы» — заботятся о своей любви, о чести, ревнуют, угрожают тем, что кончат с собой или действительно кончают с собой, убивают соперников и т. д.

Для того чтобы в этом убедиться, взглянем на важнейшие образцы мещанских трагедий за первые 70 лет ее существования.

В драмах Дидро, который считается главным проводником идеи мещанской драмы во Франции, сюжеты строятся на любви, браке, любовном соперничестве, сословном неравенстве, патетически понимаемой дружбе, родственной солидарности и внезапно открывающемся родстве — иными словами, на всех тех силах, которые образовывали сюжеты у Шекспира и Корнеля. Если драмы Дидро — мещанские, то только в том смысле, что его герои — не короли, и не принцы.

Лессинг, считающийся классиком мещанской трагедии, вдохнувшим в нее новую жизнь, писал исключительно о любви, ревности и домогательствах сильных мира сего к женщинам.

В его «Мисс Саре Сампсон» мы видим любовь, запретный брак вопреки воле родителей, брошенную женщину, убийство из ревности и самоубийство.

В «Эмили Галотти» мы видим домогательство тирана к девушке, убийство ее жениха, похищение, убийство во имя чести.

В «Коварстве и любви» Шиллера — наверное, лучшим и самым известным образце мещанской трагедии — мы видим домогательства влиятельных лиц к девушке, выбор юноши между нелюбимой и любимой невестой, проблему мезальянса, мнимое подозрение в измене, убийство из ревности и самоубийство.

И даже немецкая сентиментальная («семейно-сентиментальная») драма конца XVIII начала XIX века, драма Иффланда и Коцебу, также продолжала вра-

шаться вокруг темы любви и смерти, хотя действие в ней было и более замедленным, и более насыщенным риторикой, а масштабы действия ограничивались несколькими семьями. Например, в драме Иффланда «Охотники» несмотря на медленный темп действия, многочисленные морализаторские разговоры и камерные масштабы (действие происходит в доме лесничего) основу сюжета составляет соперничество юношей из-за девушки, соперничество девушек из-за юноши, убийство и ложное обвинение человека в убийстве — то есть в конечном итоге, любовь и смерть. Относительно Иффланда Т. Сильман замечает, что он действительно лучше других немецких авторов использовал принципы шекспировской драматургии, но только «масштабы шекспировских конфликтов доведены им до микроскопических размеров... У Шекспира люди борются за захват государственной власти, за королевский трон, у Иффланда — за должность государственного чиновника в захолустной провинции»<sup>1</sup>.

Занятия и профессия персонажа, а также антураж, на фоне которого он действует, относятся по большей части к внесценической реальности. Между тем, сами поступки героев, преследуемые ими цели и непосредственно предопределяющие поступки психологические мотивы видны зрителям — это то, что в первую очередь демонстрируется на сцене. Таким образом, мещанская трагедия, которая меняет антураж и костюмы персонажей, но сохраняет основные сюжетные мотивы традиционной драмы. По сути меняется лишь предполагаемый внесценический фон, при сравнительно неизменной сценической реальности. За редким исключением, мещанская драма хотела не столько изображать обыденную буржуазную реальность, сколько возвышать и идеализировать ее, то есть, поднимать до атмосферы традиционной драмы. «В мещанской драме эпохи Просвещения частные ситуации, семейные конфликты нередко изображались в свете традиционного и героического. Но реальные приметы бытовой действительности с трудом поддавались героизации, поэтому жизненный материал — герои, ситуации — “подтягивались” до идеальной модели»<sup>2</sup>.

Именно тут особенно резко проявляются различия между драмой и прозой: в драме резко различаются сценический и внесценические слои изображаемого, она менее чувствительна к смене элементов, не относящихся к «ядру», то есть к сценическому. Возникновение мещанской драмы в наибольшей степени повлияла именно на те элементы сюжета, которые были наименее сценичны, и, строго говоря, наименее интересны для зрителя, относящегося к другой эпохе. При рассмотрении таких пьес, как «Эмилии Галотти» Лессинга, и «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега для зрителям XX или XXI в. в. может быть не так важно, что в одном случае мы имеем дело с крестьянами, угнетаемыми феодальным сеньором, а в другом — с горожанами, угнетаемыми правительственными бюрократами. Главное — в обоих случаях мы имеем дело с иерархией, в рамках которой сильный угнетает слабого.

Так же, как первоначально, до эпохи буржуазных революций буржуазия не требует признания своих специфических прав, и ограничивается присвоением

<sup>1</sup> Сильман Т. Драматургия эпохи «Бури и натиска» // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 464–465.

<sup>2</sup> Байкель В. Б. Типология литературных жанров XVIII — XX веков. С. 195–196.

привилегий аристократов — покупкой титулов, фамилий и должностей, так и в мещанской драме мы видим «буржуазного» героя, присвоившего себе аристократическое поведение, аристократические чувства и аристократические слова. Норберт Элиас говорит о «первой фазе ассимиляции», когда «многие индивиды поднимающегося слоя во многом зависимы от людей высшего слоя, не только социально, но и в своем поведении»<sup>1</sup>.

Если с социологической точки зрения мещанская трагедия есть отражение раннего этапа эмансипации, то с точки зрения эстетики это смелый эксперимент, сочетающий ранее не сочетавшиеся элементы действия, и таким образом разрушающий стереотипные ассоциации между типом героя и типом поведения. Если ранее считалось, что герой-аристократ совершает аристократические поступки, а герой — мещанин скорее соответствует представлениям о «низком» поведении, то теперь оказалось, что выходец из демократической среды может также совершать аристократические действия.

Именно потому, что на первых порах создателей мещанской трагедии занимало «присвоение» аристократического поведения на сцене в пользу героев нового типа, они не занимались обновлением самого этого поведения, а значит, не изменяли сюжет. Если бы буржуазная драма «в едином порыве» ввела бы буржуазного героя, преследующего исключительно свои буржуазные цели и не аристократическими плебейскими методами, в истории драмы образовался бы разрыв, перед зрителем возникла бы абсолютно чуждая эстетическая система, не понятная, и не воспринимаемая в качестве произведения искусства.

В искусстве, в воспитании нового зрителя новаторство требует постепенности. В драме XVIII века новаторство началось с героя — при сохранении основных принципов сюжетосложения. Это не только позволило буржуазной драме вписаться (хотя и не без конфликтов) в существующую эстетику, но и породило дополнительный субитативный эффект, связанный с тем, что всякий элемент устоявшейся семиотической системы, как правило, ассоциируется с элементами-спутниками, и таким образом, употребление некоего привычного элемента порождало ожидания, которые можно было обмануть, вызвав тем самым потрясение, обновление взгляда — но без окончательного разрыва с прежней эпохой. В качестве сохранявшегося элемента буржуазная драма использовала некоторые оставшиеся от Ренессанса и классицизма принципы сюжетосложения, по сути — принципы поведения и целеобразования персонажей, нарушив, однако ожидания, связанные с типичным персонажем, а также ожидаемую координацию между персонажем и поведением.

В этом нарушении координации таился источник субитации. Возникновение в XVIII веке мещанской драмы имело в большей степени эстетическое, чем общественно-политическое значение именно потому, что реформа сюжета произошла отнюдь не радикальная. Хотя герой драмы и изменился, но проблемы, стоящие перед ним, а также методы, которыми он пытается их решить, делают такого мещанина чрезвычайно похожим на аристократа — героя драмы предшествующего времени. Но именно в этом и состоял момент неожиданности: мещанин, от которого все ожидают типично мещанских поступков, неожиданно

<sup>1</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетическое и психогенетическое исследование. Т. 2. М.; СПб., 2001. С. 309.

поступает по-дворянски, а дворянское поведение вопреки стереотипам оказывалось присуще не-дворянину.

Именно право представителей нижних классов на поведение, характерное для стандартных героев трагедии, занимало первых пропагандистов буржуазной драмы. Сам Лилло в посвящении к «Лондонскому купцу» доказывал, что трагические катастрофы и несчастья не составляют исключительной привилегии особ высшего ранга. Вытекающая из этого «мораль», что представителям низших классов тоже может быть свойственно благородство, — внешне выглядит как филантропия, или проявление политического радикализма, но с точки зрения эстетики было, прежде всего, остроумным парадоксом, сознательно конструируемым когнитивным диссонансом, легко реализуемым еще и потому, что и аристократы в предшествующей драме вели себя достаточно искусственно и малореалистично.

Немаловажно, что когда возникла мещанская драма, то на сцене появились не просто мещане — а, зачастую, мещане именно той страны, или хотя бы той эпохи, к которой принадлежали драматург и зрители (недаром первая мещанская драма называлась «Лондонский купец»). В то же время первые «драматизированные мещане» восприняли по инерции некоторые поведенческие стереотипы не просто дворян, а зачастую дворян из далеких и условных стран, а заодно и неких древних восточных царей, римских императоров и прочих условных персонажей. Мещанская драма не только говорила, что обычный человек, наш современник может поступать как дворянин, но что он может поступать как условный идеализированный дворянин, чье поведение обычно воплощают псевдоисторические персонажи, — иными словами, как благородный восточный принц или римский полководец (вспомним, что «Эмилия Галотти» Лессинга, одна из наиболее ярких мещанских драм XVIII века, представляла собой модернизацию сюжета из древнеримской истории.)

Как «ход в развитии искусства», как эстетическая новация молодая мещанская драма имела значение потому, что была смешением семиотических сфер, соединяющим ранее не встречавшиеся субъекты и предикаты, отталкивающимся от стереотипизированных ожиданий, и в этом смысле позволяющим сбываться маловероятному сценарию.

В начале XIX века Кольридж осознал, что речь идет, в сущности, о дешевом фокусе, и бросил в лицо сторонникам мещанской драмы: «ведь весь секрет популярности вашей драматургии состоит в смешении и извращении естественного порядка вещей, причин и следствий; в возбуждении зрителей неожиданностями, в том, что вы придаете щедрость, тонкость чувств и традиционные понятия о чести (точнее тому, что вы понимаете под этим) лицам из тех слоев общества, где как показывает опыт, их меньше всего можно встретить, и в том, что вы награждаете сочувствием, которое следует отдавать добродетели таких преступников, которых закон, разум и религия лишают нашего уважения»<sup>1</sup>.

Фактически, Кольридж в немногих словах презентует целую панораму художественных экспериментов, направленных на нарушение ожиданий. Наряду с «мещанами», «буржуа» в драму стали попадать представители и других, еще более низких слоев, а наряду с этим неожиданными были не только поступки

<sup>1</sup> Цит. по: *Аникст А. А.* Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. С. 237.

героев, но и реакция авторов, которые рисковали идти вопреки вероятностям, задаваемым «законом, разумом и религией», — и все это делается для того, чтобы «возбуждать зрителей неожиданностями».

Когда такой видный теоретик драмы, как Август Шлегель даже после «мещанских» драм Лессинга и Шиллера критиковал саму идею мещанской трагедии, говоря, что «обыденная жизнь средних классов» не драматична, что «невозможно превратить экономию в поэзию»<sup>1</sup>, то его критика относилась не столько к мещанской трагедии того времени, сколько к заложенному в ней потенциалу, к той буржуазной драме, которая должна была вырасти из мещанской трагедии. Обыденная жизнь не эстетична и не сюжетна независимо от того, о каких общественных классах идет речь: монархи также изображаются в трагедиях среди чрезвычайных, а не повседневных обстоятельств.

С другой стороны, тот факт, что смена буржуазного статуса героя еще не приносит нового качества в драматургию, также сознавался многими теоретиками. Например, в середине XIX века известный немецкий историк литературы Герман Геттнер написал: «Взятая сама по себе, буржуазная драма является такой же, как и остальные драмы: только своих героев она выбирает не из сидящих на вершинах истории, а из наших жизненных кругов и скромной среды»<sup>2</sup>. Из этого определения Геттнер делает совершенно логичный вывод, что буржуазная драма родилась не в XVIII веке, а на полтора столетия раньше, — во времена Шекспира, поскольку тогда в Англии создавали пьесы с персонажами скромного происхождения.

Это мнение Геттнера любопытно сопоставить с мнением Жермены де Сталь, считавшей, что поскольку в Англии не было таких традиций сильной монархической власти, как во Франции, и поскольку, в силу этого, для англичан не свойственно «восторженное угодничество», то французские трагики «исторгают у нас слезы, живописуя характеры возвышенные, английский же автор рисует страдания людей безвестных и заброшенных»<sup>3</sup>. Таким образом, если для континентальной драмы мещанская трагедия была настоящим эстетическим шоком, то у английской литературы был несколько больший опыт использования в драме «демократических» персонажей — и это может служить косвенным доказательством исходного большего демократизма английского общества, породившего одни из самых ранних в новоевропейской истории демократий. Однако, привлечение купцов, ремесленников и простолюдинов на сцену еще не порождает новой эпохи в истории сюжета.

Еще для пасторалей XV века, в частности, Энсины, были характерны сюжеты о рыцаре, ставшем пастухом, и пастухе, ставшем придворным.

Можно вспомнить, что такие сугубо дворянские авторы как Кальдерон, Аларкон и Лопе де Вега еще в XVII выводил на сцену крестьян и горожан — в таких пьесах, как «Фуэнте Овехуна», «Лучший алькальд — король», «Периваньес и командор Оканьи» «Саломейский алькайд», «Ткач из Сеговии». Однако

<sup>1</sup> Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934. С. 267.

<sup>2</sup> *Hettner H. Schriften zur Literatur.* S. 207.

<sup>3</sup> *Сталь Ж.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. С. 198.

крестьяне у Кальдерона и Лопе де Вега придерживаются дворянских понятий о чести, что даже вызывает удивление самих персонажей пьес (финал «Командора Оканьи» Лопе де Вега). В драме «Лучший алькальд — король», чтобы заставить крестьян придерживаться дворянских представлений о чести, Лопе де Вега прибегает к забавному приему: часть персонажей оказываются не просто крестьянами, а обедневшими и поэтому занявшимися земледелия дворянами, а другая часть хоть и была крестьянами, но декларирует свои дворянские «моральные принципы». Главный герой пьесы, овцевод Санчо говорит: «Ведь я земледelec, а в душе истый кабальеро». В другом месте: «Услышав эту ужасную, невероятную весть, я не был грубым крестьянином и не мог оставаться им: чувство чести заговорило во мне». (пер. И.Пятницкого). В драме «Периваньес и командор Оканьи» крестьянина, чьей жены домогается командор, последний сам возводит в дворянское звание — с тем, чтобы отправить на войну. Когда крестьянин убивает командора и попадает под суд королю, последний восклицает:

Странный случай!  
 Чтоб крестьянин скромный мог  
 Так дорожить своею честью!  
 (пер. Ф.В. Кельина)

и после этого назначает крестьянина капитаном.

В «Ткаче из Сеговии» Руиса Аларкона ткач оказывается бывшим опальным дворянином, который вполне смирился со своим положением ткача, а о чести вспоминает лишь тогда, когда могущественный граф похищает его невесту.

В английской драме первый случай изображения крестьянина мы видим в созданной еще в конце XVI века драме Роберта Грина «Векфильдский полевой сторож». Сюжет ее военный, пьеса рассказывает о том, как крестьянин побеждает мятежных феодалов, то есть совершает поступок, характерный для рыцаря — и это удостоверяется тем, что в конце пьесы король хочет сделать героя рыцарем (от чего тот отказывается). Герой подобных пьес — крестьянин, ведущий себя как дворянин, и вплотную приближающийся к дворянскому сословию.

Если взять такого позднего, практически последнего представителя традиционной драмы как Фридрих Геббель, то в его «Мария Магдалине» изображается судьба ремесленников и мелких чиновников, однако они заботятся о «чести», понимаемой как сексуальная неприкосновенность не меньше, чем дворяне в старых испанских драмах. Как и в испанских барочных трагедиях, как в «Саломейском алькальде» Кальдерона, в мещанской трагедии Геббеля соблазнитель убивают, а соблазненная девушка кончает с собой. Конечно, сюжет Геббеля выстроен более тонко, психология его персонажей показана гораздо более реалистично и глубоко, используемая ими риторика более современна, феодальную честь во многом заменил ригоризм протестантизма, — и все же общие черты сюжета несут явные следы «воспоминаний» о Шекспире и Кальдероне.

В этой связи не вполне правомерно замечание А. Карельского, написавшего, что трагедия героев «Марии Магдалины» — в безвольном подчинении «фетишу



мещанской морали»<sup>1</sup>. Забота о сексуальной неприкосновенности девушки, проявляемая ее родителями или ее женихом, не является специфической особенностью мещанской морали: с точки зрения истории драмы это скорее «дворянская», «рыцарская» добродетель, а с точки зрения истории это скорее общий моральный императив всех традиционных обществ.

Радикальное различие между Кальдероном и Геббелем заключается не в социальной принадлежности персонажей, и даже не в их поведении. Самое главное, что Геббель как более поздний автор уже демонстрирует сомнения в базовых ценностях, руководящих его героями. Что касается смягчения нравов, то в трагедии Геббеля оно проявляется в том, что в отличие от «Саломейского алькальда» Кальдерона и «Ткача из Сеговии» Аларкона, по крайней мере, никто не ставит вопрос об убийстве девушки для спасения ее же чести (якобы ее; на самом деле части связанных с нею мужчин). Однако несмотря на этот «прогресс гуманности» девушка все же бросается в колодезь — из-за моральной травли и угроз покончить с собой со стороны отца. Но именно ее смерть превращается в обвинительный приговор — и не только некой «мещанской морали», но и «рыцарским представлениям о чести». Кальдерон в последних не сомневается. Когда герой его пьесы «Врач своей чести» убивает невинную жену, то в пьесе не находится моральной позиции, с которой этот поступок можно было бы осудить (по мнению некоторых авторов, в этом проявился этический пессимизм эпохи барокко).

Впоследствии линия подобной моральной критики была усилена и дошла до степени гротеска в трагедии Гауптмана «Доротея Ангерман» — в ней отец героини, тюремный пастор, стремясь замять скандал, и вроде бы заботясь о чести соблазненной дочери, принуждает ее к браку с негодяем-соблазнителем и отправляет в Америку. Все это приводит к окончательному падению и преждевременной смерти дочери — а отец до конца пьесы так и не осознает своей вины. Как моральная притча трагедия Гауптмана выглядит явным повторением трагедии Геббеля — но при карикатурном усилении критической части последней.

Кальдерон и Аларкон отличаются от немецких драматургов XIX века вовсе не тем, что им не жалко своих героинь, убиваемых заботящихся о чести мужьями и братьями, а тем, что они не подвергают сомнения саму концепцию мужской чести. Во «Враче своей чести» критике подвергается не право убивать, и не право заботиться о неприкосновенности мужской и дворянской чести всеми средствами, а только ревность, как порочная и ослепляющая страсть, искажающая реальность и заставляющая истолковывать любые факты против женщины. Дездемону Шекспира, Менсию из «Врача своей чести» Кальдерона, Нину из лермонтовского «Маскарада» жалко не потому, что всякая жертва убийства достойна сострадания, а потому что они погибают по ошибке, будучи невинными. Только в XIX веке драматургия перешла от сожалений по поводу невинных жертв ревности к критике морального ригоризма как такового. И здесь мы, безусловно, можем видеть ранние предвестия того морального релятивизма, который станет господствовать в европейской культуре со второй половины XX века.

<sup>1</sup> Карельский А. Фридрих Геббель // Геббель Ф. Избранное в двух томах. Т. 1. М., 1978. С. 36.

## 7.4. Буржуазная драма

У буржуазной драмы, кроме такой очевидной особенности, как снижение социального статуса героя, имеется несколько важных признаков, отличающих ее от «традиционной драмы».

Во-первых, в ней снижается градус страстности, герои начинают вести себя более трезво и расчетливо (в «хорошо сделанной драме» — неправдоподобно расчетливо). Героиня «Дамы с камелиями» — немыслимое дело в предшествующие века! — отказывается от своей любви под влиянием разумных, рациональных аргументов, высказанных отцом ее возлюбленного. Как пишет К. Тиандер, «В XVIII веке выдвинувшееся и сознавшее свою силу третье сословие стало требовать сюжеты, более близкие его пониманию... Драма выводит только хороших с буржуазной точки зрения людей. Людей, способных отказаться от своих жизненных целей, мириться с жестокими условиями жизни, ждать и надеяться, надеяться и ждать»<sup>1</sup>. Впрочем, по мнению Норберта Элиаса, вся история Европы со средних веков есть история сдерживания и утончения аффектов агрессивности. При этом, рационализм — вовсе не порождение буржуазии, рационализация поведения подвергалась все общество, и первыми этот импульс испытала как раз высшая аристократия. «Чем гуще сеть взаимозависимостей, в которую прогрессирующая дифференциация функций вовлекает индивида, тем большие потери несет индивид из-за спонтанных вспышек страстей. В выигрыше оказывается тот, кому удастся подавить свои аффекты, а потому каждого индивида с ранних лет принуждают к просчету последствий своих действий и их координации с действиями других людей. Вытеснение аффектов, расширение поля мышления за счет сопоставления настоящего момента с прошлыми и будущими рядами событий, — все это частные аспекты одного и того же изменения, которое совершается вместе с монополизацией физического насилия и расширения сети взаимозависимостей в социальном пространстве»<sup>2</sup>.

Во-вторых, героев начинают интересовать «буржуазные» социальные цели — выражаемая в деньгах материальное благополучие и карьера (как приемлемый для среднего класса вариант стремления к власти). В эпоху социализма их могли заменять мнимые цели, вроде борьбы за производительность труда — но цели, все равно социальные. В этой связи стоит отметить, что комедия дала для развития драмы две важнейших новации: она подарила драме героя, чьи мотивы целиком посвящены любви, и она подарила героя, чьи мотивы посвящены деньгам. Буржуазная драма эксплуатировала, прежде всего, эти, исходно комические темы. Появление финансовой темы важно не потому, что она ознаменовала приход буржуазии и на арену жизни и на сцену театра, но и потому, что это была новация в области целей, преследуемых героями драматических сочинений. Таким образом, наметился «разрыв» в однообразной череде сюжетов о любви, клятвах верности, военной славе и чести. В континентальной «серьезной» драме финансовая тема начала присутствовать примерно с 1770-х годов — с появлением драмы Бомарше «Два друга», а также пьес Мерсье.

<sup>1</sup> Тиандер К. Обзор сюжетов драматической поэзии. С. 171–172.

<sup>2</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. С. 243–244.

В-третьих, даже эксплуатация драматическими сюжетами характерных страстей традиционной драмы начинает происходить без убийств и других крайностей. В комедии это произошло гораздо раньше, поэтому появление буржуазной драмы в XIX веке можно объяснить просто как проникновение тематики комедии в более «высокие» жанры, а так же, как продолжение процесса стирания границ между жанрами.

Суть превращения традиционной драмы в буржуазную, можно выразить одним понятием — снижение масштаба. Изображаемые в драмах событиях постепенно становятся соразмерным тем категориям, в которых описывается жизнь европейского горожанина. Преувеличенные страсти традиционной драмы начинают казаться недопустимо неправдоподобными — и вот, стоящий у истоков мещанской трагедии Лессинг пишет, что Корнеля надо называть не большим, а великим, поскольку он неестественен и неправдив<sup>1</sup>.

В сфере любовных отношений охлаждение страсти в сочетании с введением меркантильных мотивов привело к тому, что тема любовной страсти была транспонирована в тему брака и приданного. Такие авторы XIX века как Скриб и Ожье противопоставляли брак страсти. Дюма-сын иронично замечал, что если до Скриба наградой главному герою обычно была красивая девушка, то Скриб добавлял к ней в качестве приманки трехпроцентную ренту.

Появление буржуазной драмы связано с целым комплексом взаимосвязанных факторов, среди которых можно выделить:

- развитие буржуазных, и формализованных общественных отношений;
- смещение интересов драматургов от элиты к «среднему классу»;
- смещение интереса драматургов от экстремальных и редких ситуаций к повседневности;

В этой связи интересно мнение А.И. Белецкого<sup>2</sup>, который, рассуждая об особенностях европейской литературы XIX века, отмечает, что в этот период жизнь — как она представляла в европейском самосознании — изменилась:

- в жизни более не господствовал случай;
- быт уложился в рамки и в колею;
- усилилась роль общественного мнения и предрассудков как препятствий любви.

В связи с этим:

- герои оказались лишенными исключительных дарований;
- участились несчастливые развязки.

Как сказал С. Владимиров, рассуждая о произошедших в XIX веке переменных в европейской драматургии, если до начала века коллизия в драме «вычленилась из потока жизни» и «рассматривалась» в укрупненном виде», то теперь драма «должна была улавливать обыденные проявления драматизма»<sup>3</sup>. Характерная для традиционной драмы акцентуация отдельных сторон человеческой жизни — в частности, гипертрофированность страстей как односторонних проявлений одного из аспектов личности, сменилось более сбалансированным взглядом:

<sup>1</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.-Л. 1936. С. 118.

<sup>2</sup> Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 114.

<sup>3</sup> Владимиров С. Действие в драме. Л., 1972. С. 62–63.

люди стали рассматриваться более стереоскопично, с большего числа сторон, зато пожертвовать пришлось яркостью односторонних проявлений.

Снижение масштабов позволяет вспомнить выражение Георгия Гачева, говорившего о постепенном превращении «театра пространства» в «театр помещения». В частности, средой протекания пьес со второй половины XVIII века все чаще стало не государство, не королевский двор, а отдельная семья. По словам Джона Лоусона, Дидро «первый определил цель и ограниченность современного театра: буржуазная семья — это микрокосм социальной системы, внутри которой она существует, и сфера театра охватывает обязанности и взаимоотношения, на которых строится семья»<sup>1</sup>.

Постепенное возникновение социальной драмы лучше, чем, что бы то ни было может служить отражением, и даже доказательством теории Макса Вебера о капитализме как царстве рационального поведения. Как известно, Вебер разделял все типы человеческого поведения на традиционное (по традиции, по привычке), аффективное (под влиянием аффекта), и рациональное (которое он разделял на «целерациональное» и «ценностнорациональное»). Капитализм, по мнению Вебера, означал не столько новый тип организации производств, сколько процесс постепенного вытеснения традиционного и аффективного поведения поведением рациональным.

Трудно сказать, в какой степени теория Вебера хорошо описывает историю экономики, но история драмы укладывается в теорию рационализации даже с какой-то карикатурной правильностью. Сюжет традиционной драмы строится на том, что аффективное поведение борется с традиционным: долг с чувством, внезапно вспыхнувшая в герое страсть к власти или к женщине заставляет его ломать сложившиеся социальные механизмы. Играя на этих типах конфликта, французский классицизм безмерно усложняет конфликты: любовь оказывается противоречащей дружбе, дружба — политическим интересам, политические интересы — долгу чести, а долг чести сыновнему долгу. Героям, попавшим в запутанные моральные коллизии, необходимо четко разбираться в хитросплетениях воздействующих на них императивов. Так, из страсти вырастает расчет: слишком большое количество страстей, разрывающих человека, требует их тщательного взвешивания, требуется моральная арифметика Бенета, чтобы соразмерить все страсти и аффекты. Борьба аффективного с традиционным заменяется борьбой имеющих разные интересы носителей рационального. При этом в «романтических» вариантах социальной драмы мы, в соответствии с классификацией Вебера, видим борьбу «ценностнорационального» поведения с целерациональным: носители определенных ценностей противостоят тем, чье поведение не имеет далекой перспективы и ограничено самыми текущими потребностями. Американский экономист Альберт Хиршман в своей книге «Страсти и интересы» отмечает, что философская мысль Европы в XVII—XVIII веках постепенно приходит к идее, что материальные интересы являются прекрасным сдерживающим фактором, способным обуздывать бурные страсти и тем самым смягчать нравы общества. Драма стала выражать эту идею с некоторым опозданием.

<sup>1</sup> Лоусон Д.Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. С. 56.

Рационализация поведения драматических персонажей, и снижение градуса страсти в мотивации поступков быть может является отражением того факта, что капитализм породил новый тип человека — человека дисциплинированного, научившегося сдерживать свои инстинкты и страстные понуждения. Вернер Зомбарт считал, что появлению такого человека способствовали два новых института: промышленное предприятие, и, в еще большей степени, унифицированная массовая армия. «Свою роль здесь сыграл учебный плац, на котором в тяжелой, упорной и многолетней борьбе был наконец повержен прежний человек, человек инстинкта»<sup>1</sup>.

В драме континентальной Европы буржуазная драма рождалась фактически дважды. В 70-х годах XVIII века французская драма в лице Мерсье, Седема, Дидро и Бомарше, постепенно начала вырабатывать собственные сюжетные стереотипы, отличные от стереотипов «традиционной» драмы, начал создаваться специфический буржуазный сюжет, и историки литературы иногда называют это направление в истории литературы «просветительским реализмом». Однако, буржуазные сюжеты — сюжеты мирного времени, а мирное развитие Франции было прервано революцией и последовавшей за нею наполеоновскими войнами. Поэтому (во всяком случае — в том числе поэтому) формирование реалистической драмы было прервано сначала рецидивами классицизма — любимого Наполеоном и поддерживаемого авторитетом Гете, а затем — мощной волной романтизма, чью воинственность и буйность отчасти можно считать отдаленным последствием наполеоновских войн. В итоге, уже 1830–1840-х годах началась вторая волна формирования буржуазной драмы — сначала в форме близкой к комедии «хорошо сделанной драмы», а затем в форме натурализма. В России пионером буржуазной драмы был Гоголь, а затем целый театральный репертуар, весь построенный на денежных суммах, судебных процессах, неосторожно подписанных документах, и любви с оглядкой на деньги и долги создал Островский.

## 7.5. Драматургия и деньги

Любовь, семейные и сексуальные отношения, будучи главной темой буржуазной драмы, очень сильно «разбавляются» финансовыми и другими узко-социальными интересами (такими, как репутация). Все персонажи «Дамы с камелиями» связаны сложной сетью отношений, которые можно назвать «любовно-финансовыми». Речь все время идет о любви, но вслед за любовью всегда появляются деньги, любовь должна быть оплачена, изъяснение о своих чувствах сопровождаются подсчетами сумм ренты, а расставание героя и героини происходит потому, что отец юноши умоляет героиню не портить сыну карьеру.

Одновременно, важнейшая тема французской драматургии XIX века — связь любви и репутации, попытка сохранить репутацию в любовных приключениях (своих или супруга), а также попытка оградить детей от позора, который на них могут навлечь приключения родителей.

<sup>1</sup> Зомбарт В. Собрание сочинений в 3 томах. Т. III. Исследования по истории развития современного капитализма. СПб., 2008. С. 280.

И как это не странно, деньги в чистом виде, без того или иного симбиоза с любовной темой, в сюжетах буржуазной драмы XVIII—XIX веков практически не присутствуют. Вообще, до XIX века если деньги и присутствовали в сюжете драм, то не как главная движущая сила сюжета.

Превращение денег и обогащения в мотивы героев серьезной драмы часто зависит не от социальной среды, а от такого чисто литературного обстоятельства, как сближения и смешения жанров комедии и трагедии. Роль финансовых мотивов в традиционной драме невелика. Деньги движут только второстепенными героями, порученцами главных злодеев. У Марло в «Мальтийском еврее», и у Шекспира в «Венецианском купце» главными героями вроде бы являются купцы, и действие вроде бы крутится вокруг денег, — но все же основным движущим мотивом героев этих драм является ненависть, а не деньги. Причем со стороны шекспировского Шейлока эта ненависть отчасти иррациональна, а отчасти связана с униженным положением евреев. Вообще, туманность мотивов Шейлока во многом объясняется тем, что он происходит от демонического мальтийского жида Марло. С другой стороны, в традиционной драме даже любовь к деньгам превращается в самую настоящую всепоглощающую страсть, как это мы видим на примере «скупого рыцаря» Пушкина.

Однако комедия во все времена была источником и хранителем «низкой» мотивации, и поэтому она на 1,5 века раньше серьезных жанров достигла таких важнейших черт буржуазной драмы, как бытовое правдоподобие и наличие стремления к выгоде в числе важнейших движущих сил сюжета. Как выразился Аникст, говоря о театре шекспировской эпохи, «комедии Джонсона и близких к нему драматургов — это уже комедии буржуазного бытия»<sup>1</sup>.

Мощный приход финансовой тематики в континентальную драму наблюдался вероятно в 70-х годах восемнадцатого столетия, когда появились посвященная банкротству драма Бомарше «Два друга», а также такие пьесы Мерсье, как «Неимущие» и «Тачка уксусника». Однако и после этого в мещанской драме долгое время господствовали вполне аристократические сюжеты.

«Неимущие» Мерсье — одна из немногих драм XVIII века, в основе которой лежит достижение богатства, а именно раздел наследства. Более того — в этой пьесе даже рассуждают о судебных юридических способах борьбы, и в этих рассуждениях звучит вполне «бальзаковская» буржуазная достоверность. Однако этот новаторский, реалистический мотив явно заглушается мотивами традиционной драмы: домогательствами высокопоставленного лица к беззащитной девушке, скрытое родство, превращение мнимого сестринства в супружество, нейтрализация одного из соперников за руку женщины тем, что он оказывается ее братом, счастливый брак как финальный «венец» сюжета.

«Неимущие» — переходная пьеса, и эта переходность выражается в том, что мотивы традиционной и буржуазной драмы оказываются в ней чуть ли не механически пригнаны друг к другу. По сути дела в «Неимущих» имеются два мало-связанных между собой сюжета. Первый — традиционный, занимающий первых 4 акта и сводящийся к тому, что богач домогается беззащитной девушки, которая оказывается его сестрой. В итоге богач устыжен, а девушка может выйти замуж

<sup>1</sup> Аникст А. Современники Шекспира // Современники Шекспира. Т. 1. М., 1959. С. 17.

за человека, которого раньше считала своим родным братом. Второй сюжет почти полностью сконцентрирован в 5-м акте, и сводится к борьбе брата и сестры за раздел наследства. Фактически, 5-й акт «неимуших» — одноактная пьеса, главный герой которой — только в 5-м акте появившийся на сцене честный и самоотверженный нотариус.

Может быть именно у Мерсье впервые в истории мировой драмы богатство показано как источник пороков, а бедность — как мученичество. Именно в этот период — то есть примерно с 1770 года начинается осмысление экономических факторов общественной жизни.

Не будет большой натяжкой сказать, что появление буржуазной драмы достаточно точно маркируется появлением интереса к денежным доходам как значимой мотивации главных героев. Между тем, сюжет самой денежной комедии традиционной эпохи — мольеровского «Скупого» — все-таки подчинен любви, это пьеса про брак, а деньги становятся лишь инструментом, с помощью которого молодые влюбленные вертят своим старым отцом.

## 7.6. Театр адюльтеров и мезальянсов

Отказ от аристократического героя имел еще одно, первоначально ни кем не замеченное и осмысленное последствие — в сюжетах пьес уменьшилась вероятность убийства — казни, дуэли или гибели на войне. Вполне возможно, что косвенной причиной уменьшения числа убийств в драме к XIX веку стала фиксируемая некоторыми исследователями постепенное снижение значения насильственной смерти в жизни общества. Если верить некоторым подсчетам, в течение XVI-XIX веков значение убийства как причины смерти действительно последовательно снизилось примерно в 4 раза<sup>1</sup>. Частичный уход со сцены аристократов, чей образ жизни исторически связан с военным делом, еще больше подчеркивает эту тенденцию.

Отказ от ситуации высокой вероятности смерти героев имел одно важное последствие: появление в сюжетах «отравленных» семейных отношений. В традиционной драме жен-изменниц быстро убивали («Отелло» Шекспира, «Врач своей чести» Кальдерона), неугодных отцам детей изгоняли («Цимбелин» Шекспира) или заточали («Жизнь — сон» Кальдерона). Вплоть до конца XVIII века в драме невозможно встретить неотомщенную супружескую измену. Но вот, в переходной пьесе Бомарше (в «Преступной матери») мы видим семью, в течение десятилетий отравленную взаимным недоверием. Это важнейшая сюжетная новация, имевшая отдаленные последствия. В дальнейшем, чем дальше, тем больше в драмах начинают изображать «отравленные», скрыто неблагополучные семьи. На рубеже XIX и XX веков эта тема становится едва ли не главной в европейской драматургии — достаточно вспомнить «Привидения» и «Нору» Ибсена, «Последних» Горького, «День примирения» Гауптмана.

<sup>1</sup> См: Назаретян А.П. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. М., 2004. С. 6–10.

При этом «Преступная мать», задавая тему для следующих ста лет развития драматургии, тем не менее, тесно связана с французским Просвещением. По словам Герцена, граф Альмавива, примирившийся в финале со своей неверной супругой и своим бастардом, «выходит из заколдованного круга предрассудков и фанатизма»<sup>1</sup>.

Но весь пафос французской драмы XVIII века направлен на борьбу с «предрассудками и фанатизмом», то есть фактически на новое прочтение классицистического конфликта закона и чувства — прочтения, предполагающего безусловный приоритет чувства и превращающего чувство в орудие буржуазной эмансипации. Однако «победа терпимости» — то есть такой среды, в которой не желающее знать социальных границ чувство не знало бы препятствий, — имело огромные последствия. Он породило, в сущности, новый способ существования и совершенно новые сюжеты.

«Традиционный» сюжет, изначально строящийся на игре с социальными ограничителями (см. следующую главу), и в XVIII веке превратившийся в борьбу с этими ограничителями, стал перерастать себя, поскольку приблизилось окончание этой борьбы (хотя еще и в середине XIX века Геббель создавал сюжеты вполне традиционного типа).

С точки зрения «самопреодоления» традиционного сюжета важно не то, что граф Альмавива в конце пьесы примиряется с женой, а то, что он в течение десятилетий живет в раздоре с ней, делая несчастным ее и себя, не пытаясь ее ни убить, ни прогнать, ни заточить в монастырь, ни покинуть — одним словом, не стараясь ликвидировать свою семью. Бомарше объясняет это тем, что в католической Испании невозможно развестись, — но важен сам выбор сюжета автором. Фактически, Альмавива уже живет в ситуации «победившей терпимости», и мы видим лишь последний бой «фанатизма» — то есть системы строгих традиционных норм и узкогрупповой этики.

В некотором смысле финал «Преступной матери» предшествует ее действию: финал, торжественное примирение — это сцена борьбы за терпимость и против «предрассудков», а жизнь графа Альмавивы, предшествовавшая финалу, — это уже последствия победы над предрассудками. Советский историк театра С. Мокульский писал что «Преступная мать» свидетельствовала об упадке революционности Бомарше, — но фактически, эта пьеса рассказывает об уже победившей буржуазной революции.

«Преступную мать» Бомарше можно было бы считать важнейшим произведением, знаменующим переход к буржуазной драме. Очень характерно время ее создания: время французской революции, самый конец 18 века, эпоха, когда XVIII век превращался в XIX, когда классицизм уже исчерпал свои возможности, но до романтизма было еще далеко.

Может быть еще важнее, что это была драма, написанная комедиографом, более того — она замыкала трилогию, где две первые части были комедиями. Таким образом, фактически, в «Преступной матери» мы видим транспонирование комического сюжета, в отнюдь не комическую, почти трагическую тональность. Так возникает буржуазная драма: трагедия, написанная на сюжет комедии.

<sup>1</sup> Герцен А. Собр. соч. Т. II. М., 1954. С. 232.



Сам Бомарше вполне осознавал переходный характер своего произведения. В предисловии к «Преступной матери» констатируется: «Литераторы, посвятившие себя театру, при разборе этой пьесы обнаружат, что комедийная интрига в ней растворена в возвышенном стиле драмы. Иные предубежденные ценители относились к этому жанру с излишним презрением: им казалось, что два этих элемента не совместимы. Интрига, — рассуждали они, — составляет принадлежность веселых сюжетов, это в комедии; возвышенным же элементом восполняют несложное развитие драмы, чтобы придать силу слабости»<sup>1</sup>.

Тематика «Преступной матери» действительно комедийна: супружеские измены, внебрачные связи, борьба за приданное, за деньги. Но все это серьезно. Так комедия реализуется «на самом деле». Несколько более достоверное изображение психологии персонажей лишило зрителей отстраненности, с которой они обычно смотрят на несчастья комических персонажей. Появление психологизма, акцент на страданиях индивидуального сознания — важнейшее достижение французской драмы Просвещения по сравнению с драмой предшествовавшей эпохи. Все это создает предпосылки для того, чтобы зритель заглянул «в душу клоуна», — то есть в душу персонажа, получающего пощечины в комедии.

В классической комедии, традиции которой заложены еще в древнем Риме, плут обманывает богатого отца невесты. Мольер в «Тартюфе» развернул этот сюжет к разоблачению зловещей природы плута — но Оргон, которого обманывал Тартюф, продолжал быть комическим персонажем. Бомарше, написавший «Преступную мать» как осознанную вариацию на тему «Тартюфа», не только разоблачает плута, но и гуманизирует сюжет, что достигается двумя приемами. Во-первых, делается акцент на страданиях обманываемых. Во-вторых, сама фигура шута раздваивается, рядом с Фигаро действует Бежеарс, рядом действуют добрый и злой плут, разрушитель и охранитель семьи, добрый и злой ангел — или, вернее, ангел и бес.

Раздвоение фигуры плута имеет очень важное значение для преодоления свойственных комедии цинизма и бесчувственности. С одной стороны, мы видим, что плут может быть носителем чистого зла, с другой стороны мы видим, что его жертвы могут быть достойны сострадания — именно потому, что им сочувствует даже плут, обычно являющийся главным действующим лицом в таких сюжетах.

В «Преступной матери», так же, как и в самом первом драматическом произведении Бомарше — «Евгении» — содержится мотив жениха-обманщика. Но в «Евгении», находящейся еще в лоне «традиционной» драмы вопрос стоит исключительно о браке, чести, позоре, соблазнении; финансовые соображения есть, но они второстепенны; в «Преступной матери» деньги лежат в основе всего и брак является только инструментом получения денег. В «Евгении» ценой любви является жизнь — в «Преступной матери» о шпагах и дуэлях нет и речи, зато на сцене появляются нотариус, векселя и брачный договор (при том, что главный герой — аристократ).

Итак, приход на театральную сцену буржуазного героя привел к тому, что на первое место в драматических сюжетах вплоть до последней четверти XIX столетия вышла тема брака и связанная с ней тема мезальянса. По мнению А.И. Белецко-

<sup>1</sup> Бомарше М. Избранные произведения. М., 1954. С. 177.

го, в этот период «обособившейся от целого единице нужно было заявить о своем “я”»; долгое время любовь является единственной сферой, где личность могла себя развернуть, могла всего нагляднее это я обнаружить»<sup>1</sup>. Ионеско назвал театр XIX — начала XX века «Театром адюльтера»: «Можно сказать, что театр адюльтера в XIX — и начале XX века происходил от Расина, с той огромной разницей, что у Расина адюльтер убивал, а у пострасиновских авторов это не более, чем пустяк»<sup>2</sup>.

Фактически, сфера брака была областью пересечения между кругом сюжетов, правдоподобных в условиях буржуазного общества, и кругом сюжетов, характерных для драматургии предшествующих веков. Значительное число стереотипных мотивов традиционной драмы не могли быть изображены в буржуазной драме. Война и политика, во-первых, не являлась нормальным родом занятий буржуазного героя, а во-вторых, эти явления наконец-то стали вполне реалистически восприниматься как надличные, массовые процессы.

Но специфически «буржуазные», социальные, финансовые и карьерные цели пробивали себе дорогу на театральную сцену с большим трудом, инерция традиционного, сюжета была огромной. И поэтому единственная тема, которая осталась драматургам, не желавшим полностью рвать нити, соединяющим их с сюжетами Шекспира и Расина, но желавшими при этом писать «актуальные» «современные» пьесы, — это тема брака и семьи. Среди всех важнейших институтов буржуазного общества институт брака был в наибольшей степени связан с отношениями предшествующих, традиционных обществ, вся мифология семьи и свадьбы несла на себе черты предшествующей архаики, органично связанной с «традиционным» сюжетом.

К этому надо добавить, что огромная «инерция», которую в сфере сюжетосложения породила эпоха классицизма, в буржуазной семейной драме породила пристальный интерес к теме мезальянса. Важнейшей темой классицизма было исследование системы принадлежности людей к разным постоянным или временным группам, игра с коллективными идентичностями. Применительно к теме брака принадлежность к определенной социальной группе, в частности, означало условие, облегчающее или затрудняющее вступление в брак.

В эпоху расцвета традиционной драмы в XVI—XVII веках тема мезальянса занимала почтенное места в сюжетах драм, хотя и далеко не ведущее. Достаточно назвать такие пьесы, как «Дон Санчо Арагонский» Корнеля, «Отелло» Шекспира, «Любовь после смерти» Кальдерона, «Заира» Вольтера.

Однако, начиная со второй половины XVIII века, когда другие традиционные темы театра становились все менее соответствующими духу времени, мезальянс становится едва ли не самым главным предметом исследования драматургов. Такой важнейший фактор буржуазных отношений как деньги, богатство в драматургии указанного периода (а мы в данном случае говорим о столетии примерно между 1770 и 1870 гг.) часто выступали не в своей непосредственной функции — как источник покупательной способности, комфорта, капитала, а как аналог родовитости в старинных сюжетах, то есть как статус, обладание или не обладание которым, облегчает или затрудняет вступление в брак, и которым

<sup>1</sup> Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. С. 109.

<sup>2</sup> Ионеско Э. Собрание сочинений. С. 582.

жених и невеста в идеале должны обладать в равной степени. Богатство с пьесах о браке превращается прежде всего источником и маркером неравенства.

В «Тачке уксусника» Мерсье брак сначала невозможен, потому что отец невесты слишком богат, а потом — потому что он разорился.

В «Отце семейства» Дидро брак невозможен из-за бедности невесты, пока не выясняется, что она кузина жениха.

В «Мисс Сара Сампсон» Лессинга жених не может никак вступить в брак, пока не получит наследство.

В «Лионской красавице» Бульвер-Литтона брак невозможен, поскольку жених беден и незнатен, и чтобы жениться ему приходится стать офицером и разбогатеть в ходе наполеоновских войн.

В «Деньгах» этого же автора брак невозможен сначала потому, что жених слишком беден, а затем — потому что он слишком богат.

В «Вотрене» Бальзака проходимец Вотрен старается изобразить своего подопечного богатым и знатным, чтобы женить на богатой невесте.

В «Магдалине» Геббеля дочь сапожника отказывается думать о любимом, поскольку ее уверили, что образованный человек на ней никогда не женится.

В «Лестнице славы» Скриба жених обязательно должен стать депутатом — только тогда он может жениться на дочери сенатора.

В «Вернере или Сердце и свет» Гуцкова бедный студент, женившийся на дочери богатого и знатного чиновника, мучается «потерей идентичности».

В «Школе богачей» этого же автора брак с дочерью лорда распадается после того, как отец жениха разоряется.

В драматургии Дюма-сына мезальянс в той или ином разрезе является чуть ли не единственной темой.

И так далее, и так далее.

Впрочем, мезальянс весьма сюжетен. Как мы уже говорили, сюжет строится на парадоксе, на неожиданном преодолении невозможности, и на нарушении нормального воспроизводства буржуазных отношений. Мезальянс есть ненормальный брак, брак, для которого отсутствуют нормативные социальные условия, брак который не должен произойти — и который, тем не менее, порою неожиданно происходит вопреки регулятивным нормам.

## 7.7. Драматургия жизненного пути

Один из важнейших переворотов, произошедших в мировой драматургии в XX веке (условно говоря, после позднего Ибсена и Чехова), заключается в том, что предметом изображения стали не отдельные эпизоды человеческой жизни — эпизоды, отличающиеся высокой сюжетной цельностью, имеющие ярко выраженные начало и конец — а вся человеческая жизнь в целом, весь жизненный путь, которому подводили итоги и делали оценки. Но как драма изображала жизненный путь человека до XX века?

Вопрос о драматичности, и, в частности, о сюжетности человеческой биографии с точки зрения драматургии не может быть решен однозначно. С одной

стороны, человеческая жизнь обладает четко выраженной структурой с началом и концом — тем самым, человеческая жизнь уже сама по себе может быть названа «сюжетом». Биографическая литература породила немало попыток структурирования человеческой жизни с использованием различных квазидраматургических концептов — таких как «кульминация», «высшая точка», «развитие», и т. д. Однако человеческая жизнь слишком длинна, слишком многомерна, слишком разнообразна, либо, наоборот, слишком однообразна, чтобы легко уместиться в компактном сценическом действии с однолинейной фабулой. На протяжении большей части истории мировой драматургии чрезмерность длины жизненного пути человека оказывалась для драматической литературы фатальным обстоятельством.

Начиная с античности и вплоть до конца XIX века сюжеты драматических произведений описывали, как правило, сравнительно небольшие по продолжительности истории, произошедшие с людьми (фактически — с одним или двумя главными героями). Предметом изображения становился один эпизод из жизни протагониста. Поскольку, в ходе действия герои часто гибли, то соответственно, драма бралась изображать последний эпизод биографии. И все-таки вся человеческая жизнь в целом была для драмы слишком громоздким предметом, чтобы ее успешно изображать.

Основной поток драматургии, включающий древнегреческие трагедии, средневековые мистерии, и все важнейшие произведения елизаветинцев, классицистов, романтиков и буржуазных реалистов XIX века, произведения всех называемых в учебниках и энциклопедиях классиков мировой драмы в целом антибиографичны, поскольку сфокусированы на куда меньших, чем человеческая жизнь, промежутках времени.

Тем не менее, за пределами этого «мейнстрима» остаются некоторые попытки изобразить жизненный путь.

Прежде всего, жизненный путь человека стали изображать в моралите и ауто — жанрах, просуществовавшем вплоть до позднего ренессанса. Для проекции долгой человеческой жизни на компактное действо авторы моралите пользовались наивной, но эффективной техникой аллегории: важнейшие обстоятельства и силы, предопределяющие человеческую участь, олицетворялись особыми персонажами. Вот французское моралите — «Нынешние дети». В нем двух братьев отдадут в учение — или вернее, к Учению, но они поддаются Дурному влиянию. В результате чего один из братьев гибнет, а второй, напуганный его гибелью, возвращается к Учению. Вот ауто Лопе де Вега «Странствование души» — душа пускается в путь, и сначала садится на корабль Дьявола, но затем пересаживается на корабль покаяния.

В моралите драма «предала» свое основное предназначение — изображать людей в их общении. Вместо людей на сцену вышли заведомые абстракции, однако абстракции имитировались человекоподобными персонажами.

Что же касается новоевропейской светской драмы, то она иногда подходила к изображению человеческой жизни через показ истории крупного исторического деятеля. Классическим примером тут могут послужить «Деяния великого Тамерлана» Марло, который в двух обширных трагедиях действительно показал всю жизнь Тамерлана от его возвышения как простого пастуха до смерти. Историческая трагедия могла дать некоторую почву для драматизации биографий, поскольку даже в условиях сравнительно стабильного общества именно

борющиеся за власть князья, монархи и узурпаторы демонстрируют ту форму структурирования жизненного пути, которую позже назовут карьерой. Взаимоотношения такого рода героев с главной ценностью их жизненной борьбы — властью — позволяло довольно легко определять успех и неуспех, восходящие и нисходящие этапы жизненного пути, то есть, описывать их жизнь с помощью «сюжетоподобных» нарративов, обладающих целостностью и завершенностью: в историях о борьбе за власть персонаж либо добивается успеха, либо терпит поражение и гибнет. Жизнь борющегося за статус властителя в большей степени, чем чья либо еще, пронизана телеологием: претендент на власть действительно, как это и требуется для драматического сюжета, подчиняет свою жизнь четко формулируемой цели (захвату власти, подавлению противников), причем его жизнь является ставкой в этой игре. Простота структуризации жизни известных властителей прошлого — к тому же, в условиях, когда эта структуризация уже проделана предшествующими историками — привлекает к ним драматургов, которые вынуждены компенсировать несценическую длину человеческой жизни с помощью таких приемов как пропуски, показ только ключевых эпизодов, и происходящий на сцене пересказ больших массивов событий.

Итак, первым подходом к биографизму в драматургии было моралите, вторым — историческая трагедия. Фердинанд Брукнер, автор известных пьес о Наполеоне, королеве Елизавете, Боливаре — поздний представитель чисто исторического биографизма уже в XX веке, и хотя его пьесы-биографии всегда концептуализированы определенной идеей — его можно считать наследником шекспировских хроник и исторических трагедий Шиллера. В XIX веке в европейской культуре появилось представление о карьере как обыденной человеческой возможности, — и соответственно, появилась возможность представить динамику пути представителя среднего класса столь же драматичной, как и жизнь средневекового короля. Однако, «историй карьер» в драме XIX века за пределами исторической драматургии написано удивительно мало. Пожалуй, мы можем назвать только одну пьесу этого периода, которая действительно является «неисторической биографией», — это драма Дюма-отца «Ричард Дарлингтон», где судьба героя прослежена от самого его рождения (крайне редкий для драмы случай) и до пика его политической карьеры, обернувшейся крушением. Характерно, что Дюма делает героя своей пьесой англичанином — вероятно, Англия представляется французскому автору как более демократическое общество, где представитель среднего класса может легко — с помощью парламентских выборов — сделать политическую карьеру, войти во власть, и таким образом перейти в разряд деятелей, традиционно интересных для драматургии. Чтобы карьера была драматургичной, нужны социальные лифты — например, выборы.

Кроме пьесы Дюма еще пара пьес XIX века «приближаются» к истории карьеры. «Сказочным» вариантом карьерной драмы можно считать пьесу Грильпарцера «Сон-жизнь». Пьеса рассказывает о человеке, который выбрал не предназначенный для него путь: ему было суждено быть счастливым крестьянином, однако он захотел военных приключений. Черный слуга — воплощение дьявола — позволяет добиваться успехов на этом пути, но лишь ценою постоянных обманов и преступлений, в итоге герой бесславно гибнет. А когда все произошедшее оказывается сном, он решает остаться крестьянином. Пьеса Грильпарцера,

хотя и в полумфиологическом ключе, ставит чрезвычайно важный вопрос о выборе человеком своего истинного назначения — темы, которая в XX веке воплотится в таких шедеврах экзистенциальной драмы, как «За горизонтом» О'Нила и «Смерть коммивояжера» Артура Миллера.

Во второй половине XIX века Островский создает «Пучину» — пьесу, оказавшую влияние на Чехова. Здесь биография героя прослежена, начиная со студенческих лет, причем общая схема сюжета — моральное падение героя и расплата за это, крушение человека на пути греха — абсолютно неоригинальна, одним концом история этого сюжета уходит в то же моралите, другим — в первую мещанскую драму, «Лондонского купца» Лилло. Впрочем, сам Островский подчеркивал неоригинальность своей пьесы, в первой же сцене давая указание на предшественника — «Жизнь игрока» Дюканжа. Однако оригинальность Островского заключается, кроме прочего, именно в предельной масштабности изображения жизни героя, которая прослеживается десятилетие за десятилетием: сначала перед нами студент, затем неудачно женившийся чиновник, потом полусумасшедший безработный. По ходу пьесы у героя сначала появляются, а затем умирают жена и дети — одним словом, перед нами действительно биография.

И тем не менее, несмотря на столь яркие примеры, вплоть до 1890-х годов драма по большей части не интересовалась человеческой жизнью в целом. Перелом был подготовлен творчеством великих скандинавских драматургов — Ибсеном и Стриндбергом. Ибсен породил новую форму биографизма, точнее новую форму проецирования большого в малом — коактификации времени человеческой жизни в рамках сценического времени. Если моралите достигала подобной коактификации через технику аллегии, если историческая трагедия достигала этого же эффекта через пропуски, отбор и монологические пересказы событий, то Ибсен, отталкиваясь от приема пересказа создал «аналитическую» драму, действие которой сводится прежде всего к выяснению событий прошлого. Как известно, важнейшей особенностью драматургии Ибсена является зависимость действия от некоего важного прошлого события. Если же, как это происходит в таких пьесах как «Росмерсхолм» или «Доктор Боркман», мы застаем героя к тому же накануне смерти, то выяснение прошлого — благодаря гипертрофированному аналитизму ибсеновской драматургии — превращается фактически в подведение итогов прошедшей жизни. Жизнь не просто показывается — жизнь как таковая становится темой обсуждения.

Стриндберг шел в своей драматургии этим же путем, он, например, создал пьесу «Ненастье», почти полностью лишенную действия, и сводящуюся к подведению итогов немолодым и усталым человеком. Кроме того, он создал громадную трилогию «Путь в Дамаск», символически изображающую весь человеческий путь и завершающуюся уходом главного героя в монастырь. «Путь в Дамаск» с его сложным символизмом и условными персонажами можно было бы назвать модернизированным моралите — в нем даже появляется Искуситель, который, впрочем, не столько искушает, сколько дублирует персонажа, повторяя его жалобы на женщин. И, наконец, «Путь в Дамаск» породил целую традицию экспрессионистических пьес—биографий, ярким примером которых служат «Человек» Леонида Андреева и «Человек из зеркала» Франца Верфеля. Обе пьесы созданы как притчи, и обе они также позволяют их сравнивать со средневековыми аллегориями

о человеческой жизни. В эту же эпоху — эпоху господства экспрессионизма — Гофмансталь создает переделку средневекового моралите о смерти человека.

Норберт Элиас пишет, что по мере удаления от средних веков европейский человек становится все более расчетливым, все более способным сопоставлять настоящий момент с прошлым и будущим. Но именно поэтому он становится способным к оценке и восприятию своего жизненного пути как целого. После Стриндберга был Чехов, и далее плотина была прорвана: осмысление человеческой жизни в ее целостности становится важнейшей темой европейской драматургии, и может быть в первую очередь драматургии американской (Т. Уильямс, О'Нил, Артур Миллер, Олби). И это видимо не случайно, поскольку американское общество — благодаря своему динамизму, меньшим рецидивам сословности, большому числу социальных лифтов — имело концепцию «карьеры», «жизненного успеха», относимого к любому человеку (а не только к чиновнику или купцу, как в России XIX века). А между тем, с помощью понятия «карьеры» действительно можно оценивать всю жизнь в целом. Это не значит, что такие выдающиеся гуманисты, как указанные американские драматурги, действительно считали, что все счастье — в карьере, но представление о карьере давало некую «логическую форму», в которой можно было увидеть жизненный путь человека в целом. Чехов напрямую подошел к оценке жизни, но отсутствие «идеологии карьеры» делало чаяния и стремления его героев невнятными ни для автора, ни для них самих (что еще за небо в алмазах? Почему нельзя уехать в Москву?). А в «Смерти коммивояжера» Миллера все ясно — о чем мечтал герой, что у него не получилось и почему (хотя все это может рассматриваться как экзистенциальные символы).

Ибсен разработал (или, может быть, точнее сказать — сделал популярным) несомненно самый удачный и наиболее соответствующий потребностям XX века способ концентрации человеческой биографии в сценическое время — через обсуждение и анализ прошлого. «Постибсеновская» биографическая драма не обязательно описывает весь путь человека, но она может настолько подробно сообщать его прошлое, что события, происходящие на сцене, теряют свое самодостаточное значение и приобретают смысл только как последние аккорды в давно начавшейся мелодии. Так, «Ночь Игуаны» Тенесси Уильямса показывают лишь одни суги из жизни бывшего священника, а ныне экскурсионного гида Шеннона, но мы видим окончание его беспутной жизни, — можно сказать, окончательное крушение, в которой единственная оставшаяся перед ним перспектива — роман с хозяйкой гостиницы.

То же самое можно сказать и о пьесе Уильямса «Сладкоголосая птица юности», вся философия которой сводится к мысли, что время есть сила, делающая человека хуже — в финале пьесы герой осознает, что он стал настолько хуже, что ему нет спасения. Пьеса также описывает лишь одни сугки из жизни героя — но это действительно финальные сугки, не просто заканчивающие его жизнь, но подводящие ей итог и заставляющие вспомнить все обстоятельства, приведшие к столь печальному концу. Такой сюжет можно было бы назвать «демонстративным завершением жизни».

Островский в «Пучине» и Чехов в «Трех сестрах» прибегают к более прямолинейному приему проецирования длительного времени — чрез «пролистува-

ние» жизни, когда между отдельными сценами пьесы проходят месяцы и годы, так что зритель видит ключевые моменты биографии.

Еще одним способом концентрации жизненного пути является нарушение временного течения, когда сталкиваются сцены прошлого и будущего. Так, в драме Пристли «Время и семья Конвей» одну из героинь посещает видение, в котором она видит будущее всех членов семьи — и, таким образом производится приговор их жизни, задаткам, планам и намерениям.

И, наконец, еще один прием, позволяющий создать если не биографические, то, по крайней мере, философские пьесы — резкое ускорение течения событий, когда жизненный путь может быть втиснут в одни сутки.

В драме Шницлера «Крик жизни» с героиней происходят в течение суток самые невероятные события. Чтобы вырваться на свидание с офицером, она убивает собственного отца, затем становится свидетелем свидания своего любимого с другой любовницей, свидетелем сцены убийства этой любовницы ее мужем, тем не менее, устраивает любовное свидание с офицером (которому впоследствии суждено пойти на войну и погибнуть) — и в итоге приходит к полному равнодушию к своей судьбе и окружающему. За одни сутки она проходит весь жизненный цикл, полный страстями — вплоть до душевной старости.

Иногда продолжают использовать концентрацию человеческой биографии в аллегорических образах. В рамках экспрессионистской драматургии было выработано два особых жанра, специально рассчитанных на аллегорическое изображение человеческого жизненного пути: «драма преображения» и «драма пути» (основателем последней считают Стриндберга как автора «Пути в Дамаск»).

Подобный символизм вполне возможен даже и в формально-реалистической драматургии. Многие детали сюжета пьесы О'Нила «Золото» заставляют вспомнить средневековые моралиты, в частности, португальское «Ауто о лодках» XVI века, в котором грешников везут в ад на лодке. Грешный путь капитана Бартлета воплощается в его желании сесть на свое судно и плыть за золотом — золотом, ради которого его команда убила двоих человек. Супруга Бартлета, явно воплощающая его чуждую совесть, пытается уговорить его отказаться от поездки, призывает его к покаянию и отказу от «греховного» маршрута. Золото же в итоге оказывается фальшивым, — какой и должна быть дьявольская награда за грех. Спасти капитана удается лишь икупителю, в пьесе воплощенному его зятем, Дэниэлом Дру. Он садится на корабль Бартлета вместо него и следует с ним вплоть до гибели корабля. Затем, подобно Христу, спускается в ад вместо обреченного человечества — и тем самым его спасает. Вообще, драматургия XX века во многом возродила некоторые принципы средневековой драматургии, в частности, создавая не только биографические, но и социально-политические притчи, характерные для немецкоязычных драматургов — таких как Брехт, Дюрренматт и Фриш.

В драме Брехта «Мамаша Кураж и ее дети», трое детей мамаша Кураж по сути три аспекта человеческой природы — воинственность, честность и самоотверженность. Каждая из этих черт приводит ее носителя к гибели: война перемалывает все стороны человека, и худшие, и лучшие. Кроме того, Брехт разработал собственный метод экзистенциальной символизации, введя в драматургию удивительную тему полного превращения человека. В драме «Человек как человек»



грузчика заставляют вообразить себя солдатом (вместо дезертировавшего), и тот соглашается и даже воспринимает его имя; в «Добром человеке из Сезуана» женщина, чтобы защититься от жизни, переодевшись, изображает своего собственного жестокого брата, в «Господине Путила и его слуге Матти» финский сельский богач превращается в доброго и щедрого человека под влиянием алкоголя — но страшно меняется, когда трезвеет.

Тетра абсурда — также несомненный родственник средневекового моралите, абсурдность есть результат концентрации в наглядный образ всех обобщенных свойств человеческой жизни, результат гипостазирования абстракции. Абсурд, таким образом, — одно из возможных решений ключевой проблемы драматургии: концентрации большего в меньшем, в частности — через выделение абсурдности жизни в чистом виде.

Сам Ионеско вполне готов был выдавать свои пьесы за аллегории человеческой жизни. Они писал: «Мы хотели вывести на сцену само экзистенциальное существование в его полноте, целостности, в его глубоком трагизме, его судьбу, то есть сознание абсурдности мира»<sup>1</sup>.

Еще один типовой прием, позволяющий драматургу компактно выразить интегральную оценку человеческой жизни, — сделать детей главного героя в том или ином смысле судьями его жизни. В XX веке появляется большое число пьес, где дети героя выступают то как свидетельство гибели его надежд и вырождения его рода, то как несущие на себе последствия его преступлений. В качестве примеров прежде всего можно привести такие пьесы, как «Последние» и «Мешане» Горького, «Все мои сыновья» и «Смерть коммивояжера» Артура Миллера, «Кошка на раскаленной крыше» Теннеси Уильямса.

Важный прием драматизации человеческой жизни, придания человеческой биографии осмысленности и динамизма, присущего литературному сюжету заключается в том, чтобы представить человеческую жизнь как линейное развитие — как одностороннее увеличение или снижение некоего присущего человеку параметра. «Ричард Дарлингтон» Дюма и «Пучина» Островского дают нам, примеры двух важнейших разновидностей концептуализации человеческой жизни, которые расцветут «пышным цветом» в драматургии XX века: жизнь может быть драматизирована либо как история карьеры, либо как история крушения — то есть жизнь предстает либо как восходящая, либо как нисходящая линия. «Нисходящих» сюжетов, историй крушения в целом больше, чем восходящих.

Жизнь героев наиболее известных англоязычных драматургов XX века — Пристли, Теннеси Уильямса, Артура Миллера — как правило, заканчивается жесточайшим разочарованием, приводящим к взаимному озлоблению героев, а зачастую и просто к деградации. «Смерть коммивояжера» Артура Миллера демонстрирует нам идеальный случай крушения жизненной карьеры — главного героя, которому так и не удалось сделать блистательной карьеры, его увольняют из фирмы по старости, а из его сыновей, на которых он возлагал огромные планы, ничего не выходит. Однако герой драмы Миллера убит не столько неудачами, сколько своими представлениями о «настоящем американском успехе», с которыми не совпадает ни его жизнь, ни жизнь его сыновей. В пьесе Голсуорси

<sup>1</sup> Там же. С. 588.

«Правосудие» мы видим поэтапное уничтожение обществом человека, сделавшего одну ошибку — укравшего деньги, чтобы спасти женщину.

А вот более ранний и менее известный пример: драма Шницлера «Молодой Медард» рассказывает о том, как пылкий молодой человек, постепенно отказывается от волновавших его «общественных» задач во имя личных страстей и в итоге нелепо и бессмысленно гибнет. Первоначально, Медард мечтает идти в составе венского ополчения воевать с Наполеоном — однако, когда он узнает, что его сестра «обесчещена» (то есть вступила в любовную связь с живущим в Вене французским аристократом), он бросает ополчение и идет мстить семье соблазнителя. Однако, и этому замыслу не суждено сбыться: Медард влюбляется в сестру соблазнителя Елену Валуа. И, забыв про месть, Медард отдается любви. Елена побуждает Медарда убить Наполеона, но Медард, хотя и является ярким врагом французов, но убивает саму Елену — из ревности, поскольку подозревает, что она стала любовницей французского императора. В результате, он срывает покушение на Наполеона, которое готовила Елена, и французы едва не награждают его. Устыдившись того, что забыл про все свои обязательства, Медард признается, что готовил покушение на Наполеона и дает себя расстрелять. По словам одного из персонажей, Медард «был рожден героем, а стал безумцем».

Типичный «женский» вариант истории крушения — «Росита или язык цветов» Гарсиа Лорки. Лорка вообще сделал судьбу женщин важнейшей темой своей драматургии, но в Росите он доходит до чистого биографизма, создавая историю девушки, зачахшей в ожидании обманувшего ее жениха. По словам Б.И. Зингермана, «с пьесами Чехова “Донью Роситу” сближает развитие действия от надежды к разочарованию, от юного расцвета к медленному увяданию»<sup>1</sup>.

Французы изображают судьбу женщин менее трагично — возможно из-за более легкого отношения к женской чести — но она у них тоже тяжелая. В пьесе Брие «Свободная женщина» изображается история девушки по имени Тереза, которая из-за разорения своих родителей берется за жизнь самостоятельно. Из редакции феминистического журнала ее выгоняют из-за домогательств мужа редакторши, с фабрики дяди, где она организовала синдикат, работницу выгоняют под давлением работников-мужчин. В финале она становится любовницей своего бывшего жениха.

Впрочем, возрастать может не только жизненный успех или горе. В «Бранде» Ибсена, как и позже, в «Томасе Бекете» Ануя мы видим постепенный рост человеческого максимализма, увеличение требовательности к себе и окружающим, приводящие в финале к гибели.

История жизни может воплощать историю философии, историю мировоззрения. Драма Зудермана «Иоанн» рассказывает о духовной эволюции Иоанна Крестителя — от «мизантропической морали закона» к «морали любви».

Жизненный путь может быть увиден через аллегорию странствия, примером чего может служить «Побег» Голсуорси: история беглого заключенного, встречающего в ходе своего бегства различных людей, и становящегося сам своеобразным камертоном, выносящим оценку своим встречным.

<sup>1</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. С. 324.

Пьесы о крушении в первой половине XX века очень часто ставят вопрос о человеческом предназначении и том, как человек его предает. Основа коллизии в трагедии Юджина О'Неила «За горизонтом» составляет неправильно выбранное призвание: Роберт, призванный быть литератором, становится фермером, а его брат Эндрю, призванный быть фермером, становится сначала моряком, а затем биржевиком. Жена Роберта всю жизнь любила Эндрю. Минутная страсть, ошибка молодости заставили братьев себе на горе поменяться и девушкой и судьбами.

В драме немецкого драматурга начала XX века Макса Гальбе «Мать земля», главный герой издатель Пауль страдает из-за того, что женился на неправильной женщине, а ошибка в выборе невесты оказалась ошибкой в выборе судьбы.

В другой драме Гальбе «Юность» противопоставляются друг другу два персонажа — Ганс Гартвиг и капеллан Шагорски, мечтательный юноша, идущий за своими желаниями и человек, которому «вовремя отрезали крылья», вынужденный стать теологом, поборовшим свои мечты и нашедший утешение в вере. При этом они не только воплощают два разных пути — но и символизируют две жизненных дороги для героини Анхен — путь полного смирения, путь в монастырь, к которому ее подбивает капеллан, и путь любви, воплощаемый Гартвигом. Убийство героини идиотом становится символом ревности несовершенного мира к личности, пожелавшей идти за своими желаниями несмотря ни на какие запреты.

В XX веке произошла тематизация темы смерти: смерть начала наступать героя не в конце сюжета, а составлять содержание самой пьесы — как в «Егоре Булычеве» Горького и «Король умирает» Ионеско.

Итак, важнейшим тематическим новшеством в драматургии XX века стало концентрированное изображение человеческой участи. Но эта новая тема потребовала невидной перестройки всех драматических форм — включая композицию, структуру действия и характер сюжета.

## 7.8. Разрушение и замедление действия

Переход к эпохе экзистенциальной драмы сопровождался самыми радикальными переменами в традициях драматургии вообще и сюжетосложения в частности. Жесткие стереотипы, характерные для ремесла драматургов предыдущих трех веков, были резко расшатаны — и театры и драматические писатели обрели вкус к эксперименту, а амбициозные задачи, вставшие перед драмой экзистенциального типа потребовали адаптации сюжетной формы — и, можно сказать, что с последней задачей драматургия не вполне справилась.

Если переход от традиционной драмы к буржуазной означался уменьшением масштабов действия, то в XX веке важнейшей тенденцией в содержании драмы стала радикализация философских амбиций драматургии. Драма осознает себя как инструмент социальной и психологической аналитики, и, прежде всего, как особый вид аналитики индивидуальной человеческой биографии. На первый план выходят все выработанные историей драматургии инструменты изображения крупных и явно внесценических явлений в компактной и доступной театральной

сцене форме, — начиная с усиления символизма и аллегоризма сценических лиц и событий, и заканчивая превращением драматического действия во всестороннее обсуждение сложнейших жизненных вопросов. Усиленные попытки понять человеческую жизнь, место человека в мире, его назначение и смысл, проанализировать сложную механику межчеловеческих отношений побудили драматургов использовать столь сложные и зачастую несценичные приемы, что традиционный сюжет со своей тщательно выверенной структурой начал разрушаться.

В этой связи крайне любопытно исследование Е.А. Покорской<sup>1</sup>, в ходе которого группой из нескольких десятков экспертов было оценено творчество ведущих европейских драматургов, работавших последние 400 лет. Оценка творчества писателей проводилась, прежде всего, по критерию их принадлежности к «аналитическому» или «синтетическому» типу (само подразделение культурных явлений на «аналитические» и «синтетические» заимствовано из работ С.Ю. Маслова).

Для драм преимущественно «аналитического» типа характерно рациональное представление о причинности, четкая сконструированность сюжета, преобладание внешнего действия, и типичный герой, имеющий деятельную позицию. В «синтетической» драме мы видим напротив, преобладание интуитивизма над рационализмом, завуалированные сюжетные конструкции, преобладание внутреннего действия над внешним, неразрешимость конфликта и герой, сочетающие такие свойства как нетипичность и бездеятельность.

Статистическая обработка экспертных оценок показала, что, несмотря на циклические смены «аналитизма» и «синтетизма», в истории драмы наблюдается отчетливая тенденция по уменьшению аналитизма и возрастанию синтетизма. В результате, по словам Е. Ю. Покорской, «расшатываются столь существенно важные свойства драмы, как действие, конфликт, активное поведение персонажа»<sup>2</sup>.

Данные оценки вполне подтверждаются качественными суждениями исследователей. Так, Джон Лоусон — в полном соответствии вводимой Покорской концепцией постепенного вытеснения синтетизмом аналитизма, сетует: «Современная драма уделяет разумной воле меньше влияния, чем драма любой из предшествующих эпох...Теперь характер главного героя раскрывается не через его стремление к поставленной цели, а через эмоциональную пассивность, через различного рода детерминанты подсознания, психические влияния и т. д.»<sup>3</sup>.

Также раздраженно режиссер Джон Гасснер говорит о расцветшем в XX веке символическом театре: «Крайний символизм не породил новой формы драматургии; скорее он привел к полному отрицанию какой бы то ни было формы. Действие символистских пьес либо замирало на середине пути, либо шло ощупью в густом тумане светотеней, сквозь который не мог пробиться ясный драматический смысл»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Покорская Е.А. Циклические процессы в драматургии (Западноевропейская и русская драматургия XVI—XX вв.) Автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. М., 1994.

<sup>2</sup> Там же. С. 15.

<sup>3</sup> Лоусон Д..Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. С. 129.

<sup>4</sup> Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. С. 120.

По словам Шах-Азизовой новая драма начала искать «менее собранные и напряженные, чем когда-либо формы действия»<sup>1</sup>.

Окончательный переход от аналитической драме к синтетической, по данным исследования Покорской, произошло в начале второй половины XIX века. Дата весьма любопытная — ибо этот период (примерно — 1860-е годы) — можно определить как точку окончательной «смерти» романтической драмы. В это время умирает самый поздний из немецких романтиков Фридрих Геббель, а Ибсен переходит от романтического периода к натуралистическому. Начинается эпоха, которую впоследствии стали называть эпохой «Новой драмы» — странный термин, объединяющий натурализм, неоромантизм конца XIX века и все разновидности модернизма.

Позже Брехт в своей теории эпического театра вводит отрицание некоторых свойств традиционного драматического сюжета, — в частности, занимательности — в эстетический принцип. Фейхтвангер, рассуждая о театре Брехта, отмечает, что «он избегает всякой напряженности драматического действия и любую антитезу, введенную лишь для того, чтобы эту напряженность создать, любое нарочитое, целесообразное построение считает нехудожественным. Более того, брехтовская эпическая драма в отличие от французского театра не дает никакой пищи для любопытства, излагая с места в карьер в наивной и четкой форме ход последующих событий...»<sup>2</sup>

Любопытно, что характерной формой «синтетической» эстетики является именно нетипичность персонажей. По сути, драматурги получили большую свободу в создании героев. Но именно свобода — отсутствие четких норм, отсутствие стереотипного типажа, которому должен соответствовать сам персонаж, — оказывается антагонистична деятельной позиции персонажа. В ситуации неопределенности и отсутствия четких рамок человек прекращает действие, оказываясь дезориентированным как с точки зрения собственных целей, так и с точки зрения адекватных им средств. По словам Шах-Азизовой «в новой драме появляется, нарастает и в западной драматургии наших дней становится ведущим мотивом заколдованность мира, мира-хаоса»<sup>3</sup>. Высшим выражением этой сопровождающейся пассивностью персонажей дезориентации стал театр абсурда, по поводу которого В.Б. Блок говорит: «Конфликт драмы строится на противопоставлении потребностей персонажей в активных поступках и нелепости, абсурдности любых начинаний. Чем дальше, тем больше герои драмы постигают никчемность любого действия, бесплодность всякой мысли»<sup>4</sup>. Беккет в «Ожидании Годо», по словам В.Б. Блока дает «действенные выражения бездейственности». В «Носорогах» Ионеско движение действия зависит не от действия в узком смысле слова, то есть не от поступков и слов персонажей на сцене — но от некоторого происходящего за спинами персонажей «наддействия» — превращения жителей города в носорогов, и это «наддействие» не зависит от поступков героев пьесы.

<sup>1</sup> Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. М., 1966. С. 127.

<sup>2</sup> Фейхтвангер Л. О Бертольде Брехте // Фейхтвангер Л. Собрание сочинений: В 20 т. Т.20: Пьесы; Статьи. М., 2002. С. 337.

<sup>3</sup> Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. С. 31.

<sup>4</sup> Блок В.Б. Диалектика театра. М., 1983. С. 78.

В сущности, в драматургии XX века наблюдается явление, которое мы ранее назвали преобладанием когнитивного измерения действия над операциональным. Хотя персонаж не действует, но он оказывается прекрасным предметом анализа, и именно анализ становится истинным наполнением действия. На рубеже XIX и XX веков во многом повторились те изменения, которые претерпела драматургия европейского классицизма в XVIII веке: конфликты были в сильной степени «интериоризированы», то есть переведены в форму конфликтов в душе персонажа (подробнее об этом — в следующей главе).

Постромантическая европейская драма XIX века — драма Скриба, Дюма-сына, Ожье, Сарду и Отто Людвига дала опять более целостных персонажей, а новая драма вернулась к теме душевных метаний. Общим местом стала мысль, что именно в драмах Чехова внешнее действие становится неважным по сравнению с внутренним, с душевной жизнью героев. Но даже и Чехов является не более чем элементом общей тенденции. Как писал Станислав Пшибышевский, старая драма была борьбой человека с обстоятельствами, а в новой — все происходит внутри человека. По словам В. Сахновского-Панкеева, «Натиск личного сломал привычные рамки драмы»<sup>1</sup>. «Усиление лирического начала в драме стало одной из важнейших жизненно обоснованных примет современной драматургии».<sup>2</sup> Начинает торжествовать принцип, когда, по выражению К.С. Станиславского, «не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром, сущностью»<sup>3</sup>.

Впрочем, избавление от четко сконструированного сюжета за счет повышения психологичности в XX веке было характерно не только для драмы — это был общий тренд всей «высокой» литературы. По словам А.И. Белецкого к концу XIX века произошла «убыль сюжета», «временный упадок сюжетности» и «отход действия в глубину внутреннего мира героев»<sup>4</sup>. По мнению В.Е. Хализева для XX века характерен «уход сюжета в подтекст»<sup>5</sup>. Перенос действия в психологическую сферу, по выражению С.Н. Бройтмана, произвело изменение соотношения внешнего и внутреннего действия. «Еще в XIX веке внутренние душевные движения героя служили обоснованию и подготовке внешнего действия. Но в неклассической литературе внешнее действие начинает утрачивать преимущества перед внутренним»<sup>6</sup>.

В «плохо собранном» синтетическом действии возникают проблемы с финалами. Например, «В трех сестрах» есть логичное начало, но нет конца. В «Дарах жизни» Гофмансталия мы наблюдаем обманное, ложное нагнетание драматической напряженности. В пьесе созданы все предпосылки для развертывания кровавой мелодрамы: авантюрист под видом иностранца является в Венецию, где у него есть бывшая любовница, а у нее — сын от него. У женщины есть муж — венецианский патриций, он ее страшно любит и боится потерять, он начинает догадываться, что

<sup>1</sup> Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. С. 84.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. Т. IV. М., 1957. С. 247.

<sup>4</sup> Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С. 115.

<sup>5</sup> Хализев В.Е. Сюжет. С. 382.

<sup>6</sup> Теория литературы: в 2 томах. Т. 2.: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 294.

подросток, живущий с его женой под видом брата, — на самом деле сын от таинственного пришельца. К тому же, приезжий авантюрист, в свое время, бежал из венецианской тюрьмы, и некая ревнующая к нему дама грозит на него донести. Но все эти предпосылки для бурного развития событий ни к чему не приводят, авантюрист после короткого объяснения с бывшей любовницей удаляется из города, драматизм обстановки оказывается поводом не для событий, а исключительно для душевных излияний и лирических комментариев. «Современная пьеса часто состоит из тщательно разработанной подготовки и кульминации, которая так и не наступает» — возмущается Джон Лоусон<sup>1</sup>. Философы стали говорить, что за отсутствием выраженного финала в пьесах стоит тщетность и бесцельность человеческой деятельности. Так, сербский мыслитель А. Видович, говоря о современных трагедиях, настаивает: «Не следует путать трагедию с тем, что называется трагедией сегодня, но что на самом деле есть драма абсурда, тщеты, незавершенности и невозможности быть завершенным, есть ателея<sup>2</sup>».

Феномен разрушения четко выстроенного сюжета и отчетливого действия усиливается еще и таким враждебным действием явлением, которое можно было бы назвать «риторическим замедлением». На рубеже XIX и XX веков появились аналитические пьесы и пьесы-дискуссии. Патетические риторические монологи из эффектных вставок в основное действие превращаются в основное содержание драм. В стремлении понять человеческую жизнь, движение сюжета замедляется для более тщательного анализа ситуации, для демонстрации и проговаривания ее подробностей.

Началось это, повидимому, в скандинавской драматургии, и «вина» тут лежит отнюдь не только на Ибсене. В поздних пьесах Бьёрнсона — таких, как «Перчатка» и «Laboremus» — действие быстро исчерпывает собственно событийную часть, и переходит в подробное обсуждение произошедших событий, в рефлексии над ними. В «Перчатке» обсуждается вопрос, может ли и должен ли мужчина быть верным одной женщине; в «Laboremus» — вопрос, имеет ли моральное право женщина увести мужчину у прежней жены, может ли она силой уничтожить свою соперницу. В «Laboremus» обсуждение поступков главной героини дублируется обсуждением сюжета сочиняемой героиней оперы, сюжет которой отражает события, произошедшие в драме ранее, сюжет оперы подобно «спектаклю в спектакле» становится рефлексивной структурой, моделью, на которой обсуждаются «основные» события драмы, — хотя истинными событиями являются вовсе не сами события, а их обсуждения, события же показаны крайне скупой и лишь в первом акте.

«Laboremus» — яркий пример применения довольно распространенного в конце XIX века приема, когда содержание драмы внутри нее «отражается» в некоем обсуждающемся в ходе драмы произведении искусства. Так, в драмах Ибсена «Женщина с моря» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» содержание драмы отражается в упоминаемых героями картинах и скульптурах. Здесь, разумеется, мы можем увидеть ниточку, идущую от «сцены с мышеловкой» Гамлета. В драматургии произведения искусства всегда носят, как говорят психологи,

<sup>1</sup> Лоусон Д. Г. Теория и практика создания пьесы и киносценария. С. 198.

<sup>2</sup> Видович Ж. Трагедия и литургия. С. 202.

«проективный» характер — они выявляют подсознательные страхи и стремления героев. В Гамлете разыгранная актерами пьеса разоблачает короля-убийцу. В «Терезе Ракен» Золя скульптор-убийца помимо своей воли делает все свои картины и бюсты похожими на убитого друга. Но у Бьернсона и Ибсена обсуждение произведений искусства начинают выполнять новую функцию — они тормозят действие во имя рефлексии.

В драме Ибсена «Маленький Эйольф» основное событие, произошедшее в пьесе, — гибель сына главных героев — происходит в конце первого акта. А на протяжении остального действия драмы герои пытаются осмыслить это событие, выработать отношение к нему и справиться со своим горем. В число заслуг Ибсена относят то, что он «открыл на сцену дорогу острейшим современным проблемам» и «сделал сценичной обнаженную работу мысли»<sup>1</sup>. Но если у Бьернсона и Ибсена в пьесах обильно присутствует риторика, то у стоящих на их плечах Шоу и Ведекинда есть пьесы, состоящие из одной риторики. «Чему научился Шоу у Ибсена? — Проблемной драматургии»<sup>2</sup>.

В конце первого акта драмы Шоу «Плохо, но правда», появляется пьеса, которая говорит: «ну вот, пьеса, в сущности кончилась. Правда, действующие лица будут еще весьма пространно обсуждать ее на протяжении двух актов...». По мнению Бернарда Шоу, если доибсеновская драма состояла из экспозиции, ситуации и развязки, то затем, развязку заменила дискуссия. За Шоу драму идеей развивали Пристли, Ануй, Жироду, Сартр и Дюрренматт. Действие пьесы Пристли «Инспектор пришел» сводится к допросу персонажей. В «Лысой певице» Ионеско движение действия сводится к течению застольной беседы. Возникают публицистические пьесы, не имеющие отчетливой структуры действия. В «Разговорах беженцев» Брехта и «Портрете планеты» Дюрренматта мы видим не действие, развертывающееся от начала к финалу, а панорамное изображение реальности. Идут эксперименты по резкому сближению театра и прозы — ситуации, когда все действие относится к внесценическому прошлому, а сцена превращается фактически в место декламации мемуаров об этом прошлом — таков Олби.

Именно с точки зрения логики торможения можно объяснить, почему в финале многих пьес XX века появляется тюрьма, и особенно часто — камера смертника («Коралл» Кайзера, «Трехгрошевая опера» Брехта, «Человек из Зеркала» Верфеля, «Это случилось в Виши» Артура Миллера). Тюрьма — это последнее «торможение» перед смертью, это место, где человек на пороге могилы может остановиться и подумать.

Когда Гофмансталь, блестящий стилизатор старинной драмы, переработал ауто Кальдерона «Великий театр мира» в свой «Великий зальцбургский театр жизни», то главное отличие, которое внесла стилизация XX века по сравнению с оригиналом эпохи барокко, стало наличие мощного риторического элемента. Герои стали рассуждать о задачах власти, о социальной справедливости, о порядке и т. д. При этом сам автор относится к этому риторическому элементу, как скорее недолжному. Главным носителем риторики у Гофмансталя становится Богач — персонаж отрицательный, причем и у Кальдерона, и у Гофмансталя это

<sup>1</sup> Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. С. 136.

<sup>2</sup> Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. С. 555.



единственный отрицательный персонаж — в обеих пьесах он единственный из всех, кому суждено попасть в ад. Однако у Кальдерона он совсем не отличается от других персонажей своим красноречием, в то время как у Гофманстала, Богач становится настоящим интеллектуалом. Богач символизирует капитализм, знакомый с дискуссиями о прогрессе и готовый дать идейный отпор анархизму. Более того — у Гофманстала появляется отсутствующий в оригинале Дьявол, соблазняющая функция которого заключается прежде всего в том, чтобы быть источником риторики: Дьявол появляется на сцене с мешком книг, и становится суфлером для других персонажей, и прежде всего Богача. Сам Гофмансталь зафиксировал новую эпоху в театре такими словами: «Нынче у нас, по всей видимости, современными считаются две вещи: анализ жизни и бегство от нее. Никто не испытывает тяги к активному действию, никого не интересует ни противоборство внешних и внутренних сил на арене жизни, ни обучение жизни в духе Вильгельма Мейстера, ни соперничество в стиле Шекспира. Предпочитают либо копаться в собственной душе, либо мечтать»<sup>1</sup>.

Разумеется, все эти тенденции не видоизменили драму до неузнаваемости: развитие всякого искусства, в том числе и драматургии, во многом идет путем наслоения новых приемов на старые, писались и пишутся множество пьес в «несовременной» поэтике, старые приемы соседствуют с новыми, коммерчески успешная жанровая драматургия, как правило, сравнительно архаична по форме. Но лучшие образцы драмы XX века несут на себе печать радикального обновления всей эстетики — и, в том числе, всех принципов построения сюжета.

---

<sup>1</sup> *Гофмансталь Г.* Избранное. М., 1995. С. 490.

## Глава 8

# Усложнение социальной структуры как источник сюжетности

### 8.1. Развитие культуры как нарастание проблематичности

Общим местом в исследованиях древнегреческой трагедии стала мысль, что само появление такого рода литературы как драма совпало с возникновением проблемы выбора правильного поведения, и впервые осознанным нарушением естественной гармонии между индивидом и родом. Так, по словам А.Ф. Лосева, в сравнении с эпосом и лирикой у Эсхила отношение отдельного человека к истории и божеству впервые становится проблемой<sup>1</sup>. Эсхил — отец трагедии, первый греческий трагик. Как отмечает знаток античной драматургии В.Н. Ярхо, сомнения, которыми мучается царь Пеласг в трагедии Эсхила «Просительницы», представляют собой первый в греческой (а быть может, и в мировой) литературе случай, когда обоснование поведения становится нравственной проблемой<sup>2</sup>.

При этом, по мнению Ярхо, все развитие древнегреческой трагедии от Эсхила до Еврипида можно увидеть идущим «от изображения судьбы рода или целого государственного организма к изображению индивидуума, лишившегося в своем поведении объективных критериев»<sup>3</sup>.

В другом месте Ярхо говорит, что Еврипид символизирует конец античной героической трагедии, поскольку он перестал верить в гармонию мира<sup>4</sup>.

Иными словами, и появление драмы, и ее развитие были связаны с осознанием, переживанием и желанием продемонстрировать те противоречия, с которыми сталкивается человек при отыскании «правильной» линии поведения. Вектор развития идет от «гармоничного» мира, в котором людям не приходится выбирать, поскольку «правильные» поступки понятны и естественны, к миру, в котором вера в гармонию утеряна и человек не знает, как ему поступить. Кризис обязательно должен быть фоном «трагедии выбора» — стало уже довольно

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Древнегреческая трагедия. М., 1958. С. 96.

<sup>2</sup> Ярхо В.Н. Трагедия. М., 2000. С. 71.

<sup>3</sup> Там же. С. 270.

<sup>4</sup> Там же. С. 170–201.

банальным утверждение, что греческая трагедия была выражением крушения общинно—родового строя<sup>1</sup>, или как говорил один исследователь, трагедия — это «коллективный плач» греков по утраченной цельности<sup>2</sup>.

Два этих процесса — появление «беспочвенного», выбирающего индивидуума и кризис общественного целого конечно взаимосвязаны: индивид вычлняется из целостности, когда целостность теряет гармонию. Например — когда обнаруживаются противоречия между действующими в одном и том же социуме разными этическими нормами, или выявляются ситуации, когда разные указания общественной морали начинают противоборствовать друг с другом. В таких сложных случаях человек, даже не желающий революционного обновления общественных установлений, вынужден не присоединяться к готовой традиции, а сугубо индивидуально, опираясь только на себя, делать выбор между двумя традициями. А индивидуальность, способная, вопреки буриданову парадоксу, совершать выбор, порождается ситуацией выбора.

Столкновение социальных норм «обособляет» индивида от общества, — и этот факт стоит сопоставить с мыслью В.И. Тюпы о «мировом археосюжете», первой фазой которого является «обособление» героя. Личность не так уж и легко выходит из подчинения обществу и «надличному», но она не может не осознать свою свободу, если помимо своей воли окажется в ситуации столкновения разных надличных сил, разных, и противоречащих друг другу требований общества. В этой связи вполне может представлять интерес мнение американского философа Роберта Кейна, считавшего, что акт свободной воли человек может проявить только тогда, когда его «раздирают» *равные* по силе соперничающие мотивы<sup>3</sup>.

То, что рождение драматургии ознаменовало появление темы морального выбора, в истории литературы можно сопоставить с тем фактом, что возникновение древнегреческой трагедии пришлось как раз на период, называемый «осевым временем» — в эпоху создания продуманных моральных систем и первых вариантов индивидуализма. Софокл и Еврипид были современниками Сократа и Платона, и их творчество стало важным составным элементом того мировоззренческого переворота, который Ясперс впоследствии назвал «осевым временем».

Но кроме этого, в таком «микроскопическом» эпизоде развития мировой культуры, как появление и эволюция древнегреческой (афинской) трагедии 4 века до н. э., как в капле воды отразился глобальный вектор развития цивилизации — и, прежде всего, западной цивилизации. Развитие социума приводит к его усложнению и дифференциации, к увеличению количества и разнообразия относящихся к социальной сфере факторов и элементов. Однако всякий элемент такого рода является фактором поведения и, следовательно, чем дифференцированное общество, тем сложнее поведение, и тем больше возникает дифференцированных объектов, между которыми приходится выбирать.

<sup>1</sup> Костелянец Б. О. Драма и действие. С. 57.

<sup>2</sup> Давыдов Ю. Царь Эдип, Платон, Аристотель // Вопросы литературы, 1964, № 1. С. 157.

<sup>3</sup> Кейн Р. Неопределенность и свободный выбор // Пригожин И. (ред.) Человек перед лицом неопределенности. М. — Ижевск, 2003. С. 200—201.

Дьердь Лукач пишет об этом так: «Чем более развито общество как таковое, тем более многообразных частных решений оно требует от каждого своего члена. При этом во всех областях жизни, тем более в близких, по существу, областях, могут обнаруживаться с точки зрения ожидаемой реакции большие различия: вспомним о торговле и бирже, о поведении детей дома и в школе и т. д. Внутренняя дифференциация всего общества постоянно побуждает или даже вынуждает отдельных его членов к принятию альтернативных решений в их кажущемся бесконечным множестве...»<sup>1</sup>

В некотором смысле, развитие цивилизации связано с развитием сферы применимости человеческой свободы — разумеется, последнюю надо понимать не метафизически, как свободу воли, а формально, как возможность совершать выбор между альтернативными возможностями. При данном понимании свобода есть пространство, на котором возникает и развивается рефлексия — поскольку, когда появляется случай совершить выбор, это создает повод для того, чтобы человек взгляделся в себя и осознал, чего же он на самом деле хочет.

Именно поэтому расширение сферы выбора в человеческом обществе можно было бы назвать рефлексивным прогрессом человечества. Здесь, по сути дела, мы понимаем под свободой то, что имел в виду Ницше, когда в работе «Человеческое, слишком человеческое» истолковывал понятие «свободный ум»: «Свободным умом называют того, кто мыслит иначе, чем от него ждут на основании его происхождения, среды, его сословия и должности или на основании господствующих мнений эпохи»<sup>2</sup>. То есть, рефлексивный прогресс связан с тем, что разные параметры, описывающие человеческую личность, становятся все более независимыми друг от друга: происхождение человека все меньше предопределяет его взгляды, равно как и конфессия все меньше связана со структурой питания. Лукач называл рефлексивный прогресс процессом «социализации общества» — последний заключается в том, что «позиция отдельного человека становится все более случайной, то есть перестает быть более или менее ограниченной и регулируемой с момента рождения кастой, сословием и т. п.»<sup>3</sup>.

Ослабления жесткости взаимной увязки разных значений личностных параметров между собой означает гораздо большую свободу варьирования ими, а значит, в результате, большее их разнообразие. Рост формально понятой свободы, есть, по сути, другая сторона роста социального разнообразия.

Возникновение драмы отражает некоторую степень усложнения общественного устройства, и об этом, в частности говорит В. Сахновский-Панкеев: «Драма рождается в “гражданском” обществе с развитым разделением труда и оформившейся социальной структурой. Только при этих условиях и может возникнуть социально-нравственная коллизия, ставящая героя перед необходимостью из ряда возможных решений избрать некоторое одно»<sup>4</sup>.

То есть драма отражает такой уровень сложности общества, когда сама сложность порождает возможность системного сбоя, внутреннего конфликта между

<sup>1</sup> Лукач Д. К онтологии общественного бытия. Прологомены. М., 1991 С. 89.

<sup>2</sup> Ницше Ф. Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 359.

<sup>3</sup> Лукач Д. К онтологии общественного бытия. С. 230.

<sup>4</sup> Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. С. 10.

двигающими людьми мотивами и ценностями, что волей-неволей заставляет людей выбирать, а, следовательно, осмысливать ситуацию и вставать по отношению к ней в рефлексивную позицию.

Рост рефлексивности по отношению ко всему, что происходит вокруг человека, является, безусловно, важнейшим вектором развития европейской культуры.

Рост сложности порождает рост числа альтернатив, выбор между альтернативами порождает рефлексию.

Ницше в одной из своих работ приводит мнение естествоиспытателя Карла Бэра, что главное ментальное и образовательное различие между европейцами и азиатами заключается в способности европейцев приводить основания своих мнений. Разумеется, остается проблематичным вопрос, можно ли данное суждение применить действительно к большинству европейцев, и к большинству азиатов, но безусловная ценность данного наблюдения состоит в том, что оно демонстрирует принцип рефлексивного прогресса. Сначала человек просто обладает мнением, не задумываясь о его происхождении, затем ему это кажется недостаточным, он начинает сомневаться и проверять их, ему оказываются нужными основания. Основания тоже проверяются, сопоставляются, выбираются, подвергаются сомнению, для них ищутся основания второго порядка. В результате крах поиска конечных оснований приводит вообще к отказу от обладания мнением — и, собственно говоря, сам Ницше, знаменовавший подобный поворот в эволюции европейской культуры, а завершилась эта эволюция философией постмодернизма, провозгласившей, что вообще никакое мнение нельзя принять всерьез, иначе как в рамках некоей игры. В этом и заключается все значение рефлексивного прогресса — порожденная ситуацией выбора рефлексия в конечном итоге убивает те ценности, на основе которых производится акт выбора. По словам Станислава Лема, развитие научно-технического прогресса сопровождается «необратимым процессом отмирания ценностей», и в этой связи главной проблемой развитого западного общества становится то, что его гражданину «неоткуда узнать, что делать, к чему стремиться, о чем мечтать, на что уповать»<sup>1</sup>.

Самое интересное, что почти в тех же выражениях, что Ницше и Карл Бэр описывают различия между европейцами и азиатами, можно описать различия между человеком как биологическим видом и более примитивными живыми существами. Именно так поступает Дэниел Деннет, когда пишет: «У первых самореплицирующих молекул были основания делать то, что они делали, но не было ни малейшего представления о них. Мы, напротив, не только знаем — или думаем, что знаем — основания для совершения наших действий; мы их формулируем, обсуждаем, критикуем, разделяем с другими. Они являются не просто основаниями наших действий; они являются основаниями для нас»<sup>2</sup>.

Таким образом и различие между бактериями и людьми, так же, как и различие между западными и архаичными культурами, заключается в постепенном осознании тех оснований, которые руководят поведением. Процесс прогрессирующего осознания оснований — это общий закон развития жизни, который является одним из последствий той главной тенденции эволюции, которую био-

<sup>1</sup> Лем С. Сумма технологии. СПб., 2002. С. 438.

<sup>2</sup> Деннет С.Д. Виды психики: На пути к пониманию сознания. М., 2004. С. 55.

логизирующие философы называют «цефализацией», или «церебрализацией». Но по мере того, как основания становятся осознанными, они оказываются все менее прочными и обязательными, поскольку, как отмечает Денет, их начинают не просто осознать, но и обсуждать и даже критиковать.

Исходно категории «должное» и «не должное» рождаются для оценки чужих поступков; затем они начинают использоваться для обдумывания того, как поступить, — но только в отношении будущих, еще не совершенных поступков, и это мы видим у Эсхила. Категории, которые использовались для осуждения другого, начинают использоваться для осуждения самого себя. Следующий «рефлексивный поворот» в сознании происходит тогда, когда человек становится способным проецировать категорию недолжного на настоящее и прошлое своих собственных поступков. Именно тут в истории греческой литературы проходит важный пункт, отделяющий эпос от драмы: в эпосе герои не сожалеют о сделанном.

Сама идея альтернативы естественным образом связана с будущим. Если поступок еще не совершен, значит пока еще остается возможность поступить так или иначе. Но углубление моральной рефлексии приводит к идее недолжности настоящего, а это автоматически означает появление идеи другого, виртуального настоящего, которое бы было альтернативой этому. Перед рефлектирующим героем драмы открываются возможности «ретромоделирования», позволяющего понять, что герои могли поступить и иначе.

В трагедиях Еврипида «Просительницы» и «Гераклиды» у царей (в обоих случаях — царей Аргоса, Еврисфея и Адраста) другие персонажи пытаются выяснить, почему они ввязались в неудачную для них войну. В обоих случаях выясняется, что сделали они это вопреки имевшимся у них негативным предсказаниям. Правда, сами цари настаивают, что не могли поступить иначе, но сама ситуация диалога, расследования, выяснения причин приводит к мысли о совершенной царями ошибке. Между тем, сама идея ошибки (а ошибка в греческой трагедии выполняет функцию «трагической вины») содержит в себе возможность ее избежать. Неизбежность — вроде точно предсказанного астрономами столкновения Земли с кометой — ошибкой не является

## 8.2. Слабые и сильные нормы

Первые в истории мировой литературы моральные сомнения — сомнения царя Пеласага в трагедии Эсхила «Просительницы», касающиеся вопроса о том, стоит ли предоставить убежище беглянкам из Египта, — имеют весьма специфический характер. С одной стороны Пеласгом движет долг уберечь своих сограждан от войны с Египтом, с другой — долг гостеприимства, требующий от него принять под свою защиту требующих этого сестер-египтиад. Мы с позиций сегодняшнего дня можем увидеть в этой второй альтернативе также гуманистическое, «христианское» требование защиты слабых, — но оно Пеласгом на первый план не выдвигается. Остается долг гостеприимства, который, казалось бы, не может соперничать по своей значимости с долгом перед соплеменниками, если бы не одно важнейшее обстоятельство: в драме Эсхила

гостеприимство санкционировано богами, и самим Зевсом. Это позволяет просительницам-египтиадам апеллировать к Зевсу и угрожать его гневом, и Пеласг в своих размышлениях также опасается мести со стороны Зевса как покровителя чужестранцев. Таким образом, конфликт в «Просительницах» — первый в истории античной литературы моральный конфликт, раздирающий одного человека, не знающего как поступить, — оказывается конфликтом между двумя типами этики, одна из которых санкционирована религией. На «обычную» мораль, призванную поддерживать традиционные отношения в человеческом коллективе: роде, племени, полисе, накладывается некая «вторая мораль», в меньшей степени опирающаяся на «общественное мнение», и в большей степени — на авторитет богов.

Как можно увидеть на примере трагедии Эсхила, вторая — религиозная — этика представляет собой по сравнению с этикой «родовой» феномен явно более новый. Взаимоотношения внутри первичного человеческого коллектива, в роду, в племени, в общине, которая, быть может, выросла из стаи обезьяноподобных предков человека, представляют собой тот первичный материал, к которому впервые в истории цивилизации прикладывается то, что хотя бы каком-то смысле можно назвать моралью. Проблематика долга перед чужестранцами, перед гостями могла возникнуть только тогда, когда достаточно регулярными становятся контакты с людьми, не входящими в «первичные коллективы».

По мнению многих специалистов, древнейшей функцией религии (а также прарелигиозных представлений) было вовсе не санкционирование этики и социальных отношений, а обслуживание взаимоотношений социума с внешними по отношению к нему, иррациональными силами — такими, как природа, судьба, удача и так далее. «Общинные мифологические религии... не имеют никакого отношения к этике, которая очень постепенно складывается сама по себе в практической жизни людей как ее организующее начало»<sup>1</sup>.

Итак, сначала этика «складывается» сама по себе, а затем для нее — а первоначально лишь для некоторых нравственных норм — подыскивается религиозная санкция. Превращение религии в декларируемый источник морали, проникновение религии и магии в сферу межчеловеческих отношений происходит одновременно (если не по причине) такого усложнения социальной жизни, когда обеспечение некоторых желаемых форм поведения обычными средствами становится проблематичным. Долг гостеприимства может служить здесь идеальным примером этической нормы, отклонение от которой слишком соблазнительно, и которая, в силу этого, особенно нуждается в религиозном авторитете для своего поддержания. В «Одиссее» Гомера Одиссей, пытаясь напомнить циклопу Полифему о долге гостеприимства, также напоминает, что эта норма охраняется Зевсом, пытаясь грозить мезтью Крониона — однако на циклопа эти угрозы не производят никакого впечатления.

Можно предположить, что возникновение божественно-санкционированной этики не в последнюю очередь связано с возникновением «слабых» этических норм, за соблюдением которых социум следил недостаточно жестко, и которые, в силу этого, нуждались в дополнительной защите: месть за несоблюдение этих норм со стороны человеческого коллектива дополнялась гипотетической мезтью

<sup>1</sup> Дьяконов И. М. Пути истории: От древнейшего человека до наших дней. М., 2007. С. 22.

богов или иных невидимых, магических сил. Но в литературном произведении, способном «визуализировать» любые невидимые силы, сила «слабых» норм становится сопоставимой с силой норм обычных — и поэтому Пеласг у Эсхила поступает благородно, и богобоязненно и берет чужеземок под защиту даже ценою войны с Египтом. Кажется вдвойне закономерным, что в ранней трагедии — жанре только недавно отделившейся от храмового богослужения — победа достается именно слабой, но «сакрализованной» норме.

Можно вспомнить размышления антрополога Мэри Дуглас о том, что представление об «осквернении» всегда появляется в примитивных обществах именно для дополнительного подкрепления желательных, но недостаточно соблюдаемых моральных правил — таких, например, как супружеская верность. Но этот же ход мысли можно применить и по отношению ко многим другим ситуациям, где слабая норма пересекается с полем религии и магии. При этом, глядя на возникающие коллизии из нашего времени, обычно можно констатировать, что следование «слабой» этической норме носит характер благородного идеализма, ставящего идеалы добра, как бы оно не понималось, выше мнения и интересов окружающих, в том числе и близких.

При этом в роли «слабой» этической нормы может оказаться как «новый» поведенческий стереотип, обслуживающий достаточно новые нормы поведения, так и наоборот, нормы устаревающие, отмирающие, выходящие из живого обращения. В любом случае главное, общество должно выяснить, что это «слабые», плохо соблюдаемые нормы, нуждающиеся для своего поддержания в дополнительном, «супранатуралистическом» санкционировании. Но в качестве «слабой» норма может себя обнаружить только на фоне других, «сильных», и более естественно соблюдаемых императивов.

Замечательно, что в сказочных сюжетах — в частности, в сюжетах о бедных сиротках, падчерицах и выгнанных из дому женах, — фантастические, магические силы служат инструментом восстановления попорченной и в реальности часто недостижимой справедливости, то есть состояния, этически желательного, но далеко не всегда возникающего. Крупнейший российский фольклорист Е. Мелетинский считал, что эти сказочные сюжеты являлись реакцией на разложение рода и замену его индивидуальной семьей. В силу этого, сироты и падчерицы, ранее находившиеся под опекой рода (обычно материнского), теперь оказывались изгоями, лишенными какой бы то ни было поддержки. Тем не менее, защита сирот оставалась этической нормой — но нормой «слабой», в условиях индивидуальной семьи плохо соблюдающейся. Таким образом, «слабые» этические нормы становятся объектом приложения сакральных и магических сил, как в сюжетах различного рода повествований, так и в системе обоснования человеческого поведения. Пример этого мы видим в трагедии Эсхила, где боги непосредственно не появляются, а присутствуют только в мотивации персонажей.

Можно предположить причины, почему конфликт «слабой» и «сильной» нормы должен быть привлекательным для писателя. Во-первых, становясь на сторону «слабой нормы» писатель занимает эффектную неконформистскую позицию критики общества с точки зрения морального и религиозного максимализма. Во-вторых, утверждая в литературном произведении «слабые» моральные нормы, писатель расширяет сферу применения морали вообще — и, тем самым,



кроме прочего, расширяет сферу социальной значимости интеллектуалов, к которым принадлежит и сам. Наконец, касаясь религиозно — или магически — санкционированных норм, писатель выдвигает на первый план всегда привлекающее человеческое внимание сферы «сверхъестественного» и «таинственного».

### 8.3. Об «Антигоне»

Стоит сказать несколько слов о таком традиционном образце морально-го конфликта, каким является трагедия Софокла «Антигона». Сюжет этой трагедии, как известно, строится на желании Антигоны похоронить своего брата Полиника, вопреки запрету правителя Фив Креонта. Гегель считал, что в данной трагедии мы видим конфликт двух этик. Б.О. Костелянец — в полном соответствии с нашей концепцией «сильной» и «слабой» этики также считал, что, Антигона является представителем «старинного», и, соответственно, «божественного» закона — в противовес закону «новому» и «государственному».

Однако, существует не менее авторитетная традиция, отказывающая Креонту в праве представлять какую-либо этическую систему. Гете говорил, что «государственные добродетели» должны соответствовать «частным добродетелям». Владимир Соловьев считал, что любая этическая система остается в своем праве, только до той поры, пока ограничивается свойственным ей пределом компетенции, а вина Креонта заключается в том, что он нарушает эти границы, и вторгается в «незаконную» для государства сферу частной жизни. Владимир Ярхо полагал, что запрет на похороны является совершенно аморальным именно с точки зрения античных моральных традиций.

На наш взгляд со всеми этими аргументами можно согласиться, но самое главное, что Креонт руководствуется не моральными, а политическими соображениями. Можно, как Гете, требовать, чтобы политика была моральной, можно, наоборот, утверждать, что политик в любом случае вынужден нарушать этические нормы — в драматургии самое яркое доказательство вынужденного аморализма политики мы находим в трагедии Фридриха Геббеля «Агнесса Бернауэр», чей сюжет отчасти сходен с «Антигоной» (о чем мы еще скажем ниже). Но в любом случае, политика не тождественна этике, а, следовательно, можно сказать, что в «Антигоне» речь не идет о конфликте двух этик. Тем не менее, в ней мы наблюдаем конфликт двух типов солидарности — солидарности со своим государством и солидарности со своим родом.

По поводу софокловской «Антигоны» советский литературовед С. Владимиров говорит, что «в драме человечество впервые открыло для себя истину, что личность и общество не тождественны»<sup>1</sup>. С этой мыслью можно согласиться в том смысле, что драма подняла вопрос о проблематичности выбора поступка. Однако в данном случае надо очень внимательно подбирать слова. Вышеприведенную сентенцию Владимирова можно считать типичным примером интерпретации античного сюжета на основе европейской либеральной традиции, причем несущей

<sup>1</sup> Владимиров С. Действие в драме. С. 25.

щей на себе явственные черты обстоятельств ее зарождения. Либерализм рождался прежде всего как политическая сила, противостоящая монархической власти, которая на первых порах, была в той же степени легитимной, как легитимно само общество; уверенная в себе, и не сомневающаяся в своей неразрывности со всей системой общественных институтов, монархия вполне могла отождествить себя с обществом, и Гоббс в «Левиафане» четко говорил, что монарха с куда большим правом можно назвать символическим воплощением коллективной личности государства, чем выборных депутатов. В этих условиях, когда монарх воплощал все общество, единственной силой, на которую можно было опереться, оказывалась личность, которая тем самым оказывалась противостоящей не только монарху, но и «социуму» — понимаемому как антииндивидуальная сила.

В условиях, когда борьба за суверенитет личности воспринималась как борьба с тиранией, не было возможности различать давление, оказываемое собственно тиранией и то давление, которое в любом обществе личность испытывает со стороны коллектива. Именно поэтому, в годы Французской революции отрицание тирании и монархии обозначалось куда более широким понятием «свобода».

То, что либерализм смешивает тиранию тиранов с тиранией организованного и обладающего законами общества, было осознанно только в XIX веке с появлением анархизма, однако либеральная традиция была слишком авторитетна, ее стереотипы были переданы многим подпавшим под ее обаяния интеллектуальными сообществами, в том числе и советской гуманитарной культуре, в рамках которой работал и литературовед Владимиров. Противостояние Антигоны и Креонта, запрещающего хоронить ее брата, истолковывается им как «нетождественность индивида и общества», и здесь, тем самым, исподволь дается понять, что царь в большей степени, чем противостоящий ему подданный, имеет право отождествлять себя с обществом. Однако такая интерпретация возможно имела бы право на существование, если бы подданным руководили не связанные с социальными нормами прихоти, что возможно, относится к некоторым героям Ренессанса и романтизма, но только не к персонажам древнегреческого театра. Антигоной движет не прихоть, а принцип солидарности с родственником, движет обязанность заботиться о загробной участи родственника, а этот принцип и эта обязанность являются таким же достоянием социума, как и принцип подчинения государственной власти.

Правильнее говорить не то, что Антигона как индивидуум противостоит государству, а то, что Антигона находится под противоречивым действием, хотя в данном случае исключают друг друга, но в равной степени социальных императивов. Правда, это не всегда можно увидеть, поскольку царь действительно выступает в окружении коллективных институтов, на который он опирается, а Антигона кажется одинокой, и обязанность заботиться о трупe брата кажется запечатлена только лично у нее в душе.

Но это так только кажется. Забота о похоронах — коллективная забота. В «Электре» Еврипида Электра хотела бы поиздеваться над трупом ненавистного ей отца Эгиста — однако опасается жителей города, не терпящих глумления над телами мертвых. В «Просительницах» Еврипида мы видим целую государственную делегацию во главе с аргосским царем Адрастом, которая пребывает в Афины просить помощи в выдаче тел павших воинов, оставшихся рядом с Фивами. В «Просительницах» речь идет о той же самой фиванской войне, что и в «Антигоне», и запрещает

хоронить павших аргосских воинов тот же самый царь Креонт. Так мы видим, что забота о похоронах родственников вполне может быть и уделом государства.

Если у Софокла Антигона противостоит Креонту в одиночестве, то это объясняется именно особенностями борьбы с государством: государственная власть часто в силах изолировать своего противника. От противника власти отрекаются его родственники и близкие, в результате чего создается впечатление, что он действует под влиянием глубоко индивидуальных мотивов, в то время как на самом деле он является носителем памяти о социальных, межличностных отношениях, временно ставших латентными и «слабыми».

Поскольку, как авторитетно утверждает В. Ярхо, обычай похорон был совершенно безусловной моральной нормой для древнего грека, сюжет «Антигоны» показывает, что как раз именно правитель, представитель правящей элиты нарождающегося государства может выступать в качестве нарушителя социальных норм. Более того — возможно, именно правитель и является первым в истории нарушителем социальной нормы и ниспровергателем традиций. Тиран является первым модернистом. Формирование особой системы этических норм, связанных с преданностью государству или протогосударственному образованию, по-видимому совпадает с формированием представления о девиантном поведении как сравнительно регулярном явлении. Государство рождается сразу в двойственной роли — и как главного нарушителя традиционных норм, и как борца с подобными нарушениями (так же, как, в частности, государство является и борцом с насилием и главным источником насилия).

Другой типичный нарушитель традиции — богоравный герой, например Геракл, но такие герои как раз и основывают царские династии.

О.М. Фрейденберг пишет, что «распад традиционного образа действия на преобладающее традиционное поведение и на уклонение от него» происходит, в частности, тогда когда появляются «различные социальные группы, большинство и меньшинство, блюстителей традиционного поведения и его нарушителей»<sup>1</sup>. Однако, «меньшинство нарушителей» в данном случае можно истолковать не только как меньшинство изгоев, но и как правящее меньшинство, элиту.

Противостояние Антигоны с воплощающим государство Креонтом лишь по форме выглядит как противостояние одиночки и государства, по сути же представляет собой конфликт воплощаемого одиночкой общества с индивидуалистом — тираном. Однако, сила государственной власти такова, что на ее фоне традиционные нормы этики могут начать очень быстро устаревать, превращаться в «слабые» — хотя бы и временно, пока наступают тяжелые времена.

#### 8.4. Анатомия морального конфликта

Возникновение моральных конфликтов, раздирающих душу *одного* человека, объясняется тем, что для общественного сознания становится явным дифференциация влияющих на человеческое поведение императивов. Обнаруживается, что

<sup>1</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 154.

каждый из таких императивов обладает собственной, автономной динамикой, и в силу этого нельзя исключать ситуацию, когда императивы сталкиваются между собой. В результате возникает феномен, названный Гюго «борением двух сил в одной груди» — Леон Фейхтвангер назвал эту романтическую формулу «истинной сущностью всякого драматического поэта».<sup>1</sup> Этот факт заставляет философа Макса Шелера считать конфликт норм одним из определений самого феномена трагического: «Явление трагического обусловлено тем, что силы, уничтожающие более высокую ценность, сами исходят от носителей положительных ценностей, и эффект трагического в наиболее чистой и напряженной форме выступает там, где носители одинаково высоких ценностей обречены на противоборство и уничтожение друг друга... Трагическим в первую очередь является противоборство, возникающее между носителями высоких положительных ценностей»<sup>2</sup>.

Но откуда берутся противоречивые моральные императивы?

В основе всякой этики лежат элементарное и древнейшее социально-психологическое разделение: симпатия к «своим» и антипатия к «чужим». Собственно мораль призвана обслуживать сферу «своих». Требование сколько-то морального отношении к «чужим» возникает в истории человечества очень поздно, только после того, как при деятельном участии этической религии формируется представление о единстве человеческого рода, в рамках которого все для всех являются отчасти «своими».

Но еще до того, как возникает представление о едином человечестве, моральной мыслью было открыто, что понятие «свои» может быть структурно сложным, что человек может принадлежать одновременно к нескольким сообществам, которые он будет воспринимать как «своих» — меж тем, как эти сообщества могут вступать в конфликт между собой. Важнейший конфликт мировой драматургии можно определить как раздирающий душу одного человека конфликт идентичностей — то есть конфликт солидарностей с разными, но пересекающимися социальными группами. В социальной психологии это явление называется «множественной групповой принадлежностью», которая рассматривается наукой «как источник психологического конфликта в индивидах, которые, как принято говорить, разрываются между несовместимыми союзами и ценностями»<sup>3</sup>. История сюжета мировой драматургии — это во многом, если не в первую очередь, — история моделирования такого рода сложноструктурированных моральных конфликтов.

Сюжет, построенный на конфликте разных типов солидарности, конфликте, вырастающем из верности одновременно разным сообществам и соответствующим нормативным системам в наиболее логически чистом виде, представлен именно в театре французского классицизма, но по сути это важнейший принцип сюжетосложения всей европейской драматургии, включая отчасти драматургию античную — вспомним «Антигону» Софокла.

Естественной и бесконфликтной является ситуация, когда, выступая против «чужих», человек защищает одновременно свою страну, своих родственников,

<sup>1</sup> Фейхтвангер Л. Переживание и драма // Фейхтвангер Л. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 20. С. 307.

<sup>2</sup> Шелер М. О феномене трагического. С. 302–303.

<sup>3</sup> Козер Л. Функции социального конфликта. М., 2000. С. 103.

свою жену или невесту, своих детей и т. д. Однако любимой «игрой» авторов трагедий с античных времен и до наших дней является создание ситуаций, когда это органическое единство нарушается.

Конфликт между Антигоной и Креонтом в софокловской «Антигоне» возник потому, что ранее Полиник, опираясь на войска другого государства, пошел войной на свой собственный город Фивы и своего брата Этеокла. Действия Полиника помимо его воли, исключительно в силу логики событий, поставили его родственников в мучительную ситуацию — солидарность со своими согражданами для них начинает противоречить их солидарности со своим кровным родом.

Острота этого конфликта особенно хорошо изображена в «Финикиянках» Еврипида. Еврипид, имевший особую любовь к сложным моральным коллизиям, изобразил царя Фив Этеокла как бесчувственного властолюбца, и в силу этого моральные позиции враждующих братьев, Полиника и Этеокла, оказываются примерно равными. Самое главное, что рядом с братьями, в трагедии действует их мать, Иокаста, для которой идущая война — вражда ее собственных детей, ее сочувствие неумолимо распределяется пополам между обеими воюющими сторонами. С точки зрения сюжета Иокаста в трагедии не нужна, но она выполняет в ней очень важную функцию: она является «моральным зеркалом» для данного конфликта, ее мучения и ее слова делают явным его остроту, мучительность и неснимаемый антагонизм.

Впоследствии, конфликт фиванского цикла — военная борьба со своей родиной и своими родственниками — будет повторен Шекспиром в «Кориолане». В шекспировской трагедии римский полководец Кориолан, обиженный своими согражданами, ведет войска врагов Рима вольсков против родного города. Кульминацией трагедии фактически оказываются сцены, в которых к Кориолану являются его друг, его жена и его мать, — и все они рассказывают, в каком сложном моральном раздвоении они находятся.

В положении Кориолана и Полиника также оказывается Массинисса — герой трагедии Триссино «Софонисба» (XV век). Массинисса любит Софонисбу, но родственники выдают ее замуж за его брата. Массинисса переходит на сторону римлян, ему удается захватить столицу брата — однако выясняется, что он приносит своей бывшей невесте не освобождение, а плен; римский полководец Сципион хочет использовать пленницу для своего триумфа и Массинисса вынужден послать Софонисбе чашу с ядом. Переход на сторону врага превращает жениха в противника, делает невозможным нормальные, неамбивалентные отношения между женихом и невестой. В результате убийство — это самое лучшее, что жених в таком положении может сделать для невесты.

Проблематика структурированной идентичности безусловно является чрезвычайно важной для нестабильного и постоянно трансформирующего свои структуры европейского общества, однако на уровне социальной философии она была обобщена гораздо позже, чем в драме. Вероятно, первым в истории европейской социальной мысли с предельной четкостью конфликт «типов солидарности» зафиксировал Лев Толстой в трактате «О жизни». В ней Толстой говорить что основа человеческой жизни — любовь, но вот вопрос «кого любить» ставит перед человеком неразрешимые трудности — в том числе и логического

порядка: «Всякий человек любит вместе и ребенка, и жену, и детей, и отечество, и людей вообще. Между тем, условия блага, которого он по своей любви желает сделать различным любимым существам, так связаны между собой, что всякая любовная деятельность человека для одного из любимых существ не только не мешает его деятельности для других, но бывает в ущерб другим. И вот являются вопросы — во имя какой любви и как действовать? Во имя какой любви жертвовать другою любовью, кого любить больше и кому делать больше добра — жене или детям, жене и детям или друзьям? Как служить любимому отечеству, не нарушая любовь к жене, детям и друзьям? Как, наконец, решать вопросы о том, насколько можно мне жертвовать и моей личностью, нужной для служения другим? Насколько мне можно заботиться о себе, для того, чтобы я мог, любя других и служить им? ...Эти самые вопросы были поставлены законником Христу: “Кто ближний?” В самом деле, как решить, кому нужно служить и в какой мере: людям или отечеству? отечеству или своим приятелям? своим приятелям или своей жене? своей жене или своему отцу? своему отцу или своим детям? своим детям или самому себе?»<sup>1</sup>

Почти на каждый из указанных Толстым вопросов можно вспомнить ту или иную пьесу. Даже, такой легкомысленный конфликт — как «Кому служить — жене или приятелям» — находит воплощение в пьесе Островского «Не от мира сего», где происходит целая социально-философская дискуссия на тему: должен ли муж «служить обществу» — то есть, ездить с друзьями на пикник — или оставаться в семье, с женой. Если же под приятелями понимать соратников по борьбе, а не по застолью — все еще трагичнее, тут можно вспомнить драму Сарду «Родина» — о голландце, женатом на испанке во времена борьбы нидерландцев за независимость от Испании.

Любопытно, что если во всех стереотипных интерпретациях классицистического сюжета говорят о противостоянии любви и чего-то низкого — вроде закона и долга, то Толстой говорит о конфликтах разных разновидностей любви. Дело, конечно, не в том, как называть чувство солидарности, а в том, что природа конфликта вытекает из различий предметов, на которые направлено это чувство, а не из различия эмоциональных окрасок самого чувства.

Тот факт, что конфликт в европейской драме от античности и до двадцатого века в большинстве случаев связан с отношениями близких, как правило, находящихся в родстве людей, безусловно необходимо связать с мыслью Фрейда, что именно среди близких людей, как правило, возникают амбивалентные отношения, — то есть испытываемые одновременно чувства любви и ненависти по отношению к одному и тому же партнеру. Создатель социологии конфликта Льюис Козер, комментируя эту мысль Фрейда, высказывал гипотезу, что между интимно близкими друг другу людьми в так называемых «первичных группах» конфликт сам по себе не приводит к разрыву отношений, ибо люди заинтересованы в сохранении группового единства несмотря на конфликт. В силу этого конфликт затягивается, а подавляемое чувство ненависти накапливается и идет параллельно чувству приязни. Для драматургии именно этот аспект микросоциологии первичных групп, — а именно амбивалентность испытываемых их членами друг к другу

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 8. Публицистика. М., 2006. С. 652–654.

чувств — является главным объектом исследования. Не будет большим преувеличением сказать, что драматический сюжет Нового времени в первую очередь есть изображение амбивалентности отношений между близкими людьми.

Если попытаться обобщить, какой тип солидарности наиболее предпочтителен европейскими драматургами, то пожалуй, при всех оговорках о сомнительности столь широких, оторванных от места и времени обобщений, — на вершине «иерархии солидарностей» находится не любовь, не верность отечеству, а дружба. Предающий друга из-за любви явно совершает трагическую ошибку, а отказывающийся от любви ради дружбы всячески приветствуется: и в средневековой драме «Амиль и Амин» (XIV век) и в просветительском «Побочном сыне» Дидро (XVIII век). Ну и конечно ради дружбы можно противопоставить себя государству — как в «Луисе Пересе Галисийце» Кальдерона.

Правда, в английском елизаветинском театре момент «конфликта солидарностей» сильно приглушен, в драме шекспировской эпохи мы застаем большую проницаемость сословных границ и большую религиозную терпимость, чем во французской драме, а герой шекспировского театра, герой Возрождения, в гораздо большей степени индивидуалист, свободный от верности каким бы то ни было сообществам. Возможно, причины этого заключаются в социальных условиях английского общества: как отмечает историк капитализма Вернер Зомбарт, границы дворянского сословия «джентри» в Англии были чрезвычайно размыты, и, по мнению некоторых наблюдателей, даже не имели ограничения снизу. С одной стороны «эсквайром или джентльменом назывался просто самостоятельный человек... живущий или на свою ренту или за счет какого-то respectable промышля... а с другой стороны, «равнявшиеся наверх богачи всегда получали возможность войти в ряды аристократии в той мере, в какой возрастало их значение в общественной жизни»<sup>1</sup>. Тем не менее, и в эту эпоху мы встречаем драму с такими типично «классицистическими» конфликтами, как «Кориолан» и «Ромео и Джульетта».

В Европе XVI–XIX веков конфликт разных типов солидарности, который в античной драматургии проявился, прежде всего, в сюжетах «фиванского цикла», стал любимейшей темой для всех ведущих авторов, а в творчестве Корнелия он стал ведущей темой. В филологической литературе эту сквозную тему поздней ренессансной, барочной, но прежде всего классицистической драмы иногда называют «конфликт между долгом и чувством», однако это не совсем точно, поскольку «чувства по отношению к родственникам» также являются разновидностью долга — хотя и долга особого рода, не такого, как долг по отношению к государству.

Как и всякое упрощение, утверждение, что главным конфликтом классицизма является противостояние чувства и закона, чувства и государственного долга, верно, но не точно. Хотя есть пьесы буквально соответствующие этим формулам, например трагедия Вольтера «Китайский сирота» — в ней китайский вельможа, именно исходя из повиновения законам долга перед государством, продолжает укрывать последнего представителя свергнутой императорской династии, хотя это грозит смертью его собственному ребенку.

<sup>1</sup> Зомбарт В. Собрание сочинений в 3 томах. Т. III. Исследования по истории развития современного капитализма. СПб., 2008. С. 23.

По сути дела, — и именно драматургия классицизма показывает это лучше всего, — не существует принципиальной, качественной разницы между двумя противопоставляемыми сторонами — долгом и чувством, аффектом и нормой. И чувство, и норма представляют собой лишь разные формы и разные фазы одного и того же социально-психологического явления, а именно феномена принадлежности человека к группе. Все парадоксы классицистической сюжетики представляют собой не более и не менее, как диалектику индивидуального и коллективного. «Долг», тяготеющий над героями драмы, вытекает из их принадлежности к сообществу — государству, сословию, роду, религиозной конфессии, временному военному или политическому союзу. Самое индивидуалистическое из рассматриваемых в драме чувств — любовь — по сути, строит новое сообщество, состоящее из мужчины и женщины, любимого и любимой, и эта социальная группа немедленно порождает собственное чувство долга (например, долга верности любимому), собственные нормы, которые могут вступать в «системный» конфликт с обязанностями героя как члена других социальных групп. Любимый человек, на которого направлено чувство, воплощает собой группу — так же, как король, которому обязан быть верен дворянин, воплощает группу, объединяющую всех верных. Как не мала группа из двух человек, — и все же это тоже сообщество, требующее верности и порождающее собственные нормы. В нормальном случае, из союза двух любящих вырастает семья — легитимный социальный институт, верность которому входит в обычный перечень образующих сеть социальных связей типа солидарности. В «ненормальном» случае, когда образованию семьи, счастливому браку мешают приводящие обстоятельства — а именно, противодействие других социальных групп, — нарождающаяся, потенциальная семья, пытаясь родиться, вступает в непримиримую борьбу с другими институтами, и соответственно, с чувством верности этим институтам.

К этому надо добавить, что часто любовная страсть пытается апеллировать к нормам, но использует это лишь как инструмент. Это видно на примерах любовного соперничества сына и отца, в которых отец настаивает на своей отцовской власти. В XVIII веке представитель «ложноклассицизма» Кребийон создает пьесу «Идоменей», в которой отец и сын соперничают из-за женщины, и один убивает другого. Аналогичная ситуация — в сюжетах о судьбе испанского инфанта дона Карлоса, влюбившегося в свою мачеху, жену короля Филиппа (воплощены в жизнь Альфьери и Шиллером). Позже, уже в начале XX века, мы видим драму «Дочь Йорико» Д'Аннуцио, где опять имеется соперничество отца и сына из-за женщины, и убийство сыном отца. При этом, в их споре, оба были охвачены страстью, но отец к тому же, апеллирует к кодифицированной и базирующейся на традиции права отцовской власти, а сын действует исключительно в состоянии аффекта — хотя, если разобраться, то и стремление отца использовать свои «законные», «нормативные» права также инициировано аффектом. Еще одна замечательная иллюстрация всей иллюзорности границ между законом и чувством.

Фактически, любовь интересна с точки зрения сюжетосложения потому, что благодаря любви в социуме возникает новое сообщество, новая идентичность, которая иногда не вписывается в систему уже существующих



сообществ и идентичностей. Конфликт, порожденный внезапно вспыхнувшей любовью, — это конфликт нового, только что родившегося сообщества со старыми сообществами, новой социальной связи — с уже существующей системой связей.

Дело не в антагонизме аффекта и нормы, поскольку аффект немедленно порождает собственные нормы, а нормы существует только благодаря особым аффектам, например, таким как, возмущение нарушением нормы, стыд, страх позора, любовь к отечеству, к родителям или религиозное чувство. Конфликт «чувства и закона» в равной степени можно назвать и конфликтом чувств и конфликтом законов, конфликтом «типов долга». В основе классицистического конфликта лежит *конфликт разных типов солидарности*, — то есть солидарности разным социальным группам. Кроме того, этот конфликт можно назвать *конфликтом идентичностей* — поскольку классицистическому герою приходится идентифицировать себя одновременно с разными группами и разными социальными ролями.

Таким образом, перед нами не столько пьесы о любви, сколько пьесы о сботах в функционировании социальной системы. «Любовь» выделяется среди других видов верности группе потому, что она чаще всего выступает в конфликте с другими типами солидарности. Верность государству, сословию, религии и военному лагерю, как правило, находятся в гармонии, и заставить человека пренебречь своими обязанностями перед этими сообществами может только внезапно возникший временный союз, к верности которому человека может толкнуть сильное чувство. При этом любовь редко выступает в одиночку, как правило, она является только одной из силовых линий в сложной борьбе между партиями и группами. Поэтому герой классицистической драмы, а также герой многих скроенных фактически по классицистическому сюжетному канону драм XIX века, — как правило, не просто отдается любви, но и одновременно совершает военное, религиозное или политическое отступничество, вступая в иные группы.

Так Тит, герой трагедии Вольтера «Брут», не просто отдается запретной любви (гражданин республиканского Рима не может жениться на дочери царя), но и предаёт отечество, вступая на сторону его врага, этрусского царя. В трагедии Расина «Баязид» любовь оказывается лишь одной из ставок в сложной борьбе партий при дворе турецкого султана. Кроме того бывают случаи, когда в качестве «антисистемного», нарушающего социальную гармонию чувства выступает не любовь, а верность религии («Никомед» Корнеля), или верность своему народу («Американцы» и «Заира» Вольтера).

Другим таким же «антисистемным» чувством является чувство благодарности: случай может заставить человека быть благодарным, а значит фактически вступить во временное сообщество со своим врагом или представителем враждебной группы. Так, в «Дон Жуане» Мольера, дон Жуан спасает дону Карлосу от разбойников, а дон Карлос оказывается родственником соблазненной женщины, который поклялся отомстить дону Жуану. В «Американцах» Вольтера испанец обязан своим спасением враждебному испанцам индейцу. Чувство благодарности в своем антисистемном действии сходно с любовью тем, что оно может возникнуть внезапно, в результате какого-то случая или происшествия, и тем

самым оказаться «новым обязательством», противостоящим старым и сложившимся системам обязанностей.

Впрочем, внезапно могут возникнуть и другие обязательства — например, долг гостеприимства. В «Доне Перес Галисийце» Кальдерона португальский адмирал неосторожно обещает свою защиту двум бегущим от испанских властей путникам, — и тут оказывается, что путники убили его собственного племянника.

Любопытно, какую роль в старых, традиционных пьесах о «конflikте солидарностей» играет государственная власть, к которой пытаются апеллировать те, кто требует мести. В «Антигоне» Софокла правитель города Креонт фактически уговаривает Антигону, выбирая между городом и братом выбрать город. Таким образом, он предлагает ей позицию, выгодную в двойном отношении: во-первых, он предлагает ей вообще игнорировать существование морального конфликта и считать, что никакого конфликта нет; во-вторых, он предлагает ей встать на сторону победителей в произошедшем конфликте (Полиник погиб, поскольку проиграл войну с Фивами).

То же самое пытается сделать король Кастилии Дон Фернандо в «Сиде» Корнеля: он уговаривает Химену, не считаясь с двусмысленностью возникшей ситуации, выйти замуж за убийцу своего отца, который к тому же к концу пьесы оказывается заслуженным и уважаемым полководцем. Военные заслуги Родриго перед государством окончательно исключают возможность возмездия за убийство отца Химены. Точно такую же позицию занимает и римский царь Тулл в корнелевском «Горации»: он предлагает всем персонажам смириться с тем, что Гораций не только убил своего родственника на поле брани, но и затем в своем доме убил собственную сестру: по мнению царя, заслуги Горация перед государством все искупают.

Наконец, в «Звезде Севильи» кастильский король — так же, как в «Сиде», пытается уговорить героиню пьесы Эстреллу выйти за убийцу своего родственника, но в отличие от «Сида», героиня Лопе де Вега окончательно отказывается от брака, который бы означал предательство своего брата, — так же, как предательством брата оказался бы для софокловской Антигоны брак с сыном Креонта, и предательством отца для корнелевской Химены — брак с его убийцей Родриго. Монарх во всех этих пьесах воплощает позицию морального оппортунизма, он уговаривает и даже требует от героев занять наиболее удобную, наиболее комфортную позицию, встать на сторону победителей, — а платой за это решение является отказ от солидарности с одной из общностей, с которыми отождествляет себя главный герой пьесы. Момент христианской этики в позиции монархов можно увидеть в том, что государи пытаются уговорить потерпевшую сторону отказаться от мести (по мнению о. Павла Флоренского именно христианство заставляет Гамлета колебаться, воздерживаясь от мести за убитого отца). Но герои пьес XVII века, и особенно героини, далеко не всегда готовы к оппортунизму. Им предлагается встать на сторону победителя — но в самом начале корнелевского «Горация» Сабина, жена Горация, заявляет, что, поскольку любой исход предстоящего сражения между городом мужа и городом родителей и братьев является ужасным, то она заранее встает на сторону проигравших, и будет оплакивать исход битвы.

## 8.5. Вражда близких

Человек, принадлежа к двум сообществам, или, руководствуясь двумя нормативными системами, может быть вынужден, подчиняясь логике одной группы, выступить против интересов своих товарищей по другой группе, — то есть стать врагом в том или ином смысле близких ему людей. Как известно, в своей «Поэтике» Аристотель делает поистине пророческое, и через тысячелетия остающееся актуальным наблюдение, заявляя, что наилучшим материалом для трагедии является вражда между близкими друзьями или родственниками, поскольку это вызывает наибольшее волнение.

Эта ситуация — вражда с близкими — представляет собой ключевой тип конфликта в драматургии от античности и до наших дней, это поистине нестареющий источник сюжетов вплоть до XX века.

На рубеже XIX и XX веков Стриндберг делает главной своей темой взаимную вражду мужа и жены. Мать, уничтожающую своих детей, мы видим и в «Пеликане» Стриндберга. По словам Б. Зингермана, «Стриндберг показал новый тип человеческих отношений, в котором отношения двоих построены на взаимной привязанности и взаимном мучительстве»<sup>1</sup>. И хотя, Зингерман в отношении Стриндберга прав — и все же, надо помнить, что эта тема была известная еще Еврипиду, о ней писал Аристотель, а классицизм развил ее до предела. Так что Стриндберг дал лишь новую версию старой темы — как и многие другие драматурги XX века.

Лорка в «Доме Бернарды Альбы» показывает смертельное любовное соперничество сестер. Как и в «Братьях-соперниках» Расина и «Оресте» Альфьери — у Лорки в «Кровавой свадьбе» на первый план выходит мать. Еще одну «половую» инверсию сюжета о соперничестве братьев из-за женщины — соперничество сестер из-за мужчины — мы видим в «Полуденном разделе» Клоделя.

В трагедии О'Нила «Долгий день уходит в ночь» мы видим четырех близких друг другу и любящих друг друга людей — отца, мать и двух сыновей — которые, несмотря на горячую взаимную любовь не могут не быть врагами друг друга, и которые, сами того не желая, сотворили друг для друга множества зла. Причем главным злодеем и для своих близких и для самого себя оказывается отец, известный актер, чья беспутная гастрольная жизнь превращает его жену в наркоманку, и который теперь не в силах пожертвовать достаточной суммой денег, чтобы спасти собственного сына от туберкулеза. «Долгий день» — исследование, как самые близкие и любящие друг друга люди могут быть мучителями и врагами друг друга и как они могут помимо своей воли причинить друг другу страшный вред и даже становиться друг для друга причиной гибели. По словам Б.И. Зингермана, «отношения между действующими лицами в пьесах О'Нила строятся, как и в драматургии Стриндберга — его прямого учителя, на любви-ненависти, на страстном и бессмысленном соперничестве, изнурительной борьбе близких, страдающих друг другу действующих лиц»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

Такой же разбор отношений между мучающимися друг друга близкими людьми мы видим и в «Комедиантах» Осборна.

Вражда между друзьями или родственниками эстетически эффектна именно потому, что неожиданна, и, следовательно, субитативна. Сами словосочетания «вражда родственников» или «вражда друзей» выглядят почти как оксюморон — тем более, что речь идет даже не о вражде бывших друзей, а друзей, продолжающих дружбу, несмотря на вражду. В ситуации вражды близких людей находим максимальный для данной смысловой шкалы контраст между тем, что должно быть, что ожидается — и тем, что есть на самом деле.

Вражда с близким — неестественна, маловероятна, неожиданна, парадоксальна, аморальна — и поэтому, в эпоху Ренессанса и барокко драматурги специально делали так, чтобы злодеи заставляли людей убивать своих родственников, возлюбленных, иногда даже детей, — пользуясь для этого угрозами, насилием и обманом (типичный пример — «Наказание — не мщение» Кальдерона).

Важнейшей разновидностью сюжета вражды родственников является вражда братьев. Тема вражды братьев присутствует в новоевропейской драматургии на протяжении более двух веков, с конца XVI века («Горбодук» Нортон и Секвиля) и вплоть до начала XIX века, когда она воплощается в таких поздних образцах как «Франсиска да Римини» Пеллико, и «Преступление» Мюльнера. Позже эта тема не уходит из драмы совсем, но, уже не образуя основу сюжета, становится одной из составляющих коллизий — например, уже в XX веке ее очень широко использует Юджин О'Нил (драмы «За горизонтом», «Любовь под вязами», «Долгий день уходит в ночь»), в меньшей степени — Тенниси Уильямс («Кошка на раскаленной крыше»).

Более естественным представляется этот сюжет, когда братья рождены от разных отцов, — именно это мы наблюдаем в «Трагедии мстителя» Сирилла Тернера (начало XVII века), или в «Никомеде» Корнеля. Однако не нужно разных матерей, чтобы между родными братьями вспыхнула самая жестокая вражда. Враждой братьев полон фольклор и фольклорная сказка, — в сказке этот сюжет обычно воплощается как история о неожиданном торжестве младшего брата над старшими. Античная культура рассказывает нам о вражде детей Эдипа за власть над Фивами, а также вражде между братьями-пелопидами Атреем и Фиестом. Сюжет о вражде детей Эдипа интенсивно воплощался в драме, начиная с Эсхила, драм об Атрее и Фиесте было очень много, но сохранилась только трагедия Сенеки. Впрочем, сюжет об Атрее и Фиесте является предысторией сюжета об убийстве Агамемнона своей женой Клитемнестрой, и поэтому также неоднократно упоминается и пересказывается в соответствующих трагедиях — как античных, так и созданных на этот сюжет новоевропейских.

Однако, античный вариант данного сюжета прост: дети Эдипа, так же, как и дети Пелопа просто спорят за царский престол. В Европе нового времени мы видим и соперников за престол («Горбодук» Нортон и Секвиля), и все же в христианскую культуру более уточненный извод темы «братьев-соперников» попал в большей степени благодаря тому, что этот сюжет неоднократно варьируется на страницах Библии. В Священном писании мы ее находим и как ревность Каина к Авелю за любовь Бога, и как соперничество Иакова и Исава за благословение Исаака, и — в более близком к сказочному варианте — как продажа

Иосифа Прекрасного своими братьями в рабство, и, наконец, как евангельскую притчу о блудном сыне, в которой есть и «хороший» старший сын, ревнующий к отцовской милости. Сюжет о Каине и братьях Иосифа повторяется в средневековых драмах, например в средневековом французском моралите «Нынешние братья» — в нем два брата, приревновав к третьему, бросают его в колодец.

В драме Нового времени «каиновский» сюжет о ревности к отцовской любви воплощается Шекспиром в «Короле Лире» в боковой линии этой драмы — в сюжете о сыновьях Глостера. При этом Шекспир вносит в традиционную библейскую тему серьезное усовершенствование и усложнение: нелюбимый отцом сын хочет не просто убить любимого, как Каин, и не просто отнять его наследство, как Иаков, но и дискредитировать в глазах отца. Нож Каина заменяется настоящей информационной войной, системой дезинформации, в результате чего на страницах Шекспира начало и конец Библии, сюжет о Каине и притча о блудном сыне сходятся воедино. В евангельской притче «хороший» сын, также пытается оказать на отца «агитационное воздействие», он напоминает о своих заслугах, он подчеркивает проступки блудного сына. Но в Евангелиях отец оказывается непреклонным. Чтобы похитить его любовь, необходимо риторические приемы «старшего сына» из притчи соединить с решимостью Каина, убившего родного брата, и хитростью Иакова, выманившего у слепого отца благословение, предназначавшееся Исаву. Так возник шекспировский Эдмунд.

Сюжет о Глостере и Эдмунде с большой долей сходства повторяется в «Разбойниках» Шиллера. Опять — отец-владелец, граф Моор, у которого два сына — любимый, но непутевый Карл, и умеренный во всем, но нелюбимый Франц. Франц Моор — окончательное завершение процесса превращения «хорошего сына» евангельской притчи в отрицательный персонаж. Он хорош, у него нет долгов, он не водится с дурными компаниями — но он скучен, в нем нет широты души, и отец его не любит. Методы, с помощью которых Франц расправляется с Карлом, совершенно идентичны методам Эдмунда: он перекрывает информационный канал между отцом и сыном, и питает обоих ложными сообщениями. Сам Шиллер говорил, что братья Карл и Франц набросаны «по образцу Шекспира», хотя историки литературы говорят, что непосредственным источником «Разбойников» был исторический анекдот, опубликованный публицистом Кристианом Шубартом. У Шубарта — все тот же треугольник с богатым отцом, псевдо хорошим и псевдо плохим сыном: лицемерный Вильгельм перехватывает письма распутного Карла, однако впоследствии оказывается, что Вильгельм пытался убить отца, чтобы скорее завладеть наследством. Кроме того, вообще тема ненависти между братьями — любимая тема «Бури и натиска», и в качестве аналога «Разбойников» называют малоизвестного в России «Юлиуса Тарентского» Лейзевица.

Соперничество братьев — важнейший мотив драматургии французского классицизма. Первая пьеса Расина так и называется «Братья-соперники» — ее сюжет основан на фиванском цикле, вражде Полиника и Этеокла. В Англии в начале XVIII века пьесе под названием «Братья-соперники» пишет драматург Джордж Фаркер: в ней один сын лорда Вудби любим, другой изгнан из дому и идет тропой порока, — как можно видеть, сюжет напоминает «Разбойников». В комическом варианте противостояние хорошего и плохого брата — при том,

что хороший не так уж и хорош, а плохой не так и плох — мы видим в «Школе злословия» Шеридана.

Параллельно с враждой за наследство в драматургии классицизма активно используется тема любовного соперничества братьев из-за одной девушки. Этот мотив присутствует в таких пьесах как «Софонисба» Триссино, «Родогуна» Корнеля, «Синав и Трувор» Сумарокова, «Ярополк и Олег» Озерова — по этому списку видно, что тема являлась важной на протяжении трех веков истории европейской драмы, вплоть до начала XIX века. Терзаемый разноречивыми импульсами герой «Синава и Трувора» восклицает:

«О дружба! О родство! Вы мне противны стали!  
Вы мне источники смертельные печали!»

Шиллер, который в «Разбойниках» разрабатывает «каиновский» и «иаковлевский» сюжет о вражде за отцовское наследство, позже обращается к теме соперничества братьев в «Мессинской невесте», повествовании совершенно условном, неестественном, иррационально мотивированным, но благодаря этому презентующем сюжетную схему в ее чистоте. Два брата, враждующих из-за наследства отца, мессинского князя, первоначально мирятся; примирителем выступает их мать, точный аналог Иокасты из трагедии о сыновьях Эдипа; однако затем они вступают в смертельную схватку, поскольку влюбляются в одну и ту же девушку, которая оказывается их сестрой — в определенном смысле, ее тоже можно считать наследством отца.

Вообще, вражда братьев — любимая тема «Бури и натиска», кроме Шиллера, она используется в «Близнецах» Клингера, в «Юлиусе Тарентском», а в XIX веке под непосредственным влиянием этих немецких пьес Лермонтов пишет драму «Два брата». И в «Юлиусе Тарентском» и «Двух братьях» основой сюжета является вражда братьев из-за девушки, и погубление одного брата другим: только если у Лейзевица один брат убивает другого, то у Лермонтова тот одерживает над ним моральную победу, соблазняет его возлюбленную, равнодушно относясь к опасности быть убитым своим братом — молодым офицером. В этом же списке «Франческа де Римини» Пеллико — в ней, впрочем, вражда братьев сопровождается большим набором других конфликтов.

Своеобразным зеркальным отражением темы запретной вражды родственников является кровосмешение. В сущности, тема кровосмешения поднимается в драматургии как разновидность темы запретной любви: влюбленным по каким-то причинам запрещено соединяться, но их любовь преодолевает эти препятствия — иногда, к ужасу их самих. Среди подобных препятствий может быть враждебность сообществ, к которым принадлежат юноша и девушка, а может быть и наоборот, близкородственные отношения между ними. Тема любви брата к сестре рассматривается в трагедии Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать», в «Канаке» Спероне Спирони, в «Торисмунде» Торквато Тассо, в «Мертвом городе» Д'Аннуцио; тема любви дочери к отцу — в «Мирре» Альфьери; любви матери к сыну — в «Семирамиде» Кребийона; насилие отца над дочерью — в «Ченчи» Шелли и в «Королевском брадобрее» Луначарского. О французском драматурге Кребийоне можно прочесть, что кровосмешение было его любимой темой.

Популярность темы любви брата к сестре можно сопоставить с еще большей популярностью темы вражды братьев. Причина популярности обоих мотивов понятна: сама жизнь ставит этих кровных родственников рядом и провоцирует на связь, противоречащую морали. Самое парадоксальное то, что любовь брата к сестре не только не противоречит, но казалось бы даже продолжает по вектору ту солидарность между ними, которая предполагается их кровным родством. Но парадокс нормативной системы — системы экзогамного брака — в том, что чрезмерное развитие этой родственной солидарности, оборачивается преступлением, равным по недолжности вражде между родственниками. Слишком любя свою сестру, оказываешься ей враждебен. Любовь может приводить и к вражде — в «Семирамиде» Кребийона, мать, влюбившись в сына, убивает мужа.

## 8.6. Парадоксальное убийство

Конфликты между моральными императивами в сюжетах европейских драм естественно приводит в ситуации, которую можно было бы назвать *парадоксальным убийством*. Такое убийство оказывается парадоксальным, потому что главный герой вынужден убивать того, кого он меньше всего хотел бы убить, — человека, который ему дорог, который является его другом, которого он уважает, которого он любит, и даже чью жизнь он обязан защищать.

Очень часто такое убийство становится препятствием для брака героя. Именно такую коллизию мы видим в самой известной из драм Корнеля — «Сид». В ней главный герой по требованию своего отца убивает отца своей возлюбленной, и это делает почти невозможным его брак с нею (исторические прототипы героев все-таки поженились, но в пределах пьесы мы этой свадьбы не видим). Герои «Сиды», Химена и Родриго напоминают Ромео и Джульетту — с той лишь разницей, что в отличие от шекспировских персонажей, они не отстраняются от вражды своих домов, а наоборот, несмотря на свою взаимную любовь деятельно в этой вражде участвуют, что приводит обоих героев к мучительному раздвоению. При этом Корнель, как и вообще драматурги эпохи классицизма, сознательно обостряет конфликт между героями. При этом авторы эпохи классицизма специально обостряют конфликт. В исторических хрониках, ставших источником сюжета «Сиды», девушка практически сразу с разрешения короля выходит замуж за отцеубийцу. Однако у Корнеля Химена с одной стороны, горячо любит Родриго, но во имя чести наотрез отказывается от замужества с ним и требует возмездия, — так что в финале король лишь выражает надежду, что ее непримиримость смягчится со временем.

Наверное своей «химической» и логической чистоты тема парадоксального убийства достигла в трагедии Корнеля «Гораций». Как и в «Финианках» Еврипида и «Кориолане» Шекспира, мы видим в трагедии французского автора вражду двух античных городов — Рима и Альбы. В определенном смысле Корнель идет дальше Шекспира, поскольку он подчеркивает равноправие двух враждующих сторон. У Шекспира, равно как и в фиванских пьесах Эсхила и

Еврипида моральные позиции Кориолана и Полиника ослаблены тем, что они предали свой родной город. У Корнеля вся гораздо проще: два города долгое время находились в мире и дружбе, женщины из одного города часто вступали в брак с жителями другого, и вспыхнувшая война буквально расколола многие семьи. Главный герой пьесы Гораций вынужден убить брата своей жены и жениха своей сестры; вернувшись с поля боя, он убивает свою сестру за то, что она плачет по убитому врагу. Причем для зрителя это бессмысленное убийство выглядит уже не столько как проявление суровых римских нравов, сколько как отчаянная попытка человека, оказавшегося в сложной моральной ситуации, заглушить свою совесть. Большая часть действия в драме Корнеля занимают ведущиеся персонажами дискуссии о том, как относиться к сражению между родственниками.

Сид у Корнеля и Гамлет у Шекспира убивают отцов своих возлюбленных. Но, наверное самый характерный вариант темы «парадоксального убийства» является убийство брата любимой женщины. Этот мотив повторяется в европейских пьесах вплоть до первой половины XIX века. Мы видим его в «Ромео и Джульетте» Шекспира, в «Благочестивой Марте» Тирсо де Молино, в «Звезде Севильи» Лопе де Вега, в «Поклонении кресту» Кальдерона, в «Горации» Корнеля, в «Хагбарт и Сигне» Эленшлегера, и «Францеско да Римини» Пеллико.

Можно порассуждать о том, почему из всех возможных вариантов убийства родственников и близких именно убийство брата стало наиболее любимым драматургами, превзойдя, в частности, по популярности «сидовский» мотив убийства отца.

Прежде всего, брат — это молодой человек, по всем своим признакам — возрастным и прочим — близкий главному герою. Брат, так же, как возлюбленный, — это молодой человек, находящийся с героиней в близких, нежных отношениях. Таким образом, брат — в некотором смысле, двойник и соперник возлюбленного. Но, в отличие от истинного соперника, брат может любить сестру, не ревнуя ее к жениху, существование нежных отношений с братом со стороны женщины вполне совместимы с ее любовью. Таким образом, в треугольнике «женщина-возлюбленный-брат» мы видим ситуацию, когда женщина может вполне законно любить одновременно двух молодых людей. Между ними существует определенная симметрия, что только усиливает амбивалентность ситуации, в которую после убийства попадает женщина: фактически после того, как возлюбленный убивает брата. Женщина страдает из-за того, что один любимый ею молодой человек убил другого любимого ею молодого человека. Симметрия здесь конечно выше, чем при убийстве отца.

В реальной жизни, как мы знаем, женщины могут разрываться и между двумя возлюбленными — однако драма, вплоть до второй половины XX века этих коллизий старалась не рассматривать, и кроме того, предполагалось, что в данный момент в сердце женщины всегда господствует один человек, его соперник не является истинным возлюбленным. И значит, убийство одного из соперников не ставит женщину в двойственное положение. Между тем брат — это всегда «вторая» любовь женщины. Близость возраста брата и возлюбленного к тому же усиливает вероятность сражения, поединка их между собой: предполагается, что люди сражаются с соперниками близкого возраста, а убийство отца возлюбленного



в Сиде происходит лишь потому, что поссорились отцы молодых людей, но отец Родриго слишком стар, чтобы защищать свою честь самому.

Замечательно также, что хотя брат вполне может сосуществовать с женихом или любовником, но в значительной части случаев он ведет себя как ревнивый соперник, он защищает «семейную честь» — антропологи сказали бы, что здесь мы видим реликт промискуитета, когда все женщины племени принадлежали всем его мужчинам.

Еще одним достоинством отношений брата и сестры является то, что хотя их любовь между собой считалась естественной, и превосходящей по интенсивности все иные виды родственных отношений, любовь к брату никогда не может быть сильнее любви к жениху-любовнику. Из этого следовало, что женщина, чей брат убит женихом, хотя и мучается — но в конце концов побеждает в себе родственное чувство и отдается любви к братоубийце. Таким образом, женщина противопоставляет себя собственному роду — и, в результате, во «Франческа да Римини» Пеллико ее за незаконную любовь грозит убить собственный отец, в «Поклонении кресту» Кальдерона и в «Хагбарте и Сигне» Эленшлегера роль мстителя обоим выполняет отец. В «Звезде Севилье» Лопе де Вега примирения женщины с возлюбленным-убийцей не происходит — но, во-первых, это странное исключение для всей мировой драматургии, а во вторых, в этой пьесе брат выполнял роль отца и опекуна своей сестры, братоубийство оказывается и отцеубийством.

Это же обстоятельство объясняет, почему мировая драма реже исследует обратную ситуацию, когда брат убивает возлюбленного: поскольку сестринская любовь не может соперничать с любовной страстью, то и никаких, любимых европейской сюжетикой амбивалентных отношений, не возникает: сестра просто должна возненавидеть брата-убийцу. Именно это мы видим в «Испанской трагедии» Томаса Кида: женщина не только не прощает брату убийство своего возлюбленного, но и принимает участие в мести ему.

С другой стороны, до начала XX века, до «Дочери Йорико» Д'Аннуцио, убийство родителей представлялось на весах морали слишком ужасным, чтобы, с одной стороны, зритель мог сочувствовать героине, любящей отцеубийцу, и с другой стороны, чтобы любовь к отцеубийце считалась бы достаточно вероятной. Поэтому в «Сиде» Корнеля, Химена, — вопреки собственным чувствам, а также вопреки историческому первоисточнику, — не выражает готовности выходить замуж за Родриго, и в конце трагедии лишь выражается надежда, что со временем ее ненависть угаснет. При этом «Сид», кажется, единственный в мировой драматургии случай, когда мужчина убивает отца любимой женщины без особых последствий: убийство Гамлетом Полония, как известно, приводит к безумию и самоубийству Корделии.

Любовь же к убийце брата представляется хотя и обремененной нечистой совестью, но все же допустимой и достойной сочувствия, — хотя и достойной сочувствия в статусе противоестественной и запретной любви, аналогичной инцестуальной любви к самому брату. Впрочем, в пьесе Лопе де Вега «Звезда Севильи» герой по указанию короля убивает брата своей невесты, и это делает их брак окончательно невозможным. Об этой пьесе исследователь говорит, что изображаемая в ней коллизия, — несвобода человека, вынужденного во имя долга

противостоять своим влечениям, — предвосхищает классицизм и выводит пьесу за пределы Ренессанса<sup>1</sup>.

Впрочем, «Звезда Севильи» написана всего на 12 лет раньше корнелевского «Сиды», и сходство между ними усиливается еще и тем, что действие «Сиды» также перенесено в Испанию.

Довольно интересно тема парадоксального убийства разрабатывается в классицистических трагедиях XVIII века о Цезаре и Бруте — таких, как «Смерть Цезаря» Вольтера и «Брут второй» Витторио Альфьери. В обеих трагедиях Брут и другие заговорщики планируют убить Цезаря — однако, неожиданно выясняется, что Цезарь — отец Брута. Отцовство неожиданно врывается в конфликт Цезаря и Брута, но происходит это только для того, чтобы продемонстрировать всю силу политических мотивировок Брута, который во имя республиканских идеалов готов пожертвовать даже отцом.

Нормальной реакцией рода в традиционных и архаических обществах на убийство одного из своих членов является «кровная месть». Соответственно в пьесах о парадоксальных убийствах, в которых испытанию подвергается родовая солидарность, вопрос встает о мести убийце. Мести своему жениху Родриго требует Химена в «Сиде», мести своему жениху дону Санчо Ортису требует Эстрелла в «Звезде Севильи». Таким образом, сюжеты о конфликте долга и чувства сближаются с сюжетами о непреодолимом желании мстить — такими, как «Медея», где жена мстит мужу, или «Нибелунги» Геббеля, где сестра мстит братьям за убийство своего мужа.

## 8.7. Любовь врагов

Логической противоположностью ситуации «вражда близких» является «любовь врагов» — однако ясно, что по сути это один и тот же конфликт, рассмотренный с разных сторон. В его основе лежит «двойное гражданство» в разных сообществах, а разница заключается в том, какой тип связи — негативный или позитивный — является субъективно преобладающим для самого героя, какая «норма поведения» или какая «солидарность с группой» превращается во «всепоглощающую страсть», способную преодолеть в душе персонажа другие типы солидарности. В соответствие с этим поведение персонажа можно охарактеризовать как вражду вопреки любви — или как любовь вопреки вражде.

До второй половины XIX века главным видом «любви», способной сделать бессмысленным любые другие типы привязанностей, становится любовь в узком смысле — любовь между мужчиной и женщиной.

При этом тема «любви на фоне вражды» — любви, соединяющей представителей враждебных группировок, может иметь три направления развития.

Первое направление, классическим примером которого служат «Ромео и Джульетта», — превращение сюжета в «приключенческий» рассказ о превратностях любви, рассказ о том, как влюбленные пытаются преодолеть препятствия

<sup>1</sup> Штейн А. Основоположник испанской национальной драматургии // Лопе де Вега. Избранные произведения в 2 т. Т 1. М., 2002. С. 14–15.

между солидарностью и любовью. В этом случае вражда как таковая, то есть пара сцепившихся друг с другом лагерей, становится единым субъектом, противостоящим паре влюбленных как другому единому субъекту. Конфликт в «Ромео и Джульетте» выглядит как конфликт пары враждующих семей против пары влюбленных, двухголовых монстр «Монтекки-и-Капулетти» против «Ромео-и-Джульетта». В фокусе драмы в данном случае находится удача или неудача влюбленных, пытающихся преодолеть разделяющие их препятствия.

Сюжет «Ромео и Джульетты», вырастающий из любви, объединившей членов враждебных сообществ, быть, может, наиболее «классицистический» среди всех сюжетов Шекспира. Но в целом, у Шекспира и вообще в английском позднеренессансном театре все социальные перегородки гораздо проницаемее. В пьесе «Конец — делу венец» король готов женить любого дворянина на дочери лекаря. В «Венецианском купце» к знатной итальянке сватается марокканский принц, и если ему отказывают — то не потому, что он мусульманин (да и вообще, не ясно, где у Шекспира находится Марокко и живут ли в ней мусульмане). Превращение социальных барьеров в главный двигатель сюжетосложения — это чисто континентальная, и прежде всего французская идея.

Именно во Франции мы видим упорное развитие второго направления развития темы «любовь враждующих» — изображение мучений человека, оказавшегося перед мучительным выбором вследствие того, что он любит человека из враждебного лагеря, и в нем самом любовь спорит с солидарностью со своей группой — в упрощенном виде этот конфликт известен как классицистический конфликт долга и чувства. В фокусе драмы в таких случаях оказываются духовные муки человека, и классическим примером тут может служить «Гораций» Корнеля — пьесы, в которой человек вынужден сражаться с братом жены и женом сестры.

Но есть еще одна, более поздняя фаза в развитии этой же темы — фаза социально-критическая. В эпоху Просвещения любовь не просто преодолевает барьеры вражды — любовь разоблачает вражду как аморальное, антигуманное и требующее искоренения общественное установление. Любовь в континентальной драме XVIII–XIX веков — это практическая критика вражды и социальных барьеров. В XVII веке об этом никто не задумывался, ситуация «всеобщей войны» казалась хотя и плодотворной для создания сюжетных коллизий, но естественной, а борьба с мусульманами или некими «тиранами» — даже благородной. Но из классицизма XVII века вырос просветительный классицизм XVIII-го, после Корнеля и Расина пришли Вольтер и Дидро. Венцом разработки этой темы можно считать «Семейство Шроффенштейн» Клейста (хотя в немецкой драматургии ее отголоски звучат и гораздо позже — скажем, у Гуцкова). Клейст вообще отказался от главной изюминки «классицизма» — изображения человека, стоящего перед мучительным выбором. Но и шекспировскую тему превратностей, претерпеваемых двумя влюбленными, Клейст приглушил, — хотя «Семейство Шроффенштейн» написано как сознательная реплика к «Ромео и Джульетте». Главное для Клейста — анализ самой вражды, анализ того, как люди поддаются злу раздора. Влюбленные в трагедии Клейста интересны не сами по себе, но как жертвы, демонстрирующие пагубность вражды.

Проблема «раздвоения сочувствия», достигшая в корнелевском «Горации» своей химической чистоты, во многом порождена самой парадоксальной природой брачных и любовных отношений. Вступая в брак, человек начинает принадлежать одновременно к двум домам, к двум родам. В случае если между двумя этими родами возникает вражда, человек, сделавший ставку на принадлежность к ним обоим, оказывается в ситуации морального раздвоения. Классицистическая драма показывает нам, что брак может связать людей, принадлежащих не просто к враждующим семьям, но и к враждебным религиозно-политическим сообществам, — например христианам и мусульманам, как это происходит в трагедии Вольтера «Заира».

Как говорил антрополог Лесли Уайт, важнейшей функцией брака, особенно в условиях запрета на брак с близкими родственниками, является расширение охватывающих общество сетей солидарности. Однако всякое расширение усложняет систему, а это увеличивает опасность «системных конфликтов» между ее элементами. В античных «фиванских» сюжетах, раздвоение также возникает из-за того, что один человек перешел из одного сообщества в другое: Полиник ушел из Фив в Аргос и там стал зятем царя. Но если для Древней Греции данная ситуация была скорее экзотичной, то в Европе Нового времени брак стал постоянным источником «парадоксолизации» конфликтов.

При этом, как показывает такие классические сюжеты, как «Сид» и «Ромео и Джульетта», страдать от конфликта родов могут не только те, кто уже является «двойным родственником» — мужа и жены, но и те, кто только рассчитывал на подобное положение в будущем — женихи и невесты. Родовой солидарности (как в случае с Джульеттой) могут противоречить не только собственно брачные отношения, но и просто чувства, возникающие между мужчиной и женщиной, однако характер морального и социального конфликта эти чувства приобретают только в связи с институтом семьи.

Ромео и Джульетте было проще по крайней мере потому, что они заранее знали, что их семьи враждуют. Однако, во многих пьесах вражда между группировками, к которым относятся влюбленные, начинается уже после того, как их любовь возникла, а брак заключен. Так, в сюжете о римлянах Горациях (превращенном в пьесу сначала Аретино, а затем Корнелем) вражда между Римом и Альбой Лонгой началась уже после того, как многие жители двух городов породнились или влюбились.

В пьесе Арди «Панфея» (Франция, начало XVII века) приводится совсем уже экзотическая причина разделения мужа и жены: жена ассирийского царя Абрадаста попадает в плен к врагу, и таким образом, оказывается как бы на вражеской стороне. Абрадаст, чтобы соединиться с женой, вынужден перейти на сторону врага — и оказывается врагом собственной страны.

Стоит заметить, что мужчина и женщина занимают по отношению к подобным коллизиям не одинаковое положение. Точнее, до свадьбы их положение равноправно: жених может также страдать от враждебности родственников невесты, как невеста — от враждебности родственников жениха. До свадьбы жених как бы пытается породниться не только с любимой женщиной, но и со всеми ее родственниками, как минимум — с родителями. Но после свадьбы все меняется: женщина переходит в дом мужчины, а мужчина никуда не переходит, его чувства

к родственникам жены оказываются минимальны — в отличие от самой жены, которая продолжает хранить солидарность со своими родителями и братьями. В «Горациях» Корнеля конфликт возникает не столько из-за того, что Гораций убивает своего шурина, сколько из-за того, что он убивает жениха сестры — хотя Сабина, жена Горация и сестра убитого им Куриация, страшно страдает. Но именно поэты драматурги чаще исследуют конфликты «раздвоенного сочувствия» в ситуации готовящихся, но еще не заключенных браков, когда жених столь же морально уязвим, как и невеста, и когда он также должен опасаться вражды с ее родственниками — и прежде всего с отцом.

Как известно, тестя и свекра тоже называют отцами, и поэтому жених или молодой муж попадает в неразрешимый тупик, оказавшись сразу перед двумя отцами, задающими разные этические системы отчета и отдающими взаимоисключающие приказы. Классическим примером здесь служит трагедия Корнеля «Сид», в которой главный герой по требованию отца убивает на дуэле отца своей невесты.

Коллизию, в которой жених и невеста относятся к враждебным лагерям, для новоевропейской драмы открыл Шекспир. «Ромео и Джульетта» вызвала множество подражаний и вариаций, среди которых можно выделить «Валленштейн» Шиллера и «Семейство Шроффенштейн» Генриха фон Клейста. Почти всегда в драмах такого рода у влюбленных, как и в «Сиде» Корнеля, возникают сложные отношения с отцовской властью, причем действующие в пьесах «отцы», то есть носители патриархального принуждения и авторитета сами оказываются участниками запутанных моральных конфликтов, чьими жертвами и становятся молодые влюбленные. Так, в «Валленштейне» Шиллера мы видим многоступенчатую систему «отцовств», потрясенную столь же многоступенчатой системой предательства: генералиссимус Валленштейн, являющийся «отцом» своих солдат и офицеров, предает «отца нации» — австрийского императора, его самого предает ближайший друг и соратник генерал Октавио Пиколомини, а сын Пиколомини Макс влюблен в дочь Валленштейна, рассчитывает на ней жениться, а Валленштейна почитает не менее, чем отца. Пытаясь переманить Макса на свою сторону, Валленштейн напоминает, что когда он был подростком, Валленштейн фактически выполнял родительские обязанности. В итоге Макс оказывается под гнетом жесточайшего раздвоения, говорит, что Валленштейн ему «расколол сердце», и фактически совершает самоубийство, врубаясь в ряды вражеских войск.

Сама идея родовой связи уже содержит момент парадоксальности, поскольку объединяет две суверенные и не тождественные друг другу личности в некое подобие целостности. Один родственник становится в каком-то смысле тождественным другому. На первый взгляд, такое «замещение» может быть свойственно только мифологическому, пралогическому мышлению, но на практике принцип замещения действует до наших дней — в форме идеи ответственности родственников за дела друг друга, причем эти мотивы встречаются в драме куда позже, чем это можно предположить. Так, в драме Бальзака «Мачеха» наряду со «сказочным» конфликтом мачехи и падчерицы имеется другой любопытный конфликт. Отец одного из героев, Фердинанда Маркандаля, в свое время был в числе генералов, предавших Наполеона, а отец любимой девушки Фердинанда — ярый бонапартист, поклявшийся истреблять потомков подобных предателей.

При этом, лично к Фердинанду у его потенциального тестя нет претензий — он его ценит, и даже готов выдать за него свою дочь, но тень покойного отца-предателя встает между ними непреодолимой стеной,

Поскольку фигура Валленштейна — победоносного генерала-мятежника — явно напоминает фигуру Наполеона, то мы видим определенное сходство между трагедиями Шиллера и Бальзака. Отец, предавший харизматического полководца, разлучает сына с невестой: так же, как у Шиллера сын предателя не может жениться на дочери Валленштейна, так и у Бальзака сын предателя не может жениться на дочери бонапартиста. В результате отношение героев друг к другу поражает амбивалентность: так же, как для Сабины в «Горации» Корнеля собственный брат оказывается врагом мужа, так же, как для Теслы Валленштейн жених оказывается врагом отца, так для генерала де Граншана в «Мачехе», Фердинанд оказывается одновременно и желанным зятем и смертельным врагом, хотя это и не личная вражда: если бонапартист воспринимает Наполеона как отца, то можно сказать, что покойный отец Фердинанда предал покойного отца генерала де Граншана, и теперь между ними вражда, переданная в наследство от умерших отцов.

Если брак сам по себе содержит зерно конфликта, то в еще большей степени парадокс «раздвоения солидарности» усиливает повторный брак, в результате которого под крышей одной семьи, в номинально родственных отношениях друг с другом оказываются представители разных, а иногда враждебных друг другу кровнородственных сообществ: дети от первого и второго брака. Эта ситуация чрезвычайно типична для фольклорной сказки («Золушка»), Е.М. Мелетинский считал ее классическим примером конфликта между родовой и нуклеарно-семейной этикой, а в драматургии ее можно, например увидеть и в трагедии Корнеля «Никомед», и в драме Бальзака «Мачеха» и в трагедии О'Нила «Любовь под вязами». Вражда отчима или мачехи с падчерицей или пасынком — древнейший сюжет, и в драматургии он часто усилен мотивом предварительного убийства одного из родителей, совершенного отчимом или мачехой. Вражда детей к отчиму — отцеубийце лежит в основе античных трагедий об Оресте и Электре, «Гамлета» Шекспира, а также многочисленных пьес о Меропе, написанных Еврипидом, Маффеи и Вольтером. В «Оресте» и «Гамлете» дело осложняется тем, что мать является соучастником отчима, что создает повод для амбивалентного конфликта детей с матерью — недаром Тень отца Гамлета жестко предостерегает сына от мести матери: тем самым, Гамлета оберегают от сомнительной участи Ореста, терзаемого фуриями. Однако, даже с учетом отказа от матереубийства, конфликт с матерью не устраняется. Суть морального конфликта, порожденно-го повторным браком, прекрасно выражает герой трагедии Корнеля «Никомед» Прусий — царь Вифинии, женившийся повторно и получивший острый конфликт между новой женой и сыном от первого брака:

«К тебе привязан я, ее люблю я страстно,  
И ваша ненависть взаимная ужасна:  
Те чувства, что во мне живут к обоим вам,  
Способны разорвать мне сердце пополам.»

(пер. М. Кудинова)

Иногда парадоксальная роль брака усиливается мотивом «мнимой смерти». В случае мнимой смерти мужчины женщина может выйти замуж за другого, и когда мнимоумерший возвращается, она оказывается разрывающейся между солидарностью с мужем и бывшим женихом. Такую коллизию мы видим в «Американцах» Вольтера и «Супруге маршала д'Анкара» Альфреда де Виньи, причем у Вольтера единственным выходом для женщины становится ее самоубийство.

XIX век внес в тему «парадоксальности брака» еще один штрих. В это время уже обыденным явлением стал развод — и в результате, объединяющие людей родственные отношения получают возможность приобрести ценный для сюжета парадоксальный характер из-за их неполного отнесения в прошлое. Суть этого парадокса заключается в том, что такая вещь как брак не может пройти бесследно, и, следовательно, никакой брак не может быть расторгнутым окончательно. Бывший муж или бывшая жена не становятся бывшими, их продолжает объединять, например общее имя, и общие дети. Тот факт, что по французским законам разведенная жена продолжает носить фамилию мужа становится настоящим проклятием для героев французской драмы XIX века — именно проблема имени и фамильной чести становится важной в таких пьесах, как «Одетта» Сарду и «Замужество Олимпы» Ожье. Разведенная жена парадоксальным образом принадлежит и в то же время не принадлежит к одному сообществу с мужем — она своя и не своя. Порывая с мужем, жена не может порвать со своими детьми — это становится трагедией для героинь «Одетты» Сарду и «Вина порождает вину» («Что посеешь, то пожнешь») Джакометти. Но самое главное — дети разведенных родителей оказываются — как Ромео и Джульетта — одновременно принадлежащими к двум враждующим сообществам, ибо ребенок образует «сообщество» одновременно с отцом и матерью. В чистом виде этот конфликт находится в центре драмы «Между отцом и матерью» Эрнеста Легуве.

В известной драме Джакометти «Гражданская смерть» моделируется еще одна ситуация «расторгнутого не до конца» брака — муж, вскоре после свадьбы попадает в тюрьму, он многие годы отсутствует, но поскольку официально брак не расторгнут, жена «обязана хранить верность пустому ложу». Ложное положение вынуждает жену жить в доме врача-благотетеля, не имея возможности выйти за него замуж, а самого врача — выдавать дочь заключенного, дабы спасти ее от позора, за дочь своей покойно жены, а ее мать — за ее гувернантку. Чтобы распутать этот клубок лжи, сбежавший из тюрьмы муж считает за лучшее покончить собой, освободив свою жену и дочь от вынужденной солидарности с ним.

## 8.8. Моральное зеркало: проекция конфликта в персонажа

Когда «двойной родственник» вынужден делить свое сердце между враждующими сторонами, то часто «этически логичным» шагом для него становится «тактика», когда он присоединяется к той из сторон, которая на данный момент проигрывает и которой грозит наибольшая опасность. Именно к такой «тактике» в «Горации» Корнеля прибегает Сабина — сестра и жена двух враждующих мужчин. В «Оресте» Витторио Альфьери к ней же прибегает Клитемнестра — жена

и мать смертельно враждующих Эгиста и Ореста. Сходство между этими пьесами Корнелия и Альфьери присутствует также в их финалах: в обеих трагедиях разрывающаяся между двумя враждебными станами женщина оказывается убита своим родственником (братом или сыном), однако убийство совершается не осознанно, а в помраченном от ярости состоянии ума.

Для того, чтоб дать возможность Клитемнестре переходить из одного лагеря в другой, Альфьери специально вносит в традиционный сюжет очень характерное нововведение. Если в античных драмах муж Клитемнестры Эгист был страдательным персонажем, на которого направлялась активность Ореста, то у Альфьери первоначально Орест попадает в руки Эгиста и рискует быть им казненным, а затем народное восстание меняет их ролями. Эти перипетии позволяют показать раздвоенность Клитемнестры во всей ее полноте.

Сюжетная новация, внесенная Альфьери не является случайной. Дело в том, что классицистические драматурги, разрабатывая античные сюжеты, часто специально усиливали столь эффектный и трогательный момент «раздвоения солидарности» — и если по отношению к классицизму вообще можно говорить о каком-то прогрессе драматургической техники по сравнению с античностью, то он заключается именно в этом. Например, в «Андромахе» Еврипида Гермiona легко предает своего мужа Неоптолема и сбегает с его убийцей Орестом. Гораздо сложнее этический и сюжетный рисунок в «Андромахе» Расина: Гермiona разрывается между Пиром (Неоптолемом) и Орестом, любит и ненавидит Пира, приказывает Оресту его убить — а затем проклинает его за это убийство и сходит с ума.

Тот же Расин, создавая свою версию сюжета о войне между детьми Эдипа, Этеокла и Полиника, выдвигает на первый план своей пьесе их мать Иокасту — персонажа, который и у Еврипида наиболее остро чувствовал всю противоестественность вражды между родными братьями. У Расина Иокаста не просто присутствует на сцене больше, чем любой из других персонажей, но и пытается усадить братьев за стол переговоров.

Альфьери, разрабатывая греческий сюжет об убийстве Орестом своей матери Клитемнестры, также резко изменяет облик последней: если у античных трагиков Клитемнестра выступает достаточно уверенной в своей правоте, то у Альфьери она терзаема раскаянием и находится в постоянных метаниях между мужем и жаждущими мести детьми. Если в античном варианте сюжета конфликт существует именно между детьми и матерью, а убийство ее мужа, Эгиста является скорее побочным сюжетом (у Еврипида Эгист даже не появляется на сцене), то у Альфьери основная линия вражды проходит между Орестом и Эгистом, а Клитемнестра оказывается чем-то вроде «медиатора» между ними. Сомнения в моральной допустимости матереубийства, которые не были чужды уже Еврипиду, у Альфьери усиливаются, глядя на мать, Орест говорит, что хочет ее «то обнять, то убить». В результате, если в античных трагедиях Орест убивает Клитемнестру вполне осознанно, то у Альфьери Орест стремится отомстить не матери, а ее мужу, а мать он убивает в некоем помрачении, даже этого не заметив.

Кроме того, штюмеры используют разработанный классицистами метод «морального зеркала» — когда один из родственников (как правило, старший родственник, родитель) выдвигается на первый план для того, чтобы переживать, высказывать страдания по поводу идущей вокруг него противоестественной



вражды между близкими. В меньшей степени эту функцию выполняет старый граф Моор в «Разбойниках» Шиллера. В наиболее развитой форме мы видим использование этого приема в «Юлиусе Тарентском» Лейзевица. Основу сюжета этой драмы составляет соперничество двух родных братьев-принцев Гвидо и Юлиуса за руку прекрасной Бланки, но не меньшее значение для пьесы имеют переживания их отца-князя, который пытается их помирить, пытается отвлечь Юлиуса другой девушкой, и который, терзаемый муками, в конце карает Гвидо за братоубийство и уходит в монастырь. Именно князю достаются финальные реплики пьесы, именно его слова и чувства венчают все действие.

Здесь мы затрагиваем один важный прием сюжетосложения, который, по видимому, был изобретен во Франции во второй половине XVIII века. Суть его заключается в том, что в центре пьесы помещается отец, патриархальный глава сообщества, муки и переживания которого составляют основное содержание драмы. В то же время действие в узком смысле слова, активные действия персонажей, которые, в этом случае обычно сводятся к любовных похождениям детей «патриархального главы» фактически вытесняются на второй план, во всяком случае им предается не большее значение, чем переживаниям главы рода, которые, впрочем, являются всего лишь реакцией на происходящее с детьми.

Может быть, первая пьеса, построенная таким образом, была «Отец семейства» Дидро. Основной сюжета этой драмы является любовь сына отца семейства Сент-Альбена к бедной девушке, оказавшейся в итоге его кузиной, но главным героем является не молодой влюбленный, а его отец, тяжело переживающий постигшее семью «неустройство» — и название пьесы говорит само за себя. Аналогичное построение видим в пьесе Седема «Философ сам того не зная». Основу действия составляет дуэль Вандерса-сына, но на первом плане находятся переживания Вандерса-отца. То же самое видим в позже в Германии, в «Охотниках» Иффланда. Главный герой этой пьесы — обер-форстмейстер (лесничий), основу этой не в меру затянутой пьесы составляют многословные монологи обер-форстмейстера о том, как управлять семьей, и как честно относится к своему делу, хотя движение действия обеспечивают события, происходящие с его сыном Антоном, который влюблен, пытается жениться и при этом попадает под ложное обвинение в убийстве.

Таким образом, содержание пьесы отчетливо распадается на два слоя, драма оказывается «двухдерной», поскольку ее содержание группируется вокруг двух разных центров. Если сюжетный центр в узком смысле слова образует линия детей, младших персонажей, то ценностный и психологический центр пьесы образуют переживания «морального зеркала» — отца семейства, который сам мало принимает участие в действии, но который страдает от поступков младших персонажей

Отчасти к такой структуре тяготеют такие пьесы, как «Эмилия Галотти» Лессинга, некоторые драмы интриги, и уже во второй половине XIX века — такие драмы, как «Новая система» Бьернсона и «Столпы общества» Ибсена.

## Глава 9

# Классицистический сюжет и Просвещение

### 9.1. Сюжет классицизма

Своего апогея тема конфликта солидарностей достигла в театре европейского континентального, прежде всего французского классицизма XVII–XVIII веков. Важнейшим источником конфликта в классицистическом сюжете является игра с границами социальных групп, с разграничителями, отделяющими враждебные, или, по крайней мере, в каком-то аспекте несовместимые сообщества. Перечень таких разграничителей, хотя и длинен, но конечен: драматургов эпохи классицизма и неоклассицизма интересуют границы семейно-родовые, национально-племенные, сословные, религиозные, а также границы временно заключенных военных и политических союзов. Особенно важный контраст возникает, когда границы нескольких подобных типов совпадают, и таким образом, взаимное отталкивание сообществ усиливается, за счет наложения нескольких факторов. Так, главная героиня трагедии Вольтера «Заира» оказалась в центре вражды одновременно межнациональной, межрелигиозной, военной и семейной. Заира француженка, воспитанная в исламе и ставшая невестой сирийского султана, оказалась между французами и арабами, между христианами и мусульманами, между народами, ведущими затяжную и кровавую войну — и, к тому же, как выясняется, жених Заире уничтожил всю ее семью (ситуация, близкая к «Андромахе» Расина и повторенная в «Меропе» Вольтера).

Самая сильная сторона драматургии классицизма — и, может быть, в особенности, драматургии Корнеля заключается в создании двойственных ситуаций, принуждающих людей к амбивалентным отношениям. Корнель относится в своих трагедиях к социальным связям как к объекту декоративного искусства: из них сплетается прихотливый орнамент, имеющий эстетическую ценность, но обладающий самой минимальной социологической и минимальной психологической достоверностью.

Как сказал М.Я. Поляков, «Классицизм, выдвигая идеальную «архитектуру драмы», ставил на первое место показ сети межчеловеческих отношений, развивающихся в рамках статического пространства»<sup>1</sup>. «Анатомия» конфликта,

<sup>1</sup> Поляков М.Я. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. М., 1983 С. 310.

построенного на «системных сбоях» в «сети межчеловеческих отношений», видна в театре классицизма особенно ярко еще и потому, что в поэтике классицизма изображение и анализ этих «межчеловеческих отношений» было выдвинуто на первый план за счет другого, важнейшего элемента драмы — характера героев. Именно в классицизме «Персонаж художественного произведения прежде всего является движущей силой в развитии действия, а уже потом личностью, наделенной индивидуальным своеобразием портрета»<sup>1</sup>. Театр Корнеля и Расина сводит характеры к нескольким сюжетным функциям, которые реализуются в действии пьесы, причем эти функции определяются несколькими исходно заданными и нехитрыми отношениями к другим персонажам. Вместо характеров перед нами предстает сеть взаимоотношений между «силовыми центрами» коллизии, каждый из которых, как и положено точке в системе координат, не имеет никакой определенности вне системы отношений с другими центрами. Например, о героях трагедии Корнеля «Серторий» можно сказать только то, что:

— Серторий борется с Суллой и влюблен в Вириату;

— Перпенна ревнует к власти Сертория, влюблена в Вириату и может быть врагом или союзником Сертория в борьбе с Суллой;

— Ариestia готова выйти замуж за Сертория, влюблена в Помпея и может быть врагом или союзником Сертория в борьбе с Суллой;

— Вириата влюблена в Сертория и может быть врагом или союзником Сертория в борьбе с Суллой;

— Помпей вынужден быть зятем Суллы, влюблен в Аристию и может быть врагом или союзником Сертория в борьбе с Суллой.

Этими «функционалами» исчерпывается все, что можно сказать о персонажах трагедии. В драматургии классицизма XVII века почти что стереотипным приемом стала бедность характера, достигаемая за счет подчинения характера сюжету и действию.

Любовь интересует драматургов классицизма не как богатое собственным содержанием чувство, но как одну из образующих коллизию силовых линий. Главное достоинство любви в качестве сюжетообразующей силы заключается в спонтанности — то есть, в том, что любовь не регулируется обычаями, авторитетом или социальной нормой, а значит, она может вступать в конфликт с порожденными нормой и авторитетом мотивационными импульсами, порождая в сюжете — конфликт, а в душах персонажей — раскол. Как сказал С.Владимиров, «для классицизма лишь чувства, еще теснее — любовь оставались последним прибежищем свободы и активности личности»<sup>2</sup>. Именно в этом смысле стоит понимать замечание Ролана Барта, сказавшего, что «первоосновным» отношением в драматургии Расина является отношение власти, а любовь лишь «проявляет» его. Любовь у Расина — это прежде всего противостоящая власти сила неподчинения: по словам Барта, в стандартной расиновской коллизии персонаж А обладает полной властью над персонажем В, но В не любит А.

Вольтер и другие представители просветительского классицизма XVIII века увеличили разнообразие исторического и географического антуража своих тра-

<sup>1</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. С. 63.

<sup>2</sup> Владимиров С. Действие в драме. С. 51.

гедий прежде всего для того, чтобы увеличить разнообразие разделяющих героев разграничителей. В трагедии Озерова «Поликсена» даже ставится вопрос о солидарности с живыми или с мертвыми: Поликсена должна или остаться с живой матерью, или воссоединиться с убитым женихом, тени которого ее должны принести в жертву.

В результате, сложность сюжета все увеличивалась, и в поздних образцах классицистической трагедии, возникших уже в начале XIX века, сюжеты несут в себе черты «постмодернистского» наслаивания друг на друга конфликтов, замешанных у более цельных предшественников. Замечательным примером может служить трагедия Пеллико «Франческа да Римини». Мы видим, как в густой клубок сплетается огромное количество конфликтов, связанных родством и любовью. Пьеса эта была написана в 1818 году, когда европейский классицизм уже в основном исчерпал свое развитие и, как позднее его произведение, трагедия Пеллико играет роль своеобразного постмодернистского завершения классицизма: ее сюжет синтезирует сразу несколько типичных классицистических коллизий, базирующихся на конфликте идентичностей.

Фабула трагедии такова: Франческа, дочь владельца Равенны, была влюблена в Паоло, сына владельца Римини. Однако между Римини и Равенной начинается война, Паоло на этой войне убивает брата Франчески. Далее, города мирятся, и во имя мира Франческу выдают замуж за Лончотто, старшего брата Паоло, унаследовавшего престол Римини. Любовь Франчески к Паоло вдвойне противоестественна: она не должна его любить, как замужняя женщина, и должна ненавидеть, как убийцу брата. Однако бороться со своей любовью она не может — и в итоге, пылающий ревностью Ланчотто убивает и Паоло и Франческу.

Таким образом, в сюжете «Франческа да Римини» сплетаются:

— тема тяжело переживаемой супружеской измены — когда идентификация себя с законным супружеским союзом вступает в конфликт с внезапно возникшим «союзом двух сердец»;

— тема соперничества братьев из-за женщины (как в «Родогуне» Корнеля и «Софонисбе» Триссино)

— тема любви-ненависти женщины к убийце собственного брата (как в «Горации» Корнеля, «Звезде Севильи» Лопе де Вега, «Благочестивой марте» Тирсо де Малино)

— традиционный классицистический конфликт чувства с лояльностью государству — ведь Франческа и Паоло являются подданными Ланчотто, брак последнего скрепляет мир между городами.

К тому же в трагедии Пеллико имеется еще и оригинальный мотив, возникающий из-за усложненности ее фабулы, и, кажется, не имеющий прецедентов, в предшествующей драме: брат мужа оказывается убийцей брата жены, из-за чего жена становится причиной разлуки, и даже вынужденной вражды двух братьев (и это — в дополнении к той вражде, которую они должны вести между собой как соперники за ее сердце). Не удивительно, что такой запутанный сюжет может быть разрешен только убийством двух из трех главных персонажей — причем, убийством с их же согласия.

Другой (после «Франчески да Римини») пример «классицистического постмодернизма» — драма Мюльнера «Преступление». По ходу пьесы выясняется,

что главный герой, женившийся на вдове своего друга, сам был убийцей ее первого мужа. Этого мотива было бы вполне достаточно, чтобы завязать трагический конфликт, быть убийцей друга уже достаточно трагично. Однако Мюльнеру этого оказывается мало, и убитый друг оказывается еще и братом убийцы, что ничего не добавляет к трагизму ситуации, но изрядно запутывает и усложняет отношения между персонажами. Таким образом, традиционный классицистический сюжет пытаются спасти путем добавления уже явно избыточных мотивов.

Игра человека против социальных границ в классицистическом сюжете может разворачиваться по нескольким сценариям.

Либо герои испытывают симпатию к представителям и солидарность к противоположному лагерю, осознавая их недолжность. Либо обстоятельства, разделяющие героев, появляются (или становятся известными) уже после возникновения симпатии героя к некоему сообществу, — и таким образом герой оказывается принадлежащим сразу к двум сообществам.

Бывает впрочем и так, что границы, разделяющие двух героев, в конечном итоге оказываются мнимыми: появляется информация, что, на самом деле, герои принадлежат к одному сообществу («Дон Санчо Арагонский» Корнеля — простолудин, мечтающий жениться на королеве, внезапно оказывается принцем).

Одни и те же обстоятельства, которые в сценарии первого рода не дают героям соединиться, не дают им реализовать солидарность друг с другом или взаимную симпатию, в рамках второго сценария раздирают душу одного персонажа, давая ему противоречивые ориентиры для поведения.

## 9.2. Просвещение: Война войне

Драма XVIII века, «просветительский классицизм» («неоклассицизм» как его иногда называют), перешедшая в «буржуазную драму» охотно использовала те же принципы сюжетосложения, что и в эпоху Корнеля и Расина, но, используя их, привнесла две существенных новации.

Прежде всего, разделяющие человечество границы групп и сообществ под влиянием философии Просвещения были осознаны как зло, которым противопоставлялись концепции равенства, единого человечества и свободной от групповой солидарности человеческой природы. В XVII веке люди, попавшие в ситуацию конфликта идентичностей, стонали, жаловались на судьбу, — но не обсуждали сами социальные границы. В XVIII драма является одним из орудий критики границ, противопоставляя им терпимость. За этой эволюцией, несомненно, стояло идейно политическое развитие Франции, — как сказал Н.Я. Берковский, классицизм «выражал идею порядка, которого действительно добились средневековые монархи Европы сравнительно со средневековой хаотичностью, пестротой и разорванностью. Порядок этот был в человеческом отношении мертв и пуст... разумный порядок, законченная регулярность жизни... Вскоре все принципы эти получили наименование “предрассудков”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 405.

В то же время, появление в драме темы терпимости и солидарности с «чужаками» (социальными, религиозными, этническими), возможно, отчасти объясняется тем, что, если верить Никласу Луману, именно в XVIII веке произошло изменение отношения к носителям «девиантного» поведения с точки зрения их включения в социальные группы и исключения из них. Если ранее еретики и преступники не могли принадлежать к группе своих, и их старались изгнать, уничтожить, поместить на социальной периферии, — теперь «ни религиозные ереси, ни правонарушения, ни прочие отклонения не приводят к исключению из общества». Вместо размежевания с врагами мы видим интериоризацию вражды в социальном организме, — «общество поручает эту проблему самому себе», и хотя преступников продолжают убивать и ссылать, «тенденция, однако же, состоит в рассмотрении отклонений от нормы — в связи с возрастающим значением критериев для легитимации — как внутриобщественной проблемы, но прежде всего как проблемы, подлежащей терапии и контролю над последствиями; а эксклюзию (т. е. исключение из социальных групп) — как нормативно не оправданного факта»<sup>1</sup>.

Готовность общества не изгонять носителей социальной патологии вероятно связана и с его усложнением: чем больше нормативных систем сосуществуют одновременно, чем прихотливее комбинации «ортодоксий» и «нарушений», тем труднее абсолютно точно разделить людей на две группы — «соблюдающих традицию» и еретиков.

Глядя на эволюцию драматического сюжета можно прийти к предположению, что связь с философией здесь двусторонняя: не только философия реформировала сюжет, но и ведущие принципы создания литературных сюжетов подсказали если не конечные выводы, то, по крайней мере, важнейшие темы для философствования.

Общественная функция страсти, именуемой «любовь» в классицистическом сюжете века имеет мало отношения к эротике. Главное, что это практически единственный вид «трансграничной», не знающей социальных барьеров солидарности. По словам Сигизмунда Кржижановского, формула любви следующая: «двое превращаются в одно, с тем, чтобы одно превратилось в три». Но «трагедии нужна любовь лишь в первом ее моменте: объятиями влюбленных. Она протестует против разъятости мира, процесса множествления вещей»<sup>2</sup>.

В XVIII веке трансграничная функция любви была осознана и отрефлектирована, поэтому во французской драме эпохи Просвещения любовь не просто вступает в конфликт с существующими социальными отношениями, но и как бы предвещает идею братства: она является вызовом управляющей миром «вражде», вызовом общественному порядку, построенному на границах и изолированных группах. Вольтер, обличает принцип раздора под именем фанатизм и в памфлетах, и в драмах. Как говорит В.Б. Байкель, «Любовь, сентименталистски приподнятая и осмысленная как внесоциальная, естественная ценность, становится формой критики общественных пороков и их носителей»<sup>3</sup> (Байкель относит это

<sup>1</sup> Луман Н. Дифференциация. С. 43.

<sup>2</sup> Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. С. 59.

<sup>3</sup> Байкель В.Б. Типология литературных жанров XVIII–XX веков. С. 19.

замечание к драме «Бури и натиска», но фактически оно верно для всей драмы (Просвещения).

Английский историк и антрополог Генри Мейн доказывал, что современное общество строится на «контракте», а древнее общество покоилось на «статусе». Фактически, когда любовь вступает в противоречие с другими социальными нормами, мы имеем ту же самую картину противостояние контракта и статуса. Любовь — тоже своего рода «контракт», поскольку представляет собою договоренность двух сторон, не обусловленную ничем, кроме их желаний. Таким образом, любовь оказывается сговором двух человек против традиционных институтов. И всякий раз, когда любовь становилась асоциальной, мы видим в миниатюре повторение конфликта отношений, характерных для современного общества с отношениями традиционными и статусными. Неудивительно, что просветители видели в любви аналогию социальной революции. И продолжалось такое отношение к любви практически до Первой мировой войны, после которой всякие сексуальные табу перестали иметь большое значение.

Для иллюстрации стоило бы сравнить две относящиеся к разным векам пьесы: «Заиру» Вольтера и «Стойкого принца» Кальдерона. В обеих драмах мы видим картину вражды христиан-европейцев с арабами-мусульманами, но герой Кальдерона не разрывается между двумя лагерями, а просто испытывает максимальное давление враждебного лагеря, его национально-религиозной идентичности ничего не угрожает, и он даже не влюбляется в имеющуюся в пьесе мавританскую принцессу.

Другим, еще более ярким примером может служить история о графе Варвике, как она изображается в хронике Шекспира «Генрих VI», и в трагедии французского автора XVIII века Лагарпа «Граф Варвик».

В реальной исторической действительности Варвик, приближенный английского короля Эдуарда IV, собирался сватать короля на французской принцессе, но король неожиданно для своего советника тайно женится на англичанке Елизавете Грей. Однако, несмотря на этот конфликт, Варвик остается верен королю, и даже воюет против его соперницы, поддержанной французскими войсками, Маргариты Ланкастер — хотя через 6 лет все же поднимает открытое восстание.

У Шекспира, Варвик не просто собирается ехать послом во Францию, но и добирается до Франции, где его застает весть о женитьбе короля на Елизавете. Оскорбленный посол сразу переходит на сторону находящейся во Франции Маргариты Ланкастерской.

У Лагарпа мы видим третий вариант развития событий. Варвик уже успел съездить во Францию, сосватать там французскую принцессу, и вернуться в Англию. Однако Эдуард женится на Елизавете, которая была возлюбленной Варвика. Варвик оскорблен, он готов ради своей любви тут же перейти на сторону Маргариты Ланкастерской, находящейся в плену при дворе Эдуарда. Но Елизавета, его бывшая невеста, уговаривает его не пятнать себя разжиганием междоусобицы, и не мстить королю. Фактически Елизавета призывает Варвика поставить сохранение гражданского мира выше, чем собственную любовь. Пораженный ее словами Варвик, чьи войска уже окружили королевский дворец, склоняется перед королем. Маргарите Ланкастерской, потерпевшей, таким образом, поражение, остается только отомстить, убив Варвика.

Сравнивая три этих сюжета — исторический, шекспировский и лагарповский можно увидеть, что Шекспир, автор рубежа XVI и XVII вв. — специально обострил конфликт. Шекспировский Варвик быстро и без всяких промежуточных этапов становится врагом короля, заключая союз даже с теми, с кем исторический Варвик воевал. У Лагарпа, автора XVIII века, шекспировский конфликт также разгорается, он даже усилен соперничеством короля и его сторонника за женщину (типичный классицистический конфликт идентичностей). Однако этика братства и преодоления раздора уничтожает разгоравшийся конфликт, заставляя героя отказаться от вражды и от мести. Финальная смерть героя оказывается необходимой просто для того, чтобы ликвидировать соперничество между Варвиком и королем.

Стоит отметить, что сюжет лагарповского «Варвика» обыгрывает любимый в мировой драме (и, в особенности, испанской драме) мотив о похищении тираном невесты у главного героя. Однако, даже в этом стереотипном сюжете рука мстителя, которая должна обрушиться на тирана, останавливается — более того, сама «похищенная» невеста останавливает мстителя во имя гражданского мира.

Образ мстительной Маргариты Ланкастерской заимствован Лагарпом из шекспировского театра, это типичный для шекспировских хроник типаж вдовы-мстительницы, Сигизмунд Кржижановский назвал этот шекспировский типаж «женщины-волчицы», однако у Лагарпа он выполняет вполне определенную сюжетную и идейную функцию: Маргарита как бы воплощает сами силы раздора.

Этот тип символизации — характерная черта французской просветительской драмы XVIII века, которую интересует не борьба сил, а борьба принципов — в частности принципов разделения и братства. Так, в самой известной в России трагедии Вольтера «Магомет», Магомет, натравливая отца на сына, является как бы персонификацией самого принципа классицистического сюжета, (так же, как коварный этрусский посол Аронс в трагедии Вольтера «Брут»).

У Вольтера, мы видим не только страдания человека, принадлежащего одновременно к двум враждующим лагерям и одержимого взаимоисключающими страстями, но и конфликт нового типа: человек против сюжета, принцип гуманистического братства — против сил, организующих сюжетные коллизии и принуждающих человека терзаться неустраимыми противоречиями. Заира в вольтеровской «Заире», волею случая оказавшаяся одновременно христианской и мусульманкой, хочет мира, хочет быть защитницей христиан в стане мусульман, — но непримиримость двух лагерей, (и в особенности, христианского лагеря — по сюжету пьесы проигравшего и обиженного) — не позволяют ей находиться в двойной позиции. В конечном итоге Заиру губят не ревность султана, а именно нетерпимость двух лагерей: родственники-христиане не позволяют ни отречься от своей религии, ни примириться с мусульманами, ни даже открыть им свое происхождение. Символ этой новации Вольтера — финал «Эдипа», первой из написанных Вольтером трагедий, где герои открыто осуждают богов, принудивших их к совершению ужасных поступков.

В духе этого же сюжетного стереотипа русский классицист Владислав Озеров подправил сюжет еврипидовского «Эдипа в Колоне»: главным отрицательным героем у Озерова становится шурин Эдипа Креонт, причем его злодейство



закljučается в том, что он ссорит персонажей между собой: сначала он ссорит Эдипа с его детьми, затем он ссорит между собой детей.

В пьесах Дидро — второго после Вольтера столпа французской драмы XVIII века, основная проблематика, в сущности, концентрируется вокруг самих принципов братства и раздора, которые также персонифицируются в отдельных персонажах. В «Побочном сыне» превозносится принцип братства, главный герой этой пьесы — Дорваль — жертвует своей любовью и состоянием, только бы исключить вражду между друзьями. В «Отце семейства» мы видим персонификацию принципа раздора и вражды между родственниками в лице командора д'Авиле — бескорыстного злодея, мечтающего создать в семье такую ситуацию, чтобы в ней разыгралась классицистическая трагедия, в которой отцу семейства отводилась бы роль ослепленного тирана, карающего собственных детей. Однако мягкий характер отца семейства избегает соблазна вражды с детьми во имя чести и приводит действие к благополучному финалу.

Правда, в трагедии Вольтера «Китайский сирота» мы видим героев, находящихся высокий пафос в соблюдении нормы несмотря ни на что. Сюжет трагедии сводится к противостоянию захватившего Китай Чингисхана с семьей китайских придворных, пытающихся спасти наследника китайского императорского престола. Чингисхан «Китайского сироты» — фактически, герой Ренессанса и Романтизма, наследник Тамерлана Марло, противостоящий китайцам, являющимися типичными, и даже карикатурными героями классицизма. В этой трагедии мы видим крайне редкий для драмы Просвещения случай, когда гуманистическая правота целиком находится на стороне нормы, а не ее нарушения. Как автор «Китайского сироты» Вольтер является прямым предком Лессинга — автора «Эмилии Галотти», и Шиллера — автора «Коварства и Любви». В этих драмах мы видим протест не против социальных барьеров, а только против злоупотреблений и тирании.

Но в финале «Китайского сироты» торжественно произносится — «любовь». Победив всех своих врагов, Чингисхан отказывается от возмездия им. Когда в финале драмы Чингисхана спрашивают, что заставило его отказаться от мести своим противникам, он отвечает: «Любовь». В одном слове содержится целая социальная программа: любовь понимается как сила, способная усмирить и преобразить порочные, незаконные страсти, но сила явно более благородная и могущественная, чем сила нормы.

В драме эпохи Просвещения, хотя продолжала развиваться тема противостояния чувству и закона, но исчезли всякие намеки на противостояния чувства и разума — наоборот, чувство, по преимуществу любовь, становится орудием разума, преобразующим человеческие нравы. С другой стороны, любовь становится своеобразной «лакмусовой бумажкой», критерием, позволяющим выявлять варварство в человеческих отношениях: неразумно и жестоко то, что мешает любви. Поздний отзвук этой просветительской идеи можно увидеть в анархической фразе из «Врагов» Горького: «Зачем государство, если люди плачут?» Впрочем, любовь была не единственным чувством такого рода. В драме Лессинга «Натан Мудрый» финал пьесы аллегорически демонстрирует торжество человеческого братства вопреки религиозным раздорам: еврейка, рыцарь-христианин и мусульманский султан оказываются ближайшими родственниками, а выясняется все это благодаря усилиям мудрого еврея, рассказывающего притчу о родстве

религий. Таким образом, символической силой, преодолевающей границы народов и религий, оказывается не любовь мужчины к женщине, а кровное родство и чувство кровной привязанности. Вообще, всеобщее примирение — характерный финал эпохи просвещения, примером чему могут служить «Картины бедности» — анонимная, но приписываемая Дидро пьеса XVIII века. В ней офицер под влиянием бедности идет на грабеж, ему грозит виселица, но потерпевший вымаливает для него прощение у короля.

В конфликте чувства и закона просветители были на стороне чувства, поскольку оно представлялась им не менее общественной («общественно-полезной») силой, чем закон, — но только силой революционной в отличие от «консервативного» закона. Именно поэтому отсутствие чувств — любви, родственных привязанностей — в просветительской драме становится социальным пороком, влекущим тиранию и другие социальные «неустройства».

Например, в трагедии Альфьери «Филипп» король Испании Филипп II безжалостно уничтожает своего сына, дона Карлоса, и возможные отцовские чувства ему совершенно чужды, что должно ужасать зрителя. Конфликт между целями тирана и привязанностями отца, таким образом, присутствует в этой трагедии не на сцене, а лишь в головах зрителей, которые должны возмущаться тем, что король лишен отцовских чувств. И, тем не менее, даже в этой жестокой пьесе идут пространные риторические рассуждения о том, как долг государя противоречит долгу отца. На суде над Карлосом один из придворных говорит королю о своей уверенности

«Что если Карлос — принц виновен будет,  
То Карлоса простишь ты, сына»

(пер. И. Гливенко)

Рассуждения, эти в контексте пьесы совершенно лицемерны, все знают, что король не простит сына — но сама эта риторика подчеркивает, что изображенный в трагедии конфликт находится в рамках вполне определенной традиции. Внутреннего конфликта в душе короля Филиппа нет, но он должен быть, пьеса указывает на то «пустое место», где должен был бы разгореться подобный конфликт, а факт отсутствия этого конфликта превращается в повод для морального обличения.

Эпоха Просвещения, наиболее яркими представителями которой во французской драме были Вольтер и Дидро, выступила против сил раздора и разделения, являющимися организаторами сюжета. Впоследствии, победа над этими сюжетообразующими силами приводит к появлению романтического героя — одиночки, не связанного узами ни с каким сообществом — таким, например, как венецианский дож Мариино Фальеро, герой одноименной трагедии Байрона, сознательно отказавшийся от солидарности со своим сословием и готовый его уничтожить. Далее был тупик, дальше развитие серьезных драматических жанров могло происходить только за счет сюжетных ресурсов комедии.

Если говорить о русских драматургах-классицистах, то они быстро приобщились к общеевропейской традиции. Так, если первые две трагедии Сумарокова («Хореев» и «Синав и Трувор») еще находятся в традиции классицизма XVII века, в них никто не раскаивается и не раздирается сомнениями, то, начиная с его третьей трагедии («Аристона»), в творчестве Сумарокова явственно проступают

черты просветительской сюжетики: тираны волшебным образом превращаются в милостивых царей, а дух любви оказывается торжествующим над духом вражды. В трагедии Сумарокова «Семира» князь киевский Олег дважды прощает добивающегося его трона гордого честолюбца Аскольда, в результате чего тот кончает с собой сам — так дух милости побеждает дух раздора и мести.

В «Аристоне» Сумарокова верный слуга Гикарн отказывается убивать по приказу, а юноша Орант, у которого царь отнимает Аристону, защищает царя от меча собственного отца. Пораженный благородством Оранта царь возвращает ему невесту.

В «Дмитрии Самозванце» происходит вообще немислимая для классицизма вещь: жестокого тирана предает его собственный наперсник, во имя любви спасающий жизнь жертвам узурпатора.

Стоит также сказать об Августе Коцебу — драматурге, работавшем на рубеже XVIII и XIX веков. Его творчество принято относить к «сентиментально — мещанской драме». В этом качестве оно считается предшествующем реализму XIX века, но он охотно эксплуатировал стереотипы вольтеровского неоклассицизма, примером чего может служить его драма «Рыцари крестовых походов». В этой драме мы застаем благородного рыцаря-крестоносца Болдуина, воплощающего идею преодоления религиозных и национальных границ, — он был в плену у сарацин, подружился там с ними и вышел из плена; он защищает мусульман от жестокости и коварства своих товарищей по оружию. В этой же пьесе мы встречаем настоятельницу монастыря, пытающуюся разлучить героя с его невестой — поскольку последняя по ошибке уже успела дать монашеские обеты. «Мелодраматический» характер драматургии Коцебу однако проявляется в том, что если бы «вольтерיאнец» сделал причиной этой коллизии фанатизм настоятельницы, то Коцебу объясняет ее нетерпимость личными причинами: когда-то она была покинута отцом невесты Болдуина. Тем не менее, настоятельница, в полном соответствии с сюжетными канонами неоклассицизма, выполняет функцию символического воплощения сил раздора, преодолеть которые удастся любви героев, пришедшим ему на помощь иноверцам-мусульманам, а также помощи «доброго» епископа.

Любопытна фраза, произносимая одним из героев — сарацинским эмиром, пытающимся выкупить у крестоносца свою дочь: «Эмира ты не знаешь; воина не страшишься; турка, может быть, ненавидишь; но отцом ты не можешь гнушаться». В этой фразе перечисляются возможные идентичности человека — в результате, в полном соответствии с философией Просвещения, находится некоторая общечеловеческая идентичность, объединяющая людей разных религий и народов.

### 9.3. Психологизация выбора

Вторая новация, внесенная в драму в эпоху Просвещения заключалась в резком увеличении степени психологизации сюжетного конфликта. Герой классицистической трагедии XVII века, будь то Сид или Гораций, хотя и находился в тяжелой ситуации, хотя поэтически декларировал свои страдания, но принимали решение довольно быстро. В драмах Вольтера и Альфьери важнейшим предметом изображения стали сами муки выбора.

Так, в трагедии Вольтера «Мариамна» главной «изюминкой» всей драмы становятся постоянные метания и самоосуждения Ирода. Если его жена Мариамна — еще пока моральный калькулятор в стиле Корнеля и Расина, то Ирод, уже обладает шекспировской глубиной, он демонстрирует избыточные метания, их явно больше, чем необходимо для действия.

Важнейшая составляющая трагедии Вольтера «Смерть Цезаря» — внутренние метания Брута, колеблющегося между чувством сыновства, обаянием заслуг Цезаря и ненавистью к нему как к тирану; колебания Цезаря между желанием получить любовь своего сына и желанием покарать его как преступника и бунтовщика. На фоне этого колебания римского народа становятся как бы вырвавшимся наружу продолжением колебаний Брута. Если сравнить «Смерть Цезаря» Вольтера с «Юлием Цезарем» Шекспира, то следует признать, что хотя Шекспир конечно остроумнее, и ему гораздо лучше даются масштабные сцены — в том числе массовые, и хотя он способен на глубокие даже философские поэтические монологи, — но по сравнению с Вольтером он равнодушен к внутреннему миру своих персонажей. Его трагедия — это во многом действительно драматизированная хроника, и, как от всякой хроники, от нее отдает холодом и бесчувственностью. Конечно, Шекспир — еще ведь и автор «Гамлета», но персонажи его исторических пьес, как правило, отнюдь не Гамлеты.

В свое время В. Сахновский-Панкеев полемизировал с мнением известного литературоведа Л. Пинского, считавшего, что в драме Шекспира (и вообще в эпоху возрождения), нет интереса к теме душевного раздвоения, борьбы между «личным и гражданским», что Ренессанс еще не обнаружил тех раздирающих человеческое сознание антиномий, которые зафиксировала общественная мысль XVIII века. Возражая на это, Сахновский-Панкеев, разумеется, приводит пример Гамлета. Беда, однако, заключается в том, что другого подобного примера в театре той эпохи привести нельзя. Гамлет — гениальное исключение, обогнавший поэтику своего времени примерно на сто лет. В этой связи вполне верным представляется замечание В. Сахновского-Панкеева, что «введением в обиход драмы трагической внутренней коллизии Шекспир предвосхищает драматургию Просвещения»<sup>1</sup>. С этим мнением любопытно сопоставить высказывание Сигизмунда Кржижановского, вообще считавшего, что образ Гамлета «взят Шекспиром из первой трети XIX столетия», поскольку люди три века тому назад проблему «быть или не быть» решали: мне — быть, врагу — не быть.

Исходя из того, что «Гамлет» является гениальным предвосхищением драматургии Просвещения, драматургии неоклассицизма, стоит обратить внимание на прекрасный анализ этой пьесы русским философом П.А.Флоренским, доказавшим, что характер Гамлета есть результат интериоризации конфликтующих нормативных систем. В своей статье «Гамлет» Флоренский полемизирует с критиками, считающими личность Принца Датского безвольной и бездеятельной, рефлексивной. Флоренский, собственно, видит такую оценку Гамлета господствующей в общественном мнении, общим местом. Аргументация Флоренского следующая: если бы Гамлет был бездеятелен, то не было бы материала для трагедии. Значит, Гамлет совершает «волевые акты», но они имеют противоположно

<sup>1</sup> Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. С. 20.

направленный характер (поскольку, по мнению Флоренского, детерминируются разными религиозно-этическими системами) и подавляют друг друга. Результат этого взаимного подавления — рефлексивность, бездеятельность, видимость безволия. «Таким образом, трагичное в рассматриваемой пьесе есть, и только и может быть, одно — внутренняя, во вне не обращенная борьба в принце. “Гамлет” — это диалог двух сознаний в датском принце, борьба их, раздирающая нечастного принца»<sup>1</sup>.

Если человек вынужден выбирать между двумя равноценными и равно требующими своей реализации альтернативами, то выбрав одну из них, актер неизбежно приходит к раскаянию, — таким образом, трагедия буриданова выбора между равными ценностями проецируется на оценку уже совершенного поступка. Поэтому не приходится удивляться, что в драматургии Просвещения была усилена тема раскаяния. Раскаяния преступников — любимая тема драматургов-трагиков XVIII века. Раскаивается вольтеровский Ирод, что убил Мариамну. Раскаивается сын Брута Тит, что совершил предательство римского государства («Брут» Вольтера). Раскаивается в своем жестокосердии правитель Перу Гусман («Американцы» Вольтера). Раскаивается французский король в том, что допустил Варфоломеевскую ночь («Карл IX» Шенье). Раскаивается Сенека в своем соучастии в преступлениях Нерона («Октавия» Альфьери). Женщину, раскаявшуюся в своем активном или пассивном соучастии в убийстве мужа, мы видим в «Еврифиле» Вольтера, в «Оресте» Альфьери.

У Альфьери Клитемнестра раскаивается в том, что убила Агамемнона, — вещь немислимая для греческих разработок этого образа. У римлян, у Сенеки Клитемнестра подвержена жестоким сомнениям до того, как решилась на преступления, выбор преступного пути дается ей нелегко, — и тут мы видим серьезный шаг вперед в психологизации морали, совершенный Римом по сравнению с афинскими трагиками. Но и у Сенеки, после того, как преступный путь выбран, всякие сомнения исчезают. А европейские просветители вводят тему раскаяния после преступления. При этом данный шаг нельзя объяснить просто влиянием христианства, и в частности, средневековой драмы — ибо в драме куда более христианских эпох в XVI и XVII веках, у Шекспира, Лопе де Вега и Корнеля темы раскаяние за редким исключением не найти. А вольнодумный XVIII век сделал ее важнейшей своей темой, очевидно полагая, что раскаяние есть эффект морального развития, орудие гуманизма, способ преобразования дикости разумом.

В трагедии Альфьери «Розамонда» король лангобардов Альмагильд, убивший своего предшественника Альбоина и занявший его престол, расправляется со всеми своими врагами, побеждает всех, кто пытается отомстить за Альбоина — но при этом страшно раскаивается: «В своем сердце я более, нежели другие, считаю себя бесчестным, — но я не засыпаю на кровавом престоле и надеюсь смыть отчасти страшное пятно предательства, которого никогда нельзя смыть вполне» (пер. А.Элькана).

В «Сауле» Альфьери Саул сам себя осуждает на смерть за свое недоверие к Давиду.

<sup>1</sup> см. *Флоренский П.А. Сочинения* в 4 томах. Т. 1. С. 262–271.

Разумеется, предпосылки для такого финала — финала, являющегося результатом безысходного выбора, не знающих остановки и удовлетворения душевных метаний, — были заложены еще в театре XVII века, и именно об этом говорит Ролан Барт, анализируя драматургию Расина: «Совершение убийства оттягивается, потому что перед убийцей возникает затруднительная альтернатива: А должен выбрать между умерщвлением во всей его неприглядности и невозможным великодушием; в соответствии с классической сартровской схемой, А хочет насильственно завладеть свободой В, иначе говоря, он стоит перед неразрешимой дилеммой: если он овладеет, он уничтожит, если он признает, он будет фрустрирован; он не в силах выбрать между абсолютной властью и абсолютной любовью, между изнасилованием и самоотречением. Изображением этой парализованности и является трагедия»<sup>1</sup>.

Комментируя это меткое замечание Барта, хочется отметить, что хотя классицистическая трагедия действительно изображает метания субъекта между противоречивыми импульсами, но к финалу выбирать все-таки приходится, и именно тут кроется важное различие между классицизмом XVII и XVIII — начала XIX веков. Если во времена Корнеля и Расина чаще выбирали убийство и власть, то во времена Вольтера и Озерова стали находить прелесть в противоположном выборе — любовь и отказ от предмета желания. В терминологии Барта два этих исхода получают наименования функций отца и царя — царь, в отличие от отца, может простить и наградить (хотя, скажем, в «Побочном сыне» Дидро роль царя играет вполне частное лицо). Правда, по Барту, отказ от желаемого должен вызвать в герое трагедии фрустрацию, — но драматурги эпохи Просвещения «открыли» некий комплекс моральных чувств, который не только утешает властного правителя при отказе от невесты, но и позволяет ему найти в этом некое высокое удовольствие — удовлетворение от «высоты» совершенного поступка. Впрочем, в обе эпохи существовал промежуточный вариант, — когда герой великодушно отказывается от своих несправедливых претензий, но, только находясь на пороге неминуемой смерти, когда ему уже, собственно, некуда деться (в «Митридате» Расина и «Сауле» Альфьери).

Несколько упрощая, можно сказать, что для просветительской драмы характерны два основных типа финала. Либо герой успеваешь совершить некое непоправимое преступление, скажем, убийство родственника — и тогда ему предстоит раскаяние; либо преступление совершить не успевают, — и тогда персонажи торжественно прощают друг друга и мирятся. Прощение и примирение — второй тип «катартического аффекта» наряду с раскаянием, который усиленно эксплуатируется в финалах пьес эпохи «просветительского неоклассицизма». В частности, такой финал характерен для пьес Владислава Озерова: Олег прощает покушавшегося на его жизнь брата («Олег и Ярополк»), Фингал прощает пытавшегося его убить и побежденного короля Старна и желает с ним породниться («Фингал»), Тезей прощает совершившего чудовищные преступления Эдипа («Эдип в Афинах»), Тверской князь, восплавав благодарности к Дмитрию Донскому, уступает ему невесту и отказывается от ревности («Дмитрий Донской»). Именно ради красивого жеста прощения Озеров изменяет реальные

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 171.

исторические события: в летописи Ярополк убивает своего брата Олега, но Озоров делает покушение неудавшимся, что позволяет Олегу проявить великодушие и простить брата, а Ярополку — смириться и отдать брату невесту.

Для того чтобы увидеть, как отличаются друг от друга герои классицизма XVII и XVIII века, можно привести два монолога. Оба они произносятся героями трагедий, совершившими предательство ради любви к женщине.

В трагедии Корнеля «Серторий» полководец Перпенна убил своего командира Сертория ради того, чтобы жениться на царице Вириате. Он говорит:

«Посмею ль я? Поверь, угрозу боюсь я мало,  
Мои злодеянья зря ты здесь перечисляла.  
Я лучше знаю всю преступность дел своих  
И цену что пришлось мне заплатить за них:  
Немыслимо свершить предательство такое,  
И не лишить себя душевного покоя.  
Я совесть растоптал, бесчестье — мой удел,  
Но я не упушу того, чего хотел.  
Молчи! И без тебя свои грехи я помню,  
Наградой за них ты станешь все равно мне,  
И если даже жить с тобой нам лишь два дня,  
Супругом назовешь ты завтра же меня.  
Заранее знаю я, что ты мой враг заклятый,  
Но ко всему готов и не боюсь расплаты»

(Пер. Ю. Корнеева).

Аналогично, Тит, герой трагедии Вольтера «Брут» предает Рим ради любви. Его монолог совершенно иной:

«Я ничего не замышлял. Полный смертельного яда, пламень которого пожирает меня и теперь, я потерял способность соображать и не могу прийти в себя до сих пор. Сердце мое, охваченное глубоким заблуждением, на один миг сделалось преступным, но это краткое мгновение покрыло меня вечным позором, оно заставило меня изменить любимой мне родине. Когда этот момент миновал, то бесконечные угрызания совести исторгли из моего сердца все преступные мысли и жестоко отомстили за измену отечеству» (пер. В. Иевлева).

Мало того, что персонаж Вольтера уже говорит в прозе, а потому его психология кажется изображенной более реалистично. Между героями Корнеля и Вольтера видна важнейшая разница. Герой Корнеля знает двусмысленность своего положения, но он твердо готов принять эту ситуацию. В представшем перед ним выборе между долгом и чувством, он, поколебавшись какое-то время, оставляет долг, и отдается чувству, и о покинувшем его в связи с этим душевным покоем он говорит едва ли не деловитым тоном. Главное — герой Корнеля готов смело воспользоваться теми положительными моментами, которые заключает совершенный им выбор. Как говорил Сахновский-Панкеев, герои Корнеля — цельные личности, а в конфликты их вовлекают внешние обстоятельства. Между тем, герой Вольтера, даже совершив поступок, в душе так и не совершает окончательный выбор. Если герой Корнеля собирается спокойно насладиться женщиной, купленной ценою предательства, то герой Вольтера, как только совершает

предательство, забывает о награде, о женщине, и начинает каяться и осуждать себя за сделанное. В отличие от корнелевского Перпенны или Горация, Тит не просто находится под действием разных моральных императивов, — он находится в состоянии неразрешимого сомнения.

Вольтеровского «Брута» можно также сравнить с трагедией Расина «Митридат» или трагедией Корнеля «Никомед», в которых дети также поднимают бунт против отца. Ситуация, когда сын противостоит отцу, — заведомо парадоксальная. Родственное чувство оказывается в конфликте с политическими интересами, и, как говорит Ролан Барт, «Весь Расин заключен в той парадоксальной минуте, когда ребенок узнает, что его отец дурен, однако же отказывается отречься от своего отца»<sup>1</sup>. Но авторы XVII века Корнель и Расин разрешают эту двойственность тем, что у царя-отца неизменно есть двое детей, один из которых остается ему верен, а второй поднимает бунт. Дети расиновского Митридата Фарнак и Ксифарес (так же, как корнелевского царя Пруссии Никомед и Аттал) вместе воплощают парадоксальную фигуру сына, оказавшегося врагом отца. Они следуют разным импульсам, борющимся в душе восставшего, но любящего сына. Фарнак воплощает бунт против отца, Ксифарес — покорность и верность, но ситуация соперничества отца и сына презентуется только обоими сыновьями, они оба воплощают две стороны самого феномена сыновства — и не случайно, Митридат желает казнить обоих сыновей. Но Вольтер помещает оба импульса в голову одного сына — Брута, создавая предпосылки специфической психологизации.

Герои XVIII века могут предсказывать раскаяние друг другу, что мы видим в драме Мерсье «Судья». Герою пьесы — честному судье — приходится выбирать между разными моральными принципами — между долгом честного судьи и благодарностью к покровителю, который заменил ему отца и сделал возможным его брак. «Ты престопаешь долг благодарности, думая сохранить закон» — обвиняет граф судью. Но на это судья отвечает, что самому графу предстоит пережить мучительный конфликт между разными видами долга. «Только беседка ваша будет построена, только удовольствуются ваши желания, как правда возьмет всю свою силу над сим благородным сердцем, любящим ее слушать; вы тотчас начнете проклинать и эти беседки, которые вас теперь так прельщают, и великолепный ваш дом, и такое решение суда, в вашу пользу. Вы праведно будете проклинать меня и самому себе не простите» (пер. А. Лабзина). Любопытно, что фактически Мерсье опять же отождествляет раскаяние с классицистическим конфликтом долга и чувства, — но только это конфликт, вспыхивающий не до, а после поступка.

«Психологизация» и «гуманизация» классицистической драматургии в XVIII веке происходила, собственно, через показ сомнения. Возможно, важнейшим последствием проникновения прозы в драму XVIII века стало то, что у героев появился язык для исповеди. Проза стала орудием изображения искренних душевных терзаний. Немаловажно, что рядом с продолжающимся в драме классицизмом, в литературе XVIII века, возник сентиментализм — литература сильного чувства. И хотя сентиментализм редко относят к французской драме,

<sup>1</sup> Там же. С. 192.



но те сдвиги, которые мы наблюдаем в ее сюжете, позволяют говорить, что это «Драма эпохи сентиментализма». «Чувство», понимаемое не только как страсть, но и как эмоциональный аккомпанемент принимаемых решений, находилось в фокусе эстетических интересов всей эпохи.

#### 9.4. Эволюция пограничья

Третья новация, внесенная в классицистический сюжет в век Просвещения, заключалась в активной работе с самими создающими конфликт идентичностей социальными границами: сначала их этнографическое разнообразие было усилено, а затем они были резко социологизированы.

В первой половине XVIII века усилиями Вольтера разнообразие изображаемых в драме социальных границ и сообществ резко возросло — от различий между католиками-испанцами и язычниками-индейцами в «Американцах», до различий между монархистами и республиканцами в «Бруте». Поздним наследником этой «этнографической» традиции был Коцебу, писавший, скажем, такие пьесы, как «Негры в Америке», а также Гейне — в его «Альмансоре» сложный фон пьесы составляет взаимодействие христиан, мусульман и крещеных мавров.

Однако ко второй половине столетия с развитием сентиментальной драмы и «просветительского реализма» интерес писателей сосредоточился прежде всего на сословных и имущественных различиях. Дидро писал, что в основу произведения должно быть поставлено «сословие, с его обязанностями, с его правами и его трудностями».

Начиная с Дидро, из всех социальных идентичностей человека просветителей начинает интересовать, прежде всего, его социальная идентичность. Дидро на этом специально настаивал, и даже требовал, чтобы общественное положение, как главная характеристика драматического персонажа, заменила бы характер. При этом под словом «общественное» он понимает не только сословное и профессиональное, но и семейное положение, его обязанности по отношению к родным и близким<sup>1</sup>. В соответствии с этим, порождающая сюжетные конфликты игра с разделяющими людей социальными перегородками на рубеже XVIII и XIX веков превращается, прежде всего, в игру на границах между классами и условиями, игру с социальными неравенством.

Важнейшим предметом риторики во французской и немецкой драме вплоть до начала XIX века стала проблема довольства человека своим скромным делом, своим классом. Для этого были, вероятно, серьезные исторические основания. Никлас Луман утверждал, что эпоха расцвета классицизма со второй половины XVII века представляла собой время «заката стратифицированного общества». Ответом на этот вызов стали представления, «будто индивиды могут быть счастливыми, если они довольны сословием, в котором родились»<sup>2</sup>. В то же время, глядя на трагедии Вольтера об Америке и Китае, глядя на древнеримские, древневосточные и византийские сюжеты классицизма, можно сказать, что «сословие»

<sup>1</sup> Дидро Д. Собрание сочинений. Т. V. С. 162.

<sup>2</sup> Луман Н. Дифференциация. С. 238.

в неоклассицистической драме стало лишь новым вариантом изображавшихся в драме национальных, религиозных и военно-политических объединений — разумеется, актуальным по своему социально-политическому значению, но вполне традиционным по роли в сюжете.

Ярчайшим примером социальной пьесы, использующей проблематику конфликта идентичностей является драма Седена «Философ сам того не зная», — еще одна из вариаций на тему критики границ и норм, разделяющих людей. Драма Седена, может быть, лучшая французская драма XVIII века (во всяком случае, Дидро ставил ее выше своих пьес), — повествует о том, как мучается семья из-за сословных «предрассудков», а именно — из-за мнения, что дворянину унижительно заниматься коммерцией. Самое удивительное в этой пьесе — ее почти чеховская сдержанность, ужас в ней подкрадывается тихо, исподволь, он кроется в деталях и недомолвках, и этим драма Седена чем-то напоминает «Вишневый сад», тем более, что «Вишневый сад» тоже рассказывает о столкновении дворянской культуры и коммерции. Семья Вандерков — счастлива и благополучна, дочь выходит замуж за судью. Но выясняется, что отец скрывает свою истинную фамилию, его сестра-маркиза стесняется публично признавать свое родство с ним, и посреди веселой свадьбы отец с ужасом должен ожидать окончания дуэли сына, — причем, дуэль затеяна потому, что сын должен отстаивать честь коммерсантов, задетую дворянином, а уклониться от дуэли невозможно, поскольку сын — не только сын коммерсанта, но и дворянин и офицер. Тема «дискриминированного» дворянина, не могущего даже посреди благополучия забыть о своем униженном положении, напоминает еврейские мотивы XX века.

На следующем этапе перехода «высокой» драмы в социальную — в немецкой сентиментально-мещанской драме Коцебу и Иффланда, проблематизация темы сословной идентичности была подхвачена, но при этом усилена мотивами «межсословных трансфертов» и «социальных лифтов». Если Дидро в «Отце семейства» прямо отрицал возможность мезальянса, если Седен полагал равенству сословий некоторые пределы, — считая, что выше всех военные, а второе место делят крупные купцы и судьи, — то Коцебу в таких пьесах, как «Друг истины» и «Сын любви», создавал сладкие мелодраматические, почти что индийско-бразильские сюжеты о женитьбе бедного художника на вдове-помещице, бедного пастора — на дочери помещика, и усыновлении дворянином своего незаконного сына от крестьянки. В ходе этого герои, верные духу Просвещения, с трудом, но преодолевают разделяющие их сословные предрассудки — в частности, страх перед тем, «что скажут родственники».

К драмам Коцебу не принято относиться серьезно, — хотя, никто не может отрицать, что они удивительно сценичны, их сентиментальность порою низкопробна, но эффектна, и театры любили их почти что до середины XIX века. Для нас же в данном случае важно, что тема «женитьбы пастора на дворянке», рассмотренная в контексте развития классицистической драмы, ясно показывает, что тема классового неравенства, столь важная в европейских социальных рефлексиях на протяжении двух веков, с точки зрения сюжетики является прямым продолжением темы долга и чувства: классы сопоставляются и их неравенство проблематизируется, когда возникает необходимость поставить представителей разных социальных классов в некие значимые человеческие отношения,

а в театре это возможно только тогда, когда члены разных сословий начинают чувствовать друг к другу те или иные чувства — например, притяжения, или отталкивания. Тогда, когда сословное неравенство становится силой, выступающей в качестве некоего «долга» и «закона» как помеха чувству, классовое неравенство наконец становится «прозрачным» для драмы и театра. Но поскольку просветительская драма XVIII века прежде всего выдвигала тему преодоления разделяющих человека перегородок, поскольку Вольтер в своих трагедиях обличал и требовал смягчения тирании, воинственности, религиозного фанатизма и даже, говоря сегодняшним языком, колониализма, то вполне закономерно, что продолжают появляться авторы, требующие смягчения классовых и сословных «непримиримостей».

Продолжая заданную французами тенденцию к проблематизации сословной идентичности, немецкие драматурги «Бури и натиска» были в еще большей степени склонны превращать проблему различия сословий в проблему угнетения низших классов высшими. Примером может служить драма Генриха Леопольда Вагнера «Детоубийца»: в ней офицер соблазняет дочь мясника, офицерская честь не позволяет на ней жениться, в результате девушка убивает прижитого ребенка и попадает под суд.

Коцебу отличался от штюрмеров тем, что у него дворянин-соблазнитель все-таки в конце концов женится на соблазненной девушке. Любопытно, что голос в пользу «прозрачности сословий», поднимают не великие просветители, а авторы популярных мелодрам. Коцебу, как известно, не был «революционным демократом». Он даже был убит студентом Зандом за свою реакционность. Но он был литературным профессионалом в современном смысле слова, а для своей эпохи наверное не хуже Скриба понимал вкусы публики и законы зрительского восприятия. Поэтому в его сентиментальных пьесах вопросы социальные уступали место пониманию субитативной эффектности тех шагов, которые персонажи драм будут совершать по социальной лестнице: когда простой солдат, погруженный в пучину нужды и бедствий, вдруг возносится до наследника богатого поместья; когда бедный и всеми гонимый интеллигент, выйдя из тюрьмы, вдруг оказывается «в раю», где его вознаграждают за честность; когда полковник, после долгих сомнений, преодолевают свою спесь, и опускается до простой крестьянки, чтобы поднять ее до своего уровня. Это настоящие «американские горки» по миру социальной иерархии, — и они еще более головокружительны оттого, что происходят не с массой людей, а с отдельными счастливыми.

Ну и разумеется, в полном соответствии с традициями неоклассицизма XVIII века постоянным «аккомпанементом» этих транскалярных движений становятся раскаяния и сомнения — действия, совершаемые вразрез с сословной идентичностью, даются людям не легко, но просветительская эстетика и не требует легкости в преодолении границы — мучения и метания преодолевающих конвенциональные разграничения людей составляют главный предмет ее исследования.

Уровень психологизма, достигнутый в драме XVIII века благодаря настойчивому изображению душевных метаний и раскаяния, был таков, что романтизму, сделавшему ставку на изображение метаний отдельной души, было трудно его

превзойти. Дальше развивать психологизм было некуда. Чехов не более психологичен, чем Байрон, если под степенью развитости психологизма понимать внимание к изображению душевной жизни и героя и выразительность ее изображения. Просто психология Чехова более правдоподобна.

В эпоху «новой драмы» психологизация драмы возможна только за счет патопсихологизации, которая происходит через синтез двух широко использованных еще в эпоху неоклассицизма и романтизма мотивов: мотива иррациональной страсти, однажды «нападающего» на человека наваждения, — и мотива рока, тяготеющего на человеке с рождения. Таким образом, страсть становится «роковой» не только по своим последствиям, но и по своему происхождению. Страсть превращается из роковой случайности, из однажды, вдруг ни с того ни с сего охватившего человека чувства, во врожденное свойство, осмысляемое в категориях наследственности.

Внутренний конфликт, в который до конца XIX века человека ввергали противоречивые отношения с окружающим людьми, в эпоху «Новой драмы» был уже осмыслен «психиатрически», как шизофреническое раздвоение личности — хотя, как может показать анализ пьес этого периода, раздвоение личности по-прежнему отражало социальные конфликты. Драма демонстрирует, что в человеке борются чувства разной силы и разной степени иррациональности: чувства поверхностные, соответствующие норме, противостоят страстям глубинным и самоубийственным. Представление о подобной «двухэтажности» человеческой психики было заложено еще в эпоху классицизма. Ибсен сделал эту двухэтажность важнейшей темой своих пьес, а немецкие драматурги начала XX века окончательно концептуализировали, воплотив в мотив двойничества: драма Германа Бара «Безумие любви», наполнена риторикой о человеке, сидящем внутри человека и воплощающем его тайные и истинные желания. В трилогии Верфеля «Человек из зеркала» воплощающий порочные страсти двойник выходит из зеркала и становится для главного героя чем-то вроде Мефистофеля.

## 9.5. Классицизм после классицизма

Возникшая в конце XVIII века драматургия «Бури и натиска» по сложившейся традиции истолковывается как отталкивающаяся от драматургии классицизма и вообще от просветительского рационализма. Однако в сюжетосложении разрыв с между штурмерами и классицистами куда меньше. Тема вражды родственников и раздвоения чувства солидарности напрямую заимствована штурмерами у классицистов, а важнейшей темой драматургии штурмеров становится вражда братьев, братоубийство и детоубийство. Впрочем, используется и военно-политические сюжеты — в драме Ленца «Сицилийская вечерня» мы видим войну влюбленной французской принцессы и испанского принца на фоне военного противостояния французов и испанцев, отягощенных тем, что брат влюбленной принцессы находится в заложниках у испанцев.

И далее в драматургии XIX мы застаем множество «рецидивов» классицистического сюжета.

Не зная ничего об истории драматургии, но зная историю человеческой цивилизации, можно было бы предполагать, что капитализм, разрушающий сложные, построенные на статусе и сословных границах докапиталистические общества, разрушает и почву для классицистического сюжета. В свое время экономист и социолог Карл Поланьи отмечал, что в основе экономической мотивации в условиях рыночной экономики лежат такие простые чувства, как страх голода и желание выгоды, которые вытесняют в маргинальную сферу такие традиционные мотивировки, как «честь, гордость, солидарность, гражданские обязанности, моральный долг или просто ответственность за общие судьбы»<sup>1</sup>.

Легко видеть, что данный приведенный Поланьи перечень мотиваций является главным источником сюжетосложения в традиционном театре — и особенно театре классицизма. Однако, в отличие от реальной жизни, в драматическом сюжете базовые буржуазные мотивы не вытеснили предыдущие, а только вошли в их «дружную семью» равноправным членом. Сюжет не стал беднее, наоборот — возникли новые конфликты, базирующиеся на столкновении старых «докапиталистических» — и новых, рыночных мотивов. И при этом в драме за пределами жанра комедии влияние финансовых, экономических мотивов было удивительно низким — низким, как по сравнению с реальной жизнью, так, пожалуй, и в сравнении с прозой тех же эпох.

Прекрасным примером продолжения традиций классицистической сюжетности в XIX веке может служить трагедия Теодора Кёрнера «Розамунда». В ней изображаются сложные отношения между английским королем Генрихом, его женой и врагом Элеонорой, его тайной женой Розамундой, и старшим сыном короля, влюбленным в Розамунду, и из-за этого вынужденного внять подстрекательствам матери и восстать на отца. При этом король, разъяря Элеоноре, почему у него еще есть тайная жена, специально раздваивает свою личность:

«Я как король тебе не изменял,  
И если бы как человек был верен,  
То изменил бы собственном сердцу.  
(пер. Г. Аппельрота)

Таким образом, поскольку Генрих вынужден быть солидарным с разными людьми — Элеонорой и Розамундой, — он делит свою личность на две («короля» и «человека») и каждая из этих половин личности солидарна со своим «партнером».

В XIX веке в соответствии новейшими философскими веяниями, конфликт «чувства и закона» осмысливались как противостояние «свободы и необходимости». Так, герой драмы Клейста «Принц Фридрих Гомбургский» — полководец, нарушивший приказ монарха и приговоренный к расстрелу, поставленный между индивидуальной свободой и надиндивидуальными силами, признает правоту последних уничтожить себя, — становясь тем самым преемником Ифигении Еврипида.

Безупречно типическим классицистическим конфликтом — между призванием ученого и долгом отца — мучается главный герой драмы Понсара «Галилей», написанной уже в середине XIX века:

<sup>1</sup> Поланьи К. Избранные работы. М., 2010. С. 28.

«О испытание! Как лучше поступить?  
Два долга страшные стоят передо мною  
Равно священные: чем жертвовать собою  
Или счастьем дочери? Какой призвать закон  
Могу на помощь я, чтоб не был оскорблен  
Один из двух: один — честь убеждений, разум,  
Другой — природа, дочь? И тот и этот разом  
Влекут к себе и делают иль злым  
Отцом иль болтуном бесчестным и пустым!»

(пер. Н. Пушкирева)

Как и в пьесах предшествующих веков, в XIX веке внезапно обнаруживающееся родство делает героя принадлежащим одновременно к двум враждующим сообществам. В пьесе Пиксерекура «Виктор или дитя» родство Виктора, главного героя пьесы, с атаманом разбойников обнаруживается, когда разбойники уже окружили замок, и Виктор командует обороной. Пьесы «Виктор» Пиксерекура и «Праматерь» Грильпарцера зеркально отражают друг друга: у Пиксерекура аристократ оказывается сыном разбойника, у Грильпарцера разбойник оказывается сыном аристократа.

Многие драматурги XIX века — например, такие, как Карл Гуцков и Викторьен Сарду — строили свои сюжеты почти целиком на эксплуатации именно данного типа конфликта.

Сарду активно использовал самый разнообразный, в том числе самый современный для него жизненный материал, но при этом применявший к нему удивительно архаичные схемы построения сюжета. Типичным примером этого может служить трагедия Сарду «Родина», повествующая о борьбе нидерландцев с испанцами во времена Нидерландской революции. Главный герой драмы, граф Ризор, — горячий патриот Фландрии, и борец с испанцами, однако его жена Долорес — испанка и католичка, а верный друг Ризора и его соратник по антииспанской борьбе Карло — любовник Долорес. В результате, все три персонажа вынуждены выбирать между разными идентичностями, все мучаются конфликтом чувства и долга. Карло ненавидит себя за то, что любя Долорес, он предает своего друга и соратника. Ризор разоблачает роман Карло с его женой, однако щадит его, поскольку Карло — ценный борец, и он нужен в готовящемся антииспанском мятеже. Долорес доносит на своего мужа испанцам, сама не подозревая, что тем самым наносит удар и по своему любовнику Карло, после чего вынуждена предпринять немало усилий, чтобы вывести любовника из-под удара, который она же сама и спровоцировала. В итоге, Карло убивает Долорес, но ударив ее кинжалом, бросается к ней и «покрывает ее тело поцелуями». Главным двигателем сюжета пьесы становятся противоречия между верностью семье, любви, дружбе и родине. Карло примерно также мучается и разрывается из-за своей предательской любви, как и Тит — герой вольтеровского «Брута», о чем свидетельствует монолог Карло, похожий на монолог Тита: «Роль, которую я играю в этом доме, бесчестна. Человека, который называет меня своим другом, благородного, доверчивого человека, я низко обманываю, и дружба, которой он меня дарит, это кинжал, которым я его же и закалываю. Да, страшно подумать,

ведь я задушил бы из любви к нему всякого, кто предал бы его, как предаю его я. И я ваш любовник, и у меня не хватает сил расстаться с вами. Я люблю его, люблю его, лгу ему и обманываю его... Но я также бессилён вырвать из своего сердца эту злую любовь, как неспособен он был защищаться... И, проклиная тебя, я падаю к твоим ногам». (Пер. А. Мацкина).

Трагедия Сарду «Ненависть» фактически является сильно социологизированной вариацией на тему «Ромео и Джульетты». Действие в ней происходит в Италии эпохи борьбы гвельфов и гибеллинов, — которая в изображении Сарду предстает как борьба народа и знати. Дочь гибеллина Корделия публично оскорбляет популярного среди гвельфов города Сиены ремесленника Орсо; гвельфы поднимают восстание. Орсо насилует Корделию, Корделии удается ударить Орсо кинжалом, однако вид обливающегося кровью тела производит на нее слишком сильное впечатление, — Корделия сама выхаживает Орсо, и тронутый предводитель народного восстания предлагает ей выйти за него замуж, и вместе прекратить вражду двух партий. С большим трудом Орсо удается убедить победивших гвельфов простить пленных и изгнанных из города гибеллинов и вместе противостоять подошедшим к городу войскам немецкого императора. Однако Югурта, вождь гибеллинов и брат Корделии, не может смириться с мезальянсом, он считает родство с Орсо позором и убивает свою сестру. В городе чума, и Орсо дает замуровать себя в церкви вместе с телом Корделии. Общая схема сюжета строится на том, что герои, как Ромео и Джульета, противопоставляют свою любовь верности своим сословиям и своим политическим партиям. Затем Орсо ставляет свою партию «подавить» партийную и сословную идентичность во имя общегородского патриотизма, а Югурта — отрицательный персонаж — ставит верность своему сословию и партии выше верности городу и выше родственных уз и любви к родной сестре. Таким образом, Сарду продолжает просветительскую традицию критики разделявших единый социум социальных границ, понимаемых как силы «раздора». Прощение личного оскорбления, совершаемое Корделией, становится метафорой или первым шагом к гражданскому примирению.

Наконец третий пример этого рода — трагедия Сарду «Федора». Ее действие начинается в России во времена революционного террора. У княжны Федоры убивают жениха, князя Владимира, и, поскольку он является сыном петербургского градоначальника Ярышкина, все полагают, что убийство носит политический характер, что Владимира убили революционеры — тем более, что он и ранее получал от них записки с угрозами. Подозрение в убийстве падает на аристократа Лориса Ипанова, который бежит за границу. Пылающая местью Федора нанимает сыщиков, и выезжает с ними в Париж, чтобы настигнуть убийцу. По ее донесениям в России отец убитого, градоначальник Ярышкин арестовывает слугу и родного брата Ипанова, и оба они погибают в тюрьме: один — после пристрастного допроса, другой — в результате столь обычного для Петербурга наводнения. Тем временем Ипанов и Федора в Париже успевают полюбить друг друга, а Ипанов представляет ей неопровержимые доказательства, что убил Владимира не по политическим соображениям, а потому, что Владимир был любовником его жены, а свою невесту (то есть Федору) не любил, и собирался жениться только из-за денег. Таким образом, месть

Федоры оказалась напрасной — но брат Ипанова уже погиб, и, узнав об этом, Ипанов убивает Федору.

Первоначально Федора действовала от имени того единения, которую любовь образовала между нею и ее женихом. Однако впоследствии выяснилось, что Владимир ее не любил, и таким образом, социальная «микрогруппа» из двух влюбленных, с которой идентифицировала себя Федора, была фиктивной, и действуя как верный член этой микрогруппы, — а именно, месть за убийство другого члена, — Федора предпринимала напрасно. Но мстительные удары Федора (а также отец убитого Владимира) направляли не только на самого убийцу, но и на его род: брата, и в конечном итоге, родителей, и после этого Ипанов поставил свою солидарность с родными (братом и родителями) выше, чем солидарность с Федорой как своей любимой и невестой. В «Федоре», как и в «Родине», главный герой встает перед необходимостью отомстить женщине, которую любишь.

В буржуазной (особенно французской) драме XIX века классицистический конфликт «долга и чувства» приобретает форму конфликта желания и родовой чести: поддавшись своим желаниям, человек дискредитирует остальных членов рода, что особенно болезненно в случае, когда «репутационный» ущерб терпят дети. Поэтому в таких пьесах, как «Антони» Дюма—отца и «Одетта» Сарду матери кончают с собой, чтобы оградить своих дочерей от потери чести. В драме «Между отцом и матерью» Легуве отец кончает собой, чтобы уберечь от позора сына. В «Гражданской смерти» Джакометти героиня разрывается между верностью своему благодетелю и солидарностью с сидящим в тюрьме супругом. В «Замужестве Олимпы» Ожье аристократ в финале убивает ставшую женой племянника куртизанку, чтобы оградить фамилию от скандала. Проблематика сохраняется до рубежа веков: в пьесе Зудермана «Да здравствует жизнь» героиня кончает собой, чтобы скандал с открытием ее любовной связи не испортил бы репутацию ее мужу, дочери и делающему политическую карьеру ее бывшему любовнику. Если же родители не хотят кончать с собой, то происходит то, что мы видим в финале «Профессии мисс Уоррен» Шоу, где дочь отрывается от матери — владелицы борделей — во имя чести.

Важнейшей темой буржуазной драмы XIX века стала тема супружеской верности, и прослеживание судеб сбежавших от мужей женщин. Женщины рассматривались в треугольнике отношений с мужем, родителями и любовниками. В целом, супружеские измены, свободный образ жизни, и даже мезальянсы не поощрялись. Женщин-изменниц ждало заслуженная наказание: героиня «Одетты» Сарду оказывалась навеки разлученной со своей дочерью, героиня «Вина рождает вино» Джакометти, оказывается брошенной собственным любовником, героиня «Женитьбы Олимпы» Ожье оказывается убитой дядей своего мужа, героиня «Жены Клода» Дюма—сына оказывается впутанной в уголовно — шпионскую историю. Проблематика социальной идентичности в реалистической драматургии второй трети XIX века очень часто воплощалась в обсуждение темы возмездия за предательство своей социальной группы. При этом роль группы прежде всего имела семья, а во вторую очередь свой социальный класс, примером чего лучше всего служит «Женитьбы Олимпы» Ожье. Ее героиня совершает двойное предательство: будучи куртизанкой



и простолюдинкой, проникает в семью аристократов, и там уже совершает супружескую измену (не считая других грехов).

На пьесе Ожье стоит обратить внимание еще и потому, что она представляет собой своеобразное «зеркальное отражение» другого, более известного произведения — «Дамы с камелиями» Дюма-сына. В обеих пьесах отрабатывается проблема верности человека своему сословию либо своей возлюбленной из числа куртизанок, — но только если у Дюма-сына куртизанка является положительным персонажем, то у Ожье — отрицательным. Куртизанка — важный сюжетобразующий персонаж и французской драмы, и французского романа, и это объясняется не только тем, что они играли большую роль в тогдашней общественной жизни — банкиры тоже ее играли, но нет пьес о банкирах. Дело еще и в том, что куртизанка — это герой, способный проходить сквозь социальные барьеры и тем самым вызывать конфликты в социальной системе, вызывая у связанных с ними людей «конфликт идентичностей». Всякий «социальный лифт» порождает социально-психологический конфликт, поскольку, когда человек переходит из одной социальной группы в другую, он неизбежно приносит с собою наследие своей прежней социальной родины, которое несовместимо с его новым положением. Всякий канал, позволяющий людям перемещаться между сообществами, создает людей-медиумов, равно враждебных обоим сообществам. И любовь, половые связи были, конечно, всегда самой прямой формой такого «социального лифта».

Кстати, счастливый брак иногда требует и социального трансферта вниз, что мы видим в комедии Гуцкова «Коса и меч», посвященной сватовству сыну бедного немецкого герцога к дочери прусского короля. Родители невесты хотели бы породниться с более могущественными монархами — английскими или австрийскими, но в итоге проблема мезальянса решается дискредитацией невесты, благодаря которой она становится уравненной с женихом.

Тема судьбы женщин — нарушителей правил сексуального поведения, решаемая благосклонно или нет к нарушительницами, во второй половине XIX века стала не просто распространенной, но, пожалуй, даже доминирующей — так что в начале XX века Бернард Шоу даже объявил войну этой теме как некоему драматургическому штампу. «Какова обычная схема таких пьес (о любви)? — писал Шоу. — Некая женщина когда-то в прошлом вынуждена была преступить закон, управляющий взаимоотношениями полов. Впоследствии некий мужчина влюбляется в нее или на ней женится и тем самым преступает обычай относиться к такой женщине с неодобрением. Разумеется, конфликт между личностью и законом или обычаем можно положить в основу пьесы с таким же успехом, как и любой другой конфликт; но это конфликты чисто юридические; а между тем, скрытые взаимоотношения между мужчиной и женщиной интересуют нас гораздо больше, чем их взаимоотношения с официальным судом и неофициальным судилищем кумушек; и оттого у нас появляется ощущение, что все это фальшиво, узко, несерьезно, поверхностно, неприятно, пусто, ничему не учит, и не очень-то развлекает»<sup>1</sup>.

Когда А. Вайль и П. Генис в своей книге «Родная речь» утверждают, что в основе сюжета драмы Островского «Гроза» лежит конфликт долга и чувства,

<sup>1</sup> Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 2. Л., 1979. С. 357–358.

и что драма, по сути, является классицистической — они правы, но они не замечают контекста — а именно, того, обстоятельства, что классицистический сюжет, классицистический тип конфликта пережил сам классицизм, и рецидивы сюжета о долге и чувстве являются типичным явлением европейской драматургии того времени.

Фактически, в «буржуазной» драме второй половины XIX начала XX века любовь во многом утратила характер позитивной ценности, утратила романтический флер — однако, она сохранила то же значение для сюжетосложения, что получила во времена классицизма — значение антисоциальной силы, побуждающей нарушать социальные нормы.

Впрочем, хотя семейная тема была в XIX веке доминирующей, драматурги этого периода, идя вслед классицистам, отрабатывали тему конфликта идентичностей и на военно-политическом материале. Например, драматические писатели эксплуатировали противостояние семейного и национального долга, порожденное браком или любовью между представителями разных наций: брак нидерландца и испанки в «Родине» Сарду, брак француза и немки в «Жене Клода» Дюма-сына. В драме Копе «Из-за короны» отец изменяет родине из-за любви к жене, а сын из любви к родине убивает отца, — но, затем жертвует собой ради восстановления отцовской чести. Герой Копе жертвует собой ради чести покойного отца, как в других европейских пьесах кончают с собой ради чести детей.

В другой драме Копе «Северо Торрели», представляющей собой вариацию на тему Цезаря и Брута (как она изложена Вольтером и Альфьери), заговорщик Северо должен убить тирана Спинолу, не зная, что он его отец. Взяв в руки кинжал с выгравированной на нем головой Брута, Северо прямо называет Брута отцеубийцей. Но мать Северо, убивая Спинолу, избавляет сына от греха отцеубийства.

Как можем видеть, во всех этих военно-политических пьесах роль женщины сомнительна: она предает мужа, она предает родину, она провоцирует мужа на предательство и она убивает правителя и любовника ради сына. Жена депутата Мора Кэтрин в драме Голсуорси «Толпа» должна выбирать между мужем (проповедником пацифизма) и погруженным в военную истерию общественным мнением — и, в итоге, бросает мужа.

Родственные связи могут вступать в противоречия с политическими также и в классовых битвах — что изображено в пьесах о рабочем движении конца XIX — начала XX века. В них обязательно появляется родственник фабриканта, перешедший на сторону рабочих или, по крайней мере, им сочувствующий. Сын или дочь фабриканта могут встать на сторону рабочего движения и таким образом убеждения войдут в противоречие с семейными привязанностями — как это происходит в «Дурных пастырях» Мирбо и «Схватке» Голсуорси. В пьесе Мирбо отец говорит сыну: «Я не предвидел того, что случилось... что мы будем смотреть друг на друга не как отец и сын, в как два врага! ...Но если бы мы не любили друг друга, мое бедное дитя... разве мы были бы так несчастны!» (пер. В. Тучапской). А.В. Луначарский даже сравнивал французские пьесы о разделении семей в результате классовой борьбы с «Антигоной» Софокла: «Если мы совершенно отвергнем греческое верование в подвластность человеческих судеб божественным силам, потерит ли что-нибудь в своей значимости Антигона? Она может быть перетолкована социально без всякого ущерба для своего содержания. Социальная фатальность

в сущности говоря, была подлинным источником трагизма в античные времена и остается таким источником в нашу эпоху»<sup>1</sup>. Кроме того, Луначарский в одной из своих статей говорит о целой серии французских пьес, в которых противопоставляются отцы из «правлящих классов» и дети «затронутые движением нижних классов». Кроме пьес Мирбо, Луначарский указывает на «Разделившийся дом» Ферне, «Баррикады» Бурже, «Апостол» Луизона.

По мнению американского литературоведа Джона Орра на рубеже XIX и XX веков в драматургии доминировала «трагедия отчуждения», и именно поэтому в эту эпоху в «мэйнстрим» мировой драматургии, активно вовлекаются авторы периферийных стран — России, Норвегии, Швеции и Финляндии. У преуспевающей буржуазии богатых стран не было трагических протагонистов<sup>2</sup>.

После Первой мировой войны значение «конфликта идентичностей» в драматических сюжетах стало уменьшаться, однако он никогда не уходил, обогатившись, кроме прочего, новой тематикой — «марксистской классовый». В этой связи очень любопытно взглянуть на брехтовскую переделку шекспировского «Кориолана», в которой сложные отношения национальной солидарности осложняются еще и классовыми: Кориолан — предан Риму, но он скорее предан патрициям Рима и является их типичным представителем, но вступает в конфликт с плебеями. Когда же Кориолан во главе армии вольсков подступает к Риму, то патриции воплощают капитуляцию, а плебеи — волю к сопротивлению, что еще более усиливает двусмысленность положения Кориолана (чем пользуется его враг, предводитель вольсков Авфидий).

В драмах XX века родственники расходятся по разным лагерям социальных битв. Так в драме «Звезда становится красной» О'Кейси мы видим двух братьев, один из которых становится коммунистом, а другой — фашистом. Его же пьеса «Алые розы для меня» построена даже на некоем гротесково-преувеличенной демонстрации враждующих идентичностей — католиков и протестантов, ирландских сепаратистов и оранжистов, христиан и атеистов, рабочих и властей, и все это усложняется любовью и возникшими вопреки всем этим границам родственным связям. В «Зигфриде» Жироду мы видим французов, ставших немцами: один из них, воспитан как немец после вызванной контузией амнезии, второй — генерал де Жофруа является потомком сбежавших в Германию французских гугенотов — их потомки теперь посещают Францию только как завоеватели.

Ну и конечно, нельзя не упомянуть такую «пронизанную» проблематикой социальных границ пьесу, как «Душа поэта» О'Нила. Ее герой, Корнелиус Мелоди находится в социально двусмысленно ситуации: его отец был разбогатевший кабатчик, но он воспитал сына как благородного человека, сделал его офицером — и в итоге, Корнелиус мучительно мечется между двумя своими ипостасями, он трактирщик, изображающий из себя офицера-аристократа, или аристократ, вынужденный быть трактирщиком. Он то пытается декламировать Байрона, то издевается над собственным актерством, то пытается удержать дочь от брака с богатым человеком как недостойную такого родства, то бросается

<sup>1</sup> Луначарский А. В. О театре и драматургии. Т. 2. С. 143–144.

<sup>2</sup> Orr J. Tradic drama and modern society: a sociology of dramatic form from 1880 to the present. L., 1989.

в драку, когда богатая семья сама дает понять, что не считает его дочь равней. Завершается трагедия торжественным отказом Корнелиуса от своей «аристократической» ипостаси — однако замужество его дочери — хозяйки трактира — на богатом и романтическом юноше явно показывает, что социальный конфликт «промежуточного состояния» воспроизводится в новом поколении.

## 9.6. Просвещение после Просвещения

Одновременно с эксплуатацией «классицистического» конфликта долга и чувства в XIX–XX веках, продолжали свою работу «новации», внесенные в классицистическую сюжеттику эпохой Просвещения. В частности, речь идет о двух важных элементах просветительского сюжета: теме раскаяния, и выстраивании драматического конфликта на основе противопоставления толерантности и непримиримости

Тема раскаяния, ставшая в XVIII веке стереотипным элементом действия (в особенности финала), в XIX веке теряет характер обязательного для трагедии штампа, но проходит через всю историю драмы, окрашивая всю атмосферу во многих романтических трагедиях, «трагедиях рока», становясь патопсихическим феноменом в «Терезе Ракен» Золя, гипертрофируется в «Трауре — участи Электры» О'Нила, и наконец превращается в метафизический концепт в «Мухах» Сартра. Но начало этой линии лежит в классицистической драматургии XVIII века.

Хотелось бы указать на одну довольно известную, но пользующуюся дурной репутацией драму — «Двадцать четвертое февраля» Захарии Вернера. Этого драматурга считают основателем целого нового жанра — «трагедии судьбы». Во всех учебниках, историях литературы и статьях, этот жанр, это имя и эту пьесу приводят как пример «плохой драматургии» — постольку, поскольку рок, взятый в чистом виде, лишен какой-то моральной или социальной проблематичности, он, по выражению Наума Берковского, «понижает роль человека», и превращается в необъяснимую силу, вводимую автором произвольно, для создания внешнего эффекта. Однако все это относится скорее к внешним, декоративным атрибутам драматургии Вернера, которые обращали на себя внимание критиков и историков, поскольку в то время представляли собой некоторую новацию, хотя новацию, довольно механически привязанную к основному ядру драмы. Да, довольно смешных мотивов «злого рока» в «Двадцать четвертом февраля» предостаточно: действие разворачивается в семье, обреченной, в силу некоего наследственного проклятия, убивать своих близких родственников (отцов, сестер, детей), причем это несчастье всегда происходит в одну и ту же дату — 24 февраля. Но отнюдь не мистические элементы составляют основу действия пьесы. Пьеса Вернера — это, прежде всего пьеса о том, как отчаяние толкает честного человека на преступление. Байрон описывает эту же коллизию в трагедии «Вернер или Наследство».

Сюжет «Двадцать четвертого февраля» следующий. Крестьянин разорен, его должны посадить в долговую тюрьму, он близок к самоубийству, — и на фоне этих несчастий он решается убить и ограбить богатого путника. Кульминацией пьесы становятся сомнения главного героя, пытающегося найти хоть какое-то

оправдание задуманному им преступлению, и в конце концов пытающемуся уверить себя, что путник — наверняка разбойник, сам кого-то ограбивший. Разумеется, преступление таит в себе наказание — сразу после убийства в дом крестьянина приходит стража, а путник оказывается сыном убийцы, привезшим отцу деньги. Здесь можно вспомнить еще одну известную романтическую драму «Король забавляется» Гюго, где главный герой также по ошибке убивает свою дочь. То, что сыноубийство стало как бы продолжением жутких убийств, тяготеющих над семьей, то, что оно было предсказано в проклятии отца убийцы, также им убитого, и то, что произошло оно «в роковую дату», — элементы действительно, не кажущиеся особенно необходимыми, но не они определяют лицо пьесы, они скорее служат декоративным привеском к основному сюжету. Главная же идея сюжета трагедии заключается в том, что в момент глубокого отчаяния преступление кажется оправданным, решение его совершить кажется неотвратимым, — но это не делает преступление менее преступным и не отвращает наказания за него — божественного или человеческого. Как известно, буквально эту же проблематику через полвека анализировал Достоевский в «Преступлении и наказании».

Совершить убийство героя Вернера понуждает не иррациональный рок, а вполне конкретная угроза бесчестья, воплощенная для него в долговой тюрьме. В кульминационный момент пьесы герой мучается между угрозой бесчестья и естественным страхом и отвращением к предстоящему ему убийству. Таким образом, вопреки стереотипам истории литературы и вопреки тем акцентам, которые демонстративно расставлял в этой драме сам автор, драма Вернера рассказывает вовсе не о том, как судьба без выбора предопределяет поступки человека. Это пьеса о мучениях выбора, о человеке, раздираемом разнонаправленными моральными императивами, и все это усиливается классическим мотивом «сокрытого родства», то есть ситуацией, когда человек из-за нехватки информации парадоксальным образом обращает вражду на члена группы, с которым он должен быть солидарен. В сущности, трагедия Вернера, воспроизводит основные черты трагедий «психологизированного» неоклассицизма XVIII века, а эпоха романтизма добавила в эту драму совершенно ненужные, и отнюдь не улучшающие сюжет элементы мистики.

В другой классической трагедии рока, «Преступлении» Мюльнера, основной темой, задающей все настроение пьесы, является отнюдь не рок с его неумолимой силой, а раскаяние и муки совести. Гуго, главный герой этой пьесы, с самого начала измучен раскаянием в совершенном им убийстве, пытается изобрести способы искупления своего преступления. В конце концов, не найдя способ заглушить голос совести, кончает с собой. То, что убитый им оказывается его же братом, в рамках «Преступления» выглядит как сравнительно маловажная деталь, поскольку еще до того, как выясняется это роковое обстоятельство, Гуго уже начинает чувствовать муки совести, и в этом его важнейшее отличие от сюжетного предка — Эдипа, который совершенно и не думал раскаиваться в том, что на некоем перекрестке убил незнакомца. Между тем, еще до того, как тайное родство между героями пьесы выясняется, совершенное преступление уже выглядит достаточно ужасно: Гуго убил своего друга Карлоса ради его жены Эльвиры, на которой потом и женится. Эльвира чувствует преступность мужа — и мучается вместе с ним. То, что Карлос оказывается братом Гуго, то, что это произошло

из-за самосбывающегося эдипова предсказания, оказывается для этой пьесы не так и важно. Вопреки сложившейся традиции, «Преступление» надо назвать не столько трагедией рока, сколько трагедией раскаяния — в течение всей пьесы, мы видим человека, которого постепенно губит собственная совесть из-за совершенного им преступления.

Написанную в середине XIX века пьесу Золя «Тереза Ракен», считают новаторской, положившей начало натурализму в драматургии, впервые в истории драмы поднявшей проблематику сексуальной и нервной детерминации поведения. Однако не замечают, что эта пьеса прежде всего повествует о раскаянии, муках совести и страхе возмездия, постигших совершивших преступление сообщников. Таким образом, начало «натурализму», начало «психоневрологической» драме было положено через обобщение разработанной в предыдущем веке темы раскаяния — или, может быть, из приложения мотивов раскаяния — отчасти шекспировских, но в большей степени просветительских — к правдоподобию буржуазному антуражу.

Но раскаяние человека, совершившего решительное действие или преступление, является лишь одним из симптомов более общего идейного (и в то же время сюжетного) комплекса, идущего от эпохи Вольтера — негативного отношения к конфликту, к силам раздора и непримиримости, противопоставляемым примирению и толерантности.

Уже Клейст, стоящий у истоков немецкого романтизма, делает своей сквозной темой противостояние чувства и «Злого закона», то есть закона и любви, принципов Ветхого и Нового заветов. В этом противостоянии можно увидеть модификацию классицистического, корнелевского противопоставления долга и чувства, однако это куда более современная версия этого конфликта, поскольку стереотипный корнелевский конфликт у Клейста переосмысливается в гуманистическом и социально-критическом духе: закон предстает как «злой закон», исключительно как обязанность убивать и ненавидеть. Противоположная сторона — «чувство» можно истолковать, как желание исходить из духа, а не буквы закона. В трагедии Клейста «Пентеселея» любовь должна пересилить принцип обязательного господства над партнером. И даже в такой воплощающей прусский дух драме, как «Принц Гомбургский», где главный герой соглашается с приговором военного суда, курфюрст все-таки находит в себе моральные силы не расстрелять Гомбурга во имя военной дисциплины.

Даже в романтических драмах вполне были возможны «просветительские» т. е. примирительные финалы, примером чего может служить трагедия датского драматурга Эленшлегера «Аксель и Вальборг» (начало XIX века). В ней автор находит способ примирить все враждующие стороны, и позволить главному герою сохранить свою цельность — несмотря на то, что он находился в явной ситуации конфликта идентичности. Король Норвегии Хокон пытается отнять невесту у своего родственника Акселя. Казалось бы, идентичность Акселя в качестве родственника и поданного вступает в конфликт с его идентичностью как влюбленного. Однако когда королю грозит мятеж, Аксель забывает про свои обиды, защищает короля — и получает от него невесту назад. Так, переходя последовательно от одной социальной позиции к другой, герой Эленшлегера примиряет несовместимые сюжетные силы.

Как это часто бывает в просветительской драме, отрицательный герой должен быть олицетворением сил раздора и разделения. В трагедии Эленшлегера «Аксель и Вальборг» главным отрицательным героем является доминиканец Кунд, пытающийся сделать невозможным свадьбу главных героев. В конце концов, ему это удается, поскольку он доказывает, что Аксель и Вальборг являются братом и сестрой по крещению (таким образом, в сюжете вплетается слабый отзвук мотива кровосмешения и кровосмесительной страсти). Кнуду — как злему божееству противостоит «доброе божеество» — епископ Эрланд, который в финале пьесы разрешает брак героев. Здесь финал трагедии Эленшлегера повторяет финал написанной ранее драмы Коцебу «Рыцари крестовых походов» — в ней также брак героев невозможен, поскольку героиня уже дала монашеские обеты, их разлуки требует «злая» аббатиса, — а ситуацию спасает «добрый епископ», снимающий обеты с героини. Когда романтизм только формировался, герои романтических драм были неумолимы, неуклонны в достижении своих желаний и буйны, — а умирание романтизма, проявляется как раз в возрождении просветительской этики любви, сотрудничестве и смирения. Не всегда, впрочем, их благие порывы реализуются. В драмах о дискредитации нарушителей «жестокости закона» — например, в «Марии Магдалине» Геббеля, — и в написанных уже значительно позже реалистических «Завещании» и «Сказке» Шницлера появляются великодушные люди, готовые простить нарушителя, — но их останавливают окружающие и «общественное мнение», так что им не удается реализовать желание по-христиански простить.

Мощнейший «рецидив» Просвещения наблюдался в 1850-х — начале 1860-х годов, когда появились ранние романтические драмы Ибсена, Геббеля пишет своих «Нибелунгов», а Джакометти — такие пьесы, как «Гражданская смерть» и «Бланка-Мария Висконти». В частности, сюжет «Гражданской смерти» целиком находится в традиции рассуждений о типах идентичности и солидарности: верность человеку, возникшая на основе таких чувств, как благодарность и милосердие, объявляется достойной большего почитания, чем верность законному супругу, если в браке нет ничего, кроме освященных церковью уз. Согласившийся с таким приговором муж самоустраивается, освободив жену от уз брака — и приносит себя в жертву, кончает с собой. Представитель церкви выступает в драме как отрицательный герой, чьи домогательства были отвергнуты героиней, и из-за этого мечтающий закабалить ее браком с нелюбимым мужем-преступником.

При этом любопытно, что итальянец Джакометти вполне осознает, что является приемником просветительских идеалов, и его «Гражданская смерть» написана в резком антицерковном духе. Носителем добра, милосердия и мира в ней является врач, чей дом украшают книги и портреты таких мыслителей, как пострадавшие от инквизиции Галилей и Кампанелла. Между тем, немецкие и скандинавские романтики не могли декларировать своей связи с Просвещением, и для них источником гуманистических идей, принципов равенства, толерантности и прощения было христианство. Однако христианство у Ибсена и Геббеля использовалось в строго определенном контексте — оно противопоставлялось язычеству. Христианство у поздних романтиков фактически было синонимом цивилизации, место христианства в истории человечества

устанавливалось в соответствии с просветительской концепцией прогресса разума и уменьшения варварства.

История драматургии демонстрирует, что сама идея равенства и толерантности имела в европейской культуре гораздо большую укорененность, чем представления о том, какая духовная парадигма является источником этих принципов. В зависимости от обстоятельств и личных пристрастий писателя принципы толерантности могут толковаться как христианские, и как антихристианские. В частности, если в таких драмах Ибсена, как «Богатырский курган» и «Воители в Хелгеланде», христианство явно противопоставляется языческой непримиримости, то в знаменитом «Бранде» отношение автора к этой проблематике весьма двойственное. Во всяком случае, Ибсен проблематизирует таящийся в христианской религии потенциал максимализма и непримиримости; хотя в этой же драме действуют церковные деятели, отрицающие непримиримость, — но их позиция близка к светскому гуманизму.

В других пьесах Ибсен вообще обходится без апелляции к религии. Например в «Катилине», где идет абстрактный разговор о мести и любви, а также в «Борьбе за престол», где королю Хокону, мечтающему объединить Норвегию, противопоставляется ярл Скуле, опирающийся на взаимную вражду составляющих страну областей.

В драме Джакометти «Бланка-Мария Висконти» роль примиряющей силы играет материнская любовь. Пьеса Джакометти прославляет миланскую герцогиню, отказывающуюся от активной борьбы со своим сыном-чудовищем, убившим собственных братьев, выдавшим сестру за старика, а затем отравившим и мать. Бланка готова проклясть сына герцога — однако, когда ей предлагают благословить и возглавить антигерцогское восстание, она делает все, чтобы успокоить народ, а когда сын отравляет ее — она публично говорит, что приняла яд сама. Тему героизма матери, готовой простить даже сына-убийцу была бы оригинальной, но надо понимать, что эта пьеса появилась на фоне активного муссирования темы толерантности, прощения и самоустранения. Впрочем, тема материнства связана с патриотизмом: героиня драмы Джакометти отказывается от борьбы с сыном не только во имя материнской любви, но и во имя сохранения единства государства, созданного ее мужем.

Через 40 лет после появления романтических драм Ибсена другой норвежский писатель, Кнут Гамсун пишет пьесу «Царица Тамара», в которой, — как будто вернулись времена Вольтера, — опять проповедуется идеи любви, а также прекращения вражды народов и конфессий, и при этом, у Гамсуна именно церковь оказывается виновной в раздирающей человечество вражде. Добросовестный и рьяный в вере игумен, советник грузинской царицы Тамары, побуждает ее быть холодной с собственным мужем, безжалостным к соседним народам и неуважительным к чужой вере. Силам разделения — разделения мужчин и женщин, разделения народов и разделения религий — противостоят силы «смешения», которые олицетворяет другой священник — но, в отличие от игумена, «плохой священник», готовый вести переговоры с мусульманами, и засматривающийся на женщин. Драма заканчивается победой «сил смешения» — мужу Тамары принцу Георгию удается вернуть себе любовь жены, однако для этого ему (как и рыцарю Болдуину в пьесе Коцебу «Рыцари крестовых походов») приходится



захватить царский дворец, опираясь на побежденных им мусульман. Грузины и мусульмане заключают мир.

В начале XX века просветительское противостояние толерантности и нетерпимости приобрело новую форму — противостояния бездейственной морали и действенности. Само желание и умение действовать в глазах драматургов начала XX века приобретает характер приводящей ко злу нетерпимости. Этот тип конфликтов объединяет таких сравнительно различных авторов, как Бьернсон, Стриндберг, Бернард Шоу, Шницлер, Зудерман и немецких экспрессионистов. При этом если Шоу представлял данный конфликт в такой сравнительно близкой к проблематике XIX века форме, как противостояние практичных людей и носителей непрактичной морали, то немецкие экспрессионисты (Верфель, Кайзер) прямо давали метафизические обоснования для отказа от действия в формах, близких к толстовству, буддизму и т. д., в то время как Бьернсон в драме «Свыше наших сил» и Толлер в «Человеке-массе» основывают конфликт на противостоянии умеренности, сдержанности — и радикального безудержного действия.

В драме Зудермана «Иоанн» мы видим духовную эволюцию Иоанна крестителя: под влиянием доходящих до него слухов о проповеди Христа, он отходит от позиции жесткого обличения греха (в особенности Ирода и Иродиады) и отказывается поднять восстание против Ирода.

Явный наследник «Отца семейства» Дидро — г-н X., главный герой «Ненастья» Стриндберга — добрый гений своих близких, фактически не принимающий участия в разворачивающихся вокруг него событиях, добровольно ушедший от разлюбившей его жены и предоставляющий злу наказывать себя самому. Позже самоустранение старого мужа мы видим в пьесе Лорки «Любовь дона Перлимплина». Добровольное самопожертвование становится инструментом преодоления и преображения трагизма.

## 9.7. «Конфликт идентичностей» и индивидуализм

Разрушение «классицистического» конфликта в истории драмы связано с эмансипацией героя от всяких идентичностей и групп — или говоря иначе, замены стандартных, объединяющих героя с другими людьми типов идентичности сугубо индивидуальной, нестандартной, выработанной по прихотливому индивидуальному плану социальной ролью. Должен был появиться герой без роду и племени, без привязанности к религии, государству и сословию, настоящий шекспировский злодей, человек без чести, действующий только во имя собственных интересов и не знающий мучений из-за предательства «своего» сообщества.

В первой половине XIX века друг за другом следом появилось два героя такого типа: страстный, титанический герой романтизма и расчетливый индивидуалистический герой буржуазной социальной драмы. Романтическая и буржуазная драма сходны тем, что их героями руководят, прежде всего, индивидуальные порывы, и они придают слабое значение требованиям сообществ, к которым принадлежат. Два этих этапа в эволюции героя-индивидуалиста различаются степенью страстности и идеализма: романтический герой — идеа-

лист, преследующий отвлеченные цели на основе порывов страсти, буржуазный индивидуалистический герой преследует приземленные, обычно корыстные цели на основе расчета.

Парадоксальность героя романтизма заключалась именно в сочетании новаторских и архаичных черт — такая новая для драмы черта, как индивидуализм, сочеталась с порывами страсти, пришедшими от героев XVI—XVII вв. Буржуазная индивидуалистическая драма иногда сохраняла по отношению к романтической преемственность с точки зрения типа конфликта: вместо прежних конфликтов идентичности на вооружение был взят конфликт одиночки и общества. Но одиночка была очищена от архаических и неправдоподобных черт.

Появление «антиклассицистических» героев было предопределено тремя, не связанными друг с другом прямо, но синергетически усиливающими друг друга обстоятельствами. Первое из них — считающаяся причиной возникновения романтизма рецепция Шекспира драматургами континента. Возрождение традиций театра эпохи Ренессанса привело и возрождению ренессансной концепции человека — человека как такового, не предопределенного обществом, в титаническом упоении своими силами, считающим себя способным добиться своих целей в одиночку, не подстраиваясь под социальную систему. Что такое Ренессанс? «Буркхардт и Де Санктис, анализируя возрождение, сходятся в частности. Оба они выделяют в качестве наиболее характерных черт Возрождения формирование нового склада мышления, разрыв всех средневековых связей с религией, с принципом авторитета, с родиной, с семьей»<sup>1</sup>.

Разумеется, эта мифологическая, связанная с духовным подъемом Ренессанса и ранних этапов реформации концепция не могла бы достигнуть успеха, если бы она не соответствовала важнейшим социальным переменам: развитию капитализма, появлению принципа равенства перед законом, ослабления сословных перегородок и сословного сознания, ослабления роли церкви, увеличения религиозной терпимости, ослабления значимости межцивилизационных военных конфликтов. Важнейшим философским выражением этих перемен стало появление руссоизма с его концепциями «естественного человека» и «человеческой природы». При этом в рамках драматических сюжетов утверждаемая руссоизмом «человеческая природа» оказывается как бы еще одним сообществом, к которому можно принадлежать, и нормативной системы которой можно придерживаться — вопреки нормам и требованиям других сообществ. Как сказал В. Байкель о драме конца XVIII века: «В мещанской драме находит отражение универсальный принцип изображение человека как заданного природой, а социальное в человеке трактуется как искажение его “первородной” сущности. Стремление к универсальному изображению человека в “среднем жанре” сближает столь различные принципы воссоздания образа, каковые находят место у Дидро, Лессинга, Мерсье и штюрмеров»<sup>2</sup>.

Пример такой «социально-руссоистической» риторики внутри самого драматического текста можно увидеть в «Поликсене» Владислава Озерова — трагедии, типологически относимой к классицизму, но для данного направления

<sup>1</sup> Грамши А. Искусство и политика: В 2-х т. Т. 1. М., 1991. С. 235.

<sup>2</sup> Байкель В. Б. Типология литературных жанров XVIII—XX веков. С. 233.

написанной уже очень поздно — в 1809 году. Вот, Улисс и Гекуба ведут спор о необходимости принесения Поликсену в жертву:

Улисс

«Лишь жертва изъявит признательность граждан,

Достойну жертву зрят они в его невесте,

И смерти сей желать я должен с ними вместе,

Как гражданин прямой, и так как верный грек

Гекуба

Но гражданином быв, иль ты не человек?

Или желание угодным быв народу

Способно заглушить в душе твоей природу?

Иль греки хвалятся жестокостью сердец?

Нет, нет, ты сжалишься, сам будучи отец.

Как можно видеть, спор идет о том, на солидарность с каким из сообществ должен ориентироваться Улисс. Сам он настаивает на национальной и государственной идентичности — он гражданин и грек. Но Гекуба говорит, что он является не только гражданином, но и человеком — причем в этом качестве он является даже не просто частью «человечества» (о котором нет речи), но частью «природы» — и из этой природы, кроме прочего вытекают семейные обязательства («сам будучи отец»). Конфликт становится похожим на ситуации в «Антигоне» — некие тотальные, космические и божественные обязательства совпадают с семейными и противостоят государственному.

Итак, первых две причины можно обозначить двумя именами: Шекспир и Руссо. Но, наконец, нельзя не принимать во внимание и третье обстоятельство: появление индивидуального героя было логическим следствием развития самого классицизма с его постоянно усложняющимся сюжетом на основе конфликта идентичностей.

В конце XVIII — начале XIX века в драме происходит синтез трех важных тем — ренессансной, шекспировской темы люциферического героя, противопоставляющего себя обществу, средневековой темы мученичества и классицистической, вольтеровской темы игры с социальными границами.

У Шекспира сильная личность, вроде Ричарда III, представляет собою превосходную степень человеческой природы — это носитель выдающихся достоинств и выдающихся пороков. Он сравним с другими людьми, он обладает теми же свойствами что и они, — но в гораздо большей степени. В эпоху романтизма, после тщательного исследования проблемы социальных разграничителей, проведенного классицизмом, герой, противопоставляющий себя всему обществу и даже космосу, оказывается частным случаем игры с границами сообществ, сбоем в работе социального механизма, возможным только благодаря наличию этого механизма и только на его фоне. Люциферический герой Ренессанса определяется через сравнение с другими людьми, герой Просвещения — через общественное устройство, которое он нарушает. Именно из «системных сбоев», изображаемых во французской драме вырос индивидуализм немецкой драмы «Бури и натиска» как полное отрицание социальной системы с позиций индивидуума.

Если взглянуть на драматургию «Бури и натиска», которую в истории драмы часто рассматривают сразу после французского классицизма, то мы можем увидеть в сюжетах штюрмерской драматургии странную двойственность. С одной стороны темой этих пьес явно являются «трения» между социальными группами — столкновения сословных принципов, мезальянс, попытка чувств преодолеть сословные препоны, с другой — их темой был поднимающийся до тирании индивидуализм. Однако если проследить, как возникает этот индивидуализм, то можно увидеть, что соседство двух этих факторов сюжетосложения вполне закономерно.

В истории человеческой культуры такой феномен как отсутствие индивидуальности всегда связывается с растворением личности в коллективе. Проблема индивидуального выбора, это было замечено еще на примере древнегреческой драмы, возникает тогда, когда коллектив теряет внутреннюю гармоничность, когда в нем возникают конфликты между разными этическими нормами. Классицизм, подражая античной драме, и во многом повторяя сделанные античными трагиками шаги, придумывает все более запутанные ситуации конфликта норм и сообществ, и в итоге фиксирует индивидуальность как *точку пересечения сообществ* (и в силу этого — точку столкновения норм). Герой классицизма еще не обладает собственной персональной, продуманной и выстраданной этикой, но он уже обнаружил существование своей личности как точки приложения сил со стороны конкурирующих коллективных принципов.

Только через полтора века после того, как драматургия выяснила связь индивидуализации с усложнением социальной структуры, это же сделала социологическая наука в лице Георга Зиммеля. В своей, вышедшей в начале XX века «Социологии», Зиммель подчеркивал, что прогрессирующее разделение труда приводит к более ярко выраженной индивидуальности в мышлении и поведении людей, поскольку увеличивается количество ориентиров, которые люди учитывают при совершении поступков. Человек по Зиммелю находится на «пересечении социальных кругов», а встречающиеся в такой точке комбинации отношений, требований и образцов ожиданий в современном обществе становятся все более прихотливыми и противоречивыми.

Позже, в 1970-м году эта же мысль была повторена польско-английским социологом Зигмунтом Бауманом. Сам индивидуализм, по его толкованию, возникает не столько благодаря тому, что индивид «эмансипируется» от авторитета коллектива, сколько потому, что источников авторитета, традиции, норм, идеологий становится много, — они начинают противоречить друг другу, и индивид, волей-неволей, приобретает роль арбитра. По мнению Баумана фундаментальными условиями индивидуализма является «рас-координированность социальных сил, которая создает как необходимость, так и возможность индивидуального выбора, субъективной мотивировки и персональной ответственности»<sup>1</sup>.

Однако то, что Зиммель в начале, а Бауман в конце XX века говорили о «современном» обществе, романтизм и предшествовавшие ему направления драматургии фиксировали еще в конце XVIII века. Когда невозможно отдаться ни одной идентичности, не вступая в конфликт с другой, невольно возникает

<sup>1</sup> Бауман З. Свобода. М., 2006. С. 58.

понятие индивида, лишённого всяких идентичностей и всякой этики — и, тем не менее, не являющегося «чистой доской».

Возникновение такого героя можно считать проявлением духовного развития XVIII века, проявлением руссоистской концепции естественного человека. Однако, нельзя не видеть, что внутри самой драматургии как замкнутой эстетической системы были предпосылки для появления героя-индивидуалиста. Здесь трудно найти причины и следствия, ясно только, что осмысление социальных конфликтов привело философов-просветителей к концепции естественного человека, а изображение этих конфликтов в драматургии логически привело к появлению героя, лишённого социальных связей. Причины и следствия здесь перепутаны: литература часто заменяет философам знание действительности, и она же является средством выражения философских концепций. Вольтер был, может быть, в первую очередь драматургом.

Наличие тесной логической и эволюционной связи между драматургией романтизма и классицизма становится очевидным, если вспомнить, что индивидуализм романтического героя базируется на его сильных страстях, на сильном чувстве, а противостояние чувства и нормы является основным конфликтом классицизма. По сути, романтики (а еще раньше — штурмеры) взяли традиционный классицистический конфликт «чувства и долга», и насколько возможно усилили сторону чувства, доведя радикальность конфликта до градуса противостояния одиночки и общества. В рамках классицизма чувство создавало собственные сообщества, любовь порождала семью или хотя бы «союз двух любящих сердец», романтики и предромантики вообще забывают, что у чувства есть интенция, направленность на второго человека, главной функцией чувства становится выламывание носителя из системы социальных связей. Проявляемая персонажем страсть, характерная для драмы штурмеров и романтиков, сыграла роль силы, разрывающей связь индивидуума с обществом с его социальными идентичностями, и, как ледокол, расчищающей дорогу для индивидуализма.

В связи с этим крайне любопытным представляется наблюдение В.Б. Байкеля, который анализируя немецкую драму конца XVIII века (Лессинга, Шиллера и штурмеров) и приходит к выводу, что для нее характерно «просветительское противопоставление двух враждебных лагерей», при этом в один лагерь входят «герои, выключенные из социальных отношений», а другие — «герои-антагонисты с ярко выраженными чертами сословной принадлежности»<sup>1</sup>. Положительный герой — универсальный (или псевдоуниверсальный, претендующий на универсальность) человек противостоит противнику, вписывающемуся в легитимные социальные границы.

Преждевременным, и удивительно цельным образцом появления предромантического героя-индивидуалиста может служить написанная в 1767 году трагедия Герстенберга «Уголино» — пьеса, которую историки литературы считают первым примером практической рецепции Шекспира в немецкой драме. Ее герои замурованы в башне — то есть, они естественным образом изолированы от общества и социальных связей, они помимо своей воли вынуждены действовать не в соответствии со своими социальными ролями, а сообразно своей

<sup>1</sup> Байкель В.Б. Типология литературных жанров XVIII—XX веков. С. 18–20.

индивидуальной природе. Но эта пьеса — по своей бессюжетности, и «экзистенциальности» — в истории немецкой драмы выглядит скорее как беспрецедентное явление, это сложное смешение средневековых традиций, барочной эстетики, просветительской философии и шекспировских страстей, и наследников не имела.

Более «ординарным» и характерным символом рождения нового индивидуалистического героя могут служить написанные через 8 лет после «Уголино» «Близнецы» Клингера — автора, которого можно было бы назвать самым романтическим из немецких предромантических драматургов. Гвельфо, главный герой «Близнецов», оказывается, в силу вспыхнувших в нем чувств противопоставленным всей своей родне, своему долгу как брата, сына и подданного, — однако, он находит в себе достаточно воли, страсти и свободы от моральных норм, чтобы порвать все сковывающие его страсти — он отказывается от родителей, убивает брата, и, в конце концов, находит смерть от руки отца. Наперсник Гвельфо Гримальди говорит главному герою, что он настолько не похож на свою семью, что, по-видимому, был подкинут — так манифестируется выпадение персонажа из захватывающей его сети связей. «Гвельфо — не сын своих родителей, не член своей семьи, а также не представитель какой-либо социальной группы. Гвельфо прямо и непосредственно *сын природы*»<sup>1</sup> — однако выпадение индивида из общества, превращение члена группы в сына природы, происходит на глазах зрителей, это буквально тема пьесы. На наших глазах в этой драме типичные классицистические схемы с одной стороны продолжают, а с другой стороны разрушаются. Самой темой сюжета становится конфликт идентичностей, но, новая едва ли не «модернистская», рукотворная идентичность на этот раз полностью преодолевает силы прежних, традиционных идентичностей.

Может быть логическим завершением этого отказывающегося от всякой солидарности индивидуализма является трагедия Мюссе «Лоренцаччо», в которой главный герой, брат флорентийского герцога Лоренцо Медичи, отказывается не только от дружеских, родственных и государственных связей, но и от смысла собственного поступка. Лоренцо брат герцога, — но брата он ненавидит как тирана, он республиканец — но республиканцев он презирает и считает ни на что не способными, он совершает убийство брата — тирана, жертвует при этом собственной жизнью — однако он не ожидает от своего поступка ни благодарности, ни славы, ни даже результата, он понимает что ничтожные республиканцы не смогут воспользоваться этим убийством, что тирания во Флоренции все равно сохранится, он ни на что не надеется, и все же идет на братоубийство, не ожидая ничего — и лишь потому, что в молодости дал клятву убить тирана. Совершая поступок, герой Мюссе выражает свою индивидуальность — но при этом, не ориентируется на окружающих, не думает о вреде или пользе для них и даже не смотрит на последствия своего поступка. Это самодостаточный и индивидуалистический поступок в чистом виде.

Когда индивидуалистический герой окончательно родился, страсть — орудие эмансипации, сила скорее негативная, чем позитивная — была отброшена, в результате чего появился расчетливый и сравнительно спокойный герой

<sup>1</sup> Сильман Т. Драматургия эпохи «Бури и натиска». С. 432.

социальной драмы, а также «драмы интриги». Если воспользоваться терминологией Макса Вебера, то появление индивидуалистического героя было преодолением «традиционного» поведения сначала — на стадии романтизма «аффективным» поведением, затем — «целерациональным».

Драма интриги, появившаяся в XIX веке, и представленная, прежде всего, творчеством Скриба, а также такими пьесами как «Ришелье или Заговор» Бульвер-Литтона, «Прообраз Тартюфа» Гуцкова или «Союз молодежи» Ибсена, представляет собой один из путей освобождения драматического сюжета от темы «конфликта солидарностей». При всем том, драма интриги имела много общего с трагедией классицизма. В ней так же, как и в пьесах XVII века, выстраивается изощренно-усложненная система отношений между персонажами, но в ней нет свойственного классицистам психологизма, нет внимания к страстям и душевным метаниям героев. Там, где герой классицизма разрывался между противоположными побудительными мотивами, или между враждебными, но равно близкими ему лагерями, там герой драмы интриги просто совершает предательство и переходит в противоположный лагерь. В драме герой может притворяться, может выдавать себя за сторонника другого лагеря, может быстро чередовать лагеря, меняя союзников, друзей и даже невест (как это происходит в «Союзе молодежи» Ибсена), но он никогда не колеблется, ему чужды внутренние метания. Психологическое упрощение героя в «хорошо сделанных» пьесах приводит к тому, что они теряют такую важнейшую характеристику классицистического героя как верность своему сообществу. Герой интриги в драме — исключительный эгоист, чуждый любым интимным душевным связям с окружающими, и в силу этого, не терзающийся из-за того, что разные группы, с которыми он может себя идентифицировать, требуют от него диаметрально противоположных поступков. Герой интриги поступает, руководствуясь, исключительно холодным расчетом. Боленброк, главный герой пьесы Скриба «Стакан воды» не испытывает страданий из-за гибели своего брата, для него это скорее положительное обстоятельство, он не испытывает желания отомстить убийце родственника.

Вместе с тем — и это очень часто не замечают — процессы индивидуализации героев не могли вообще вытеснить принципы классицизма, и в частности, принцип «конфликта идентичностей» в построении конфликта. Влияние этих эстетических реалий продолжается и после того, как возникает драма нового типа. В частности, драматурги «Бури и натиска», главные предшественники романтизма, демонстративно противостоящие французскому просветительству и классицизму, во многом находятся еще в плену вполне классицистических принципов сюжетосложения. Классический штюрмерский сюжет — вражда братьев, со всеми характерными для пьес XVIII века страданиями и сомнениями, сопровождающими вражду близких людей. Разрыв индивидуума с обществом здесь еще не полный — попытка отдаться велениям своей индивидуальности приводит к раскаянию и возвращению под сень коллектива. В трагедии Лейзевица «Юлиус Тарентский» принц Гвидо убивает своего брата Юлиа из-за соперничества и честолюбия — после чего мучительно раскаивается и требует у своего отца казни за это преступление, и это главное отличие пьесы Лейзевица от сюжетно близких к ней «Близнецов» Клингера.

Штюрмеры, как и французские просветители, прежде всего, строили свои сюжеты на теме неравенства и принадлежности к разным группировкам, в 1770-х годах штюрмеры, как и французские классицисты, занимались в первую голову проблемой сословного неравенства. Введенное в оборот драматургами «Бури и натиска» радикальное противостояние индивида и общества, по сути, представляло собою только новую, более высокую степень поляризации в разрабатываемом классицистами конфликте «долга и чувства». Поэтому, если на уровне идеологии штюрмеры отрицали французское Просвещение и французский классицизм, то на уровне сюжетики они были ее логичным продолжением, и дальнейшим развитием. Отрицание штюрмерами классицизма было, по истине, диалектическим отрицанием, субъективный отказ прикрывал продолжение той же тенденции, — но продолжение до более высоких степеней развития.

Итак, хотя сюжет об индивидуалистах и отличается от сюжета о конфликте идентичностей, но первый непосредственно вырастает из второго, и именно поэтому можно указать на ряд пьес XIX века, в которых «классический» конфликт идентичностей достаточно гармонично сочетается с романтической темой «индивида против целого мира». Хорошим примером тут может служить историческая трагедия Мандзони «Граф Карманьола», повествующего о судьбе кондотьера, нанятого Венецианской республикой для войны с Миланом, а затем казненного своими нанимателями по подозрению в измене. На первый взгляд, перед нами чисто романтическая история о слишком крупной и яркой личности, не уместяющейся в этот мир. Граф Карманьола слишком велик и благороден, чтобы соответствовать низкому и коварному венецианскому сенату; как победоносный и популярный среди солдат полководец он слишком опасен для власти; как прямой человек он неспособен разгадать направленные против него интриги, и не способен низкопоклонствовать перед сенатскими комиссарами — что его, в конечном итоге, и губит. Однако этот очевидно романтический мотив осложнен многочисленными обстоятельствами, связанными с вопросами солидарности и идентичности: Карманьола когда-то служил миланскому герцогу, был им оскорблен, и теперь, подобно Кориолану, перешел на сторону его врагов. Враги, разумеется, не могут ему вполне доверять, постоянно возникают подозрения, что он опять вернется на службу Милану, и к тому же, жена Карманьолы — родственница миланского герцога. Отдельную «трагедию» составляет история сенатора Марко — единственного друга Карманьолы в венецианском сенате, в итоге принужденного выбирать между верностью другу и верностью родине, и вынужденного констатировать, что он разом утратил и честь, и друга.

Еще более интересно сочетание «романтического» и классицистического» принципов сюжетосложения в трагедии Джакометти «Бланка Мария Висконти», рассказывающей о противостоянии матери — герцогини миланской со своим сыном — герцогом. Контраст двух сюжетных принципов приобрел в этой пьесе форму противоборства двух героев. Герцог — настоящий ренессансный злодей, наследник Нерона и Ричарда III, грешник-безумец, совершающий преступления, кажется из любви к ним, убивший братьев, из непонятной прихоти выдающий свою сестру замуж за старика, покушающийся на жизнь матери, губящий государство, ненавидимый всеми, и ставящий под угрозу собственную власть. Герцог, как типичный романтический злодей — и как типичный романтический



герой, если угодно, как герой «Бури и натиска» — порвал все связи, и не чувствует солидарности ни с родными, ни с народом, ни с государством, ни со своим родом. Его мать, Бланка Мария, также является яркой и могучей личностью, но она, в отличие от сына, ограничена множеством связей с социальными группами — борясь с сыном, она не желает ни подвергать опасности государство, ни рушить власть своей династии, и наконец, она не может преодолеть материнской привязанности к чудовищу—сыну. Ограниченная всеми этими типами социальной связи, Бланка Мария, разумеется, проигрывает сыну и гибнет от его руки — именно потому, что руки у сына развязаны.

И даже в драме интриги иногда проявляется конфликт идентичностей, примером может служить «Нельская башня» Дюма-отца: в ней герой должен выбирать между верностью брату и верностью погубившего этого брата любимой женщиной (точно такая же коллизия позже встретится в пьесе Сарду «Федора»).

Данные примеры показывают, что сложная игра идентичностями возможна даже в том случае, если автор специально ставит в центре пьесы судьбу некой яркой, возвышающейся над окружающими и свободной личности.

Лучше же всего это можно увидеть на примере «Уриэля Акосты» Карла Гуцкова — почти единственной в истории классической европейской драмы случае изображения интеллектуала, чье противостояние с окружающей средой происходит именно из интеллектуальных разногласий. Но в драме Гуцкова мы видим не просто противостояние индивида и общества, а сложную игру, разделяющих это общество границ и знаков. В общем, Уриэль Акоста — типично романтический герой. Однако он появился в драме Гуцкова — автора отнюдь не романтического, но зато активно использующего в своих сюжетах позднепросветительскую проблематику социальных границ — от противостояния разночинной интеллигенции и аристократов в драме «Вернер» до проблемы неравенства и мезальянса в среде монархов и принцев в комедии «Коса и меч». Но «Уриэль Акоста» — несмотря на совершенно романтическую концентрацию действия вокруг одного «титанизированного» главного героя — еще больше, чем другие пьесы Гуцкова, демонстрирует сложную механику разделяющих и соединяющих людей социальных связей.

Уриэль Акоста — не просто враг общества — но враг именно еврейской религиозной общины, причем в таком качестве он может восприниматься только при условии, что он является ее членом. В пьесе обсуждается возможность того, что было бы, если бы Акоста оказался христианином — и в этом случае оказалось бы, что и его критика еврейской традиции не имела бы значения, да и сам бы он оказался неуязвимым для репрессий со стороны общины. Но поскольку и в глазах Акосты его критика ценна именно как критика изнутри системы, — он настаивает на своей принадлежности к иудаизму. Однако, и автором, и другими действующими лицами он воспринимается не как «злонамеренный» индивид, а скорее как наследник обширной традиции вольнодумства, идущей от Платона традиции вольного, кощунственного философствования. И все персонажи постоянно говорят о вольнодумцах и философах, к числу которых следует отнести Акосту. Более того — старый раввин Бен Акива даже находит прецедент вольнодумства Акосты в талмуде — в лице упомянутого там раввина Ашера. При этом конфликт Акосты с еврейской общиной происходит на фоне сложного противостояния

христиан и евреев: Акоста — бывший христианин, он мог бы быть христианином, его учение более соответствует христианству. Протестанты-голландцы относятся к евреям терпимо, потому что еще недавно терпели гонения от католиков-испанцев, причем сами евреи оказались в Голландии именно потому, что были изгнаны из Испании воинственным католицизмом, и теперь устраивают аналогичные гонения в миниатюре для одного из членов своей общины.

Координаты «сильной личности» в обществе, таким образом, оказываются точкой пересечения границ разных религиозных общин. Свое поражение перед раввином Уриэль Акоста вынужден признать из любви к матери и братьям, любовь к которым оказывается для Уриэля сильнее, чем верность своим убеждениям, а также из надежды соединиться с любимой девушкой. Возлюбленная Акосты храбро противопоставляет свою любовь проклятию, наложенному на Акосту раввинами, — причем суть этого проклятия заключается именно в разрыве всех связей Акосты с единоверцами. Любовь, чувство сыновней и братской привязанности, религия, национальная принадлежность, — все это сплетается в драме Гуцкова в тугую клубок, разрывающий душу главному герою. А то, что это драма все-таки относится к послеромантической эпохе, проявляется в том, что наряду с другими типами идентичности на героя также действуют его сугубо индивидуальные, убеждения: выработанные им в одиночку и для себя. Но «романтическая» идентификация себя с уникальным, самостоятельно выработанным мировоззрением играет в драме Гуцкова роль лишь одного из присущих герою типов идентичности наряду со многими другими.

К концу XIX века появляется также образ женщины, ищущей свободы, пытающейся вырваться из-под власти мужа или общества — и прежде всего свободы сексуальной. Впрочем, попытка достичь свободы на рубеже веков чаще всего оказывается плачевной. Женщина, как правило, оказывается не в силах выйти из оплетающих ее обязательств, вытекающих из факта принадлежности к определенному сообществу и типу. Тем не менее, хотя общество с его оплетающей всех членов сетью солидарности побеждает, пьесы этого периода рассказывают именно об одиночках, бросающих вызов системе регулирования и взаимных обязательств.

Здесь можно вспомнить пьесу Островского с характерным названием «Невольницы», героиня которой оговаривает с мужем полную свободу — однако обнаруживает, что ей нечего делать с этой свободой.

В драме Найденова «Хорошенькая» мы видим девушку, пытающуюся сбежать от нелюбимого мужа на курорте — и в итоге оказывающуюся игрищем рыскающих по курорту похотливых любителей удовольствий.

В аналогичной по пафосу пьесе Зудермана «Лодка в цветах» двоюродные брат с сестрой специально женятся друг на друге, чтобы иметь полную свободу и не стеснять друг друга в своих любовных похождениях.

В драме Зудермана «Родина» происходит столкновение персонажей, располагающих разными степенями свободы по отношению к социальным нормам и общественному мнению, — в особенности по отношению к нормам сексуального поведения. Подполковник Шульце выгнал в свое время дочь из дома — и она после долгих скитаний становится известной оперной дивой. Она ведет, разумеется, довольно свободную жизнь, и главное — у нее есть внебрачный сын,

что по меркам маленького города, где живет ее отец, совершенно неприемлемо. Визит оперной певицы в свой родной город приводит к острому конфликту с отцом, который кончается тем, что отец умирает от сердечного приступа. Освободиться от «этикета» героиня «Родины» смогла потому, что вошла в разряд «богемы» — в особое сообщество людей, находящееся вне сословий и во многом вне общественной морали. Таким образом, к началу XX века именно люди искусства в глазах драматургов воплощали «свободу от предрассудков» — свободу, которую в пьесах конца XVIII—XIX веков чаще воплощали интеллектуалы, оказавшиеся, по сути, вне сословий — или «между сословиями».

В пьесах Шницлера рассказывается о попытках людей лично выйти из-под суда общественной морали. В пьесе «Сказка» — о стремлении женщины уйти от преследования за внебрачную связь, в пьесе «Пощечина» — о попытке главного героя художника Реннинга отстаивать свое право не драться на дуэли. Обе попытки не удаются: жених героини «Сказки» не решается сделать ей предложение наперекор общественному мнению. Реннинга убивает пылкий офицер, посчитавший себя им оскорбленным. Убийца, капитан Каринский, тоже является «невольником чести», после убийства единственный выход для него — покончить с собой, но ему проще погибнуть, чем остаться с «неотомщенной обидой». Стоит отметить, что сюжет «Пощечины» удивительно напоминает сюжет «Маскарада» Лермонтова. В обеих пьесах ключевое событие заключается в том, что главный герой дает своему антагонисту — офицеру пощечину и отказывается от дуэли. У Лермонтова офицер (князь Звездич) грозит убить Арбенина — но не убивает, остается не отмщенным, обесчещенным и уезжает воевать на Кавказ. У Шницлера офицер (капитан Каринский) все-таки решается на убийство — даже ценою своего собственного последующего самоубийства. Такой персонаж как капитан Каринский из «Пощечины» еще раз демонстрирует, что страсть не противостоит закону, а наоборот — охраняет закон. Реннинг попытался быть свободным, в частности свободным от корпоративных законов о дуэлях, у общества нет административной власти принудить его соблюдать общественные нормы, — но «бесшабашный» и «необузданный» капитан Каринский именно потому, что он страстен и необуздан, фактически играет роль карательного органа общества, охраняющего его законы. Там, где нет легитимных процедур принуждения, там страсть и гнев становятся способами поддержания действия социальной нормы.

В «Завещании» Шницлера сюжет осложнен темой исполнения обязательства — родители пообещали своему умирающему сыну заботиться о матери его внебрачного ребенка — но, в конце концов, герои пьесы не смогли найти в себе силы до конца исполнить завещание покойного. Солидарность с обществом, дискредитирующим вступающих во внебрачные связи, пересиливает обязательства перед покойным сыном.

Развитие темы индивидуализма подводит к появлению героя, который — как Карл из «Разбойников» Шиллера, как Уриэль Акоста у Гуцкова, как носители сексуальной свободы в немецких и австрийских пьесах начала XX века — является не столько борцом с традиционной моралью, сколько фундатором новой морали. Как говорил философ Макс Шеллер, трагический герой часто усматривает более высокие, по сравнению с уже известными, ценности — но это «усмотрение более высоких ценностей» также является механизмом индивидуализа-

ции. В частности, в результате этого двусмысленного процесса, в совершенно парадоксальном положении оказывается Жанна д'Арк как она изображается в соответствующих биографических драмах XX века — «Святой Жанне» Бернарда Шоу и «Жаворонке» Ануя: она верна королю вопреки самому королю, она верна Богу вопреки церкви, с ее собственной точки зрения ее нельзя назвать индивидуалистской, поскольку она подчинила свою жизнь коллективным ценностям, но для окружающих она служит лишь собственно прихоти.

В «Жаворонке» Ануя выводится мрачная фигура инквизитора, воплощающая противостояние человека и идеи — в данном случае, противостояние Жанны д'Арк и церковного вероучения. Человек несовместим с идеей тем, что определяет себя своими поступками, для человека главное — сделанное им, от чего он никогда не отрекается, истинный бог человека — «непобежденный образ самого себя». «Как бы ни давила идея всей своей тяжестью на людей... всегда пребудет охота за человеком... который еще раз унизит идею, достигшую высоты могущества, унизит просто тем, что скажет «нет» и не потупит глаз» (пер. Н. Жарковой).

Духовным двойником ануевской Жанны — но, в еще больше степени двойником Лоренцаччо в изображении Мюссе — является архиепископ Беккет в ануевском «Томасе Беккете». Историческая драма Ануя рассказывает, что Беккет был другом и верным слугой короля, но после получения сана архиепископа решил, что служит только Богу, и в результате противопоставил себя не только королю, но и церкви (которая была вовсе не против сотрудничества с королём). Однако сам Беккет неоднократно признавался, что Бог не говорит с ним, не отвечает на его вопросы. Из этого неминуемо следовало, что поступки, обосновываемые таким далеким и недоступным для коммуникации источником ценности как Бог, фактически обосновываются прихотью человека. И пьесе Ануя это разоблачает друг Беккета — король Генрих II, который говорит, что на самом деле Беккетом движет не Бог, а эстетика — с точки зрения архиепископа-ригориста эстетичным является сам жест, эстетично поступать «как должно» — а цель уже не имеет смысла. Как и Лоренцаччо у Мюссе, Бекет у Ануя совершает поступки ради самих поступков, хотя проблематики социальной солидарности и верности группе в обоих пьесах не просто присутствуют, а навязчиво присутствуют.

Знаменитый лозунг Бернштейна «цель — ничто, движение — всё», фактически описывает движение к отдаленной цели, ибо отдаленная цель — действительно «ничто», во всяком случае, она близка к «ничто» сама по себе, — но она весьма существенна как принцип, перестраивающий сам процесс движения. Таким образом, фигура Беккета становится амбивалентной, становится до конца не ясным, ради чего он идет на конфликт с королём, ради чего принимает смерть — ради Бога, или ради своих представлений об эстетизме поступков. Но Бекет готов обосновывать свои поступки обоими способами, — тем более что на практике разница не велика.

Вообще, Ануя — драматург, уже в XX веке активно осмысливающий столь старую, и столь характерную именно для европейской драмы проблему принадлежности человека к определенной среде, к определенному сословию, роду, — но при этом искусно сочетающий эту работу с социальными группами и границами с проблемой романтической индивидуализации, лишенной всяких групповых идентичностей. В таких пьесах Ануя как «Эвридика» и «Дикарка»

любовь, которая в пьесах прошлых веков могла вступить в конфликт с социальными связями, становится просто орудием разрыва всех социальных связей. Автор выстраивает прозрачную логическую цепочку: прошлое героини — это ее связи с прежними родственниками, родителями и друзьями — есть социальная среда, а социальная среда есть источник ценностей. Но любовь, выносящая женщину в некий «иной мир» может позволить порвать со всем этим грузом, вырвать ее из прошлого и из среды, — если только она сама этого пожелает, и если у влюбленных хватит для этого сил и взаимного доверия. В обеих пьесах это не удается, в «Дикарке» героиня сама решает вернуться в свою среду, в «Эвридике» героиня гибнет из-за нехватки доверия — но все же обе пьесы показывают, что в потенциале любовь отрывает человека от социальных связей и выводит в состояние социального одиночества. Происходит это не иначе, как потому, что прошлое человека подлежит осуждению, это стыдное и порочное прошлое, это стыдная и неблагоприятная среда, а любовь позволяет человеку стать лучше, но стать лучше — значит выйти за пределы «плохого» мира и повиснуть в пустоте — на что герои Ануя и не могут пойти

Было ли в драме XX века случаи, когда верность группе явно благословлялась драматургам в противовес индивидуальным порывам? В драме Зудермана «Огни Ивановой ночи» взаимная любовь главных героев наталкивается на их обязательства перед домом, прежде всего — перед оказавшим им благодеяния помещиком, на дочери которого должен жениться герой. В итоге, герой вынужден отказаться от любви, однако позиция автора оказывается амбивалентной, скорее эта пьеса — плач о невозможности пожертвовать обязательствами.

Куда более однозначна позиция автора в пьесе «Цена» Артура Миллера. В ней мы видим противопоставление верности отцу и семье, своему собственному призванию и карьерным устремлением, — причем, верность, несмотря на явные недостатки отца. Необычность пьесы Миллера и ее явная противоположность всей новоевропейской традиции заключается в том, что впервые верность отцу подается как явно позитивная ценность: пожертвовавший своей научной карьерой ради помощи отцу-банкроту Виктор Франц подается как явно положительный герой, противопоставленный своему брату Уолтеру, ставшему известным хирургом. Впрочем, мудрость замечательной пьесы Миллера в том, что она, в соответствии со своим названием, показывает цену каждого из путей. Отказавшийся от своего призвания и ставший полицейским Виктор взамен получает спокойную жизнь, прекрасную семью и сына, который, кажется, реализует мечты отца, в то время как сделавший карьеру хирурга Уолтер одинок и лечится от неврозов. И верность группе, и верность сугубо индивидуальному пути не оказывается безнаказанной, у каждого варианта есть свои преимущества, и задача драматургии во все времена заключалась в том, чтобы показывать плюсы и минусы каждого из путей.

## Часть II

# УСТРОЙСТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА: ЛЕЙТМОТИВЫ И АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ГЕРОИ

---

## Глава 10

### «И всюду страсти роковые»

#### 10.1. Драйверы девиантности

В драме зачин обычно заключается в том, что некий человек или группа лиц решают придерживаться необычной, не вписывающейся в привычные рамки линии поведения. Классификация завязок драматических сюжетов могла бы быть построена в зависимости от того, что именно побуждает героя перейти к нестандартному поведению.

Иррациональность поведения героя необходима именно для того, чтобы достичь анизотропной сюжетности, то есть непредсказуемого и неповторяющегося действия — поскольку социальная рациональность как раз и заключается в том, чтобы вписываться в «нормальные» общественные отношения. Рациональность позволяет человеку стать элементом успешно воспроизводящейся системы отношений. Разрушить эту систему могут либо экстраординарные события (те, что своей уникальностью подходят вплотную к границе правдоподобия), либо некое ослабление управляющих человеческим поведением умственных способностей, тем, что называется, помрачением рассудка вследствие безумия, страсти («аффекта») или прочно засевшего в голове героя психического комплекса. Античность для завязки сюжета легко использовала и безумие (Геракл, в безумии убивающий детей), и ошибки (Даянира по ошибке дает Гераклу отравленный плащ), и страсть (внушенная богиней Герой страсть, похожая на болезнь заставляет царя Эврисфея преследовать Геракла и его потомков).

У ошибки, безумия и страсти одна и та же функция: это причины иррационального поведения. Если бы не безумие, если бы не ошибка, нормальный человек не попал бы в ситуацию, из которой может возникнуть сюжет. Вся древнегреческая трагедия свидетельствует нам, что обычная жизнь не может породить сюжета, если в дело не вмешается гнев или ревность богов, чаще всего проявляющиеся через то или иное помрачение ума персонажей.

История драматического сюжета во многом, а может быть и прежде всего, — история тех средств, которые избирались драматургами для объяснения «ненормальности» поведения героев. Эти средства можно было бы назвать «драйверами девиантности». Вершиной этого интереса театра к ненормальности в определенном смысле стал театр абсурда, в котором норма вообще исчезает, а герои лишаются вменяемости.

Типичный драйвер такого рода — безумие. Безумие главного героя остается важным сюжетообразующим фактором на протяжении многих столетий развития драмы. Можно назвать безумия Геракла у Еврипида, безумие герцога в «Как вам это понравится» Шекспира, мнимое безумие Гамлета, безумие царя Саула в «Сауле» Альфьери. Постепенно сходят с ума герои трагедий О’Нила «Траур — участь Электры» и «Крылья даны всем детям человеческим».

Еще один немаловажный драйвер — заблуждение, ошибка, помеха при передаче информации. Аристотель в «Поэтике» называет узнавание («узнание», «анагноризис») в качестве важнейшего элемента действия (наряду с перипетией). Как можно понять из его пояснений, «узнавание» оказывается необходимым и даже стереотипным сюжетным ходом у греческих авторов именно потому, что завязка действия, как правило, происходит из ошибки, чаще всего ошибки в идентификации некой личности, что и предполагает конечное исправление ошибки — «узнавание». Этому драйверу девиантности посвящена глава «Энергия заблуждения».

Сама мораль может выступать в роли драйвера девиантности — если она непрактична, и если герой исповедует максималистскую нравственность. Типичными примерами драм о людях, чьи убеждения делают их «ненормальными», может служить «Бранд» Ибсена или «Оглянись во гневе» Осборна.

Любопытно, что драма порою и вполне рациональные человеческие мотивы композиционно обставляет и подает таким образом, что они начинают выглядеть как подобие безумия. Так, в английской драме XVI–XVII вв. важнейшим сюжетообразующим фактором становится месть. Немаловажно, что повод мести (например, убийство отца Гамлета) в елизаветинских «трагедиях мести» лежит за пределами сценического пространства и времени. Мститель, взятый в отрыве от преступлений, за которые он мстит, иррационален, и именно поэтому сюжетен. Для драматургов, которых более всего интересовали «шекспировские» страсти, важно было не возмездие, являющееся закономерным восстановлением космического равновесия, а неравновесное поведение мстителя как маньяка, одержимого неразумным, но непреодолимым порывом. Чем более герой и зритель забывал о первоначальном импульсе, толкнувшим мстителя на опасную стезю, тем больше сюжет отклонялся от свойственной идее правосудия маятниковой цикличности — когда за преступлением как бы по закону маятника следует наказание.

Вот очень поздний вариант трагедии мести: в драме Бальзака «Мачеха» важнейшей пружиной сюжета является смертельная ненависть одного из героев, генерала де Граншана, к полководцам, предавшим императора Наполеона. Вследствие этого его управляющий Фердинанд, являющийся потомком одного из таких генералов, под страхом смерти вынужден скрывать свою фамилию. При этом ненависть генерала настолько непоколебима, что даже счастье соб-

ственной дочери не может повлиять на его решимость. Но самое удивительное, что никто из героев пьесы не сомневается ни в готовности, ни в способности генерала реализовать свое убийственное намерение — хотя убить ему предстоит взрослого и способного за себя постоять мужчину. Способность и готовность старого генерала совершить убийство является в пьесе не подлежащей обсуждению реальностью, — как будто перед нами как минимум Чезаре Борджиа. Угроза убийства превращается во что-то вроде введенного автором правила игры, с которым вынуждены считаться все герои. Но именно эта иррациональная непреодолимость делает данную угрозу сюжетообразующим фактором, искажающим «нормальные» и «разумные» поступки. И этот фактор тем более иррационален и ненормален, что причина поведения старого генерала не имеет никакой связи с его нынешней жизнью, с окружающими его обстоятельствами, с отношениями, в которые он включен. Эти причины коренятся в историческом прошлом, — то есть, они вне сцены, вне обстоятельств драмы. Давно сгинул император Наполеон, давно умер предавший Наполеона отец Фердинанда (возможного зятя генерала), однако их былые отношения теперь делают невозможным брак Фердинанда и дочери генерала де Граншана. Фактически, поведение генерала в пьесе связывают две группы не связанных между собой причин — тех, что относятся к настоящему, и тех, что относятся к прошлому. Вследствие этого раздвоения отношение генерала к Фердинанду амбивалентно: как к молодому человеку и управляющему фабрикой он относится к нему прекрасно и готов выдать за него дочь; как сына предателя Маркандея он должен его убить. Обстоятельства, связанные с настоящим рациональны в том смысле, что они обеспечивают гладкое течение событий, не создавая повода для драматического сюжета. Но обстоятельства, связанные с прошлым обеспечивают необходимую дозу иррациональности, сбивающей ход действия и порождающей сюжет.

Наверное, самый главный, самый почтенный, самый овеванный театральными традициями драйвер девиантности — страсть.

## 10.2. Страсть как источник иррационального

Сюжетообразующая функция страсти, прежде всего, сводится к тому, что она заставляет человека придерживаться недолжного, опасного, чреватого последствиями поведения. Столкновение человека с последствиями своих собственных поступков и создают «трагическую вину» персонажа и, соответственно, «трагическую коллизию». Страсть может провоцировать человека на преступление, на оригинальные или неприличные поступки — поскольку, как отмечают социологи, девиантное поведение часто имеет не инструментальный, а экспрессивный характер, и его цель — освободить человека от вызванного фрустрациями напряжения. Здесь психологическое понятие напряжения опять вступает в близкое соприкосновение с драматическим. «Человек, одержимый страстями, совершает обычно дикие поступки, которые могут нарушить равновесие жизни. Когда сталкиваются надломленные, обуреваемые страстями люди, они могут



опрокинуть колесницу жизни, погибнуть сами и погубить других. Именно такую картину мы и наблюдаем обыкновенно на сцене»<sup>1</sup>.

Когда говорят, что в драме, особенно в старинной драме, господствуют «иррациональные» страсти, то вопреки тому, что кажется на первый взгляд, в этом тезисе нет стереотипного противопоставления срасти и ума как разных составляющих психической жизни, усиление одной из которых может происходить только за счет другой.

Да, сильная страсть иногда сопровождается помрачением рассудка, но отнюдь не этим исчерпывается «иррациональное» действие страсти, и даже в трагедиях сильная страсть далеко не всегда сопровождается ослаблением ума. Персонаж, пораженный страстью, совсем не обязательно лишается способности подбирать хитроумные способы удовлетворения своей страсти. Иногда страсть будучи, выражаясь словами Пауля Тиллиха, «предельной заинтересованностью» даже стимулирует ум работать в определенном направлении. Интеллект есть прежде всего способность подбирать средства для достижения цели. Но ум не порождает целей. Цели возникают из мира ценностей, желаний и пристрастий, которые скорее ближе к эмоционально-волевой, чем к интеллектуальной сфере. Любая цель — даже та, что достойна названия «разумной» и «рациональной», — может усилиться и, как говорят писатели, «превратиться в настоящую страсть». Таким образом, разница между «разумным желанием» и страстью заключается исключительно в силе. Поскольку о силе данного желания имеет смысл говорить, прежде всего, сопоставляя его с «силой» других желаний, ценностей и пристрастий, то желание, достигшее степени страсти. «иррационально» не само по себе, но оценивается так в контексте других — менее сильных, вытесняемых страстью и поблекших на ее фоне желаний. «Драматургичны те мысли и стремления, которые выделяются на общем фоне внутренней жизни человека как бы крупным планом и целиком заполняют сознание, пусть на короткий срок»<sup>2</sup>.

Страсть аттестуется как «иррациональная» потому, что она нарушает некий баланс желаний — баланс, который мы называем «разумным», имея в виду не столько его продуманность, сколько то, что он соответствует неким популярным и социально приемлемым стратегиям существования. Уже много позже, как этот вопрос был досконально освещен мировой литературой, психологи объясняли: «Расстройство чувства путем страсти, вне всякого сомнения, тесно связано с той ригидностью, которую страсть придает нашим целям, жестко фиксируя их вопреки соображениям морали и социальным нормам, вопреки всевозможным (личным, семейным или групповым) интересам, препятствия и даже физической невозможности — всего того, что противостоит реализации этих целей и должно привести к осуждению самой мысли о них»<sup>3</sup>.

«Страсть доводит до конца тот тип адаптации, которому отвечают наши чувства, так как она начинает наводить порядок среди самих чувств. Чувства, взятые в своем естественном состоянии, нередко достигают приспособления к внешнему миру лишь ценой создания внутреннего рассогласования. Каждое из

<sup>1</sup> Барро Ж.Л. Размышления о театре. С. 133.

<sup>2</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 111.

<sup>3</sup> Прадин М. Чувства как регуляторы // Вилюнас В. Психология эмоций. С. 171.

них тянет в свою сторону, и, приспособливая к обстоятельствам, часто приводит лишь к метанию субъекта между различными своими целями. Неслучайно мудрецы всех времен требовали от человека создания системы правил, возвышающейся над влиянием чувств и способной породить привязанности, доминирующей над ними... Очевидно, что страсть, как бы мы ни оценивали используемые ею цели, действует в этом же направлении. Это делает ее эмоциональным явлением, играющим ту же роль, что и чувство, но играющим ее против самого чувства, эмоциональным явлением, которое вместо рассеивания приводит к сосредоточению. Цели страсти игнорируются обычными чувствами, которые добиваются адаптации объективной, и не заботятся о субъективной. Страсть же, наоборот, нацелена скорее на субъективную адаптацию и не особенно заботится об объективной. Если чувства приспособливают к тысяче объектов, то страсть имеет тенденцию игнорировать все объекты, кроме одного»<sup>1</sup>.

Реализация всякого желания подвержена регулятивному действию других желаний. Считается неразумным реализовывать желание сейчас, ставя под угрозу их реализацию в будущем (Фрейд называл это торжеством принципа реальности над принципом удовольствия). Не принято реализовывать желания, ставя под угрозу свою жизнь, — и именно потому, что мы *хотим* жить. Еще не принято тешить свои прихоти, нарушая социальные этикетные нормы, — поскольку это может привести к конфликту с обществом. Таких ограничений может быть множество, но важно то, что каждое из них находится под «охраной» своего желания, и даже, может быть, своей страсти. Страсть к деньгам может оказаться сильнее страсти к женщине, страх за свою жизнь может оказаться сильнее страсти к деньгам. Попытки разобраться в иерархии наших желаний и привели к построению пирамиды Маслоу. Сильная драматическая страсть — это самое обычное желание, однако усиленное до степени, когда она становится неуязвимой для ограничительного действия других желаний. Герой драмы, охваченный сильной страстью, готов реализовывать ее ценою конфликта с обществом, ценою разорения, ценою страдания, ценою самой жизни. Говоря терминами Фрейда, сильная страсть являет торжество принципа наслаждения. Охваченный страстью герой действует «односторонне», подчиняя все желания одному — важнейшему в данный момент. Страсть представляет собой, прежде всего, страшную асимметрию, дисбаланс человеческих мотиваций, подчинение всего человеческого существа одной цели.

Психологи прямо констатируют асоциальность сильных страстей, — но при этом материал им дает не столько реальная жизнь, сколько драматургия. «Еще один достаточно очевидный эффект сильных эмоций заключается в том, что они часто вызывают установки или поведение, противоречащее социальным обязанностям людей. Страх несомненно может помешать солдатам сделать то, „что от них ожидается“. Развитие многих других эмоций может способствовать линчеванию, погромам, ожесточенным религиозным преследованиям, таким видам социального движения, как нацизм и фашизм, „антиинтеллектуализм“ и т. п.»<sup>2</sup>.

«Ревность Отелло, эмоциональные терзания Гамлета, ужасающее честолюбие и чувство вины леди Макбет, могут быть интересны для Шекспира, Достоевского

<sup>1</sup> Там же. С. 172.

<sup>2</sup> *Лупер Р.У.* [Мотивационная теория эмоций] // Вилюнас В. Психология эмоций. С. 211.

или Верди, но такой драматический материал рассматривался скорее как изображение сил, грозящих несчастьем отдельным лицам и обществу, чем как иллюстрация некоторой конструктивной основы, необходимой для цивилизованной жизни»<sup>1</sup>.

Главная особенность двигающих драматический сюжет страстей — они непреодолимы. Их невозможно подавить ни силой воли, ни страхом расплаты, ни доводами рассудка, ни сменой обстановки, ни попытками возбудить в герое другие страсти и желания.

«Таить нет сил — пускай погибну сам,  
ее обижу, и его предам».

(«Женщина, убитая добротой»  
Т. Хейвуда, пер. П. Меликовой).

Герцен говорил о возникшем в художественной литературе «догмате абсолютной непреложности страстей и человеческой несостоятельности бороться с ними»<sup>2</sup> — утверждение, относящееся к драме в большей степени, чем к какому-либо иному виду литературы.

Важно также то, что популярные и обеспечивающие «разумный» баланс желаний стратегии существования позволяют человеку успешно вписываться в воспроизводящиеся общественные отношения, то есть в циклический социальный механизм. Односторонняя сильная страсть, разрушая баланс желаний, разрушает и цикличность воспроизводящихся отношений, порождая сюжет с непредсказуемым концом.

### 10.3. Мотив под микроскопом

Наряду с главной функцией страсти — заставлять героя идти на иррациональные, девиантные поступки — у сильной страсти в сюжете драмы есть и дополнительные, когнитивные, а также композиционные функции

Драма, будучи по самой своей форме погружена в мир человеческих слов и поступков, прежде всего, исследует человеческие мотивы. Но старинная драма от Шекспира до Лессинга видит перед собой человека не как симфонию или поле битвы для множества различных мотивов, — она стремится рассматривать отдельные типовые мотивации. Для этого оно вычленяет как сами эти избранные мотивы, так и особые жизненные ситуации, где смысл сводится, в основном, к реализации этих жизненных мотивов. Причем сам процесс «вычленения», то есть искусственного сосредоточения внимания автора и зрителей на строго определенных аспектах человеческой жизни, происходил двояким образом: с одной стороны, на стадии отбора материала автор старался оставить на сцене лишь то, что имела отношение к интересующему его мотиву (например, любви), с другой стороны, сам мотив изображается в укрупненном виде, — а именно доведенном до стадии страсти. Происходило движение автора-наблюдателя и предмета наблюдения навстречу друг другу: автор фо-

<sup>1</sup> Там же. С. 212.

<sup>2</sup> Герцен А. И. Былое и думы. Части 4–5. М., 1983. С. 444.

кусировался на любви, а любовь перед его взглядом разбухла до размеров непреодолимой и болезненной страсти.

«Страсть» интересна не только потому, что она выражает человеческую силу и жизнеспособность, или потому что, показывает человека в «крайности», в чрезвычайных обстоятельствах. Страсть имеет еще важное когнитивное значение — с помощью приема «доведения до степени страсти» писатель мог в увеличенном виде показать все возможности, тающиеся в человеческих чувствах и душевных движениях. Страсть есть мотив под микроскопом — можно сказать, это препарат мотива.

Е.Н. Горбунова формулирует следующий причинно-следственный механизм: герои драм действуют под влиянием страсти часто потому, что им не остается времени на раздумья, а это, в свою очередь, помогает познать персонажей, у которых мы видим спонтанные реакции: «Ставя персонажа перед необходимостью выбора дальнейшего пути в условиях, близких к катастрофическим и потому глубоко задевающих его чувство, ожесточающих самолюбие и т. п., драматург тем самым не оставляет ему времени и возможности хотя бы ненадолго отложить свой выбор, воздержаться от борьбы. Эта необходимость побуждает драматических героев действовать “без рассуждения”, во власти охватившего их порыва. Тут-то и проявляется суть личности героя. Выбор, сделанный им, даже если это отказ от борьбы драматичен, так как связан с полнотой самопроявления»<sup>1</sup>. Поведение под влиянием «охватившего порыва» связано с нехваткой времени, — но это хорошо, ведь и психологи, исследующие человеческие ассоциации, требуют от испытуемых давать ответы немедленно, спонтанно, не успев задуматься. Возможно, принцип «нехватки времени» здесь и преувеличен, — но не стоит забывать, что время в драме в принципе сжато, а это значит, что страсть выглядит более естественно.

Кроме того, крупная страсть делала более однозначными, более простым и единым человеческое поведение, которое тем самым гораздо легче вписывается в линейно развивающийся сюжет, чье движение подчинено однозначной цепочке причин и следствий. Опять мы сталкиваемся с принципом прозрачной причинности: сильная страсть упрощает человеческое поведение, и позволяет гораздо проще отслеживать причины в сюжете, обеспечивая смысловое единство последнего. В этой связи представляется очень любопытным мнение А. Крайского<sup>2</sup>, считавшего, что единое желание, поглощающее все помыслы и поступки героя, является, в сущности, композиционным принципом, так как обеспечивает единство действия. Примерно об этом же говорит и Фейхтвангер: «Природа не создает человека таким односторонним, типичным и ясным, как требуются драматурги. Порой в жизни и Ярл Скуле бывает цельным, а Хокон Хоконсен — слабым и противоречивым; но построение “Борьбы за престол” требует, чтобы Хокон всегда был исполнен королевского величия, а Скуле — раздираем сомнениями... Таким образом, не только характеры, но и действия людей драматург должен тщательно отобрать. Никакая глубина идеи, никакое проникновение в самые сокровенные бездны души, никакое совершенство языка и богатство

<sup>1</sup> Горбунова Е.Н. Вопросы теории реалистической драмы. С. 106–107.

<sup>2</sup> Крайский А. Что надо знать начинающему писателю о построении драмы. С. 17.

красок не смогут компенсировать недостаточную последовательность действия. Император Карл у Гауптмана обнаруживает перед нами всю многогранную человечность. Однако драма проваливается. О Ромео нам известно только одно — он любит. Он, конечно, делает, еще и многое другое, но его драматическая миссия состоит в том, чтобы быть любящим, чтобы любить — любить неистово, верно и постоянно»<sup>1</sup>.

#### 10.4. «Сильна, как смерть, любовь»

Любовь столь любима драматургами всех времен и народов именно потому, что ее традиционно используют именно как наиболее иррациональную, и наименее подверженную регулированию страсть. Вот любопытный фрагмент пасторальной драмы Тассо «Аминта». Аминта влюблен в Сильвию, которая его не любит, при этом он готов сделать всё, что хочет его любимая, — но только не перестать её любить. Значит, — рассуждает советчик главного героя Тирсид, — точно так же, как Аминта присваивает себя право любить Сильвию вопреки ее воле, он также имеет право на насилие по отношению к Сильвии. Тут точно уловлено сходство любви и насилия: оба чувства асоциальны, оба не подвержены регулированию норм и рассудка, оба реализуются вопреки воле того, на кого направлены.

Любовь часто толкает человека на поступки, аморальность и недолжность которых он сам прекрасно сознает, — но не может ничего поделать. Карло, герой трагедии Сарду «Родина», влюбившийся в жену своего друга, говорит, что сам убил бы любого, кто стал бы обманывать его друга так, как обманывает он: «Я люблю её, люблю его, лгу ему и обманываю его... Но, я также бессилен вырвать из своего сердца эту злую любовь, как неспособен он был защищаться».

Немаловажно, что согласно традиционному толкованию, любовь сильнее других страстей. В «Юлиусе Тарентском» Лейзевица два брата соперничают из-за девушки, но один ее любит, а второй это делает из честолюбия. Отец пытается их примирить, и честолюбец Гвидо готов отступить, при условии, что также поступит другой брат, — но влюбленный Юлиус отступить не готов.

Любовная страсть толкает человека на необдуманные поступки, и это приводит к крайне важному для эффектности сюжета последствию: изменению места героя в социальной иерархии, или возникновению для него опасности, в принципе не характерной для его социальной позиции. Так, сексуальность легко уводит человека с накатанных рельсов его социальной роли. Как отмечал Джон Лоусон по поводу Золя, пол является «средством избавления от буржуазной ограниченности»<sup>2</sup>.

Обладатель «сильной позиции» резко увеличивает свою уязвимость, поддавшись страсти, примером чего может служить драма Руиса Аларкона «Ткач из Сеговии». Граф, отрицательный герой драмы, под воздействием страсти к жен-

<sup>1</sup> *Фейхтвангер Л.* Переживание и драма. С. 306–307.

<sup>2</sup> *Лоусон Д.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. С. 85.

шине подвергает себя опасности, и остановить его не может не только угроза мести соперника-разбойника, но и угрозы собственного отца-министра. «Страсть не рассуждает, — говорит герой Аларкона., — Она должна быть моею или тоска изложет меня. Стрела была отравленной, и крошечная рана вызвала такую тяжелую болезнь» (пер. М. Гуса и М. Левидова). В итоге, страсть графа к жене ткача приводит его к смерти. Аналогично, страсть могущественного феодала к невесте собственного вассала в драме Лопе де Вега «Лучший алькальд — король» приводит его к королевской немилости и смерти. В ходе пьесы многие, в том числе собственная сестра, пытаются образумить героя, заставить его отступить от недостойной его связи — но дон Тельо остается непреклонным, ссылаясь на силу страсти. Под действием ее он отвергает и письменный королевский приказ вернуть невесту жениху, роковым последствием чего становится приезд короля и казнь страстного феодала.

В драме Альфьери «Виргиния» римский тиран Аппий ставит свою власть под угрозу из-за желания овладеть женщиной, что вполне осознает сам и пытается себя образумить:

«Что делаешь ты Аппий? От любви  
Ты обезумел?.. Низкое желание  
Плебейкой овладеть — могло ль в тебе  
К высокой жажде власти примешаться?»

(пер. Ф. Бридрихина)

В драме Дюма-отца «Двор Генриха III» главный герой Сент-Мегрен, влюбленный в жену герцога Гиза, знает, что назначенное ей свидание может оказаться смертельной ловушкой, но все-таки под воздействием любви, решает рискнуть, и только молится, чтобы ему удалось успеть насладиться любимой женщиной до того, как его убьют.

Герои под воздействием страсти знают о грозящих им опасностях, но не могут поступить иначе. В драме Дюма-отца «Антони» ничто не может остановить любовь главного героя к своей возлюбленной, и героиня, Адель д'Эрве, сама понимает, что не может устоять несмотря на страстное желание сохранить верность своему мужу и сохранить семейное благополучие. В конце концов, не сумев справиться со своей страстью, герои гибнут: Адель просит Антони убить ее, чтобы ее доброе имя сохранилось для ее дочери. В пьесу введен вставной монолог некоего поэта-драматурга, доказывающего, что хотя сильная страсть и кажется буржуазной публике неправдоподобной, в наше время такая убийственная страсть также бывает. Дюма вполне осознавал архаичность использованного им мотива и даже ввел в пьесу его теоретическое оправдание.

Современным аналогом подобных театральных героев можно считать маньяков в детективных киносюжетах. Под влиянием непреодолимой страсти они должны выходить ночами на улицу, совершая поступки, противоречащие их нравственным принципам, и подвергая свою жизнь опасности. Не имея сил остановиться, даже когда полиция начинает что-то подозревать, маньяк кончает жизнь в тюрьме. Но для героев традиционной драмы нормальной является именно такое, маниакальное поведение.

Кстати, традиционным сюжетом является именно страсть девиантная, запретная, например, любовное влечение, направленное на человека иного сословия («Лучший алькальд-король») Лопе де Вега, на представителя враждебного лагеря («Ромео и Джульетта» Шекспира).

Очень часто в качестве недолжной страсти выступает непреодолимая кровосмесительная страсть. Так в трагедии Спероне Спирони «Канака» (XVI век) Венера внушает детям бога ветров Эола кровосмесительную страсть друг к другу, что кончается их самоубийством.

Тема страсти между братом и сестрой затем повторяется в трагедии «Как жаль ее развратницей назвать» Джона Форда (XVII век), или в пьесе Д'Аннуцио «Мертвый город» (XX век). Непреодолимую страсть дочери к отцу видим в трагедии Альфьери «Мирра» (XVIII век). Слепленный страстью к своей собственной племяннице главный герой драмы Артура Миллера «Вид с моста» совершает донос на ее жениха — поступок, который при других обстоятельствах он сам сурово осудил бы.

И в этих пьесах сама сила страсти может быть оправданием кровосмесителей:

«Когда бы узнать могли о нашей страсти,  
 Законы и обычай может быть,  
 Осудят справедливо нас. Но если  
 Узнают, как любили мы — сметет  
 Всю грязь обычного кровосмешения...»  
 («Как жаль ее развратницей назвать»  
 Джона Форда. Пер. И.А. Аксенова)

В XIX веке в эпоху торжества буржуазной благопристойности тема кровосмесительства была отчасти забыта, и иррациональная страсть выступает в основном как страсть мужчины к конкретной женщине. Например, в драме Доде «Арлезианка» главный герой Фредери Мамаи, несмотря на все усилия, не может забыть свою прежнюю обманувшую его невесту, пытается жениться на другой, хорошей девушке, — но после обручения кончает с собой.

И в «Мирре» Альфьери и в «Арлезианке» Доде герои пытаются защититься от преследующей их любовной страсти с помощью женитьбы, — но это не помогает, и герои все равно гибнут, поддавшись преступному влечению.

## 10.5. Хронология страстей

Весь традиционный театр — от античности и, примерно, до первой половины XIX века был преимущественно «театром страстей». «Драма и театр дореалистических эпох имели своим главным предметом человеческие страсти в чистом виде, в ореоле исключительности, в их изоляции от многоплановости и противоречивости духовной жизнедеятельности человека. Магия традиционной сцены состояла в том, что зритель попадал в особый, резко отличающийся от реального, мир эффектных, укрупненных, исключительных человеческих страстей»<sup>1</sup>. В ан-

<sup>1</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. С. 115.

тичной драме страсть омрачает разум и влечет ошибки и преступления. О. Фрейдберг пишет: «Как и в лирике, в трагедии Эрос понимается в виде непреодолимой пагубы... В трагедии, как и в философии, Эрос представляет собою ненависть и распрю, нечистую страсть, проклятие, Аид, всякое распадение и разрушение»<sup>1</sup>. «Бурные, иступленные чувства Медеи изображаются как “мания”, как одержимость, как неистовство, как “болезнь”»<sup>2</sup>. Сенека, обработывавший древнегреческие сюжеты, еще больше усиливал момент страсти.

На заре нового времени — между XVI и XVIII веками — отношение к страсти меняется — она становится свидетельством благородства. Хотя и тут страсти губят людей: «Все психологические драмы Шекспира посвящены этой борьбе богато одаренных натур со своей неуравновешенностью»<sup>3</sup>. Лир, Гамлет, Отелло, Макбет обречены на гибель «потому, что у них нет сильной, сдерживающей их страсти воли; они как корабли с испорченным компасом, рано или поздно наезжают на рифы»<sup>4</sup>.

Театр классицизма не так рельефно изображал страсти, как шекспировский, но непреодолимость страсти имело столь же важное значение и в классицистическом сюжете. «Путь самоутверждения личности в трагедии классицизма предстал как борьба со страстями, этими единственными в художественном сознании века атрибутами человеческого характера. Человек-творец собственной судьбы оказывался трагически бессильным перед лицом неподвластной ему стихии собственного Я»<sup>5</sup>. «Любовь у Расина — чистая замороженность; именно поэтому она так мало отличается от ненависти»<sup>6</sup>.

Однако несмотря на то, что действие в пьесах часто порождается преступными страстями отрицательных персонажей (на что обращает внимание персонаж трагедии Сумарокова «Синав и Трувор», заметивший, что «тиранство от любви не раз уже бывало»), в этот период мы часто видим, что страстность — или бессознательно, как у Шекспира, или осознанно, как у штюрмеров, — объявляется мерилем человеческой ценности. Если женщине приходится выбирать между страстным и рассудочным персонажем, она обычно выбирает страстного. Примерами могут служить выбор Амалии между страстным Карлом и сухим Францем в «Разбойниках» Шиллера, выбор Бланки между страстным Юлиусом и честолюбивым Гвидо в «Юлиусе Тарентском» Лейзевица, или выбор донны Анны между страстным Доном Жуаном и ученым Фаустом в малоизвестной в России, но любопытной драме Христиана Габбе «Фауст и Дон Жуан».

Гердер говорил о необходимости «юношеской драмы» — именно потому, что молодой человек представляет собой наиболее эмоциональную разновидность человеческой личности.

<sup>1</sup> Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. С. 309.

<sup>2</sup> Там же. С. 340.

<sup>3</sup> Тиандер К. Обзор сюжетов драматической поэзии. С. 156.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Стенник Ю. Сумароков-драматург // Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990. С. 10.

<sup>6</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 156–157.



Романтизм был последним периодом в истории драматургии, когда непреодолимая страсть использовалась в качестве главного движителя сюжета регулярно, стереотипно и без всяких поправок на правдоподобие.

Французская драма XIX века — эталонная европейская драма той эпохи — демонстрировала некоторое «охлаждение» страстного пыла. «Остывание» страстей в буржуазной драме вполне закономерно, может быть, драма лишь с большим опозданием фиксирует аналогичное «замерзание» эмоций в повседневном быту Европы. Как утверждает Норберт Элиас в книге «О процессе цивилизации» при переходе от Средневековья к Новому времени, разделение труда приводит к усилению координации, регулированию, подчинению страстей нормам и правилам.

Для страстей не остается места: «Чем гуще сеть взаимозависимостей, в которую прогрессирующая дифференциация функций вовлекает индивида... тем больше потери несет индивид из-за спонтанных вспышек страстей. В выигрыше все больше оказывается тот, кому удастся подавить свои аффекты, а потому каждого индивида с ранних лет принуждают к просчету последствий своих действий и их координации с цепочками действий других людей. Вытеснение аффектов, расширение поля мышления за счет сопоставления настоящего момента с прошлыми и будущими рядами событий, — все это частные аспекты одного и того же изменения, которое совершается вместе с монополизацией физического насилия и расширения сети взаимозависимостей в социальной пространстве»<sup>1</sup>.

Соответственно, «по мере того, как западный мир все более превращался в сложную культуру, ориентированную на науку и технику, противопоставление эмоций, с одной стороны, и рассудочного, хорошо адаптированного, опирающегося на интеллект поведения — с другой, проводилось все более отчетливо. Современный мир требовал людей, на которых можно положиться, что они будут действовать “как часы”»<sup>2</sup>.

Из всех видов литературы и искусства, пожалуй, именно драматургия с наибольшей чистотой и частотой фиксирует эту цивилизационную коллизию — и, с другой стороны, именно развитие драматургии наиболее полно фиксирует постепенное отступление «человека эмоционального» под натиском «сложной культуры, науки и техники». Причина того, что именно драматургии в данном вопросе принадлежало привилегированное место, вполне очевидна: среди всех искусств драматургия в наибольшей степени фиксирована на проблематике человеческих мотиваций, и поэтому она не могла не отражать важнейшие переломы в типе мотиваций.

Однако если страсть в XIX веке перестала быть доминирующим движителем драматического сюжета, то совсем отказаться от страсти драматургия не могла — и не может и по сей день.

Французская драма XIX века — по накалу страстей наверное самая холодная драма в мировой истории, но и она дает образцы сюжетов, движимых непреодолимой и неразумной любовной страстью.

<sup>1</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. С. 243–244.

<sup>2</sup> Липер Р.У. [Мотивационная теория эмоций]. С. 211.

В драме Дюма-отца «Кавалер Мезон-Руж» губительная любовь к супруге роялиста увлекает твердого якобинца Мориса Линде на политически скользкий путь и, в конце концов, приводит на эшафот.

В драме Дюма-отца «Антони» герои не могут справиться с собственной страстью, и уничтожают друг друга, чтобы героиня и ее дети не стали жертвой дурного общественного мнения.

В драме Дюма-сына «Диана де Лис», главный герой, художник, влюбившийся в аристократку, идет на все, попадает в смешные и унижительные положения — и, в конце концов, погибает от пули мужа своей возлюбленной.

Однако наряду с «рецидивами» уважительного, романтизированного уважения к героям, охваченным непреодолимой страстью, французская, буржуазная драма XIX века начинает дискредитацию страсти, ведущей человека по антисоциальному пути. Типичный пример этого — драма Дюма-сына «Княгиня Жорж», в которой главный герой едва избегает пули, также жертвуя ради своей любви (любви к явно недостойной женщине) семьей, репутацией, и состоянием. Сюжеты двух драм Дюма-сына — «Диана де Лис» и «Княгиня Жорж» — довольно сходны. Они различаются важными моральными акцентами: если в первом случае мы видим романтического влюбленного, второго Ромео, гибнущего во имя своей любви, то во втором случае мы видим человека как минимум ослепленного и соблазненного профессиональной «охотницей за мужчинами», при этом его аморальность подчеркнута тем, что на первый план в пьесе выведена жена героя, страдающая из-за измены мужа.

Впрочем, чаще в качестве «объекта дискредитации» французские драматурги середины XIX века избирают женщину. В течение всего XIX века тема запретной любви исследовалась, прежде всего, через призму проблемы супружеской неверности. Адюльтер был главным предметом интересов у французских буржуазных драматургов — таких, как оба Дюма, Ожье и Сарду.

В благожелательном к героине варианте мы видим женщин, не могущих преодолеть страсть к любовнику, несмотря на горячее желание сохранить верность мужу — в таких пьесах, как «Антони» Дюма-отца и «Козима» Жорж Санд. Но наряду с этим, — и тут мы видим прямой эффект «остывания» театральных страстей, — драма этого времени породила стереотипную фигуру женщины, «злонамеренно» отказывающуюся подавлять свои любовные влечения, превратившую искусство влюбляться в своеобразную профессию, и в силу этого оказавшуюся в конфликте с обществом. Обычно последствием их следование за своими страстями оказываются разрушенные семьи и испорченная репутация.

Примером таких героинь может быть распутная Одетта — героиня одноименной драмы Сарду, а также Цезарина — героиня драмы Дюма-сына «Жена Клода», которую распутство, в конце концов, приводит в сети шпионажа.

Фактически, моральная дискредитация страсти стала обратной стороной общего отказа от страсти как движущей силы поступков в драме и общей рационализации действия драматических героев в XIX веке.

Дальнейшее развитие этой темы пошло по пути анализа и дешифровки самого феномена страсти с помощью концептуальных средств, которые культуре в то время даровали развившиеся науки, в частности психиатрия и психология.

Во второй половине XIX века неспособность справиться со своей страстью перетолковывается как неспособность противостоять своим нервам и инстинктам, — прежде всего, сексуальным инстинктам, которые губят героев Стриндберга и Ведекинда. Кончает собой героиня «Фрекен Жули» Стриндберга, не смогшая удержаться от связи с лакеем — фактически, эта пьеса является натуралистическим снижением сюжета «Антони» Дюма-отца. Гибнут или попадают в исправительное заведение не справившиеся со своими инстинктами школьники в трагедии Ведекинда «Весенние побеги». Становится проституткой, но даже в борделе не может найти удовлетворение героиня ведекиндовской пьесы «Иначе». Вообще, главная идея Ведекинда — идея, разумеется, не его, но модная в эпоху, когда он творил, — человек подчинен сексуальным влечениям. Сигизмунд Кржижановский говорил, что в пьесах рубежа XIX–XX века судьба, губящая персонажей, приобретает новую маску, съезживаясь до размеров нервов — но, соглашаясь с этим, надо помнить, что еще в античной трагедии судьба часто выступала в форме охватившей героя патологической страсти. Ироничный Владимир Набоков говорил о трилогии О’Нила «Траур — участь Электры», что в ней фигурирует «Рок, ведомый под один локоток автором, а под другой — покойным профессором Фрейдом»<sup>1</sup>. Впрочем, крупнейший российский знаток немецкой романтической драматургии Альберт Карельский указывал, что еще штюрмерская, «предромантическая» драма содержала в себе предпосылки развития в таком «биологизаторском» направлении: «Свобода “естественного чувства” оборачивается “свободой естества”»<sup>2</sup>.

На рубеже XIX и XX веков тема порожденного страстью недолжного поведения превратилась в тему непреодолимой любви к недостойному, порочному человеку, любви к погубителю. Существуют как мужские («Лулу» Ведекинда) так и женские («Безумие любви» Германа Бара, «Роза Бернд» Гауптмана) изводы этой темы. В «Безумии любви» Бара, девушка-музыкант может выйти замуж за любящего ее профессора, однако таящаяся в глубине ее души страсть к своему антрепренеру уводит ее по кривой дорожке, и приводит, как даму с камелиями, к смерти от чахотки. В «Безумии любви» мы видим целый любовный квадрат: профессор Гесс непреодолимо влюблен в скрипачку Лиду, Лида не может преодолеть свою страсть к антрепренеру Амгилю, а замужняя Элло — к Гессу. Из-за этой страсти Лида отказывается от замужества, а Гесс — от поста министра. Их жизни сломаны непреодолимым влечением.

Несмотря на некоторое ослабление интереса драматургов к теме безумной страсти в середине XIX века, использование этой темы продолжилось, и в XX веке. Так, не может преодолеть свою страсть к молодому человеку героиня «Волчицы» Верга: не помогает ни разлука, ни то, что молодой человек женится на дочери героини.

В «Маленьком святом» Бракко католический священник, который подавляет в себе любовь к любимой девушке, но его подопечный-идиот, как бы «обнажая» подавленную ревность священника, убивает его брата, за которого вышла замуж девушка. А.В. Луначарский, комментируя драму Бракко, говорит,

<sup>1</sup> Набоков В. Трагедия трагедии. 2008. С. 513.

<sup>2</sup> Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 19.

что в ней действует «подсознательное, пугающее своим могуществом и своей неясностью»<sup>1</sup>.

В «Кровавой свадьбе» Лорки девушка не может отказаться от страсти к своему прежнему жениху.

В «Доме Бернарды Альбы» Лорки одна девушка стреляет в жениха из ревности, другая кончает с собой, думая, что он погиб. «Свобода личности у Лорки — в подчинении страстям, а не в воздержании», — пишет комментатор<sup>2</sup>.

Чрезмерная чувственность губит героиню пьесы Тенесси Уильямса «Трамвай «Желание» — как она сама говорит, ее «завозит трамвай «Желание».

Из страсти к женщине сын может убить отца («Дочь Йорико» Д'Аннуцио).

В «Крике жизни» Шницлера чтобы вырваться на свидание с офицером, женщина убивает родного отца.

В «Дочери Йорико» Д'Аннуцио, в «Елене Троянской» Верхарна, в «Лулу» Ведекинда, да и других подобных пьесах, как удивительным парадоксальным образом смешаются и переходят друг в друга классические, выработанные еще в эпоху Средневековья роли: образ соблазнительницы вплотную сближается с образом мученицы. Героини драматургов эпохи декаданса сами не рады своей страшной власти над мужчинами, она приносит им лишь беспокойство и несчастье, — и в итоге они вынуждены погибнуть, чтобы только предотвратить еще большее зло.

Важнейшая тема драматургии Ануя — противостояние страстных и бесстрастных людей, притом, что бесстрастные выступают одновременно как аморальные, не способные на защиту собственных ценностей, — но при этом социально-нормальные, такие, на которых держится общество и благодаря которым поддерживается сама жизнь. Страсть позволяет реализовывать ценности, — но она же убивает и ее носителя и окружающих. Страсть делает жизнь невозможной.

Так, разрушающая социальные связи и нарушающая нормы страсть изображается Ануем в «Антигоне», где противостоящая этой страсти «нормальность» называется «понимание». Антигона, собирающаяся совершить антиобщественный поступок, — похоронить своего брата — вопреки тысяче рациональных аргументов — говорит: «Я не хочу понимать». Понимание в данном случае выступает как связь с обществом и ограничение поведения. Но Антигона произносит целую речь, объясняя, чего она не хочет понимать: она не хочет понимать никаких рациональных ограничений своим спонтанным импульсам.

В «Медее» Ануя страстная до безумия героиня бросает в глаза «нормальному» Язону:

«О, отродье Авеля, отродье праведных, отродье богатых, как спокойно вы говорите! Хорошо, не правда ли, иметь на своей стороне небеса, а вдобавок и стражников! Хорошо в один прекрасный день начать думать, как думал отец, и отец твоего отца, как все те, кто испокон веков был прав. Хорошо быть добрым, благородным, честным! И все это приходит внезапно, само собой, приходит с первой усталостью, первыми морщинками, как только заводятся деньги!» (пер. В. Дмитриева)

<sup>1</sup> Луначарский А.В. О театре и драматургии. Т. 2. С. 53.

<sup>2</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. С. 326.

## 10.6. Не только любовь

Любовь — конечно, наиболее часто используемая в сюжетах страсть, но есть и другие, не менее любимые в мировой драматургии страсти.

Суть всех страстей одна: психика героя («Я», бессознательное, эмоциональная сфера — термины можно подобрать разные) выходит из-под волевого контроля, и герой оказывается в рабстве у безрассудного стремления или переживания. Он перестает быть нормальным, он перестает быть винтиком общественного механизма, его субъективность приобретает страшную и неуправляемую автономию.

Что может быть предметом неуправляемой страсти? Например, — свобода. Непреодолимый соблазн «свободы», испытывается героиней драмы Ибсена «Женщина с моря». Предмет соблазна воплощен в многоступенчатой символике: сама свобода символизируется морем, а тяга к морю — непреодолимой любовью к некоему моряку — Неизвестному. Однако по ходу пьесы эта двойная символика проговаривается: личность моряка разоблачается как символ, за которым стоит море, а море — как символ свободы. Отказаться от непреодолимой тяги к морю героине удастся после того, как муж предоставляет ей свободу выбора.

В роли роковой страсти может оказаться гнев. Медея в «Золотом руне» Грильпарцера говорит:

«Сама боюсь того, что совершу...  
Но чувствую: мой ум — слабей, чем ярость,  
Виновница непоправимых бед!»  
(пер. Д.С. Мережковского).

А еще истоком страсти может быть расовый предрассудок. В пьесе О'Нила «Крылья даны всем детям человеческим» безумие героини, вышедшей замуж за негра, вызвано ее бессознательной неспособностью преодолеть свои предрассудки. В «Физиках» Дюрренматта происходит игра на ложном безумии и ложной нормальности: сидящие в психиатрической лечебнице физики лишь притворяются безумными, а хозяйка лечебницы оказывается безумной на самом деле. Возможно, здесь можно увидеть легкую аллюзию на один из эпизодов «Пера Гюнта» Ибсена, в котором сошедший с ума хозяин сумасшедшего дома загоняет в клетку сторожей и выпускает пациентов.

Учитель в пьесе Ионеско «Урок», не могущий удержаться от того, чтобы убивать свои учениц, демонстрирует все признаки страсти, — хотя и совершенно абсурдной страсти

Важнейший вид изображаемых европейскими драматургами страстей с XVI века и примерно до Первой мировой войны — фанатичная забота о своей чести, страх ее потери.

Из-за потери чести — или, по крайней мере, из-за некоего древнегреческого эквивалента чести, потери самоидентичности в качестве «достойного мужа» — кончает с собой Аянт в одноименной трагедии Еврипида.

Во имя чести совершают бесчисленные убийства герои испанского театра эпохи Возрождения.

Потеря репутации — или боязнь ее потерять — заставляет кончать собой героев французской пьесы «Между отцом и матерью» Легуве.

В пьесе Шницлера «Пощечина» капитан Каринский, которому отказали в дуэли, во имя чести совершает убийство.

В драме Зудермана «Родина» приверженный идее чести подполковник умирает, когда узнает, что его дочь — актриса, имевшая множество любовников и внебрачного сына.

Следом за заботой о своей чести, в числе разбивающих рациональность драматических героев аффектов следует назвать совесть. Разумеется, большой вопрос, можно ли назвать совесть аффектом с точки зрения философии и психологии. Но в драматических сюжетах совесть функционально играет роль сильного аффекта. Трудно сказать, можно ли назвать трагедию об Эдипе рассказом о муках совести. Во всяком случае, В.Ярхо сомневался, что категория совести вообще применима к древнегреческой культуре<sup>1</sup>, но, так или иначе, — Эдип был в ужасе от своего преступления и покарал себя за него.

Ну а в театре Нового времени роль страсти, принуждающей к иррациональному преступлению, могут играть муки совести. Они могут привести героя к самоубийству или отчаянному поступку, как в «Мессинской невесте» Шиллера, «Преступлении» Мюльнера, «Строителе Сольнесе» Ибсена и «Монастыре» Верхарна.

В «Монастыре» Верхарна настоятель пытается соблазнить главного героя, кающегося убийцу, не просто властью, а отказом от покаяния и прощением самого себя. Вернее, героя, разумеется, не прощают — но страшное преступление, убийство отца и ответственность за казнь невинного — предлагается урегулировать слишком простой — соблазнительно простой процедурой церковного покаяния и необременительной епитимией. В этой, по-видимому, лучшей драме Верхарна сама чистая совесть предстает как соблазн. Приор монастыря, пытающийся загнать покаяние главного героя в социально-приемлемые рамки, преследует довольно прозаическую цель. Убийца — единственный аристократ среди монахов, а приор хочет, чтобы власть над монастырем сохранилась в руках представителя аристократического рода, герой-убийца нужен ему как преемник. Людской суд соблазняет героя прощением, тая про себя низменные и прагматические расчеты. Потому-то и честолюбивый и высокоученый монах Фома, соперник главного героя в борьбе за место настоятеля, сначала пытается организовать травлю главного героя, но затем прекращает это делать, и становится на сторону старого приора, пытающегося замять скандал. Фоме нужно, чтобы и монастырь, и система власти в ней, сохранились в неприкосновенности, — а склонный к публичным покаяниям Бальтазар может подорвать авторитет самой обители. Но Бальтазар отвергает все эти расчеты, и губит — или спасает — себя публичным покаянием.

Тема мук совести тесно связана с важнейшей и поистине вечной темой западной драмы — темой раскаяния. В драме раскаяние родилось раньше любви и смогло ее пережить. Древнегреческая трагедия не знает любовных сюжетов, но знает ужас от собственных деяний. Порожденное индустриальной революцией охлаждение страстей резко снизило роль безумной любви в театральных

<sup>1</sup> Ярхо В.Н. Была ли совесть у древних греков? (К изображению человека в аттической трагедии)//Античность и современность., М., 1972. С. 251–263.

сюжетах, но не тронуло, а даже усилило раскаяние — именно потому, что социальная функция раскаяния заключается в ограничении и подавлении других страстей. Фрейдизм анатомировал любовь, но превознес чувство вины.

Вообще говоря, любовь и раскаяние, страсть и раскаяние — категории разных порядков. Раскаяние может приобретать форму неуправляемой страсти, — как ни чем не заглушаемое чувство вины, как страшные муки совести, — но это может быть и рассудочный акт. Однако в любом случае, раскаяние играет роль драйвера девиантности, поскольку раскаяние является источником *парадоксализации* человеческих мотивировок.

Всякая «парадоксализация» заключается в том, что человек одновременно хочет и не хочет некоего поступка, — и в итоге борется с собой и сам оказывается собственным противником. Драма изобретает ситуации, в которых человек оказывается в противоречии с самим собою, осуждает самого себя, противоречит сам себе — короче, испытывает то, что позднейшая психология называет «сшибкой». Логическим «пиком» самопротивопоставления является самоубийство, — когда существование человека оказывается причиной прекращения существования. Но пока он жив, простейший, но популярный и эффективный способ противопоставления человека себе — раскаяние, широко используемое в театре с античных времен. В этом случае «раздвоение» субъекта на две враждующих стороны происходит во времени. Личность в настоящем судит самого себя прошлого, ужасается и стыдится совершенных в прошлом поступков; судит себя как постороннего человека, — но при этом парадоксальным образом не может отречься от себя, не может отказаться от идентичности с собой прошлым, но и не может принять на себя совершенные поступки. Эти противоречия разом порождает и субитативный логический парадокс, и зрелищный эмоциональный всплеск.

Раскаяние, кроме прочего, усложняет и «иррационализирует» сюжет о возмездии, о преступлении и наказании, — поскольку появление в сюжете раскаяния, по сути, представляет собою результат раздвоения акта наказания: реальному возмездию предшествует «внутреннее», духовное.

Раскаяние играет роль медиатора, снимающего антагонизм между преступлением и наказанием, между преступником и наказывающим. До того, как свершится воздаяние, преступник сам его внутренне принимает, считает себя достойным его — таким образом, финал драмы «судит» ее завязку и признает ее недолжной. Драма, венчающаяся раскаянием, заключается в том, что драма вообще не должна была произойти, и что ее герой теперь не стал бы ее героем.

Античность не знала раскаяния в современном или в христианском смысле слова, но герои античности постоянно оказывались в ситуации, когда им приходилось ужасаться своих прошлых поступков и стыдиться их. Раскаивается Геракл, в безумии убивший собственных детей. Раскаивается Даянира, по ошибке отравившая собственного мужа. Стыдится и кончает с собою Аянт, в насланном богами ослеплении убивший домашних животных вместо врагов. В ужасе от содеянного ослепляет себя Эдип, а в трагедии- продолжении «Эдип в Колоне» уже раскаивается в этом опрометчивом поступке. Все эти случаи объединяет то, что поступки, которыми впоследствии приходится ужасаться, совершались в состоянии неполной вменяемости: под влиянием безумия, порыва страсти, наваждения или вследствие обмана. Ужас приходит тогда, когда героям возвращается яс-

ность ума, а ситуации — прозрачность. Можно сказать, что в греческой трагедии раскаяние являлось следствием не морального роста, а только восстановления когнитивного статуса, если угодно — «когнитивной реанимации». Недолжные поступки бывали последствием помех, мешавших полностью осознать ситуацию, а «раскаяние» возникает тогда, когда помехи исчезают, и герой осознает все им содеянное. Преступники, совершающие преступление в здравом уме — такие, как Клитемнестра, — в античной трагедии обычно не раскаиваются.

Средневековое моралите ввело христианское раскаяние напрямую на театральные подмостки.

Новоевропейская драма соединила античный ужас и самосуд со средневековым покаянием. Раскаяние Отелло, по сути, продолжает простейший, разработанный в античные времена, тип раскаяния под действием «когнитивной реанимации»: Отелло был обманут, впал в ошибку и затем осознал свою ошибку. Наряду с этим появляются и случаи раскаяния «христианского типа», — под влиянием выросшего самосознания, проснувшейся совести (леди Макбет Шекспира), а также вследствие надвинувшегося возмездия (Фауст Марло, восточный царь Ахриман в «Ное» Вондела). В XVIII веке раскаяние становится любимейшей темой просветительских драматургов. Герои Вольтера и Альфьери постоянно мучаются совестью, и постоянно раскаиваются в совершенном — и до, и во время и после поступка.

Написанную в середине XIX века «Тереза Ракен» Золя считают первой драмой натурализма, первой драмой, где изображается роль нервов, подсознания и сексуального влечения. А по сути дела, эта драма представляет тщательно изображенную, подробную, но, в общем, традиционную картину раскаяния: совершившие убийство супруги замучивают себя угрызениями совести и страхом разоблачения, и не выдержав этой моральной пытки, кончают с собой. То, что в понятиях новейшей психологии муки совести и страх разоблачения можно отнести на действие нервов и подсознания — может быть и резонно, но от этого сами муки совести не становятся чем-то принципиально новым. Тут Золя во много выступает наследником психологизма просветительской драмы.

В трилогии О'Нила «Траур — участь Электры» нет практически ничего кроме раскаяния — вернее, после совершения преступления, героя постигает постепенно нарастающее раскаяние, приводящее в финале к гибели. В данном случае сюжетная схема «Траура» очень напоминает схему пьесы Золя «Тереза Ракен».

Во второй половине XIX века нравственный самосуд в драме иногда приобретает форму публичного покаяния, которое становится кульминацией драмы. Причины этого требуют отдельного рассмотрения. Возможно общей причиной стала «социологизация» общественной и художественной мысли XIX века, а также распространение публичного судопроизводства и парламентских прений. Раньше раскаяние было таинством, совершающимся между индивидом и Богом. Отелло или братоубийцы из «Мессинской невесты» Шиллера и «Юлиуса Тарентского» Лейзевица судили себя, хотел смерти — но им не требовалась площадь, чтобы рассказать о своем окаянстве. Но, начиная со второй половины XIX века, все чаще кающийся обязан урегулировать свои отношения не только с Богом и своей совестью, но и с обществом. Первым драматургом, введшим в финале сцену публичного покаяния, кажется, был Писемский в драме «Горькая



судьбина». В ней убивший незаконного сына своей жены крестьянин публично кается перед всем селом. Затем в «Столпах общества» Ибсена герой (консул Берник) признается в своих прошлых прегрешениях на своеобразном митинге перед пришедшей его чествовать делегацией горожан. Во «Власти тьмы» — пьесе Толстого, написанной во многом под влиянием «Горькой судьбины» — человек, убивший ребенка и участвовавший в убийстве первого мужа своей жены, публично, во время свадьбы кается и отдает себя в руки правосудия. Наконец в драме Верхарна «Монастырь», мы даже можем увидеть некоторое объяснение того, почему происходит отказ от обычного, безлюдного покаяния. Герой драмы, монах-убийца, настолько терзаем муками совести, что ему недостаточно предлагаемых церковью процедур исповеди и наказания греха, — он производит публичное покаяние во время общей службы, и тем самым гибнет в качестве монаха. Верхарн не объясняет, чем плохо церковное покаяние, но явно показывает, что оно не достаточно для души, алчущей этого покаяния.

В эпоху Шекспира или романтизма человек, видящей неискупимость своего греха, всегда имел под рукой выход — самоубийство. Кончает с собой убивший жену Отелло, кончают с собой убившие братьев герои Шиллера и Лейзевица, но герои Толстого и Верхарна считают, что поступок, совершенный тайком, при немногих свидетелях, не достаточен, — убить их должно общество в обстановке публичности.

В XX веке некоторые драматурги начали стилизовать драматические формы прошедших веков. В таких драмах Гофманстала как «Имярек» и «Глупец и смерть» мы видим уже совершенно классическую форму христианского раскаяния, главный герой за оставшийся перед смертью час пересматривает всю свою жизнь, отрекаясь от прежних друзей, любви и ценностей. Эти драмы интересны тем, что сам сугубо «внутренний» процесс раскаяния в них визуализован в форме общения героя с аллегорическими фигурами и духами умерших.

Еще более интересно решение этой темы в другой «стилизованной» и несущей черты моралите драматической трилогии Франца Верфеля «Человек из зеркала». В ней в конце пьесы героя приводят на суд. Казалось бы здесь мы имеем дело с темой суда, — но в последний момент судья, аллегорическая фигура, под которой скрывается духовный наставник героя, уступает герою судейское место, и предлагает ему судить себя самому. Суд превращается в суд над самим собой, в духовное испытание, которое герой успешно проходит, поскольку осуждает себя на смерть, отказываясь от имеющегося у него права помилования.

Еще один важный этап в освоении темы раскаяния, произошедший в конце XIX века заключался в «экстенсификации» чувства раскаяния, — то есть в превращении его из единичного события в гнетущее чувство вины, когда человек на протяжении многих лет раскаивается в прошлом и изнемогает под этим моральным бременем. Лучшим примером здесь может служить драма Ибсена «Росмерсхолм», герой которой изнемогает под бременем вины перед покончившей с собою женой, что символизирует его неспособность пройти через мост, с которого она бросилась в реку. В конце драмы герои приходят к выводу, что искупить свою вину они могут, только бросившись с этого же моста.

Раскаяние, как и безумие — прекрасный эквивалент любви в роли затмевающей трезвый рассудок сценической страсти.

## Глава 11

# Энергия заблуждения

### 11.1. Ошибка как элемент сюжетосложения

Главный вопрос, который встает при построении драматического сюжета, как правило, заключается в том, чтобы отыскать причину иррационального, аномального поведения героя. Интрига завязывается именно с того момента, когда герой уходит с проторенной обществом стереотипной колеи. Одной из самых распространенных и типичных примеров «девиантности» поведения драматических героев являются заблуждения — то есть, явные ошибки в выстраивании поведения, порожденные нехваткой необходимой информации либо ее неверным истолкованием. Чтобы возник сюжет, нужно заставить героя разбить оковы рутины и отклониться от повседневной колеи, — а для этого его, например, нужно ввести в заблуждение. Тут перед нами то, что можно было бы назвать информационной версией драматической иррациональности.

Бывают сюжеты, целиком построенные на ошибках, ложных впечатлениях, недостоверной информации или нехватке нужной информации, и самым известным из них является конечно «Царь Эдип» Софокла. Как говорит В. Руднев, «Ошибка — принятие одного за другое, *qui pro quo* — один из самых мощных двигателей сюжетов в драматургии»<sup>1</sup>. При этом, по его мнению, сам исторический переход ритуала в театр как раз и заключается в том, что в ритуале все заранее известно и для неопределенности нет места, в то время как в театре на место определенности приходит эксцесс и тайна. Аналогичного мнения придерживался А.И. Белецкий, который писал, что «Наиболее театральными оказываются произведения, в сюжете которых присутствуют мотивы вольной или невольной мистификации, обмана, вольного или невольного заблуждения»<sup>2</sup>.

Парадоксально, но тот факт, что заблуждения выступают в качестве важнейших движителей сюжетообразования, еще раз демонстрирует нам действие столь

<sup>1</sup> Руднев В. Здесь — там — нигде. Пространство и сюжет в драматургии //Московский наблюдатель, 1994, №3/4. С. 10.

<sup>2</sup> Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. С. 118.

важного для драмы принципа прозрачной причинности: если герой «заведомо» заблуждается, значит и автор и зрители знают, какая же оценка ситуации является верной, и заблуждения героя представляют собой отклонение от этой явно и ясно установленной автором «канонической истины». При этом «каноническая истина» не только «соответствует действительности» с точки зрения автора, но она еще и чрезвычайно «практична» с точки зрения выстроенной автором реальности и изображенного им общества. Зная эту «каноническую истину» можно достигать своих целей, и быть нормальным элементом социальной системы. Заблуждающийся драматический герой не просто чего-то не знает, он не знает некоего крайне важного для него, ключевого для его жизни и его намерений факта. Заблуждающийся герой *лишен важной информационной ценности*. Будучи лишен этой ценности, он выпадает из нормальной жизни и попадает в «историю». Заблуждение играет роль помехи для нормального функционирования социума — настолько нормального, что в нем «ничего не происходит», то есть не происходит ничего интересного с точки зрения драматической сюжетике.

Заблуждение становится основой драматического сюжета уже в Древней Греции — причем здесь может быть даже в большей степени, чем когда-либо после. Общим местом у исследователей греческой трагедии стало мнение, что основной источник конфликта тут носит когнитивный характер, что сюжет возникает из ошибки главного героя. Так, О.М. Фрейденберг пишет, что «Конфликт греческой трагедии дает стык не правого с неправым, а слепого со зрячим, мнимого с подлинным, несведущего с мудрым. Это конфликт ошибки с истиной... Слепота и зрячесть организуют трагический конфликт»<sup>1</sup>. Аналогично и М.Л. Гаспаров отмечает, что важнейшая категория аристотелевской эстетики — «трагическая вина» — по сути является не виной, а ошибкой, она представляет собой «просто результат недостаточности человеческих знания о мире, о всеобщей связи событий, в силу чего человек обречен время от времени поступать «ошибочно», «невпопад»<sup>2</sup>. «Из-за всех пертурбаций персонажи не видят, не понимают происходящего, пока не становится слишком поздно, — говорит Р. Бакстон. — Герои и героини трагедии ограничены не только своими моральными устоями, но и всеобщей человеческой неспособностью понять развитие событий»<sup>3</sup>.

Иногда героев греческой трагедии толкает на странные поступки безумие, но, как доказывают многие знатоки античности, «безумие» греческие трагики понимают прежде всего как когнитивный феномен, — как патологическую ошибку героя в понимании фактов и ситуаций. В безумии у Еврипида Геракл принимает своих детей за врагов («Геракл»), Аянт принимает домашних животных за вождей ахейского войска («Аянт»), мать царя Пенфея принимает своего сына за льва («Вакханки»). Однако само по себе совершенное безумным героем убийство достаточно рационально — но боги, насылая на человека безумие, заставляют его ошибиться в объекте убийства.

Таким образом, безумие в античной драматургии — это не более чем *причина ошибки*. При этом наряду с безумием в греческих трагедиях в качестве стиму-

<sup>1</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 473.

<sup>2</sup> Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии. С. 131.

<sup>3</sup> Бакстон Р. Герой греческих трагедий: человек или супермен? М., 2004. С. 12–13.

ла действия используются и добросовестные заблуждения: Эдип по неведению женится на собственной матери, Даянира, обманутая кентавром Несом, дает своему мужу плащ, пропитанный ядом, думая, что яд — это приворотное зелье. Обычное заблуждение выступает в античной трагедии как «младшая сестра» помрачению ума.

Новоевропейская драма, отбрасывая тему безумия, усиливает и многообразно развивает темы ошибок и обмана. Во многих пьесах не хватает ложной решающей информации, которая появляется в конце произведения, чтобы рассеять все недоразумения. Действие пьесы со скрытой информацией иногда сводится к постепенному ее вскрытию, к выведению на свет, к приближению к истине. Такой сюжет опять же работает на реализацию принципа прозрачности причинно-следственных цепочек: показывая скрытые стороны реальности, писатель тем самым обнажает тайную пружину реальности, показывая сокрытую механику, управляющую событиями, и делая ее «плоской» и понятной для зрителя.

Именно для пьес такого типа становится наиболее наглядной правота Г. Маргвелашвили, считающего что само «сюжетное время» течет через расширение видения героя — причем, расширение горизонта видения происходит только через «со-бытие с другими», поскольку, как это видно на примере Эдипа, — в одиночку прорвать ослепление видимостью невозможно<sup>1</sup>. Если воспринять эту мысль буквально, то ее можно истолковать в том смысле, что неравновесие, которое порождает течение сюжета, есть прежде всего недостаток информации, и течение сюжета есть поступление новой информации на сцену, к сведению зрителя и главного героя. Сюжет подходит к финалу, когда ликвидирован существенный дефицит информации. Хотя очевидно, что к этой схеме нельзя подвести все драматические сюжеты, также очевидно, что многие — такие, как «Отелло» или «Царь Эдип» — ей соответствуют. Именно для персонажей этих пьес действует формула Б.О.Костелянца: «Поведение героя определяется во многом тем, что здесь все “скрытое” непременно открывается в процессе интенсивного общения»<sup>2</sup>.

Раскрытие истины часто оказывается кульминационным моментом пьесы, в связи с чем любопытно привести мнение А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, говоривших, что принцип «контрастного перехода», который в построении сюжета проявляется в таких темах, как «перелом» и «катастрофа», в познавательных процессах выражается в темах «познание», «откровение», «истина»<sup>3</sup>. Достижение истины есть «перелом» познавательного процесса, но если сам поиск истины представляет собой основу сюжета, то истина оказывается и сюжетным «переломом». Этот перелом часто заключается в решающей встрече: для того, чтобы сокрытая информация наконец стала известной, надо чтобы люди, владеющие разными ее частями, встретились, — или чтобы более информированные встретились с менее информированными. Поэтому очень часто сюжет пьесы — или ее финал — сводится к тому, что косвенно связанные друг с другом, но редко встречавшиеся люди, наконец собираются в одном месте

<sup>1</sup> Маргвелашвили Г. Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976. С. 49–58.

<sup>2</sup> Костелянец Б.О. Мир поэзии драматической. С. 467.

<sup>3</sup> Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. О приеме выразительности «отказ. С. 75.

и в результате выясняется некое таившееся под покровом тайны обстоятельство или преступление. Так, например, «устроены» «Преступление» Мюльнера или «Профессия миссис Уоррен» Бернарда Шоу.

Важнейшая особенность драматического сюжета — причем, особенность, охватывающая европейскую драматургию буквально всех времен от Эсхила до Тенниси Уильямса, — заключается в том, что вопреки тому, как это бывает в жизни, герой, чье поведение было искажено заблуждением, крайне редко так и не узнает правды, или умирает, до того, как правда открылась. Хотя бы за мгновение до смерти ему дают узнать, как же он заблуждался. Здесь мы видим опять торжество принципа прозрачной причинности, которая становится прозрачной не только для зрителя, но и для героя. Впрочем, в еще большей степени здесь мы видим, как принцип прозрачности причинности находится на службе принципа прозрачности психологии: именно благодаря тому, что персонаж испытывает «субитативное» потрясение, от того что может сравнить свое заблуждение с правдой, он демонстрирует скрытые черты характера. Выявление событийной тайны играет роль потрясения, выявляющего психологическую тайну. Так, моральный ригоризм и решительность главной героини «Профессии мисс Уоррен» Бернарда Шоу в полной мере выявляется именно благодаря тому, что она узнает, что ее мать — содержательница борделей.

Важность «информационных дефицитов» в сюжетике драмы заставляет некоторых авторов даже преувеличивать их значимость. Так, по мнению Никласа Лумана сюжеты почти всей старой драматургии — средневековой, шекспировский, и классицистической — строятся на различии осведомленностей героев. О сюжете можно узнать только «что видимые нами тела видят в пространстве, а чего не видят». «Зритель видит, что люди не знают чего-то, что ему самому уже известно, или, что часть персонажей на сцене что-то знает, чего не знают другие, и начинает их обманывать. Вся драматургия развивается через череду обманов, включая притворство в мотивах и в социальных отношениях. У Расина это четко ведет к распаду гарантированного социального порядка»<sup>1</sup>.

Фактически, из этого мнения Лумана следует, что важнейшим источником сюжетного действия является неравномерность распределения информации в обществе. Одинаковая осведомленность всех субъектов снижает как вероятность конфликтов, так и вероятность иных нарушающих функционирование социальной системы иррациональных действий. Иными словами, уменьшается число поводов для возникновения сюжета. Именно из неравномерности распределения информации вырастает тема шантажа — поскольку шантажист знает то, чего не знают другие, что было сокрыто. Тема эта становится популярной во второй половине XIX века. В «Польдере» Пиксерекура и Дюканжа тайну происхождения сына палача Польдера раскрывает шантажист Андриен Вандек, мечтавший с помощью угроз вынудить дочь главного героя выйти за себя замуж. На непоименованные преступления намекает иностранный шпион в «Жене Клода» Дюма-сына, разоблачением подделанной подписи грозят героине «Кукольного дома» Ибсена. В драме Голсуорси «Без перчаток» аристократы, пытаясь изба-

<sup>1</sup> Луман Н. Введение в системную теорию. С 253.

виться от беспокойного соседа-буржуа, грозящего построить фабрику, выясняют темное прошлое его невестки и шантажируют соседа.

Впрочем, «эмбрионы» темы шантажа встречаются и раньше, например, в «Коварстве и любви» Шиллера, где сын президента фон Вальтера вынуждает своего отца не делать зла родителям своей возлюбленной, грозя разоблачить отцовские преступления.

Типичный сюжетный прием, позволяющий ошибке перерасти в трагедию, заключается в том, что герои успевают совершить некое непоправимое действие до того, как получают информацию о своей ошибке. Например: мать или отец губят сына до того, как узнают, что это их сын («Поклонение кресту» Кальдерона, «Нельская башня» Дюма-отца, «Лукреция Борджа» Гюго). Влюбленные успевают покончить с собою или уйти в монастырь до того, как узнают, что их возлюбленные живы («Ромео и Джульетта» Шекспира, «Рыцари крестовых походов» Коцебу). Жертва уже убита, и лишь потом выясняется, что она оказалась невинной («Отелло» Шекспира, «Заира» Вольтера). Только после свадьбы человек узнает, что у его жены раньше был любовник («Как жаль ее развратницей назвать» Джона Форда, «Трагедия девушки» Бомонта и Флетчера, «Лулу» Ведекинда). Эти драмы можно назвать трагедиями опоздавшей правды, или — менее высокопарно и более современно — трагедиями запаздывающей информации, тип очень древний, рожденный в античности: Эдип слишком поздно узнал, кто его отец, Даянира узнала вредоносность крови кентавра уже после того, как отравила мужа, Геракла очнулся от безумия уже после того, как успел убить своих детей.

Такой феномен, как «вскрытие», «выявление» ранее скрытых, тайных сторон реальности обеспечивает субитативный эффект, поскольку возникает «неожиданное» противопоставление между обликами объекта до и после обнаружения истины — например, неожиданно, человек меняет облик, оказывается не похожим на самого себя, не соответствующим самому себе. «Первичная» диагностика, «первичный осмотр» персонажа создают один его облик, а более тщательно исследование — другой, но второй облик оказывается эффективным именно потому, что возникает на фоне еще не забытого и противоречащего ему первого облика.

Ошибка не только заставляет героев поступать нерационально, но и порождает побочные эстетические эффекты. Невозможность (в том числе логическая невозможность) есть высшая степень неожиданности. В самом понятии «невозможности», «небытия» содержится момент прогноза, устанавливающего границы нашего будущего опыта: то, что не бывает, не существует, не может быть, мы — как мы предполагаем, прогнозируем — не встретим в своем опыте. Именно поэтому изображение того, что не бывает, всегда субитативно. Фантастика использует это свойство нашего восприятия напрямую, отталкиваясь от господствующих в современной ей культуре представлений о границах реального и создавая изображения нереального. Нефантастическая литература подходит к делу тоньше, однако всегда, когда нужно позаботиться об эффектности, писатели ищут ситуации, о которых можно было бы сказать, что этого «не может быть». Битва в Фермомпильском ущелье поэтически эффектна потому, что на первый взгляд невозможно тремстам воинам противостоять десяткам тысяч врагов. С точки зрения журналистики такая битва может быть названа сенсационной,

но принцип сенсационности и принцип драматизма в равной степени отталкиваются от человеческих ожиданий, предполагающих повторение наиболее вероятных структур повседневного опыта.

В поисках доступных изображению невозможностей драматурги конструируют ситуации, напоминающие логические парадоксы, то есть высшие из логических невозможностей, когда вещь одновременно является и не-является чем-то, и А равно не-А. Разумеется, изобразить это буквально — тем более, без помощи фантастики — нельзя, но можно создать у разных персонажей равно обоснованные, но различные мнения на один и тот же предмет, и кроме того можно заставить человека ошибиться, быть подверженным иллюзии и принять один предмет за другой. В результате в качестве фактора, определяющего поступки героев, данный предмет действительно двоятся, разом являясь и не являясь тем, что он есть на самом деле. Эффект неожиданности в этом случае возникает тогда, когда предмет внезапно показывает свою истинную суть, превращаясь в собственную противоположность. В результате враг, которого хотят отравить, неожиданно оказывается сыном («Ион» Еврипида). Женщина, которая выходит или хочет выйти за героя замуж, оказывается его матерью («Эдип» Софокла и «Женитьба Фигаро» Бомарше). Умершая жена, которую уже положили в гроб, оказывается живой («Перикл» Шекспира).

Подобные сюжетные метаморфозы совершенно великолепны в качестве средств обеспечения субитации, поскольку они неожиданны не только с чисто познавательной точки зрения — как реализации невозможного, но сопровождаются побочными эффектами, связанными с тем, какие именно свойства вещи оказываются раздвоенными. Например, в «Ионе» от героини утаивается сыновство Иона, то есть утаивается отношение, предполагающее любовь — и благодаря этому, оказывается возможным парадоксальная вражда против того, кого следовало бы любить.

Из возникшего еще в античности сюжета, построенного на ошибке героя, вырос сюжет о выяснении истины. Иногда такого рода «выясняющие истины» драмы именуется «аналитическими», — то есть сводящими к анализу обстоятельств (как правило, — имевших место еще до начала действия). По определению немецкого литературоведа Матиаса Штресснера аналитическая драма — это «драма, в которой благодаря аналитическому действию, в конце концов, раскрывается неизвестное событие прошлого, в течение длительного периода времени или намеренно утаиваемое»<sup>1</sup>.

По классификации Штресснера существует 4 типа аналитической драмы:

- Обнаружение подлинной идентичности лица (Эдип);
- Носитель тайны вынужден раскрывать свои секреты («Профессия мисс Уоррен»);
- Развал коалиции «носителей тайны» («Столпы общества»);
- Снятие ложного обвинения («Семейство Шроффенштейн»).

Кроме того, Штресснер добавляет к этому списку еще три разновидности «квазианалитической драмы»:

- Раскрытие тайны загадочного персонажа;

<sup>1</sup> Strassner M. Analitisches Drama. Munchen, 1980. S. 38.

- Исполнение предсказания;
- Драма воспоминаний («Долгий день уходит в ночь» О'Нила).

Данный «Список Штресснера» стоит сравнить с классификацией, предложенной английским филологом Томасом Кейвом, согласно которой существует 5 разновидностей «Драм с узнанием»:

- Семейный сюжет с разлукой («Эдип»);
- Сюжет с безумием;
- Сюжеты с затемненным положением дел (детектив);
- Сюжеты с иллюзорным узнаванием («В ожидании Годо»);
- Узнавание произведения внутри произведения («Гамлет»).

Обе классификации, может быть, не исчерпывающие, но дающие представление о спектре использования темы ошибки и прозрения в мировой драме.

Драматический сюжет, подчиненный проблеме выявления истины, является воплощением схемы, имеющей значение и за пределами драмы. По мнению С.М. Козловой существует мировой сюжет о поисках и выведывании истины, состоящий из 4 стереотипных элементов: 1 — запрет или сокрытие истины; 2 — выведывание; 3 — нарушение запрета — и в конечном итоге, после многочисленных приключений — 4 узнавание истины, влекущее за собою смерть или бессмертие.

К числу традиционных персонажей — «искателей истины» относится Фауст<sup>1</sup>.

Если до начала XX века поиск истины был прежде всего преодолением заблуждений, то — уже в XX веке — родился сюжет, основой которого также является поиск и выяснение истины, но уже безотносительно к совершенной кем-то ошибке. В XX веке до драматических писателей дошло осознание того факта, что причинность в мире далеко не прозрачна, и что человек совершает далеко не самые оптимальные поступки отнюдь не потому, что от него кто-то что-то скрыл, или кто-то его обманул, или даже потому, что его понимание ситуации отклоняется от некоего канонического понимания, данного другим персонажам. При этом принцип прозрачности причинности не ушел из драматургии совсем: несмотря на все декларации про иррациональность бытия, драматурги в течение всего XX века, за редким исключением, не сомневались, что человек способен познать все касающиеся его важные обстоятельства. Но только сделать это он может лишь ценой большого труда, и при этом, — вот важная особенность драматургии XX века — отнюдь не обязательно должны иметься персонажи, которые знают истину с самого начала, и которых достаточно найти, встретить и спросить, чтобы ее узнать. Сочетание несовместимого — философского принципа иррациональности бытия и драматургического принципа прозрачности причинности — привело к «компромиссной конструкции», когда исходно истина не дана никому, но к финалу, в результате трудных коллективных усилий ее все-таки можно узнать (Пиранделло осознанно опровергал это — но это скорее исключение).

В XX веке появились пьесы, где сюжет не просто сопровождается выяснением неких скрытых обстоятельств, но сводится исключительно к такому

<sup>1</sup> Козлова С.М. Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 38.



процессу выяснения, — часто происходящему в рамках длительного обсуждения. Например, трагедии Юджина О'Нила «Долгий день уходит в ночь» и «Луна для пасынков судьбы» сводится к тому, что немногочисленная группа персонажей (четверо в первой пьесе и двое во второй) в процессе интенсивного общения выясняют свое истинное лицо, свои истинные проблемы и свое отношение друг к другу — установление окончательной истины и становится финалом пьес. Примерно таков же сюжет пьесы Пристли «Опасный поворот». Сюжет «Кредиторов» Стриндберга сводится к выяснению истинных взаимоотношений мужа и жены, что в конечном итоге убивает самого слабого — мужа.

В «Инспектор пришел» Пристли ход действия сводится к допросу героев полицейским инспектором, — и в ходе этого допроса выясняются скрытые в прошлом тайны.

Полицейский инспектор, или вообще тот, кто должен раскрывать тайны — характерный персонаж драматургии XX века отнюдь не только потому, что детективы вообще популярны, но потому, что фигура ведущего расследование находится в центре аналитического сюжета, — а сюжет о выяснении истины является для современной драматургии важнейшим. Следователь особенно характерен для той разновидности аналитических драм, которые можно назвать драмами-разоблачениями: это пьесы о поисках истины, в которых предметом обнаружения становится компрометирующая одного из персонажей информация. Пьеса о поиске истины превращается в пьесу разоблачение.

Так к разоблачению главной героини-злодейки, приносящей несчастья своим близким, — сводится, по сути, действие «Пеликана» Стриндберга.

Действие «Сонаты призраков» Стриндберга в сущности сводится к тому, что один из персонажей разоблачает всех остальных, срывая с них маски.

В пьесе Фейхтвангера «Американец» приехавший в Италию американский предприниматель призван взорвать косную и полуфеодалную жизнь этой отсталой страны. И кроме прочего, он разоблачает тайны встающих у него на пути персонажей: потопленный героическим офицером турецкий корабль вовсе не был полон солдат, а ухаживающий за его девушкой немецкий ученый оказывается женатым. Разоблачение становится орудием очищения пространства перед лицом нового социального победителя.

Сюжет пьесы Кокто «Рыцари круглого стола» в сущности сводится к разоблачению обманов: разоблачают обманы волшебника Мерлина, но одновременно всплывает, что жена Артура Геневра изменила с Ланселотом и родила от нее детей. Открытие этих тайн мучительно — и необходимо. Сам Кокто говорил, что «Рыцари круглого стола» — пьеса о дезинтоксикации, о наркотической ломке.

Редкий вариант аналитической пьесы Пристли дает в своей драме «Сокровища острова Пеликан». В ней словесный анализ заменяется активными действиями, люди борются за обладание кладом, — но фактически, истинной целью пьесы является демонстрация «истинных лиц» всех персонажей, и, не приближаясь к обладанию сокровищами, герои Пристли все более «обнажаются», демонстрируя то, что в классической аналитической драме они бы исповедальной проговаривали. Фактически в «Пеликане» Пристли дает образец замаскированной аналитической драмы, хотя обладающей таким важнейшим признаком жанра, как

изоляция персонажей. Если герои «Долгого дня» О'Нила изолированы в одной комнате, то герои «Сокровищ острова Пеликан» изолированы на необитаемом острове, где им не остается ничего иного, как выяснять отношения.

Финалом подобных пьес становится то, что Пави именует «узнаванием в широком смысле»: «Драма заканчивается только тогда, когда персонажи осознали свое положение, смирились с судьбой или постигли силу нравственного закона, поняли свою роль в мире драмы или трагедии»<sup>1</sup>. Узнавание мучительно, сопряжено с потрясениями, стрессами. Душевные муки человека, узнавшего правду, — главная тема драматургии с античности до наших дней. И «Эдип», и «Гамлет», и «Кошка на раскаленной крыше» — это рассказы о людях, потрясенных вскрывшейся правдой.

Бывает, правда, что правда не приносит ничего кроме мучений, — как это мы видим в драме Голсуорси «Спектакль». В нем расследование внезапного самоубийства человека вынуждает всех причастных к нему мучительно выставлять все свои тайны на всеобщий позор. Происходит мучительное выявление никому не нужной и по большому счету не подлежащей раскрытию правды.

Главный урок «Спектакля» заключается в том, что все важнейшие факты, которые по стереотипному взгляду должны пролить свет на причины убийства в, итоге оказываются совершенно не важными и не имеющими отношения к делу. Герой «Спектакля» покончил с собой не из-за личных или финансовых проблема, а из-за мучающей его контузии, полученной на войне. Все «симптомы» и «верные признаки» таящейся подоплеки в итоге оказываются ложными и ни о чем не свидетельствующими. Как и инквизиционная пытка, процесс выяснения правды мучит людей, но не приводит к познанию искомой истины, — хотя по ходу дела и разоблачает множество тайн, вроде супружеской измены. В определенном смысле «Спектакль» логически завершает тему поиска истины в драме. Во всяком случае, эта пьеса фиксирует один из «полюсов» данной темы — бесполезной правды. Истоки «Спектакля» лежат в «Дикой Утке» Ибсена — пьесе о том, что обман иногда спасителен, чего не понимает главный герой пьесы Грегерс, чье неловкое раскрытие правды приводит к самоубийству ребенка, и которого Луначарский называл «Дон Кихот истины». Отсюда возникает мотив нежелания знать истину: в «Святом источнике» Синга слепые отказываются от прозрения и предпочитают слепоту.

## 11.2. Ключи от правды — запирающие и отпирающие

В тех случаях, когда огромное значение для сюжета приобретает скрытая, а затем «всплывшая» информация, в сюжете не могут не появиться элементы, выполняющие функции «операторов» сокрытия и раскрытия сведений, — то есть своеобразных ключей, которыми «правду» запирают и отпирают. К такого рода ключам могут относиться любые обстоятельства, способствующие искажению информации и выявлению истины вопреки искажению.

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 392.

### А) Операторы сокрытия информации

В драматургии от ренессанса до романтизма разработано множество стереотипных приемов, создающих для героев помехи познанию истинного положения дел и побуждающих их к ошибкам. Как отмечает В. Руднев, герой находится «здесь», а нужная ему информация — «там»; «здесь» отделено от «там» некой «перегородкой», — то есть между ними имеется «пространственно-эпистемический барьер, служащий для создания неразберихи»<sup>1</sup>. Очень забавна — но, в то же время резонна, — мысль итальянского философа Маурицио Феррариса, считающего, что совершенствование средств связи — и, таким образом, облегчение коммуникаций между людьми — разрушают стандартные драматические ситуации в кинодраматургии: «Отсутствие мобильного телефона, — пишет Феррарис, — делало возможным сцены с невероятным саспенсом, когда один герой никак не мог поведать другому нечто важное. В этом заключалось все напряжение таких сцен, а сейчас никакого саспенса уже не возникло бы»<sup>2</sup>. Впрочем, даже если есть мобильный, — герой современного триллера никогда не может дозвониться куда надо, так что дело не в наличии средств связи, а в драматургической необходимости затруднять передачу информации.

К числу самых распространенных источников затруднения коммуникации, или то, что можно назвать «генератором ошибок» в драматическом сюжете, относятся:

1) Долгая разлука, из-за которой герои, в том числе ближайшие родственники, не узнают друг друга.

Так, в драме Гюго «Рюи Блаз» коварный придворный выдает своего лакея Рюи Блаза за давно находившегося в отъезде кузена. Рюи Блаз совсем не похож на него, но длительное отсутствие «оригинала» мешает окружающим провести идентификацию. В «Шляпной династии» Леонгарда Франка главный герой возвращается домой после долгой эмиграции и под чужим именем — так, что собственный сын чуть не сдает его полиции. Важнейшая разновидность мотива долгой разлуки — мотив похищения (потери) одного из героев в детском возрасте, — благодаря этому, когда он становится взрослым, его не узнают и не знают кто он такой на самом деле (Эдип Софокла, Йон Еврипида, Фигаро в «Женитьбе Фигаро»).

Возвращение героя после долгой разлуки именно потому является распространенным мотивом и даже распространенным типом завязки, что разлука есть прежде всего когнитивное событие: это время, в течение которого знания героя об определенной ситуации (равно как и знания других персонажей об уехавшем герое) находились в «замороженном» состоянии, не обновлялись, — и в силу этого возникло расхождение между знаниями и реальностями. Вернувшийся персонаж, как это происходит в «Горе от ума» Грибоедова, застаёт дома совсем не ту картину, что оставил, и его поступки неловки именно в силу еще тяготеющих над ним прежних, устаревших представлений. Также и сам приехавший персонаж может оказаться для встречающих его большим сюрпризом, — они ожидали совсем не того, и сюжетная напряженность возникает из-за несоответствия

<sup>1</sup> Руднев В. Здесь — там — нигде. С. 11.

<sup>2</sup> Феррарис М. Ты где? Онтология мобильного телефона. М., 2010. С. 70.

ожиданий и реальности. Так и в «Дачниках» Горького, где героиня оказывается страшно разочарованной приехавшим писателем — кумиром своей молодости, оказавшимся лишенным не только обаяния, но и роскошных волос на голове.

Впрочем, возникающая из-за заблуждения сюжетная энергия может возникнуть в ситуации приезда даже если ему и не предшествовало расставание, а приехавший просто чужой человек. Чужой человек — может чего-то не понимать и не знать, — особенно если он пришелец из другой среды, другого культурного региона. Отсюда столь любимая в русской драматургии XIX–XX веков тема приезде из столицы в провинцию. Приезжий чужак не понимает местных жителей и не знает как себя надо вести: заблуждение порождает столь необходимую для действия иррациональность поведения.

2) Клевета и обман, изменяющие смысл поступка одного персонажа в глазах другого (иногда с подделкой его писем и приведением ложных свидетельств — например, в «Отелло» Шекспира).

Среди драматургов-классиков особо активным использованием темы обмана в сюжетосложении отличался Шиллер. Так, разбойничья карьера главного героя «Разбойников» Карла начинается с того, что его брат Франц подделывает письма Карла к отцу и письма отца — к Карлу. В «Коварстве и любви» Шиллера злодеи имитируют роман героини с придворным церемониймейстером, чтобы расторгнуть ее брак с главным героем. Главным двигателем действия в драме Шиллер «Заговор Фиеско» является мавр Хасан, он все время предает всех персонажей по очереди, всех вводя в заблуждение, и заставляя их из-за этого совершать опрометчивые поступки. В «Доне Карлосе» маркиз Поза специально клеветает на себя, чтобы отвести гнев короля от дона Карлоса. Наивной разновидностью обмана, активно — и очень наивно применяемой в английской драматургии шекспировских времен являются переодевания и изменения внешности — к чести Шекспира надо отметить, что он практически не прибегал к этому приему, хотя использовал путаницу с близнецами. Впрочем, наивный прием изменения внешности персонажа до полной неузнаваемости использован был в символических пьесах XX века — например, в «Макбете» Ионеско или «Рыцарях круглого стола» Кокто. Но обман не всегда злонамерен, иногда это «ложь во спасение» — в «Одетте» Сарду и в «Вина порождает вину» Джакометти дочери по различным соображениям специально говорят, что ее мать умерла. В «Мариамне» Геббеля жена Ирода инсценирует свою радость от ложных известий о смерти мужа, специально его провоцируя, — поскольку она возмущена его недоверием к себе.

3) Тайна, секрет — когда некая информация, необходимая для счастливого исхода действия известна одному из героев, но при этом он не может ее раскрыть остальным из-за каких-то побочных причин — например, данного обещания или связанного с раскрытием информации благополучия третьего лица.

Так, в драме Шиллера «Коварство и любовь» героиню под угрозой ареста отца вынуждают принять присягу, что она не откроет своему возлюбленному правду о том, что она хранит ему верность. В драме Кенъе «Сорока–воровка» героиню обвиняют в воровстве, и она не может представить доказательства своей невинности, поскольку в этом случае она должна была бы выдать своего отца — беглого солдата. В драме Дюма-отца «Мадмуазель де Бель-Иль» героиню обвиняют в неверности, в то время как на самом деле ночью она была на свидании с отцом

в тюрьме; однако раскрыть это обстоятельство она не может, поскольку знатная дама, устроившая свидание, взяла с нее клятву никому не говорить о нем, пока ее покровитель, герцог Орлеанский, занимает пост министра. Только внезапная отставка министра в последний момент позволяет героине оправдаться. Вообще, в «Мадмуазель де Бель-Иль» мы встречаем целое нагромождение обстоятельств, искажающих информацию: во-первых, герою посылают ложное приглашение на свидание, пользуясь тем, что он не знает почерка девушки (де Бель-Иль), которой домогается; затем, он встречается совсем с другой женщиной (маркизой де При), — но в темноте не узнает подмены, и наконец, когда де Бель-Иль упрекают в измене, она скована словом хранить тайну, и поэтому не может оправдаться. Развитие сюжета заключается главным образом в том, чтобы постепенно вскрывать вкравшиеся ошибки: ложное письмо удается разоблачить благодаря сверке почерка, тайну свидания в темноте удается узнать благодаря признанию маркизы, а выдать тайну героине помогают политические перемены.

#### 4) Временное заимствование отдельных признаков идентификации личности.

Роль такого признака может играть одежда или местонахождение. Позаимствовав одежду, или зайдя в чужое жилище, герой рискует навлечь на себя чужую судьбу. Чтобы завязать сюжетной узел, авторы заставляют персонажей путать людей — особенно драматично получается тогда, когда по ошибке убивают или пытаются убить другого человека. Графиню Элеонору, жену Фиеско в «Заговоре Фиеско» Шиллера убивает ее собственный муж, поскольку она одевает плащ врага. В «Ученике дьявола» Бернарда Шоу англичане арестовывают и хотят повесить Ричарда Даджена вместо священника Андерсона, поскольку застают героя в доме священника в обществе его жены. В «Короле забавляется» Гюго героиня специально приходит в логово наемного убийцы, чтобы убили ее вместо короля.

5) Страсть (и, как правило, порочная страсть), порождающая недоверие к людям и лишаящая человека способности трезво оценивать факты и правильно делать выводы. Такая страсть, помрачающая интеллектуальные способности драматических героев, несомненно, восходит к безумию древнегреческой трагедии. Так, основой сюжета трагедии Альфьери «Саул» является недоверие Саула к Давиду, который на самом деле является его истинным другом, и мог бы стать его спасителем, — но он охвачен доходящей до степени безумия подозрительностью. Саул уверен, что Давид претендует на его престол и в результате гибнет из-за неспособности отличить истинного друга и преодолеть свое недоверие. По общему мнению литературоведов, драма Клейста «Семейство Шроффенштейн» является предшественником «трагедии Рока». Однако рок тяготеет над героями «семейства» только потому, что под влиянием взаимного недоверия и чувства мести они спешат с выводами и не хотят тщательно разбираться в происходящем. В драме Клейста, которую А. Карельский назвал «трагедией недоверия» взаимная подозрительность главных героев не дает им увидеть факты. Вполне в античном стиле, страсть оборачивается безумием, искажающим то, что человек видит.

Царь Ирод в драме Геббеля «Ирод и Мариамна» так же, как и герои «Семейства Шроффенштейн» Клейста просто устает разбираться в том, кто виноват, и убивает всех без разбора — венчает все евангельское избиение младенцев как

грехом, которому нет оправдания, символом абсолютного зла. В драме Шницлера «Молодой Медард» главный герой убивает свою возлюбленную из ревности, поскольку думает, что она идет на любовное свидание с Наполеоном, — в то время как на самом деле она готовит на него покушение. Причина этой ошибки — недоверие к возлюбленной. Недоверие заставляет героя отказаться от своей возлюбленной в «Эвридике» Ануя. Тема недоверия демонстрирует нам, что любое доказательство (в том числе доказательство невиновности) не является исчерпывающим, и ни один симптом не является достоверным, если нет исходной установки, позволяющей толковать доказательства и симптомы в том или ином смысле. Знаки, через которые человек прочитывает мир, не манифестируют свой смысл, их можно понять и прочесть только при наличии доброй воли — «герменевтической установки».

Кроме недоверия, ненависти и мести роль искажающей факты страсти может играть жадность. Сребролюбие переходит в глупость у скупцов — героев комедий с давних времен, но такой не видящий правды стяжатель может быть и трагическим героем. Все помыслы капитана Бартлета, героя пьесы О'Нила «Золото», направлены на добывание сокровищ, которые оказываются просто побрякушками из меди. Самое интересное, что образец одного из этих мнимо-драгоценных изделий Бартлет все время держит при себе, — но боится на него посмотреть, боится убедиться, что его жизнь посвящена мнимой цели. А еще более любопытно, что самовнушение Бартлета заразительно, сын Бартлета под гипнозом отца видит, как груженное сокровищами судно входит в порт, — хотя, судно давно погибло. В XX веке, по мере изошрения психотерапевтических теорий, популярных психологами патологий, драматурги превращают страсти в уточненные формы самообмана. Психоанализ Фрейда подсказал драматургам еще один механизм сокрытия информации: ее непреднамеренное вытеснение из сознания, утаивание героем сведений от самого себя. Так, в драме Амели Нотомб «Косметика врага» герой убил свою жену, но не хочет признаться в этом самому себе, мечтает найти убийцу, — и в итоге, убийца является ему — но этот лишь галлюцинация, проекция подсознания главного героя.

6) Пространственная удаленность — большие расстояния мешают прохождению вестей и мешают удалившемуся человеку разобраться в истинном положении дел.

Так, в драме Джакометти «Вина порождает вино» родители главной героини находятся далеко от Англии, в Стамбуле, и поэтому героине удается убедить их, что ее муж умер, — в то время, как она на самом деле сбежала от него. В результате, возникает двойное заблуждение: муж думает, что умерла жена, а родители жены — что умер муж.

7) Ситуации хаоса. Немаловажное значение могут иметь природные катастрофы, войны, революции, — частым результатом которых является исчезновение больших массивов точной информации о произошедших событиях

Во время войн и катастроф люди часто «пропадают». Люди не имеют достоверных сведений о судьбе родственников; местонахождение тел и могил погибших оказывается неизвестным, и о нахождении людей в живых приходится судить на основании вероятностей (между тем, как в драме по закону предпочтения аномалии норме, случаются как раз наименее вероятные события).

Например, принц «затерялся», поскольку его скрывали от узурпатора, а знавший об этом вельможа оказался в темнице («Дон Санчо Арагонский» Корнеля). Завязка драмы Коцебу «Рыцари крестовых походов» заключается в том, что невесте рыцаря, прибывшей в его боевой лагерь, сообщают, что он погиб, — поскольку, он находится в плену у сарацинов, и там, скорее всего, погибнет. Между тем, рыцарь, вопреки расчетам, все-таки возвращается из плена, — но невеста, в отчаянии, успеваает уйти в монастырь. Единственное, чего не хватает в сюжете пьесы Коцебу «Сын любви», чтобы никакого конфликта не было, и герои — дворянин и соблазненная им крестьянка счастливо соединились — так это, информации, где же находятся герои. Однако масса обстоятельств — война, плен, затем смерть священника, знавшего о судьбе героини, — не дает узнать нужный адрес и откладывает счастливую встречу на многие годы. В драме Джакометти «Вина порождает вину», которую мы уже неоднократно упоминали, поскольку она является настоящим кладезем технологий сокрытия информации, — «заблуждение» возникло благодаря природному бедствию — наводнению, заставившему всех предполагать, что героиня погибла, — между тем как на самом деле она сбежала с любовником.

Любопытно, что когда литературовед М.Л. Райан, делает классификацию «грубых фабульных ходов», то есть неправдоподобных авторских вторжений в естественное течение действия, то более половины (а именно четыре из семи подобных ходов) или связаны с передачей неверной информации, или могут служить причиной неверной информации — а именно, это «необычайное совпадение», «сплетня», «ложная весть» и «вера клеветнику» (см. стр. 47–48 настоящего издания). По мнению Райана, при правдоподобных описаниях реальности, число грубых фабульных ходов уменьшается, поэтому в литературе XIX века их было сравнительно немного — зато модернизм опять возвращает их в литературу.

### *Б) Операторы раскрытия информации*

Итак, поскольку информация сокрыта, ее надо раскрыть.

Поскольку главной искомой ценностью в пьесах о заблуждении являются недостающие сведения, то огромную роль в таких пьесах приобретают носители этой дефицитной информации.

К числу таких носителей могут относиться люди, знающие то, чего не знает герой, отправленные кем-то кому-то сообщения (перехваченные, подслушанные, либо наоборот, но дошедшие или опоздавшие), и все то, что в криминалистике может играть роль улики.

Важнее всего конечно люди — поскольку драматургия вообще предпочитает людям нематериальным обстоятельствам действия. Эдип узнает правду о своем происхождении только благодаря допросу свидетелей и сведениям, сообщенным прибывшим посланцем. В драме Джакометти «Вина рождает вину» встреча матери с якобы умершей дочерью происходит только благодаря чрезмерному любопытству соседки, являющейся в гости незваной, сующей нос не в свои дела и благодаря этому устанавливающей личности обоих героинь и их сводящей.

Во французской драме XVIII–XIX веков чрезвычайно велика роль слуг как переносчиков информации — информацию они сообщают одним героям вопреки воле других и в неподходящий момент, что и вызывает движение действие.

Слуг используют как шпионов, сыщиков, и каналы для выведывания тщательно скрываемых секретов. Происходящий вопреки воле героев переток информации производит обострение конфликтов и ускоряет действие. Пожалуй, апогея по использованию этого приема достигает сюжет драмы Дюма-сына «Княгиня Жорж» — в ней шпионаж и добровольное доноительство со стороны слуг служат практически единственным двигателем действия. Пьеса начинается с того, что лакей пишет жене хозяина анонимное письмо о наличии у того любовницы. Хозяйка посылает служанку следить за мужем и т. д. Патетическое завершение пьесы — когда жена посылает мужа на смерть, а муж с этим соглашается — становятся возможным только благодаря тому же лакею, предупредившему, что в доме любовницы мужа ждет засада.

Секретарь — разновидность слуги: в пьесе Зудермана «Да здравствует жизнь» роль передатчика информации играет бывший секретарь политика Фелькерлинга, который утаил у себя некие документы, изобличающие внебрачную любовную связь своего бывшего хозяина. Теперь, когда Фелькерлинг и его бывший секретарь сталкиваются в качестве политических соперников — информация должна «всплыть».

Ну и конечно, шантажисты — также элемент раскрытия информации, «первые ласточки» ее постепенного превращения в общее достояние.

Наряду с людьми имеют значение и нематериальные носители информации. Тут по присутствующим в пьесах мотивам мы можем увидеть техническое развитие средств связи — от скачущих с устным сообщением курьеров до телефонов и электронных масс-медиа. Разумеется, огромное значение в европейской драматургии имеют письма — дошедшие, не дошедшие, опоздавшие, не отправленные и т. д. Перехваченное, но неправильно истолкованное письмо главной героини в «Танкред» Вольтера приводит ее в темницу (письмо к возлюбленному было истолковано как письмо к врагу). В драме Бомарше «Преступная мать» злодеи побеждают потому, что хитрый Фигаро перехватывает его переписку, и узнает, что собирающийся жениться на воспитаннице графа Альмавивы Бежарс уже на самом деле женат. Благодаря перехваченному письму выясняется личность главного героя в «Ревизоре» Гоголя. В «На каждого мудреца довольно простоты» Островского — то же самое удается благодаря украденному дневнику. Враги кардинала Ришелье в «Ришелье» Бульвер-Литтона также разоблачаются благодаря перехваченному письму, генерал в финале «Искусства заговора» Скриба соглашается на арест премьер-министра, поскольку его шантажируют перехваченным письмом. Похищенные бумаги, разоблачающие грехи героя — в основе сюжетов «Смерти Тарелкина» Сухова-Кобылина и «Кражи» Джека Лондона.

И конечно в пьесах, для сюжетов которых большое значение имеет искажение информации, огромное влияние получают всевозможные улики, позволяющие выявить истину, в частности, идентифицировать человека. Личность человека устанавливают по знакам на теле («Поклонение кресту» Кальдерона), по пеленкам («Женитьба Фигаро» Бомарше), по распятию («Анджело, тиран падуанский» Гюго), по портрету («Награда истины» Коцебу), по почерку («Мадмуазель де Бель-Иль» Дюма-отца).

Если в сюжете фигурирует значимое заблуждение — обязательно должны найтись человек или средство, позволяющее это заблуждение преодолеть.



### 11.3. Самые важные заблуждения

Хотя обстоятельств, в которых персонажи пьес заблуждаются, неисчислимо множество, можно выделить несколько связанных с ошибкой типовых мотивов, которые встречаются в драмах разных эпох, и производят в сюжетах наиболее сильное влияние — как в том случае, когда персонаж заблуждается, так и когда он прозревает.

Мнимая смерть персонажа — наверное, самый эффектный и в силу этого весьма распространенный в драматургии тип сюжетобразующего заблуждения, что определяется, во-первых, эмоциональной и житейской значимостью самого противопоставления жизни и смерти, и, во-вторых, тем, что среди всех транскалярных движений, превращение покойника в живого с точки зрения обыденного опыта является одним из наименее вероятных превращений противоположностей — куда менее вероятным, чем превращение раба в царя, богача в бедняка или друга во врага.

Но поскольку спутать живого человека с покойником довольно сложно, драматургам приходится изощряться, придумывая способы создания иллюзии смерти.

В античной драматургии воскресение мнимо умершего мы видим в трагедии Еврипида «Алкеста» — в ней уже обреченная на смерть Алкеста оказывается живой, поскольку Геракл побеждает бога смерти. Комический и эмоциональный эффект от воскресения Алкесты усиливается еще и тем, что Геракл рассказывает о своем подвиге не сразу. Сначала он приводит живую Алкесту к ее мужу Адмету завернутой в покрывало и выдает за свою рабыню. Беспрецедентность победы героя над смертью в сочетании с покрывалом создают иллюзию, позволяющую в глазах Адмета свершиться невозможному — воскресить умершую.

В новоевропейской драматургии для создания ситуации мнимой смерти используются более правдоподобные приемы, связанные с получением ошибочной или прямо ложной информации о смерти. Это могут быть недостоверные слухи о смерти героя (мнимая смерть Тесея в «Федре» Расина), сознательное лжесвидетельство о его смерти (мнимая смерть Карла в «Разбойниках» Шиллера), ложное письмо о его смерти («Двадцать четвертое февраля» Захарии Вернера).

Удивительно часто в сюжетах старинной драмы используется некий наркотический препарат, вызывающий видимость смерти. Этот таинственный наркотик без названия и с неизвестным химическим составом упоминается в «Мальтийском еврее» Марло, «Ромео и Джульетте» и «Цимбелине» Шекспира, «Ткаче из Сеговии» Руиса Аларкона, «Анджело, тиране падуанском» Гюго, «Марино Фальеро» Байрона и «Освобожденном Дон Кихоте» Луначарского. Что касается пьесы «Цимбелин», то эта драма интересна именно тем, что в ней соединяются все способы обмана: и похищение сыновей короля Цимбелина его придворным, и мнимая смерть дочери короля Имогены, и ее переодевание и превращение в мужчину, и, наконец, мнимое убийство, и имитирующей смерть наркотик. В «Ткаче из Сеговии» Руиса Аларкона наряду с таким классическим приемом, как имитирующий умирание наркотик, используется еще труп-двойник, который одевают в одежду и снабжают документами главного героя, благодаря чему у всех создается иллюзия его смерти (мотив, на котором строится интрига в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина).

Мнимая смерть порождает драматическую ситуацию, когда возможна невероятная и головокружительная радость воскрешения из мертвых, — интересная ситуация, когда мерилom радости, мерилom перехода от несчастья к счастью становится разница между жизнью и смертью. Мнимая смерть жены в «Перикле» Шекспира обеспечивает повод для изображения мощных эмоциональных перепадов — от скорби по погибшей жене до радости от обретения ее живой.

В «Аминте» Торквато Тассо мнимая смерть героя производит психологический перелом в героине. До этого Сильвия не любила пастуха Аминту, но после того, как герой погиб, и погиб из-за нее, — Сильвия готова его полюбить, и когда Аминта «воскресает» (падение с обрыва оказывается не опасным), ему удастся этим воспользоваться и добиться взаимности Сильвии.

На эксплуатации этой чреватой могучим эмоциональным потенциалом коллизии построены эпизоды драм, в которых люди, сами того не зная, встречаются с родственниками, которых считают давно умершими. В истории драмы этот мотив начался еще до христианства — ибо, Геракл у Еврипида возвращается из царства мертвых. Именно воскресению посвящены самые ранние средневековые мистерии. Разумеется, эффектность возможного «воскресения мертвых» зависит от того, насколько велика эмоциональная связь с мнимоумершими. Поэтому, прежде всего, в драме эксплуатируются мотивы мнимой смерти наиболее близких человеку родственников — родителей и детей, друзей и супругов, а также ближайших друзей. В рамках стереотипного использования этой коллизии в драме часто можно встретить эпизоды, в которых дети разговаривают с родителями, которых считают умершими, и при этом, не зная, кто является их собеседниками, рассказывают, как они любили покойную мать. Такую сцену мы можем видеть в «Одетте» Сарду, в «Вина порождает вину» Джакометти и в «Как прежде, но лучше чем прежде» Пиранделло, с некоторыми вариациями — в «Без вины виноватые» Островского, в «Ричарде Севедже» Гуцкова.

В «Ромео и Джульетте» Шекспира герой кончает с собой, обманутый мнимым отравлением возлюбленной. В драме Эленшлегера «Харбарт и Сигне» наоборот — героиня кончает с собой, думая, что возлюбленный повесился. В «Рыцарях крестовых походов» Коцебу героиня уходит в монастырь из-за известия о мнимой гибели жениха.

В двадцатом веке мы обнаруживаем лейтмотив, противоположный мнимой смерти — мнимая жизнь, неверие в смерть персонажа («Все мои сыновья» Артура Миллера).

Близким к парадоксальному состоянию «мнимой смерти» является смерть гражданская, например, нахождение в тюрьме, — что мы видим на примере пьесы Джакометти «Гражданская смерть». Художник Коррадо, сидящий в тюрьме с точки зрения его семьи фактически умер, он физически не присутствует, с ним не общаются, он не может заботиться о семье, — но юридически он жив, его жена обязана «хранить верность пустому ложу», она не может выйти замуж. Ситуация в католической Италии, где развод крайне проблематичен, заставляет главную героиню «Гражданской смерти» и ее покровителя врача Пальмиери идти на целую серию подлогов, чтобы как-то приспособиться к ситуации «неполной смерти» мужа. Впоследствии из этих «вынужденных обманов» Джакометти вырастает драматургия Пиранделло, где реальность вообще объявляется субъективной.

Разумеется, имеется большой соблазн связать мотив «воскресения» мнимоумерших героев драмы с архетипическим протосюжетом о смерти и воскрешении бога, солнца, царя, растительности и т. д. Но если эта связь имеется, то в данном случае речь идет о заимствовании и изолированном использовании одного элемента мифического протосюжета — причем, использовании в самых разнообразных, и уже не связанных с мифом напрямую сюжетных схемах.

Не менее распространенным типом заблуждения, чем мнимая смерть, являются ошибки в степени родства. Чаще перелом сюжета строится на внезапно обнаруженном родстве, которого не подозревали. Первооткрывателем этого сюжетного хода считают Еврипида, в трагедии которого «Ион» мать чуть не убивает собственного сына, прежде чем узнает об их родстве. Открытая Еврипидом тема вражды детей с неузнанными родителями потом используется многими драматургами. Отец убивает неизвестного ему сына в «Поклонении кресту» Кальдерона. Герой «Альманзора» Гейне бросается в бездну, так и не узнав, что за ним гонится родной отец.

В пьесе Пиксерекура «Виктор» скрытые родственные связи обнаруживаются в два этапа: сначала обнаруживается, что Виктор является приемным, а не родным сыном барона Фритценера, и таким образом может жениться на его дочери Клементине; затем выясняется, что он, к тому же — родной сын разбойника Роджера, а значит, все-таки не может на ней жениться.

В «Радамисте и Зенобия» Кребийона объединяются темы мнимой смерти и открытия родства. Сначала, спасаясь от убийц, Радамист закалывает свою жену Зенобию и бросается в реку. Затем он возвращается в Иберию как римский посол и видит жену под именем Исмена, которую домогается его отец Фарасман и брат Арсам. Фарасман убивает Радамиста из ревности, и узнав, что это его сын, кончает с собой. Ну а Зенобия выходит замуж за Арсама

В «Сыне любви» Августа Коцебу сын сначала просит у отца милостыню, затем по неведению чуть не убивает его. По ошибке мать убивает неузнанного сына в трагедии Гюго «Лукреция Борджа» и в исторической драме Ибсена «Фру Ингер из Эстрота».

В «Столпах общества» Ибсена отец чуть по ошибке не убивает сына, поскольку сын пробирается на корабль, который отец собрался затопить, чтобы избавиться от врага. Стоит отметить, что сюжет о вражде отца с неузнанным сыном существует еще в дописьменном фольклоре (битва Ильи Муромца со своим сыном Сокольниковом) и исследователи связывают происхождение этих сюжетов с институтом экзогенного брака (брака в чужой общине).

В «Доне Санчо Арагонском» Корнеля только в последний момент обнаружившись сведения о происхождении героя предотвращают брак португальской принцессы на своем собственном брате. Однако нужная информация не всегда успевает: в трагедии Торквато Тассо «Горисмунд» двое влюбленных узнают, что они брат и сестра — и кончают с собой.

В «Натане Мудром» Лессинга благодаря усилиям еврея Натана к концу пьесы удаётся выяснить, что плененный арабским султаном Саладином рыцарь-тамплиер — его родной племянник, а спасенная рыцарем из огня еврейка — его собственная сестра.

Вскрывшееся близкое родство, как правило, является позитивным обстоятельством, а несчастьем оно бывает только в одном случае, когда кровная бли-

зость делает невозможной любовную связь. Бывают также случаи, когда выявившееся родство соединяет людей слишком разных социальных слоев, и это один из родственников считает для себя дискредитирующим. Именно это мы видим в драме Тургенева «Нахлебник» — тема внезапно вскрывшегося родства претерпевает именно такую беспрецедентную инверсию. Вскрывшееся отцовство главного героя, не возвышая его самого, унижает его дочь и зятя. Главному герою драмы, Кузовкину, даже приходится изобретать легенду о внезапно полученном наследстве, чтобы как-то оправдать свое внезапное бегство из дома, — от новых родственников, которые не хотят его видеть. Старый, давно обкатанный литературой мотив внезапного наследства используется как маскировка для сюжета, по сути, прямо противоположного. Герои драмы буквально хватаются за этот литературный штамп, пытаясь на его основе сыграть «спектакль в спектакле» — но им никто не верит, — то есть, фактически не верит, что штампованный, стереотипный сюжет может реализоваться в обычном, не инвертированном варианте.

Сходная ситуация наблюдается в написанной в ту же эпоху драме Гуцкова «Ричард Севедж». Мать главного героя поэта Севеджа в отличие от множества иных драматических героинь отказывается признать внезапно обретенного сына. Оригинальность трагедии Гуцкова особенно хорошо видна, если сравнить ее с написанной несколько позже драмой Островского «Без вины виноватые». Между двумя пьесами множество сюжетных параллелей. В обеих пьесах мы видим женщину, которую сначала соблазнили и затем ложно сообщили, что ее сын умер. В обеих пьесах мы видим сына, выросшего в нищете и болезненно мечтающего о матери. В обеих пьесах мать достигает известности и благополучия, и наконец, в обеих пьесах изображается околотеатральная среда. Но Островский — традиционен, его пьеса, подобно другим пьесам эпохи Шекспира и Мольера, кончается счастливой встречей нашедших друг друга матери и сына. А у Гуцкова мать всеми силами пытается отказаться от навязываемого ей родства, а враги матери пытаются использовать ее нежелание признавать родного сына для ее дискредитации, — и это еще одна немаловажная сюжетная инновация.

Что касается финала пьесы, то Гуцков написал его в двух вариантах: в первом родство между Севеджем и его предполагаемой матерью оказывается ошибкой, во втором (и считающемся «основным») варианте мать признает Севеджа, — но уже в момент его смерти.

Наконец, в драме Дюма-отца «Ричард Дарлингтон» отец главного героя, долгое время скрывавший свое родство, в финале преднамеренно раскрывает его, чтобы дискредитировать сына и тем самым остановить его на пути преступлений. Отец буквально наказывает сына тем, что раскрывает свое родство с ним. Отец — палач, предводитель позорной профессии, сын палача не может рассчитывать ни на карьеру, ни на выгодную женитьбу, и, раскрывая свое родство в финале, отец тем самым уничтожает стремительную политическую карьеру Ричарда. Но, раскрывая свое родство, отец сознательно поступает именно как палач, карающий Ричарда Дарлингтона за совершенные им предательство и убийство.

Примерно к концу XVIII века тема внезапно открывшегося родства стала уже настолько банальной, что некоторые драматурги стали ее «инвертировать», превратив во внезапно открывшееся «отсутствие родства». Начинается это, кажется в «Неимущих» Мерсье. В ней любящие друг друга брат и сестра узнают,

что на самом деле являются кузенами, и, таким образом, могут жениться — тем самым, открывшееся заблуждение преображает и очищает нависшую над сюжетом пьесы опасность инцестуальной любви. А в «Преступной матери» Бомарше злодей пытается уверить девушку, что она — единокровная сестра своего возлюбленного, но к счастью эту интригу вовремя разоблачают, и брак удаётся.

Позже, в начале XIX века тема вскрывшегося отсутствия родства между братом и сестрой уже без всякой надежды на их брак присутствует в «Преступлении» Мюльнера, и уже в конце века — в «Маленьком Эйольфе» Ибсена. У Ибсена мнимая сестра вынуждена расстаться с главным героем, — чтобы избавить их от опасности запретной любви (запретной, поскольку герой женат).

Наконец Шницлер в пьесе «Одинокой тропой» решил, кажется, просто расправиться с этим драматическим стереотипом и закрыть тему: в «Тропе» вскрывается, что один из героев на самом деле является сыном другого, — но с этой информацией обоим героям нечего делать, сокрытое отцовство невозможно искупить, сын не собирается признавать отца.

#### 11.4. Тайные свойства персонажа

Что касается такой «классической темы», как ошибка в идентификации личности самого человека — ошибка вследствие наличие близнеца, самозванства, или даже внешне почти беспричинной (как в «Ревизоре» Гоголя), то о нем мы можем сказать немного, поскольку этот сюжетный ход является принадлежностью почти исключительно комедии, о которой мы в данном исследовании не говорим. Хотя, стоит отметить, что такой на первый взгляд чисто комический «шекспировский» мотив как «путаница с близнецами» имеет один из своих истоков в едва ли не трагическом произведении, — а именно в миракле XIV века «Чудо богородицы с Амилем и Амином». Для нас, зрителей XXI века, путаница с близнецами ассоциируется с комедиями — от Шекспира до Пьера Ришара, но в этом миракле сюжет вполне трагичен, и полное (и, кстати, ничем не объясняемое) сходство между героями является скорее символическим выражением их доходящей до самоотречения дружбы. Сначала Амиль уступает Амину невесту, затем, чтобы избавить своего друга-двойника от необходимости давать ложную клятву (об отсутствии любовных отношений с принцессой) Амин дает клятву вместо друга и попадает в ловушку — его обязывают дать клятву, что он женится на королевской дочери, хотя Амин уже женат. Возможность обеих клятв возникает благодаря игре с местоимением «Я», под которым произносящий ее Амин имеет в виду себя, — в то время как окружающие думают, что имеют дело с Амилем. Однако комедии не получается: за обман небеса насылают на Амина проказу, и для избавления от нее Амиль вынужден резать собственных детей.

Ну, и конечно, замена личности может быть драмой интриги как в трагедии Гюго «Рюи Блаз», где лакей выдан за родственника вельможи, чтобы связь с ним опозорила королеву. В поэтической пьесе Гумилева «Гондла», старый мотив «подмененного принца» инвертируется дважды: вместо принца, подброшенного крестьянам, — как в старых пьесах, мы видим Гондлу, сына нищего, выдаваемо-

го за погибшего принца (это делают придворные исландского короля, которые не уберегли жизнь принца и теперь опасаются королевского гнева). Эта первая инверсия. Однако в конце пьесы происходит вторая: выясняется, что нищий певец, отец Гондлы в конце жизни был избран королем Ирландии, и таким образом, подмененный принц оказывается настоящим, обман становится правдой.

Кроме полной ошибки в идентификации личности может быть частичная, касающаяся отдельных ее действий. Например, ключевой момент в драме Грильпарцера «Сон-жизнь» заключается в том, что Рустам, главный герой, присваивает себе чужую заслугу по спасению самаркандского царя от змеи. И этот первый обман становится лишь началом в постепенном грехопадении героя, — впрочем, впоследствии он оказывается разоблаченным. Разоблачение чего-то сделанного и сокрытого героем порождает обширную тему сокрытого в прошлом, до начала действия преступления. Так, в основе сюжета драмы Пиксерекура и Дюканжа «Польдер» лежит то, что герой, сын палача, скрыл свое происхождение, и тем самым свою родовую профессию. Ибсен сделал скрываемое прошлое героев основой своих сюжетов. В «Анне Кристи» О'Нила и «Трамвае «Желание» Уильямса героини не могут выйти замуж, потому что их женихам становится известным их прошлое (обе они были проститутками), — сокрытие сведений о прошлом является важным условием их благополучия. И мужчины сватаются к женщинам «по ошибке» — поскольку не знают их прошлого. В финале драмы Коппе «Из-за короны» герой соглашается на то, чтобы все окружающие, только не зрители, — оставались в заблуждении о его мнимой измене родины — и только ради того, чтобы позор измены не пал на покойного отца. Тут мы имеем довольно редкий для мировой драматургии случай, когда тайна в течение пьесы так и не раскрывается.

Редкая разновидность этой же темы — выявление первоначально неизвестных черт характера персонажа. На этом построена «Флорентийская трагедия» Оскара Уайльда. В ней купец Симоне, который в начале пьесы выглядит стереотипной фигурой «старого мужа-скряги при молодой жене», купец, который, казалось бы, готов низкопоклонствовать перед явившимся к нему в дом молодым принцем, и даже готов уступить ему жену за деньги, к концу этой короткой лирической драмы оказывается полным силы и отваги, и беспощадно убивает принца в открытом бою. Неожиданность превращения персонажа трагедии носит двойной характер: с одной стороны, демонстрируемая им отвага не соответствует тем качествам Симоне, о которых зритель узнает в начале пьесы, а с другой стороны он не соответствует тем свойствам, которые старый муж купец должен обладать сообразно законам жанра. Обстановка «псевдошекспировской» или «псевдобайроновской» «итальянской» трагедии обманывает зрителя, заставляя его предполагать, что и персонажи пьесы должны соответствовать традиционным амплуа этих старинных трагедий. Однако стереотипы оказываются перевернутыми: старый скряга, купец вызывает молодого принца на бой, принц проигрывает и молит у купца пощады, а жена купца Бьянка — еще одно неожиданное превращение — вдруг увидев, что ее старый муж полон силы, оказывает ему свою благосклонность. Одновременно оказываются обманутыми ожидания, основанные как на стереотипных представлениях о психологической достоверности, так и на чисто литературных стереотипах, которые Уайльдом одновременно и имитируются, и — в самом конце — опрокидываются.

Ну, и конечно, нет числа примерам — со времен Шекспира — и до наших дней — когда женщина или мужчина обманываются в любви того, кого любят сами.

Наконец, очень любопытный, хотя и сравнительно редкий тип ошибки — ошибка человека в собственной миссии.

В драме португальского драматурга XVI века Жилия Висенте «Игра о сивилле Кассандре» предсказательница Кассандра предчувствует непорочное рождение Христа, и, надеясь, что она его родит, не желает вступить в брак, и даже отвергает сватовство самого царя Соломона — но Христа рождает не она, а Мария.

В драме Раупаха «Хованские» главный герой уверен, что призван Богом освободить Россию от смуты, — и когда убеждается что это не так, отказывается от своих притязаний на власть.

Примерно то же самое — осознание, что ты не избранный и отказ от притязаний — происходит в драме Ибсена «Борьба за престол».

Начиная со второй половины XIX века, появляется новая типичная ошибка — в оценке материального благосостояния человека. В драме эта ошибка фигурирует главным образом в связи с матримониальными планами персонажей: женить (как и выходить замуж) обычно нужно за богатых. Мучительный, сопровождающийся ошибками поиск богатого жениха или невесты с приданным, мы видим в «Союзе молодежи» Ибсена, в «Дельцах» Бальзака, в «Последней жертве» и «Бешеных деньгах» Островского. Но и этот мотив тяготеет скорее к комедии (хотя назвать комедией «Последнюю жертву» можно только с большой натяжкой).

Предметом происходящего в ходе пьесы постепенного раскрытия могут быть не только утаенные факты, но и тайные, полуподсознательные мотивы героя, — которые они скрывают от себя, и относительно которых они сами или их близкие заблуждаются. Тема тайных, подсознательных стремлений, проявляющихся в «превращенной», сублимированной форме, стала присутствовать в драматургии еще задолго до того, как фрейдизм, и вообще психологи сделали ее тривиальной и четко концептуализировали, — хотя конечно, до этого момента, то есть до начала XX века тема эта встречалась в драме сравнительно редко. Томас Кейв в книге, специально посвященной роли мотивов узнавания в литературных сюжетах, отмечал, что в течение 17–18 веков наблюдался постепенный упадок этого мотива, при этом узнавание постепенно интерпретировалось как платоновское осознание души своей сути. Реабилитацию темы «анагноризиса» произошла после того, как Фрейд, Фрезер и Кембриджская антропология сделали модным тему выявления неосознанного<sup>1</sup>.

«Эмбрионом» сюжетов о «тайнах подсознания» можно, вероятно, считать начало «Федры» Еврипида. В ней мы видим погруженную в безумие и бред Федру, однако довольно быстро выясняется, что ее безумие скрывает любовь к пасынку Ипполиту. Однако в «Федре» это лишь небольшой эпизод. Может быть самой первой европейской драмой такого рода, в которой все пытаются выяснить тайные мысли героини, и узнают их лишь в финале, является трагедия Альфьери «Мирра». В ней, всю драму герои пытаются выяснить причины странного поведения и беспричинной печали главной героини, — и лишь в финале она при-

<sup>1</sup> Cave T. *Recognitions: A study in poetics*. Oxford. 1988.

знается, что охвачена противоестественной любовью к собственному отцу. Сюжетом «Мирры» Альфьери — о тайной страсти дочери к отцу — является борьба человека с его тайной страстью, остающейся невысказанной. Для остальных персонажей этот сюжет становится историей выяснения тайны.

В трагедии Пеллико «Франческа да Римини» героиня очень долго изображает ненависть к Паоло, убийце ее брата, пытается не допустить его возвращения на родину, но и не разрешает мужу мстить за него. И лишь в середине пьесы выясняется, что причиной ее странностей является любовь к Паоло — брату мужа и убийце ее собственного брата.

Впрочем, до Ибсена и «новой драмы» подсознание героев пристально не изучалось.

В драме Ибсена «Росмерсхолм» выяснение тайных чувств героини оказывается одновременно выяснением обстоятельств ее преступления: после долгих разбирательств герои выясняют, что Ребекка Вест была влюблена в Росмера, и что, следовательно, покончившая с собой жена Росмера, считавшая, что муж изменяет ей с Ребекой, вовсе не была безумной: Ребека действительно давала ей поводы для подозрения. Так, выяснение «фактов подсознания» героини оказывается одновременно выяснением фактов прошлого.

В драме Ибсена «Женщина с моря» происходит выявление истинной мотивировки главной героини, истинной системы ценностей, влиявшей на ее поведение: если на первый взгляд, героиня пьесы охвачена непреодолимой страстью к проезжему моряку, то в реальности она нуждается в свободе, — и страсть к моряку пропадает, когда героиня получает свободу принятия решения. Примерно по такой же схеме идет действие пьесы Островского «Невольницы» (написанной, как и «Женщина с моря», в 1880-х годах). Героиню Островского, как и героиню Ибсена, мучает «непонятная тоска», она пытается изменить мужу, влюбляется — или ей кажется, что она влюбляется — в молодого человека, и успокаивается, когда, как и пьесе Ибсена, муж предоставляет ей полную свободу.

В одноактной пьесе Шницлера «Парацельс» истинные чувства женщины выясняют под гипнозом.

В драме Артура Миллера «Вид с моста» дядя тайно влюблен в свою племянницу, но зрителю это не понятно до самого финала, когда уже умирающий герой произносит лишь несколько слов. Впрочем, читатель пьесы может узнать об этой подсознательной любви из авторских ремарок. В действии же самой пьесы неосознанная любовь проявляется только в иррациональном желании героя помешать замужеству племянницы.

Только в финале «Ромула Великого» Дюрренматта выявляются истинные намерения основных противостоящих сил: римский император мечтает разрушить империю, предводитель вторгшихся в Италию германцев мечтает подчинить ее Риму.

В «Аварии» Дюрренматта имитация суда над главным героем становится процессом его собственного осознания своей вины, о чем в финале говорит старый Судья: «Ты совершил убийство, Альфредо Трапс, хотя в твоих руках и не было оружия, но весь механизм мира, в котором ты живешь, способствовал этому преступлению... Мы, четверо старых людей, показали тебе твою жизнь, осветили ярким светом подлинного правосудия» (пер. Е. Якушкиной).



Проявление наследственных грехов в потомке представляет собой прекрасную модель тех тщательно анализируемых в психиатрии и психологии отношений, когда некие свойства, которыми человек обладает, но которые он за собой не хочет признавать, проецируются им на внешний объект: воображаемый образ (Бога или дьявола), одно из ложных лиц при раздвоении личности, образ, являющийся во сне или галлюцинации, или, наконец, на другого человека. Наследник — другой, но он демонстрирует твои грехи.

«Вернер или Наследство» Байрона прекрасно это демонстрирует, и название этой трагедии вполне можно было бы читать как «Вернер или Наследие», и даже «Вернер или Наследственность». Название трагедии, фамилия «Вернер» — псевдоним, ложное имя аристократа, графа Зигендорфа, которым он пользуется, пока беден и не может вести жизнь, соответствующую его потребностям; однако именно эта ложная личность «Вернер» — является его истинной сущностью. Вернер — это состояние Зигендорфа, не смягченное богатством и общественным положением, в котором он становится способным совершить преступление (хотя и чувствует раскаяние). Вернер обдумывает убийство своего соперника, лишившего его отцовского наследства, — и лишь в последний момент удерживается, ограничившись лишь тем, что вытаскивает у спящего врага деньги. Но Ульрих, сын Вернера-Зигендорфа — без всякого раскаяния совершает преступление, которое Вернер задумал, хотел и, видимо, мог совершить. Сын реализует таившийся в отце потенциал преступления, делая явными тайные отцовские мечты. Личность преступного сына в то же время оказывается расплатой отцу за его греховные замыслы.

Сюжет «Вернера» Байрона сходен с сюжетом «Праматири» Грильпарцера. В обеих пьесах действует сын аристократа, ставший разбойником, что, впрочем, неизвестно: у Байрона, до последнего момента тайной остается то, что сын графа Зигендорфа Ульрих на самом деле является разбойником, в то время как в драме Грильпарцера до последнего момента тайной остается, что разбойник Яромир на самом деле является сыном графа фон Боротина. В обеих пьесах разоблачение происходит накануне готовящейся в замке аристократа свадьбы разбойника — то есть, фактически, накануне его триумфа как легитимного члена общества. Разоблачение разбойника оказывается одновременно моральным низвержением его отца-аристократа.

Обобщая все эти примеры можно сделать один главный вывод. Основным «предметом ошибки» в сюжетах европейской драмы от античности до XX века является человек — партнер героя по взаимодействию. Ошибки, относящиеся к безликим обстоятельствам, — например, биржевому курсу, эффективности изобретения или силы противника на войне — имеют в драме куда меньшее значение. Бывают, конечно, исключения: пьеса Голсуорси «Дебри» рассказывает о том, как некий финансист извлекает выгоду из ложной информации о том, как посланная им экспедиция обнаружила в джунглях случаи работорговли и наткнулась на следы алмазного месторождения. На самом деле экспедиция бесславно погибла, а телеграммы о ее результатах были сфальсифицированы финансистом. В сущности, экспедиция уже не имеет значения: хотя значительная часть драмы описывает историю гибели экспедиции, ее, на самом деле вообще могло не быть, поскольку для того, чтобы удовлетворить интересы спонсора экспедиции, достаточно посланных фальшивых телеграмм.

И все же, сколь разнообразны ни бывают человеческие ошибки и в жизни, и в литературе, но наибольшим интересом для драматургов и наибольшим значением для драматических героев обладают ошибки в различных свойствах и аспектах человеческой личности. Ошибаются в том, жив ли человек, кем он мне приходится, чем мотивированы его поступки, сколько у него денег, что он уже сделал, и любит ли он меня. Важнейшим обстоятельством, определяющим жизнь, судьбу и поступки драматического персонажа является другой персонаж — и это видно именно благодаря тому, сколь важными оказываются ошибки в другом персонаже. Именно в сюжетобразующих заблуждениях мы видим антропоцентризм драмы как рода литературы. И кроме того — в них проявляется принцип прозрачной причинности.

Объединяя два этих принципа, мы можем сказать, что драма заблуждений демонстрирует нам торжество сюжетобразующего принципа *транспарентного антропоцентризма*, заключающегося в том, что основой сюжета становится выяснение некой важной тайны о человеке.

## Глава 12

# Власть прошлого

### 12.1. Интервал между причиной и следствием

Прямым последствием характерной для драматического сюжета «сверхпрозрачной причинности» стало особое свойство драмы, которое можно было бы назвать ее «актуальностью». Еще Шиллер говорил, что драматурги делают прошлое настоящим. Причины этого очевидны: поскольку в драматическом сюжете все причинные цепочки известны и находятся перед глазами зрителя, то прошедшие события не забываются, не умирают, а остаются живыми, и значимо присутствующими в настоящем: благодаря причинной прозрачности, зритель видит роль прошлого в настоящем. В российской теоретической литературе даже иногда высказывается мнение, что наличие связей сюжетов с прошлым является его достоинством. Так, по мнению В. Сахновского-Панкеева, «чем полнее и глубже отображены в драме жизненные процессы, тем крепче связи изображаемого с прошлым, с тем, что осталось за пределами драмы»<sup>1</sup>. По словам Е. Холодова, пьесе без прошлого не хватает «трехмерности»<sup>2</sup>.

Драматические ситуации возникают тогда, когда в четко зафиксированной и осознанной картине мира аномально усиливается один из смысловых элементов. Если драматические сюжеты предполагают связь с прошлыми внесценическими событиями, то естественно, должны появиться такие варианты действия, в котором эта связь усиливается настолько, что приобретает характер страшной, ломающей человеческие судьбы власти. Этот вариант тем более эффектен, что прошлое по определению на сцене не присутствует, прошлые события не изображаются непосредственно, а значит, власть прошлого выглядит как власть таинственной, невидимой мистической силы — собственно, как власть Рока, и даже Бога или богов. Сюжет огромного числа драм — в том числе и многих величайших шедевров европейской драматургии — построены на том, что власть

<sup>1</sup> Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. С. 98.

<sup>2</sup> Холодов Е. Композиция драмы. С. 105.

прошлого непреодолима, что идущий из глубины лет «сигнал» способен преобразовать, а часто и просто поломать жизнь героя.

Как мы уже говорили, истоком драматического сюжета обычно является поступок героя, нарушающий нормальное течение жизни, — поступок иррациональный, ошибочный, преступный, приводящий к утрате «мирового равновесия». Сюжеты, демонстрирующие страшную власть прошлого, фактически строятся на существовании большого временного интервала между «иррациональным», нарушающим равновесие поступком и его роковыми последствиями. Сначала иррациональный поступок как бы оказывается «похороненным», он вроде бы не нарушает течения жизни, — однако зароненные им семена тайно зреют, и через определенный срок дают всходы в виде значимых, обычно неприятных для персонажей событий.

Вообще говоря, существование временного интервала между поступком и следствием не соответствует духу драмы, которая предполагает компактное и «быстрое» действие, где все следствия происходят немедленно вслед за причинами. Однако это препятствие может быть легко обойдено, если сам исходный поступок происходит не просто в прошлом, а в прошлом до начала пьесы. Благодаря этому, зритель имеет дело уже не с первоначальным поступком, а только с его последствиями. Вернее, роль первоначального поступка обычно играет событие, связанное с обнаружением информации о нем. Вместо самих свершившихся в прошлом событий на сцене слышно их отдаленное эхо. Такое построение имеет то дополнительное преимущество, что действие приобретает характер «детектива», раскрытия тайны: первоначально события в драме кажутся неожиданными, нелогичными, и лишь потом, когда выясняется их таившаяся в прошлом подоснова, все объясняется и становится на свои места.

Впрочем, иногда никакой тайны нет: например, Гамлет начинается с того, что «из прошлого» является вестник — призрак, в буквальном смысле слова воскрешающий тени минувшего.

Итак, в сюжете драмы о власти прошлого роль полноценных событий играют информационные сообщения и прочие «виртуальные двойники» происшествий, случившихся за сценой и до начала действия. Прошлое тяготеет над героями, всплывая то появлением шантажистов, то вдруг встретившимся случайным свидетелем, то полученным письмом или другой вестью, случайно дошедшей до близких людей.

Е. Холодов говорил, что «путь от первого действия к последнему — это путь от “обнаружения” противоречия к его разрешению»<sup>1</sup>. Особенно важным здесь представляется употребленное литературоведом слово «обнаружение»: началом действия является не само возникновение конфликта, но тот момент, когда он становится фактом для сознания персонажей. Мир драмы — антропоцентричен и субъективен, что-либо может в нем присутствовать лишь постольку, поскольку персонажи обращают на это внимание. Если так, то и конфликт возникает, лишь тогда, когда «обнаруживается», а реальные корни конфликта, как это имеет место в сюжете многих пьес, — могут начинаться за много лет до точки начала сценического действия.

<sup>1</sup> Холодов Е. Композиция драмы. С. 48.

Можно указать две основные формы оперирования значимыми событиями прошлого в драме: «эффектную» и «рутинную». В первом случае события прошлого выясняются в результате драматичных, потрясающих и героев и зрителей событий, — будь это явление призрака (прием, идущий от Еврипида и Сенеки) или случайное обнаружение страшной тайны.

Во втором — рутинном — случае прошлые события, в том числе и очень значимые для сюжета, в том числе и преступления, требующие возмездия, — просто пересказывались в экспозиции. В экспозиции, таким образом, фактически рассказываются «условия задачи», которую предстоит решать героям. Этот прием широко использовался французскими классицистами, что во многом объяснялась временная компактность классицистических сюжетов. Поскольку в драме классицистов используется принцип «единства времени» и «принцип 24 часов», то за короткий изображенный на сцене промежуток времени просто невозможно показать формирование тех обстоятельств, с которыми приходится бороться героям. В силу этого «короткая» по длительности классицистическая трагедия неизменно отталкивается от внесценического прошлого, и Ролан Барт, анализирующий фигуру «отца», то есть тут традиционную власть, с которой борются расиновские герои, отмечает: «“Отец”, присутствующий в трагедиях Расина, — не столько власть, сколько прошлое, происхождение»<sup>1</sup>.

После классицистов прием введения власти прошлого в экспозиции открыто применялся до конца XIX века, а скрыто — и позже. Подробнейшие пересказы прошлых событий, мы, например, видим в начале многих пьес Островского. В течение нескольких столетий теоретики драмы, рассуждающие о функциях отдельных актов пьесы, говорили, что в первом акте должна быть экспозиция. Однако в XX веке «эффектная» форма становится доминирующей, — и обнаружение важного события прошлого является часто кульминацией пьесы. И если в предыдущей главе говорилось о том, что в основе важнейших драм европейской традиции лежит выяснение подспудной истины, то теперь следует уточнить, что, наверное, в большинстве случаев искомой истиной оказываются важные события прошлого.

## 12.2. Власть преступления

Важнейшим типом событий прошлого, влияющих на ход драматического действия, являются совершенные в прошлом преступления.

Такие сюжетные построения активно используются уже в античности. Так, в жизни Эдипа случается катастрофа из-за совершенных им в прошлом ошибок и преступлений, которые невозможно скрыть: их выдают и случившаяся в городе эпидемия, и оракулы, и множество оставшихся от прошлого следов.

Герои цикла об Агамемноне и Оресте вынуждены действовать, мстя за прошлые преступления или защищаясь от возможной мести, так что Ричард Бакстон отмечает: «Трилогия “Орестея” создает ошеломляющее ощущение зна-

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 184.

чимости прошлого. Существует сеть обстоятельств, в которых люди и должны действовать, и из которых они не могут выпутаться, как сильно бы они этого не хотели»<sup>1</sup>.

«Преступное прошлое» остается важнейшим сюжетообразующим мотивом и далее — вплоть до XX века.

Гамлет вынужден подчинить свою жизнь мести за свершившееся в прошлом, до начала действия пьесы, злодеяние — и прошлое это настоятельно требует своего через явившегося оттуда призрака. Гамлет произносит слова, которые могли бы служить своеобразным лозунгом для всех подобных ретроориентированных драматических фабул:

«засыпь хоть всей землю  
Деянья темные, их тайный след  
Поздней или раньше выступит на свет.»  
(пер. Б. Пастернака)

В начале XIX века произошла тематизация власти прошлого в мистической концепции судьбы — и возникла «трагедия рока», в которых власть прошлого магически воплощалась в некоем проклятии. Впрочем, сюжет такой характерной трагедии рока как «Преступление» Мюльнера фактически является переусложненной обработкой сюжета об Эдипе.

До XVIII века в прошлом скрывались в основном убийства, в лучшем случае — похищения детей — то есть, события, так или иначе имеющие значение с точки зрения родовых, семейных связей. В XVIII веке к ним добавились имущественные преступления — например, несправедливый раздел наследства («Неимущие» Мерсье). В XIX веке «ассортимент» скрываемых, но всплывающих проступков стал куда более разнообразным, и включил в себя, скажем постыдные доносы («Между отцом и матерью» Легуве), или тайну происхождения («Полдер или Амстердамский палач» Пиксерекура и Дюканжа).

Впрочем, особенно значимым, начиная примерно со второй трети XIX века, и вплоть до Первой мировой войны были скрываемые сексуальные проступки.

В XIX веке возникает тема «женщины с прошлым», когда на события пьесы влияет обнаружение прежних любовных связей героини либо ее недобродетельного поведения. Среди пьес с таким сюжетом можно назвать «Арлезианку» Доде, «Клоди» Жорж Санд, «Женитьба Олимпы» Ожье, «Сказку» Шницлера, «Без перчаток» Голсуорси, «Анна Кристи» О'Нила, «Трамвай «Желание» Уильямса. Боятся раскрытия тайн своей распутной молодости Феодора, византийская императрица в поэтической пьесе Николая Гумилева «Отравленная туника». В драме еврейского драматурга Якова Гордина «Крейцера соната» девушку с внебрачным ребенком выдают замуж, соблазнив мужа деньгами — в результате, прошлое тяготеет над образовавшейся семьей, убивая и жену и мужа, изнывающего от непреодолимой ревности к покойному отцу первого ребенка.

В «Сказке» Шницлера проблема тяготеющего над человеком прошлого подвергается почти что теоретическому осмыслению. Писатель, который может жениться на актрисе, ранее имевшей любовника, много рассуждает и расспрашивает других,

<sup>1</sup> Бакстон Р. Герой греческих трагедий: человек или супермен? С. 13.

какие же последствия может иметь прошлое женщины для него — и, в итоге, не решается пойти против общественного мнения. «Что раз было, то живет всегда... В этом глубочайший смысл и сила прошлого» — в конце концов приходит к выводу герой «Сказки» (пер. В. Саблина).

Прошлое «уничтожает» героиню драмы Уильямса «Трамвай «Желание» — и в том смысле, что вскрывшиеся обстоятельства ее беспутного прошлого не дают ей выйти замуж, и в том смысле, что ее прошлое, образование, воспитание не дают ей приспособиться к среде, в которую она попала.

Впрочем, сокрытые в прошлом сексуальные вольности могут повредить и мужчинам. В пьесе Зудермана «Да здравствует жизнь» давно завершенная любовная связь немедленно всплывает, когда бывший любовник собирается делать карьеру, — тогда его политический противник шантажирует его прошлым.

В драме Шницлера «Забава» главный герой находит счастье с новой возлюбленной — но его губят последствия предыдущего романа с замужней женщиной, муж которой убивает героя на дуэли.

В XX веке тема сокрытого в прошлом, но влияющего на настоящее преступления активно используется в американской драматургии, и, пожалуй, в особенности у Тенниси Уильямса. В драматургии Уильямса само время предстает как накопление грязи в человеческой душе и человеческой биографии, и смерть оказывается лучшим лекарством от этого процесса. Поэтому главный герой «Сладкоголосой птицы юности» приезжает в город своего детства, чтобы жениться на давно брошенной им девушке, — но осознает, что висящее у него на плечах прошлое не дает ему это сделать.

В драме Уильямса «Орфей спускается в ад» отец главной героини Леди Торренс когда-то был убит местными жителями (за то, что отпускал товар неграм), среди убийц — и нынешний муж Торренс Джейкоб. В память отца Торренс создает чайную, чей интерьер повторяет интерьер сгоревшего ресторана отца, — но муж убивает ее, и восстановление прошлого не происходит. Вся атмосфера неблагополучия, которую излучает окружающая Торренс обстановка, завязана на находящуюся в прошлом тайну смерти отца Торренс, и ее собственная гибель связана с неудачной попыткой восстановить прошлое.

В «Кошке на раскаленной крыше» мы видим спивающегося и оказавшегося от собственной жены человека, над которым тяготеет таинственная гибель его друга, по-видимому, доведенного женой главного героя до самоубийства.

Драма Артура Миллера «Все мои сыновья» в своем сюжете содержит явные следы влияния Ибсена — и, прежде всего, ибсеновских «Столпов общества». У Ибсена главный герой, консул Берник владеет судоремонтной верфью — у Миллера герой — хозяин авиастроительного завода. У Ибсена Берник идет на то, чтобы выпустить в море плохо отремонтированное судно — у Миллера промышленник Джо Келлер поставляет для боевых самолетов бракованные детали. У Ибсена сын главного героя едва не гибнет на поврежденном судне — у Миллера сын Келлера гибнет вместе с самолетом, когда узнает, что из-за бракованной продукции отца погибло много его боевых товарищей. В обеих пьесах грех героя всплывает, причем это всплытие идет каскадом — сначала обнаруживаются спрятанные в прошлом грехи главного героя — а затем, выясняется, что эти грехи губят (или едва не губят) его сына.

### 12.3. Человек из прошлого

Еще один распространенный в драматургии, и любимый ею вариант вторжения прошлого в настоящее: возвращение некоторого человека после длительного отсутствия. Тюрма, путешествия, чужбина, иногда сумасшедший дом позволяют отсутствующему не следить за переменами на родине, не меняться вместе с окружающими, а оставаться живым «осколком прошлого», который является к своим близким как призрак Отца Галета — судьей и напоминанием.

До начала XX века этот мотив — возвращение человека, воплощающего прошлую эпоху, — обычно происходил на почве любовных сюжетов, когда к женщине является ее прежний возлюбленный. Этот мотив — неожиданное появление прежнего возлюбленного в жизни замужней, либо уже полюбившей другого, либо собирающейся замуж за другого женщины, — мы видим в таких разных драматических произведениях, как «Американцы» Вольтера, «Антони» Дюма-отца, «Супруга маршала д'Анкара» де Виньи, «Горе от ума» Грибоедова, «Фальшивая монета» Горького, «Дары жизни» Гофманстала. У Вольтера и де Виньи неожиданность появления прежнего возлюбленного усилена еще и тем обстоятельством, что он считался умершим.

«Жестокое» развитие этой сюжетной линии можно увидеть в «Кровавой свадьбе» Лорки: во время своей свадьбы девушка не может подавить в себе чувство к мужу своей двоюродной сестры, вспыхнувшее еще до начала пьесы. Мотив «судьбы» усиливается из-за того, что семья «разлучника» виновна в гибели отца жениха, и значит, будущие убийства предопределены роковым образом — по принципу повторения совершившихся в прошлом событий. В «Кровавой свадьбе» прошлая любовь нависает над нынешней любовью.

В других пьесах — таких, как «Вернер» Гуцкова — мы видим и противоположную ситуацию: к женатому мужчине приходит его бывшая возлюбленная.

Наряду с прежними возлюбленными к героям часто являются их забытые и где-то оставленные дети: так происходит в «Филастре» Бомонта и Флетчера, в «Жизнь — сон» Кальдерона, в «Ричарде Севедже» Гуцкова, в «Без вины виноватые» Островского. В двух первых пьесах неожиданность появления потомка усиливается мотивом половой инверсии: дочь героя появляется переодетой в юношу.

Любопытно сопоставить этот драматический мотив с аналогичными мотивами в прозе: С.М. Козлова говорит о традиционном для литературы XIX века мотиве, когда герой возвращается из странствия и находит свою возлюбленную «загадочной», непонятной, может быть чуждой. Таковы взаимоотношения Онегина и Татьяны в «Евгении Онегине», Чацкого и Софии в «Горе от Ума», Болконского и Ростовой в «Войне и мире», Неклюдова и Маши в «Воскресении». Литературным произведением, задавшим моду на подобный, рассказ С.М. Козлова называет притчу «Гиацинт и Розенбюют» из романа Новалиса «Ученики в Саисе»<sup>1</sup>.

В XX веке сюжет о встрече с человеком из прошлого лишается исключительно лирических черт, и, как мы видим на примере пьес Ануя, приобретает

<sup>1</sup> Козлова С.М. Мифология и мифопозитика сюжета о поисках и обретении истины. С. 45.



экзистенциальное звучание. Если в XIX веке герой заставлял «странной» свою прежнюю возлюбленную, то в XX веке он застаёт «странным» уже целый мир. В пьесе Ануя «Жил был каторжник» человек возвращается к семье после длительного тюремного заключения, в «Пассажира без багажа» — после вызванной ранением амнезии. Рядом с пьесами Ануя можно было бы поставить драму Толлера «Гопля, живем», начинающуюся с того, что герой вышел после 8 лет пребывания в сумасшедшем доме, о чем он плохо помнит. Так в пьесе достигается эффект столкновения двух эпох, когда носитель ценностей и стереотипов прошлого оказывается наблюдателем и судьей претерпевшего длительную эволюцию общества.

#### 12.4. Наследственность: власть прошлого в эпоху Ибсена

Хотя активное использование «власти прошлого» в сюжете является очень старым приемом, считается, что именно Ибсен придал ему «второе дыхание». Об этом свойстве драматургии Ибсена говорят многие исследователи. «Излюбленное сюжетное построение Ибсена — разматывание ниточки прошлого»<sup>1</sup>. «Необычайно расширяется в драме ее внедейственный план, предыстория героя. Самое действие сужается до пятого акта, до катастрофы. Действие разворачивается как бы в прошлом, оно происходит под знаком анализа прошлой жизни героя и ее переоценки»<sup>2</sup>.

Такая «переоценка» Ибсена связана, во-первых, с тем, что прием «отсылки к прошлому» используется практически во всех его пьесах, а во-вторых, с тем, что у него и само действие зачастую сводится к выяснению, и даже просто к осуждению прошлого: Ибсен стал одним из отцов «аналитической» драмы. На обнаружившихся преступлениях, в частности, построена добрая половина пьес Ибсена: то вскрывается подлог документов («Кукольный дом»), то адюльтер («Столпы общества»), то тайное доведение до самоубийства («Росмерсхолм»). Иногда же вскрывается не преступление, а просто моральный проступок — что человек никогда не любил жену («Меленький Эйольф»), или наоборот — любил женщину, но отказался на ней жениться ради карьеры («Йун Габриэль Боркман».)

Но в пьесах Ибсена не просто становится «известно» о преступлениях. В конце XIX века, с наступлением эпохи натурализма в драме опробуют различные «технологии» власти прошлого над настоящим. Идущая от «трагедии рока» тема судьбы и родового проклятия смешивается с новомодной «медицинской» темой наследственности, и ее более психологизированным вариантом — темой «бремени вины»: в осмыслении тяготящего человека бремени вины Ибсен был прямым предшественником Фрейда. Пожалуй, наилучшей иллюстрацией этих смешений может быть драма Ибсена «Привидения»: художник Освальд теряет здоровье из-за доставшейся от отца плохой наследственности (медицинский аспект), но одновременно это расплата за грехи отца (этический аспект), к тому же он повто-

<sup>1</sup> Добин Е. Герой. Сюжет. Деталь. М.-Л., 1962. С. 299.

<sup>2</sup> Чирков Н. Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения—76. М., 1977. С. 17.

рует грехи отца (аспект судьбы), при этом приют, построенный матерью Освальда для искупления отцовского позора, сгорает по вине священника — не то Бог (мистический аспект), не то, подсознательно сам священник (психологический аспект) отвергают жертву грешника. Название пьесы — «Привидения» — может вызвать в памяти готические сюжеты, в которых призраки связаны с родовым проклятием — например, трагедию Грильпарцера «Праматерь».

Ибсен, несомненно, находился под влияние «трагедии рока», однако он, например, мог назвать рок «наследственностью». Ибсен первым из известных европейских драматургов начал соединять идущую от трагедии рока и романтизма тему некой скрытой в прошлом тайны и родового проклятия с новейшей темой наследственности. Впрочем, наследственность у Ибсена является «биологической» лишь по форме, фактически биология играет роль символа, воплощающего некие непреодолимые границы человеческого поведения, наложенные на него превосходящими человеческую волю силами. У этих сил нет никакого иного объяснения, помимо того, что дается в драме, и действительно оно объясняется наследственностью, «генетикой», как сказал бы современный человек. Но в то же время, биологическое объяснение оказывается чисто формальным, поскольку само наличие этих управляющих человеком сил гораздо эффективнее, и гораздо значимее для сюжета, чем их мотивация и объяснение. Эстетическая причинность оказывается первичнее естественной: поскольку сюжет нуждается в иррациональных силах, автор их вводит, а поскольку он их ввел — он подыскивает для них объяснение, более или менее соответствующее интеллектуальной моде своей эпохи. Однако скажем, психиатр Макс Нордау, сам специализировавшийся на наследственном вырождении, отвергал возможное союзничество Ибсена, и говорил, что взгляды последнего антинаучны, и что Ибсен прикрывает наукой свой мистицизм<sup>1</sup>.

Именно на фоне идущей с глубин веков темы рока стоит воспринимать сюжет странной «санитарно-гигиенической» трагедии Гауптмана «Перед восходом солнца», в которой прогрессивный социалист Лот бросает невесту, когда узнает, что ее родители алкоголики. Герой Гауптмана стремится избежать дурной наследственности, — но на фоне вековых традиций театральной сюжетики это выглядит как стремление убежать от судьбы — вернее, стремление не ввязываться в поединок с судьбой, убежать еще до того, как произнесены роковые предсказания. Рекомендации доктора, повлиявшие на решение Лота, можно воспринимать как советы избегать предначертанной ребенку судьбы. Точно так же, как стремились избежать предсказанной судьбы родители Эдипа, или родители Гуго — главного героя «Преступления» Мюльнера.

Ибсен и Гауптман показали куда более радикальную веру в концепцию наследственности, чем, можно, скажем, обнаружить в современной им прозе. И причина этого связана отнюдь не с научным мировоззрением этих писателей, а с законами сюжетопостроения: во имя прозрачности причинных цепочек и интенсивного и наглядного единства действия драме нужны любые интеллектуальные конструкции, позволяющие протянуть жесткие, принудительные для людей смысловые связи между далеким прошлым и актуальностью. Мистика и судьба для этого подходят одинаково хорошо. Иногда точно отличить наследственность

<sup>1</sup> Нордау М. Вырождение. М., 1995. С. 220.

рока в пьесах практически нельзя, что например, можно видеть в «Юности» Макса Гальбе — драматурга, считающегося последователем Гауптмана. Над героиней драмы Гальбе тяготеет грех матери — она родилась как внебрачный ребенок и должна это «искупить». Фанатичный капеллан считает, что искупление должно заключаться в полном преодолении всех страстей и уходе в монастырь, — однако действие развивается так, что «искупление», а вернее реализация власти прошлого происходит как повторения греха.

Еще одна технология «соединения времен» — завешание или «воля покойного», своеобразный рационалистический аналог являющегося Гамлету призрака. Так, ход действия в пьесе Шницлера «Завешание» предопределен посмертной волей одного из персонажей: погибший молодой человек требует от своих родителей и родственников, чтобы они позаботились о матери его ребенка. Девушка, мать внебрачного ребенка, — дискредитирована своей внебрачной связью, но завешание сына заставляет родителей помимо воли, преодолевая сопротивление и среды и своих предрассудков — все-таки быть великодушными. Но когда ребенок умирает, родители считают что действие «посмертной воли» прекращено, и изгоняют девушку из своей семьи. В определенном смысле, финал «Завешания» наступает тогда, когда ее герои считают окончившейся власть прошлого над ними, когда они освобождаются от прошлого — правда, это освобождение происходит во имя подчинения предрассудкам и общественному мнению, во имя «банализации» собственных жизненных принципов, и снижение уровня морали. И, тем не менее — это освобождение от прошлого.

## 12.5. Преодоление прошлого

Любая власть может быть свергнута, и если в драме тематизирована власть прошлого, значит, в каких-то вариантах сюжета она может быть преодолена.

Можно назвать небольшое число пьес, в сюжете которых предполагается освобождение человека из-под власти прошлого в результате некоторого ритуала или жертвы. Прежде всего, — это «Эвмениды» Эсхила, в которых убийца Орест в результате судебного решения очищается от власти прошлого — а заодно, от преследования Фурий, от власти судьбы и родового проклятия.

Польдер, главный герой драмы Пиксерекура и Дюканжа «Польдер или Амстердамский палач», обречен быть палачом, поскольку он родился сыном палача, а эта позорная профессия передается по наследству, — и человек не может отказаться от подобного занятия. Герой пытался скрыть свое происхождение, стать купцом, — но его прошлое стало известным. И тогда, чтобы уйти из-под власти своего прошлого, герой «совершает жертвоприношение» — отрубает себе руку, тем самым он становится непригодным для исполнения должности палача. С помощью жертвы герой уходит и из-под власти прошлого, и из под власти отцовского наследия.

В «Перед восходом солнца» Гауптмана «преодоление прошлого» происходит в форме бегства — герой просто не хочет вступать в поединок с силами наследственности.

После Первой мировой войны в континентальной драматургии обыгрывается странная фантастическая идея отказа от прошлого и его замены: это мы видим в драме экспрессиониста Георга Кайзера «Коралл», а также в нескольких сходных по сюжету пьесах Жана Ануя — «Жил был каторжник», «Ужин в Сан-лисе» и «Пассажир без багажа». У Кайзера миллиардер убивает своего секретаря — двойника, после чего выдает себя за него, и подвергается казни за убийство миллиардера (то есть, самого себя) — и все для того, чтобы присвоить себе счастливую биографию двойника, отрекшись тем самым от ужасов своего детства.

В «Жил был каторжник» Ануя человек, вышедший из тюрьмы, с ужасом отталкивается от встретивших его родственников, друзей и компаньонов — от всего своего прошлого.

В «Ужине» главный герой для вечера с девушкой нанимает актеров, которые должны изображать его родителей — и тем самым придумывает себе идеальную жизнь, идеальных родителей, идеального друга — все, чтобы отречься от своей грязной и позорной жизни.

Наконец, в «Пассажире без багажа» мы видим инвалида, потерявшего из-за военного ранения память. После того, как его родственники разыскиваются, раненный узнает, что он был ужасным, жестоким юношей, покалечившим друга, изнасиловавшим служанку и соблазвившим невесту брата. В ужасе человек отказывается признать такое прошлое и подыскивает себе других родственников — явно подложных, но зато не вынуждающих его принять подобную идентичность. Однако в «Зигфриде» Жироду — пьесе, являющейся в некотором роде «двойником» ануевского «Пассажира», и где рассказывается о французе, после амнезии воспитанном как немец, — герой не хочет отказаться от прошлого, и хотя в Германии он может стать главой государства, он возвращается во Францию.

В XX веке ретроориентированные сюжеты стали настолько стереотипны, что появляются примеры «отталкивания» от этих стереотипов путем превращения прошлого в настоящее, а традиционно внесценических событий — в сценические. Так, софокловская «Электра» — трагедия, целиком «повернутая» в сторону произошедших в прошлом убийств. Но в трагедии Юджина О'Нила «Траур — участь Электры» скрываемое прошлое формируется на глазах зрителя: происходят убийства, которые герои потом пытаются скрыть от окружающих и самих себя.

Бернард Шоу, который глубоко уважал Ибсена, и считал себя его последователем, сделал легкое преобразование стереотипного для Ибсена приема обнаружения прошлых преступлений, превратив «позорное прошлое» в «позорное настоящее». В таких пьесах, как «Дома вдовца» и «Профессия мисс Уоррен», позорящие героев и требующие выяснения и выявления обстоятельств жизни находят не в прошлом, а в настоящем, и перед героями (как и в пьесах Ибсена) стоит дилемма — принять или отвернуть эту открытую ими тайну. В «Профессии мисс Уоррен» ибсеновский мотив отсылки к позорному прошлому подвергается сознательному обыгрыванию. Сначала героиня выясняет позорное для себя обстоятельство (ее мать занималась содержанием борделей), но полагает, что это осталось в прошлом, — и готова принять эту ситуацию. Однако по ходу действия ей приходится второй раз «открыть глаза»: оказывается, бизнес матери никуда не делся и процветает, так что пользоваться материнском состоянием она может

только ценою соучастия в сомнительном деле. Выясняемое настоящее первоначально выступает в пьесе под маской прошлого.

В конечном итоге, выяснение прошлого всегда хотя бы отчасти является освобождением от его власти — в этом смысле драма XX века сугубо психоаналитична. Впрочем, «психоаналитичным» был уже Эдип. Когда на сцене проговаривается терзавшая героев странная тайна, — всегда наступает облегчение, хотя бы потому, что поставлен предшествующий лечению диагноз.

Тайная вина Эдипа проявляется через охвативший Фивы мор, который — если, вслед за Фрейдом и Юнгом сближать религиозные феномены с психологическими, — представляет собой как бы коллективный невроз фивского населения, реакцию на осознанную вину. Эту версию использует Сартр в «Мухах», герой которой берется освободить Аргос от чувства вины за убитого царя. Мор можно преодолеть, невроз можно излечить с помощью психоанализа, выяснив свое преступление, — но от последствий преступления так или иначе некуда деться: просто исчезает их «демоническая власть», власть внешней неосознанной силы, и последствия преступления принимаются осознанно, добровольно и свободно.

## Глава 13

# Драматургия мести

### 13.1. Идеальный способ обзавестись трагической виной

Месть — идеальный повод для построения драматического сюжета. Она предполагает четкую и последовательную развертку человеческих поступков во времени, при котором первый поступок («преступление») объединен жесткими ценностно-смысловыми связями со вторым поступком («возмездием»), и целостность мести как типичного социального явления возникает, только если совершаются оба поступка, причем в строго определенном порядке. Совершение только первого поступка воспринимается — и зрителями, и, что еще важнее, героями, как некоторая незавершенность, — преступление нарушает равновесие, которое должно восстановить возмездие. Месть представляет собою одну из тех довольно редких в социальной повседневности ситуаций, когда человеческие поступки складываются во что-то вроде осмысленной линейной последовательности, напоминающей ходы в игре. Дополнительным достоинством мести для сюжетосложения является обязательный интенсивный эмоциональный аккомпанемент: месть развивается, проходя необходимые этапы, только при условии, что мститель эмоционально задет преступлением, и желание отомстить стало у него настоящей страстью: равновесие, нарушаемое преступлением — это, прежде всего, эмоциональное равновесие мстителя, и, таким образом, «неуравновешенность» его душевной жизни является главным двигателем сюжета.

Дополнительным достоинством темы мести является то, что в ней наглядно видна фатальная власть прошлого, — совершенное в прошлом преступление сегодня заставляет человека быть мстителем.

Наконец, месть обладает важнейшим для драматургии достоинством: она морально амбивалентна. В силу этого, на человека, совершившего мщение, ложится то, что в теории драмы называют трагической виной, — которая является не безусловной виной, но и не полной безвинностью, но некой созданной своими руками уязвимостью перед силами судьбы.

История европейской драматургии, начиная с античности, явно демонстрирует двойственное отношение к мщению, постоянно показывая, что мститель

одновременно заслуживает и симпатии, и наказания. О том, почему к мести относятся именно так, должны были бы сказать историки морали, но можно указать как минимум на три обстоятельства, определяющих негативное отношение к мести в европейской культуре. Во-первых, каковы бы ни были мотивы мести, само по себе мщение является причинением кому-то зла, то есть тоже злом; во-вторых, месть напрямую и недвусмысленно запрещена Иисусом Христом в Евангелиях; в-третьих, месть, совершаемая частным лицом, часто нарушает монополию государства на насилие.

Не будет большим преувеличением сказать, что история европейской драматургии будет в значительной степени историей моральной критики идеи мести. Поскольку месть сама есть преступление, то сюжет о мщении часто становится трехэтапным: исходное преступление влечет за собой месть, а месть влечет финальное наказание мстителя — «вторичное возмездие». Множество пьес о мести кончается тем, что мститель или попадает в руки правосудия, или кончает с собой. В «Электре» Гофманстала Электра умирает, поскольку ее жизнь исчерпана мстью, это изможденное мыслями о мести существо.

В композиционном отношении «неприглядность» самой справедливой мести часто усиливается из-за того, что преступление, требующее мести, совершается вне сцены или даже до начала действия. Дrame, чей сюжет целиком посвящен идее мести и построен на ретроактивной завязке, угрожает серьезная эстетическая опасность: поведение главного героя-мстителя часто выглядит немотивированным, или, во всяком случае, мотивированным только формально. Зритель видит, что герой действует под влиянием сильнейшего импульса, но природа этого импульса остается не то чтобы неизвестной, но затененной, поскольку требующее отмщения преступление происходит во внесценическом прошлом.

Уже античные драмы о мести неизменно построены на отсылке к прошлым событиям. Правда, «Электра», хотя и построена на ретроактивной завязке, но имела смысл только в рамках трилогии, все части которой разыгрывались в один день, поэтому в условиях древнегреческого театра проблем с мотивированностью Ореста не возникало. Тем не менее, трагедия мести построена так, что в самой трагедии причин для мести мы не видим, — а существует только отсылка к трагедиям, описывающим более ранние события. Более того, — в любой из трагедий этого цикла содержится отсылка к более ранним сюжетам, поскольку вся «Орестея» построена на идее родового проклятия, тяготеющего на родом Тантала. Месть, осуществляемая в «Электре», вызвана преступлениями, описанными в трагедии «Агамемнон» (сохранились варианты Эсхила и Сенеки). Но и в «Агамемноне» мы видим мщение, вызванное событиями, описанными в других трагедиях, и прежде всего, в истории вражды братьев Фиеста и Атрея (сохранилась трагедия Сенеки «Фиест»). Однако и вражда между Атреем и Сиестом не имеет причины в себе самой, а порождена грехами Тантала — трагедий о Тантале, кажется, не существует, но тень Тантала появляется в начале сенековского «Фиеста» как указание на причины несчастий, лежащих за пределами сцены. Точно также и в трагедии Еврипида «Гекуба» героиня мстит царю Полиместору за убийство сына, которое произошло еще до начала действия.

Месть является событием, достойным отдельного рассказа, но история рода, как она была осмыслена греческими трагиками, представляет собой длинную,

взаимосвязанную хронику, которая не умещается ни в один сюжет, ни в один рассказ. Поэтому сюжет греческой трагедии оказывается фрагментарным, и включающим важные отсылки к внесценическим обстоятельствам.

Здесь, впрочем, нет никакой специфики для сюжетов именно о мести: древнегреческие трагедии вообще часто отсылают к истокам сюжета, лежащим за пределами сценического времени. Задолго до начала трагедии Эдип убил своего отца Лая. Задолго до начала трагедии «Семеро против Фив» произошло изгнание из Фив Полиника; «Антигона» Софокла и «Просительницы» Еврипида фактически продолжают «Семеро против Фив»; сюжет «Троянок» Еврипида представляет собой просто один из заключительных эпизодов троянской войны, непонятный, если не знать предыстории. Однако именно для трагедий о мести этот характерный для античной трагедии принцип ретроактивной завязки имеет важное этическое значение.

Мсть представляет собою преступление, оправданное только тем, что оно призвано исправить другое преступление. Однако когда причины мести не изображаются, зритель видит только одно преступление. По фабуле оно второе, но для зрителя оно первое, и само требует наказания. Современный зритель скорее будет сочувствовать Эгисфу, чем Оресту — и, не в последнюю очередь потому, что в трагедии об убийстве Эгисфа — все равно, эсхиловской, софокловской или еврипидовской, — мы не видим преступлений Эгисфа, и он оказывается просто жертвой насилия.

То же самое мы можем сказать и о трагедии, в которой тема мести достигает своей высшей для античной драмы точки — «Фиесте» Сенеки. В ней также лишь кратко и невнятно поминается повод для мести, который быстро сменяется настоящей «симфонией» мстительности, демонстрируемой мстителем Атреем, — мстительности избыточной, и в силу этого самодовлеющей, а значит психологически и этически не связанной с поводом. Атрей — может быть первый главный герой-злодей в истории мировой драмы, и злодеем его делает именно избыточное стремление к мести.

Как минимум, начиная с Еврипида, античная драма начала традицию, которую можно было бы назвать «гуманистической критикой мести». Эгисф — женоподобный мужчина, которого его отец Фиест родил от собственной дочери специально для мести роду своего брата Атрида как бы уродливым и извращенным символом мщения.

## 13.2. В окрестностях Гамлета

Средневековая драма темы мести практически не знает.

Зато ренессансная драма эпохи Шекспира и Лопе де Вега делает мсть важнейшим сюжетом — и конфликтообразующим фактором. Начало было положено в итальянском театре, находившимся под большим влиянием Сенеки, и в частности его трагедии «Фиест» — жуткого произведения, породившего и трагедию ужасов и трагедию мести. Впрочем, границы между двумя этими жанрами не существуют: в ренессансной Италии мсть оказывается движущей силой трагедии ужасов.



Типичный пример трагедии этой эпохи — «Орбекка» Чинтио, в ней отец убивает мужа и детей дочери, дочь и убивает отца и закаляется сама.

Под влиянием итальянских образцов трагедия мести расцветает в Испании и Англии.

Уже в одной из самых ранних трагедий английского ренессансного театра, «Испанской трагедии» Кида сюжет заключается в убийстве и мести за него: брат девушки, рассчитывая выдать ее замуж за плененного на войне португальского принца, убивает ее возможного возлюбленного. Отец убитого юноши убивает убийцу вместе с принцем-соучастником. Но в «Испанской трагедии» зритель хотя бы видит на сцене то преступление, которое требует отмщения.

Драматурги XVI–XVII веков, в полном соответствии с «аморальным» духом Ренессанса, эпохи Макиавелли и Борджиа, относятся к мстителям и мести вполне сочувственно (что в итоге и привело к появлению «Гамлета»). Во всяком случае, они явно видят в мести больше морального смысла, чем видели в этом античные авторы: если для афинских трагиков необходимость мести была тяготеющим на роде проклятием, то авторы христианской эпохи, несмотря на евангельский запрет мстить, часто видели в земном возмездии аналог и даже орудие небесного.

Особенно гармонично тематика мести присутствует в сюжетах испанской драматургии — возможность мстить не вызывает никаких сомнений у авторов «золотого века» испанского театра. С точки зрения морально-правового самосознания испанские авторы этого времени воспринимали месть как институт, чрезвычайно близкий к таким явлениям как «кара» и «правосудие». Стоит вспомнить, что еще в древнегреческом театре различие между местью и правосудием было проблематизировано, и в трагедии Еврипида «Орест» мы даже читаем целый диспут на тему о том, что преступление должно караться «законными» судебными органами, а частная месть является таким же преступлением. Испанская драма эпохи Ренессанса демонстрирует характерную нечувствительность к этой проблематике, что в частности отличает театр Лопе де Вега и Кальдерона от современного ему английского театра. У английских драматургов елизаветинской эпохи человек должен «решиться» на месть как на страшный и экстраординарный поступок, и толкает его на месть некая непреодолимая страсть. Герой английского театра обычно приступает к мести в исступлении, в «измененном состоянии сознания», изображение которых стало фирменным знаком шекспировской эпохи. В противоположность этому персонажи испанских пьес действуют вполне рассудочно, для них убийство из мести — нормальное поведение в ситуации, когда не существует легальных способов призвать обидчика к ответу. Мстят в испанском театре обычно за преступления в сексуальной сфере: супружескую неверность («За тайное оскорбление тайное мщение» Кальдерона) или за домогательства к жене («Командор Оканьи» Лопе де Вега, «Ткач из Сеговии» Руэды). Необходимая для драматургического сюжета «экстраординарность» социального поведения в испанской драме этого времени достигается не столько благодаря самому факту мщения, сколько через нарушение сословных правил для мщения, — когда крестьянин или ремесленник убивает дворянина.

В это же время в английском ренессансном театре месть была гораздо больше проблематизирована. В социологическом аспекте это, возможно, объясняется тем, что в южноевропейских романских странах этого времени пережитки

кровной мести действительно имели большее значение в жизни общества, чем в более «передовой» Англии. Именно поэтому английские авторы старались переносить действие своих кровавых трагедий в Испанию и Италию. В трагедии Джона Форда «Жаль, что она блудница» («Как жаль ее развратницей назвать»), один из персонажей даже хвастается: очень доволен, что ему, испанцу, удалось превзойти в мщении итальянцев. При этом английские авторы, как и их испанские современники, также относились к мести скорее доброжелательно, принося в эту доброжелательность свой специфический оттенок: для английских драматургов месть была не только способом разрешения социальных коллизий, но и формой выражения охвативших человека страстей, а иногда и (как в «Герцогине Амальфи» Уэбстера) и формой проявления безумия. Месть в английских елизаветинских трагедиях носила подчеркнуто «психотерапевтический» характер.

Однако попытки «оправдать» месть в английском ренессансном театре наталкивались на препятствия, связанные, как ни странно, не столько с моралью, сколько с техническими и эстетическими особенностями драмы.

Во-первых, молодая европейская драма нуждалась в кровопролитиях в качестве эффектного зрелища. В силу этого месть часто была необходима сюжету не столько сама по себе, сколько как повод для кровопролитий, — причем кровопролитий, зачастую избыточно массовых или избыточно жестоких. Однако сам институт мести оказывался виновным как в кровопролитиях, так и в том, что положительные герои оказывались убийцами. Гипертрофированный результат мщения отбрасывал мрачный отблеск на свой повод.

Кроме того, английские ренессансные драматурги также очень активно использовали ретроактивную завязку. То есть, они зачастую уходили от изображения самих первоначальных преступлений, и сразу переходили к самому интересному — к отмщению за них. Здесь, быть может, также сказалось влияние античной драмы, но думается, еще важнее было желание поскорее пропустить «второстепенные» подробности и побыстрее перейти к самому интересному — к кровопролитиям. В результате, как и в античной драме, зрителю конечно сообщается о поводе для мести, но сообщается кратко и скромно, а самое главное — сообщается повествовательными, а не драматическими средствами. О событиях предзавязки нам рассказывают, но их не разыгрывают, и соответственно зритель их узнает, но их не прочувствует, они остаются тощей абстракцией.

Прекрасным примером может служить «Трагедия мстителя» Сирилла Тернера (начало XVII века). Причины, из-за которых главный герой решает мстить, весьма зловещи: герцог домогался его возлюбленной, а когда она его отвергла, — отравил ее. Теоретически перед нами — яркий сюжет о домогательстве тирана к девушке, и драматург-романтик посвятил бы подробно разыгрыванию этого сюжета всю первую половину своей трагедии — именно так поступает Гюго в «Король развлекается» и Шелли в «Ченчи». Но «Трагедия мстителя», как видно из названия, — пьеса о мести, а не о домогательствах. Поэтому о леденящей душу истории с отравлением просто кратко сообщается в экспозиции. Фактическая немотивированность активности главного героя усиливается еще и тем, что герой «Трагедии мстителя» хочет отомстить не только герцогу, но и его жене, и детям, и даже детям жены. К тому же в конце пьесы к герою присоединяются

заговорщики, о причинах поведения которых вообще мало что известно — кроме того, что они чем-то обижены герцогской властью.

Тут интересно еще одно обстоятельство. От Сирила Тернера сохранилось две пьесы — «Трагедия мстителя» и «Трагедия атеиста». В первой мы вроде бы видим благородного мстителя, во второй — чистого злодея, убивающего родственников ради наживы, но сюжет обеих пьес фактически сводится к «восхождению» главного героя по лестнице злодеяний. Мститель и стяжатель оказываются обладающими одинаковой сюжетной функцией

На фоне Тернера сильнее видно мастерство Шекспира: в «Гамлете», под влиянием которого написана «Трагедия мстителя», исходное преступление произошло также до начала действия, но обстоятельства, при которых герой узнает об имеющихся у него причинах мстить, по крайней мере, драматизированы: сначала происходит жуткое явление тени отца Гамлета, а затем происходит знаменитая проверка Гамлетом этих сведений с помощью театрального спектакля («мышеловка»). Если в Гамлете, который, формально говоря, является трагедией мести, не разыгрывается сам сюжет об убийстве Клавдием своего брата, то узнавание Гамлетом об этом убийстве превращаются в отдельный сюжет, — и именно поэтому поступки Гамлета нельзя назвать немотивированными.

Тем не менее, важнейшее послание, заключенное в сюжетах елизаветинского театра, заключается в том, что месть — преступление, которое, в свой черед, настигает возмездие — от Бога, судьбы, людей или совести мстящего. Поэтому в елизаветинских пьесах в финале мститель, убивший преступника, сам тоже погибает — иногда случайно, иногда сознательно и с чувством выполненного долга и завершения жизненной миссии. Такой финал мы видим в «Гамлете», в «Трагедии мстителя» Тернера, в «Трагедии девушки» Бомонта и Флетчера, в «Испанской трагедии» Кида, в «Разбитом сердце» Джона Форда.

Очень любопытной в этой связи представляется статья В. Захарова, в которой делается попытка проанализировать исторический контекст расцвета сюжетов о мести в елизаветинском театре<sup>1</sup>. По мнению автора, шекспировская эпоха была «переломной», когда государство еще не могло устранить частную месть, но уже делегитимизировало ее: «В XV веке. личная месть стала настоящим бедствием в стране, охваченной пламенем феодальных войн. В исторических хрониках того времени можно почерпнуть сведения об убийствах, грабежах и пытках, учиненных по мотивам личной мести. Укрепление централизованной власти в первой половине XVI века имело следствием осуждение рецидивов “дикого правосудия” и противодействие им. Правительство делает решительные попытки вмешаться в то, что представлялось до сих пор частным делом члена общества. Можно полагать, что уже в начале XVI в. преступление против личности, безоговорочно рассматривалось как вызов государственной власти. Однако сильное противодействие государства и церкви практике личной мести не приводило к сколько-нибудь заметному сокращению числа кровавых инцидентов. Например, количество дуэлей и преступлений, совершенных из мести, резко возросло к концу царствования Елизаветы и в первые

<sup>1</sup> Захаров В. Об историческом фоне английской «трагедии мести» на рубеже XVI–XVII веков // Шекспировские чтения. 1976. — М., 1977. С. 97–103.

годы после восшествия на престол короля Иакова. Вместе с королем Иаковом в Англию хлынул поток шотландцев, сохранивших во многом обычаи феодальной старины, уже пришедшие в упадок или совсем исчезнувшие в Англии... Месть за поруганную честь рода вследствие прелюбодеяния или мезальянса, как правило, не находила сочувствия у англичан эпохи Возрождения, которым был чужд жестокий нравственный кодекс, принятый в Испании и в Италии, где утрата жизни считалась меньшим несчастьем, чем утрата чести. Зрителя в английских театрах того времени, ставивших переводные итальянские пьесы или пьесы английских драматургов из итальянской жизни, особенно поражало и возмущало хладнокровие мстителя, который убивал, повинувшись не опрометчивому горячему порыву, но предварительно рассчитав, в какой момент и каким орудием удобнее нанести удар.

Можно думать, что кальдероновский «Врач своей чести», будь эта пьеса представлена в „Глобусе“ или каком-нибудь другом лондонском театре той поры, нашел бы зрителя, склонного, по всей вероятности, отождествить дона Гуттьере с популярной фигурой мстителя-злодея, вроде Фламинео из „Белого дьявола“ Уэбстера. Таким образом, публика, заполнявшая в ту пору театры в Лондоне и в провинции, встречала появление мстителя на сцене отнюдь не с ликованием, но вместе с тем вряд ли была заранее предубеждена против него. Драматурги чутко улавливали настроение своей аудитории, что во многом определяло проблематику их пьес. Метаморфоза, происшедшая с протагонистом-мстителем на елизаветинской и яacobитской сцене за сравнительно недолгий срок (1580–1642), — от «честного» Иеронимо в «Испанской трагедии» Кида до аморального антигероя Фламинео в «Белом дьяволе» Уэбстера, — отражает эволюцию в общественных взглядах той эпохи на правовую и нравственную сущность личной мести».

Вообще мечь в английской трагедии шекспировской эпохи — это не действие, направленной одним лицом на другое, а сложная система отношений между многими лицами, совокупность роковых обстоятельств, приводящих к всеобщей гибели, к очищению сценического пространства и к обязательной гибели самого мстителя.

Гамлет не просто решает мстить за отца, — он запускает цепочку зла, из-за него начинают гибнуть невинные люди, и, как в свое время сказал Гюго, для Лаэрта Гамлет оказывается таким же достойным мести отцеубийцей, как и Клавдий для Гамлета.

В перечисленных выше английских пьесах о мести тотальная мечь выглядит как некое оружие массового поражения, которое опасно пускать в ход, поскольку его эффективность далеко превосходит планируемый результат. Так, в «Испанской трагедии» Кида мстители, отомстив своим врагам — убийцам, сами с чувством исполненного долга кончают собой. В пьесе Бомонта и Флетчера «Трагедия девушки» царь Родоса соблазняет невесту (Эвадну) главного героя (Аминтора). Брат Эвадны, Мелантий заставляет Эвадну убить царя, — но дело этим не заканчивается, в итоге погибают или кончают с собой, и Эвадна, и Аминтор, и Мелантий и даже брошенная Аминтором ради Эвадны Аспасия. Объясняется этот «кровавый разлив» тем, что царь — помазанник божий, и поэтому, даже если он совершил преступление, мстить ему — значит совершать богопротивное дело, за которое последует возмездие со стороны судьбы.

В «Белом дьяволе» Уэбстера гибнут все — в истории, вкратце сводящейся к тому, что брат мстит мужу своей сестры за ее убийство, гибнут и мстители, и отмщаемые, и те, кому мстят. Оставшийся в живых молодой герцог в своем «заключительном слове» фактически приравнивает мстителей к злодеям, говоря, что их смерть является примером

«Тому, что строящий на злых делах  
На тростниковых ходит костылях»  
(пер. И. Аксенова).

При этом, если в трагедиях Кида, Тернера и Форда страшные последствия происходят во многом благодаря целеустремленной активности главных героев, то целеустремленность шекспировского Гамлета, как известно, не столь однозначна, — Гамлет прикасается к зловещему механизму мщения, который начинает действовать сам.

В трагедии Марстона «Месть Антонио» главный герой колеблется подобно Гамлету, и хотя ему, в отличие от Гамлета, удастся удачно осуществить свою месть, но удастся это только ценой морального опустошения. Отмстив дожу Венеции за убийство отца, герой пьесы Марстона вынужден уйти в монастырь, — только таким «гражданским самоубийством» можно искупить прикосновение к смертельной машине мести. Как пишут о трагедии Марстона комментаторы, «Герои пьесы, колебавшиеся между неостойчивой философией непротivления и долгом мести, в конце концов осуществляли свои кровавые замыслы и тем самым приобщались ко злу окружающего их мира»<sup>1</sup>. «Мститель оказывается в беспощадных силках. Стараясь наказать зло, он взращивает его в себе»<sup>2</sup>.

В «Разбитом сердце» Форда действует мудрый философ Текникус, который пытается увещевать решившегося на месть Оргила, — все стоит на добре, а зло рубит под собою сук. Увещевания Текникуса оказываются тщетными, но пророчества — точными. Самое главное, что посреди взаимного озлобления Текникус не только озвучивает, но и персонифицирует идею прощения. Через 200 лет в той же самой роли будут выступать христиане среди язычников, Хилдебранд и Дитрих Бернский в трагедии Геббеля «Нибелунги». Тематизация прощения естественно, является необходимым элементом критики мести, и скажем, в трагедии Томаса Хейвуда «Женщина, убитая добротой» (1603) отказ от мести становится ядром сюжета: в этой драме сквайр Френкфорд отказывается от мести за супружескую измену, а его жена умирает, не выдержав мук совести. Вообще сюжет «Женщины, убитой добротой», где муж ссылает неверную жену в отдаленное имение, обрекает на вечное расставание с детьми и в итоге обрекает женщину на смерть от горя, с позиций сегодняшнего дня выглядит скорее историей жестокого мщения, однако для времени создание пьесы, как это видно из ее названия, — это было сюжетом

<sup>1</sup> Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира. М., 1986. С. 27.

<sup>2</sup> Черноземова Е.Н. Штейн А.Л. Трагедии и комедии: Этюды по истории английской драматургии. М., 2001. С. 97.

об отказе от мести, поскольку нормальной мезтью в данной ситуации было бы немедленное убийство жены. Финал пьесы завершает всеобщее примирение на постели умирающей супруги.

### 13.3. Романтизм: дезертиры мести

После того, как и в Англии, и в Испании завершается «золотой век» драмы значение темы мести в истории европейской драмы начинает падать. В театре французского классицизма мщение никогда не выступает в чистом виде. Обычно оно является составной частью более широкого замысла, например, политического: свержения тирании («Цинна» Корнеля), свержения узурпатора и возвращение трона законному принцу («Ираклий» Корнеля). В «Сиде» Корнеля главный герой мстит за оскорбленного отца, но делает это без всякой страсти, почти по принуждению, подчиняясь отцовским требованиям. Что касается отрицательных персонажей, то для них в классицистическом театре характерны не столько мезть как единовременная акция, сколько «мстительное поведение» — впрочем, последнее также подчиняется более широкому политическому замыслу. Классицизм старается изображать государей, — а монархи не могут себе позволить одну только мезть как частное дело, не связанное с более широким политическим расчетом. Среди известных пьес этой эпохи можно назвать, пожалуй, только одну, в которой мезть имеет существенное сюжетобразующее значение — это «Андромаха» Расина. В ней Гермiona вынуждает влюбленного в нее Ореста убить Пира, её бывшего жениха, отвергнувшего ее ради Андромахи. И в этой единственной пьесе разворачивается вся амбивалентная моральная диалектика мести: мезть оказывается не нужной самому мстителю, ибо Гермiona не может преодолеть любовь к погубленному ей Пиру и сходит с ума, а Орест, не получивший от Гермiony награду за свое преступление, кончает с собой. Театр классицизма, как правило, относится к мести как мотиву, недостаточно значимому, чтобы полностью предопределять поведение персонажей — но в исключительных случаях, он демонстрирует всю амбивалентность мести и даже ее неспособность разрешать сложившиеся коллизии (чего в театре Шекспира не знали).

Таким образом, французский классицизм подготовил почву для театра Просвещения, который почти исключил мотивировку мести из числа важных сюжетобразующих сил. К тем причинам, которые присутствовали уже в драматургии Корнеля и Расина, в эпоху Вольтера добавилась еще и философия Просвещения, проявившаяся в драматических сюжетах в виде проповеди любви, взаимной терпимости, гражданского мира и сглаживания различий. Театр Просвещения находит удовольствие в том, чтобы отказываться от мщения. Даже Чингисхан в трагедии Вольтера «Китайский сирота» отказывается от мести своим врагам под влиянием любви. Отказывается мстить своей неверной жене граф Альмавива в драме Бомарше «Преступная мать». К мести тщетно призывают отрицательные персонажи — такие, как командор Д'Авиле в «Отце семейства» Дидро. Иногда мстительность одевается в лицемерные одежды благочестия и фанатизма. Так, Эмма, героиня драмы Коцебу «Рыцари крестовых походов»,

попадает в руки настоятельницы монастыря, когда-то бывшей возлюбленной отца героини и брошенной им. Теперь настоятельница из мести пытается разлучить героиню с ее женихом, — а прикрывает этот свой низменный замысел святостью данных Эммой монашеских обетов.

Тема мести вернулась в европейский театр только в начале XIX вместе с движением «Бури и натиска», Шиллером и романтизмом. Однако романтики и предромантики, восприняв эстетику шекспировского театра, все-таки уже были наследниками Просвещения, и поэтому линия гуманистической критики мести только усилилась.

Именно поэтому у позднего русского классициста Владислава Озерова мститель, как правило, является отрицательным персонажем. Свенальд в трагедии «Ярополк и Олег», Старн в трагедии «Фингал» мстят за гибель собственных сыновей, однако они совершают явное зло, они злоумышляют на жизнь явно положительных персонажей, прибегая к подлости и коварству. У Озерова немало важным приемом дискредитации мести является также изображение фигуры «нечистого мстителя» — человека, мстящего за своего родственника, несмотря на то, что он был убит справедливо, «по правилам» и по закону.

«Отрицательность» мстителей усиливается потому, что сама причина для мести крайне сомнительна: Свенальд («Ярополк и Олег») мстит за смерть сына, но сын был по закону казнен как преступник; Старн («Фингал») мстит за смерть сына, честно убитого в бою. Аналогично, в пьесе датского драматурга начала XIX века Эленшлегера «Хагбарт и Сигне» королева Зеландии Бера мстит за смерть сына, честно убитого в поединке. У Озерова и Эленшлегера мы видим одну и ту же моральную коллизию: смерть сына — большое горе, которое заставляет человека забывать о справедливости, — но от этого месть не становится более справедливой.

Известно, что романтизм противопоставлял себя Просвещению — и с точки зрения драматической сюжетики это противопоставление как раз и выразилось в возврате темы мести. Но подсознательное влияние идей Просвещения было гораздо сильнее, и происходит перестройка человеческих отношений на началах любви и разума.

В начале XIX века Генрих фон Клейст, написавший трагедию «Семейство Шроффенштейн» под непосредственным влиянием «Ромео и Джульетты», показал себя блистательным продолжателем этой зародившейся в шекспировскую эпоху традиции гуманистической критики мщения — причем, этот шекспировский, гамлетовский ужас перед местью как перед страшным роком был усилен и преобразован просветительской рефлексией. У английских драматургов эпохи Возрождения мститель противостоит явным преступникам. У Клейста в «Семействе Шроффенштейн» имеются два мстителя, поставленные друг против друга как зеркальные отражения друг друга. Тем самым наглядно демонстрируется, что субъективная уверенность мстителя в своей правоте, его своеобразное «право гнева», «право аффекта», — лишь роковая иллюзия, служащая для оправдания зла. Принцип зеркальности мести отбрасывает тень не только на образ благородного мстителя, но и на образ злодея: злодей ужасен, как правило, потому, что смысл всех его поступков подвергается пристрастной трактовке. Для себя злодей лишь защищается, либо реагирует на чужие преступления.

В некотором смысле, «Семейство Шроффенштейн» является апофеозом критики идеи мести. Клейст, опираясь на Шекспира, идет дальше, поскольку его интересует не судьба двух влюбленных из враждующих родов, а сама логика вражды. Хрестоматийному для «трагедии мести» желанию мстить противостоят не столько чувства двух влюбленных, сколько проявляющееся то в одном, то в другом персонаже стремление разобраться, так ли уж действительно виноват перед тобой враг. Главными героями трагедии о погибших влюбленных оказываются их запутавшиеся в мести отцы. При этом повод для вражды, запустивший машину взаимного мщения, оказывается фиктивным — ребенок, за жизнь которого берутся мстить, оказывается случайно утонувшим.

Достоинным продолжателем Клейста в деле критического исследования темы мщения стал Виктор Гюго. В «Семействе Шроффенштейн» Клейста и «Король забавляется» Гюго в равной степени демонстрируется такое свойство мщения, как его самоубийственность. У Клейста один мститель, думая, что убивает дочь врага, убивает собственного сына, переодетого в ее одежду, — то есть принявшего ее образ. Второй мститель — наоборот, убивает собственную дочь, принявшую образ вражеского сына. Ударяя мечом по ложному фантому врага, мститель попадает по самому себе. Получается, что мститель борется с собственным зеркальным отражением, с отчужденным обликом самого себя, мщение оказывается демонически искаженным самоубийством. В трагедии Гюго мотив зеркальности не так нагледен, но он фактически предполагается той идеей, которую Гюго вложил в свою трагедию и изложил в предисловии к ней: королевский шут Трибуле воспитал короля порочным, он поощрял его разврат, а затем оказался вынужденным мстить за развращение собственной дочери. Затем, в ловушку, которую Трибуле подстроил для короля, добровольно попадает его дочь. Вполне резонно было бы сказать, что месть Трибуле королю не удастся отчасти (а может быть и — прежде всего) потому, что мститель был соучастником преступника, и преступления, за которое решил мстить. Трибуле даже держал лестницу, думая, что придворные похищают для короля не его дочь, а чужую жену.

Мотив детоубийства мстителя разрабатывается и в другой трагедии Гюго — «Лукреции Борджа». Лукреция склонна мстить за малейшую обиду: в итоге, под ее смертельный удар в ходе пьесы попадает ее собственный сын. Кстати, мировая драматургия раньше знала мстителей-детоубийц: таковы античная Медея и расиновская Гофолия, но эти злодеи убивали своих потомков осознанно, пытаются пресечь род их ненавистных отцов, а у Клейста и Гюго дети мстителей погибают просто потому, что их родители сеют вокруг себя смерть.

Вообще, месть является важнейшим сюжетобразующим мотивом почти во всех драмах Гюго, причем особенно часто Гюго исследует случаи, когда в машине мщения случается поломка, она раздваивается и начинает пожирать саму себя. И происходит это в частности потому, что один из мстителей дезертирует, не желая быть винтиком зловещей машины. «Дезертирует» дочь королевского шута Трибуле, не желая соучаствовать в злодеянии своего отца, хотя тот и мстит за ее же поруганную честь. Дезертирует Рюи Блаз, не желая быть орудием своего коварного хозяина, донна Саллюстия, решившего отомстить королеве. В результате, дочь Трибуле погибает от руки нанятого отцом убийцы, а Рюи Блаз закаляется сам.



В трагедии «Анджело, тиран Падуанский» актриса Гизбе отказывается мстить возлюбленной своего любовника Родольфо, а в финале пьесы сама становится жертвой его мести, совершенной, разумеется, по ошибке — так же, как по ошибке убивают своих детей мстители в «Семействе Шроффенштейн» Клейста.

В трагедии Гюго «Эрнани» дон Руи Гомес оставляет в живых любовника своей невесты Эрнани только потому, что они вместе должны отомстить королю. Однако Эрнани примиряется с королем — и Руи Гомесу остается только убить Эрнани.

В «Ромео и Джульетте» Шекспира, в «Семействе Шроффенштейн» Клейста, в «Король развлекается» и некоторых других трагедиях Гюго мы видим действие странной и печальной закономерности: смерть постигает тех, кто отказывается служить машине мести, тех, кто не хочет быть ее бездумным инструментом. Кажется, что наказание постигает дезертиров, предавших святое дело мщения. Однако одновременно их смерть можно истолковать как искупительную жертву, призванную остановить зловещую машину. Мечь возникает из нарушения равновесия, восстановить которое может только убийство — так, по крайней мере, представляется одной из противоборствующих сторон, стороне мстящих. Для их антагонистов убийство наоборот является новым нарушением равновесия, требующее нового отмщения, — этот нескончаемый кошмар продемонстрирован и в античном сюжете об Оресте и его предках, и в «Семействе Шроффенштейн» Клейста. Но поскольку, в силу некоего рокового, метафизического закона убийства все-таки должны быть, то вакханалию следующих друг за другом взаимных возмездий можно только одним способом: самопожертвованием. Причем, пожертвовать собой должен именно кто-то из лагеря мстителей, а не лагеря отмщаемых. Только в этом случае убийство, необходимое для восстановления космического порядка, совершается, а мстить, оказывается, некому. Именно такова не вполне прозрачная логика евангельской жертвы: чтобы остановить известное по Ветхому завету мщение Бога человеку, Бог должен пожертвовать собой. Но в драмах новоевропейских драматургов в силу некоего закона искупительной жертвой оказывается тот, кто хотел бы остаться в стороне от кошмара мести. Можно предположить, что важнейший источник этого закона — опять же принцип субитации, то есть эстетической эффектности, предполагающей нагнетание контрастности и неожиданности. Там, где законность убийства обосновывается виновностью жертвы, там наиболее невинен и в наименьшей степени заслуживает убийства, конечно, не преступник, и даже не палач, казнящий преступника, а посторонний.

Среди романтиков, критикующих мечь, надо назвать также и Альфреда Мюссе, сыгравшего в истории драмы удивительную роль, поскольку на полвека раньше привнес в драматургию романтизма черты декаданса и статичного символизма. Прежде всего, Мюссе написал комедию «Каштаны из огня», в которой пародийно повторяет сюжет расиновской Андромахи: убийство соперника по требованию женщины не приносит никому радости. Кроме того, Мюссе создает удивительно печальную трагедию «Андреа дель Сарто». В ней жена известного итальянского художника изменяет мужу с его учеником. Первоначально, дель Сарто пытается поступать, как положено дворянину, он даже ранит ученика на дуэли, — но он быстро понимает, что любовь невозможно вернуть силой оружия,

что никакой ненависти к ученику он не испытывает, что соперник победил его хотя бы тем, что жена волнуется за его жизнь. Шпагу называют лекарством для обиженных — но, как восклицает дель Сарто, «здесь нет обиженных, здесь есть несчастные». В финале пьесы дель Сарто кончает с собой, чтобы дать возможность жене и любовнику беспрепятственно соединиться.

В 1850 — начале 1860-х годов в европейской драматургии происходит резкое усиление влияния просветительских идей толерантности, и на фоне этого появляется несколько крупных драм, отвергающих месть и мстительность. С гуманистической критики мести фактически начинается творчество Ибсена «романтического» периода. В самом чистом виде идея противостояния христианства и ассоциируемой с язычеством этики мстительности можно найти в его ранней пьесе «Богатырский курган». Конунг Гандальф приезжает на место гибели своего отца Родрика, чтобы отомстить его убийцам. Однако выясняется, что Родрик жив, а все годы, что его считали мертвым, он жил на месте битвы отшельником. Причина в том, что девушка-христианка Бланка, подобрала израненного Родрика и выходила. Родрик принимает христианство и становится ее приемным отцом. Гандальф влюбляется в Бланку, принимает христианство и отказывается от своих мстительных замыслов. Старый викинг Асгаут, побуждавший Гандальфа к мести, констатирует, что прежние обычаи нарушены, покидает Гандальфа и уезжает в Исландию, где еще пока придерживаются заветов старины. Асгаут играет роль типичного воплощения «духа раздора». Подобные символические фигуры появились в драматургии XVIII века и затем повторялись всякий раз, когда драматурги-романтики начинали проводить идеи просвещения — напрямую, либо под видом христианства.

В «Катилине» Ибсена Катилина, подстрекаемый своею бывшей любовницей Фурией, стремится отомстить Риму, — но его жена Аврелия на пороге смерти уговаривает его отказаться от зловещих замыслов, после чего произносится: «Любовь сильнее мести».

Наконец в «Воителях в Хельгеланде» мы видим буйную Йордис, требующую от мужа отомстить за смерть своего погибшего в поединке отца, и преследующую соседей. Ее злодеяния приводят к тому, что много невинных людей гибнет, ее собственный дом сжигают соседи, а сама Йордис бросается в море.

В это же время Фридрих Геббель пишет трилогию «Нибелунги», сюжет которой во многом повторяет ибсеновских «Воителей». Впрочем, третья часть трилогии — «Месть Кримхильды» — начинается как раз там, где пьеса Ибсена кончается, и именно в ней содержится наибольшее обвинение самому феномену мести. Кримхильда, желающая отомстить за убийство своего мужа Зигфрида, целиком права, Зигфрид действительно был подло убит его родственниками, однако запущенная ею машина мести губит столько невинных людей, что приводит в ужас всех персонажей, которые умоляют Кримхильду отступить от своих замыслов. Кримхильда отвергает все эти просьбы, однако признает, что стала чудовищем. Главную роль в попытках уговорить Кримхильду играет Гильдебранд — в «Песне о нибелунгах» он является воином Дитриха Бернского, однако в драме Геббеля он уже не воин, а христианин-наставник. В конце, когда большинство персонажей драмы уже убиты, Гильдебранд убивает Кримхильду, а ее муж, гуннский царь Этцель, охваченный ужасом от всего происходящего, и не имеющий моральных

сил для продолжения мести, передает власть христианину Дитриху Бернскому. Тот принимает ее, провозглашая наступление христианской эпохи.

В результате всех экспериментов этого рода к концу XIX века гуманистическое неприятие мести становится сюжетным стереотипом, готовым для пародирования и стилизации.

Позднюю, и крайне нелепую стилизацию всех этих романтических историй о мести можно видеть в написанной уже в XIX веке трагедии Сарду «Федора»: поспешная месть, осуществленная героиней, приводит к необратимым последствиям, в результате чего героиня сама становится жертвой мщения. Спеша отомстить за смерть своего жениха, княгиня Федора подводит под пытки и смерть совершенно невинных людей, и в результате помимо своей воли губит брата своего возлюбленного, который — несмотря на свою любовь к Федоре, — тоже не может удержаться от мести и убивает ее в конце пьесы. «Будь проклята месть! — говорит герой «Федоры» в финале. — Она убивает нас самих!» (пер. В.О. Шмидт)

Чистейшим примером аналогичной стилизации — стилизации, находящейся едва ли не на грани пародии — является трагедия Уайльда «Герцогиня Падуанская». Эта, написанная в конце XIX века в эпоху натурализма и символизма, пьеса, представляет собой умело и осознанно стилизованную романтическую драму, в свою очередь осознанно и умело стилизующую драму шекспировской эпохи на базе просветительских этических принципов. К герою трагедии Гвидо Ферранти является граф Моранцоне и объявляет, что Гвидо — сын могущественного герцога, коварно убитого его соперником, герцогом падуанским Джессо. Гвидо отправляется ко двору Джессо, чтобы отомстить за убитого отца, но влюбляется в герцогиню Беатриче, жену врага, и во имя любви отказывается от преступления. Однако влюбившаяся в Гвидо герцогиня сама убивает своего мужа, чем делает ее соединение с героем невозможным, — любовь оказывается «отравленной» преступлением. Гвидо берет на себя вину за убийство герцога и отказывается от побега, устроенного для него герцогиней. Граф Моранцоне, постоянно побуждающий Гвидо к убийству, выполняет в пьесе функцию символа архаичного духа мести. «Мое имя — мщение!» — говорит он о себе. Но если в начале пьесы Гвидо находится под всепоглощающим руководством графа, то любовь к Беатриче заставляет его выйти из-под руководства своего «соблазнителя». В трагедии Уайльда утрированная «елизаветинская» завязка в характерном для шекспировской эпохи итальянском антураже соединяется, с одной стороны, с вольтеровской идеей несовместимости любви и мести, и с другой — романтическим осознанием трагизма этой несовместимости. Стилизованно-упрощенная сюжетика XVII века усиливается этической философией века XVIII и пессимизмом века XIX.

Трагедия подобных гипертрофированных неромантических стилизаций историй о мести перешла в XX век, в драматургию декаданса и экспрессионизма. Герои драмы Д'Аннуцио «Факел над мерой» устраивают целое соревнование — кто первый убьет злодейку, виновную в смерти женщины. Соревнуются отец и дочь, дочь дает укусы себя ядовитой змее, чтобы умереть после совершенного убийства, — но отец совершает убийство злодейки раньше, и смерть дочери оказывается напрасной.

Критика идеи мести, бесконечные сомнения в ее благотворности, демонстрация разнообразных ужасных последствий мщения не могло, в конце концов, не привести к проповеди отказа от мщения как добродетели — христианской и способствующей самосовершенствованию. Это, находит, в частности, свое отражение в философском трактате Морриса Метерлинка «Мудрость и судьба» в котором фактически подводятся итоги всей «критики мести» в мировой драме: «Что руководит Гамлетом, как не слепая мысль, что мщение — единственный долг? Но неужели нужно было сверхчеловеческое усилие, чтобы понять, что мщение никогда не может быть долгом?»<sup>1</sup> ...«Достаточно, чтоб у одной души хватило бы смелости крикнуть правду Эльсинору, чтобы вся драма в Эльсиноре не окончилась бы слезами ненависти и ужаса»<sup>2</sup>. Клитемнестра посвящает свою жизнь мести Агамемнону за смерть Ифигении, а Орест жертвует своей, чтоб отомстить Клитемнестре за смерть Агамемнона. «Но достаточно прийти мудрецу со словами “Прощайте своим врагам” — чтобы долг мести был стерт с человеческой совести»<sup>3</sup>.

В это же время, что и трактат Метерлинка создается «Большой зальцбургский театр жизни» Гофманстала. В этой пьесе, являющейся переделкой-стилизацией «Великого театра мира» Кальдерона, отказ от мести со стороны Бедняка имеет политический подтекст, отказ от мести явно должен истолковываться как отказ от революции и насильственного распределения материальных благ, — как альтернатива мести-революции предлагается мистическое самоуглубление.

Наверное, одной из самых поздних пьес о мести в истории европейской драмы является «Визит пожилой дамы» Дюрренматта — история о том, как миллиардерша мстит своему бывшему любовнику, обманувшему ее, опозорившему и вынудившему стать проституткой. Это пьеса поистине об изощренной мести. В ней месть является и судом, и соблазном. Здесь же фигурируют и лжесвидетели, в свое время способствовавшие осуждению героини — и теперь по ее приказу ослепленные и оскопленные. В примечаниях к пьесе автор пишет о них: «Они жертвы тотальной мести, которая также логична, как законы доисторических времен»<sup>4</sup>.

Но для XX века месть — действительно доисторическое событие. Как и в финалах шекспировских драм, герои немногочисленных драм мести XX века гибнут. В драме Сэма Бенелли «Любовь трех королей», король убивает невестку, изменившую его сыну, — и после этого кончает с собой сын. В трагедии О'Нила «Траур — участь Электры», герои сами себя казнят за совершенное убийство любовника своей матери. Но в целом XX веку уже почти нечего сказать о мести — да месть ужасна и порою необходима, но убийственна для мстителя. Таков итог, приведший фактически к отказу драматургии от этой темы.

<sup>1</sup> Метерлинка М. Мудрость и судьба. М., 2009. С. 45.

<sup>2</sup> Там же. С. 47.

<sup>3</sup> Там же. С. 131.

<sup>4</sup> Дюрренматт Ф. Судья и его палач; Романы; Повести; Пьесы; Рассказы. М., 2004. С. 345.

# Глава 14

## Низвержение отцов

### 14.1. Эстетика крушения

Изображенная Дюрренматтом в комедии «Ромул Великий» фигура нищего императора представляет собой синхронический вариант совмещения несовместимого — нищеты и имперской власти. В случае диахронической версии этого же контрастного совмещения мы видим «трансскалярный переход» — переход крайностей друг в друга, низвержение властителя или вознесение нищего.

Очевидно, что поскольку литература и театр интересуются тем, что значимо для людей, то среди всех возможных смысловых шкал в числе первых они должны заинтересоваться шкалами социальной иерархии, которые почти во всех известных обществах имеют огромное значение для большинства их членов, и перемещение по которым является исключительным, по своей важности, мотивирующим фактором.

Вызывающая субитацию «опрокидывающая» игра с социальной иерархией может заключаться в том, что противоположные ступени иерархической лестницы меняются местами — то есть, в ход идет евангельская логика, «и последние станут первыми». Именно склонностью к субитации можно объяснить тяготение драматургии к такому феномену как социальная мобильность — когда лакей становится министром, а король — нищим. Иными словами, важнейшими сюжетами, воплощающими контрастную смену социальных значений, являются сюжеты о низвержении высокого и о вознесении низкого. Комментируя сюжет элегической комедии XII века «Бабион», чье действие основывается на постоянном чередовании самопревознесений героя и его дальнейших падений, М.Л. Андреев отмечает: «Есть основания полагать, что композиционный принцип компенсации переводит в психологический ряд магистральный сюжет ритуалов карнавального типа, идущий от возвышения к низвержению: коронация карнавального короля, поставление в епископы отрока, торжественный пронос масленичного чучела. Этот сюжет является жанрообразующим для средневековой драмы на ранних этапах ее развития»<sup>1</sup>. Но значение

---

<sup>1</sup> Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. С. 35.

карнавального переворачивания выходит далеко за пределы только средневековой драмы — вся драматургия от античности до XX века эксплуатирует эту тему. Как отмечает Ролан Барт, «Перемена всех вещей в их противоположности — это одновременно и формула божьего промысла, и жанрообразующий принцип трагедии... Бог или низвергает, или возвышает — таков монотонный ход творения. Пленница, ставшая царицей, или тиран лишившийся царства — древнейшие сюжеты»<sup>1</sup>.

Огромное значение имеет сам диапазон перепада — то есть та высота, с которой герой низвергается или на которую возносится. Именно значимость величины перепада во многом объясняет склонность старинной драмы к изображению людей, находящихся на самой вершине социальной иерархии, на что в свое время обращал внимание Шопенгауэр, говоря, что для драмы предпочтительнее изображение короля, чем бюргера, поскольку «падение с высоты — самое глубокое падение; героям мещанской драмы недостает такой высоты»<sup>2</sup>.

Достаточно вспомнить, какое значение в истории мировой драмы имеют такие шедевры, как «Эдип» и «Король Лир», чтобы согласиться, что важнейшей смысловой трансформацией, изображаемой в европейской драматургии, является «низвержение высокого» — крушение сильного, ослабление могущественного, обессиливание власти, разрушение авторитета. Мотивы низвержения встречаются во многих драмах, но есть и сюжеты, целиком сводящиеся к истории падения с высоты.

Сюжет о крушении самым явным и непосредственным образом выражает логическую сюжетную конструкцию, которую В. Волькенштейн называл «диалектикой драматического действия»: диалектика заключается в том, что развитие сюжета отрицает и опрокидывает его исходное положение: «Мы видим, что исходное положение дается в завязке, момент «отрицания» — в катастрофе. Здесь диалектически первоначальное положение опрокидывается; самодур король Лир унижен, ханжа Тартюф разоблачен, женоненавистник кавалер ди Рапафратта влюблен до одури...»<sup>3</sup>.

Общей формулой сюжета о низвержении могли бы служить слова пророка Исайи: «Как упал ты с неба, денница, сын зари! Разбился о землю, попиравший народы». В контексте Ветхого завета эти слова относятся к Вавилонскому царю, однако христианская традиция относит их к восставшему ангелу-Люциферу, хотя и в этом случае ситуация также напоминает низвержение царя, — поскольку Люцифер до своего падения был вознесен выше других творений — он был едва ли не вторым после Бога.

Царь или Люцифер — но в любом случае, перед нами мгновенное падение с огромной высоты, демонстрирующее величайший контраст между первоначальным и конечным положениями падающего.

Кстати, сюжет о бунте и падении Люцифера зафиксирован в мировой драматургии — и прежде всего в трагедии Йоста Ван ден Вондела «Люцифер» (XVII век). В трагедии Вондела неоднократно и многими разными способами подчеркивается тот контраст, который характеризует судьбу Люцифера: он был

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 187–188.

<sup>2</sup> Шопенгауэр А. Сочинения. Кн. 2. М., 1993. С. 459.

<sup>3</sup> Волькенштейн В. Драматургия. С. 187.

самым первым после бога, любимейший сын света, наместник Бога в Раю, первенец творения, «Денница» и был низвержен в самые глубины ада, обретя мерзкий звериный облик. Ангелы, размышляющие в драме Вондела о судьбе Люцифера, неоднократно выражают свое потрясение такой «разностью потенциалов». Как подчеркивает современный исследователь, важнейшая черта драматургии Вондела заключается «в противопоставлении картин ослепительного блаженства неминуемому краху, в изображении блаженства как мира на краю краха»<sup>1</sup>. Но самое интересное с интересующей нас здесь точки зрения — так это то, что в трагедии Вондела причиной, заставившей Люцифера взбунтоваться, стала «классическая» субитация от возвышения низкого: Люцифер и его сторонники — «люциферисты» не могли перенести, что Бог возвысил человека и заставил ангелов ему служить (мотив заимствован Вонделом из мусульманской мифологии).

О том, сколь неестественна такая перемена мест в мировой иерархии, «люциферисты» высказываются также многократно и в разных выражениях: «низ стала высью», первенцев творения заставляют служить сотворенному на шестой день, сына праха делают выше бесплотных духов, ангелы лишены исконных святых прав. Трагедия Вондела в предельно явственном и даже отрефлексированном виде показывает, что сюжет о Люцифере представляет собой игру с полюсами «высокого» и «низкого». Сначала мы видим мощное и парадоксальное возвышение низкого — возвышение человека над ангелами; затем Люцифер поднимает бунт, замышляя величайшее из мыслимых низвержений высокого — низвержение самого Бога; финалом же трагедии также оказывается низвержение — если не величайшее из мыслимых, то величайшее из возможных: светлейший Люцифер, стоящий на самой вершине небесной иерархии, превращается в уродливое чудовище и погружается на самое дно ада.

Сюжеты о низвержении можно было бы проклассифицировать, например, по типу тех «высоких» социальных ролей, носители которых оказываются низвергнутыми на дно социальной иерархии. Тут мы, пожалуй, можем выделить три группы сюжетов или, вернее, три «реперных точки», вокруг которых вращаются «низвергательные» фабулы: гибель богов, низвержение властей (и прежде всего глав государств, монархов) и низвержение отцов семейств. Последний тип «падения» интересен тем, что он с определенной точки зрения является «базовым» и «архетипическим»: в культуре последних нескольких тысячелетий позиция отца семейства является моделью для любой власти и любой «сильной» социальной позиции. Поэтому титул «отец» (в Китае — «предок») прилагается и к монархам («царь-отец»), и к руководителям самоуправления («отцы города»), и к духовенству (папа), и к богам («отец небесный»). То есть самая нижняя позиция — отцовская — проецируется и на более высокие — жреческие, царские, и божественные. Своеобразное культурологическое обобщение этой отцовской роли мы можем прочесть в самой известной русской драме о низвержении — в пьесе Горького «Егор Булычев и другие», где умирающий от рака герой с горечью говорит священнику: «Всё — отцы. Бог — отец, царь — отец, ты — отец, я — отец. А силы у нас — нет. И все живём на смерть».

<sup>1</sup> *Балашов Н.И.* Вондел в системе европейской литературы XVII в. // Вондел Й. Трагедии. М., 1988.

С другой стороны, с точки зрения истории литературы движение идет скорее в обратном направлении: мифология знает свергнутых богов, древние литературы интересуются царями, потерявшими царство, а собственно семейные проблемы «отцов и детей» появляются под пером писателей лишь, начиная с эпохи Просвещения. Хотя и тема «гибели богов», и тема свергнутых монархов, во все времена не обходилась от пересечения с темой отцов и детей: в греческой мифологии Уран, а затем Кронос оскопляются и свергаются именно своими детьми, в Христианской мифологии неудачный мятеж Люцифера против Бога, является, собственно, мятежом сына против отца, монархов часто свергают их дети, король Лир является отстраненным от власти монархом в той же степени, что и оскорбленным дочерьми отцом и т. д. Все это позволило Фрейдю объявить, что подсознательной психологической пружиной подобных сюжетов являются наследственные воспоминания о съедении отца детьми в некоем древнем племени.

На наш взгляд, независимо от правоты Фрейда, сам по себе интерес к уничтожению самой крупной из представимых в данной культуре социальных величин является более общим мотивом для выстраивания подобных сюжетов — но, тем не менее, фрейдистская тема «съедения отца детьми» может служить прекрасным символом для сюжетов подобного рода.

Мотив «низвержения высокого» может занимать в сюжетах разное место, и в этой связи среди сюжетов о низвержении, прежде всего, стоит выделить две крупных группы. Сюжеты первого типа рассказывают о восхождении и последующем за ним низвержении — как «Ричард III» Шекспира. Такой сюжет представляется для современного взгляда более естественным. Характерный прием в сюжетах первого типа — произвести падение высокопоставленного лица в момент его наивысшего триумфа, когда он достиг наиболее высокого положения в иерархии, победил всех своих врагов и не ожидает неоткуда неприятностей. В этом случае падение «временщика» происходит с наибольшей высоты (контраст в пространстве), и это падение действительно неожиданно (контраст во времени — между прошлым и будущим). Так, в трагедии Бена Джонсона «Сеян» падение Сеяна происходит в момент его наивысшего триумфа, когда он сравнивает себя с богом, и собирается присвоить себе все новые почести.

Более древним является «усеченный» вариант сюжета, в котором повествование начинается с того, что герой уже занимает «высокую» позицию: история того, как он ее достиг, остается за пределами действия, а само повествование ограничивается исключительно падением сверху. Имена такая структура более характерна для античного театра, где очень часто мы застаем героя с самого начала в затруднительном положении: «Просительницы» Эсхила начинаются с того, что сестры египтиады уже нуждаются в помощи. «Гекуба» начинается с того, что троянская царица уже оказалась в плену у греков. «Эдип» начинается с того, что мор уже поразил город, где царствует главный герой. Самое интересное, что миф об Эдипе, как таковой, включает в себя и восхождение героя и его низвержение, ведь миф включает в себя рассказ о том, как Эдип разгадал загадку Сфинкса и воцарился в Фивах. Но Софокл предпочел оставить рассказ о воцарении за сценой, и начать рассказ с точки, которую можно было бы назвать апогеем жизненной карьеры Эдипа — апогеем, после которого возможно только снижение. Впоследствии такая композиция встречалась не часто, но неоднократно. Таков



и «Лир» Шекспира, начинающийся с отказа короля от власти, таков «Егор Булычев» Горького, начинающийся, когда герой уже болен раком. В этой связи, весьма точной представляется наблюдение Н. Чиркова, который отмечает, что Ибсен, изображая лишь последний акт истории человеческой жизни — его падение, тем самым восстанавливает структуру античной трагедии.

## 14.2. Свержение царей

В античной трагедии тема «низверженных царей» была одной из ключевых. О.Ф. Фрейденберг в этой связи говорит о «конной» стадии развития лирики и драмы, в которой основным метасюжетом является борьба дня и ночи, низвержение ночи «солнечным конем: «Одно мчашеся по небу животное побеждает, “восходит”, другое низвергается в пропасть»<sup>1</sup>. «Трагедия разрабатывает тему не солнечного белого коня — победителя, но страсти черного коня, побежденного в агоне...»<sup>2</sup>.

В сохранившихся драмах великих греческих трагиков мы видим царей и цариц, ставших пленниками или рабынями после проигранной войны, — например, у Еврипида Андромаха в «Андромахе», Гекуба в «Гекубе», Еврисфей в «Гераклидах». В «Электре» Еврипид, подчеркивая злосчастную судьбу главной героини, акцентирует внимание на том, что царевна выдана замуж за простого крестьянина, живет в простом доме и делает тяжелую работу. В трагедиях об Электре и Оресте мы видим царя и царицу, убитых детьми, а в «Агамемноне» Сенеки мы видим поступательное падение победителя Трои Агамемнона: сначала буря полностью уничтожает победоносный флот, и царь возвращается домой как после тяжелого поражения, затем выжившего в буре царя убивает собственная супруга. Победа над Троей оказывается той вершиной, с которой можно скатиться только вниз, проходя соответствующие ступени: буря поражает военную мощь победителей, а родственники отнимают у полководца и жизнь. Сначала Агамемнон уничтожается как полководец, а затем как человек.

При желании «сокрушенного отца» можно увидеть и в Прометее, хотя в европейской традиции этот образ принято истолковывать как революционный, как бунт против «традиционной» власти Зевса. Однако в тексте Эсхила скорее Зевс выступает в качестве этого мифологического «большевика», совершившего на небесах переворот, — власть верховного божества, называемого отцом богов и людей, показана Эсхилом в момент её зарождения, полностью лишенной ауры легитимности и традиционности, — в то время как Прометей представляет низвергнутую «модернистами» традицию. На языке Фрейда Зевс у Эсхила — не столько отец, сколько съевший отца старший сын, в то время как Прометей воплощает верность отцовству. Как отмечает О.Ф. Фрейденберг, «По мифу Прометей и его братья — гибристы, “богоборцы” в буквальном смысле, дети тьмы... Эсхилом же понят этот образ социально, с симпатией к старым институтам.

<sup>1</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 408.

<sup>2</sup> Там же. С. 406–407.

Прометей обличает в Зевсе “нового владыку”... По сюжету Эсхила Прометей — поборник старых порядков, но вовсе не революционер»<sup>1</sup>.

Античные авторы, несомненно, знают о высокой «субитативности», и соответственно, «эстетической эффективности» таких перемен социальных ролей, они смакуют ситуации «падения с высоты», подробно описывают разительный контраст между прошлым и нынешним положением героя, акцентируя внимание именно на их неожиданности. Например, когда преследователь Гераклидов, царь Еврисфей, попадает к ним в плен, слуга комментирует это:

...вот Еврисфей — тебе  
Нежданный дар: судьбы такой, конечно,  
Не ждал и он...

(пер. И. Анненского)

Когда обращенная в рабство Гекуба в «Гекубе» ослепляет царя Полиместора, он восклицает:

«О горе мне! Рабыней побежден...  
Ничтожнейшей наказан! Горе, горе!»

В качестве средства осмысления производимого социальными превращениями впечатления на сцену выводится философия судьбы. Например, в «Гераклидах», вестник, сообщая о пленении царя Еврисфея, комментирует:

... какой урок для нас,  
Чтоб зависти мы не питали к жизни,  
Счастливой с виду, до конца ее:  
Так скоротечны дни благополучья!

В трагедии Сенеки «Агамемнон» хор патетически восклицает:

«О фортуна, как ты морочишь царей  
Изобильем благ! Что ввысь вознеслось  
Оснований тому прочных ты не даешь.  
Фортуна ввысь возносит лишь с тем,  
чтобы сбросить вниз».

(пер. С.А. Ошерова)

Фиксация силы судьбы с точки зрения интересующей нас игры с «опрокидыванием» социальных значений, есть, по сути, не что иное, как фиксация непрочности и нестабильности любой социальной роли, психологическая адаптация к этой нестабильности, и, следовательно, смягчение субитации, вызываемой низвержением обладателей самых высоких иерархических позиций. Звучащие в античной драме апелляции к судьбе призваны воспитать мышление так, чтобы оно привыкло к неожиданностям социальной жизни, знание о судьбе должно подчеркнуть «непарадоксальность парадоксов» в человеческих биографиях.

И все же, хотя картины социальных крушений составляют любимую «деталь» античной трагедии, но — может быть за исключением «Эдипа» — не бывают

<sup>1</sup> Там же. С. 351–352.

основой сюжета, схемы сюжета трагедий не сводятся к крушениям. Например, хотя царица Гекуба стала рабыней, но, будучи рабыней, смогла отомстить царю. Да и крушения как такового мы в драме не видим, скорее драма представляет собой перечисление страданий уже павшей властительницы.

Христианская мифология, давшая сюжеты для средневековых мистерий, подарила театру, во-первых, образ гордого Люцифера, низвергаемого в ад, во-вторых, образ Адама, изгоняемого из рая, из счастья — в горе (момент яркого контраста). Моралите и «ауто сакраментале» показывают богачей и представителей элиты, после смерти судимых и отправляемых в ад. Но особенно интересна для нашей темы судьба образа царя Ирода в средневековых драмах о поклонении волхвов. Евангелие не уделяет фигуре Ирода много внимания, однако мистериальная драматургия в инсценировках этих евангельских эпизодов неожиданно усиливают его роль, превращая в гордого царя-самодура, который в конце драмы обязательно низвергается — его забирают черти или заедают черви. Необходимость подчеркнуть момент низвержения приводит к тому, что в этих пьесах роль монарха, тирана, владыки, а также интерес к моменту его свержения усиливается даже вопреки сюжету. Как отмечает М.С. Андреев, «Эволюция центрального эпизода действия (о волхвах) происходит в XI–XIII вв. ...главным образом за счет выдвигания на первый план Ирода, причем в процессе становления образа с равной силой акцентируется царственность персонажа и его гневливость»<sup>1</sup>. В сюжетах явно сдвигаются акценты. И в итоге, «Самая главная, самая динамичная роль в действе принадлежит, таким образом, низвергнутому монарху, проявляющему выраженные агрессивные наклонности»<sup>2</sup>. При этом Христос в некоторых действиях о волхвах именуется «царь царей» — таким образом «надо рассматривать встречу Ирода с волхвами как развенчание ложного, временного, состарившегося царя перед увенчанием царя истинного, постоянного, молодого»<sup>3</sup>. Подводя итоги феномена «выпячивания» образа Ирода, исследователь приходит к выводу, что «развенчание шутовского царя (а в том, что Ирод был комичен, а не грозен, никто, насколько мне известно, не сомневается) восходит к главному сюжету всех обрядов карнавального типа — к поставлению праздничного правителя и его низложению»<sup>4</sup>. Однако, как ясно из предыдущего, само «карнавальное» стремление к переворачиванию является частным случаем проявления более фундаментальных психологических законов.

Аналогичное ситуации с Иродом выдвигание злобного царя происходит и в «Действе о чаде Гетроновом» (XI век) — драме-миракле о том, как набег язычников похищает отрока Адеодата, но мать молится святому Николаю и тот похищает Адеодата прямо под носом у языческого царя Марморина. Как отмечает М.Л. Андреев, Марморин — являющийся одним из самых активных участников действия — явный собрат Ирода, и в целом в сюжете явно моделируется драматическая идея действия о волхвах — низвержение ложного царя. На сюжет о чуде, совершенном святым Николаем, наслаивается на совершенно необязательный,

<sup>1</sup> Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. С. 98.

<sup>2</sup> Там же. С. 100.

<sup>3</sup> Там же. С. 99.

<sup>4</sup> Там же. С. 101.

но драматически необходимый сюжет о злом и низвергаемом царе. Вообще, противоборство истинного и ложного царя, по мнению М.Л. Андреева, является самой популярной идеей литургического театра.

В таком известном произведении средневековой драмы, как «Действо об Антихристе», где последний противостоит германском императору, тема противостояние ложного и истинного царя выступает уже предельно открыто, что также побуждает М.Л.Андреева поставить судьбу Антихриста с судьбой Ирода: «Проходящая лейтмотивом тема развенчания Антихриста, пародирующего своим кровавым шутовством и царственность земной, и царственность небесной власти, заставляет нас искать место для действия об Антихристе в рождественской или предрождественской драматургии»<sup>1</sup>. При этом в «Действе об Антихристе», несмотря на его сравнительную краткость, мы видим много низвержений: сначала — Антихрист низвергает многих земных государей, и затем низвергается сам. Но можно сказать, что Рождество Христа, посрамляющее Ирода, и второе пришествие Христа, посрамляющее Антихриста, являются воплощением одной и той же сюжетной схемы: истинный царь возносится из ничтожества, плохой царь низвергается с вершин власти.

С точки зрения истории драмы интерес к фигуре Ирода стал предвестием того интереса к фигуре монарха, который возник в драматургии вместе с возникновением светской ренессансной драмы. Первым произведением в истории постановочной европейской драмы, которое получило наименование «трагедии», была написанная в XIV веке драматическая поэма Альбертино Мусато «Эцеринида». Эта первая европейская трагедия представляла собою историю возвышения и гибели тирана Вероны и Падуи Эцелино да Романо. В композиции трагедии история тирана дана в двух движениях — восходящем и нисходящем при соблюдении симметрии. «Возможно, на “Эцериниду” повлияли рождественские литургические драмы: Эцелино да Романо обладает чертами Ирода, избивающего младенцев»<sup>2</sup>.

С появлением монарха как стереотипного героя драмы, стереотипным сюжетом стало крушение монарха — как известно, в наибольшей степени эта тема была задействована в английской драме XVI—XVII веков. Примеров этому очень много, но может быть, самый характерный из них — дилогия Марло «Деяния Великого Тамерлана», рассказывающая о простом пастухе, ставшем великим царем, и, подобно Антихристу, низвергнувшим множество других могущественных монархов.

Для воплощения на сцене выбирались соответствующие исторические и мифологические сюжеты: например, о падении царя, готового быть на вершине счастья и могущества, — именно поэтому миф о Мидасе был превращен в пьесу английским драматургом XVI века Джоном Лили.

Во имя низвержения драматурги переделывают исторический материал: исторический Макбет правил около 12 лет, но Шекспир сделал его падение куда более драматичным и стремительным.

Но самым крупным произведением, которое, в буквальном смысле слова можно назвать драмой о низвержении и о низвергнутом, является безусловно

<sup>1</sup> Там же. С. 152.

<sup>2</sup> Там же. С. 39.

«Король Лир». Не менее сложным примером шекспировской драмы о низвержении является трагедия «Тимон Афинский». Тут мы видим не просто низвержение человека с вершины благополучия в бездну нищеты, но еще и с вершины счастья — в бездну отчаяния, с вершины человеколюбия — в бездну мизантропии. Как выражается герой пьесы Алемант, Тимон — человек крайностей.

Стоит также отметить, что важным предшественником «Короля Лира» считают драму Нортон и Секвиля «Горбодук», где также и король и вся династия гибнут из-за порочности детей.

Но «Король Лир» не просто известнее, чем «Горбодук» и «Тимон», — от «Короля Лира» в истории мировой драматургии расходится множество «силовых линий».

Сюжет о поверженном могучем отце и неблагоприятных детях стал чрезвычайно важным, и поэтому многие пьесы со сходными сюжетными мотивами сравнивают с трагедией Шекспира. Так, в классической русской драматургии есть два таких традиционных сопоставления: «Купеческим королем Лиром» называют главного героя комедии Островского «Свои люди — сочтемся» — купца, опекаемого дочерью и зятем в долговую тюрьму. «Мещанским королем Лиром», с легкой руки актера Евгения Лебедева, называют Бессеменова — персонажа драмы Горького «Мещане». Но если в «Мещанах» сходство скорее отдаленное и опосредованное, то в «Свои люди — сочтемся» мы действительно видим итерацию шекспировского сюжета. Как и у Шекспира, отец — обладатель некоего ценного имущества — оказывается низвергнутым не потому, что кто-то свергнул его силой, а потому, что он сам, добровольно отдал власть своим детям, — и оказался в ловушке. У Островского богатый купец Большов отдает свое имущество зятю и дочери, — а они даже отказываются выкупить его из долговой тюрьмы, и отцу грозит ссылка в Сибирь за преднамеренное банкротство. Таким образом, драма Лира-Большова это во многом драма обманутого доверия.

Еще одной вариацией на тему «Короля Лира» считают драму Гауптмана «Перед заходом солнца» — о богатом издателе, который к старости влюбился в молодую девушку и был объявлен собственными детьми сумасшедшим. Удивительно, что существует русская драма, повторяющая драму Гауптмана не только по сюжету, но и фактически по названию — при том, что какое либо непосредственное взаимовлияние двух драматургов, по-видимому, исключается. Мы имеем в виду драму Исаака Бабеля «Закат». Первым на сходство пьес Гауптмана и Бабеля обратил внимание А.В. Луначарский, а подробное сопоставление двух пьес можно найти у Б.И. Зингермана.

Параллельно историям монархов можно найти истории крушения могущественных магов. Начинается эта традиция с «Фауста» Марло — в ней, впрочем, крушение происходит лишь в финале. Под влиянием Марло младший современник Шекспира Роберт Грин пишет пьесу «Монах Бекон и монах Банги», где чудеса, совершаемые чернокнижником Беконем, приводят к печальным последствиям, в результате чего Бекон отрекается от Магии. Отказывается от нее и «южный Фауст» — герой «Волшебного мага» Кальдерона, добиться любви женщины благодаря магии ему не удается. Не упоминая все «Фауста» Гете, вспомним также «Манфреда» Байрона, где великий чародей не может добиться ни воскресения погубленной им возлюбленной, ни забвения, ни прощения, и, в конце концов, гибнет; а также «Фауста и Дона Жуана» Граббе, в которой Фаус-

ту, несмотря на свое могущество, не удастся добиться любви женщины, он по неосторожности губит ее и кончает с собой. Кстати, кажется, еще ни кому не приходило в голову, что пьеса Граббе вполне могла бы служить описанием событий, предшествующих «Манфреду». У Байрона замкнутый в альпийских горах чародей пытается искупить свою необъяснимую зрителю вину перед покойной женщиной, а у Граббе как раз и рассказывается, как Фауст убивает похищенную им женщину из-за неудачной попытки добиться её любви, — и происходит это тоже в Альпах. Обе пьесы кончаются крушением чародея.

В эпоху классицизма сюжеты драмы редко бывали посвящены целиком низвержению монархов, — хотя в финалах многих классицистических драм мы видим свержение или смерть «плохого» монарха. В качестве примеров можно привести «Митридата» Расина, «Ираклия» Корнеля, «Меропу» Вольтера или «Димитрия Самозванца» Сумарокова.

В XIX веке, когда «мэйстримом» драматургии стала драма о «среднем классе», истории о низвергаемых монархах приобрели «второе дыхание» в исторической драматургии.

В романтических исторических трагедиях XIX века — таких, как «Валленштейн» Шиллера (1799), «Марино Фальеро» Байрона, «Людовик XI» Делавиня, «Ярл Хокон» Эленшлегера, «Адельгиз» Мандзони, «Борис Годунов» Пушкина, «Взлет и падение короля Отокара» Грильпарцера, «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого, «Борьба за престол» Ибсена — рассказывают о могучем государе, павшем из-за ошибок и предательства своих вельмож.

В дополнение к пьесам о монархах Великая Французская революция вызвала к жизни целую серию пьес о крушении и гибели ее вождей — «Смерть Робеспьера» Кольриджа, «Смерть Дантона» Бюхнера, «Дантон» и «Робеспьер» Ромена Ролана, «Преследование и убийства Жана Поля Марата» Питера Вайса.

Может быть самым «чистым» вариантом исторической трагедии о низвержении является трагедия Мандзони «Адельгиз», где мы видим крушение могучих и гордых королей лангобардов, побежденных Карлом Великим. Все их усилия, несмотря на храбрость и искусность в войне, гибнут из-за предательства и трусости соратников, а также противодействия церкви: неверные вассалы изменяют прямо на поле боя, священники проводят вражеские войска через горы (эпизод, заставляющий вспомнить Фермопильское сражение), предатели открывают ворота крепостей — и победоносные короли гибнут, заставив своего врага Карла в финале задуматься о переменчивости человеческого жребия.

Гибнущие государи исторических трагедий, как правило, несут на себе ту или иную «трагическую вину», объясняющую их падение. Эта вина заключается в том, что они противопоставляют себя исторической силе, которой суждено победить. Они «не угадывают» дух времени.

Так падение некоторых государей связано с тем, что они противостояли христианству: лангобардский король Дезидерий у Мандзони не хочет возвращать захваченные города папе Римскому, а Ярл Хокон в трагедии Эленшлегера вообще воплощает язычество, сопротивляющееся христианству. Благодаря «падению сильного» осмысливается непреодолимая сила исторической необходимости: даже могущественный и воинственный государь не может противостоять доминирующему направлению движения бытия: Хокон и Дезидерий гибнут, поскольку

сопротивляются наступающему христианству. Чешский король Отокар в патристической драме австрийца Грильпарцера гибнет, поскольку сопротивляется возвышающейся династии Габсбургов, а Ярл Скуле в трагедии Ибсена виновен в том, что пытается сопротивляться национальному объединению Норвегии. Здесь совпала интересовавшая романтиков тема смены язычества христианством (ее яркое осмысление — в «Нибелунгах» Геббеля), и кроме того, здесь же проявляется тем избранничества: правитель, обладающий всевозможными достоинствами, но не являющийся избранным не может удержаться. В финале «Борьбы за престол» Ибсена победивший соперник говорит о Ярле Скуле: его секрет в том, что он был пасынком Бога. Хованский, командир стрельцов в трагедии Раупаха «Хованские» захватывает власть — и добровольно от нее отказывается, поскольку понимает, что также не является избранным. Уже в XX веке в «Антигоне» Газенклевера Креонт, являясь метафорическим двойником кайзера Вильгельма, в ужасе от бедствий, причиненных войной и его политикой, отрекается от власти. В «Елизавете» Брукнера английская королева умирает своей смертью, — но понимает, что ее время уходит.

Истоком для подобных исторических драм, безусловно, является «Валленштейн» Шиллера. По мнению многих толкователей, «трагическая вина» Валленштейна заключается даже не в том, что он противостоит некой исторически перспективной силе (австрийской империи), сколько в том, что он сам не предлагает своим сторонникам никакой идеи, никакого лозунга, который бы обеспечивал историческую перспективу его бунта. И именно поэтому удачливого полководца переигрывают с помощью обычных интриг.

Естественно, что низвергаемый герой может подвергаться различным преследованиям, гонениям и мучениям. Поэтому тема «низвергаемого отца» часто соприкасается с темой мученичества: в шекспировском «Короле Лире», в «Эдуарде II» Марло. В «Такова жизнь» Велекинда мы видим «короля-мученика», в «Воронах» Анри Бека — целую семью мучеников.

Для драматургии привлекательно и эффектно то, что в самом понятии «короля-мученика» содержится парадокс: носитель власти, способный мучить, оказывается сам под чьей-то властью. Король-мученик — это безвластный властитель, бессильный силач, мученик-мучитель. Положение короля Лира описывается оксюмороном. В сюжете самом по себе никакого парадокса нет: сначала герой был королем, потом он стал мучеником. Но драма порождает целостный образ героя, и в этом образе сплетаются характерные черты его начальной и конечной фазы, поэтому образ короля Лира парадоксален. К слову, Вальтер Беньямин в своей знаменитой книге о барочной драме отмечает, что образ государя-мученика — типичен для эпохи барокко. Но — не только барокко.

Далеко не всякий низвергаемый король оказывается в положении беззащитной жертвы, враги которой пользуются ее безответностью и превращают ее в мученика. Наполеон и Гитлер не были беззащитными до самого своего крушения. То же самое можно сказать о таких персонажах Шекспира как Марк Антоний или Макбет, или о герое Грильпарцера, чешском короле Оттокаре. Эти властители сражаются до самого конца, и погибают как солдаты, так и не успев стать мучениками. Однако бывают ситуации, когда между утратой власти, могущества, богатства и окончательной гибелью проходит достаточно времени, в течение ко-

того бывший носитель монаршего венца обретает терновый венец мученика. Мученичество — по сути, тоже низвержение, оно представляет собой низвержение ниже нормального положения рядового члена общества. Мученичество есть утрата человеческого достоинства — то есть утрата достоинства, соответствующего званию просто человека. Но в таких «королевских» сюжетах как «Эдип» Софокла, «Эдуард II» Марло, «Король Лир» Шекспира, «Такова жизнь» Ведекинда происходит наложение друг на друга двух низвержений: сначала король низвергается до простого человека, затем простой человек низвергается до положения мученика. Такая ситуация возникает из-за того, что потеря власти монархом не совпадает с его смертью, — низвержение властителя не обрывает его мучения. В «Эдипе» и «Короле Лире» то, что свергнутый монарх остался в живых, объясняется тем, что он сам отказался от власти, — и это предопределило его дальнейшее мученичество. В итоге в целостном образе героя мы видим совмещение мученичества даже не с благополучием простого человека, а с величием короля. Контрастность сопоставляемых социальных величин достигает действительно своего максимума.

В драме Ведекинда «Такова жизнь» главный герой (свергнутый король) сравнивает короля — с Богом, а свергнутого короля — с распятым Христом. Но и сам Христос — царь царей, преданный позорной смерти раба, убитый Бог — тоже бывал персонажем драмы — существует анонимная драма XII века «Страждущий Христос», ранее приписываемая Григорию Назианзину, созданная с использованием стихов Еврипида.

В трудах О.М. Фрейденберг содержатся указания, почему в мифологическом мышлении роль короля может быть близка к роли мученика. В центре всякого мифологического сюжета, по мнению исследовательницы, находится ситуация, в которой вождь — царь — жрец разрезает, разрывает животное — для общего пира, или, позже, для жертвоприношения. При этом сам царь тоже может оказаться в роли жертвы — лично, или через заместителя — во-первых, как самая лучшая жертва, во-вторых, как негодный Богу, в-третьих, потому, что в понятийном аппарате мифа часто отождествлялись противопоставляемые категории, активная и пассивная стороны некоего отношения могли символизироваться одной фигурой. Таким образом, основа мифического протосюжета — царь убивающий жертву, причем царь и жертва могут меняться местами или отождествляться. Возможно, эти соображения проливают некоторый свет на генезис образа царя — мученика, хотя система контрастов социальных величин возникает без связи с историей сюжета.

### 14.3. Крушение для среднего класса

Монархи, вожди народов и великие полководцы находились в центре внимания традиционной драмы — но в тени монархической темы, драма, начиная с эпохи Возрождения, использует для низвержения и менее яркие социальные роли, и, кроме того, вообще интересуется феноменом «социальных лифтов». Эти сюжеты можно было бы назвать транскалярным переходом малого диапазона. Скажем, в итальянских пасторальных драмах XV века (в частности, Энсины),



использовались сюжеты о рыцаре, ставшем пастухом, и пастухе, ставшем придворным. В религиозной драме в ад можно было уже отправить не только Ирода, но и Богача (ауто Кальдерона «Великий театр мира»). Шекспир изображал не только крушение монархов, но и поражение ростовщика Шейлока.

С конца XVIII века взлет и падение человека часто изображаются как внезапное разорение богача или внезапное обогащение бедняка. Этот мотив, например, используется в таких драмах, как «Тачка уксусника» Мерсье, «Деньги» и «Леонская красавица» Бульвер-Литтона, «Школа богачей» Гуцкова, «Банкротство» Бьёрнсона, «Делец» Бальзака, «Анатэма» Леонида Андреева и «Шеппи» Моэма. Ну а с конца XIX века не монархические, экономические, буржуазно-купеческие варианты низвержения все чаще изображаются на фоне борьбы поколений — отцов и детей, старых и молодых («Новая система» Бьёрнсона, «Оглянись во гневе» Осборна).

Есть и иные, открытые в драматургии XIX—XX веков, варианты посрамления возвысившихся гордецов. Галилей в пьесах Понсара и Брехта рушится с высот своей гордости и интеллектуального величия под давлением угроз инквизиции. У Понсара персональному падению Галилея предшествует всеобщее коллективное падение — под влиянием идущей из Рима опасности отступает и герцог Флоренции, и ученики Галилея, и его семья, и жених его дочери. В пьесе Фейхтвангера «Помрачение умов» (о процессе над сайлемскими ведьмами) зловещий пастор Маттер вырастает на почве суда над ведьмами, — но в конце оказывается низвергнутым, опозоренным и покинутым.

Бальзак и Бьёрстерне-Бьёрнсон рассказывают о коммерсантах, пытающихся с помощью различных хитростей избежать надвигающегося на них банкротства. Но существенная разница в том, откуда же приходит спасение. В комедии Бальзака к главному герою приезжает его компаньон, который оплачивает все его долги. А в драме Бьёрнсона разоряющийся коммерсант неожиданно получает помощь совсем другого рода.

Адвокат Берендт в драме Бьёрнсона «Банкротство» — совершенно беспрецедентная уникальная фигура спасителя, приходящего к низвергаемому отцу в момент краха. Он вовсе не спасает разоряющегося коммерсанта Тьелде от разорения — что было бы банально, и что уже было в предшествующей драматургии («Леонская красавица» Бульвер-Литтона, «Тачка уксусника» Мерсье). Наоборот: он предлагает главному герою не противиться надвигающемуся банкротству, воспринять его как законное наказание и таким образом открыть себе дорогу к моральному возрождению. Фактически, адвокат и представитель крупных банков Берендт в драме Бьёрнсона выступает как аналог Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании» — это созданный Достоевским следователь тоже не просто уличает преступника, а предлагает тому добровольно принять наказание и тем самым избыть свое преступление. В результате, в последнем действии «Банкротства» мы видим возродившегося предпринимателя Тьелде: он вовсе не спасся от краха, его имущество пошло с молотка, на нем висят долги, он уже никогда не сможет достигнуть прежних масштабов деятельности и вряд ли сможет завещать детям большое состояние. Но он свободен и спокоен, он завел небольшое, но процветающее и честно поставленное торговое дело, его семья впервые сплотилась, одна его дочь прорывает с пустым женихом, другая выходит за чест-

ного человека. Одним словом, мы видим действительно моральное возрождение, насколько оно возможно в буржуазной — в самом полном смысле этого слова — драме. Уникальность «Банкротства» заключается как раз в наличии этого последнего акта. Во всех остальных драмах о крахе гибель, низвержение главного героя венчают действие, а в драме Бьёрнсона мы видим возможность возрождения героя, — но не путем избежания краха, а путем нахождения дополнительных измерений, в которых можно расти, несмотря на крах.

В пьесе Мозма «Шеппи» парикмахер получает огромный денежный выигрыш и мечтает обратить его на добрые дела, на презрение нуждающихся. Но родственники объявляют его сумасшедшим. Конфликт очень похож на «Перед восходом солнца» Гауптмана — равно как и на вполне реальный конфликт в семействе Льва Толстого в конце жизни.

Задача главного героя в «Шляпной династии» Леонгарда Франка — расправа над жестоким тестем, обладающим всеми признаками сюжетного «владыки», — он глава рода, богач, глава концерна и человек со связями во власти. В конечном итоге, пьеса увенчивается его крушением: он сходит с ума от жадности.

В драме Юджина О'Нила «Душа поэта» мы видим низвержение главного героя, трактирщика Корнелиуса Мелодии, — но оно заключается не в том, что с ним случается что-то плохое, а в том, что он, наконец, осознает неадекватность выбранной им самим социальной позы, он не выдерживает избранную им роль. Мелоди — переехавший в Америку отставной английский офицер. Его отец дал ему образование, позволяющее Корнелиусу претендовать на роль благородного человека, аристократа, он цитирует Байрона, — но от состояния отца давно остался лишь небогатый трактир. Обстановка трактира, да и образ жизни алкоголика-хозяина совсем не соответствуют надетой им маске, окружающие богатые американцы вовсе не считают трактирщика джентльменом и своей ровней — таким образом, реальное социальное крушение Мелодии произошло очень давно, еще до начала пьесы, но в своем мире грез Мелодии отказывается это признавать.

О'Нил демонстрирует процесс «несинхронного» крушения, когда субъективное отстает от объективного, когда осознание произошедших социальных изменений происходит через много лет после реальных событий, — и это становится последней каплей в крушении гордого и одаренного человека. Большую же часть пьесы мы видим уникальное, нестабильное и напряженное состояние несоответствия самоощущения главного героя окружающей реальности — состояние, которое неминуемо должно разрешиться «осознанием» этой неадекватности, и в силу этого явственно ощущаемое зрителями как затянувшийся канун крушения.

#### 14.4. Дети против родителей

Круг сюжетов о крушении монархов в сильнейшей степени пересекается с другим множеством сюжетов — о крушении отцов семейств, как правило, вытесняемых, убиваемых, ниспровергаемых (по Фрейду — съдаемых) собственными детьми. Ротация поколений и в жизни, и в драматургии является важнейшей причиной социальных крушений. Сюжеты множества пьес сводятся к тому,

что боле молодое поколение, вытесняет старых лидеров. К этому в конечном итоге сводятся сюжеты и «Короля Лира» Шекспира, и «Митридата» Расина, и «Клеопатры» Корнеля, и «Разбойников» Шиллера, и «Пальнатоке» Эленшлегера, и «Борьбы за престол» Ибсена. Во всех этих пьесах старик низвергается молодыми, в большинстве случаев — собственными детьми. Так тема «низвержения отца» приобретает буквальный, не метафорический смысл.

Тема это новоевропейская. Античная трагедия не знает низвержения отца детьми, отражаемый этой трагедией патриархальный строй незыблем; наследник, убивший царя, был бы уничтожен общиной; убийство Орестом матери имеет какую-то степень допустимости именно потому, что в этом поступке проявляется торжество отцовского права. Эдип убил отца по ошибке и неведению, и сурово наказал себя за это непреднамеренное преступление; то, что сам Эдип оказался изгнанным или заточенным своими детьми стало возможным только потому, что он сам себя ослепил себя и сам себя отстранил от власти. В то же время в софокловском «Эдипе в Колоне» мы видим стремление сыновей восстановить свою легитимность, переманив на свою сторону свергнутого отца. И все же, обстановка трагедии Софокла «Эдип в Колоне», в которой изгнанный и нищий царь находится в изгнании в сопровождении дочери, а в стране идет гражданская война между его детьми, удивительно напоминает шекспировского «Короля Лира» — эталонной драмы о низвержении отца.

Говоря о Шиллере, стоит привести мнение его биографа Рюдигера Сафрански, согласно которому великий немецкий драматург в детстве находился под огромным влиянием отца, чье мировоззрение базировалось на том, что «Бог на небесах, князь на земле и отцы в доме — это было естественный порядок вещей»<sup>1</sup>.

В результате «юный Шиллер глубоко проникся отцовским миропорядком, и, когда он писал своих «Разбойников», этот миропорядок был еще столь актуален для него, что он изобразил разрушение отцовского порядка как катастрофу»<sup>2</sup>.

В данном случае понятие «Отцовский порядок» надо понимать в двух смыслах: в узком — как мировоззрение отца Фридриха Шиллера, и в широком — как всеохватную идеологическую инфраструктуру традиционных обществ, в которых власть отца в семье являлась образцом для любой власти. «Прообраз расиновской неблагодарности — сыновья неблагодарность, — обобщает Ролан Барт. — Герой должен быть признателен тирану точно так же, как ребенок должен быть благодарен родителям, давшим ему жизнь»<sup>3</sup>.

Самым классическим примером данного тематического узла могла бы служить трагедия Расина «Митридат»: в ней один из детей понтийского царя Митридата — Фарнак — поднимает против отца открытый мятеж, а второй — Ксифарес — хотя и сохраняет верность, влюблен в молодую невесту отца Мониму. В финале умирающий Митридат благословляет брак своей бывшей невесты и верного сына — фактически, Митридат уступает место счастливой паре — Мониме и Ксифаресу.

<sup>1</sup> Сафрански Р. Шиллер или Открытие немецкого идеализма. М., 2007. С. 14–15.

<sup>2</sup> Там же. С. 19.

<sup>3</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 172.

По отношению к молодой и не любящей его Мониме Митридат выполняет одновременно функцию «домогающегося тирана» и «старого мужа» — роль, для мировой литературы вполне традиционную. В специальной статье, посвященной теме «влюбленного старика», М.Н. Климов отмечает: «В философском смысле любовь старика есть неизбежно обреченная на неудачу попытка повернуть естественный ход времени, посягающая на коренной закон природы — линейность и однонаправленность смены поколений и жизненного цикла индивидуума... Старый муж молодой жены виновен перед ее новой жизнью уже в силу возраста»<sup>1</sup>. Автор также добавляет, что в XX веке появляются трагедийные варианты темы «влюбленный старик» — «Перед заходом солнца» Гауптмана и «Любовь дона Перлимпина» Лорки. Пьеса Гауптмана — модернизированный вариант «Короля Лира» — несомненно, самое яркое ее воплощение, что же касается Лорки — то он разрабатывает мотив старого мужа еще в целом ряде своих пьес: «Чудесная башмачница», «Балаганчик дона Кристобаля», «Йерма». В непосредственной близости к этим сюжетам стоят любимые Стриндбергом истории об убийстве отца семейства женщинами вне связи с его возрастом: в драме Стриндберга, которая так и называется — «Отец», мы видим низвержение отца семейства, затравленного женщиной (женой, матерью, служанкой), лишенного ими чести, научной славы и объявленного сумасшедшим.

В «Митридате» присутствует также мотив соперничества отца и сына из-за молодой мачехи — стереотипная тема, которую позже обнаруживаем в «Доне Карлосе» Шиллера, в «Зыкиных» Горького, в «Любви под вязами» О'Нила. В драме Д'Аннуцио «Дочь Йорио» сын действительно убивает отца из-за женщины. Этому убийству предшествует достойное полное цитирование «декларация» отцовской власти. Герой Д'Аннуцио говорит: «Я твой отец. И могу я с тобой сделать все, что мне угодно. Ты для меня все равно, что быки в моем стойле, все равно, что кирка и лопата. Захочу я пройти плугом через тебя и сломать тебе спину — хорошо! Благое дело! Если мне понадобится ручка для ножа, и захочу я сделать из твоей кости — хорошо! Благое дело! Потому что ты — мой сын, а я — отец и господин тебе, слышишь ли? И мне принадлежит всякая власть над тобой, до конца веков, превыше всех законов» (пер. Ю. Балтрушайтиса). Но убийство эту власть разрушает.

В конце XIX — начале XX века драма отбрасывает романтические одежды, в которые рядила сюжет борьбы отцов и детей. Однако сама проблема уничтожения старого поколения молодыми остается, приобретая — вслед за тургеневскими «Отцами и детьми», социальный, бытовой и одновременно экзистенциальный характер. Появляется пьеса Ибсена «Йон Габриель Боркман», герои которой (муж, жена и сестра жены), возлагают различные надежды на представителя младшего поколения — молодого Эрхарта, думая, что он будет продолжателем фамилии, искупителем семейного позора, партнером в семейном деле. Но Эрхарт и не думает выполнять все эти родовые обязанности, бросает своих родственников и уезжает с любовницей за границу. Эта же тема — разочарование в собственных детях как важнейший аспект личного

<sup>1</sup> *Климов М.Н.* Сюжетная схема «великодушный старик» в контексте мифа о великом грешнике // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 65–66.

крушения — потом будет повторена Артуром Миллером в «Смерти коммивояжера».

Сольнес, герой драмы Ибсена «Строитель Сольнес» боится что «молодость» заставит его в конце концов уступить место Хильде Вангель, олицетворяющей в драме «молодость». Она требует от него залезть на высокую башню и строитель срывается с этой башни, — он «отдался» молодости, но не смог соответствовать ее требованиям.

В пьесе Бьернстjerne-Бьёрнсона «Новая система» старый железнодорожный генерал-директор Рийс оказывается ниспровергнут молодым новатором, доказавшим, что введенная им система организации транспорта неэффективна. Рийс не просто низвергается — он выпадает из системы социальных связей с коллегами и детьми.

Тут мы видим зарождение новой темы — когда крушение проходит, прежде всего, в моральной плоскости, как разоблачение ложного авторитета. Право на авторитет — важнейший предмет борьбы между поколениями в течение всего XX века, что было воплощено во множестве прекрасных произведений драматургии.

Так, в пьесе Бернарда Шоу «Кандида» являющийся в дом священника молодой поэт разоблачает фальшь его жизни и чуть не соблазняет его жену. В центре «Кандиды» стоит Морелл — человек, служащий прекрасным воплощением отцовского авторитета — каков он должен быть в соответствии с идеализированными патриархальными представлениями. Он священник (то есть уже «отец», духовный авторитет), он же отец семейства, любимый женой и детьми, его уважают прихожане, он авторитетный оратор и общественный деятель, его обожают секретарша, им тихо восхищаются помощники, он помогает слабым, его слово жаждут услышать множество общественных организаций, в конце концов, он силен и красив. И вот этого, со всех сторон обороненного собственными достоинствами человека ниспровергает — в его собственных глазах, и в глазах его жены — юноша-поэт, нелепый и слабый, которого священник подобрал спящим на садовой скамейке. Победа эта явно заставляет вспомнить победу Давида над Голиафом. Хотя жена — главный предмет соперничества между священником и поэтом, в конце концов, остается с Мореллом — ее готовность остаться также служит ниспровержению отца: она остается, только потому, что Морелл слабее поэта, и если он до сих пор играл в доме роль хозяина дома, то только потому, что жена позволяла ему ее играть.

В драме Артура Миллера с характерным названием «Все мои сыновья» главный герой — отец семейства, фабрикант, производивший в годы войны бракованные самолеты, — разоблачается как виновный в гибели одного своего сына и недостойный быть моральным авторитетом для другого.

Рубеж XIX и XX веков знаменателен также и тем, что в драме «крушения отца-крушения старого поклонения» постепенно начинает затухать ниспровергающая роль идущих на смену молодых, и процесс «низвержения» переходит в экзистенциальную плоскость. Так, в творчестве Ибсена тема необратимого падения Отца часто концептуализируется как непреодолимость времени: падший человек мучительно ощущает, что его время уходит, и когда он делает решительное усилие, чтоб «вернуть себе молодость» — то гибнет. В «Строителе

Сольнесе» главный герой боится молодости, боится, что молодое поколение его вытесняет, его «надорванность» символически выражается в том, что он боится забираться на высокие башни. Когда по требованию девушки, воплощающей в пьесе саму молодость, он все-таки забирается на башню — то падает и разбивается. В «Йоне Габриеле Боркмане» главный герой долгие годы не выходит из комнаты, напрасно ожидая, что его позовут возглавить крупный банк. Но когда он все-таки решается выйти и бороться — он умирает от сердечного приступа, сделав лишь несколько шагов.

В драме Гамсуна «Вечерняя заря» исследуется «падение» человека, который не может уберечь ни настроения души, ни свои политические взгляды от идущих с возрастом перемен, — радикализм главного героя, философа Карено, помимо его собственной воли остывает; общество, когда-то отвергавшее его, готово сделать его депутатом парламента, а молодые радикалы, чьим вождем он когда-то был, шлют герою свои проклятья и пытаются убить. Карено судорожно пытается избавиться от симптомов духовной старости — и прежде всего, от умеренных взглядов. Но старение преодолеть невозможно, его собственный радикализм уже не увлекает его, хотя никаких катастрофических последствий это не имеет — наоборот, всегда гонимый аутсайдер становится уважаемым членом общества и депутатом парламента.

Герои «Вишневого сада», по толкованию Жана-Луи Барро, воплощают прошлое, настоящее и будущее: Гаев — умирающий, Лопехин — призванный его замменить в настоящем, и Трофимов, ожидающий будущего.

В пьесе Тенниси Уильямса «Кошка на раскаленной крыше» мы видим крушение отца семейства, которого так и называют — «Большой Па». Он властный глава родового клана, он владелец огромной плантации, он окружен вроде бы боготворящими его детьми, невестками и внуками — но выясняется, что у него рак, и сын-юрист уже составляет акт о передачи имущества под опеку.

Начиная с конца XIX века само время — и старение как биологическая производная времени — осмысливаются в качестве форм необратимости крушения, в прежние эпохи объясняемого роком, противоборством враждующих сил либо моральными причинами.

Высшей формой крушения под ударами времени является прямое и, разумеется, безнадежное противостояние смерти. Рождение этой темы можно увидеть в исторических драмах о последних днях цепляющихся за жизнь тиранов, еще пытающихся в последний момент уничтожить своих подданных, но вся власть которых оказывается беспомощной перед надвигающейся роковой смертью, — таковы «Людовик XI» Делавиня и «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого. Но в новейшее время тема достигает «химической» чистоты в таких трагедиях, как «Имярек» Гофмансталя и «Егор Булычев» Горького. Пьеса Гофмансталя опирается на длительную традицию средневековых моралите о встрече человеком своего смертного часа — в истории сохранились подобные моралите под названиями «Всякий человек», «Бедный человек», «Представлении о душе». Отчасти, предшественниками этой экзистенциальной традиции можно также считать драмы о гибели обычного, нормального человека под влиянием затягивающего порока — скажем, карточной игры или дурной среды («Жизнь Игрока» Дюканжа, «Игрок» Мура, «Пучина» Островского).

Само крушение, умирание может вырвать героя из общества и противопоставить себя ему. Благодаря этому умирающий превращается в бунтаря, в Прометея, отчаяние придает ему дополнительную силу и внутреннюю свободу: в трагическом варианте мы видим это на примере «Егора Булычева» Горького, в комическом — на примере «Самоубийцы» Эрдмана. «Имя Егор пробуждает и активизирует “память веков”: от солярного мифа в герое пьесы атрибуты подвига — борьбы-победы, от вегетативного — страсти-гибели-воскресения»<sup>1</sup>.

Приоритет в осознании родства характерной для старинного театра темы крушения великих монархов с современной темой умирания человека принадлежит Ионеско. Комментируя судьбу Ричарда II в трагедии Шекспира, Ионеско писал: «Когда поверженный Ричард II томится в узилище, всеми забытый, то перед моим взором предстает не Ричард, а все поверженные властители земли, и не только самодержцы, но и наша вера, ценности, сброшенные с пьедестала, осмеянные, затертые истины, рассыпавшиеся в прах цивилизации, сама наша судьба. Смерть Ричарда II — это смерть всего самого доброго, что у меня есть; вместе с Ричардом умираю и я сам»<sup>2</sup>. Это отождествление — «крушение монарха = крушение мира = крушения человеческого я» было воплощено Ионеско в драме «Король умирает», представляющей собой концентрированный символ человеческого умирания — великий и богоподобный монарх, не просто захвативший огромные земли, но создавший их как некий демиург или культурный герой медленно умирает — и по мере того, как он умирает, рушится и исчезает в никуда все его царство, причем миссия главного героя заключается в том, чтобы забыть всех своих близких — и, по мере того, как он их забывает, они исчезают. Новаторство Ионеско здесь проявляется, в частности, в том, что если обычно в театре личность воплощает социальные процессы, то здесь наоборот: социальная катастрофа становится метафорой индивидуальной трагедии: поскольку крушение царя является величайшим из возможных крушений в шкалах общественного, поскольку максимум публичной власти олицетворяет максимум значимости, которым всякий человек обладает для самого себя — постольку смерть человека для него самого является и крушением монарха, и как в драме Ионеско, исчезновением всей Вселенной.

Наконец удивительный и нестандартный извод о крушении отца мы находим в пьесе Артура Миллера «Цена», в которой рассматривается поведение двух детей разорившегося бизнесмена. Ситуация «гибнущий отец — верный сын и неверный сын» в полной мере повторяет многие классические драмы прошлого — такие, как «Митридат» Расина и «Разбойники» Шиллера. У Миллера один из детей — Виктор — заботится об отце, из-за этого жертвует карьерой ученого, но зато приобретает спокойную совесть и хорошую семью. Другой сын отвергает отца, становится преуспевающим хирургом — и платит за это нервным срывом и одиночеством.

<sup>1</sup> *Иезуитов С.А.* Имена героев и мифологические мотивы в пьесе М. Горького «Егор Булычев и другие» // *Имя-сюжет-миф.* СПб., 1996. С. 216.

<sup>2</sup> *Ионеско Э.* Собрание сочинений. С. 548.

## 14.5. Крушение детей и женщин

Поскольку драматурги всех времен и народов в большом разнообразии рисовали конфликт отцов и детей (или, шире — старых и молодых поколений), то в обширной истории мировой драмы, разумеется, можно найти все возможные исходы этого конфликта: и победу детей над отцами, и примирения, и победу отцов над детьми. «Катастрофическая альтернатива расиновского театра»: «Либо сын убивает отца, либо отец уничтожит сына, детоубийства не менее часты у Расина, чем отцеубийства»<sup>1</sup>.

Сыноубийство в истории драмы все-таки выступает как более редкий и более «вопиющий», субитативный мотив — возможно потому, что он не просто аморален (убийства родителей еще более аморальны), но и противоречит некой естественной и в целом благой тенденции к вытеснению старого новым.

Согласно О.М. Фрейденберг, в мифологическом мышлении убийство сына отцом просто не может быть выражено семиотически — при общей неточности закрепления ролей в обрядах и мифах, при наличии возможности инверсии пассивной и активной роли в любой акции, миф, как правило, подчиняется закону: «Кто умирает — как правило, отец, тот, кто воскресает — сын»<sup>2</sup>. Но драма знает отцов — сыноубийц.

Прежде всего, это испанский король Филипп, убивший своего сына дона Карлоса, что нашло воплощения в драмах Альфьери, Шиллера и Верхарна.

Самый яркий сыноубийца мировой драмы — несомненно, граф Ченчи из одноименной трагедии Шелли. Правда, в итоге он оказывается убитым собственной дочерью, которую за это казнят, причем властью Римского Папы. В некотором смысле трагедия Шелли — рассказ о пароксизме торжества именно отцовской власти, поднявшейся до безумного произвола. Не случайно действие трагедии Шелли «Ченчи» происходит в папском государстве, чей глава носит имя папы, то есть отца. Герои драмы все время находятся во взаимодействии с папской властью и лично папой Климентом VIII, который, хотя и остается внесценическим персонажем, но является активным участником действия, и зритель даже узнает его слова и мнения. Деятельность Папы — величайшего из отцов — направлена строго определенно на поддержание отцовской власти и авторитета. Хотя в контексте пьесы это означает поддержку извращенного злодея Ченчи, но позиция папы объяснима: он чувствует ослабление отцовской власти: вокруг него родителей убивают, дети убивают даже самого Ченчи — опытного и коварного убийцу. В определенном смысле «Ченчи» наполнена предчувствием наступления «эпохи Егора Булычева» — эпохи крушения всех и всяческих отцов. «Ченчи» можно истолковать как рассказ о последних годах отцовской власти, — когда эта власть колеблется от жутких и уже нетерпимых злоупотреблений, и для своего поддержания вынуждена прибегать к столь же жуткому террору. Когда дети Ченчи просят кардинала защитить их от отца, тот отвечает:

«Пусть подадут прошение папе — им  
Он не откажет, нет; хотя и видит  
Дурной пример во всем, что ослабляет

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 185.

<sup>2</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 52.



Родительскую власть; ведь власть отца  
Есть как бы тень его священной власти».

Вся пьеса наполнена размышлениями об отцовстве, частое слово в ней — «отец» и «отцеубийца». Сам Ченчи говорит:

«господь всегда на стороне отца,  
Кто б ни был тот, допустим даже я»

Наконец, когда убийство Ченчи совершено, и героиня просит о помиловании, ей передают отказ Папы с характерным обоснованием:

«Отцеубийство стало столь обычным,  
Что скоро всех нас передуют, право,  
Пока мы дремлем, в креслах; а причина  
У каждого найдется, непременно.  
Авторитет и власть, и седина  
Становятся тяжелым преступленьем».

(пер. Л. Шифферса)

В трагедии О'Нила «Любовь под вязами», персонажи которой стремятся завладеть фермой старого Эфраима Кэбота, отец побеждает всех соперников: старшие дети уходят с фермы, младшего сына и жену сажают в тюрьму, он остается одинокий, мнимо торжествующий, уверенный, что его удел — быть одиночкой среди неплодородных камней. В определенном смысле, сюжет «Любви под вязами» представляет собой «переворачивание» сюжета «Короля Лира», где дети торжествуют над отцом.

Крайне редко в роли «низвергаемого» персонажа выступает женщина. Крушение отца редко приобретает форму крушения матери. Во многом это можно объяснить. Большая часть истории мировой драматургии приходится на откровенно патриархальные эпохи, женщины в обществе не занимают сильных позиций, их крушение не субитативно, их дискриминация рутинна.

Тем не менее, можно назвать некоторые исключения. О гибели «неразумных» дев, не успевших подготовиться к божьему суду, и теперь не имеющих никаких средств помочь себе, говорит одна из самых ранних драматических произведений средневековья — «Девы мудрые и девы неразумные» (XI век). В них к тому же демонстрируется «субитативное» сравнение судеб счастливых и несчастных — тех, кого Бог возьмет в жизнь вечную и кого осудит.

В английской елизаветинской драме часто увидать женщин, наказанных за измену или нарушение сексуальных табу: «Как заль ее развратницей назвать» Форда, «Герцогиня Амальфи» Вебстера, «Женщина, убитая добротой» Хейвуда. Но, хотя женщины в этих пьесах упоминаются даже в названии, они не являются в полном смысле слова главными героями, и к тому же, как уже было сказано, во всех случаях (за исключением «Герцогини Амальфи») не занимают высоких социальных позиций.

Зато «Внебрачная дочь» Гете — в чистом виде сюжет о низвержении. Во «Внебрачной дочери» соединяется несколько субитативных моментов:

— снижение социального статуса (героиня превращается из принцессы в изгнанницу);

— резкая перемена психологической ситуации — от ощущения счастья и перспектив к горю и отчаянию;

— комплекс невинной жертвы.

Тут перед нами женский вариант Лира, претерпевающей горе от родственников (в драме — от брата, в биографии исторического прототипа — от матери).

Женщины могут претерпевать крушение вслед за крушением мужчиной. В этом случае «субъектом крушения» выступает целая семья, — она низвергается с вершин своего благополучия и цельности. Именно как историю гибели семьи можно рассматривать цикл античных трагедий об Агамемноне, Клитемнестре и Оресте — равно как и их переработку О'Нилом. По мнению американского психиатра Беннета Саймона, доминирующей темой античной, шекспировской и современной трагедии является семейная коллизия — а именно картина «активно разрушающей себя семьи»<sup>1</sup>. Это не совсем верно — во всяком случае, это далеко не всегда акцентированно. Только с конца XIX века сравнительно частым явлением становятся пьесы, сюжет которых сводится к гибели семьи.

Смерть отца приводит к коллективному мученичеству жены и детей в «Воронах» Бека.

Гибель целой семьи от последствий войны — болезни, соблазны, несчастные браки — мы видим в пьесе Мозма «За заслуги».

Крушение семьи артистов мюзик-холла изображается в «Комедиантах» Осборна.

А в XX веке в драме начинается подробный анализ специальной разновидности «низвержения» для женщины, заключающийся в том, что после долгих попыток и надежд, женщина убеждается в невозможности устроить свою личную жизнь. Таков финал пьесы Гамсуна «В когтях у жизни», героиня которой соглашается на то, чтобы жить со слугой-негром. Таков же финал драмы Теннесси Уильямса «Лето и дым», в которой героиня, поняв свое одиночество, идет на станцию, чтобы знакомиться с приезжими коммивояжерами.

Сюжет пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание» можно описать как последовательное крушение героини, последовательное потерю всех статусов и ценностей: она последовательно теряет мужа, социальный статус, деньги, пристанище, ее выбрасывают из сообщества честных людей, насилуют, и наконец, помещают в сумасшедший дом, выбрасывая даже из сообщества вменяемых людей.

Такое же последовательное, по ступенькам крушение претерпевает и героиня трагедии Голсуорси «Беглая», чей сюжет заставляет вспомнить «Анну Каренину»: благополучная леди уходит от мужа, становится гонимой и отвергнутой обществом, затем она расстается даже с любовником, наконец, становится безработной, затем — проституткой, и в итоге — самоубийцей.

Драма начинает с низвержения легендарных царей, а заканчивает разнообразными вариантами крушений для любых типовых персонажей. Но интерес к катастрофическому крушению человека объединяет всю драматургию от Эсхила до наших дней.

<sup>1</sup> Simon B. Tragic drama and the family psychoanalytic studies from Aeschylus to Beckett. New Haven; L., 1988. P. 2.

## Глава 15

### Драматургия соблазнения

#### 15.1. Сюжетные функции соблазнителя

Поскольку главным источником сюжетов европейской драмы с античных времен являются нарушение установленного порядка, нарушение нормы, то важнейшим моментом этих сюжетов является установление причины нарушения — причины, заставившей героя «выломаться» из рутинного порядка вещей. В античности причиной выпадения субъекта из коллективного «космоса» могла быть сильная страсть, помрачение рассудка, системный конфликт разных норм, или нечестность самого коллектива, изгнавшего индивида и поставившего его вне общества. Христианство добавило к этому набору еще и персонификацию причины нарушения — фигуру соблазнителя как отдельного лица, способного спровоцировать героя на нарушение нормы. Процесс принятия решения, в ходе которого герой превращается в нарушителя из чисто внутреннего и невидимого для зрителей процесса, таким образом, превращается в диалог, в котором внутренняя борьба героя с самим собой проецируется на диалектическое противоборство с «моральным антагонистом».

Соблазнитель как бы воплощает будущее героя — для него уже принятыми являются те моральные решения, которые герою только предстоит принять, и то не наверняка. Споря с соблазнителем, герой спорит с собственным возможным будущим, — не зная, принять его или нет.

Фактически, тема соблазна и соблазнителя, является христианской модификацией темы «трагической вины». По Аристотелю претерпевающий несчастье не должен быть ни виновным, ни абсолютно невиновным — поскольку, с одной стороны, возмездие, настигшее злодея, ordinarily и неинтересно, а несчастье, приключившееся с невинным человеком возмутительно и бессмысленно. Древнегреческая трагедия разрешала этот эстетический парадокс, делая героя драмы жертвой ошибки. Христианская эпоха усложнила драматические коллизии, дав новые варианты «полувиновности». Соблазненность — состояние, при котором герой, разумеется, виновен в недолжном, греховном действии, но с большим числом смягчающих вину обстоятельств, — он не был инициатором греховного поступка, он действовал не совсем по собственной воле, а как бы под действием обмана или внушения, и, наконец, у соблазненного всегда есть соучастник-соблазнитель. В тех случаях, когда соблазненный попросту обма-

нут соблазнителем, он, как и герой древнегреческих трагиков, является жертвой ошибки, — однако соблазнитель в этом случае занимает место злой судьбы, коварных богов античного мира.

Соблазнитель — во многом проецированное вовне зло главного героя; это его собственное зло, — и все-таки проецированное, отчужденное, представляющее, как чужое. Без этой проекции не было бы парадокса вины/невиновности соблазненного и невинности/совиновности соблазнителя.

Фигуру Мефистофеля можно истолковать как воплощение нежелания человека отождествлять себя со своей собственной греховностью, а, следовательно, и со своей силой, со своей способностью совершать поступки. Таким образом, именно могущество и сила человека проецируются вовне, превращаясь в фигуру демона-соблазнителя. Именно так иногда истолковывают и ведьм соблазнительниц в Макбете: «Знаменитые ведьмы в “Макбете” суть не что иное, как материализация “демонического” начала души героя»<sup>1</sup>. Искусителя иногда можно считать редуцированным персонажем, — не имеющим собственной личности, а лишь воплощающим страсти и желания героя, которому он служит. Именно поэтому во многих пьесах — например, в «Пучине» Островского, о личности соблазнителя ничего неизвестно, он так и назван — Неизвестный, у него нет биографии, он появляется, чтобы соблазнить героя «Пучины» — и предательски исчезает.

В трагедии Ибсена «Катилина» Фурия, которая постоянно подталкивает Катилину к губельным для него честолюбивым решениям, несколько раз подчеркивает что она, по сути, является лишь двойником и подсознательным образом самого Катилины.

«Я отражение твоей души» — говорит она.

В другом месте:

«Я — души твоей лишь эхо,  
Я — память, суд твой над самим собой».

(Перевод А. и П. Ганзен)

Среди архетипов Юнга фигуре соблазнителя в наибольшей степени соответствует так называемая «тьень» — демонический двойник, выражающий подавляемые, отрицаемые, «недолжные» черты личности главного героя. Также здесь уместно представление о юнгианском архетипе «Анима» (анимус) — совокупности черт личности человека, относящиеся к противоположному полу, женственная душа мужчины (и наоборот).

Эффектность сюжета о соблазнителе и соблазне объясняется тем, что он содержит в себе несколько логически связанных между собой и даже зеркально отражающих друг друга субитативных превращений. Соблазненный с вершины счастья оказывается в бездне горя. Совершаемые им действия — еще одна смена полюсов. Хотя выглядят они как «соблазнительные», ведущие к счастью, оказываются губительными, а соблазнитель, сбрасывая маску, превращается — еще одна переполюсовка — из друга во врага. Вся тяжесть соблазнения усиливается, когда соблазнитель в конечном итоге оказывается

<sup>1</sup> Ишук–Фадеева Н. И. Типология драмы в историческом развитии. С. 7.

предателем и предает соблазненного. Такой мотив можно увидеть в трагедии Расина «Андромаха». Гермиона влюблена в Пира, который отверг ее; в диком гневе она побуждает влюбленного в нее Ореста убить Пира. Орест находится в страшных сомнениях, он уважает Пира, убийство несовместимо со званием посла, — но ради любви он идет на это. Однако любовь Гермионы к Пире вспыхивает только сильнее, и она проклинает убийцу, оставляя его в полном отчаянии.

Военный вариант этого же сюжета — в исторической драме Грильпарцера «Величие и падение короля Отокара», где венгерская принцесса Кунегунда, умело играя на честолюбии своего мужа, богемского короля Отокара, побуждает его начать войну против германского императора, однако когда война начинается — перебегает на сторону противника вместе со своим любовником.

Уголовный, социальный вариант этого же сюжета — в драме Островского «Поздняя любовь», в котором дама-соблазнительница уговаривает главного героя похитить ее векселя, обещая свою любовь и деньги — и отказывая и в том и в другом.

Сюжет о соблазне буквально пронизан логическими амбивалентностями, и базирующимися на них возможностями сюжетных «переворотов», поскольку само понятие соблазнения парадоксально. Соблазненный совершает амбивалентное действие, одновременно желательное и нежелательное, одновременно по своей и по чужой воле. Становится возможным злодейство, совершенное хорошим человеком, — который остается «хорошим» именно потому, что воплощает не собственную идею и действует не совсем от своего имени. Уже в одном слове «соблазнение» содержится целый сюжет о преступлении и таящемся в нем наказании. Поддаться соблазну — значит совершить действие, за которое предстоит расплата, действие, в самой смысловой структуре которого таится его отрицание. Сюжет о соблазне прекрасно иллюстрирует слова апостола Павла о «злом законе», не дающем делать чего хочу, и заставляющем делать чего не хочу. Соблазнитель — парадоксальным образом и друг и враг, и тиран, подавляющий волю, и слуга, потакающий прихотям.

Еще одна функция соблазнителя — он не просто стимулирует принятие «ошибочного» решения, но он «стабилизирует» ошибочное поведение героя, превращая его из случайной ошибки в систему. Герой хотел совершить грех один раз, чтобы преодолеть вставшую перед ним трудность, а затем вернуться на стезю добродетели и забыть об ошибке — но соблазнитель, как вечно возвращающееся прошлое, требует продолжения, он, тем или иным способом делает движение по дороге греха неостановимым. Беатрисса, героиня пьесы Мидлтона и Роули «Оборотень» (XVII век) влюблена в Алсемеро, и чтобы соединиться с ним, она организует убийство навязываемого ей родителями нелюбимого жениха. К «счастью», ей попадается бедный дворянин де Флорес, выражающий готовность совершить убийство. Убийство проходит тайно, но убийца заставляет Беатриссу в благодарность вступить с ним в связь — после чего движение по дороге греха становится неостановимым, сокрытые ранее совершенных преступлений приводит к новым смертям, постоянной связи с де Флоресом и гибели героини.

Сюжет «Оборотня» демонстрирует еще одно свойство фигуры соблазнителя — часто соблазн, внушаемый Мефистофелем, заключается в том, что он предоставляет возможность сделать то, о чем герой лишь мечтал в глубине души,

то есть возможность совершения поступка уже влечет героя по пути, полным преступлений. Таким образом, соблазнитель демонстрирует, что от нарушения нормы человека уберегают не моральные убеждения, а лишь лень и слабость, — а стоит дать ему в руки реальные возможности совершения поступка, как добродетельный человек превращается в преступника. И соблазнитель воплощает эти временно предоставляемые в распоряжение мнимого праведника возможности совершить поступок. Соблазнитель является моральным экспериментом, в ходе которого силы обычного человека достигают масштабов титана — и, как всякий титан, он восстает на богов. Соблазном для титана является его собственная сила, которая для обычного человека воплощается в другом — в Мефистофеле. Мефистофель, поскольку он не тождественен Фаусту, поскольку это чуждая сила, воплощает мечту множества фаустов-неудачников о недостижимом титанизме и сожаления о вынужденной праведности.

Само наличие средств к действию, какие человеку предоставляет «джин из бутылки», «Мефистофель» — уже само по себе провоцирует человека на опрометчивые и дерзкие поступки. Порою, чтобы соблазнить, демоническому слуге даже не надо ничего говорить — достаточно просто потакать желаниям своего патрона. Именно эту ситуацию мы видим в драме Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе». Фиеско, о котором все думают, что он может свергнуть правящего герцога Дорио, бездействует и предается разврату — пока ему в руки не попадает коварный как дьявол мавр Хасан — персонаж, известный благодаря фразе «мавр сделал свое дело — мавр может уходить». Хасан знает все ходы и выходы, он способен на самую умопомрачительную авантюру — и такой незаменимый слуга буквально толкает Фиеско на то, чтобы начать собственную политическую игру. Фиеско руководит Хасаном — но Хасан бежит впереди хозяина, угадывая его желания, и фактически ведя за собой.

В «Золоте» О'Нила такую же роль инструмента-соблазнителя играет туземец Джим, которые предлагает капитану Бартлету свои услуги по убийству неблагодарных членов команды, могущих разгласить, где находятся найденные капитаном сокровища. Сам Бартлет никогда бы не решился на убийство, но для него вполне приемлемо просто не препятствовать Джиму, и такая провокативная, безопасная форма соучастия делает Бартлета ответственным за преступление.

Соблазненный персонаж с большой вероятностью должен быть ярким, поскольку его положение представляет собой наилучшую конкретизацию аристотелевского понятия «трагической вины» — ошибки, делающей наказываемого судьбою героя одновременно и виновным и не виновным, разом заслуживающим обрушившейся на него кары и, в то же время, имеющим право жаловаться на чрезмерную строгость возмездия. Однако хотя соблазнителя можно истолковать как проекцию личности соблазняемого, он совсем не обязательно безличен.

В качестве побочного эффекта сюжет о соблазнении способствовал развитию образа героя-манипулятора, «тайного советника», интригана — довольно странного, если вдуматься, извода образа Люцифера, титана-богоборца, ушедшего на второй план, и сосредоточившего свою активность на убеждении другого героя совершить некий поступок.

Впрочем, в редких случаях искуситель все-таки оказывается в центре пьесы. В комедии современника Шекспира Бена Джонсона «Вольпоне» в лице глав-

ного героя мы видим фегуру соблазителя, выросшую до титанических размеров, — английская ренессансная драматургия вообще была склонна к изображению титанов, и среди созданных в этот период образов героев-титанов есть и титан-соблазнитель. В «Вольпоне» можно увидеть один из вариантов образа демонического купца, подобного мальтийскому еврею Варавве Марло и шекспировскому Шейлоку. Но если этими персонажами движет ненависть, то Вольпоне Бена Джонсона получает почти эстетическое наслаждение от того, что разжигает в людях, рассчитывающих на его наследство, неугасимую жадность. Первоначально, Вольпоне притворялся немощным, находящимся на пороге могилы стариком для того, чтобы вымогать у потенциальных наследников ценные подарки, однако постепенно его увлекает сам процесс обмана, он становится зрителем в театре порока, он начинает придумывать все новые уловки, чтобы заставлять людей терять от жадности последние остатки ума и чести. Крах Вольпоне наступает именно из-за того, что, забывая о своих первоначальных, чисто корыстных целях, он слишком увлекается издевательствами над соблазненными людьми, придумывает все новые способы разжигать в них страсти — и, в конце концов, оказывается преданным собственным клеветом.

Если вдуматься, умножение сюжетов о соблазнении не могло не способствовать развитию образа соблазителя по той причине, что соблазнитель не может не быть ярким. Соблазнитель должен решить труднейшую задачу: не прибегая к насилию заставить героя по своей воли совершить нежелательное для него действие. Соблазнитель обязан быть убедительным. Среди всех персонажей, проявляющих на сцене выдающиеся способности, соблазнителю приходится сложнее всех. Богатырскую силу, с помощью которой убивают драконов и побеждают противников, актер не должен демонстрировать на сцене. Но убедительность должна быть показана — причем убедительно. Вся сила, которую только могут придать словам талант драматурга и имеющиеся в данную эпоху средства риторики отдаются персонажу-соблазнителю. Не удивительно, что шекспировский Ричард III, один из самых ярких — да, пожалуй, просто самый яркий злодей в истории мировой драмы — сам восхищен своим талантом соблазителя:

Кто женщину вот этак обольщал?  
 Кто женщиной овладевал вот этак?  
 Она моя, — хоть скоро мне наскучит.  
 Ха!  
 Нет, каково! Пред ней явился я,  
 Убийца мужа и убийца свекра;  
 Текли потоком ненависть из сердца,  
 Из уст проклятья, слезы из очей, —  
 И тут, в гробу, кровавая улика;  
 Против меня — бог, совесть, этот труп,  
 Со мною — ни ходатая, ни друга,  
 Один лишь дьявол разве да притворство;  
 И вопреки всему — она моя!

(пер. М. Донского)

## 15.2. Из истории соблазнения

В античной драме, наверное, единственным примером взаимоотношений по типу «соблазняемый-соблазнитель» служат отношения Неоптолема и Одиссея в «Филоктете» Софокла. Хотя для древнегреческой драмы этот пример практически беспрецедентный, он чрезвычайно ярок, и, вероятно имел большое значение для развития литературы. Благодаря борьбе с соблазном эта драма — за две с половиной тысячи лет до Чехова — приобрела различие «внутреннего» и «внешнего» сюжета. Если «внешний» сюжет трагедии заключается в попытке Одиссея и Неоптолема выманить у Филоктета его лук и вернуть в греческое войско, то «внутренний» сюжет заключается в борьбе Неоптолема с соблазном применять для этого подсказанное Одиссеем коварство. И хотя античная трагедия не склонна была подробно изображать муки выбора, «сомнений» Филоктета мы не слышим, и его внезапно меняющиеся решения с точки зрения современной драматургии могут показаться немотивированными, — тем не менее, именно внутренний сюжет оказывается главным. Ну а Одиссей «Филоктета» — самый современный образ во всей древнегреческой драме.

Вообще Одиссей, как он изображен у Софокла и Еврипида, является важнейшим предком всех интриганов, манипуляторов и соблазнителей европейского театра. Среди его потомков есть и положительные герои — античные слуги, шуты, рабы, помогающие добиться любви своим хозяевам и в эпоху нового времени превратившихся в таких благодетельных интриганов как Скапен Мольера или Фигаро Бомарше. В «Преступной матери» Бомарше мы видим даже двух интриганов, хорошего и плохого, Фигаро и Бежарса. Это не просто раздвоение образа плута, но и встреча двух типов манипуляторов. «Добрый манипулятор — плут комедии, идущий от хитрых рабов позднеримской комедии, помогает главному герою. «Злой манипулятор» — Улисс древнегреческой трагедии, Арон в шекспировском «Тите Андронике», Яго в «Отелло».

Средневековая драма и особенно ее аллегорическая разновидность — моралите — наполнена образами соблазнителей — такими, как дьявол, порок, ревность, ненависть или Непослушание. Дьявол и Порок были достаточно ярки в средневековой драме, чтобы перейти в образы Вондела и Мильтона. Отраженный свет этих аллегорических персонажей проглядывает и в шекспировских злодеях, в том числе злодеях-провокаторах, — таких как Яго. Переходным случаем от средневековья к новому времени можно считать разговоры Фауста со своими злым и добрым гениями в «Трагической истории о докторе Фаусте» Марло: хотя добрый и злой гений пытаются подбить Фауста на тот или иной поступок, все же Фауст принимает решения самостоятельно. Впрочем, дьявол лично выходит на сцену в таких новоевропейских пьесах, как «Волшебный маг» Кальдерона и «Осужденный за недостаток веры» Тирсо де Молино, позже — в «Каине» Байрона.

Один из важнейших библейских сюжетов, очень быстро выдвинувшийся в качестве важнейшего источника сюжетов средневековой духовной драмы, был сюжет о соблазнении и изгнании из Рая Адама и Евы — сюжет, процветавший от французского «Действа об Адаме» XII века, до написанного в XVII веке «Адама в изгнании» Вондела — и далее — до комических стилизаций этого сюжета в XX веке, вроде «Сотворение мира и другие дела» Артура Миллера.



То, что история соблазнения Адама и Евы очень рано стала предметом драматических обработок, объясняется не только ее важностью для христианской картины мира, но и тем, что этот сюжет, несомненно, драматичен: в нем есть субтитативная логика, а именно контрастная перемена моральных статусов героев, их последовательное низвержение: Адам, блаженствующий в Раю, превращается в Адама изгнанного, Змей превращается из друга в торжествующего врага, но торжествующий змей оказывается наказанным и поверженным. Единство этому сюжету предают циклы нарушенного и восстановленного равновесия: Адам совершил грех — он наказан, Змей совершил грех — и тоже наказан.

У этого сюжета есть очень любопытное «эхо». Драма начала XVII века «Женщина убитая добротой» Томаса Хейвуда фактически повторяет эмоциональную схему сюжета об изгнании прародителей из рая. Муж, мистер Френкфорд в этом сюжете выступает в качестве господина Бога, а любовник неверной жены Уэндол — одновременно как соблазнитель-дьявол, и соблазненный Адам.

Имение мистера Френкфорда предстает как рай — его жена наслаждается в нем счастьем, а Уэндол находит в нем убежище от бедности. Затем Уэндол соблазняет «Еву» — миссис Френкфорд — пышными речами, затем происходит их разоблачение мужем и изгнание, жена изгоняется в дальнее имение — слуги говорят, что у мужа много имений, то есть происходит действительно как бы изгнание из рая в другие области принадлежащего Богу мира. После этого мы видим сцены стенаний, раскаяния, сожалений о том, что героиня поддалась греху, — и эти сцены явно повторяют аналогичные стенания Евы в драмах о грехопадении прародителей. В сцене изгнания мужа называют не иначе, как «хозяин», «господин», а с женой он общается посредством слуг — так же, как Бог общался с людьми посредством ангелов. Когда уже после изгнания миссис Френкфорд встречается в Уэндолом, ей кажется, что появился дьявол — таким образом, соблазнителю указывают на его роль в протосюжете.

«Демонизм» соблазнителей в новоевропейской драме вполне объясним: новоевропейская драма строится на исследовании свободной воли персонажей, ее главная тема, по выражению Фердинанда Брунетьера, «свободная воля», а соблазнитель неким неявным образом подчиняет себе волю героя. Фигура соблазнителя, таким образом, оказывается фрагментом средневековой поэтики и средневековой антропологии в позднейшей драме — и потому-то она выглядит как пришелец из иного, «готического» мира. Именно поэтому, по мере «расколдования» мира светской культурой Нового времени соблазнители встречаются в драме все реже, и мельчают и по масштабу личности, и по целям, которые становятся все более прозаическими (правда, своя история — у образа соблазнительных женщин, о чем ниже). Тем не менее, соблазнитель — довольно распространенный участник европейских драматических сюжетов примерно до начала XX века.

Вот этрусский посол Аронс, подговаривающий к предательству честного Тита в трагедии Вольтера «Брут».

Вот шулер Стакли, соблазняющий главного героя на карточную игру и доводящий его до тюрьмы («Игрок» Эдуарда Мура, XVIII век)

Вот граф, герой драмы Мерсье «Судья», пытающийся уговорить судью принять неправосудное решение, апеллируя и к дружбе, и к чувству благодарности, угрожая нищетой, — и все же не преуспевающая в этом.

Вот коварный Карлос, отговаривающий главного героя от женитьбы в драме Гете «Клавиго».

Вот негр Бердоа, принуждающий герцога Теодора к братоубийству и измене в трагедии Габбе «Герцог Теодор Готландский».

Вот португальский банкир, подкупом и даже предложением жениться на собственной внучке переманивающий либерального депутата в стан консерваторов в «Ричарде Дарлингтоне» Дюма-отца.

Вот демонический Неизвестный, подбивающий на должностной подлог героя «Пучины» Островского — причем, именно в тот момент, когда герой решает отказаться от своих моральных принципов и брать взятки.

Новое время выработало прекрасный образ соблазненного — Фауста, вместе с неизменным спутником — Мефистофелем, являющимся логически его необходимым дополнением. Нечего и говорить, сколь широкое влияние имел этот образ для европейской драмы — достаточно вспомнить такие пьесы и драматические поэмы, как «Волшебный Маг» Кальдерона, «Фауст» Марло, «Фауст» Гете, «Манфред» Байрона, «Фауст и дон Жуан» Габбе.

Косвенно с этим же кругом сюжетов связан ряд пьес, в которых разрабатывается образ «Мефистофеля», демонического двойника главного героя, его мнимого помощника, уводящего на путь греха. После пьес собственно о докторе Фаусте, следует указать на драму Грильпарцера «Сон-Жизнь». В ней герой, желая сменить долю крестьянина на жизнь воина, увлекается в опасное путешествие рабом-негром, оказывающемся чем-то вроде дьявола. Негр совершает чудеса предприимчивости, и в результате, не совершив никаких подвигов, но пользуясь советами и услугами своего демонического слуги, герой оказывается убийцей, обманщиком и узурпатором власти, — и спасает его только то, что в финале все произошедшее оказывается поучительным сном, наведенным на героя мудрым отшельником.

Близка к фаустовскому сюжету написанная уже в начале XX века мистическая трилогия Франца Верфеля «Человек из зеркала». В ней герой, выстрелив в зеркало, освобождает из него «Шпигельменша», человека из зеркала, олицетворяющего темные, подсознательные желания его самого. Человек из зеркала знает самые потаенные мысли героя, он знает, чем его соблазнить, и, играя на его честолюбии, доводит до страшных преступлений и гибели, — впрочем, он гибнет сам, ибо он — лишь отражение героя. Разумеется, тут можно вспомнить сказки об ожившей человеческой тени — сказки Андерсена и Шамиссо, а также написанную по их мотивам пьесу Евгения Шварца. Однако в этих сказках тень является соперником, но не соблазнителем главного героя.

Еще один любопытный драматический образ — Граф Моранцоне в трагедии Уайльда «Герцогиня Падуанского», он соблазняет главного героя сладостью мести и как бы воплощает само желание мстить, — однако герой избавляется от этого желания под влиянием любви.

Сопоставляя пьесы Грильпарцера и Верфеля с самым первым Фаустом европейской драмы, «Фаустом» Марло, можно увидеть, что соблазнители из этих пьес близки не Мефистофелю, а другому персонажу. В трагедии Мало Фауст, еще до того, как заклинает духов, находится под влиянием находящихся за его плечами духов собственного сознания — Доброго и Злого гения. Злой гений побеждает, —

и Фауст отправляется в ад. Негр Занда в драме Грильпарцера, граф Моранцоне в трагедии Уайльда и «Шпигельменьш» в трилогии Верфеля — не столько демоны, исполняющие желание своих хозяев, сколько злые гении, дающие им советы, пользуясь знанием самых затаенных желаний героя. Кроме того, Верфель, уже находясь под влиянием фрейдизма, осмысливает двойника как выражение подознания человека — прибежище всех его желаний, включая и самые греховные, — откуда и возникает та странная власть двойника над человеком и его мнимая дружба с ним, и точное знание соблазнителем всех уголков души человека.

### 15.3. Женщины — соблазнительные и соблазняемые

Из-за чего мужчины совершают преступления? Из-за денег, власти и из-за женщин. Но деньги и власть — абстракции, и персонажами быть не могут (разве что в моралите). А женщины — как фактор, провоцирующий преступления, — отличаются от других факторов тем, что в литературном произведении могут выступать в качестве героев. Кроме того: у женщин (в описываемые художественной литературой эпохи) плохо получается убивать и грабить самим, это дело мужчин. Если даже женщины решаются на преступления сами, им чаще приходится нанимать-соблазнять для грязной работы мужчину — а значит, так или иначе, выступать в роли провокаторов.

Итак женщины — значимая ценность, даже порой фактор социального статуса и в силу этого — мотив преступления; в то же время женщины — «слабый» пол, нуждающийся в мужчине для выполнения «мужской» работы. Именно поэтому женщина — идеальный кандидат на роль соблазнителя и одновременно может быть и инициатором и наградой грехопадения.

Поэтому очень часто соблазнитель предстает в женской ипостаси, как губящая человека женщина. Тут можно вспомнить и «Антония и Клеопатру» у Шекспира, и леди Макбет, и героев «Лондонского купца» Лило, и зловещую Адельгейду, соблазнившую рыцаря Вейслингена в драме Гете «Гец фон Берлихинген», и зловещую Кунегунду, соблазнившую рыцаря фон Штраля в драме Клейста «Кетхен из Гейльбронна»,

Иногда женщина служит соблазном, приманкой, но соблазнителем все же выступает мужчина — так благодаря женщине дьяволу удается соблазнить мудреца Киприана на занятия магией в «Волшебном маге» Кальдерона; этрусскому послу Аронсу удается уговорить юного Тита предать родину в «Бруте» Вольтера; с помощью женщины роялистам удается сбить с пути твердого якобинца Мориса Линже в драме Дюма-отца «Кавалер Мезон-Руж». В этих пьесах женщина становится причиной религиозных и политических преступлений, но соблазнитель и соблазнительница — почти равноправные участники драматических сюжетов.

Буржуазная драма XIX века начинает концентрироваться на семейных и приземленно-любовных сюжетах и именно поэтому разрабатывает прежде всего женские ипостаси соблазнительниц, — что можно видеть в драмах Дюма-сына, Доде, Ожье и Сарду. Самый классический пример этого рода — конечно, «Дама с

камелиями» Дюма-сына, но в ней героиня имеет немало положительных, и даже жертвенных черт. Куда лучшим примером может служить графиня Термонд из драмы Дюма-сына «Княгиня Жорж», — женщина-погубительница мужчин, антагонистка главной героини, ради которой ее муж забывает и стыд, и честь. Другой пример — Полина Морен из драмы Ожье «Женитьба Олимпы» — дама полусвета, возымевшая желание породниться с родовитой аристократией, и ради этого готовая на самые изощренные интриги, лицемерие и манипулирование людьми, а самое главное, соблазнившая молодого графа пожертвовать ради нее фамильной честью.

В этих пьесах женщины выступают как достойные наследницы шекспировской Клеопатры, — они обессиливают мужчин, заставляя их забыть о своем долге. С появлением Дюма-сына соблазнительницы начинают на театральных подмостках численно доминировать над соблазнителями, что становится особенно видно к концу XIX — первой половине XX века.

В драме Д'Аннуцио «Слава» мы видим соблазнительницу, наследницу византийских императоров Елену Камнену, воплощающую идею славы, — она губит революционного вождя Руджеро, заставляя его превращаться в диктатора, убивать своих сторонников, и, в конце концов, убивающая его самого.

«Славу» можно было бы сопоставить с поэтической драмой Копе «Из-за короны», в которой византийская царевна Ирина соблазняет своего мужа, сербского полководца Михаила, честолюбивыми мечтаниями о власти, — что приводит его к переходу на сторону турок.

Красавица Джулия Фарнезе подбивает художника Бенвенуто на убийство и гибель в «Джулия Фарнезе» Фейхтвангера.

Убийством соблазнительницы завершается драма Джiovанни Верги «Волчица» — иначе соблазненный юноша-крестьянин просто не может скинуть с себя наваждение.

Вероятно тема соблазнительницы достигает своего «пика» и завершения на рубеже XIX и XX веков, когда появились драмы, описывающие тему соблазна и соблазнения, достигших едва ли не индустриальных масштабов, и где фигура женщины-соблазнительницы вырастает до сверхчеловеческих размеров.

Исток этой темы можно увидеть в написанной в середине XIX века драме Коссы «Мессалина», где великая соблазнительница Мессалина соблазняет и императора Клавдия, и любовника Силия, которого мечтает сделать императором, и даже своего врага Бито, который пытается ее убить. Но это — сущие мелочи, по сравнению с тем, какую соблазнительную мощь драматурги стали приписывать женщинам в эпоху «новой драмы».

Здесь, прежде всего, надо назвать дилогию Ведекинда «Лулу» — историю женщины, имеющей страшную власть над мужчинами, и при этом не способной быть верной и помимо своей воли соблазняющей и губящей всех встречаемых существ мужского пола. Сама же Лулу гибнет в конце пьесы от руки лондонского маньяка — Джека Потрошителя, и в этом тоже есть своеобразная логика, ибо образ сексуального маньяка можно считать пароксизмом соблазненности, это сущностное сгущение образа мужчины, соблазненного женщиной. В финале Лулу — великая соблазнительница встречается с великим соблазненным, — замыкаются друг на друга два полюса соблазна.

Столь же разрушительно для окружающих существование Милы ди Кодра — дочери колдуна, героини пьесы Д'Аннуцио «Дочь Йорио». Помимо ее воли она внушает мужчинам страсть и становится виновницей беспорядков и несчастий: сначала она становится причиной драки среди жнецов, затем вызывает целую погоню за собою, расстраивает брак пастуха Алиджи, оказывается причиной вражды отца и сына — и, в конце концов, причиной отцеубийства и самоубийства.

Трое встреченных мужчин, один за другим падают к ногам Изе, героини пьесы Клоделя «Полуденный раздел» — причем, совершенно без ее желания.

Позже, уже после Второй мировой войны, миллиардерше Кларе Цаханассьян в «Визите старой дамы» Дюрренматта удается соблазнить целый город своими деньгами, вынудить добрых людей стать убийцами своего бывшего любовника.

Но если говорить о сюжете, где тема соблазнительницы была бы доведена до апогея и даже до абсурда, — то здесь вне конкуренции драма Верхарна «Елена Спартанская». Действие этой поэтической пьесы начинается сразу после возвращения Елены Спартанской домой в Спарту после окончания Троянской войны. Прошлое Елены уже темно — она невольно соблазнила Париса, стала причиной страшной войны, и лишь красота спасла ее от гибели. Но возвращение Елены в Спарту превращается в настоящий триумф соблазнительницы, происходящий помимо ее воли. И толпы народу, и брат Елены Кастор, и Электра, которая должна ее ненавидеть, и экстатические вакханки, и даже духи природы, сатиры и наяды — все охвачены похотью, все влюбляются в Елену.

«Во веки женщина не соблазняла  
такого множества» — комментируют ситуацию один из персонажей.

Сама же Елена в финале горестно восклицает:

«О боги, почему вода и лес,  
трава и волны, нимфы и сатиры  
Ко мне влекутся и зовут меня!»

(пер. В. Брюсова)

Завершается драма тем, что Зевс по просьбе Елены забирает ее с земли, ибо соблазнительнице опасно даже мертвой оставаться на земле, даже тело ее остается предметом соблазна, — и даже не для людей, а для Земли, в которой его заркоют. Однако исчезновению Елены предшествует взаимная резня соблазненных персонажей: Кастор, брат, Елены, охваченный кровосмесительной страстью, убивает ее мужа Менелая, Электра — враг Елены — убивает Кастора. Противостоит соблазну Елены только один персонаж драмы — коварный Поллукс, и не случайно, что это отрицательный персонаж, жертвующий своей человеческой природой ради достижения власти. Его способность противостоять соблазну и сдерживать свои чувства объясняется его родством с богами. Данное композиционное решение вполне закономерно: если соблазнительница соблазняет *всех*, если это уже закономерность, то значит, в соответствии с принципом субитации, принципом нарушения закономерности во имя драматизма, должен быть введен индивид-исключение, который единственный противостоит соблазну. Поллукс в драме Верхарна выполняет две функции: во-первых, он, как лицо рационали-

стичное и бесстрастное, извлекает пользу из устроенного Еленой «социального хаоса». Тут Верхарн<sup>1</sup> проводит характерную и для других его драм концепцию, в соответствии с которой холодный разум оказывается наследником и бенефициаром самоубийственно сгорающего чувства. Но кроме того, Поллукс призван продемонстрировать, что сама соблазнительница также является жертвой запущенного ею — помимо собственной воли — машины соблазнения. Когда Поллукс, довольный гибелью своих соперников, предлагает Елене разделить с нею власть — она в ужасе отказывается.

Но возможен и прямой конфликт между соблазнительностью и тем «одинокой», который не поддается соблазнению — мы видим это в «Саломее» Уайльда. Опять встречаем великую соблазнительницу, которая может соблазнить всех — солдат, царя Ирода, но не может соблазнить пророка Иоханана, за что и требует его головы у соблазненного царя. Царь, находящийся в ужасе от этого требования, сам пытается соблазнить Саломею, — поочередно предлагает царство, удивительные драгоценности, чудесных птиц, — но великую соблазнительницу соблазнить невозможно.

Сверхчеловеческий характер «великих соблазнительниц» позволяет видеть в них продолжение темы «амазонок», в XIX веке нашедшей свое воплощение в «Пентесилее» Клейста, в «Нибелунгах» Геббеля, в «Воителях в Хельгеланде» Ибсена. Девы — амазонки убивали мужчин, которые отказывались от любви к ним. Так же поступает и Саломея Уайльда, хотя она воплощает и не воинственность, а саму женственность. И именно сопоставление образа Саломеи с предшествовавшими ему образами дев-воительниц позволяет увидеть, что сама воинственность амазонок есть некий утонченный способ соблазнения, — хотя и рассчитанный не на всякого, а лишь на мужей особого рода, истинных воинов. Но в случае отказа, великанша Брунгильда поступает так же, как Саломея.

Соблазняют ли самих женщин? Здесь сюжеты европейской драмы рисуют перед нами следующие «картины мира». Соблазны мужчин — политические, уголовные, денежные, религиозные. Соблазны женщин — только сексуальные. То есть в позиции соблазненных мужчины в европейской драме значительно превосходят женщин. Соблазн — всегда соблазн преступления, соблазн нарушения запрета, но ассортимент запретов, нарушаемых соблазненными мужчинами, чрезвычайно разнообразен.

Антоний у Шекспира жертвует достоинством правителя и полководца; соблазненный Макбет совершает государственный переворот; соблазненный Тит у Вольтера совершает предательство родного города; герой «Лондонского купца» убивает своего хозяина; соблазненный Вейслинген («Гец фон Берлихинген» Гете) бросает невесту ради другой; Фауст поддается соблазну запрещаемых религией сношений с дьяволом. Султанша Роксана в «Баязиде» Расина безуспешно — но очень энергично — пытается соблазнить турецкого принца на то, чтобы предать свою возлюбленную и захватить престол брата.

<sup>1</sup> В драме Верхарна «Зори» инициатор революции сам гибнет, не успевая воспользоваться ее плодами. В его же «Монастыре» главный претендент на место приора монастыря отказывается от этого, не выдержав гнета раскаяния, и вместо него приором становится холодный и хитрый рационалист-схоластик.

Женщины же в основном стоят перед соблазном адюльтера. Тема «соблазненной женщины» чрезвычайно популярна в истории европейской драмы, — но соблазн вплоть до конца XIX века понимается только как соблазн супружеской неверности и потери невинности. При этом вплоть до XVIII века даже в драмах о соблазненных женщинах сам женский персонаж не был ярким — женщина была чуть ли не предметом, вокруг которого сталкивались интересы мужчин — ярким примером тут могут служить «драмы ревности» Кальдерона. Соблазненная женщина мало отличается от женщины, чья честь отнята силой — в пьесах Кальдерона в обоих случаях женщины должны опасаться за свою жизнь из-за ревнивых мужчин.

Только в XVIII веке, когда драма классицизма подверглась мощной психологизации, когда важнейшей темой драмы стали «муки выбора» и когда в обществе реально встал вопрос о женской эмансипации, — только тогда женские персонажи получили право быть соблазненными. Мощный «прорыв» здесь произошел в драматургии «Бури и натиска» — почти одновременно драматурги-штюрмеры написали целый ряд пьес о соблазнении женщин: «Гувернер» и «Офицеры» Якоба Ленца, «Детоубийца» Генриха Вагнера. Впрочем, тут же мы находим пьесу о женщине, обесчещенной силой — «Страждущая женщина» Клингера. Как отмечал В. Жирмунский, главный герой «Коварства и любви» Шиллера, влюбленный в дочь музыканта майор Фердинанд фон Вальтер фактически представляет собой моральную инверсию, облагораживание традиционного образа соблазнителя, характерного для драмы штюрмеров. Эту сюжетную традицию, в сущности, продолжает и «Фрекен Жюли» Стриндберга — историю соблазненной женщины, кончающей с собой от стыда.

На фоне развития темы соблазненных женщин растет образ Дон Жуана, однако на первоначальном этапе он был соблазнителем без соблазненного. Вплоть до XIX века у дона Жуана в драме нет пары, ему не с кем вести диалог, соблазненных женщин много, каждая из них в отдельности не имеет значения, речь идет не о персонажах, а о явлении — «соблазненные Доном Жуаном женщины». И в «Каменном госте» Тирсо де Молино, и в «Севильском озорнике» Мольера речь идет, прежде всего, о противостоянии Дона Жуана обществу, морали и религии, — а женщины играют скорее роль фона (у Мольера женских персонажей вообще почти нет). Впрочем, Дон Жуан сам — не только соблазнитель, но и великий соблазненный, это падший грешник в средневековом стиле — ведь не надо забывать, что автор первого «Дон Жуана» Тирсо де Молино был монахом и автором ауто — аллегорических христианских пьес в средневековом стиле. Мольер, как это не странно, еще больше усилил именно этот аспект образа, Дон Жуан Мольера — прежде всего, искушающий небеса атеист, его собственная греховность загорживает его функцию соблазнителя других.

Любопытно, что сюжет о соблазнении женщины есть внутри «Фауста», и в этом проявляется глубокая мудрость, и даже диалектика — когда соблазненный оказывается соблазнителем, соблазненный Фауст соблазняет Маргариту. Гете обвинял автора трагедии «Детоубийца» Генриха Вагнера в плагиате — хотя сюжет о том, что соблазненная женщина убивает прижитого вне брака ребенка слишком жизненный, чтобы считать его чьей-то «духовной собственностью».

«Фауст — в своем роде Дон Жуан философского познания»<sup>1</sup>. В начале 1830-х годов Христиан Граббе сводит двух главных «двигателей» темы соблазна — Дона Жуана и Фауста — на страницах своей трагедии «Дон Жуан и Фауст», где два героя должны спорить за руку одной женщины — донны Анны. Удивительная пьеса превращается в настоящий сравнительный анализ двух архетипов европейской культуры. Испанский дворянин и немецкий ученый предстают как две разных тактики соблазнения и два разных мотива быть соблазненными. Дон Жуан поддался соблазну своей нечестивой жизни, поскольку стремился к удовольствиям, к каким стремится всякий человек; Фауст заключил договор с дьяволом, поскольку считал, что должен (как и всякий человек) стать чем-то большим, чем человек. Дон Жуан — воплощает соблазн человеческого, Фауст — соблазн сверхчеловеческого. Дон Жуан — это мудрость, а также сила и ловкость «мира сего», Фауст — его нищезанское преодоление. Соответственно, разные приемы два героя-символа применяют для соблазнения донны Анны: дон Жуан — обычный арсенал красивых слов о любви, Фауст, не желая опуститься до лести, демонстрирует сверхчеловеческую мощь и считает что этого достаточно. В результате оба соблазненных проваливаются в ад, но при жизни любовь донны Анны достается дону Жуану, в то время как Фауст оказывается ее убийцей — так же, как у Гете Фауст фактически убивает Маргариту.

#### 15.4. «Коллективизация» соблазнителя

В пьесах, существенным элементом которых является соблазнение, возможны три варианта «диспозиции» участников этого действия:

- 1 — либо мы видим противостояние двух конкретных личностей — соблазнителя и соблазненно;
- 2 — либо мы видим в центре соблазнителя, а соблазненные образуют вокруг него сравнительно безличную толпу;
- 3 — либо наоборот, безликая толпа соблазнителей, окружает одного соблазненного.

Второй вариант — сравнительно редкий, завязанный в основном на любопытную тематику. Это либо Дон Жуан, соблазвивший множество женщин, либо женщина-вамп, оставляющая после себя ряды пораженных в сердце мужчин. Сравнительная редкость ситуации, когда соблазнитель-мужчина является главным героем, объясняется тем, что если соблазнитель — в центре повествования, то соблазнение не может быть его главным занятием, — хватает и других дел, как это видно на примере Ричарда III — не все же ему соблазнять леди Анну. Значит, ставшего главным героем коварного злодея-мужчины — в отличие от Лулу или Елены Камнены — нельзя охарактеризовать как соблазнителя по преимуществу, это лишь одна из его многочисленных ролей. С другой стороны, быть соблазненным может оказаться судьбой, соблазнение ведет к гибели, противостояние соблазну оказывается героической миссией.

<sup>1</sup> Сильман Т. Драматургия эпохи «Бури и натиска». С. 422.



Таким образом, часты случаи, когда личность соблазненного важна, а соблазнителя — нет, тем более что соблазнитель истолковывается как проекция сознания соблазненного. В силу этого, весьма вероятно драматическая ситуация, когда соблазнителя как значимого персонажа — антагониста просто нет, а соблазняемый испытывает воздействия всей среды или сразу большого числа лиц. Такая конструкция особенно важна тогда, когда соблазняемый успешно и героически противостоит соблазнам, — многочисленность соблазнительей в этом случае подчеркивает героизм того, кто не поддается соблазну, а идущие друг за другом последовательные «атаки» разных соблазнительей прекрасно обеспечивают развитие действие.

Совершенно особую, редкую для европейской драмы, но характерную для религиозной литературы, притч и житий святых композицию мы встречаем в драме Сумарокова «Пустынник». Здесь перед нами настоящий парад соблазнов, последовательно обрушивающихся на дворянина, решившего посвятить себя монашеской жизни. К нему последовательно приходят друг, брат, родители и жена, — и только божественное чудо, вызванное горячей молитвой пустынноика, прекращает оказываемое на него давление.

Коллективные попытки соблазнения честного человека можно увидеть в разных драмах Островского, но наиболее откровенным образом — «Правда хорошо, а счастье лучше», где все, начиная с родной матери, пытаются убедить главного героя, бухгалтера Платона, отказаться от правдолюбия.

В драме Гамсуна «У врат царства» мы видим тщательно проведенное исследование того, как радикальный антилиберальный мыслитель подвергается усиленному соблазну отказаться от своих взглядов во имя материальных благ. В роли соблазнителя выступает либеральный профессор Гюллинг, предлагающий философу-радикалу Карено пересмотреть свои взгляды. В драме мы также встречаем коллегу Карено, философа Йервена, согласившегося на подобную сделку, и получившего за это стипендию и ученую степень, но потерявшего уважение к себе, а заодно и уважение со стороны своей невесты. Тут же мы встречаем журналиста, также в свое время перешедшего из радикального в либеральный лагерь и прекрасно себя чувствующего. Карено же отказывается от «сделки с дьяволом» — и в результате теряет и жену, и имущество, и надежду на публикацию своей книги.

Настоящий «парад соблазнительей» мы видим в драматической поэме Элиота «Убийство в соборе». Один за другим являются к архиепископу Беккету персонажи, открыто названные искусствителями, — и предлагают встать на их сторону и тем спасти свою жизнь. Беккет отвергает эти предложения.

Физики-агенты иностранных разведок, Ньютон и Эйнштейн являются к главному герою «Физиков» Дюрренматта, пытаясь уговорить его на сотрудничество, — но они сами оказываются им соблазнены. Соблазняемый соблазняет соблазнительей.

Поскольку соблазн особенно действенен перед смертью, а стандартная угроза смерти в европейском обществе — смертный приговор, то в европейской драме возник особый, часто повторяющийся мотив: приход соблазнительей к приговоренному герою в тюремную камеру. Самый большой соблазн, который может испытать человек к тюрьме перед казнью — соблазн избежать казни. Первый —

и непревзойденный по своей драматичности случай литературного изображения того, как человек преодолевает такой соблазн, мы видим в «Апологии Сократа» — произведении, хотя и не относящемся собственно к драматургии, но современном великой драматургической традиции и написанном в драматургической форме.

«Тюремный» сократовский сюжет стал довольно рано присутствовать и в новейшем европейском театре.

В драме Тирсо де Малино «Осужденный за недостаток веры» в тюрьме перед казнью одновременно испытывается и греховность, и вера главного героя: нераскаянный разбойник Энрико в тюрьме отказывает священникам и монахам, просящим его покаяться перед смертью, однако он же отвергает искушение дьявола, призывающего его бежать из тюрьмы. Когда же к Энрико является его отец, он соглашается на покаяние и причастие.

Отдаленное эхо этого мотива можно видеть в сцене из Фауста — когда Маргарита в тюремной камере отказывается от предложенной ей Фаустом возможности бежать, и тем самым спасает свою душу.

Мужество приговоренного к смерти полковника Карманьолы в трагедии Мандзони «Граф Карманьола» испытывается визитом его родных, — но он успешно проходит эти испытания и остается твердым.

Уже в XX веке сократовскую коллизию осознанно повторяет Франц Верфель в трилогии «Человек из зеркала». В конце драмы демон-соблазнитель в тюремной камере пытается уговорить главного героя отказаться от смертной казни, к которой он сам себя приговорил за многочисленные преступления. Герой успешно преодолевает соблазн, — и как Сократ, выпивает чашу с ядом, после чего погибает его демон-отражение, а сам он — уже очищенный и искупленный, оказывается в монастырской келье.

Вообще, последовательное «дефиле» соблазнительей, являющихся в конце пьесы к главному герою, причем обязательно в тюремную камеру, — настоящий шаблон драматургии экспрессионизма. Подобные эпизоды можно встретить в таких пьесах, как «Человек из зеркала» Верфеля, «Коралл» Кайзера, «Человек-масса» и «Гопля, живем» Толлера.

В «Коралле» мотивация героя более изощренная и менее связана с расхожей моралью. Миллионер убил своего секретаря-двойника, однако полиция решила, что все было наоборот, секретарь убил миллионера. И вот главный герой сидит в тюремной камере и ожидает смертной казни за убийство самого себя. В камере он отвергает призыв собственного сына признать свою истинную личность и спастись. Он также подобно разбойнику из пьесы Тирсо де Малино, отвергает ободрения священника. Причина, по которой герой Кайзера не хочет избежать смертной казни, специфична, и напрямую связана с тем потрясением ужасами Первой мировой войны, которое во многом породило экспрессионизм. Герой «Коралла» не хочет отказываться от личины, поскольку он хочет присвоить биографию своего двойника. Детство и юность секретаря, в отличие от миллионера, были безмятежны и счастливы, — и вот убийца хочет присвоить эту безмятежную юность. Священнику, пришедшему к нему в тюрьму, герой заявляет: рай не в конце, рай в начале.

В драме Толлера «Гопля, живем» герой беседует со своим последним соблазнителем-врачом не в тюрьме, а в психиатрической лечебнице, — но это

лишь вариант тюремной камеры, тем более что герой арестован по подозрению в убийстве и привезен в больницу из тюрьмы.

Итак, к началу XX века и соблазнитель и соблазненные иногда превращаются в конвейерные, индустриальные процессы — либо великий соблазнитель соблазняет многих, либо великий герой отвергает многие соблазны.

## 15.5. Великий турнир: соблазнитель и обличитель

Обличитель — моральный антипод соблазнителя. Он тоже должен убедить героя заставить изменить себе и отказаться от выбранного образа действий, — но только во имя спасения, во имя перехода от греха к праведности. Образ этот редко бывает успешным, и поэтому большого значения в драме не имеет, — хотя бы потому, что драма предпочитает рассказывать о гибели людей, а обличитель пытается спасти героя, а значит, в рамках драматического сюжета его миссия не имеет перспективы. Хотя обличитель может быть успешным в рамках драмы, строящейся на фундаменте ортодоксального христианского мировоззрения. Примером может служить написанная в XI веке так называемая «комедия» Гротсвиты Нестергеймской «Авраам» — в ней старец Авраам спасает свою духовную дочь от блуда и возвращает ее к духовной аскезе.

Чаше мы видим в драме неэффективных, не добивающихся своих целей обличителей — как второстепенных персонажей, так и главных героев. По страницам новоевропейской драмы шествуют ригористы, обличающие окружающих, — например, адвокат Ариосто в комедии Джона Уэбстера «Всем тяжбам тяжба». Шекспир в «Тимоне Афинском», Мольер в «Мизантропе», Грибоедов в «Горе от ума» делают обличителя главным героем, и это порождает весьма любопытный сюжетный эффект: развитие сюжета в узком смысле слова становится второстепенным, а главным оказывается развертывание личности обличителя через его монологи. Обычно же, ригорист-обличитель — второстепенный персонаж, чье существование в действии оправдано тем, что он в своих словах и поступках нацелен на других персонажей, прежде всего, на главного героя. Когда же этот, производный, функционально зависимый персонаж ставится в центр, он оказывается не способным на активное, движущее сюжет действие, а просто вступает во фронтальный конфликт со всей окружающей средой.

Очень редко обличителю — второстепенному персонажу удастся наставить главного героя на правильный путь, — но обычно это бывает тогда, когда герой созрел для исправления вне зависимости от усилий наставника. Так, например, в XVIII веке, в драме Коцебу «Сын любви» священник обличает помещика, соблаздившего крестьянку, — и в конце концов побуждает его на ней жениться. Роль разоблачителя играет Лона, родственница главного героя драмы Ибсена «Столпы общества», побуждающая консула Берника к признанию своих ошибок и публичному покаянию.

При этом бывает, что удача обличителя оборачивается несчастьем для тех, кого он исправляет. Крайне любопытной для темы обличения пример являет собою «Дама с камелиями» Дюма — сына. Поворотным пунктом в этой драме

становится появление Дюваля, отца главного героя, убеждающего Маргариту Готье отказаться от его сына — убеждает аргументами моральными и житейскими. Дюваль поступает так с самыми добрыми намерениями, заботясь о благе своего сына. Причем он настолько прав, что Маргарита не только признает его правоту, но и говорит, что сама об этом думала. Аргументы Дюваля полностью соответствуют морали и мудрости общества. Однако результатом моральной победы Дюваля становится то, что Маргарита и Арман оказываются несчастными, а Маргарита умирает. По всем формальным критериям Дюваль играл роль обличителя, его легко сравнить с обличителями христианской традиции, — но по результатам его действий он оказывается соблазнителем.

Еще более ужасны последствия разоблачений правдолюбца Грегерса в «Дикой утке» Ибсена: он делает людей несчастными, а его разоблачение тайны того, кто является настоящим отцом четырнадцатилетней Хедвиг, приводит к самоубийству ребенка.

Обличитель может так же погубить человека, как и соблазнитель — и это еще раз доказывает, что обличитель (или «исправитель») в драматическом сюжете функционально сходен с соблазнителем в том, что должен обладать искусством манипулировать чужим выбором, поскольку он так же, как и соблазнитель, должен без насилия побудить героя совершить поступок. Как и соблазнитель, исправитель должен совершить чудо, пройдя между Сциллой свободы воли и Харибдой чистого принуждения, принудив человеческую личность к «несвободной свободе» — а именно, к «поступку под влиянием». Источник пагубности влияния исправителей и искусителей в том, что они в равной степени отклоняют людей от выбранной ими дороги.

И поскольку обличитель сходен и даже зеркально аналогичен соблазнителю, вполне предвидима ситуация, когда они вступают в противоборство, соперничая за «душу» человека.

В средневековых моралите герои должны выбирать между советами аллегорических персонажей, толкающих их к добру или к худу — например, между Учением и Дурным приключением (моралите «Нынешние дети»).

Марло, еще стоящий «на плечах» духовной христианской драмы, изображает в своем «Фаусте» борьбу доброго и злого гения, дающих Фаусту противоположные советы.

Этот «расклад» повторяется в трагедии Ибсена «Катилина», где роль злого гения играет брошенная Катилиной любовница Фурия, а роль доброго — его жена Аврелия. Если пьеса начинается как историческая драма, то заканчивается она как символическая притча, где ставкой в игре является не политическая победа Катилины, а спасение или гибель его души. Имя «Фурия» уже само по себе достаточно символично, а в пьесе к тому же создается впечатление, что Фурия возможно была убита в начале пьесы, и на сцене действует лишь ее призрак, невидимый, но слышимый остальными персонажами. Впрочем, Фурия успевает соблазнить не только Катилину, но и его друга Курия, которого побуждает предать Катилину. Галлюцинаторная атмосфера пьесы усиливается и тем, что один из ее эпизодов происходит во сне Катилины, в котором Фурия и Аврелия играют в шахматы. Любопытно, что в постановке «Фауста» Марло в Московском театре на Малой Бронной в шахматы играют добрый и злой гений Фауста. Хотя Фурия

по замыслу автора — выражение души самого Катилины, тем не мене, пьеса заканчивается победой Аврелии и спасением Катилины.

В драме Ведыкина «Музыка» также можно увидеть противоборство соблазителя и обличителя. Драма рассказывает о несчастьях молодой девушки, попавшей в лапы соблазителя — собственного учителя музыки Рейснера. Тут Ведыкин продолжает огромную сюжетную традицию о соблазнении ученицы учителем, идущую от подлинной истории Элоизы и Абеляра, а также драм про соблазнение девушки домашним учителем Клингера и Ленца. Но вот, в середине пьесы на сцене появляется обличитель — литератор Линдеку, который, во имя морали, а также защищая интересы жены учителя, пытается разорвать их связь, как увещеваниями, так и угрозой дать разоблачение в газетах. Однако Рейснер оказывается слишком опытным соблазнителем — в пять минут он убеждает Линдеку, что его разоблачения окажутся слишком губительными и никому не принесут блага, ибо все участники истории, включая ни в чем не повинных жену и детей Рейснера, окажутся на улице без куска хлеба. «Соблазненный» Линдеку отказывается от своих разоблачений, и несчастья героини продолжают, — пьеса кончается ее безумием.

## Глава 16

### Суд как театр

Суд — не только как реальное учреждение, но и как образ, как тема размышлений, как религиозное и метафизическое понятие — возникает в человеческой цивилизации, подчиняясь самым естественным потребностям человека и в частности, логически вытекая из человеческих представлений о должном и недолжном. Цивилизация базируется на представлениях о норме. В том случае, если норма нарушается, нужна некая процедура урегулирования, некое событие, компенсирующее отклонение от нормы, возвращающее ход вещей к нормальному состоянию, восстанавливающее баланс, восполняющее ущерб, заглаживающее обиды и утешающее печали. Таких процедур человеческая цивилизация выработала множество. Это месть со всеми ее вариантами — особенно в виде родового и кровной мести. Это и религиозные обряды, в том числе призванные очистить человека или местность после убийства. Это и жертвы во искупления греха. Это и выплата штрафа, выкупа, компенсации за моральный ущерб, виры за убийство. Это и формы коллективного презрения, бойкота и т. п. И, наконец, это судебный разбор со следующим за ним воздаянием — причем суд, как событие, следующее вслед за некоей недолжной социальной аномалией и компенсирующее ее ненормальность, возник одновременно на разных онтологических уровнях. Суд как учреждение возник в реальности. Религии пришли к представлению о небесном, божественном или загробном правосудии — или возмездии. Человеческая фантазия в снах, мечтах и грезах мечтает о мстителях и судьях, наказывающих обидчиков. И конечно, суд занял почетное место в сюжете литературных произведений — тем большее, чем большее значение получают в быте западных стран реальные судебные учреждения.

Связь темы суда с драматической сюжетикой совершенно естественна. Основой сюжета, как правило, становится социально ненормальное, оригинальное, нарушающее привычный ход вещей событие. Суд как учреждение как раз и призван возвращать общество к норме. Поэтому в композиции огромного числа пьес суд происходит в конце действия, как правило, — в последнем акте. Земной суд в драме композиционно аналогичен небесному: так же, как небесный суд происходит уже после окончания событий земной жизни, так и земной суд венчает основные события драмы. Сюжетная схема множества европейских драм, начиная с античных времен и до наших дней, сводится к тому, что сначала в ходе

пьесы происходит конфликт или совершается преступление, а венчает действие судебный процесс, на котором преступник наказывается, конфликт разбирается, и вообще разбирается все, совершенное персонажами в предыдущих актах.

Вот лишь несколько примеров:

В «Эвменидах» Эсхила афинское народное собрание судит Ореста за убийство своей матери.

В финале «Трагедии о Горации» Аретино народное собрание судит главного героя, убившего сестру и ее мужа.

В «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега восставшие крестьяне убивают командора — и после этого королевский судья и король разбирают их вину.

В «Звезде Севилье» Лопе де Вега главный герой по поручению короля убивает брата своей невесты, затем он попадает под суд, но король его выручает.

В «Венецианском купце» Шекспира главный герой, Антонио, закладывает у ростовщика Шейлока собственную плоть, а затем происходит суд, на котором Шейлок вынужден отказаться от своих претензий.

В «Вольпоне» Бена Джонсона главный герой, обманщик, водит за нос множество народу. — но все кончается судом, на котором его приговаривают к пожизненному заключению.

В «Луисе Пересе Галисийце» Кальдерона герой волею обстоятельств оказывается преступником и вынужден противостоять присланному из Мадрида следственному судье.

В «Ченчи» Шелли главная героиня убивает отца-насилльника, ее за это судят и казнят.

В «Сороке-Воровке» Кенье служанка отвергает домогательство судьи, после этого на нее падает подозрение в краже столового серебра; происходит следствие, суд несчастную приговаривают к смерти, и лишь в последний момент выясняется ее невинность.

В «Герцогине падуанской» Оскара Уайльда герцогиня, жена падуанского герцога, убивает своего мужа, после чего происходит суд. Обвиняемый в убийстве главный герой в ходе упорной борьбы добивается права оправдаться — и берет вину на себя.

В «Причине» Леонгарда Франка человек сначала убивает своего школьного учителя — и его судят.

В «Руфи» Леонгарда Франка еврейка убивает бывшего нациста, убившего ее родителей — после чего происходит суд над ней. В фабуле «Руфи» нанизываются друг на друга разные «этапы» недостаточного и неполноценного правосудия: сначала нацисты, руководствуясь своим представлением о «справедливости», арестовывают родителей Руфи; затем власти уже послевоенной ФРГ пытаются завести дело против нациста-убийцы, — но не делают это из-за отсутствие свидетелей; затем вернувшаяся из лагеря Руфь свершает свой собственный суд над убийцей, и наконец происходит уже обычный суд над Руфью, который сознает двусмысленность своего положения и делает все, чтобы оправдать Руфь.

Немаловажно, что тема суда имеет множество религиозных коннотаций — с темой суда тесно связан круг представлений о «высшем суде» и «Божественном правосудии». Собственно обрядовые религиозные формы урегулирование преступлений, покаяние и очищающие обряды интересуют мировую драму сравни-

тельно мало. Хотя в античной драме упоминаются обряды, призванные очищать человека от преступлений, их значение в сюжете второстепенно. Зато в конце древнегреческих трагедий появляются «Боги из машины», которые выносят решения о том, как и чем должны удовлетвориться персонажи. Здесь мы видим некий «эмбрион» вынесенного на сцену небесного правосудия.

В эпоху христианства потустороннее воздаяние получает еще большее значение. В пьесах на религиозные сюжеты роль земной власти, отмещающей и «урегулирующей» происходящие на сцене эксцессы занимает небесное правосудие, для чего зрителям сообщается о посмертной судьбе героя. Большая половина средневековых религиозных драм — вплоть до написанных уже в Новое время испанских «ауто сакраментале» — так или иначе, посвящены посмертному воздаянию и небесному суду. Можно тут вспомнить моралите Жилия Висенте «Трилогия о лодках», в котором ангел и дьявол развозят на лодках души людей в ад или в рай.

Эта традиция передалась от средневековья новоевропейской драматургии — особенно сильно она просматривается на заре испанского театра, когда одни и те же драматурги писали и светские комедии, и религиозные ауто. Вершиной этой линии европейской театральной литературы видимо является ауто Кальдерона «Великий театр мира». В нем, как и во многих средневековых драмах, действие отчетливо распадается на три части: сначала Автор (Творец, Бог) создает сцену мира и выводит на нее персонажей, затем персонажи демонстрируют себя, говорят о своих чаяниях и свойствах, и, наконец, Автор дает оценку им всем и приговаривает их к раю, аду или чистилищу.

Позже множество известных пьес венчаются посмертным осуждением или (реже) оправданием героя: «Волшебный маг» и «Пещера святого Патрика» Кальдерона, «Осужденный за недостаток веры», «Небесная нимфа» и «Каменный гость» Тирсо де Молино, «Фауст» Марло и «Фауст» Гете. В XX веке этот прием в модернизированном виде использует Бернард Шоу в «Святой Иоанне», когда явившаяся из рая душа осужденной земным судом Жанны д'Арк узнает, что она оправдана и канонизирована.

Впрочем, самой процедуры «небесного суда» в Новое время уже не изображали, и даже при разработке фигуры Фауста, хотя и расписывали в подробностях грозящее ему возмездие, но не выводили на сцену ничего подобного судебному процессу. Второе рождение эта тема получила только в XX веке, когда, с одной стороны, возродился интерес к религиозной философии и истории религии, а, с другой — драматурги начали сознательно имитировать некоторые мотивы средневековой драмы. В конце 1920-х годов появилась грандиозный «Великий зальцбургский театр жизни» Гофманстала — фактически, переделка ауто Кальдерона, также заканчивающаяся сценой суда, на которой, как и у Кальдерона, прощение получают все персонажи, кроме Богача. В этот же период появляется «Человек из зеркала» Франца Верфеля, чья тематика также имитирует средневековые моралите о соблазнах, подстерегающих молодого человека. Греховный путь главного героя кончается судом, на котором судья предлагает подсудимому судить себя самому, — и подсудимый приговаривает себя к смерти.

В контексте этих стилизаций кажется вполне закономерным, что «Добрый человек из Сезуана» Брехта также заканчивается сценой суда, на котором



разбираются вся линия поведения главной героини, — а судьи в конце оказываются богами. «Революционность» же Брехта проявляется в том, что судьи, в конце концов, отказываются от вынесения приговора, и улетают куда-то в небеса, оставляя героя на земле со всеми их проблемами.

Суд имеет важное сюжетное значение не только потому, что является естественным спутником и «антагонистом» образующих сюжет социально-анормальных событий, но и потому, что судебный процесс образует собой пространство небывалой плотности. В суде решается судьба человека, его жизнь может быть оборвана, испорчена или спасена. От одного слова здесь может зависеть жизнь и свобода подсудимого. Именно в этом пункте проявляется естественное родство суда и драмы: для суда, как и для драмы, свойственно то, что Сигизмунд Кржижановский называл уплотненностью действия. Об этой же «плотности действия» в драме говорит и Георгий Гачев: «В эпосе нет такой интенсивности и за один поступок не взыскивается, за одно решение не платятся жизнью... В эпосе бытие не притерто, однозначный закон не сминает со всех сторон»<sup>1</sup>. Но в судебном процессе, как и в драме, с необычно высокой плотностью сконцентрированы моменты, значимо изменяющие человеческую жизнь. Поскольку в суде определяется человеческая жизнь, ситуация суда драматична, а поскольку в ней жизнь человека зависит от судьбы другого — судьи или свидетеля, возникает уникальный и не долго длящийся момент власти одного человека над другим.

Драма пытается искусственно концентрировать такие значимые моменты, отбирая материал и демонстрируя лишь переломные, ключевые происшествия человеческой биографии. Судебный процесс сам является таким происшествием, в котором каждое мгновение и каждый человеческий жест может стоить жизни.

Наконец, судебный процесс, как правило, исключительно театрален: в нем есть подчеркнутая публичность, действие на публику, четкая проговариваемость всех действий и аргументов. По мнению исследователей, именно театральность суда объясняет интерес к нему литературы и театра<sup>2</sup>. Недаром, одна из судебных пьес Голсуорси называется «Спектакль», а в пьесе Дюрренматта «Авария» показывается, как отставные судейские «разыгрывают» театрализованный судебный процесс. Существует даже мнение, что само зарождение драмы в Древней Греции смогло произойти только потому, что афинское общество уже знало «театрализованное» публичное судопроизводство. Вальтер Беньямин говорит о «великой агональной триаде греческой жизни», которая включает в себя атлетическое единоборство, судебный процесс и трагедию. Античный судебный процесс был диалогом истца и ответчика, роль хора в нем играли свидетели и народное собрание — «трагедия включается в эту картину процессуальной процедуры: ведь в ней совершается разбирательство по делу искупления». Именно поэтому у Софокла и Еврипида нет любовных сцен, — зато герои постоянно ведут дебаты. И даже классицистическое учение о трех единствах, по мнению Беньямина, представляет собою «роковой и долговременный след процессуальной драматургии в трагедии»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. С. 116.

<sup>2</sup> Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: в 2 т. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004. С. 310.

<sup>3</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 112–114.

Не случайно, уже в античные времена зародилась традиция комедии, высмеивающей суды и сутяжничество. В древних Афинах были написаны «Осы» Аристофана — комедия о завязых любителях участвовать в судах, а в «Облаках» Аристофана философ Сократ высмеивался именно как учитель судебного красноречия и судебной софистики. В Новое время эта традиция была продолжена такими комедиями, как «Всем тяжбам тяжба» Джона Уэбстера, и «Сутяги» Расина. В XIX веке комический до гротеска судья выведен в «Разбитом кувшине» Клейста, в XX веке мы видим гротескового судью Ардака в «Кавказском меловом круге» Брехта.

Наряду с комичными судебскими в драматургии на рубеже XVIII и XIX веков появилась тенденция к героизации судебского звания. Мерсье в «Судье» дает образ героического судьи, бескомпромиссного защитника обездоленных. В эту эпоху драма дает немало романтизированных и героизированных образов юристов: это и честный адвокат в «Друге истины» Коцебу, и честный нотариус в «Обездоленных» Мерсье, и честный судья во «Внебрачной дочери» Гете (последний даже соглашается жениться на героине, чтобы спасти ее от преследований родственников). В «Философе сам того не зная» Седема главный герой говорит, что занятие судьи — наиболее достойное после занятия военного. Островский в своих пьесах дает целую галерею неправдоподобно честных, либо неправдоподобно подлых, либо честных, но поддающихся соблазнам судебных чиновников, стряпчих и адвокатов. Благородные и гуманные судьи в «Женева» Бернарда Шоу, в том же «Кавказском меловом круге» Брехта продолжают эту традицию.

Самое же главное, — судебный процесс есть один из немногих социальных пространств, в которых слово, словесная реплика действительно, официально и заведомо является действием, причем действием судьбоносным, а зачастую и смертоносным: приговор — всего лишь говорят, «проговаривают», но приговором и убивают. Именно поэтому судебный процесс удобно изображать в драме. Он сам, по сути, является маленькой драмой со зрителями и играющими роли действующими лицами.

В определенной степени «дискуссия», господство которой в драматургии было провозглашено Бернардом Шоу, также представляет собой форму суда — во всяком случае, дискуссия может включать в себя такие его элементы, как обсуждение и вердикт.

Если до начала XX века суд и судьи обычно возникали в последнем акте драм, то в XX веке, появились пьесы, целиком посвященные одному судебному процессу. Впрочем, и в XIX мы видим пьесу, почти полностью подчиненную одному суду — это комедия Бальзака «Памела Жиро». Благополучный исход суда становится ясным в ней почти сразу, и вопрос который действительно драматичен — будут ли богачи, родственники обвиняемого, соблюдать свои обязательства перед давшей благоприятные показания бедной девушкой. Позже примерно такая же коллизия ляжет в основу пьесы куда более трагической и символической пьесы Сартра «Почтительная потаскуха».

Но в XX веке мы видим целое «созвездие» драматических произведений, чей сюжет сводится либо только к судебному процессу, либо к истории суда, включающей предшествующее следствие и последующее наказание.

Пьеса Бернард Шоу «Женева» представляет собою попросту историю судебного процесса — от возникновения иска, до внезапного завершения судебного

заседания (в одной редакции — из-за начавшейся войны, в другой — из-за космической катастрофы).

«Правосудие» Голсуорси — история подделки чека, суда и тюрьмы. В пьесе изображается не только суд, но и, в широком смысле, правосудие как вся совокупность репрессивных отношений общества к «оступившемуся» индивиду.

«Спектакль» Голсуорси посвящен процессу расследования самоубийства, венчающегося судебным процессом и «оправданием» покойника, который признается сумасшедшим.

Вся пьеса Фейхтвангера «Калькутта 4 мая» — история того, как генерал-губернатор Индии Гастингс ловко уходит от обвинений, предъявляемых ему лондонскими эмиссарами.

«Причина» Леонгарда Франка представляет собой судебный процесс над человеком, убившим своего школьного учителя.

Игровая имитация судебного процесса — сюжет «Аварии» Дюрренматта.

Большое число пьес воспроизводит реальные, исторические судебные процессы. Так, знаменитый суд над салемскими ведьмами изображается в пьесе Артура Миллера «Суровое испытание» («Тигель»), и пьесе Фейхтвангера «Помрачение умов»; процесс над Жанной Д'Арк, — в пьесе Ануя «Жаворонок» и «Святой Иоанне» Шоу; процесс над Марией Антуанеттой — в пьесе Фейхтвангера «Вдова Капет»; в «Дознании» Питера Вайса почти документально воспроизводится один из послевоенных процессов над нацистскими преступниками. Вообще, нацизм и Нюрнбергский процесс породил обширную «судебную драматургию» — достаточно вспомнить «Суд над судьями» Эбби Манна и «Руфь» Леонгарда Франка. Сцену суда над Иисусом можно увидеть в «Варавве» Гельдерода.

Поскольку суд угрожает человеческой жизни, постольку совершенно естественно, появление сюжетов о борьбе за спасение человека, отданного под суд или осужденного — такова пьеса «Будет ли амнистирован Хилл» Фейхтвангера.

В XX веке к мотиву раскаяния осужденного преступника добавляется мотив раскаяния вынесшего приговор судьи — например, одного из присяжных в «Причине» Франка. В «Руфе» того же автора судьи делают все возможное, чтобы изыскать способ оправдать преступника — убившую нациста еврейку, но не находят такого способа.

К пьесам, в которых изображается суд в узком смысле слова, надо добавить большое число сюжетов, где роль судей играют всевозможные тираны и репрессивные власти, перед которыми персонажи пытаются ходатайствовать, спасая несчастные жертвы. К числу таки пьес, в частности, относятся практически все драмы, в которых в качестве персонажа участвует римский император Нерон: это и «Октавия» псевдо-Сенеки, и «Британик» Расина, и «Октавия» Альфьери. В «Октавии» псевдо-Сенеки личность Нерона явно заступает то место, которое в древнегреческой трагедии занимала злая судьба и боги. В римской трагедии, в отличие от греческой, нет фатальной предопределенности поступка, и в силу этого появляется фигура злодея и феномен злодейства, возможные только при признании свободы воли. В «Виргинии» Альфьери тиран пытается устроить судебный процесс, в результате которого героиня будет объявлена рабыней его наперсника.

«Мария Стюарт» Шиллера — история о том, как пытаются спасти Марию перед лицом заинтересованной в ее смерти королевы Елизаветы.

Спасение главного героя от кары тирана-короля — основная сюжетная линия «Людовик XI» Делавиня.

«Марьяна Пинедра» Гарсиа Лорки — изображает ожидание участи находящейся под судом героини, борьбу за ее жизнь перед лицом власти.

Расправы со стороны гестаповцев ожидают герои пьес «Это случилось в Виши» Артура Миллера и «Стена» Сартра — причем, ожидают в течение всего действия драмы.

Наконец, если спасти человека не удастся, то возможна новая конструкция — когда судебный приговор не венчает пьесу, а является ее внесценической завязкой, а индивид ставит своей целью исправление допущенной когда-то судебной ошибки. Эта оригинальная конструкция — перемещение судебного решения в завязку — изобретение новейшей, послеибсеновской драмы. Так в пьесе Ибсена «Йон Габриель Боркман» главный герой, подвергшийся суду за растраты, в течение 13 лет сидит в своей комнате, постоянно судит себя — и, в конце концов, уже накануне своей смерти, оправдывает себя, и решается выйти из дома. В «Визите пожилой дамы» Дюрренматта месть, затеянная миллиардершей, является также судом, исправляющим прежде, ошибочное и коррумпированное правосудие. Руфь в одноименной пьесе Леонгарда Франка убивает нациста именно потому, что он осуществлял нацистскую карательную политику, и за то, что его не сочли возможным привлечь к легальному суду.

Схема почти любого сюжета — нарушение баланса и его восстановление. Хотя событийно и композиционно суд относится ко второй фазе, но на символическом уровне в действе суда наглядно «стягиваются» обе фазы — ибо суд в равной степени устанавливает вину и выносит приговор, то есть на суде торжественно проговаривают и преступление и наказание.

Таким образом, роль суда столь фундаментальна, что рядом с пьесами, изображающими сами судебные процессы, можно поставить те драмы, где за наказанием следует возмездие, но в роли карателей и судей выступает Бог, судьба и т. д. и где сами индивиды присваивают себе роль судей. По мнению Н.Д. Тамарченко, у мотива «преступления и наказания» в литературе два истока — готический мотив родовой вины и возмездия, и сюжет о договоре с дьяволом. Примерно в 1840-е годы «готический» роман перешел в социально-криминальный<sup>1</sup>: новых «фаустов» настигают не ангелы мщения, а следователи, прокуроры и иногда даже разоблачительные статьи в газетах. В таких разных драмах, как «Монастырь» Верхарна и «Гроза» Островского проблема заключается в том, что люди оказываются недостаточно решительны и последовательны в своем суде, у них нет моральных сил, чтобы осудить героя, но нет и благородства, чтобы его простить, в них нет прав, ни для прощения, ни для осуждения, — и в результате нуждающийся в суде герой вынужден судить себя сам.

<sup>1</sup> Тамарченко Н.Д. Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение в проблему) // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 39.

## Глава 17

# Люцифер и Прометей

### 17.1. Герой как вызов

Драма нового времени, как она известна современному культурному человеку, не являющемуся историком литературы, и как она существует для современного театра, возникла в эпоху позднего Ренессанса, — то есть не ранее второй половины XVI века, когда творили Марло, Шекспир и Лопе де Вега. Это обстоятельство можно считать одним из объяснений того, что важнейшей темой европейской драматургии, начиная с Марло и до сегодняшнего дня, являются «Люди Ренессанса» — то есть личности, чьи способности, темперамент, желания и, иногда, мировоззрения превосходят аналогичные достоинства окружающих и не позволяют им мирно вписаться в окружающий уклад. Эти люди с неизбежностью становятся врагами общества, и в силу этого их вполне можно называть титанами — помня, что титаны, не будучи злодеями, восстали на богов, были побеждены последними и в силу этого оказались в положении врагов миропорядка.

Герои-титаны — это любимая драматургами всех времен и народов тема, которая становилась, пожалуй, главной темой драмы в эпохи Возрождения и романтизма, но и за пределами этих направлений находившая немало воплощений (разумеется, — не только в драме). Можно даже говорить о трансисторическом и межнациональном культурном феномене — «титанической» драме, то есть драме, в центре которой находится антиобщественная личность, не могущая подчиняться требованиям социума, само существование которой уже является вызовом окружающему порядку — социальному или космическому, но которая обычно располагает достаточными силами и средствами, чтобы дать неравный бой окружающей среде. В «титанической» драме само существование героя, чей темперамент и устремления нарушают общественную гармонию, является завязкой сюжета и движет все действие. Именно в отношении героев титанического типа особенно наглядной становится мысль Дьёрдя Лукача о единстве героя и коллизии, о связи героя с конфликтом: такой герой не может не провоцировать конфликт.

Появление героев этого типа вполне закономерно. Важнейший источник драматического и новеллистического сюжета можно в общем виде обозначить

как «причину нарушения равновесия социальных и межличностных отношений». При этом особенностью именно драматического сюжета является его ориентация на взаимоотношения немногих личностей — наблюдения множества литературоведов, сделанные на материале драмы от античности до XX века, показывают, что число главных героев пьесы тяготеет к трем. Сочетание двух этих типовых черт драматического сюжета — стремление выявить причину дисбаланса и ориентация на личность — закономерно порождает сюжетику, базирующуюся на личности как причине нарушения равновесия.

Огромный класс драматических сюжетов разных времен и народов можно охарактеризовать как истории о неадекватных личностях — людях, в силу своих особенностей вызывающих расстройство общественных отношений. Литературный сюжет вообще ориентирован на аномальное, а поскольку литература — это человековедение, то в основе литературного сюжета очень часто должен находиться человек-аномалия. Такого рода герои являются не просто участниками сюжета, но и его источниками, сама их личность с ее особенностями оказывается проблемой, решаемой по мере развития действия. Это, если так можно выразиться, «сюжетостроительные» герои, герои-проблемы. Соблюдение общественных норм не допускает разнообразия поступков, и не позволяет добиваться исполнения своих желаний, а поэтому интересный герой всегда в той или иной степени антиобщественный.

Как отмечал Нортроп Фрай, важнейшими характеристиками литературных героев является их сила и могущество, причем по мере развития литературы с древнейших времен наблюдается постепенное снижение силы «среднего» героя — наблюдение, которое конечно может быть сделано только интуитивно, и, тем не менее, представляющееся достоверным. Так или иначе, категория «силы» — что бы под нею не понималось, и в частности, соотношение силы главного героя с силою других персонажей, — является параметром, который, в тех случаях, когда достигает экстремальных значений, превращает человека в «сюжетостроительного» героя-проблему, разрушающего рутинную повседневность.

Экстремальные значения бывают двух видов — слишком большие и слишком маленькие. Герои, оказывающиеся неадекватными, по критерию силы делятся на две важнейшие разновидности: слишком сильные, способные разрушить сложившуюся систему отношений и перестроить ее под себя, и слишком слабые, выпадающие из общества и не способные исполнять возложенную на них окружающими роль.

Но если «слабый» герой занял сколько-нибудь достойное место в мировой драматургии только в эпоху декаданса, то «сильный» в той или иной степени присутствует в ней, начиная с эсхиловского Прометея.

Руководствуясь тем, что говорят специалисты по фольклору, можно реконструировать предысторию образа драматического героя-титана примерно так: древнейший герой мифа, победитель природы, чудовищ, и иных народов, создатель культуры, воплощает коллективную мощь всего социума, но поскольку коллективные способности воплощаются в индивидууме, то конечно, этот индивидуум получает фантастические способности. Когда эти фантастические способности обращаются на собственных соплеменников, то герой бросает вызов

обществу, властям или богам. В конечном итоге Макбет, как отмечает Е.М. Мелетинский, является результатом демонизации архетипа богатыря<sup>1</sup>.

Именно в этом пункте происходит то, что можно было бы назвать «драматизацией» мифологического героя — драматизация, она же новеллизация, возникшая еще до возникновения драмы, на стадии фольклорных жанров. Драматизация связана, прежде всего, с постепенной переориентацией «конфликтного», воинственного характера героя с внешних противников, чудовищ и природы на собственный социум. То, что герой, страшный для врага, неудобен и для соплеменников, было зафиксировано еще в таком древнейшем литературном памятнике, как «Эпос о Гильгамеше». Но в эпосе боги быстро «отвлекают» Гильгамеша от убийства сограждан на тяжелую внешнюю задачу. В эпосе герой ориентирован на внешнего противника, а драма предпочитает фиксировать его отношения внутри социума — что с точки зрения эпоса является побочным и сравнительно маловажным эффектом героизма. Между тем, древнейшие герои зафиксированные литературой и фольклором, всегда морально двойственные — воля к победе доминирует у них над представлениями о добре и справедливости.

Драма родилась не просто, когда, как это отмечал Веселовский, родилась личность — драма еще озаменовала переключение интереса с отношений общества и внешней среды на отношения внутри общества. Две этих социально-психологических предпосылки драмы, разумеется, взаимосвязаны — ибо, если вражда племен, государств и даже семей есть взаимодействие коллективных субъектов, то анализ внутриобщественного конфликта не может произойти без выделения индивида. Антиобщественная личность, герой-преступник есть древнейшая форма такого конфликта — герой, в единственном числе воплощающий внутренний конфликт, нарушающий социальную гармонию, и в силу этого чуть ли не единственный достойный звания индивидуума — во всяком случае, только его индивидуальность имеет значение. Сила конфликтности для этого была натренирована на внешних врагах — и в современном обществе, как известно, вернувшиеся с войн профессиональные военные часто становятся преступниками.

Но до того как возникла драма, с мифологическим и сказочным героем должна была произойти еще одна трансформация, а именно «конвертация» фантастических способностей в выдающиеся — но «человеко-размерные». По классификации Н. Фрая модус снижается — однако на самом деле, герой оказывается как личность еще ярче, ибо тех же самых успехов, что и раньше, он вынужден достигать без помощи магического. Как пишет Е.М. Мелетинский, «Решающий момент в трансформации волшебной сказки в новеллистическую — это замена чудесной силы, помогающей герою его собственным умом, хитростью»<sup>2</sup>, и поскольку «герой для достижения сказочной цели обходится личной смекалкой», то это «ведет, естественно, к его активизации»<sup>3</sup>.

Проблема привлекательности «сильного героя» во многом связана с проблемой привлекательности образов монархов. Сила героя аттрактивна, кроме

<sup>1</sup> Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 110.

<sup>2</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

прочего, из-за вчувствования — зрителю всегда бессознательно хочется занять «сильную позицию» в любой игре, и в любом, даже и воображаемом обществе. Но сильная позиция может обеспечиваться либо положением в социальной иерархии, либо свойствами самой личности. Эпос делает ставку на богатырей. В драме предпочитают монархов, однако параллельно монархам драматургия развивает образы титанических личностей, равных монархам силой своего характера. Если монарх может быть героем любого сюжета, то титаническая личность — сама по себе сюжет.

Сильная личность — это метеор, разрушающий социальные связи под влиянием внутренней энергии, это пассионарий, не вписывающийся в социальную систему. Именно поэтому сильная и энергичная личность одинаково легко становится и положительным и отрицательным героем: в зависимости от поставленного автором акцента, пассионарий оказывается либо новатором, непонятым погрязшим в грехе обществом, либо разрушителем; также легко ему достичь и промежуточной позиции — «симпатичного разрушителя».

Истории о разрушении теснейшим образом смыкаются с историями о «низвергающихся отцах», о возвышении низкого и крушении высокого — постольку, поскольку разрушитель общественного устройства, скорее всего, покушается на власти и авторитеты, и реально или потенциально является представителем нового поколения «отцов», в порядке ротации идущего на смену старому. В предельных случаях разрушитель общественных устоев оказывается богоборцем, тираноборцем, цареубийцей, политическим авантюристом или революционером.

Для положительных и отрицательных героев этого типа, злодеев-узурпаторов и благородных анархистов европейская культура выработала два прекрасных символа — Люцифера и Прометея. Образы анархистов в истории драматургии открываются «Прометеем» Эсхила. В то время как образы злодеев, по мнению европейских литературоведов, восходят к образу Люцифера средневековой (и вообще, христианской) драмы, самым известным образцом которой в данном случае, по-видимому, является «Люцифер» Вондела (XVII век) — нидерландская драма, послужившая образцом для «Потерянного рая» Мильтона. Как сказал Эрик Бентли, с тех пор, как средневековая драма поставила дьявола на роль злодея, «во всех драматургических злодеях, если только они наделены авторами подлинной энергией, есть что-то сатанинское»<sup>1</sup>. Любопытно, что П.Б.Шелли, создавший собственную драматическую обработку сюжета о Прометее, осознанно сопоставлял его с образом Сатаны у Мильтона, находя в нем и сходства, и различия. По Шелли образ Прометея более поэтичный, ибо он не только мужествен, величав и с терпеливой твердостью противостоит всемогущей силе, но и свободен от честолюбия, зависти, мстительности и стремления, которые мешают нам вполне сочувствовать герою «Потерянного рая»<sup>2</sup>.

Сюжеты о Люцифере и Прометее — это, в определенном смысле, одна и та же история, рассказанная с разными оценочными установками. Оба титана, обладая частично-божественной природой, подняли бунт против власти легитимных богов и вообще против статус-кво. Но историю о Люцифере рассказывает

<sup>1</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. С. 142.

<sup>2</sup> Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972. С. 375.



повествователь, не сомневающийся в благости правящего божества, а Эсхил в «Прометее прикованном» не находит для Зевса ни одного доброго слова. Поэтому Люцифер «покусился», а Прометей — «дерзнул». Различие между двумя сюжетами, содержится, собственно говоря, не в них самих, а в идеологическом контексте: Прометей виновен перед Зевсом, так же, как Сатана — перед Богом, но хотя Богу зритель-христианин поклоняется, ничто не побуждает его проводить аналогии между Богом христианства и Зевсом. Благодаря этому обстоятельству Прометей оказывается виновным только перед обитателями окружающего его сценического пространства, а Люцифер виновен еще и перед зрителем. Тонкая грань, отделяющая злодеев от благородных анархистов, определяется не структурой сюжета, а только его этической интерпретацией, степенью святости, приписываемой нарушаемым нормам. Поэтому в реальности грань между двумя этими образами предельно тонка, существует множество переходных образов, лишь слегка тяготеющих в ту или другую сторону. Истории чистых злодеев, — таких как Макбет и Ричард III Шекспира, а также Варавва из «Мальтийского еврея» Марло — очень близки к истории вольнолюбивых личностей, анархистов. Точной границы между этими группами образов нет, вместо границы мы застаем синтетический, промежуточный образ вольнолюбивого преступника, сильной личности, вынужденной стать преступником из-за своего вольнолюбия — таковы некоторые герои Кальдерона, например, «Луис Перес Галисиец», или Эусебио из «Поклонения кресту». Изменяя приоритетность той или иной из нарушаемых героем норм, легко можно превратить злодея в Прометея и наоборот. Например, преступность и необузданность главного героя «Поклонения кресту» искупается его религиозностью.

Дона Жуана также можно считать классическим промежуточным, пограничным персонажем, его легко рассматривать и как злодея, и как анархиста. Об этом, в частности, говорил Бернард Шоу: «Привлекает и восхищает нас в *Ek Burlador de Sevilla* вовсе не призыв немедленно раскаяться, а героизм смельчака, отважившегося бросить вызов господу богу. От Прометея до моего собственного «ученика дьявола» такие смельчаки всегда становились любимцами публики»<sup>1</sup>. Эрик Бентли, также усматривая в Доне Жуане люцефирические черты, пишет: Дон Жуан Мольера «является отщепенцем и бунтарем не только в богословском, но и в социальном смысле»<sup>2</sup>, что же касается дона Жуана у Тирсо де Молино, то он «Бросает вызов Богу, нарушает божественные установления, закон гостеприимства, таинство брака, оказывает полное неуважение к преклонному возрасту, отцовскому и королевскому авторитету. Хотя дон Жуан, созданный Тирсо, не является безбожником и лишен величия мольеровского дон Жуана, он тоже великий бунтарь, концентрированное выражение в одном лице бунтарского духа многих тысяч»<sup>3</sup>.

Еще одна причина, сближающая два полюса титанической темы, связана с тем, что в конце даже Люцифер, как и всякий проигравший, может претендовать на сострадание. В случае поражения — а в борьбе с обществом, царями и богами

<sup>1</sup> Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 2. С. 359.

<sup>2</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. С. 68.

<sup>3</sup> Там же. С. 69.

поражения бывают очень часты — история вознесения малого легко перетекает в историю низвержения, сюжет о сверхчеловеке легко становится сюжетом о мученике. Люцифера и Прометея мы видим обычно не бунтовщиками, а узниками, заточенными победителем в пыточных камерах. И поэтому Христос, бросивший вызов иудейской религии, возвысившийся над людьми, давший им новый закон и погибший мученической смертью, — тоже образец «прометеевского» сюжета; Мережковский в книге «Иисус неизвестный» с оговорками называл евангельский сюжет трагедией. Правда, евангельский сюжет вне средневековых мистерий никогда не превращался в пьесу, — хотя неоднократно воплощался в прозе и кинематографе, в то время как сюжеты Ветхого завета многократно превращались в пьесы. Но Шелли в своей трагедии «Прометей освобожденный» сближает Прометея с Христом, в ней Прометей становится искупителем мира.

«Титанический герой» образуется как сложная серия переходящих друг в друга ролей. Он начинается как преступник или мятежник, нарушающий господствующие правила, затем в его мятеже проглядывается творческое начало, он становится творцом, художником, созидателем, пересоздающим новый мир, временно победив, он надевает маску тирана, помыкающего другими, и разрушающего человеческие судьбы, став тираном он перерастает в великого завоевателя, перекраивающего карту государств, все это время он пребывает в роли всеобщего врага, гигантского изгоя, изгнанного и проклятого обществом, но иногда получающего власть изгнать само общество или заставить себя полюбить — и, наконец, кончается все это грандиозным крушением, когда бывший преступник и тиран надевает личину мученика. История титана содержит как минимум два транскалярных движения — снизу вверх и сверху вниз, а чаще всего оба, взлет и падение, образующие «параболическую траекторию» движения «денницы, сына зари» — а точнее, «беззаконной кометы среди расчисленных светил». Многие исторические деятели — такие, как Наполеон, или Фридрих Великий, — получали всеобщее признание именно благодаря тому, что их образ соответствовал драматургии титанического героя: они бросали вызовы целому миру, они храбро противостояли «князьям земли», и завершали свой путь как мученики, заставляя врагов удивляться их высокой судьбе, а нейтральным наблюдателям — сожалеть о нереализованных великих замыслах. К Наполеону все это относится с очевидностью, но если очевидности нет, то писатель всегда может увидеть в биографии правителя нужные ему черты «люциферической» и «прометеевской» драматургии. Так, Марло приблизил Тамерлана к стереотипу «титанического героя», Шиллер проделал эту же процедуру с Валленштейном, Шекспир — с Макбетом и Ричардом III, Габбе — с Ганнибалом, Грильпарцер — с богемским королем Отокаром, Брукнер — с Боливаром и т. п. Если бросить взгляд за пределы драматургии, то прежде всего хотелось бы вспомнить великолепный очерк Томаса Манна «Фридрих и Большая коалиция», в котором величие Фридриха Великого объяснялось именно его способностью бросать вызов целой Европе, и затем прочно противостоять не только ее армиям, но и страшному моральному давлению — ибо в европейском общественном мнении прусский король был объявлен врагом человечества.

В свое время Георг Зиммель различал конфликты реалистические и нереалистические. Первые направлены на достижение одной из сторон реальной цели,

и потому могут закончиться компромиссом либо победой одной из сторон, поскольку она добивается каких-то определенных результатов. Нереалистические конфликты порождены не антагонизмом целей участников, а натурой хотя бы одного из них, которая ищет «выхода» и «разрядки». Театральные титаны чаще вступают в нереалистические конфликты — и потому гибнут.

Значение героя — нарушителя норм в истории мировой драмы столь велика, что существуют теоретики, считающие ее едва ли не единственным, и, во всяком случае, главным сюжетным принципом драмы, и в особенности, трагедии.

Так, по мнению английского исследователя Эдуарда Буллафа «Постоянная целенаправленность, пылкая приверженность своему идеалу и энергия, намного превосходящая возможности обыкновенного человека, — вот что образует элемент исключительного в трагедийных фигурах, который делает их столь непохожими на людей, встречающихся нам в повседневной жизни»<sup>1</sup>.

В.М. Волькенштейн писал, что характерным признаком трагедии является конфликт с высшими силами — роком, Богом, природой или обществом. В этой связи Волькенштейн предельно расширяет понятие трагической вины. Он говорит, что основой всякого драматического произведения является «драматическая вина», которую необходимо понять как нарушение героем социальной нормы и «потрясение общественной среды»<sup>2</sup>. Из этого положения закономерно вытекает, что трагический герой должен обладать повышенной силой, по Волькенштейну «Герою трагедии присуща максимальная сила... Нарушение закона возможно и убедительно только тогда, когда на него посягает сильный человек»<sup>3</sup>.

Очевидно, что революционная ситуация 1920-х годов, когда создавался теоретический труд Волькенштейна, повлияла на мысль автора — Волькенштейн фактически объявил, что любая драма повествует о социальной революции или ее подготовке. Но интересно, что наилучшим образом применим этот тезис Волькенштейна не к «движениям масс», а к драмам о сильных индивидах. Драма, подобно архаичным культурным мифам, даже социальные катаклизмы видит через образы разросшихся до космических размеров, но от того еще более одиноких личностей. В этом же ключе находится высказывание Луначарского: «Истинный смысл всякой драмы, всякой подлинной драмы есть именно призыв к героизму»<sup>4</sup>.

С этим мнением, в сущности, согласен Альберт Карельский, который пишет, что «персонаж драмы — не просто человек как эмпирическое существо, он всегда воплощение принципа — принципа той самой «свободы воли», жажды самоосуществления и самоутверждения. Эта воля и жажда в какой-то момент становятся поперек «хода всего сущего», будь то непостижимый античный рок или вполне реальная общественная атмосфера «темного царства» XIX века. Драма фиксирует именно этот момент...»<sup>5</sup>. Опираясь на эту — несколько утрированную — мысль Карельского, можно сказать, что титанический герой является гипертрофирован-

<sup>1</sup> Цит. по: *Бентли Э.* Жизнь драмы. С. 58.

<sup>2</sup> *Волькенштейн В.М.* Драматургия. С. 129–131.

<sup>3</sup> Там же. С. 141.

<sup>4</sup> *Луначарский А.В.* О театре и драматургии. Т. 2. С. 174.

<sup>5</sup> *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. С. 15–16.

ным развитием самого понятия драматического героя — индивидуальности, обладающей собственными желаниями и мотивами поведения, не совпадающими с нормой или тенденциями изображаемой в драме среды.

Существуют и женские варианты образа «титанов» — но их отличие в том, что они, никогда не оказываются вовлеченными в драматическое действие только в силу своих достоинств. На всем протяжении долгой истории европейской драмы, со времен Эсхила и до нынешнего времени женщина, способная — в силу характера, способностей, внутреннего потенциала — подняться над уровнем окружающего общества, занимает активную позицию в драме только в порядке реакции на нанесенный ей ущерб. Удивительно, но факт: менялись культурные эпохи, сменяли друг друга религии и философии, в историю драматической литературы вовлекались новые страны и народы, — а действие этого закона оставалось непреложным: сильная женщина начинает действовать только в качестве реакции, только мстя за нанесенную обиду. Мстит обиженная Клитемнестра, убивая Агамемнона, мстит обиженная Электра, убивая Клитемнестру. Мстит брошенная мужем Медея — в пьесах античных авторов, и авторов Нового и Новейшего времени. Мстят за своих мужей вдовы шекспировских королей, которых Сигизмунд Кржижановский называл «женщинами — волчицами». Убивает навязываемого ей нелюбимого жениха Беатрисса, героиня драмы Мидлтона и Роули «Оборотень» — этот персонаж как бы идет вслед за просительницами «Эсхила». Мстит за свое поругание Беатриче, героиня трагедии Шелли «Ченчи» — и в итоге, внешне беззащитная девушка оказывается врагом своего отца, государства и Римского папы, — но остается стойкой в этом противостоянии. «Хотя Виттория была соучастницей этих преступлений... в конце пьесы зрители не могут не восхищаться ее находчивостью и отвагой в критических ситуациях, ее безусловным мужеством»<sup>1</sup>.

В качестве самого типичного представителя этой породы «женщин-титанов» можно было бы назвать Йордис, героиню драмы Ибсена «Воители в Хельгеланде». У этой женщины есть все данные, чтобы стать главной героиней романтической драмы: у нее сильный характер, она владеет оружием не хуже мужчин, гипнотически влияет на мужчин и не чужда колдовству. Но все это еще не является причиной ее присутствия в действии. Самое главное — ее обиды: ее отец убит, а человек, которого она любила от нее отказался. Титанизм Йордис, как и титанизм многочисленных ее предшественниц, представляет собою скорее лишь символическое выражение глубины ее обиды. Электре у Софокла не надо носить оружие, — она вырастает в гигантскую фигуру именно в силу своей обиды и желания мстить. Ее многочисленным наследницам на театральной сцене остается лишь реализовать те метафоры, которые просятся на язык у обиженной женщины — им остается лишь продемонстрировать, насколько же велика их обида. Пожалуй, единственное исключение, когда героиня является не просто сильной, но и инициативной — это Жанна Д'Арк, воплощенная в драмах Шиллера, Бернарда Шоу и Ануя.

В тех случаях, когда возникает необходимость социологического истолкования титанических личностей, их объявляют символом социальных перемен.

<sup>1</sup> Горбунов А. Н. Драматургия младших современников Шекспира. С. 30.

Прометей объявляли консервативным воплощением землевладельческой аристократии, уступающим свое господство в Афинах полбуржуазным городским слоям и демократии. Именно поэтому Прометей повержен, и поэтому он вынужден смириться с новым государем. В советском литературоведении общим местом стало утверждение, что шекспировские пьесы родились в условиях смены общественных укладов и зарождения буржуазных отношений. По Б. Берку, «трагически ориентированный мыслитель “инсценирует” крушение социального порядка в воображаемом царстве мифа. Мы назовем это разрушение социального порядка “саморазрушением”... В то время как “герой” воплощает активный, антисоциальный аспект мифологического “саморазрушения”, прочие актаны, вместе взятые, представляют пассивный социальный аспект этой воображаемой фигуры»<sup>1</sup>.

Титанизм возрождения связывают с моментами первого осмысления и обнаружения процессов эмансипации и индивидуализации. Именно на героях титанического типа в чистом виде воплощается идея, ставшая стереотипной в немецкой философской эстетике XIX века — что в основе драмы лежит конфликт между частью и целым, что индивид не осознает, что является частью целого и вынужден восставать против тотальности, в которую сам же и входит. Как отмечает Е.М. Мелетинский, при развитии фольклорных жанров от героического мифа к героическому эпосу герой из «старого и мудрого» превращается в неистового и строптивного — такого, как Ахилл или Роланд: «Строптивный характер героя моделирует известную эмансипацию личности»<sup>2</sup>. Задним числом, зная историю европейской драмы, мы можем утверждать, что всякий очередной рывок процесса эмансипации порождает очередного «строптивного героя».

Вот что пишет исследователь по поводу театра Ренессанса: «Деятельный индивидуализм составляет главный пафос и движущую силу ренессансной драмы. В пьесах Шекспира и Лопе де Вега человек сознает себя уже не средством для достижения неких внеличных корпоративных целей, как это было во времена средневековья, но конечной целью исторического развития, венцом вселенной. Вместе с тем уже в первоначальном своем формировании ренессансная драма запечатлела противоречивую природу буржуазного общества, в котором субъективные намерения и стремления одного человека, чтобы быть удовлетворенными, должны нарушить интересы других людей»<sup>3</sup>.

Титанов романтизма также ставят в непосредственную связь с кровавым витком эмансипации — эпохами Робеспьера и Наполеона. Фактически, к близкому толкованию склоняется Макс Шеллер, когда говорит о «прометейях нравственности», обладающих «более богатыми» представлениями о долге и ценностях, видящих ценности там, где их еще не видит толпа. Такой трагический герой «усматривает ценность высшую, нежели существующие уже известные», и «совершает тот прорыв в нравственном космосе ценностей, который непостижим для понимания толпы»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Berke B. *Tragic Thought and the Grammar of Tragic Myth*. Bloomington, 1982.

<sup>2</sup> Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. С. 98.

<sup>3</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. С. 9.

<sup>4</sup> Шеллер М. О феномене трагического. С. 314–315.

По словам К. Тиандера «Бороться с мировым порядком может только безумный, но там, где его основы расшатаны, там, где одно миропонимание сменяется другим, индивидуум, опередивший свой век или запоздавший, может оказаться в борьбе с мировым порядком»<sup>1</sup>. Здесь Тиандер указывает три случая, когда индивид противостоит «порядку»: когда он безумен или когда он не соответствует своему времени (как опоздавший или опередивший). Таким образом, герой сюжета «вытекающего из самой сущности трагедии» — человек, противопоставивший себя мировой целостности, причем чаще всего по причине ее развития.

Во всех этих толкованиях интересно то, что роль «означаемого», то есть подлежащей символической зашифровке реальности, играет противостояние двух типов социальных отношений; между тем в роли «означающего» оказывается не вражда подобных абстракций, но и не вполне естественная для театральной сцены вражда личностей, а вражда личности с системой отношений. Если на сцену выходит титан, то в силу вступает философия Ортеги-и-Гассета, определявшего общество как силу, противостоящую индивиду. Прометей враждует с Зевсом, но Зевс на сцене не появляется, а вместо этого Прометей сталкивается с целой системой страха перед новой властью и подчинения ей.

Если воспользоваться классификацией Германа Геттнера, утверждавшего что есть две главных разновидности трагического сюжета — трагедия обстоятельств и трагедия страсти: в одной характер противостоит обстоятельствам, а во второй борются характеры, — то титаническая драма явно относится к первой разновидности, к трагедии обстоятельств. Это вполне логично: титан слишком велик, чтобы среди остальных персонажей ему нашелся бы противник, равный по масштабу, следовательно, равносильный противник может быть только «коллективным».

Решение это — индивид против безличной силы — по меньшей мере, небанальное, и оно свидетельствует, что, пытаясь сконцентрировать надличные и абстрактные процессы в наглядную форму диалога немногих лиц, европейская драматургия исходит из принципа, согласно которому нарушение нормы требует лидера — принцип, который можно было бы назвать «принципом *персонифицированной аномалии*». В драме у аномалии должен быть виновник. В соответствие с этим принципом, господствующая норма для сценического воплощения может иметь безличный характер, но аномалия всегда персонифицирована. Новое время наступает через воплощенный в одиночках авангард — либо старое время отступает как воплощенный в одиночках арьергард. В силу этого, индивидуум представляется творческой силой — все новое, что может прийти, или все старое, что не желает уходить, возникает из глубины особых личностей, для которых их социальная роль оказывается не более чем производной характера и таланта. Легко «вычислить» откуда у некоторых драматических героев сверхчеловеческие свойства — если характер индивидуума в рамках драмы оказывается причиной значимой тенденции, то получается, что мы отказываем обществу в том, что оно само по себе обладает этой тенденцией. Общество оказывается ограбленным — у него похищают его творческие или этические потенции, которые передаются одинокому гению, приобретающему за счет этого нечеловеческие размеры.

<sup>1</sup> Тиандер К. Обзор сюжетов драматической поэзии. С. 151.

Вообще говоря, всякий социально-философский анализ взаимоотношений индивида и общества строится на системе диалектических переходов от одного полюса к другому. Индивид, приобретая нечто у системы, передает этот импульс обратно системе и так без конца, оба элемента оказываются взаимодействующими и взаимоопределяющими. Драматургия — в той степени, в какой она вообще хочет сохранить личность персонажа, должна остановить этот бесконечный взаимообмен, зафиксировав временный «выигрыш» индивида, — то есть изобразить индивида и общество как сравнительно равноправных, а значит, сравнительно независимых партнеров. Необходимость в этом смелом приеме, разумеется, возникает далеко не всегда, а тогда, когда деятельность героя драмы приобретает сверхчеловеческие, общесоциальные масштабы. Иными словами все это — неотъемлемые признаки «титанической темы».

## 17.2. Античность: титаны до титанизма

В древнегреческой трагедии за исключением Прометея мы почти не видим героя, который действительно был бы потрясателем основ — хотя, на первый взгляд, Геракл, фигурирующий во многих трагедиях Еврипида, является для этого совершенно идеальной фигурой. Еврипид сообщает, что Геракл освобождает людей из царства мертвых, побеждает саму смерть, берет штурмом города, убивает тиранов, свергает царей и обращает в рабство их семьи. Казалось бы, Геракл бросает вызов всем законам — земным, божественным и природным. Если бы эти сюжеты решил обработать новоевропейский автор, скажем, Марло — то вышла бы история о чудовищном титане, не боящемся ни земных, ни небесных властей, потрясающим основы мироздания и до предела доведшим принцип личной независимости. Но Еврипид в подвигах Геракла, включенного в состав олимпийских богов, и, таким образом, ставшего частью легитимного порядка, не видит никакой проблемы — это лишь удивительные случаи, не нарушающие общей гармонии бытия. Судьба царей и тиранов превратна — поэтому когда Геракл в одноименной трагедии убивает тирана Лика, это интересно только как внезапное избавление родных героя от грозящей им опасности. Трагедия же случается тогда, когда охваченный безумием Геракл убивает семью, то есть совершает преступление не против политических норм и мироздания, а против себя и своих близких. Как это ни странно, но среди всех героев античной трагедии Геракл, более чем кто-либо способный потрясать общественные основы, делает это в наименьшей степени, его преступление остается в частной сфере. Сила Геракла никак не связана с его «трагической виной», убить жену и детей в порыве безумия можно и не обладая нечеловеческой силой. Между тем герои фиванского цикла и «Орестеи», постоянно проводящие опасные эксперименты с законом, — на их счете женитьба на собственной матери, убийства мужа, убийство матери, запрет на похороны родственника, — отнюдь не обладают геракловским богоподобием, врожденной склонности бросать вызов мирозданию у них нет, миру и богам они противопоставляются лишь силою обстоятельств.

Тем не менее, сам факт «противостояния» остается, и поэтому многие выдающиеся знатоки античности, скорее экстраполируя, чем фиксируя заложенные в греческой трагедии тенденции, отмечают у ее героев момент богоборства. Как пишет О.М. Фрейденберг, почти все главные герои древнегреческой трагедии носят черты богоборцев. «Но какая же трагедия не построена на мотиве непризнания бога героем? Прометей не хочет признавать в Зевсе законного владыки. Аякс не признает Афины. Ипполит не признает Афродиты. В других трагедиях идет речь о непризнании законных царей или законных постановлений (“Семь”; “Антигона”), чаще всего постановлений религиозно-этического порядка»<sup>1</sup>.

Эту же мысль, но еще более радикально высказывает и Я.Э. Голосовкер: «Первичный оргиазм, не найдя свободного разрешения в религиозном ритуале, продолжал бушевать в чувстве грандиозного тщеславия эллинов, столь явно выраженного в богоборчестве их гигантов или их героев-мучеников, героев, хотя бы даже первоначально обласканных богами Олимпа. Это сказывается и в страстной жажде этих героев помериться с богами силой, достичь их вершинной власти: низвергнуть бога, заместить бога, хотя бы сознание обреченности сопровождало героя-борца в его тщеславной борьбе. Это было опасно. Это вызывало со стороны полиса и храма грозное обвинение в “убрис”, высокомерном дерзании, в гордыне, за которую гордец неминуемо должен быть обречен каре: на сцене жизни — каре людей, на сцене театра — каре богов. И все же, кара не утрачивала. Человек продолжал смотреть выше смертного. Зритель радовался герою-богоборцу»<sup>2</sup>.

В истолковании Я.Э. Голосовкера, античная трагедия определяется двумя темами: «Темой Мойр, то есть детерминизма, и темой героя, то есть революционного нарушения детерминированного — двумя слагаемыми трагического миропонимания, которое и есть не что иное, как детерминизм при героическом взгляде на мир». Говоря короче, по Голосовкеру, «Трагедия представляется символом неразрешимого конфликта детерминизма и героизма»<sup>3</sup>. Более того, в самом акте отрыва солиста от хора, акте, собственно говоря, породившем драму, Голосовкер видит момент антиобщественного индивидуализма — появление героя без хора следует понимать как «попытку освободить оргиазм личности от обуздывающей его гражданственности»<sup>4</sup>.

В трагедии «представлялась кара за оргиазм»<sup>5</sup>. При этом Голосовкер явно не учитывает, или намеренно игнорирует то, едва ли не общее мнение исследователей греческой трагедии, согласно которому «страстью» в ней является вовсе не безмерное и необуздываемое стремление двигаться вперед, невзирая на препятствия, а просто помрачение познавательных способностей, ошибка.

Существует большой соблазн сказать, что такое истолкование античной трагедии является скорее ее модернизацией, сделанной с учетом позднейшего культурного материала — опыта ренессанса и романтизма, героев Марло и Мильтона,

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 482.

<sup>2</sup> Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 78.

<sup>3</sup> Там же. С. 97.

<sup>4</sup> Там же. С. 88.

<sup>5</sup> Там же. С. 94.



философии Ницше. Но греческая трагедия безусловно поставила сам вопрос о «противоестественном» нарушении человеческих и божественных законов, — и осталось сделать лишь шаг, чтобы изобразить «противоестественного» героя, в силу характера и заложенных нем сил не могущего не идти на такие нарушения. Кроме того, Эсхил дал нам Прометея, чей образ остался навеки образом анархиста и революционера, поскольку утрачена вторая часть дилогии, где Прометей примиряется с Зевсом. Впрочем, в отношении Прометея трагедия представляет собою «исключение», так как вообще у Эсхила героические характеры намечены куда слабее, чем даже в греческих мифах и эпосе<sup>1</sup>.

Когда Ренессанс и вслед за ним романтизм породили героя-гиганта, то зафиксированное этими эпохами настроение назвали «титанизмом», производя это слово от героев греческой мифологии, боровшихся с богами, и имея в виду, прежде всего, самого достойного из титанов — Прометея. Греческая мифология действительно дает нам образы титанов. Среди мифов мы находим рассказы о победах Геракла и Тантала над богом смерти, у Гомера имеется рассказ о сражении Диомеда с Афродитой и Арестом, — и все же в древнегреческой литературе в целом ничего титанического нет, и менее всего «титанизм» — в его новейшем, романтическом смысле можно обнаружить в греческой трагедии. Однако парадокс в том, что хотя герои трагедии и не являются «титанами», способными бороться с богами, но стечение обстоятельств постоянно противопоставляет их богам, — иногда кажется, что боги сами заставляют людей становиться их врагами: Орест убивает мать по велению Аполлона, и сам становится жертвой фурий. Поэтому, более взвешенным представляется мнение Н.И. Ишук-Фадеевой, считающей, что древнегреческую трагедию можно назвать «трагедией ситуаций». В античности носителем трагического начала был не индивид, а весь космос, человек — лишь часть космоса, и «вовлечен в орбиту трагического действия без какой либо акции со своей стороны, поэтому не характер своей активностью создает себе действие, а действие создает нужный себе характер»<sup>2</sup>.

К этому надо добавить, что герои древнегреческих трагедий, в отличие от новоевропейских титанов, не могут преодолеть уз традиционной нравственности, — и поэтому Эдип и Аянт поднимают на себя руку из-за грозящего им бесчестья. Уязвимость их увеличивается и за счет отсутствия пронизательности, делающего героев трагедии жертвами своих ошибок. Все это заставляет Р. Бакстона написать: «В древнегреческой трагедии не существует “суперменов” ни среди женщин, ни среди мужчин. Персонажи этих произведений часто действуют на пределе человеческих возможностей, но они со всех сторон ограничены в своих поступках»<sup>3</sup>.

Греческая трагедия создает предпосылки для возникновения титанической темы, но, практически отказывается от ее разработки. В терминологии нового времени греческие титаны не титаничны, а герои не героичны, — хотя слова «ти-

<sup>1</sup> *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. С. 108.

<sup>2</sup> *Ишук-Фадеева Н.И.* Типология драмы в историческом развитии. С. 17.

<sup>3</sup> *Бакстон Р.* Герой греческих трагедий: человек или супермен? С.12–13.

тан» и «герой» заимствованы у древних греков. Эта «странность» позволяет нам более глубоко увидеть саму природу титанизма.

«Титаническая» индивидуализация постоянно инициирует разрушения системы, и индивидуум оказывается источником антисистемных импульсов, титанизм ренессансной культуры отражал процесс эмансипации индивидуума. Но если об этом судить только исходя из того даже не героического, а «богатырского», бойцовского понимания титанизма, которое осталось нам в наследство от Ренессанса и романтизма, то можно прийти к выводу, что для того, чтобы иметь возможность разрушить систему, нужно иметь достаточный запас сил: тот, кто им не обладает, остается в рамках системы, поскольку только силою можно разорвать цепи, налагаемые на отдельного человека общественным целым. Волькенштейн, как мы видели, распространяет этот принцип на всю драматургию вообще.

Однако, сопоставляя ренессансный титанизм с его истоком — древнегреческим трагизмом, можно обнаружить, что «антисистемным» индивида делает не столько избыток силы, сколько уникальность личной ситуации. Сама прихотливость индивидуальных обстоятельств не позволяет индивидууму вписаться в систему, ориентированную на личности в усредненных ситуациях. Борьба брата с родным городом, вражда родителей, измена мужа ставят Антигону, Электру, Медею на пьедестал трагических героев независимо от их сил. Впрочем, сил у них оказывается достаточно, чтобы они были достойными этого «вызова судьбы», и поэтому они оказываются если не титанами-богоборцами, то их предками, — романтизм ориентировался на персонажей греческой трагедии, хотя создавал при этом героев совсем иного типа.

Я.Э. Голосовкер знает, что согласно сюжету, герои преступают закон не из-за необузданности души, а в силу сложившихся помимо их воли обстоятельств. Однако он указывает, что даже невольная вина проявляется в трагедии в форме душевной необузданности. Как говорит Голосовкер «трагедийный герой — оргиаст. Изначально, в примитиве трагедии он — сам Дионис, руководитель вакхических оргий. Он — преступник: иногда поневоле. Он преступает черту, начертанную ему новыми Мойрами, то есть гражданственностью, моралью, законом: он нарушает тему числа-гармонии. Он преступает в силу заложенного в нем, в его личном начале, оргиазма как богоборчества или просто как тщеславия эллина даже тогда, когда он расплачивается за оргиазм предков: за преступление Тантала, Атрея, Фиеста. Он чаще всего детерминированный преступник поневоле. Прослеживая оргиазм героя от Эсхила к Еврипиду, мы устанавливаем, что чем ближе мы к эпохе вселенства, тем обнаженнее неистовство героев, крушащих тему числа-гармонии, пока неистовство само не становится темой трагедии даже в ее заголовке»<sup>1</sup>. Возражая Голосовкеру, можно было бы сказать, что, говоря о неистовстве, он смешивает тот «риторический аккомпанемент», которым трагедийные герои сопровождают свои действия и движущие их побудительные силы, которые часто вообще не связаны с их характерами. Однако с Голосовкером можно согласиться, по крайней мере, в том смысле, что дальнейшее развитие европейской драмы шло по пути постепенного превращения

<sup>1</sup> Голосовкер Я.Э. Логика мифа. С. 84

аккомпанемента в мотивировку — неистовство, которое первоначально лишь сопровождало и стимулировало действия героев, в новое время стало их причиной.

В римском театре по сравнению с древнегреческим делается уже значительный шаг в сторону титанизма, понимаемого по-новоевропейски. Есть один использованный античными трагиками сюжет, который можно считать важным с точки зрения развития не просто «титанической», но и «люциферической» темы, вообще говоря, для античности не самой характерной. Речь идет о сюжете о братьях Атрее и Фиесте. Атрей накормил Фиесту мясом его детей, и от противоестественности его преступления солнце изменило свой путь по небу. Уже в этом кратком изложении можно увидеть эмбрион темы сатанинского, богоборческого вызова. К сожалению, греческие образцы трагедий об Атрее и Фиесте не сохранились, и поэтому невозможно судить, в какой степени «титанизм» в европейском смысле характерен для греческих вариантов сюжета. Однако сохранился «Фиест» Сенеки.

Сенека, писавший через 6 веков после афинских трагиков, привнес в действие два момента, делающих его трагедию более сходной с позднейшей европейской литературой, чем с трагедиями древних Афин, откуда Сенека заимствовал сюжет.

Во-первых, у Сенеки — и в этом одно из коренных различий греческого и римского театров — появляется герой-злодей, чье злодейство не подвергается, как у Еврипида, частичному оправданию и рассмотрению с двух сторон, но которое при этом и не оказывается наказанным. Впервые в истории европейской драмы мы видим торжествующее зло в чистом виде, причем торжествующее в форме извращенной и бессмысленной жестокости — здесь Сенека выступает как родоначальник того, что много позже назовут «гинолем».

Но, во-вторых, еще важнее, что Атрей Сенеки становится столь ужасным злодеем не в силу судьбы, стечения обстоятельств, ошибки или наведенного богами помрачения рассудка, как это всегда бывало в древнеафинской трагедии. Атрей совершает свои чудовищные преступления, поскольку в самой его душе коренится чудовищное, неутолимое и рационально не объяснимое желание мести, — то есть, в самой личности героя таится некая безмерность. Впервые проблемой становятся не обстоятельства, а сама личность — причем, именно по причине ее избыточности. Здесь Сенека также оказывается более близким скорее к елизаветинским драматургам, чем к Еврипиду. С литературной точки зрения предшественницей мстителя Атрея видимо является мстительница Медея — но она хотя и страстна, но ее мотивы рациональны, ее действия являются реакцией на несправедливость, и, хотя ее преступления ужасны, но не настолько противоестественны.

Безмерность мести Атрея в «Фиесте» Сенеки делают его одним из первых героев-злодеев античной драматургии, при этом масштабы его злобы и его злодеяний таковы, что в собственной самооценке Фиест приближается к богам. Впрочем, дело не только в самооценке: его преступления столь отвратительны, что солнце меняет свой путь — то есть, Атрей, как Иисус Навин, может двигать небесные светила.

Характерны монологи Атрея, демонстрирующие, что римская культура сделала по сравнению с древнегреческой шаг вперед, по крайней мере, с точки

зрения разработки вопросов психологизации действия и интериоризации социальных проблем: стоицизм понял, что все самое важное, включая всевозможные катастрофы и битвы богов с титанами происходят внутри человеческой души. Атрей у Сенеки говорит:

«...душа в смятенном ослеплении  
Влечется, а куда — сама не ведает,  
Но все ж влечется. Слышен стон из недр земных,  
Гром — в ясном небе, грохот сотрясает дом,  
Как будто кровля рушится и лары прочь  
Взор отвращают, пусть же совершится грех,  
и вам ужасный, боги.

(пер. С.А. Ошерова)

Свершившаяся противоестественная и «ужасная богам» месть делает нарушителя божественных законов равным богам:

«До звезд вознесшись, выше всех я шествую,  
Небес касаюсь горделивым теменем,  
... Я теперь богов блаженнее,  
Я царь царей».

При желании, Фиеста Сенеки можно считать даже отдаленным предком Жиля де Ре — сатаниста, мечтавшего достичь могущества именно противоестественными преступлениями. И конечно, героя Сенеки в большей степени, чем персонажей греческой трагедии, можно, в соответствие с формулой Голосовкера, назвать «героем-оригиастом».

### 17.3. От Ирода до Ричарда III

Сюжеты, использованные в драматургии средневекового театра, в общем, не располагали к муссированию «титанической» темы, — да и сама эпоха не располагала к тому, чтобы акцентировать проблему индивидуализма. Правда, в эпоху средневековья на сцене появилась фигура дьявола — и благодаря этому впоследствии возникли ренессансные Люциферы Вондела и Мильтона. В эпоху средневековья — собственно, позднего средневековья — можно видеть лишь некоторые зародыши дальнейшего развития этой темы, или, если так можно выразиться, косвенные свидетельства обаяния фигуры сильной и незаконной личности. Так, может обратиться на себя внимание немецкое «Действо об Антихристе» — с художественной точки зрения малоинтересное, но любопытное тем, что вводит в историю драмы тему Великого завоевателя, подчиняющего всех монархов, обесценивающего силу существовавших до него государей и опрокидывающего мировой порядок.

Кроме того, в средневековой драме уже началось осмысление проблемы социальной мобильности и связанной с ней «нового», не освященного традицией неравенства. Было «установлено», что выпавшая из гомогенной среды личность

порождает вражду к себе — это видно на примере французского средневекового моралите «Нынешние братья», в которой отец посылает младшего брата — единственного из трех — учиться, что вызывает вражду и зависть двух других братьев, решающихся убить «выскочку». Так на художественно-примитивном уровне, нашел свое воплощение принцип, позднее сформулированный в отношении драматического сюжета Робертом Гессеном: «Все возвышающее человека над людьми уже носит или может носить в себе зачатки трагического элемента, потому что пробуждает зависть и злорадство»<sup>1</sup>.

В наибольшей степени силу интереса к сильной и властной личности демонстрирует эволюция образа царя Ирода в ранней средневековой драматургии. Как только рождественский сюжет о поклонении Волхвов стал предметом творческого экспериментирования, выяснилось, что именно образ тирана является наиболее интересным и перспективным его элементов. Здесь особенно интересен тот факт, что сам по себе сюжет о поклонении Волхвов большое значение Ироду не уделяет, но воображение позднесредневековых драматургов «зацепилось» за, казалось бы, второстепенную фигуру Ирода — и стало превращать его почти что в главного героя, в злодея, сотрясаемого яростью, враждующего с Богом и им в финале сокрушаемым. При этом популярность фигуры Ирода сохранилась вплоть до XVII столетия, при постепенном наращивании его «люциферических» черт, о чем свидетельствует Вальтер Беньямин: «Его [Ирода] жизнь поставляет сюжеты не только для драмы. Латинское сочинение юного Гриффюуса, эпическая поэма об Ироде самым ясным образом показывает, что было притягательным для людей того времени: фигура суверена семнадцатого столетия, вершина творения, разражающегося словно вулкан, безумной яростью, и сокрушающего вместе со всем окружающим придворным миром и себя самого. Живопись упивалась изображением того, как он, взяв в руки двух младенцев, чтобы их растерзать, впадает в безумие. Дух драмы о монархе ясно проявляется в том, что в тот типичный финал царя Иудеи вплетены черты мученической трагедии. Ведь если в государе в тот момент, когда он достигает ошеломляющей мощи, проявляется откровение истории, и в то же время инстанция, полагающая ее перипетиям предел, то в пользу опьяненного властью самодержца говорит только одно: он оказывается жертвой несоответственности иерархического положения, доставшегося ему от Бога и сословной принадлежности его несчастного человеческого существа»<sup>2</sup>.

Титанический герой возник немедленно с появлением ренессансного театра. По терминологии Нортропа Фрая, Возрождение выдвинуло на первый план героя «высокого миметического модуса», то есть «вождя», зависимого от обстоятельств, но превосходящего других людей властью и страстностью, — причем, по мнению Фрая, герой-вождь оттеснил «сказочного героя» благодаря культу монарха и идеального придворного<sup>3</sup>.

Первая трагедия в истории постантической европейской драматургии, вернее первое литературное произведение, названное трагедией, драматическая поэма

<sup>1</sup> Гессен Р. Технические приемы драмы. С. 146.

<sup>2</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 56.

<sup>3</sup> Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 234.

«Эцерионида» Альбертино Мусато (XV век) — повествует о страшном злодее, веронском тиране Эцелино ди Романо, захватывающем соседние города, но желавшем взойти на небо, чтобы отомстить за своего отца Люцифера. Одновременно герой трагедии кощунственно отождествляет себя с Христом, что еще раз должно нам напомнить о двуликости образа героя-титана. Герой Эцериониды бросает вызов одновременно политическому и божественному порядку и гибнет из-за этого. Демонизм Эцелино ди Романо объяснялся политическими причинами: он был тираном Вероны, завоевавшим Падую, а автор трагедии Мусато был гражданином Падуи, опять находящейся под угрозой завоевания Вероной.

Испанский театр эпохи Лопе де Вега Тирсо де Молино и Кальдерона «приближался» к титанической теме благодаря тому, что изображал воинственных дворян, постоянно соперничающих друг с другом на почве мужества и чести. Разумеется, победитель этого перманентного соревнования, который мог бы превзойти других мужеством, мог обладать вполне «богатырскими» чертами. Однако в обществе, где убийство соперника не считается преступлением, противопоставление индивида системе обычно происходит благодаря тому, что к чрезмерному мужеству героя прибавляется еще, в соответствии с античной фабульной традицией, некоторое несчастливое стечение обстоятельств. Некоторые черты «титанизма» можно, например, увидеть в драме Лопе де Вега «Звезда Севильи». Король влюбляется в сестру одного из героев, из-за чего тот вынужден противостоять королю, сражается с ним, унижает его, а затем демонстративно убивает подкупленную королем служанку.

Еще лучшим примером здесь может служить драма «Луис Перес Галисиец» Кальдерона — история человека, который всего лишь, следуя требованиям долга чести, по стечению обстоятельств оказывается в положении противостоящего обществу «анархиста». Герой оказывает гостеприимство другу, совершившему убийство, — и тем самым оказывается его соучастником, что в итоге приводит его к положению атамана шайки разбойников.

В контексте испанской драматургии противостояние индивида и общества, как правило, происходит в буквальном смысле слова — то есть, противостоящий обществу «титан» довольно быстро испытывает на себе процесс, который социолог Никлас Луман называл «эксклюзией» — то есть исключение нарушителя табу из числа полноценных членов общества, и превращение его в парию. Поэтому в испанской драме титанические герои часто оказываются предводителями разбойников — величественных и непобедимых атаманов мы видим в таких драмах, как «Поклонение кресту» и «Луис Перес Галисиец» Кальдерона, «Ткач из Сеговии» Аларкона, «Осужденный за недостаток веры» Тирсо де Молино. Традиция эта была подхвачена позднейшей драматургией других стран — разбойничьи атаманы являются главными героями «Разбойников» Шиллера, «Вернера или Наследства» Байрона, «Праматери» Грильпарцера и «Эрнани» Гюго. «Разбойники» Шиллера объединяет с «Поклонением кресту» Кальдерона то, что в обеих пьесах герой вынужден разбойничать из-за жестокосердия отца, вызванного ошибкой последнего. Но отнюдь не отцовская ошибка порождает в героях волю и необузданность.

Драма Тирсо де Молино «Осужденный за недостаток веры» может служить хорошим примером того, что величие люциферическому герою может придавать

даже само отчаяние. В центре этой пьесы — судьба двух человек, причем оба они могут быть восприняты как герои титанического типа. Но если первый из них — личность сравнительно гармоничная, это могучий, неустранимый и жестокий разбойник Энрико, то второй, отшельник Паоло — приобретает черты титанизма (и, соответственно люциферизма) именно в силу отчаяния. В начале пьесы мы застаем Паоло удалившимся от мира отшельником, который совершает грех, — пытается вымолить у Бога знамение, указывающее на то, будет ли он спасен после смерти. Воспользовавшись этим, дьявол является к Паоло в виде ангела, и сообщает ему, что его посмертная судьба будет одинаковой с судьбою разбойника Энрико. Увидев, что Энрико — нераскаившийся грешник, Паоло впадает в отчаяние, и именно тут его личность приобретает величие. Отчаяние преобразует его, он становится главой банды разбойников, даже берет в плен Энрико, уговаривает его исповедаться, — и когда тот отказывается, впадает в еще большее отчаяние, бросается в неравный бой с преследователями и гибнет.

Кроме того, испанский театр этой эпохи дал образ Дона Жуана — человека, чья страсть и удивительная предприимчивость противопоставляет его законам и человеческим, и божественным — но умиряют его лишь высшие силы.

Наивысшего своего расцвета «титаническая тема» во всей истории европейской драмы достигает в английском театре XVI—XVII вв., в эпоху «елизаветинцев». Здесь мы видим не просто использование «титанического героя», но и очень быструю стереотипизацию титанической личности.

В этот же период формируется и стереотипизируется жанр трагедии мести, однако мстителя в английской ренессансной драме фактически можно назвать узкоспециализированным титаном. Как и Фиест Сенеки (оказавший огромное влияние на итальянскую, а вслед за ней на английскую ренессансную драму), мстители английских драм шекспировской эпохи одержимы настоящей манией, которая выбрасывает их за пределы не только морали, но и порою всякого чувства меры. Влияние Сенеки смешивается здесь с неявным обаянием наиболее драматических сюжетов христианской мифологии — восстания Люцифера и пришествия Антихриста, — и все это вместе выражается в стремлении героев и тиранов елизаветинского театра сравняться с богами античного пантеона.

В наиболее чистом виде титаническая тема разрабатывалась в творчестве Марло, давшего образы Тамерлана — пастуха, разрушающего царства, Фауста, ставшего повелителем демонов и попирающего самого папу Римского, Мальтийского еврея, предавшего и разрушившего собственное государство, властного герцога де Гиза, предавшего Францию за испанские деньги, убившего любовника своей жены, уничтожившего гугенотов, и едва не свергнувшего короля, — если бы король не устроил его убийства, за что и сам поплатился жизнью. Марло, по мнению некоторых критиков, первым из английских драматургов подвергся влиянию Макиавелли, чья фигура появляется в прологе «Мальтийского еврея».

Именно «Тамерланом» Марло началась эпоха расцвета английского театра, причем Тамерлану придают явные черты Люцифера и Антихриста — стоит вспомнить, что ближайший предшественник Тамерлана как Великого завоевателя в истории европейской драматургии является Антихрист из немецкого «Действа об Антихристе». Богоборческая, люциферическая функция Тамерлана отчасти маскируется, но в еще большей степени подчеркивается тем, что рели-

гиозная тематика на сцене в эту эпоху могла обсуждаться только с использованием образов античной мифологии. Поскольку античных богов можно оскорблять кощунством, то Тамерлана у Марло сравнивают с Фаетоном — человеком, присвоившим божественную роль. При этом тема соперничества с богами в драматургии этой эпохи подвергается откровенной риторической разработке. Сам Тамерлан говорит об этом:

«Спускался к смертным иногда Юпитер  
И мы по вырубленным им ступеням  
Взойдем к богам в небесный их чертог»  
(Пер. Э. Линецкой)

И окружающие видят в Тамерлане люциферические черты:

«Как величав! Осанкою надменной,  
Богов и небо он зовет на бой».

Риторика, имеющая черты богоборства и — в античном стиле — кощунства стала характерной чертой изображения титанических персонажей в елизаветинском театре, что вероятно, является, прежде всего, наследием средневековой культуры и средневекового театра. Например, римского временщика Сеяна в трагедии Бена Джонсона «Сеян» сравнивают с мифическими гигантами, со строителем вавилонской башни, бросающим вызов Богу, и сам Сеян считает себя равным богам.

Вообще, Бен Джонсон дал в своем творчестве целый ряд героев-титанов. Так, Катилина из трагедии Бена Джонсона «Заговор Катилины» — подобно Люциферу пытается вознестись, и подобно Люциферу низвергается. О масштабах его личности достаточно красноречиво говорят слова врага Катилины, Цицерона в финале пьесы:

«Когда бы он честен был и жил на благо  
Отечества, а не во вред ему  
Никто бы с ним величьем не сравнился»  
(пер. Ю. Корнеевой)

Чертами титанизма и люциферизма обладает даже комический персонаж Бена Джонсона — обманщик Вольпоне из одноименной комедии: соблазнитель грешников и манипулятор, он упивается властью над людьми, подобно дьяволу он наслаждается человеческими пороками, которые распяляет, обещая соблазненным богатое наследство — и в итоге губит себя, поскольку заходит в своих аферах слишком далеко.

Впрочем, в отличие от Марло, Бен Джонсон изображает своих титанов — Сеяна, Катилину, Вольпоне — однозначно черной краской, это однозначно отрицательные персонажи, и именно поэтому они выглядят «мельче» персонажей Марло. Стоит обратить внимание, что параллельно с пьесами о титанах, в истории драмы мы видим «второй эшелон» люциферизма — драмы о преступных (в разных смысла слова) натурах, не обладающих большим масштабом личности, но пожелавших запретного, и понесших за это наказание. К такого рода пьесам можно, отнести, например, в елизаветинском театре — «Мидас» Джона Лили,



а из более поздних времен — скажем, «Женитьбу Олимпы» Ожье — драму, рассказывающую о куртизанке, предпринимавшей различные манипуляции, чтобы войти в аристократическое общество и убиваемую за это. Все эти пьесы большой известности не получили, и это доказывает, что эффектность «титанической» драмы во многом, если не прежде всего, зависит от удачного изображения яркости и масштабов главного героя. «Люциферическая драма» является не столько драмой о преступлении, сколько драмой о человеческих размерах, о способности человека стать великаном, сверхчеловеком — а конфликтность и преступность оказываются лишь побочными эффектами масштаба, хотя с внешней стороны и составляют основу сюжета. То есть с внешней стороны основу действия образуют конфликты, в которые волей-неволей вступает сверхчеловек, но психологической и философской сверхзадачей драмы остается само изображение сверхчеловека. В пьесах о героях-титанах есть что-то от бестиария, от зоопарка — это паноптикум, где показывают великанов.

Также можно вспомнить пьесу Чепмена «Бюсси д'Амбуа» о герое, о котором комментаторы пишут, что он объединяет в себе черты титанизма в духе Марло и цельной личности в духе Сенеки. Кроме того, Чепмену принадлежит пьеса «Заговор и трагедия Шарля, герцога Бирона», чей герой является индивидуалистом-преступником, которого литературоведы сравнивают с шекспировскими героями Кориоланом и Макбетом, — судьба его «люциферична», грехопадение приводит к позорной казни.

Столь же люциферичен злодей Д'Амвиль в «Трагедии атеиста» Сирила Тернера — не верящий в бога, убивающий родного брата ради присвоения наследства и чуть не подведший племянника клеветой под смертную казнь.

Монаха-чародея Бэкона также характеризуют как сверхчеловека, претендующего едва ли не на божественные атрибуты.

Соперник говорит о нем:

«Величествен твой взгляд. Всевидящ ты?  
Спокойствие познания самого  
Между бровей привольно растеклось».

О себе чародей говорит:

«Сам ад боялся чар  
Которыми владел я — человек,  
И Бэкон больше смог, чем человек»

Пер. Е. Черноземовой

И в сказке, и во многих старинных пьесах герои имеют дело с помощниками, обладающими магическими способностями, — это может быть сам дьявол («Волшебный маг» Кальдерона) или колдун (Саладин в «Миракле о Теофиле» Рютбефа). Такие английские пьесы как «Фауст» Марло и «Бэкон» Грина представляли собой новацию — попытку вывести колдуна, всегда бывшего заведомо второстепенным персонажем, — в главные герои. Но колдун не может не противостоять окружающему миру — такова сама природа магии, в самом определении которой содержится отсылка к чему-то экстраординарному, не-нормальному, не соответствующему законам природы или превосходящему их. Как помощник

главного героя колдун может воплощать лишь волю последнего к преступлению, к экстраординарному поступку, но как главный герой маг ставит вопрос о противоестественности не отдельного аффективного, безумного поступка, а всей личности — такой герой может появиться только в случае, если драматурги нуждаются в «сверхчеловеке».

О том, каких образов ярких, разрушающих окружающее социальное пространство «великанов» дал Шекспир — нечего и говорить. Гете писал, что Шекспир, подобно Прометею, воссоздавал людей — но только колоссальных размеров. Английский критик Чарльз Лем писал, что «читая о любом из его [Шекспира] больших злодеев — Макбете, Ричарде и даже Яго, — мы думаем не столько о совершенных ими преступлениях, сколько о гордости, властолюбии, интеллектуальной активности, пробуждающих преступить моральные границы»<sup>1</sup>.

Шекспировские злодеи породили в европейской литературной критике особую проблему — парадоксальной привлекательности отрицательных героев. На этот счет высказывалось множество версий, но общий итог этой дискуссии можно охарактеризовать примерно так: в злодеях, подобных Ричарду III, привлекает сама способность совершать волевые акты и добиваться своих целей, поскольку такие способности являются проявлениями такого первичного человеческого качества, как свобода. В частности, Шиллер считал, что в отрицательных шекспировских персонажах нас привлекает «свободное духовное начало», отличное от «материально-природного». Уже в XX веке в качестве своеобразного отголоска этих дискуссий появилось мнение Айн Рэнд, считавшей, что вообще романтизм следует определить как искусство, исходящее из способности человека совершать волевые акты вопреки силе внешних обстоятельств. Именно в этом смысле театр елизаветинской эпохи породил романтизм.

## 17.4. От Нерона до редактора

Классицизм большого вклада в разработку темы «титанической силы» не внес — это была драматургия эпохи стабильности. Правда, Н.К. Фадеева считает, что благодаря масштабам деяний, героев классицизма вполне можно сопоставить с шекспировскими: «Трагический герой классицизма и романтизма продолжает традиции эпохи Возрождения... В трагедии Корнеля от могущественного Родриго зависит благоденствие всей Кастилии... От действий отважного куриация как истинного героя — титана зависит будущее Альбы... Личность своими деяниями определяет судьбу страны»<sup>2</sup>. Но Родриго-Сид у Корнеля не потрясает космический порядок и не противопоставляет себя обществу. Роль классицистов, пожалуй, может быть ограничена тем, что они довольно изощренно разрабатывали тему злодейства и злодеев, давая главным героям

<sup>1</sup> Цит. по: *Аникст А. А.* Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. С. 248.

<sup>2</sup> *Фадеева Н.К.* Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии // *Филологические науки*, 1984, №4. С. 13–14.

коварных антагонистов, склонных, как Нерон у Расина, к самым изощренным манипуляциям людьми. Классицисты усиленно и изобретательно конструировали злодеев. Роль антагониста подчеркивается — вплоть до превращения их в главных героев. Скажем, в трагедии Альфьери «Виргиния», стандартной пьесе о домогательстве тирана к девушке, чрезвычайно усилена роль тирана Аппия — властолюбивого, хитрого, волевого, мужественного, и одаренного даром лицедейства. Все остальные участники пьесы — и сама девушка, по имени которой названа пьеса, и ее брат, и отец, поступок которого — убийство дочери — породил весь сюжет, отодвинуты на задний план и превращены в бледные тени.

Классицистический злодей интересен именно тем, что он свободнее обычного человека, поскольку готов нарушать нормы и пренебрегать долгом. Именно в этом своем качестве злодеи Расина могут считаться предками «бурных» романтических персонажей Гюго. В этой связи любопытно замечание Ролана Барта, сделанное относительно того, что герои Расина не просто лишены благодарности, но постоянно провоцируются на нарушение возникающего из этого чувства долга. В силу этого Нерон ненавидит свою мать Агриппину, император Тит бросает свою возлюбленную Беренику, а принц Баязид не желает идти на любовь многим рискующей и спасающей ему жизнь султанши Роксаланы. Именно потому, что долговые отношения обязательны, — они и нарушаются. Нерон убьет Агриппину именно за то, что он обязан ей трон. Математически выводимая необходимость быть признательным определяет время и место бунта: «неблагодарность — вынужденная форма свободы»<sup>1</sup>.

Получается, что моральное зло является путем к свободе как нарушение нормы.

Кроме того, злодеи классицизма могут иногда импонировать своими масштабами — масштабами люциферического зла. В качестве примера можно было бы привести отличающуюся особой наивностью и прямолинейностью «демонизацию» главного героя трагедии Сумарокова «Дмитрий Самозванец». В ней узурпатор говорит о себе просто:

«Я к ужасу привык, злодейством разъярен,  
Наполнен варварством и кровью обагрэн».

Финальные слова самозванца в трагедии широко известны, и чрезвычайно широко цитируются. Как известно, Дмитрий желает, чтобы вместе с ним погибла (то есть попала в ад) вся вселенная, — еще одно сближение тиранической личности с антихристом. Деяния Самозванца столь ужасны, что в финале его предает даже собственный наперсник — вещь для драматургии классицизма совершенно немыслимая и беспрецедентная, поскольку наперсник по законам жанра не является полноценным персонажем, а служит только поводом для монологов главных героев.

Тем не менее титанический герой для эпохи классицизма не характерен. «Второе нашествие» титанических героев в европейской драматургии началось тогда, когда в немецкой литературе конца XVIII века стали с беспрецедентной силой проявляться последствия рецепции Шекспира — возникло явление, позже

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. С. 172.

названное драматургом Христианом Граббе «шекспироманией». Влияния Шекспира, прибавившиеся к идеям просвещения и революционному духу времени породили «Бурю и натиск», Шиллера, Клейста, и, наконец, романтизм в собственном смысле слова. По словам Вальтера Беньямина, в драматургии «Бури и натиска» появляется фигура «бурного гения» «как бюргерского гибрида тирана и мученика»<sup>1</sup>.

Первое нашествие титанов на театральную сцену было связано с Ренессансом, культом человека, с эмансипацией человека от уничижительных для него средневековых концепций, а второе — с французской революцией и Наполеоном. Впрочем, «связано» — не значит «порождено»: «новый титан» явился на театральную сцену в преромантической драматургии штюрмеров еще в 1760–80-х годах. При желании, в этом факте можно увидеть удивительную чуткость искусства, способного уловить импульсы еще не совершившегося, а только готовящегося общественного потрясения. К слову сказать, даже Лессинг, отрицательно относящийся к драме штюрмеров, тоже пытался работать над драмами о Спартаке и Фаусте.

Драматургия «Бури и натиска» возникла на пересечении двух влияний — английского и французского, Шекспира и Расина. Позже французские романтики во имя своего самоутверждения поставят вопрос: «Шекспир или Расин?», — но до них этот вопрос был поставлен еще немцами, и, как сказал Гофмансталь, Шиллер был мостом от Шекспира к Гюго. Но немаловажно, что в немецкой драматургии XVIII века мы видим не просто рецепцию Шекспира, а именно отталкивание от французского классицизма. Классицисты строили свои сюжеты, играя с узлами солидарности, накладываемыми на героя его принадлежностью к различным социальным группам и временным союзам; драматурги увидели драматизм в самом моменте разрыва человека со всякими группами и союзами. Просветительские, руссоистские представления об «общечеловеческой природе» давали хорошее обоснование для такой эмансипации, а шекспировская страсть могла придать этой противостоящей социальным связям «общечеловечности» проблематическую интенсивность. Но, ни то, ни другое еще не создавало титана — нужен был масштаб деяний, противопоставляющий человека окружающему. Лучшим примером штюрмерского титанизма здесь может служить трагедия Клингера «Близнецы», герой которой чувствует в себе силу характера, несопоставимую с характером окружающих. Она делает героя чуждым и своей семье, и своему государству и даже брату близнецу, родство с которым он считает нелепой случайностью, и которого, в итоге, убивает. Поскольку, оба брата являются наследниками престола, это убийство несет в себе одновременно черты противоестественности, политической авантюры и вызова морали. Фактически в трагедии Клингера происходит героизация братоубийцы. В сущности, эстетизируемые штюрмерами преступления против близких людей, — отцеубийство, сыноубийство, братоубийство — породили тему автономного «я». В этой связи, российский германист А.А. Карельский замечает, что главной темой штюрмеров стал вопрос о том, как распорядиться свободой индивидуум, вышедший из-под давления традиционной, феодальной

<sup>1</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 118.

морали. Герои штурмеров и раннего Шиллера, по словам исследователя, творят «трагическую авантюру свободы» — и при этом, обязательно выходя за пределы морали<sup>1</sup>.

Впрочем, эстетическим оправданием этого аморализма оставалась сила характера и страсти. «Порок был возведен ими в сан добродетели благодаря силе эмоции, породившей его, — пишет о штурмерах, и, в особенности, о Клингере, Татьяна Сильман. — Сила характера, абстрактная сила, оторванная от конкретной своей направленности, стала синонимом добродетели»<sup>2</sup>. И именно на этом этапе развития драмы вернулось значение изображению характера героя: в классицистической драме характер персонажей растворялся в сюжетных функциях, а штурмеры вернули характеру самостоятельное значение, драма отчасти приобрела функцию портрета героя. Это было настолько против драматических правил, что еще в начале XX века русский литературовед Матвей Розанов пишет что штурмер Якоб Ленц «Ставя действие в подчиненное положение к характерам... уничтожал сущность драмы»<sup>3</sup>. Но происходило это именно потому, что сам характер стал важнейшим двигателем сюжета. Характер противопоставлялся социальным рамкам, титаническое разрушение этих рамок было продолжением самой идеи характера как внесоциальной реальности (позже Шопенгауэр настаивал, что характер человека имеет трансцендентную метафизическую природу).

Гете, находясь под влиянием штурмеров, создает образ рыцаря Геца фон Берлихингена — необузданного рыцаря, самостоятельно ведущего войны с тем, с кем хочет и не готового подчиняться никакой власти. По словам Л. Пинского, «Гец становится идеалом штурмерского гения, трагического героя, который, опираясь только на себя, через себя и природу доходит до вызова общепринятым нормам и гибнет»<sup>4</sup>. И, как пишет Т. Сильман, «для Гете он (Гец. — К.Ф.) такая же титаническая личность, как Фауст или Прометей»<sup>5</sup>.

Впрочем, и позже, когда Гете избавился от влияния «Бури и натиска», и вошел в свой неоклассический период, он создает образ графа Эгмонта — обаятельного правителя, всеобщего любимца, страшного для врагов. Обаяние Эгмонта столь велико, что в него влюбляется даже сын герцога Альбы Фердинанд.

В драматургии Генриха фон Клейста градус титанизма несколько понижен. Самым «буйным» героем Клейста является, безусловно, царица амазонок Пентесилея из одноименной трагедии — она влюблена в Ахилла, но убивает его, поскольку не терпит подчиненности и пренебрежения. В целом, «внешне» герои Клейста не враждуют с обществом, но все они выпадают из него, и для них характерна странная целеустремленность, «расфокусировать» которую не способны ни силы, ни власти. Кетхен в «Кетхен из Гейльбронна» идет навстречу своей любви, несмотря на сопротивление всех, включая ее возлюбленного. Принц Гомбургский нарушает приказ и король, желавший его расстрелять и за-

<sup>1</sup> Карельский А.А. Драма немецкого романтизма. С. 19–22.

<sup>2</sup> Сильман Т. Драматургия эпохи «Бури и натиска». С. 425.

<sup>3</sup> Розанов М.Н. Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. Его жизнь и произведения. М., 1902. С. 172.

<sup>4</sup> Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. С. 690.

<sup>5</sup> Сильман Т. Драматургия эпохи «Бури и натиска». С. 420.

ключить с противниками мир, вынужден ему подчиниться и продолжать войну. Как пишет Альберт Карельский, «Несмотря на отрицательное отношение Клейста к французской революции, его герой — дитя революционной эпохи, живое олицетворение разбуженного духа свободы и бунта»<sup>1</sup>.

В начале XIX века тема «титанической личности» получила «внешнюю подпитку» благодаря Наполеону, произведшему огромное впечатление на всех деятелей европейской культуры. Можно сказать, что французский император вернул на сцену героев-титанов. Еще до коронации Наполеона появился «Валленштейн» Шиллера. По мнению А.А. Аникста биографии Наполеона и Валленштейна в равной мере демонстрируют «судьбу человека, пытавшегося занять место, принадлежавшее традиционно властителям, и павшего жертвой неумеренного честолюбия»<sup>2</sup>. При желании, генеалогию подобного героя можно вести от средневекового «Действа об Антихристе» и «Эценериды» Мусато. Позже современник Наполеона Бенжамен Констан сознательно сблизил «Валленштейна» Шиллера с Наполеоном, для чего создал сокращенный и пристрастный перевод трагедии Шиллера.

Вообще, Шиллер, как и Марло, практически все свое драматическое творчество посвятил изображению титанических личностей. В центре большинства его пьес стоит мощная личность, которая не смогла вписаться в порядок. Карл Моор, ставший предводителем разбойников, судящий государей и вельмож, побеждающий, как Тамерлан Марло, все высланные для его поимки отряды, но в конце жизни разочаровывающийся в самом «сопротивлении злу насилем». «Слова Франца о том, что право всегда на стороне победителя, а закон сильного — лишь предел его силы (“Разбойник”), могут стать девизом почти любого романтического героя»<sup>3</sup>.

Заговорщик Фиеско — человек, которого опасаются и тиран и республиканцы, от которого все ждут ниспровержения государственного строя, которому действительно удастся ниспровергнуть его, — но который гибнет, потому что в программу бунтовщиков-республиканцев он тоже не вписывается. Иоанна д'Арк — девушка, чудесным образом побеждающая многочисленных врагов и могучих полководцев, чье призвание оказывается непонятым ни ее друзьями, ни даже собственным отцом, который считает ее вдохновленной дьяволом. Дон Карлос и Маркиз Поза — два соучастника, по разным причинам не вписывающимся в порядки, установленные королем Филиппом, и оба гибнущие, — при этом маркиз Поза воплощает грядущие в Европе революционные перемены, для торжества которых он прибегает к изощренным манипуляциям и интригам.

Наконец, ненаписанной осталась пьеса Шиллера о Дмитрие Самозванце. Сама биография безродного бродяги, чудесным образом ставшего царем и мгновенно низвергнутого, провоцирует на размышления о переворотах, распавшейся связи времен и несущих эти перевороты демонических личностях. Ранее Лопе

<sup>1</sup> Карельский А. О творчестве Генриха фон Клейста.// Клейст Г. Драммы. Новеллы. Статьи. М., 1977. С. 6.

<sup>2</sup> Аникст А.А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. С. 146.

<sup>3</sup> Ищук-Фадеева Н.И. Типология драмы в историческом развитии. С. 35.

де Вега превратил воцарение Лжедмитрия в настоящую историю революции — по одной из версий, именно в этой пьесе впервые было употреблено словосочетание «великая революция». А на немецкой почве после Шиллера к биографии Лжедмитрия обращался Фридрих Геббель. Он создал историю о действительно демонической личности, чьи врожденные свойства помимо его воли возвышают его над окружающими, который идет к престолу, руководствуясь как бы неким роком, и гибнет от того, что узнает тайну своего рождения и лишается веры в свою сверхчеловеческую судьбу.

Благодаря Наполеону типичными героями исторических драм XIX века становятся могучие полководцы, мечтающие стать монархами. Этой теме посвящены произведения разных авторов в разных странах — «Валленштейн» Шиллера, «Теодор, герцог Готландский» Граббе, «Хованские» Раупаха, «Борьба за престол» Ибсена, «Из-за короны» Копе — и во всех этих пьесах претендент гибнет из-за, как бы сказали сейчас сами персонажи этих пьес, «недостатка легитимности». Валленштейн у Шиллера говорит об этом прямо — о силе традиции, охраняющей императорский престол. Чаше эта же проблема переводится на богословский язык: легитимность истолковывается как соответствие божьей воле. Герой пьесы Копе говорит о Боге:

«Меня он королем не сделал. Я  
Им стать решил помимо высшей воли»  
(Пер. В. Даданова)

О герое ибсеновской «Борьбы за престол», Ярле Скуле в финале говорят, что секрет его судьбы — он был «пасынком Бога».

В рамках осмысления «наполеоновской» темы в начале XIX века появляется драма, не самая известная и высокохудожественная, но крайне интересная тем, что, кажется впервые в европейской драматургии, сюжет строится на противостоянии двух титанических личностей. Речь идет о трагедии Кёрнера «Црини». Появление конструкции «Битвы гигантов» было закономерно для патриотического писателя, относящегося к антинаполеоновскому лагерю. Новаторская структура сюжета была порождена своеобразием ситуации, в котором оказался Кернер — немецкий патриот, участник наполеоновских войн: Наполеон, модель и эталон для драматических героев, был для автора враждебной силой, и поэтому, не в силах противостоять обаянию Наполеона, а также обаянию самого типа романтического героя, он должен был искать персонажа, которого можно было бы противопоставить Титану. Отрицать титанизм Наполеона было невозможно, но ему было необходимо противопоставить не менее масштабную личность. В качестве «метафоры», отражающей эту ситуацию, Кернер избирает эпизод осады турецкими войсками замка венгерского графа Црини. Таким образом, в пьесе разрабатывается сюжет, являющийся по классификации Борхеса одним из четырех главных сюжетов мировой литературы — стойкую оборону крепости от превосходящего противника. В драматургии самым известным примером воплощения подобного сюжета, предшествовавшего Кернеру, была «Нуманция» Сервантеса. Но «Нуманция» — практически пьеса без героев, в то время как основу «Црини» составляет соперничество двух равных по масштабу личностей-гигантов — султана Сулеймана и графа Црини.

Турецкий султан Сулейман в трагедии Кёрнера «Црини» — в сущности, романтический герой, Прометей, озабоченный тем, чтобы в оставшееся ему время жизни совершить несколько великих деяний — построить храм, водопровод, и покорить Вену. Как всегда в титанической драме, зло здесь смешано с добром, созидание — с завоеванием, но для всех этих деяний характерны мощь и масштаб. Кстати, конечная цель войны Сулеймана — покорение Германии, что опять же должно вызывать одновременные ассоциации и с Наполеоном, и с «Действом об Антихристе» — в последней, как известно, Антихрист покоряет всех государей земли, но проигрывает в войне с германским императором.

В сущности, всю трагедию Кернера можно увидеть как трагедию сильной личности — султана Сулеймана Великого, как его поединок с судьбой. В тех эпизодах, где мы видим Сулеймана, мощь турецкой армии предстает лишь как проявление его бурной индивидуальности, а номинальный главный герой, венгерский полководец граф Црини оказывается лишь внешним препятствием, на которое наталкивается и от которого погибает Сулейман. Однако есть эпизоды, написанные с точки зрения венгров, с точки зрения Црини — и в них смысловая структура драмы переворачивается, вся мощь титанической, романтической личности Сулеймана оказывается лишь внешней силой, угрожающей Црини и его товарищам, и побуждающей отвечать этой опасности с решимостью мучеников, обреченных на смерть. Пьеса действует как своеобразный перевертыш: действие в ней происходит то в венгерском, то в турецком лагере, в центре повествования оказывается то Црини, то Сулейман, и в соответствии с этим, то один, то другой герой по очереди превращаются в безличную внешнюю силу, служащую фоном и «хором» для сольной партии антагониста. То Црини выступает как мученик, которому противостоит некая безличная Превосходящая Внешняя Сила, то Сулейман оказывается настоящим титаном возрождения, которому мешают Непреодолимые Внешние Препятствия. Трагедия Кёрнера тем и интересна, что в ней борются друг с другом два ранее не встречавшихся в одном сюжете типичных героя европейской драмы — Титан и Мученик. Объединяет их то, что оба они демонстрируют колоссальную силу страсти, выражающуюся в решимости. Для Титана — это решимость совершить великое деяние, несмотря ни на какие препятствия и жертвы, для Мученика — противостоять давлению и соблазнам, сколь бы велики они не были. Впрочем, и Сулейман в финале пьесы оказывается мучеником, умирая, не выдержав собственного поражения.

Романтизм в драматургии, возникший во многом под влиянием Шиллера, весь базируется на героях-сверхлюдях. «Страсть у Виктора Гюго, как и у всех французских романтиков, превращает человека в сверхчеловека», — говорит в своих лекциях Наум Берковский<sup>1</sup>, но эти же слова можно легко отнести к романтикам и английским, и немецким.

В этих же лекциях Берковский обращает внимание, что характерной особенностью романтического героя становится нарушение амплуа: например, лакей Рюи Блаз у Гюго становится герцогом и министром. Берковский истолковывает эту особенность романтизма как ориентацию на таящиеся и неожиданно вскрывающиеся в человеке возможности. Но к этому стоило бы добавить, что

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 235.



свобода от традиционного «амплуа», способность выйти за пределы профессии или социальной роли еще раз подчеркивает способность титанического героя быть выше сложившихся социальных отношений и при надобности ломать их и перестраивать. Как отмечает по поводу сюжетов романтической драмы Н.К. Фадеева, «сила характера, величие духа и души, могучая энергия позволяли встать на путь борьбы с сильными мира сего шуту, разбойнику или куртизанке»<sup>1</sup>. Остается добавить, что иногда не только противостоять сильным мира сего — но и занять их место.

Перечислять титанических героев таких авторов, как Гюго, Байрон и Гёте, а также множества авторов-романтиков второго и третьего ряда невозможно, понадобилось бы говорить практически обо всех без исключения пьесах.

Вот, например, венецианский дож Марино Фальеро, герой одноименной трагедии Байрона. Из-за оскорбления, брошенного ему одним из венецианских сенаторов, он возглавляет плебейский заговор, имеющий целью не только изменение в Венеции формы правления, но и полного уничтожения всех патрициев. Определение «бурного гения» Беньямина прекрасно подходит к «Марино Фальеро» Байрона: он глава государства, он потенциальный тиран, но он мученик, и он, наконец, именно бюргерский герой.

Вот «Граф Карманьола» Мандзони, где сплелись целый ряд обстоятельств, поднимающих героя над обществом — и одновременно провоцирующих общество на борьбу с выскочкой. Карманьола слишком талантливый полководец, — поэтому он опасен даже для своих нанимателей (Генуэзского сената). Карманьола перебежчик, — а потому он не является своим нигде, для нанимателя он прежде всего потенциальный предатель. Наконец, Карманьола — слишком прямой человек, потому он раздражает коварных генуэзских вельмож, и оказывается бессильным перед их коварством.

Вот Христофор Колумб в одноименной драме Пиксерекура, — он не только ведет свои корабли к новому континенту, но и смело противостоит готовому взбунтоваться экипажу.

Или «Торквемада» Гюго — замечательный пример гармоничного сочетания ролей Люцифера и Прометея в одном персонаже: Торквемада творит зло во имя страстного гуманизма, во имя любви и жалости. Он уверен, что без его костров миллионы людей попадут в ад. Папа Александр VI, воплощающий в пьесе чистое зло, быстро распознает в Торквемаде огромный потенциал зла, но над испанским королем Франциском Торквемаде удастся торжествовать не в последнюю очередь благодаря своему темпераменту, силе личности, силе веры и силе аргументов, основанных на христианском вероучении, которое король разделяет. Титанизм Торквемады не в последнюю очередь порожден его способностью восторжествовать над королевской властью.

В это же время происходит разработка темы Фауста. Байрон создает свой вариант этого сюжета — драматическую поэму «Манфред», в которой чародей повелевает стихиями и демонами, может захватить власть над миром, — но не может избавиться от мучающих его воспоминаний о погубленной им женщине.

<sup>1</sup> Фадеева Н.К. Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии. С. 13–14.

Примером чистого, совершенного беспримесного злодейства может служить Ченчи — герой одноименной трагедии Шелли. Это эстет зла, убивающий своих сыновей и насилюющий свою дочь. При этом, как и положено титану, он не боится ни ада, ни земных властей — от последних он избавляется частично угрозами, частично подкупом. Вот что говорить о Ченчи Наум Берковский: «Очень крупный человек... очень масштабный человек, какими были все люди итальянского Ренессанса. И в то же время злодей, каких мало. Вообще, люди итальянского Ренессанса отличались всяческими дарованиями, энергией и отличным вкусом, и чем хотите. Но в области нравственности они не блистали. И особенностей страстей итальянского Ренессанса, так что нравственные нормы очень заколебались в эту эпоху. Хотя это была старая, религиозная нравственность. Церковь потеряла авторитет, а новый авторитет, светский авторитет в области нравственности не выработался»<sup>1</sup>.

Не вполне ясно, так ли уж правомерно говорить о ситуации итальянского ренессанса применительно к пьесе, написанной в Англии в XIX веке — но, во-первых, действие пьесы действительно происходит в ренессансной Италии, и Ченчи — реальная личность, а во-вторых, романтизм, конечно, возник под влиянием ренессансной драматургии.

В середине XIX века Геббель в Германии и Джакометти в Италии пишут трагедии под названием «Юдифь». И в обеих трагедиях образу ассирийского полководца Олоферна приданы черты «сверхчеловека», — хотя и сделано это с разной целью: у Джакометти это чудовище, которого, как Давиду Голиафа, удастся победить слабой девушке, в то время как у Геббеля это соблазн, который Юдифь едва удастся преодолеть.

Драма Гёльдерлина «Смерть Эмпедокла» интересна тем, что в ней мы находим целый набор параллелей с мотивами других, как более ранних, так и более поздних европейских драм «прометеевской» тематики. «Смерть Эмпедокла» — настоящая коллекция стереотипов, используемых в «прометеевских» сюжетах, это настоящее зеркало истории этого сюжета.

Гнев Эмпедокла на изгнавших его жителей Агригента и последующая делегация жителей города, просящих изгнанного Эмпедокла вернуться вызывают в памяти «Тимона Афинского» Шекспира, а также «Шантеклера» Ростана.

Проклятие Эмпедокла жрецом, подхваченная у реформации тема противостояния новатора традиции и традиционной религии, а также мотив любви к Эмпедоклу дочери городского старейшины позволяют провести параллель с драмой Карла Гуцкова «Уриэль Акоста».

Пророчество Эмпедокла о будущем человечества заставляют вспомнить «Прометея» Шелли.

Наконец, мотив пророка, сначала предводительствующего городом, а затем им отвергаемого объединяет пьесу Гёльдерлина с ибсеновским «Брандом». Тема «пророк и город» разумеется, заставляет вспомнить Сократа, гёльдерлиновского Эмпедокла и ибсеновского Бранда вполне можно назвать «сократическими героями» — а Гёльдерлин также собирался написать пьесу «Смерть Сократа», и можно предположить, что какие-то мотивы, навеянные фигурой Сократа, вошли в пьесу об Эмпедокле.

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 179.

То богатство параллелизмов, которое мы находим в этой, в общем-то, не самой известной в истории драмы пьесе, по-видимому, объясняется тем, что Гёльдерлин, автор близкий к немецким классическим философам, смог продемонстрировать всю логику возможных взаимоотношений пророка и города в ее диалектическом развитии. В «Смерти Эмпедокла» Гёльдерлина мы видим настоящую диалектическую триаду, описывающую взаимоотношения города и пророка.

На первой стадии — стадии «тезиса» — мы видим любовь города к пророку и почти царское положение Эмпедокла в Агригенте.

На второй стадии — стадии «антитезиса» — мы видим взаимный антагонизм города и пророка, изгнание Эмпедокла из Агригента, их взаимные проклятия.

На третьей стадии — стадии синтеза — мы видим примирение города с Эмпедоклом, их взаимные уверения в любви, при этом раскаяние горожан в изгнании Эмпедокла могло бы послужить прекрасной иллюстрацией к фрейдовскому сюжету о раскаянии детей, съевших отца. Но хотя жители Агригента готовы короновать Эмпедокла царем, последний говорит, что для его новой стадии духовного роста более адекватной формой взаимоотношений с городом будет расставание — таким образом, сущность тезиса (единство города и пророка) торжествует в форме антитезиса (расставания).

Почти ни одна другая «прометеевская» пьеса не показывает все эти варианты: в «Бранде» пророк изгоняется городом, но последующего примирения с жителями не происходит, в «Тимоне Афинском» жители города хотят вернуть пророка, — но он отказывается простить их, в «Шантеклере» пророк после примирения возвращается в город.

Таким образом, если в большинстве «титанических» пьес показана «параболическая траектория» героя — его взлет и падения, то Гёльдерлину удается превратить параболу в синусоиду и показать взлет после падения, — но взлет на новом уровне. На примере «Смерти Эмпедокла» мы видим, что достигший власти титан всегда ее теряет, — но не всегда в результате низвержения. Характерным деянием героя-Прометея может стать отказ от власти. Так, например, происходит в «Хованских» Раупаха — главный герой отказывается от царской власти, поскольку осознает, что не является избранником судьбы, способным прекратить распри и начать в стране новую эпоху. Это же происходит в «Монастыре» Верхарна — герой отказывается от власти настоятеля монастыря, поскольку не желает, чтобы его прежние преступления были забыты.

Сюжет известной в России благодаря критике Маркса драмы Лассалья «Франц фон Зикинген» ярко показывает, что чрезмерно сильная личность провоцирует противодействие себе и вызывает к жизни коалиции врагов — так происходит и в политике, и в отражающей политическую жизнь драме.

Изображенный Лассалем образ лидера рыцарского восстания Франца фон Зикингена объединяет в себе два прямо противоположных ряда героев. С одной стороны это «апостол свободы», демократический лидер, воюющий против тирании, — с другой — это «Наполеон», гениальный полководец, привлекающий к себе как непобедимая сила. В той степени, в какой Лассаль в данной драме выступает преемником Шиллера, его Зикинген выступает как синтез двух совершенно различных по исторической роли, но сходных по «харизме» шиллеровских

героев — Вильгельма Теля и Валленштейна. Но в общем, Зикинген продолжает ряд борющихся за свободу шиллеровских героев: в этот ряд входит и Карл Моор, Фиеско и Иоанна д'Арк. Но, пожалуй, более всего Зикинген похож на Валленштейна. И не только потому, что это харизматические полководцы, но и потому, что ошибка этих полководцев заключается в том, что они не выдвинули идеи, которая могла бы сплотить их сторонников. При этом, у Зикингена, в отличие от Валленштейна, эта идея была, он сражался за реформацию и объединение Германии. Однако он не решился выставить эти идеи в качестве лозунга своего восстания, в результате оно стало выглядеть как плод его личного честолюбия, в чем рыцаря и упрекает его секретарь Вальтасар.

Как видно из сказанного, начиная с XVIII и вплоть до начала XX века важной разновидностью героев «прометеевского» типа являются предводители мятежей и восстаний. Одна из первых ласточек — трагедия Аддисона «Катон» — о борьбе Катона с Цезарем и его гибели. Далее можно указать на трагедии «Заговор Фиеско» Шиллера, «Марино Фальеро, дож венецианский» Байрона, «Фрица фон Зикингена» Лассала, «Гракха» Монти, «Катилину» Ибсена, а также ряд пьес Толлера.

Сила личности, поднимающая героя над толпой во всех этих пьесах, могучие страсти главного героя становятся орудием достижения достойной политической цели. Трактовка образа Катилины у Ибсена резко отличается от предшествующих: если в XVIII веке, в одноименной трагедии Кребийона, Катилина предстает как стремящийся к власти честолюбец, то у Ибсена это патриот Рима, стремящийся освободить государство от несправедливости. Однако как это всегда и бывает, Прометей легко превращается в Люцифера, пафос освобождения естественно, перерастает в пафос разрушения, а тот в свою очередь, — в пафос мести. Катилина у Ибсена говорит:

«Пусть так! Моя рука восстановит  
Не в силах Рима древнего, так пусть же  
Она погубит современный Рим».

(пер. А. и П. Ганзен)

«Фиксация» внимания писателей на предводителей бунта привело к любопытному эффекту: бунтарь стал противостоят не столько обществу, против которого он бунтует (это очевидное и не требующее исследования обстоятельство), сколько своим товарищам по бунту.

Важнейшая особенность Вильгельма Теля Шиллера — если его, скажем, сравнить с Теллем — героем «Новой игры о Вильгельме Телле» Якоба Руофа (1545), — заключается в том, что шиллеровский Телль — индивидуалист, гордый житель гор, чьи интересы едва ли не по случайности совпадают с целями восставшего швейцарского народа. Здесь существует, кажется, ни кем не замеченная, но очень точная аналогия между сюжетами «Вильгельма Теля» и более ранней пьесы Шиллера «Заговор Фиеско»: в последней восстание также нуждается в Фиеско в качестве предводителя, но цели восстания и предводителя различны.

Начиная с Шиллера, европейская драматургия разрабатывает фигуру предводителя бунта, чуждого самому бунту, и иногда даже уничтожаемого своими соратниками. Первой фигурой такого рода стал, разумеется, Фиеско —

честолюбец, оказавшийся во главе республиканского восстания в Генуе, и убиваемый республиканцами, опасаящимися, что после восстания он установит собственную диктатуру. Близко к этому находится также шиллеровская «Иоанна д'Арк» — о предводительнице французов, не понимаемой своими соратниками. Затем был «Мариино Фальеро, дож венецианский» — история аристократа, предводительствующего восстанием плебеев против аристократии; «Катилина» Ибсена — история идеалиста, вынужденного руководить бунтом честолюбцев, взявшихся бунтовать ради грабежа, удовольствий и возвышения. «Зори» Верхарна — о предводителе городского антивоенного восстания, не понимаемого соратниками, и гибнущего накануне того, как восстание достигает успеха. «Человек—масса» Толлера — о женщине-интеллигентке, тщетно пытающейся смягчить руководимое ею восстание рабочих. Роль антагониста и протагониста в пьесах о восстаниях очень часто играют не вожди враждующих партий, а два предводителя одного и того же лагеря — предводители восстаний, один из которых, как яркая личность, поднимается над уровнем восставших, а другой — точно соответствует их уровню. У Толлера, — поэта, бывшего военным комиссаром Баварской республики, — этот тип противостояния иногда превращается буквально в борьбу «добраго и злого» бунтаря — Женщина и безымянный в «Человеке-Массе», Джим и Джон Уайбл в «Разрушителях машин». В последней пьесе, (как, кстати, и в «Катилине» Ибсена) «злой» бунтарь оказывается предателем и провокатором.

Часто сюжет пьесы о восстании (таких, как «Разрушители машин» Толлера) просто повторяет ход самого восстания, и фазы драматического действия повторяют фазы восстания: «подготовка — апофеоз — подавление».

О том, какими прихотливыми путями в XIX веке эволюционировал облик титанического героя, и как на театральной сцене сменялись «поколения» и «типы» титанов особенно наглядно можно видеть на примере драматургии Лермонтова. Наглядность здесь достигается благодаря тому, что сюжеты лермонтовских пьес возникли под непосредственным влиянием драматургии «Бури и натиска», которую Лермонтов активно изучал.

Крайне любопытно сопоставить две тесно связанные друг с другом пьесы: «Юлиус Тарентский» немецкого драматурга-штюрмера Лейзевица, и написанную под непосредственным ее влиянием драму Лермонтова «Два брата». В обеих пьесах мы видим вражду двух братьев из-за женщины. При этом в обеих пьесах младший брат — воинственный и военный. У Лейзевица «воинственный» брат Гвидо — подчеркнута более сильная личность, превосходящая волей своего нежного и рефлексивного соперника. Не имея возможности добиться любви красавицы, Гвидо просто убивает Юлиуса. У Лермонтова в «Двух братьях», равно как и в «Маскараде», старший брат, штатский и склонный к рефлексии человек явно превосходит своего военного соперника — и силой воли, и характером, и умом, и именно опираясь на эти «сильные» стороны личности он добивается над ним победы. Способность же военного убить своего соперника и в пьесе «Два брата», и в различных редакциях «Маскарада», оказывается, не имеет никакого значения: в пьесе «Два брата» младший брат, столкнувшись с презрением к смерти старшего, сам отказывается от поединка, понимая всю бессмысленность убийства, а в «Маскараде» Арбенин просто отказывается от дуэли.

В эпоху романтизма «социализация» истории люциферического возвышения порождает специфическую тему, которую можно было бы назвать «историей карьеры негодяя». Для античного и средневекового театра тема карьеры не существует. Первые опыты в этом роде можно видеть в елизаветинском театре, и прежде всего, у Марло. Первая «карьера» — в истории мировой драмы — это, по-видимому, «Деяния великого Тамерлана» Марло, подробно рассказывающая, как Тамерлан сначала был простым разбойником, потом стал полководцем, потом персидским царем, а потом постепенно покорил полмира. Тамерлан, правда, еще не является откровенным «негодяем», несмотря на избыточную жестокость своего героя, Марло откровенно уклоняется от того, чтобы давать ему моральные оценки, восхищаясь самим масштабом личности. Однако рядом с Тамерланом в творчестве Марло стоит Варрава из «Мальтийского еврея» — купец, ставший губернатором острова, чья «отрицательность» не вызывает никакого сомнения.

Под влиянием Марло Шекспир создает образ Ричарда III. Однако после шекспировской эпохи Европейский театр почти на 2 века забывает о таком явлении, как карьера. В драмах XVII—XVIII почти невозможно встретить подробные истории возвышения. Авантюристы и узурпаторы, стремящиеся к власти, в этот период не бывают главными героями, довольствуясь лишь ролью их антагонистов. При этом в этот период мы не видим карьеристов и узурпаторов в социальной динамике, мы видим лишь уже занятые ими позиции, и в лучшем случае — попытки перебраться на еще одну ступень вверх. Узурпаторы власти в эпоху классицизма и просвещения изображаются либо уже захватившими власть, либо пытающимися ее упрочить путем свадьбы с законной наследницей престола (этот мотив повторяется в «Ираклии» Корнеля, в «Эрефиле» и «Меропе» Вольтера). Возможно, главной причиной «безкарьерности» является господство правила трех единств: трудно изобразить историю карьеры, если все события в пьесе укладываются в один день.

Для возвращения темы карьеры в драму нужно было не только появление романтизма, вернувшего интерес к длительным промежуткам сюжетного времени, но и определенные элементы социального реализма, интересующегося подробностями взаимоотношений человека с обществом. В 1831 году появляются одновременно две драмы о карьерах: «Сон-Жизнь» Грильпарцера и «Ричард Дарлингтон» Дюма-отца. Грильпарцер стоит гораздо ближе к шекспировской традиции, он создает чисто условную драму, в которой можно при желании даже увидеть пародию на «Тамерлана» Марло. Опять перед нами восточные страны, опять столица тамерлановского царства Самарканд. Юноша Рустам чувствует себя героем, способным своей доблестью завоевать весь мир, однако он неумел и неудачлив, — хотя коварные советы демонического слуги-негра помогают ему стать сначала царским фаворитом, затем победоносным полководцем и затем правителем страны. Однако для этого ему приходится идти на череду обманов и убийств, которые в итоге приводят его к гибели. Сюжетным источником пьесы Грильпарцера служит сказка Вольтера, и очень характерно, что это именно сказка: в своей прозе, в тех же «Философских повестях», Вольтер проявлял большой интерес к такой теме, как история отдельной человеческой жизни, но он еще не решался перенести этот интерес из прозы в драму.

Но если пьеса Грильпарцера скорее воспроизводит традиции елизаветинского театра, то Дюма-отец своим Ричардом Дарлингтоном уже возвещает рождение реализма: мы видим политическую карьеру, которая начинается с брака без любви и манипулирования голосами избирателей, продолжается попыткой избавиться от жены, и завершается убийством и предательством своих политических убеждений.

Позже пьесы-карьеры станут не самыми распространенным, но вполне уважаемым типом социальной драмы — здесь можно вспомнить такие пьесы, как «Борьба за существование» Доде, «Карьера Артура Уи» Брехта и «Человек с портфелем» Файко.

Последними по времени «титанами» эпохи романтизма были герои ранних пьес Ибсена — такие, как священник-максималист Бранд, император Юлиан Отступник и борющийся за норвежский престол Ярл Скуле.

Затем следует небольшой — примерно 30-летний — «перерыв», когда в драматургии безраздельно господствовал натурализм.

В натуралистической драме XIX века интерес к сильным, бросающим вызов обществу личностям несколько угас, хотя не отпал вовсе — недаром, Томас Манн в одном из своих эссе говорил, что вся вторая половина девятнадцатого столетия наполнена «продуктами распада» романтизма. «Титаны» не казались правдоподобными — однако из этого не следовало, что их вовсе нельзя изображать: они казались уместными в ситуации, где повествовательное пространство приобретало характер гротеска, или сатирической гиперболы. В обстановке «преувеличений» и великан вполне возможен.

Типичный «титан» натуралистической школы — криминальный гений Вотрен из одноименной драмы Бальзака. Гениальный преступник, пытающийся путем интриг ввести своего приемыша в высшее общество и женить на богатой невесте. Героические черты ему придает, во-первых, относительное бескорыстие — он действует в интересах приемыша, во-вторых, относительное благородство — в финале он добровольно отдает себя в руки закона.

Образ Вотрена демонстрирует, что при реалистическом изображении, да еще в условиях буржуазного общества «люциферическую личность» ждет неминуемая социальная маргинализация: теперь только в криминальной сфере остается пространство для демонстрации титанизма. Бальзак отталкивался от романтизма, создавая обстановку, в которой романтический (а еще точнее, ренессансный) герой не может развернуться и потому его образ неминуемо искажается. При маргинализации титанических фигур происходит смешение «титанов» с типажам, которые до последнего времени были либо героями комедий, либо второстепенными действующими лицами, — а именно, с «интриганам» и «плутами», ведущими свою непрерывную генеалогию еще от хитрых рабов в комедиях Плавта и Теренция. Вотрен — это трагедизированный Фигаро, да еще данный в обстановке детектива. Вотрен — наследник Тамерлана и Наполеона, но обстоятельства сблизуют его со слугами, с Труфальдино и Арлекино — кстати, в драме Бальзака подручные Вотрена действительно вынуждены выдавать себя за слуг.

Если же говорить о чисто «люциферических» образах, то тут хотелось бы в качестве примера привести пьесу Бьернстjerne-Бьернсона «Редактор». Подобно Варавве из трагедии Марло, главный герой этой пьесы, злобный и энергичный

журналист, редактор городской газеты, действует не столько во имя корысти, сколько под влиянием собственной злобы и не совсем внятно проговариваемых комплексов. Мы видим политического журналиста, равно ненавидящего обе партии в стране, но действующего под влиянием какой-то темной энергии, желания отомстить всем за все свои обиды, — обиды не называемые, но остро ощущаемые. Забавно, что Редактор — хотя и главный, и даже заглавный, но безымянный персонаж, он назван только по профессии, и действует на фоне целой команды положительных и обладающих именем персонажей, однако именно он придает всей пьесе колорит и динамичность.

В таких драмах Ибсена, как «Бранд», «Борьба за престол», «Кесарь и галлеянин» мы видим могучие личности, выступившие в борьбу с обществом, собственной судьбой, с теми законами, которые управляют течением жизни, — и, несмотря на свое могущество, энергию и величие изнеможенные в этой борьбе. Бранд не может преодолеть неготовность людей отдавать всё во имя Бога, император Юлиан сталкивается с победоносной христианской религией, на стороне которой и чудеса, и сама судьба, Ярл Скуле из «Борьбы за престол», несмотря на свой полководческий талант и политический опыт убеждается, что не он избран Богом к управлению Норвегией. Однако прежде, чем быть уничтоженными — обществом, богом, судьбой, мировым целым, — эти герои проявляют свое могущество, и оказываются всего в одном вершке от победы.

В целом внешняя масштабность деятельности титанов в эпоху натурализма снижается — постольку, поскольку вообще авторы этой эпохи изображают не правителей и реформаторов, а рядовых членов общества. Однако хотя изменяется социальный контекст, общий характер «титанических» героев как сюжетостроительных элементов остается: по-прежнему это нарушители правил, нарушающие правила с особой энергией, искусством и силой воли, чьим побудительными мотивами является, прежде всего, их собственный характер, а не стечение обстоятельств, и в силу этого, становящиеся источником всего сюжета.

В самом конце XIX века романтизм — или, если угодно, неоромантизм — возвращается в драму, самым ярким свидетельством чего стало творчество Ростана. Сирано де Бержерак — непобедимый трикстер, нарушитель всяческих правил, и Шантеклер — петух-поэт, правящий своим птичьим двором, вызывающий ненависть и зависть, побеждающий всех врагов, изгнанный и ввернувшийся как Эмпедокл Гёльдерлина, — все это классические титанические герои, классические «прометеи».

В этот же период на тему «героя-Прометея» накладываются мотивы нищестанства, лучшим примером чему может служить короткая лирическая пьеса Оскара Уайльда «Флорентийская трагедия» — в ней жена возвращает своему старому мужу любовь, когда выясняется, что он силен, и способен убить ее любовника-принца.



## Глава 18

### Измельчание титанов

#### 18.1. История драмы как смена миметических модусов

В XX веке пишутся пьесы, которые можно рассматривать продолжением извечной титанической темы. Хотя страстные характеры часто выглядят слишком литературно и архаично, — такие фигуры все еще создаются драматургами новейшего времени. Таков жестокий капиталист, главный герой пьесы Мирбо «Дела есть дела». Это гениальный предприниматель, легко побеждающий всех своих противников, готовый отложить скорбь о смерти сына ради подписания выгодной сделки и готовый продать дочь ради расширения своего имения.

В начале XX века появилась традиция придавать «титанические» и злодейские черты крупным капиталистам, возникла традиция драматического изображения «акул капитала», обладающих определенными чертами шекспировских злодеев. С ними рядом можно поставить владелицу нефтяных месторождений Дебору Грей из пьесы Фейхтвангера «Нефтяные острова». Она уродлива, и в силу этого не может иметь успеха как женщина, но это не мешает ей, (и даже помогает) побеждать всех встающих у нее на пути врагов. Это сочетание сексуальной непривлекательности с демонической непобедимостью делает героиню Фейхтвангера похожей на шекспировского Ричарда III. Вообще, в драматургии Фейхтвангера несомненно можно видеть ницшеанские мотивы, воплотившиеся в таких персонажах, как Дебора Грей или генерал-губернатор Гастингс («Калькутта, 4 мая») — вдохновленный губернатор-преобразователь Индии, легко справляющийся с врагами и жертвующий ради победы над ними своим личным счастьем. Гастингс — двоящийся, двуединый персонаж, жулик и цивилизатор, грабитель и строитель дорог, посылающий против индийцев карательные экспедиции, и спасающий их от голода, Прометей и Люцифер в одном лице, готовый на любое злодейство — ради того, чтобы ему никто не помешал возродить Индию, построив в ней дороги. Вполне возможно, что именно ницшеанство Фейхтвангера объясняет и его «сталинистскую» книгу «1937».

Пришествие фашизма в Италии сопровождалось возрождением некоторых элементов поэтики романтизма, и итальянские драматурги-футуристы пытались

создавать образы сильных людей. Например, в драме Д'Аннуцио «Сильнее любви» путешественник по Африке Коррадо не может жить в мирной обстановке, он должен подвергаться опасностям, ради организации экспедиции он совершает убийство, — но в ницшеанской поэтике Д'Аннуцио это преступление не преступно, оно лишь необходимое следствие гигантизма личности, не уместяющейся в рамки мирной городской жизни. Люциферизм Коррадо легко переходит в его же прометеизм и обратно, а окружающие Коррадо персонажи, — влюбленная в него Мария и ее брат Вирджинио, не могут ни помочь столь огромной личности, ни даже быть с ним рядом. Его путь идет слишком далеко, а его поступки слишком ужасны для обычного человека. Другой пример подобной сильной личности — Кабанго — вождь-реформатор, мечтающий превратить Африку в европейскую державу в «Огненном барабане» Маринетти.

В XX веке продолжает существовать историческая драматургия, в рамках которой создаются масштабные и героизированные портреты деятелей прошлого — например, в драмах Фердинанда Брукнера. Жермена де Сталь в его «Героической комедии», «Симон Боливар» во второй части одноименной дилогии изображаются как гении надежды, — которые надеются и верят в успех буквально вопреки всем и всему, несмотря на всеобщий скепсис и явно не благоприятную судьбу — и в итоге, оказываются правыми и побеждают.

Начиная с конца XIX века, появляется герой-Прометей — ведущий или пытающийся вести жизнь в соответствии со своими желаниями и принципами вопреки общественным нормам и предрассудкам; или это ведущая свободную сексуальную жизнь певица Магда в «Родине» Зудермана; это банкир Кэттл, сбегавший от своих обязанностей с чужою женою в «Скандалном происшествии с мистером Кэттлом и миссис Мун» Пристли.

Однако приводя все эти примеры, не хотелось бы создать впечатление, что идущая от Шекспира «титаническая» линия драматургии действительно проблемно продолжилась в XX веке. Хотя эти пьесы есть — их немного, они, в отличие от титанических трагедий Шекспира и Шиллера, не входят в число перворазрядных шедевров, и на них лежит явная печать претенциозной стилизованности. Развитие драматургии в XX веке прошло под явным знаком отказа от титанизма. Начался этот отказ в XIX веке — в связи с появлением буржуазной, социальной драмы с характерным для нее «снижением масштабов».

Здесь конечно драма идет вслед за прозой, которая отказывалась от романтизма и героизма в романах Бальзака и Флобера. Но если в романтизме драма создала, пожалуй, даже боле крупные произведения, чем проза, то в процессе перехода от романтизма к натурализму она скорее плелась в хвосте.

Историки литературы отмечают, что в истории французской драмы появление в первой половине XIX века таких драматургов как Скриб, и позже Ожье, было реакцией на романтизм, и, хотя появление Ожье считалось реакцией на аморализм Скриба, у этих драматургов есть общие черты, резко противопоставляющие их романтизму с точки зрения выбора движущих сил сюжета. В первых, они оба придавали больше значение финансовой, материальной стороне жизни, — в качестве целей, починающих себя героев, деньги потеснили в их пьесах любовь; во-вторых, они делали акцент на семье, в отличие от романтиков, превозносящих незаконную страсть. Вообще говоря, постромантическая

драматургия вернулась к описанию нормально функционирующих сообществ — семьи, класса, государства, рынка — в отличие от романтизма, ставящего в центр сюжета индивидуальную страсть, разрушающую любые сообщества и обрывающую нити, соединяющие героя с окружающими.

С точки зрения социологии эта перемена могла бы быть отчасти объяснена возвращением мирного времени, когда общество стало входить в нормальную колею, в результате чего функционирование социальных институтов стабилизировалось и стало восприниматься как нормальное поле для развертывания сюжета. А с точки зрения эстетики постромантизм был во многом возвратом к сюжетным моделям классицизма, — хотя и, разумеется, с известными оговорками. В период формирования романтизма, в 1820-х годах Стендаль поставил вопрос: «Расин или Шекспир»? А примерно через 30 лет немецкий драматург Отто Людвиг ставит вопрос «Шекспир или Скриб»? Шекспир в обоих случаях выступал не столько сам по себе, сколько как символ романтической эстетики. И очень характерно, что постромантический Скриб, и доромантический Расин объединяются в сознании европейских драматургов как «Анти-Шекспиры», то есть фактически как «анти-романтики». Между классицизмом XVII века и «хорошо сделанной драмой» Скриба пролегла целая пропасть, и все же они сходны друг с другом как минимум в двух взаимосвязанных аспектах: соотношении индивидуума и общества в выстраиваемом поэтическом мире, и соотношении образа героя и сюжета в поэтике драматического произведения.

И Расин и Скриб — в отличие от романтиков — отказывались от изображения титанических личностей, которые оттягивали бы на себя внимание публики. Акцент в их пьесах имеется не на одном главном герое, а на возникающей между героями сложной сети взаимоотношений; вместо одного главного героя в драматургии обоих «антиромантических» течений обычно имеется довольно сбалансированная система из нескольких героев; герои часто не обладают достаточной внутренней глубиной, а растворяются в сюжетных функциях; наконец, герои не разрушают нормальные общественные отношения, как это часто мы видим в сюжетах романтиков; скорее наоборот — взаимоотношения героев, сколь бы остры и конфликтны они не были, как раз создают буржуазный организм. Если Отелло убивает Дездемону, если граф Сильфа убивает молодого соперника Эрнани в драме Гюго «Эрнани» — это катастрофа, крушение надежд, ошибка. Но если султан казнит свою жену и брата в трагедии Расина «Баязид», — это обычное явление турецкой придворной жизни.

Однако проблема измельчания титана — гораздо более сложная и масштабная, и связана отнюдь не только со стабилизацией европейских институтов и появлением социально-реалистической драмы в середине XIX века. Куда более важным событием представляется появление в конце XVIII века героя нового типа, которого можно было бы назвать «виктимным интеллектуалом». Его приход на театральную сцену, превращение его в важнейший источник драматического напряжения и драматической коллизии отражает очень важную закономерность в истории драматического героя: он мельчает.

Все развитие новоевропейской драмы может быть увидено как история измельчания и ослабления героя, прошедшего путь от «великого Тамерлана», от гиганта к бессильной жертве абсурдного мира.

Словарь Пави фиксирует процесс «падения героя» с предельной отчетливостью: «История литературы являет серию последовательного деклассирования героя: классицистическая трагедия представляет его в великолепном одиночестве; буржуазная драма делает из героя представителя буржуазии, пытающейся обеспечить триумф индивидуалистических ценностей своего класса. Натурализм и реализм показывает нам жалкого и падшего героя, жертву социального детерминизма. Театр абсурда завершает его падение, превращая в метафизически дезориентированное существо без запросов и устремлений»<sup>1</sup>.

Историю постепенного низвержения драматического героя от театра эпохи Ренессанса до XX века легче всего можно было бы проследить, используя теорию «миметических модусов» Нортропа Фрая. Фрай делил типы повествования в зависимости от соотношения сил и возможностей главного героя с силами и возможностями предполагаемого читателя и зрителя.

Фрай различал 5 миметических модусов:

- миф, в котором герой — бог, и превосходит людей по качеству,
- сказание, в котором герой обладает неправдоподобными возможностями и превосходит людей по степени,
- высокий миметический модус, в котором герой хотя и превосходит людей, но подчинен обстоятельствам,
- низкий — в нем герой равен обычным людям,
- иронический модус, где герой «ниже нас по силе и уму»<sup>2</sup>.

По мнению Нортропа Фрая вся история европейской литературы последних 15 веков представляет собою постепенное снижение «модуса» — так, что в XX веке начинает доминировать «иронический модус».

Классификация модусов Фрая по всей вероятности имеет в числе своих источников классификацию типов героев в «Эстетике» Гегеля. В ней Гегель говорит, что герои бывают эпические — раздавленные судьбой и подчиненные ей, трагические — жажущие действия, последствия которого оборачиваются для него гибелью, и драматические — примиряющие свою свободу и необходимость. По этой классификации история драмы от романтизма к экспрессионизму шла от трагического героя, бросавшего вызов необходимости и гибнущего в неравном бою, — через стадию гармоничного «драматического» героя — к раздавленному судьбою эпическому герою, появившемуся примерно тогда, когда Брехт заговорил об эпическом театре.

Средневековые мистерии использовали и божественных и фантастических персонажей. Новоевропейский театр начинает с высокого модуса, показывая героев потрясающей силы, но уязвимых и рискующих погибнуть. Романтизм увеличивает ассортимент героев.

Гиганты елизаветинского театра, полководцы и принцы в трагедиях классицистов, безусловно соответствуют «высокому» модусу — «трагедия в главном, или высоком миметическом смысле есть повествование о поражении героя-вождя»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. С. 53.

<sup>2</sup> Фрай Н. Анатомия критики. С. 232–233.

<sup>3</sup> Там же. С. 236.

Неуловимая граница, а точнее «буферное пространство» между «высоким» и «ироническим» модусами, эпоха «низкого» миметического модуса, при котором герой не является ни колоссом, возвышающимся над толпой, ни изгоем, дискриминируемым обществом, — в истории европейской драмы наступает примерно в середине XIX века, вместе с господством буржуазной драмы. Эпоха безусловного господства низкого миметического модуса в истории драмы длится недолго — приблизительно между 1840-ми и 1880-ми годами, то есть где-то между эпохой романтизма, и эпохой декаданса. Впрочем, так же, как буржуазный («социальный») сюжет, начал появляться еще в XVIII веке в драмах Седема, Мерсье и Иффланда, так и героя в «низком миметическом модусе» можно обнаружить в уже в эпоху Просвещения, но его царство начинается после романтизма.

«Новый тип культуры, культуры 3-го сословия принес с собой искусство низкого мимесиса, господствующее в английской литературе со времен Дефо до конца XIX столетия»<sup>1</sup> — пишет Фрай по большей части о прозе, но то же самое можно сказать и о драме, и не только английской. В этот период драма отражает процесс, который философ Эрих Калер называет «измельчание личности в условиях всеобщей коллективной жизни, стандартизации и специализации»<sup>2</sup>. Мысль эта выглядит парадоксальной, особенно принимая во внимание, что сам же Калер говорит о том, что человеческая история представляет собой «постепенное, но упорное расширение масштабов, раздвижение границ бытия»<sup>3</sup>.

Но всякий парадокс исчезает, если указать, что указанные философом «увеличение масштабов» относится исключительно к социальному, но не к индивидуальному уровню существования: «ныне индивидуум, напротив, обнаруживает явный спад контроля, самостоятельности, саморегулирования и накопления знаний; и этот спад на индивидуальном уровне, похоже соотносится с подъемом на уровне коллективном»<sup>4</sup>. Более того, Калер даже точно указывает эпоху, когда началось это падение индивида под гнетом коллективных реальностей: «Как с появлением “Гомо сапиенс” акцент сместился с тела на разум, и эволюция превратилась в историю человечества, точно так же в наше время (начавшись в XIX в.) центр тяжести событий, похоже, сместился с индивидуального уровня на коллективный»<sup>5</sup>. Именно в середине XIX века начала зарождаться «новая драма». Типичный конфликт «новой драмы» — «Один человек против “невидимых сил”»<sup>6</sup>. По словам Бориса Зингермана, «в развитии ренессансной театральной системы возможности героя все более сужаются. Во второй половине XIX века, противоречие между несвободным существованием человека и действенной природой драмы становится особенно очевидным»<sup>7</sup>.

Впрочем — в XIX веке снижение масштабов личности пошло театральным героям на пользу — они пришли в гармонию с окружающей средой и стали

<sup>1</sup> Там же. С. 234.

<sup>2</sup> Калер Э. Избранное. С. 73.

<sup>3</sup> Там же. С. 150.

<sup>4</sup> Там же. С. 152.

<sup>5</sup> Там же. С. 153.

<sup>6</sup> Шах-Азизова Т.К. Чехов и западно-европейская драма его времени. С. 88.

<sup>7</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. С. 9.

нормальными людьми. Герои пьес таких авторов, как Кенье, Золя, Дюма-сын, Ожье, Сарду, Доде, Бальзак во Франции, Карл Гуцков в Германии, и даже — отчасти — таких ассоциирующихся с эпохой «новой драмы» драматургов как Бьернстjerne-Бьернсон и Ибсен в Норвегии, герои очень многих (хотя далеко не всех) пьес Гоголя и Островского в России, — это «нормальные» представители своего общества, способные затеряться в толпе, прожить своим трудом или имуществом, иметь уважение окружающих, не претендующие на звание вождей, не выпадающие из своей среды фатально из-за уязвимости, рефлексивности, поэтического призвания или чрезмерных амбиций. Как выразился С. Владимиров, реализм XIX века пришел к «существенному соответствию» между характерами и обстоятельствами<sup>1</sup>.

Да, с «нормальными» героями могут случаться неприятности — они вдруг влюбляются (как Арман Дюваль из «Дамы с камелиями»); они попадают в сеть долгов (как Меркаде из «Дельца» Бальзака); они могут стать жертвой государственного аппарата (как в «Деле» Сухово—Кобылина); они могут вступить в политический заговор (как герой «Памелы Жиро» Бальзака или «Стакана воды» Скриба); могут стать жертвой супружеской измены или, наоборот, собственной склонности к измене (как герои «Одетты» Сарду или «Бешеных денег» Островского); они могут оказаться недостаточно расторопными в карьере (как герой «Лестницы славы» Скриба) — и все же, на всех этих героях лежит печать непробиваемой нормальности, на них не показывают пальцами, и даже в несчастье они не обрывают густой сети связей, интегрирующих их в общество. Да, буржуазного героя в пьесах середины XIX века можно назвать виктимным интеллектуалом, — но это виктимные интеллектуалы, предельно близкие к «нормальному» представителю своего общества. Они лишь чуть-чуть более чувствительны, чем окружающие, — и поэтому могут влюбиться, очароваться, отказаться от чрезмерно циничного шага. Чуть-чуть большая, чем требуется чувствительность, чуть-чуть больше, чем нужно моральной шепетильности, немного случайных совпадений — и человек гибнет, но общество не обвиняется, космос еще не объявлен хаосом, капитализм переживает «сравнительно мирную» эпоху развития, и данный человек в принципе может существовать в данном обществе.

## 18.2. «Мутации» титанизма

Разумеется, в XIX веке традиция изображения резко выделяющихся из толпы экстраординарных героев не могла полностью прерваться, — театр не может жить, не изображая «сверхчеловека». Но наряду с «обычными титанами» в драме конца XVIII—XIX веков мы видим крайне интересные «мутации» титанизма.

Все началось с того, что, начиная с конца XVIII века, образ героя — нарушителя правил подвергся не только активной разработке трудами штюрмеров и романтиков, но и, если так можно выразиться, активной диверсификации —

<sup>1</sup> Владимиров С. Действие в драме. С. 82.

появилось множество его вариантов, и прежде всего, в развивающейся параллельно линии «штюрмерство-романтизм» сентиментально-мещанской и неоклассицистической драме. Общий характер этой диверсификации можно было бы обозначить как «вырождение» или «мельчание» титана. Герой нового типа по-прежнему был нарушителем правил, он по-прежнему порождал сюжет своим девиантным поведением, он по-прежнему производил впечатление на окружающих, он был яркой личностью, выделяющейся на общем фоне, — но выделялся он уже не благодаря своей «силе». Новый герой не мог господствовать над другими. При этом, «вырождение» титанического героя сопровождалось его интеллектуализацией — и по сути, и с точки зрения профессии.

Одним из путей «вырождения» титанического героя является перевод его титанизма в исключительно риторическую плоскость, превращение его из человека поступка в человека речи. За этим стоят, разумеется, социальные процессы — укрепление позиций людей умственного труда, увеличение роли представителей интеллектуальных профессий и в театре, и в жизни, увеличение политической и судебной роли ораторов, превращение адвокатов в важнейшую фигуру общественной жизни и т. д.

Еще в XVII веке на сцене появились адвокаты и судьи — однако в этот период они были в основном героями комедий о сутяжничестве — комедий, чья генеалогия восходит к «Осам» Аристофана. Однако, начиная с конца XVIII века, во французской и немецкой драме появляется образ честного юриста, героически защищающего слабых от преследования сильных и жертвующего своими доходами во имя торжества законности: Нотариус из «Неимущих» Мерсье, судья из его же «Судьи», судья из «Внебрачной дочери» Гете, стряпчий Карл из «Друга истины» Коцебу. Карл из пьесы Коцебу — не просто честный юрист, а человек, откровенно говорящий правду и за это изгоняемый из города. С образом честного юриста тесно связана фигура героя-правдолюбца, досаждающего окружающим «говорением правды», — «Мизантроп» Мольера, Чацкий из «Горе от ума» Грибоедова, бухгалтер Платон из «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского. Все это яркие личности, все они противостоят обществу, — но противостоят не делом, а словом.

Наряду с «риторическим» вырождением титанов в начале XIX века появились герои, чья заметность на фоне окружающих объяснялась не их силой, а наоборот, их уязвимостью. Это были герои «выдающейся слабости».

Их появление связано, прежде всего, с возникшим в эпоху романтизма «культом художника», «культом поэта». Структурно этот феномен обладал многими чертами существовавшего ранее «образа идеального монарха», культом тирана и полководца, но романтический гений не обладал важнейшим элементом этой прежней фигуры — способностью подчинять других своей воле. Между тем, именно «талант власти», «талант волевого поступка» делал привлекательными фигуры Тамерлана и Ричарда III. Но от поэта невозможно требовать такой же властности, как от турецкого султана. Чтобы не пожертвовать яркостью титанической фигуры, приходилось идти на то, чтобы этот важнейший параметр — отношение к чужой воле — приобрел бы также экстремальное значение, но с обратным знаком. Вместо способности подавлять других, мы видим повышенную виктимность — «подавляемость» окружающими.

Вероятно, прежде всего, Гете со своим «Торквато Тассо» ввел в драматургию тему «уязвимого Прометея», противостоящего окружающей среде чувствительного, легкоранимого человека, который, однако, несмотря на свою уязвимость, является достаточно могущественным в силу, во-первых, склонности к импульсивным, страстным поступкам, во вторых, симпатии к нему окружающих, и, в третьих, в силу таланта, делающего его способным на великие свершения. Обычно, в роли таких «уязвимых Прометеев» в европейской драме выступают поэты или иные интеллектуалы. Вслед за Тассо в XIX веке мы встречаем в качестве героев драмы философа Эмпедокла («Смерть Эмпедокла» Гёльдерлина), философа Уриэля Акосту («Уриэль Акоста» Гуцкова), поэта Ричард Севеджа («Ричард Севедж» Гуцкова), поэта Чаттертона («Чаттертон» Альфреда де Виньи), поэтессу Сафо («Сафо» Грильпарцера), ученого Галилея («Галилей» Понсара). Все эти поэты и философы, как правило, кончают собой, или умирают с горя. Галилей, как и положено ему, отрекается — а в XX веке, у Брехта, он не только отрекается, но и деградирует. В пьесах о поэтах — «Ричарде Севедже» Гуцкова и «Чаттертоне» Савиньи — присутствует мотив мнимых благоденствий и мнимых благодетелей.

Предысторию этой темы в европейской драме можно видеть в пьесах о «титанах», нашедших свою реализацию на почве религии и магии. Два этих мотива в «титанической» драматургии часто сливаются, — все уже упомянутые выше пьесы о «фаустах», чернокнижниках и монахах. Однако все эти герои, хотя и заняты достаточно «интеллектуальными» занятиями, отнюдь не демонстрируют столь важной для романтических интеллектуалов уязвимости. Иными словами, их ни в каком смысле нельзя зачислить в «интеллигенты». Герой «Осужденного за недостаток веры» Тирсо де Малино (так же, как героиня кальдероновского «Поклонения кресту») легко превращается из отшельника в атамана разбойников и успешно сражается с королевскими солдатами. Фауст Марло помыкает королями. Правда, в XVIII веке, когда тематизации в драме подверглись раскаяние и сомнение, можно встретить короткую драму Сумарокова «Пустынник», рассказывающую о сыне киевского боярина, решившего посвятить себя отшельнической жизни, чем вызвавшего страшное горе в своей семье и отчаянные попытки родственников вернуть аскета к светской жизни, что вызывает душевные муки и в самом пустыннике. Однако сюжет «Отшельника», имеющий огромное число параллелей в житийной литературе, для драматургии не характерен, это скорее исключение.

Впрочем, обладать интеллектуальной профессией еще не значит быть «анти-титаном», гением уязвимости. Драму Гёльдерлина «Смерть Эмпедокла» можно считать переходной, промежуточной формой между «драмой титанов» и «драмой интеллектуалов», или, в терминологии Фрая, между титаническими драмами «высокого» и «иронического» модусов. Эмпедокл — интеллектуал, его изгоняют свои сограждане, но в его характере нет и следа виктимности, он мечет громы и молнии, и, в конце концов, подчиняет соплеменников своему обаянию.

По настоящему первой драмой об интеллектуале является, видимо, «Уриэль Акоста» Карла Гуцкова — может быть единственный случай в истории драмы до начала XX века, когда герой противостоит обществу своими идеями. Правда, можно еще вспомнить о герое-изобретателе в комедии Бальзака «Надежды Кинолы», рассказывающей о человеке, умудрившемся построить пароход в Испании



XVII века. Но в комедии Бальзака окружающая главного героя среда не столько противостоит его идеям, сколько пытается их присвоить. Чрезвычайно важный для европейской культуры мотив противостояние вольнодумца консерваторам в драме воплощения практически не получил. Зато в «Надеждах Кинолы» мы, быть может, видим точку превращения героя-Прометея в столь важный для культуры конца XIX и всего XX века образ изобретателя. Вообще, быть может, именно Бальзак стал прославлять в литературе ученых и изобретателей (вспомним его повесть «В поисках Абсолюта»).

Даже во французском романтизме XIX века — направлении, созданном Гюго и склонном к изображению титанов в шиллеровском духе, — можно найти автора, чье мировоззрение освещено нехарактерным для той эпохи пессимизмом, и чьи герои оказываются — опять же, не в духе эпохи, не способными к результативному деянию: это Альфред Мюссе — романтик, чье творчество явно предвещает декаданс и экспрессионизм. Герой его драмы «Андреа дель Сарто» ревнует, и даже успешно сражается с соперником на дуэли, но понимает, что дуэль ничего не может решить, что шпагой не вернешь любовь жены, — и благословляет брак жены с любовником, а сам кончает с собой. Герой «Лоренцаччо» готов совершить героический поступок — убить своего брата-тирана, — но он осознает, что это поступок абсолютно бессмысленный, флорентийские демократы не способны им воспользоваться, а самому Лоренцаччо он несет неминуемую гибель. Как говорил Луначарский, Мюссе не имел преемников, но повлиял на Шнишлера, Гофмансталя, Уайльда и Гауптмана.

### 18.3. Грустные клоуны: эпоха декаданса

Если попытаться выделить тот вектор, сообразно которому развивается сюжет европейской драмы с XVII по XIX вв., то можно сказать, что драма идет от изображения страстного короля в чрезвычайных обстоятельствах к изображению расчетливого буржуа в его повседневной жизни. Этот вектор, таким образом, ведет от социальных крайностей (во всех смыслах — крайностей социального ранга, крайностей психологических мотивировок и крайностей произошедших событий) к усредненным, типичным социальным величинам. Таков вектор изменений, — хотя эта тенденция не может реализоваться полностью, ибо повседневность в буквальном смысле слова недраматична, и не может быть интересной. Даже изображенные натуралистами обыватели влюбляются, совершают убийства из-за любви («Тереза Ракен» Золя) или убивают своих жен, уличив их в шпионаже («Жена Клода» Дюма-сына). В истории драмы драматургия Чехова может быть более других была близка к «нулевой» отметке, к изображению «трагизма повседневности», к формальному отсутствию событий и затенению конфликтов. В частности поэтому Чехов ознаменовал собой важнейший перелом в истории театра.

Ибсен интересен тем, что в своем развитии прошел все стадии развития театра — все три фреэвских «модуса». Если в ранних романтических пьесах Ибсен изображал великих вождей, Катилину, викингов, то в пьесах натуралистического периода он уже изображает «нормальных представителей» буржуазного обще-

ства. Чем более натурализм Ибсена превращался в символизм, тем более эти герои демонстрировали свою фатальную обреченность — из-за нервных болезней и неумолимой судьбы. Любопытно, что психиатр Макс Нордау посвятил целую главу анализу героев Ибсена, как явно несущих на себе симптомы вырождения. Геда Габлер является своеобразной насмешкой над Брандом, так что Луначарский называл эту пьесу ударом Ибсена по самому себе. Впрочем, хотя ранние пьесы Ибсена еще можно относить к романтизму, — но это романтизм, находящийся на исходе — сам автор этих пьес уже готовится шагнуть в иной период своего творчества, и это видно по очень характерным приметам. Например, в предисловии к драме «Воители в Хельгеланде» Ибсен пишет, что хотя сюжет пьесы и совпадает с «Песней о Нибелунгах», однако он предпочел в качестве источника сюжета использовать иные саги, сводящие мифические события «Нибелунгов» к «человеческим масштабам». Сколь велико тут отличие Ибсена от Геббеля, создавшего в это же время своих «Нибелунгов» в подчеркнуто «титанических» тонах! Но Геббель к тому времени (концу 1850 — началу 1860-х годов) уже завершал свой жизненный и творческий путь, его «Нибелунги» были поистине «лебединой песней» романтизма, в то время как Ибсену было суждено открыть новый этап в развитии европейской драмы.

Прекрасный анализ Б.И. Зингермана показывает, как те же самые этапы развития — этапы развития мировой драмы, и можно сказать, этапы развития Ибсена — интегрированы в героях Августа Стриндберга:

«Как романтики, индивидуалисты, люди с преувеличенным представлением о своих возможностях, герои Стриндберга готовы вызвать на бой все человечество, лишь бы утвердить свою волю — настоять на своем.

Как персонажи натуралистической драмы, действующей в определенных, строго детерминированных обстоятельствах, они вынуждены ограничить свои притязания семейным кругом.

Как экспрессионистские герои, люди с беззащитной, обнаженной раненой душой, они терпят сокрушительное поражение в жизненной борьбе, которую так романтизируют, так высоко ставят»<sup>1</sup>.

На рубеже XIX и XX веков продолжается уменьшение социального ранга героев — от королей и буржуа драматурги переходят к изображению нищих, неудачников, преступников, бастующих рабочих, сумасшедших, и непризнанных интеллектуалов.

В эпоху декаданса, по мере снижения витальности главных героев драм (снижения «модуса» в терминологии Нортропа Фрая), Прометей, стоящий, подобно великану, над окружающими, превращается в ироничного и отстраненного персонажа, стоящего не над, но вне общества. Самый яркий здесь пример — конечно, «Иванов» Чехова, но рядом с ними идет целая вереница менее известных персонажей: герои пьес Гофмансталя, «Мечтатели» Музиля, певец Жирардо из драмы Ведекинда «Любимец публики» — имеющий огромный успех у женщин, но не желающий себя ни с кем из них связывать, подчиненный контракту и не имеющий возможности даже остановиться надолго в одном городе. Ироничный пивовар Фиделис Шмор из пьесы Германа Бара «Фата Моргана», нежелающий

<sup>1</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. С. 179.

боротся за верность своей жены и едва ли не провоцирующий ее на измену. Фиделиса Шмора можно сравнить с пастором Морделлом из «Кандиды» Бернарда Шоу: в начале пьесы он предстает человеком полным сил, влиятельным общественным деятелем, однако по ходу пьесы он также не решается бороться за жену. Он почти сразу признает свое поражение в соперничестве и капитулирует перед молодым поэтом, — а его жена разоблачает его как слабого человека, нуждающегося в постоянной поддержке.

Подобно тому, как рассказ о взошедшем и севшем солнце, при радикальном обобщении его повторяемости превращается в циклический миф, так и история гибели «нормального» буржуазного героя, радикально обобщенная, превращается в историю об обществе, не знающем нормы, мире-хаосе, в котором человеку предстоит быть изгоем, либо историю уязвимого человека, обреченного на гибель, — как героя романтизма, но, в отличие от последнего, начисто лишённого героических качеств.

Перечисление того, как в сюжетах пьес, написанных в эпоху декаданса, то есть примерно с 1880 года и до начала первой мировой войны, героями становятся уязвимые, дискриминируемые фигуры, гибнущие под влиянием как враждебных сил, так и собственной слабости и неприспособленности заняло бы слишком много места. Сказываются открытые психоанализом последствия рационализации поведения для бессознательного, страстность преобразуется в нервность, так что нижеследующее высказывание Норберта Элиаса многое объясняет в развитии европейской драмы после 1880 года: «Привычка к подавлению аффектов иногда заходит настолько далеко, что индивид уже не способен в какой бы то ни было форме выражать аффекты и удовлетворять влечения без ужаса...»<sup>1</sup>.

В большинстве написанных в эту эпоху пьес герои полностью соответствуют «ироническому модусу». Герои Ибсена и Чехова, по выражению Эрика Бентли, «носят в себе и как бы распространяют вокруг себя чувство некой обреченности, более широкое, чем ощущение личной судьбы»<sup>2</sup>.

У Ибсена в «Строителе Сольнесе» герой изнемогает под бременем вины перед собственной женой, что выражается в его боязни залезть на высокие башни. Его попытка залезть на башню на собственном доме кончается смертельным падением.

У Гауптмана в «Потонувшем колоколе» герой также гибнет, не выдержав чувства вины перед собственной женой,

У Гамсуна философ Карено сначала, в пьесе «У врат царства», буквально избивается отвергающим его обществом, а затем, в драме «Вечерняя заря», сам с ужасом понимает, что стареет, и не может полностью удержать свойственную молодости свежесть мысли.

В его же драме «Игра жизни» падение главной героини выражается в том, что «уровень» ее любовников постоянно снижается. Сначала она может соблазнять набобов и восточных владык, затем она вынуждена выйти замуж за престарелого владельца мельницы, удовлетворяется совершенно ничтожным, жадным и не любящим ее любовником, сама предсказывает себе, что «кончит негром», — и действительно,

<sup>1</sup> Элиас Н. О процессе цивилизации. С. 250.

<sup>2</sup> Бентли Э. Жизнь драмы. С. 77.

в конце пьесы понимает, что единственный любовник, который ей остался — это негр-слуга. В пьесе также присутствует музыкант, который готов играть «прощальный вальс» для всех гибнущих людей, — и играть его ему приходится очень часто.

У Толлера в пьесе «Немецкий калека» изображен человек, лишившийся мужской силы из-за ранения на войне. «Манифест» главного героя «Немецкого калеки» Эугена — символ уязвимого героя, порожденного декадансом и экспрессионизмом: «Есть люди, которых не сделает счастливыми никакое государство, никакое общество, никакая семья, никакая коммуна. Там иссякают всякие силы, там только начинается наша нужда. Там человек одинок. Там разверзается пропасть, ей имя «нет утешения» (Пер. А.Пиотровского).

Так же у Толлера в пьесе «Гопля, живем» — изображен человек, просидевший 8 лет в сумасшедшем доме и потерявший всякую ориентацию в жизни.

Кем являются герои пьесы Метерлинка «Слепорожденные» видно из названия.

У Горького в «На дне» изображены люди, выброшенные из жизни вследствие алкоголизма, несчастного стечения обстоятельств и отсутствия характера.

Продолжение бальзаковской темы изобретателя можно увидеть в пьесе Бьернстjerne-Бьернсена «Новая система». Эта норвежская пьеса интересна тем, что фиксирует новый этап развития «титанического героя», у которого, по мере все более серьезного и осознанного отношения драматургов к социальной проблематике, революционная функция попросту заменяет характер. Главный герой «Новой системы», вернувшийся в Норвегию из Европы чтобы разоблачить принятую в стране систему организации железных дорог, устраивает настоящий переполох, ниспровергает авторитеты, заставляет окружающих бороться с собой, побеждает — однако все это отнюдь не благодаря своему характеру. Его характер довольно обыкновенный, просто он материально независим и долго находился за границей. Опять, как в античной драме, нарушать правила героя толкает не необузданная душа, а нестандартная личная ситуация. Чтобы быть «титаном» — точнее, уже, псевдотитаном, — оказывается, не надо обладать титанической личностью, достаточно воплощать новаторские тенденции. Разумеется, такого героя-новатора уже нельзя назвать титаном, — но он наследник сценических титанов прошедших веков. И когда в пьесе Бьернсена глава парламентского комитета все-таки решает принять идеи новой организации, — то говорит, что делает это не потому, что был убежден аргументами, а потому что доверился сильному характеру, который один может служить гарантией чего-либо.

Тема гуцковского Уриэля Акости, тема непризнанного или неприспособленного к жизни ученого и мыслителя на рубеже XIX и XX веков воплощается в целую галерею образов интеллектуалов, противостоящих обществу и не вписывающихся в него. Это философ Карено из трилогии Гамсуна, создатель «религии красоты» Гетман из «Гидаллы» Ведекинда, профессор Сторицын из одноименной пьесы Леонида Андреева, в какой-то степени — химик Протасов из драмы Горького «Дети Солнца».

У Леонида Андреева в драме «Профессор Сторицын» изображен известный философ, понимающий, что его идеалы совершенно не соответствуют грубой реальности, и умирающий, поскольку он не способен это вынести.

У Ведекинда в драме «Гидалла» мы видим некоего реформатора сексуальных отношений, которому последовательно приходится вынести тюрьму, сумасшедший

дом, опошление его идеалов соратниками и, наконец, предложение работать клоуном в цирке.

Фигура клоуна очень характерна для этого периода. Клоун на цирковой арене как раз и изображает человека «иронического модуса», ничтожного, более глупого, нелепого и неловкого, чем обычный человек. И «уничтожаемый» герой новой драмы обречен фигурально или буквально превратится в клоуна. Иногда — буквально: предложение стать клоуном получает герой ведекиндовской «Гидаллы», в цирковые клоуны уходит разочарованный в жизни писатель в драме Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины», в ярмарочном балагане вынужден работать кастрированный герой пьесы Толлера «Немецкий калека». Если порвавший со своим сословием герой пьес ренессанса и романтизма, как правило, уходил в разбойники, то в эпоху декаданса эквивалентом разбойничьей банды становится цирк. Превращение в клоуна означало позорную профессию, и даже что-то вроде гражданской смерти.

Фигура клоуна напоминает еще и о том, что в конце XIX века, так же, как полтора веками раньше в эпоху Просвещения, резкие перемены в развитии драматической литературы произошли во многом за счет проникновения комедийных принципов, героев и сюжетов в некомедийные жанры. В XVIII веке комедия обогатила драматургию героями низкого ранга, их бытовыми проблемами, — так возникла мещанская драма. В конце XIX века из комедии пришел принцип комической слабости героя перед обстоятельствами. Как говорил К. Тиандер, в трагедии мы имеем сильного героя, сражающегося с непреодолимым для обычного человека препятствием, в комедии — слабого героя, сражающегося с препятствием, преодолимым для всех, но не для него. Для того, чтобы родилась сначала драма декаданса, а затем и вообще типичная драма XX века, — надо всего лишь серьезно отнестись к тем «смехотворным» ситуациям, в которые попадает комический персонаж — поскольку, как сказал философ Ларс Свендсен «порой мы начинаем смеяться, если кто-то падает, и, разумеется, у нас нет оснований думать, что человек “заслужил” это падение, просто в самой ситуации есть что-то комичное, но смех сразу же стихает, если выясняется, что упавшему действительно больно или он получил серьезную травму»<sup>1</sup>.

## 18.4. Меньше чем человек: герои XX века

Казалось, после демонстрации людей уязвимых, полусумасшедших, деклассированных, больных, разоренных, дискредитированных, отчаявшихся, униженных и оскорбленных, — далее унижать человека некуда, и парад человеческих горестей в драматургии рубежа XIX-XX веков должен стать конечной ступенью исторического движения по снижению масштабов личности драматического героя — или, как сказал бы Нортроп Фрай, снижения миметического модуса. Однако, как оказалось, есть куда падать и дальше, ибо даже разоренный и больной человек остается индивидом, способным на поступки и мысли, и при-

<sup>1</sup> Свендсен Л. *Философия зла*. М., 2008. С. 137.

влекающим внимание. Можно вообще деиндивидуализировать героя, растворив его в коллективе, и лишив способности к самостоятельным поступкам. Суть этого процесса прекрасно сформулирована Джоном Гасснером: «Когда героем является группа людей, отдельная личность как бы теряет свою масштабность. А когда масштабность утеряна, трудно или даже совсем невозможно создать масштабную трагедию... Такие драмы, в отличие от классических трагедий, не ставят своей целью изображение несчастной судьбы человека, стоящего неизмеримо выше прочих людей, падение и гибель которого должны глубоко впечатлять зрителя... Одним из наиболее очевидных недостатков современной драматургии является именно умаление отдельной личности. Даже когда индивидуальные характеры обрисованы достаточно выпукло, персонажи пьесы часто лишены способности совершать самостоятельные действия, что делало бы их выразителями величайших потенциальных возможностей человечества»<sup>1</sup>.

Писательница Айн Рэнд не без некоторого удивления фиксировала это состояние «падшего» героя: «Как вам нравится появление антигероя, отличающегося именно тем, что у него нет никаких отличий — ни добродетелей, ни ценностей, ни целей, ни характера, ни значения? Однако в романах и пьесах он занимает то место, которое раньше по праву принадлежало герою, и действие всей книги разворачивается вокруг его действий, даже если он ничего не делает, и ничего не добивается»<sup>2</sup>.

Ярком образцом описанных тенденций стал эпический театр Брехта — театр, где отдельные лица не обладают индивидуальностью — либо самостоятельно. «В Мамаше Кураж и ее детях» Брехта мы видим историю полной капитуляции человека перед обществом, — когда яркая изобретательная и самостоятельно мыслящая личность не способна даже внутренне, на духовном уровне встать в оппозицию против убивающего ее общественного процесса — в данном случае, войны. Война отнимает у мамыши Кураж одного за другим троих детей — но Кураж не может сказать ни одного слова против войны, она не мыслит себя вне войны — как вне некой жизни. «Мамаша Кураж» — история капитуляции человека перед войной.

Режиссерским эквивалентом этого состояния драматического пространства была, конечно, концепция Мейерхольда, которую сравнивали с театром марионеток. Вот это была уже действительно низшая точка падения, — ибо уничтожению подвергся даже не сам человек, как таковой, а даже и способ репрезентации человека в театре, — чтобы какая бы то ни было личность не смогла пробиться на сцену.

Для драмы этого периода характерно то, что театровед Джон Гасснер называл «ослаблением гуманизма» и «умалением человеческой личности». Таким образом, театр стал сознательно отказываться от наследия ренессансного, шекспировского гуманизма.

Если развитие драматургии в XX веке разделить на два потока — реализм и экспрессионизм (понимая экспрессионизм достаточно широко — как все модернистские отступления от реализма в драме) — то реализм, и особенно эпический реализм, унижает человека перед лицом коллектива, массы, общества,

<sup>1</sup> Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. С. 53.

<sup>2</sup> Рэнд А. Апология капитализма. С. 219.

а экспрессионизм — перед лицом судьбы, мирового абсурда, собственного под-  
сознания или нервов.

«Ранее в основе интерпретации пьесы лежал принцип возвеличивания чело-  
века — героя. Наоборот, драматический реализм отдавал предпочтение массе, а не  
отдельным индивидуумам, поднимающимся над ней»<sup>1</sup>. «В некоторых пьесах че-  
ловеческая личность терялась, растворялась в автоматических действиях толпы,  
в выкриках хора»<sup>2</sup>. В экспрессионизме человек «воспринимался как деталь какой-  
то абстрактной идеи, или социальной машины, или как переменчивый образ»<sup>3</sup>.

Самое парадоксальное в этом было то, что принцип умаления личности про-  
тиворечил базовым принципам самой драмы как рода литературы. Пространство  
драмы представляет собою совокупность взаимодействующих индивидов, и все  
наиндивидуальные реалии — массовые или природные — присутствуют на вто-  
ром плане, и просматриваются лишь «боковым зрением». Личности были теми  
основными элементами, теми «кирпичиками», из которых состояли создаваемые  
драматическими сочинениями миры — и вот, именно эти «основные элементы»  
подлежали умалению.

Традиции титанизма в театре, конечно, остались, — но это титанизм эпохи  
господства «иронического модуса». В лучших западных драмах XX века мы ви-  
дим героев, вроде бы могущих претендовать на титанизм, имеющих некоторые  
черты или претензии титанов — в стиле традиций старинного театра. Однако их  
«могущество» и воля необратимо подточены, так что их амбиции гигантов об-  
рзаются в фарс — чаще трагический фарс.

Так, физик Мебиус в «Физиках» Дюрренматта отказывается от дарованного  
его открытиями могущества, — и его титанизм оказывается перехвачен случай-  
ным человеком, полубезумной хозяйской сумасшедшего дома.

В «Верности» Голсуорси мы видим историю храброго офицера, которому не  
хватает войны — и он, от безделья и безденежья, совершает преступление и ока-  
зывается в тюрьме.

Художник Бенвенуто, герой пьесы Фейхтвангера «Джулия Фарнезе» — в сущ-  
ности, двойник Раскольников из «Преступления и Наказания». Соблазненный  
возможностью сделать своей любовницей красавицу Джулию Фарнезе, сбитый  
с толку ее темными намеками, он убивает собственного ученика, — но не вы-  
держивает испытания преступлением. После постигших его на следствии пыток  
он жаждет только покоя, и в результате от него отрекаются и Фарнезе, и его соб-  
ственная жена, продавшая себя, чтобы добиться для мужа помилования.

В течение пьесы Фейхтвангера «Будет ли амнистирован Хилл» все герои бо-  
рются за освобождение колониального чиновника, проявившего гуманизм по  
отношению к туземцам, — а в конце же выясняется, что пострадавший чиновник  
вовсе не был героем и гуманистом, а просто не получил вовремя телеграммы,  
требовавшей начать репрессии, а потом боялся в этом признаться.

Внезапно разбогатевший парикмахер в пьесе Моэма «Шеппи» решает подра-  
жать Христу, начинает с того, что пускает в свой дом преступника и проститутку.

<sup>1</sup> Гасснер Д. Форма и идея в современном театре. С. 112.

<sup>2</sup> Там же. С. 142.

<sup>3</sup> Там же. С. 113.

Новоявленного мессию решают объявить сумасшедшим — и только внезапная смерть спасает его от сумасшедшего дома.

Героя трагедии О'Нила «Крылья даны всем детям человеческим» отличает героическая верность жене, но жена постепенно сходит с ума; осознав ошибку своего брака, и прикованный к ложе больной герой, постепенно гибнет, не добившись своих жизненных целей, не пожертвовав лишь своей верностью.

В антифашистских «Носорогах» Ионеско главный герой (Беранже) противостоит обществу именно потому, что он слаб — в нем недостаточно здоровья и чувства собственной правоты, чтобы влиться в стройные ряды толстокожих носорогов. И он остается один, противостоящий страшному звериному царству.

В драме О'Кейси «Алые розы для меня» изображают портрет деятеля рабочего движения, резко возвышающегося над окружающей средой: рабочего, читающего Шекспира, пишущего стихи, пишущего картины, благородную душу явно обреченную в этом жестоком мире, и убитого солдатами на митинге.

«Ширмы» Жене — история людей, исключенных из общества в силу бедности и уродства настолько, что даже в дискриминации арабов французскими колонизаторами для них нет места, и поэтому они не находят для себя в освободительной борьбе алжирцев, и даже после смерти они не попадают в царство мертвых.

Слабый герой может на какое-то мгновение стать сильным и распоряжаться своими и чужими жизнями, в порыве отчаяния, кратковременной истерики, — тогда слабые герои драмы в финале преодолевают свою слабость и кончают с собой (как «Иванов у Чехова»), стреляют в окружающих («Дядя Ваня» Чехова, «Крейцера соната» Якова Гордина). Впрочем, бессмысленные и никого не убившие выстрелы дяди Вани демонстрируют, что даже напряжение всех душевных сил слабого героя не может сделать его титаном: бессмысленность финального взрыва в «Дяде Ване» подчеркивает слабость героя, даже отчаяние которого не ведет ни к какому исходу. Герой телевизионной пьесы Пристли «Теперь пусть уходит», художник на пороге своей смерти поднимает бунт против истеблишмента, отказываясь передавать в руки «официальной Англии» свое наследие, — но бунт становится возможным только потому, что герой находится накануне кончины. Точно также отчаяние умирающего от рака Егора Булычева («Егор Булычев и другие» Горького) толкает его на разрыв с семьей, с религией, с ценностями бизнеса, противопоставляет его всем домашним, священнику — и наконец, поднимает его до богоборства.

О героях, претендующих на титанизм в драматургии XX века часто можно сказать то, что Пристли сказал о герое пьесы Осборна «Оглянись во гневе»: «Надо отдать должно автору: он открыл для театра, в лице главного персонажа пьесы, героя нашего времени, молодого послевоенного стихийного бунтаря — человека, которого не удовлетворяет существующее положение вещей, разобщенность людей, но при всем этом у него слишком мало ума, энергии и инициативы, чтобы искать и отвоевывать лучшую жизнь»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пристли Д.Б. Искусство драматурга // Пристли Д.Б. Избранное в двух томах. Т. 2. М., 1987. С. 454.



У героя «Оглянись во гневе» риторика революционера превращается в бессмысленное повторение одних и тех же штампов, повторение без связи с реальностью, — и жертвой этой фанатичной позиции становятся не империалисты, а только жена героя.

Следующей ступенью «деградации» героя-Прометея в драматургии Осборна воплощает Арчи Райс, артист мюзик-холла, трагический шут из пьесы «Комедианты». Если герой «Оглянись во гневе» хотя бы пытается изображать из себя бойца — революционера, то Арчи подчеркивает свою никчемность, свое положение изгоя, но отказывается от помощи преуспевающего брата.

Даже титаны мировой истории в драмах XX века не выглядят как титаны. Например, в «Лютере» Осборна — пьесе, осознанно повторяющей многие черты и структуры «Жизни Галилея» Брехта, — мы видим пророка немощного телом, у которого постоянно болит живот и который постоянно терзается сомнениями.

В XX веке происходит активное переосмысление и «иронизация» традиционных титанических героев прошлого — Фауста, Дон Жуана, великих исторических деятелей.

Пьесе Георга Кайзера «С утра до полуночи» вполне можно считать новым вариантом традиционного сюжета о Фаусте. Пьеса представляет собою совокупность слабо связанных друг с другом эпизодов, в которых главный герой Кассир пытается найти нечто важное — счастье, чистую страсть, но это ему не удается. По сути, таким же методом нанизывания эпизодов написана и народная книга о Фаусте, и немецкие кукольные пьесы о Фаусте, и «Фауст» Марло (но не «Фауст» Гете). И как в «Разбойниках» Шиллера, все попытки героя силой — прежде всего, силой украденных им из банка денег — добиться какого-то прорыва из реальности заканчиваются провалами. Как и «Разбойники», «С утра до полуночи» — история ошибок и просчетов. Сначала кассир ошибается в посетившей банк даме, принимая ее за авантюристку, с которой можно убежать; затем ему не удается увидеть страсть на стадионе, — ее охлаждает прибытие на стадион монарха; потом ему не удается овладеть красивой женщиной на балу; наконец ему не удается найти друга в «Армии спасения» — девушка из «Армии» выдает его полиции.

В «Преследовании и убийстве Жана-Поля Марата» Питера Вайса, по сути, происходит обсуждение известного в истории героя, можно сказать, суд над ним — выяснение степени его героизма, и того, достоин ли он собственной легенды.

Дон Жуан в XX веке перестает быть победителем женщин и бесстрашным убийцей соперников. Бернард Шоу говорил: «Мой Дон Жуан — не охотник, а дичь». Дон Жуану Макса Фриша, скромному любителю науки роль соблазнителя навязывается помимо его воли, он пытается от нее уйти, — и в конечном итоге оказывается под каблуком у жены. В «Орнифле» Ануя новый вариант Дон Жуана, буржуазный Дон Жуан по-прежнему обманывает женщин, — но уже никого не убивает, и вообще, практически не рискует.

Французский режиссер Луи Жуве говорил, что в XX веке наблюдается утрата Доном Жуаном героического характера, — сейчас мы видим только «убогие подобию Дон Жуана», «имитацию героя»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Жуве Л. Мысли о театре. М., 1960. С. 36.

Если Дон Жуан медлит, то, как в «Дон Жуане» Фриша, инициатива должна перейти к донне Анне.

Последствием «дегероизации» драмы стала ее феминизация — в пьесах XX века усиливается роль женщин — и не только потому, что выросла роль женщин в реальном обществе, но и потому, что слабеют герои-мужчины.

Точно сказано о героях Ибсена: «Женщина обращается к своему избраннику как человеку цельному и свободному, он же — будь это Бранд, строитель Сольнес или скульптор Рубек, — не в состоянии ответить на предъявленные к нему требования, он лишен полноты характера, связан по рукам и ногам»<sup>1</sup>.

Но данная проблема выходит далеко за пределы творчества Ибсена.

В «Сказке» Шницлера мужчина много рассуждает о женском равноправии, о праве женщин на внебрачные связи, — но жениться на своей возлюбленной, узнав о ее прошлом, не решается, в итоге, не может взять на себя ответственность за ее судьбу, — и она берет судьбу в свои руки, уходя в актрисы.

Брик, главный герой пьесы Тенесси Уильямса «Кошка на раскаленной крыше» является ценностным центром всего действия: его жена, его родители, его брат и невестка только и думают, как он поступит, и почему он пьет, и будет ли он бороться за наследство, и заведет ли он ребенка. Но Брик бессилен, он ничего не делает, только потребляет алкоголь — это пассивный ценностный центр, почти немыслимый в драматургии до начала XX века. И именно поэтому на сцену выходит женщина — «из-за спины» Брика выглядывает его жена Маргарет, которая берет ход действия в свои руки, и фактически вынуждает мужа стать и претендентом на наследство, и возможным отцом. «Ох уж эти слабые люди, — говорит Маргарет. — Слабые, красивые люди! Как легко вы отчаиваетесь! Нужно, чтобы кто-то забрал вас в руки. Нежно, ласково, с любовью» (пер. В.Воронина).

Военный вариант этой же ситуации мы видим в драме Брехта и Фейхтвангера «Сны Симоны Мошар», описывающие обстановку во Франции во время немецкой оккупации: из-за того, что мужчины медлят и трусят, в бой с врагом вступает девочка-подросток.

Впрочем, и женский персонаж может быть жертвой жизни, не способной бороться за свое счастье, и таким образом становящимся центром пьесы с точки зрения проявляемого к ним автором интереса, но не с точки зрения хода действия. Тут можно было бы привести две «параллельные» пьесы — «В швейцарской» Д'Аннуцио и «Стеклозверинец» Тенесси Уильямса — в обеих в качестве «ценностных центров» драм показывается совершенно не приспособленная к жизни девушка, не способная удержать рядом с собою жениха, и страдающая от этого.

Именно в драматургии XX века вообще встает вопрос о том, чтобы называть центрального персонажа «ценностным центром», — поскольку слишком проблематично называть главным героем лицо, не способное самостоятельно двигать действие.

Но если нельзя действовать — можно претерпевать.

XX век выдвинул на авансцену фигуру мученика — Впрочем, фигуру отнюдь не новую.

<sup>1</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века. С. 190.

## Глава 19

### Избиение младенцев

#### 19.1. Драматургия мученичества

Важнейшей разновидностью сюжетов о низвержении являются сюжеты о мучениках, живописующие страдания невинных жертв, о том, как злодеи или судьба доводят их до гибели.

Между сюжетами о «низвержении короля», «низвержении отца» и сюжетами, где в роли жертв выступают беззащитные существа, скажем, женщины или дети, — имеется большее сходство, чем это может показаться на первый взгляд, — поскольку беззащитность женщин и детей в определенной степени, также, как и сан правителя является «высоким социальным статусом», — ибо существуют восходящие еще к животным инстинктам моральные нормы, защищающие беззащитных существ (причем чаще, защищающие куда лучше, чем мощь «отцов», государей и прочих «альфа-самцов»). Если в сюжете о низвержении отца субитативное действие заключается в снижении высокого социального статуса, то в сюжете о страдании невинной жертвы субитация возникает из-за нарушения запретов, поддерживаемых традицией и даже врожденными инстинктами — такими, как запрет на агрессивное действие в отношении женщин и детей.

Сюжеты о невинных мучениках прямо противоречат тому положению аристотелевской поэтики, согласно которой в трагедии не следует изображать несчастья достойных людей, ибо это «не страшно, и не жалко, но отвратительно». Пьер Корнель в своих «Рассуждениях о трагедии» прямо говорил, что тема мученичества противоречит идеи Аристотеля о недопустимости изображать людей добродетельных попавшими в беду, и что это правило изгоняет мучеников из театра, и что некоторые его собственные пьесы получили успех вопреки этому правилу. Таким образом, тут мы фактически видим пункт, в котором поэтика Аристотеля оказалась в прямом противоречии с европейской театральной практикой, и именно из этого пункта вырос, если позволителен этот термин, **неаристотелевский театр**.

Театру не обойтись без мучеников, поскольку насилие, попрание моральных норм — субитативно, и именно по этой причине, как результат максимизации эстетических эффектов на единицу времени, появились пьесы, представляющие собой нагромождения ужасов — «чудовищных», то есть маловероятных, нежи-

данных в силу своего масштаба. Этому «жанру» отдал дань даже Шекспир, таков «Тит Андроник», малоудачная, и можно сказать, заслуженно забытая трагедия (впрочем, существуют сомнения в ее авторстве) — о римском полководце, у которого казнят детей, увечат дочь и обманом побуждают отрубить себе руку.

Крушение короля означает социальную катастрофу и социальную неожиданность — поскольку король был физически хорошо защищен от крушения. Мученичество ребенка является моральной катастрофой, но в той же степени, как и крушение короля, это социальная неожиданность — ибо общество «в норме» также склонно охранять детей, как и королей. К тому же дети и беззащитные женщины в гораздо большей степени вызывают сострадание — но в «норме» это сострадание, которое проявляют зрители, является для них защитой, ибо к такому состраданию склонны все, вплоть до преступников, судей и палачей. Поэтому, сострадание, проявляемое зрителем к избиваемому ребенку или женщине, служат своеобразным знаком того, что такое событие не просто «вопиюще», но и неожиданно, маловероятно, а, следовательно, субитативно.

Субитативный потенциал, таящийся в теме гибели добродетельного человека (в пределе — мученичества) объясняется ожиданиями, базирующимися на концепции вознаграждения добродетельного человека обществом, судом или Богом.

Хотя повседневный опыт постоянно не подтверждает эту концепцию, но ожидание такого воздаяния прочно встроено в коллективное подсознательное европейской (и не только европейской) культуры. Поэтому вплоть до сравнительно недавнего времени всякое опровержение концепции воздаяния, всякое отрицание вытекающих из него ожиданий воспринимались как шокирующие — и именно потому эстетически эффективные.

Устойчивость этого положения вещей тем более удивительна, что сами «опровержения» регулярно вырабатывались западной культурой с глубокой древности. Экклезиаст и Книга Йова демонстрируют сомнения в обязательности и справедливости воздаяния с предельной ясностью и проговоренностью. Античность использовала эстетические эффекты «несбывшегося ожидания» в сюжетах о гибели безупречных героев — таких, как Геракл, Гектор и Ахилл. Однако усилия морализаторов и сторонников теории воздаяния (хотя бы и загробного) всегда были мощными и создавали фон, на котором пессимистическое опровержение (или хотя бы сомнение) всегда могло выглядеть оригинальным, пикантным и сравнительно неожиданным. Через несколько тысяч лет после Экклезиаста Марк Твен пишет «Рассказ о хорошем мальчике» и «Рассказ о плохом мальчике» — сатиру на морализаторские дидактические книги, доказывающую, — как будто в этом есть нужда после Экклезиаста, — что бывает грех без возмездия и добро без награды. Драматический сюжет также использовал возможность играть на ожиданиях воздаяния.

Однако следует отметить, что трагический вариант этого аморализма — «не награжденная, уничтоженная добродетель» — использовался в драме гораздо смелее и чаще, чем его противоположность — «неотмщенный грех». Цензоры и знающие нравы публики директора театров всех веков были еще готовы смириться с гибелью невинного мученика, но неотмщенный злодей всегда казался с точки зрения полиции вопиющим безобразием, а с точки зрения публики —

фактом, морально непереносимым. В этой связи стоит вспомнить, о двух самых известных случаях «дописки» классических русских драм по требованиям цензуры: Островский был вынужден добавить в финал «Банкрота» («Свои люди — сочтемся») появление полицейского пристава, приносящего торжествующему злодею повестку из полиции, меж тем, как Лермонтов, дописывает к своему «Маскараду» целый эпизод, в котором главный герой-злодей разоблачается и сходит с ума. Причем, если в собраниях сочинений Островского эту введенную по требованию цензуры добавку обычно не печатают, то каноническим вариантом «Маскарада» как раз считается вторая, послецензурная редакция пьесы, — хотя театры иногда и отказываются от последнего эпизода.

В истории мировой литературы тема мученичества имеет еще то важное экзистенциальное значение, что она в наибольшей степени делает акцент на индивидуальность, на личность. Автономная индивидуальность особенно остро и ощущается изнутри, и наблюдается со стороны в том случае, если человек оказывается брошенным, отверженным всем миром, и если границы, отделяющие личность от среды, подчеркиваются враждебностью среды. Именно об этом говорил Владимир Пропп в известной статье об Эдипе: по его мнению, когда сюжет об Эдипе «спустился» из сферы мифа в «профанные» жанры и, тем самым, утратил свою сакральность, самым привлекательным его элементом стали именно страдания героя — причем страдания предполагали его выделение из социума: «Эдип, воплощение и средоточие города, его доблести и процветания, вдруг извергнут этим обществом, остается один с самим собой». По словам Проппа, страдание Эдипа «носит личный характер», а сцена прощания Эдипа в трагедии «Эдип в Колоне» «есть момент рождения человека в европейской истории»<sup>1</sup>.

Личность возникает тогда, когда она отстраняется от общества, а мученичество и насилие есть высшая форма отстранения — то есть, обрыва солидарности. В драматических сюжетах изображаются помехи воспроизводства социальных отношений, но мученичество как раз и означает, что человек оказывается выпавшим из сетей социальной солидарности, так что с ним перестают поступать как с полноправным членом общества. Мученик есть прореха в социальной сети. Как отмечает французский социолог Роббер Кастель, сиротство или мученичество создают «прореху в сетях первичной интеграции», разрыв социальных связей, — поскольку «когда совокупность связей с близким окружением, которые поддерживает индивид, основываясь на территориальной или вместе с тем семейной и социальной принадлежности, оказывается недостаточной для воспроизводства его существования и для обеспечения его защиты, появляется риск дезаффиляции»<sup>2</sup>.

С этой точки зрения очень любопытно мнение другого французского автора, Рене Жерара, который, опираясь в том числе на анализ мифа об Эдипе, отмечает, что коллективное насилие против одинокого индивида — важнейшая тема древнейших мифов, причем часто в центре повествования находится тема «коллективно изгнанного или убитого чужака»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Пропп В.Я. Фольклор и действительность М., 1976. С. 298.

<sup>2</sup> Кастель Р. Метаморфозы социального вопроса. Хроника наемного труда. СПб., 2000. С. 32.

<sup>3</sup> Жерар Р. Козел отпущения. СПб., 2010. С. 59.

## 19.2. Мученик и титан

Для структуралиста имеется большой соблазн сопоставить сюжеты о мучениках с сюжетами о великих героях титанического типа. Симметрия здесь двойственная: если говорить о способности титана подниматься над окружающими и бросать вызов небесам, то титан и мученик идут расходящимися путями: начинают они с «нулевой точки», с позиции обычного человека, но титан восходит вверх, а мученик низвергается вниз. Если же смотреть на этап «низвержения» титана, то симметрия оказывается несколько иной: и титан и мученик низвергаются параллельными маршрутами, но падать они начинают с разных уровней: титан — небес, с Олимпа, с монаршего трона, мученик — с поверхности земли, с позиции «обычного» человека.

При всем том, не-титанический, обыденный облик является принципиальным для героя-мученика. В теории Нортропа Фрая, именно для трагедии об «обычном человеке» соответствующей категории «низкого миметического модуля» сутью сюжета является «страдание» — пафос. «Пафос порождается слабостью героя, и наше сочувствие к этому герою обусловлено тем, что в нем мы видим самих себя... Главной фигурой пафоса часто является женщина или ребенок»<sup>1</sup>. «В отличие от высокой миметической трагедии пафос усиливается безответностью жертвы»<sup>2</sup>.

Именно обычный человек может оказаться «невинной» жертвой, и именно для охраны «среднего» человека существуют моральные нормы — королей охраняет их могущество, а не мораль, и поэтому сюжеты о нарушении моральных норм скорее будут связаны с неприятностями у рядовых поданных. Когда человек погружен в пучину горя, это тоже можно считать падением — пусть не таким глубоким, как падение с вершин власти, но зато более доступным для «вчувствования» со стороны обычного зрителя.

По толкованию О.М. Фрейденберг в основе противостояния сюжета о мученике сюжету о могучем герое стоит противостояние солярного и вегетативного мифических циклов: герои и солярного и вегетативного мифа вынуждены спускаться в царство тьмы и смерти, но герой-солнце побеждает всех чудовищ царства ночи и выходит из него победителем, а герой-растение все-таки умирает в царстве зимы, — и затем лишь может воскреснуть в результате чуда.

О сходстве-различии сюжетов о великом злодее и мученике писал также Вальтер Беньямин: «Совершенному злу» подобают драмы о тиранах и ужас, «совершенной добродетели» — драмы о мучениках и сочувствии... Тиран и мученик в эпоху барокко — две стороны двуликого Януса коронованной особы. Это два необходимых крайних воплощения монаршей сущности»<sup>3</sup>.

Однако при всей соблазнительности подобных умозрительных конструкций, точной границы между двумя сюжетными кругами не существует: многие титаны заканчивают свой жизненный путь мучениками, и сам Прометей был, прежде всего, мучеником: если героя распяли и приковали к скале, его титанизм

<sup>1</sup> Фрай Н. Анатомия критики. С. 237.

<sup>2</sup> Там же. С. 238.

<sup>3</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 56.

не виден, он проявляется лишь в стойкости перенесения мук, — добродетели, которую литература приписывает не только титанам, но и слабым женщинам.

Прометей, который противопоставляет себя обществу, богу или властям — всегда в конечном итоге слабее, он всегда уязвим, когда же в роли Прометея выступает нервный, чувствительный интеллект, то его уязвимость возрастает вдвойне. Макс Хоркхаймер писал, что в древнегреческой культуре понятие героизма неотделимо от понятия жертвы: «трагический герой берет начало в конфликте между племенем и его членами, — в конфликте, в котором индивид всегда терпит поражение»<sup>1</sup>.

Между бунтом против превосходящей силы и простой мученической гибелью нет четкой границы, все зависит от степени сопротивляемости и незащитности «бунтаря»: после уменьшения уровня сопротивляемости нестандартного героя ниже некоей неуловимой границы, тема бунта сама собой перерождается в тему мученического претерпевания. Бунтарь и мученик — это в одинаковой степени персонажи, сознательно или нет вступившие в противоборство с превосходящей силой. Мученик, в отличие от бунтаря, бессилён, но бессилие никогда не бывает абсолютным. В распоряжении мученика всегда остается возможность сопротивления словом, мыслью, демонстрацией своих качеств, и наконец сопротивление самоубийством. С другой стороны бунтарь, — если только это не «Великий Тамерлан» Марло, — никогда не является абсолютно сильным, он в конечном итоге проигрывает и становится мучеником. Так что, хотя метаобразы Мученика и Прометея ощутимо различны, границы между ними условны.

Разница между сюжетами о борьбе с превосходящей силой и сюжетами об «избиении младенцев», таким образом, не принципиальна и заключается в том, что в «трагедиях избиения» обстоятельства, призванные помочь главному герою (актанты-союзники в терминологии Греймаса), оказываются чрезмерно ослабленными. Едва обозначив свое присутствие, они немедленно прекращают действие, даже не успев отклонить его ход от линии последовательного ухудшения положения героя. Однако поскольку такие союзники все-таки время от времени появляются на сцене, то важным элементом действия в «трагедиях избиения» становится появление ложных надежд на спасение — прием, как отмечал Гаспаров, являющийся характерным элементом древнегреческой трагедии. Как всегда, важнейшим приемом сюжетосложения становится ослабление грозящей герою опасности и последующее разрушение появившейся надежды, — благодаря чему действие превращается в череду контрастов между ситуациями, ожидающими героя и соответствующих им эмоциональных колебаний между надеждой и отчаянием.

В трагедии псевдо-Сенеки «Октавия» жену Нерона пытаются спасти: философ Сенека — своими доводами, а римский народ — путем восстания. Но, доводы Сенеки не подействовали, народный бунт подавлен, и трагедия завершается тем, что Октавия идет к кораблю, который должен увезти ее в ссылку, грозящую смертью.

Витторио Альфьери, в конце XVIII века написавший собственную «Октавию», желая усилить момент «патоса», страдания героини, и подчеркнуть ее

<sup>1</sup> Хоркхаймер М. Затмение разума. К критике инструментального разума. М., 2011. С. 150.

беззащитность, предельно приглушает обстоятельства, защищающие героиню: Сенека с самого начала не имеет на Нерона никакого влияния, народ в версии Альфьери никакого восстания не поднимает, в итоге, действие трагедии еще больше приближается к чистому избиению.

В драме Гете «Внебрачная дочь» героиня, которую родственники пытаются сослать на далекие острова, последовательно пытается обратиться за помощью к судье, народной толпе, губернатору, настоятельнице монастыря. Все эти «актанты» первоначально обещают помощь — но затем отступаются, увидев королевский указ, отдающий героиню во власть своей воспитательнице. «Нанизывающая» структура этой пьесы, заставляет вспомнить русскую сказку о заячьей избушке, где заяц для борьбы с лисой (или козой) прибегает к помощи самых разных животных — собаки, волка, медведя, — однако все они отступают перед «гонительницей». Заяца в сказке спасает петух, а героиня Гете спасается, выходя замуж за честного судью.

### 19.3. Пьеса о мученике — пьеса о мучителе

Типичная схема сюжета об избиении младенцев — ситуация «беспомощные жертвы в руках безжалостного тирана». Такая коллизия имеет множество эстетических достоинств, поскольку включает в себя сочувствие к жертвам; возмущение творимой несправедливостью; контраст между положением тирана и жертвы, — как с точки зрения могущества, так и с точки зрения моральной правоты; демонстрация силы тирана, подчеркнутой беспомощностью жертв; подсознательное садистическое сочувствие тирану или восхищение им как носителем власти, свободы и способности контролировать ситуацию.

Главный же недостаток этой типической ситуации заключается в том, что она практически не имеет потенциала для развития действия. Сюжеты возникают из противодействия сил и помех для реализации намерений, а в ситуации «избиения младенцев Иродом» тирану ничего не противопоставляется. Он может уничтожить свои жертвы, — но слишком быстро, чтобы это заняло целый спектакль; он может их мучить, — но это слишком однообразно.

В примитивных вариантах сюжет мученической пьесы может сводиться просто к плачу об умершем, — как в ранней литургической драме «Плач трех Марий», — или к плачу о своей участи, — как в «Дидоне» Жоделя. Но очевидно, что больших перспектив для драмы такое решение не имело.

Какой же возможен выход?

Только один: если никто не может противостоять тирану, то ради развития сюжета он должен сам временно умалить свое могущество. Он должен играть с жертвой, давать ей временную надежду, ослаблять свой натиск, чтобы затем его усилить и т. д. Чтобы быть интересным с точки зрения сюжеттики, тиран должен быть изощренным манипулятором.

«Химически чистый» образец такого сюжета демонстрирует трагедия Альфьери «Филипп», рассказывающая об уничтожении испанским королем Филиппом своего сына Карлоса и жены Изабеллы. В этой трагедии жертвы с самого



начало осознают свою обреченность. Трагедия (как и псевдо-сенековская «Октавия») начинается с ожидания гнева тирана.

У дона Карлоса Альфьери — в отличие Карлоса Шиллера — нет никаких возможностей и ресурсов, чтобы хоть как-то противостоять отцу; и если действие развивается, — то только потому, что король начинает с жертвами игру: устраивает шутовской суд, демонстрирует готовность простить Карлоса, дает Изабелле надежду на возможность устроить побег сына из тюрьмы и т. д. В драме об избиении младенцев инициатива, право «вести действие» всегда находится на стороне тирана.

Страдания мученика, по сути дела, представляют собой летопись преступлений и грехов его мучителя, поэтому пьеса о мученике одновременно может являться пьесой о мучителе, обличением его мучителя, — хотя при этом, в «моральном» отношении мучителю уделяется больше внимания, чем с точки зрения сценического времени.

Возможно, тут будет уместно привести мнение Эрика Бентли, считавшего, что в мелодраме жалость к герою является менее впечатляющей составляющей по сравнению со страхом, внушаемым злодеем. Хорошим примером здесь может служить пьеса Джакометти «Бланка Мария Висконти», повествующая о страданиях и смерти миланской герцогини Бланки Марии, гонимой своим сыном — герцогом, убившим собственных братьев, выдавшим сестру за старика и затем отравившим собственную мать. Герцог — скорее второстепенный персонаж, однако все действие направлено на него, все остальные персонажи обсуждают его действия и возможность им противостоять. Бланка Мария дает образец «буйного» мученичества, — она страстно обличает сына, страстно и страдает. Однако в итоге совершает подвиг самопожертвования: заботясь об упрочении государства и о своем сыне-злодее, она сначала отказывается поддержать антигерцогское восстание, повторно коронует герцога и, будучи отравленной им, заявляет, что покончила с собой — дабы слава матереубийцы не расшатала герцогский престол.

С темой палачей и мучеников тесно связана проблема опознания главного героя пьесы: палач более активен, его поступки двигают действия, но мученик является ценностным центром и притягивает сочувствие зрителя. Вообще говоря, в сфере литературоведения все классификации достаточно условны, и нет никакой физической необходимости, которая бы принудила нас считать так, а не иначе. Если мы определим «главного героя», как героя, инициирующего действия и движущего его своей активностью, то мучителя, несомненно, придется считать «главным». Единственное, что можно сделать, — добиться того, чтобы используемые понятия, во-первых, более или менее соответствовали традиции их употребления, и, во-вторых, были более или менее адекватны тому мировоззренческому фону, на котором создавались пьесы. А этот фон — при всех многочисленных оговорках, хотя не всегда предполагал гуманность в смысле сочувствия любому человеку, но всегда предполагал сочувствие к жертве, к слабому и обиженному, причем это относится к драме как христианской так и дохристианской эпох (однако не относится к драмам «постнищевским» — достаточно вспомнить драматургию Горького). В соответствие с этим главный герой должен быть не просто важным участником действия — он должен привлекать к себе

внимание и сочувствие зрителей. Здесь надо оговориться, что имеется в виду не реальное сочувствие зрителей, которое можно увидеть в зрительном зале, а лишь гипотетическое сочувствие, предполагающееся автором, а также стоящей за его плечами традицией. Однако «гипотеза», утверждающая, что зритель будет сочувствовать жертве, как правило, оказывается достоверной — и, по-видимому, потому, что жалость к слабому является одним из фундаментальных, врожденных склонностей человеческой психики, стоящей едва ли не по ту сторону всевозможных цивилизационных и культурных условностей. Во всяком случае, сюжеты, сочувствующие униженным, сиротам, брошенным детям, калекам и старикам, находятся в сказках и мифах самых отдаленных и примитивных народов.

Можно рассуждать о том, как и почему этот эмоциональный комплекс выработался в ходе биологической и социальной эволюции, что в его основе лежит необходимость защищать потомство, что он связан с взаимовыручкой, существующей не только у людей, но и у всех коллективных животных, — так или иначе, чувство жалости к обижаемым слабым есть, оно естественно, и едва ли не врожденно, и драматическая литература его интенсивно эксплуатирует.

Разумеется, критерий сочувствия — не всегда надежен и однозначен, но статус главного героя, как являющегося точкой фокусировки зрительской эмпатии, порождает еще один, более формальный, критерий отличия главного героя. Поскольку именно судьба главного героя в наибольшей степени интересует зрителя, именно главный герой становится важнейшим участником тех эпизодов действия, которые именуется «кульминацией» и «развязкой». В трагедии, предполагающей гибель героя, главного героя также маркирует участие в эпизоде, который в схеме Фрайтага называется «катастрофой». Собственно говоря, именно развязка определяет, кто же из героев был главным: в развязке «Эмилии Галотти» Лессинга Одоардо Галотти убивает свою дочь, а принц оказывается в положении безучастного зрителя. По одной завязке определить главного героя драмы невозможно, и только тень, отбрасываемая развязкой на завязку драмы, позволяет сказать, была ли завязка активной или пассивной. Однако такой формальный критерий выявления главных героев, как участие в развязке работает лишь в случае, если он находится в согласовании с более важным критерием, связанным с распределением зрительского внимания.

Необходимость сочувствия зрителей как своеобразного психологического «маркера» главного героя, предопределяет нечто вроде художественного закона: при прочих равных условиях, если участниками драмы являются палач и жертва, главным героем оказывается жертва. Оговорка «при прочих равных условиях» — конечно немаловажна. Положение жертвы создает персонажу драмы очень важные преимущества. Предполагаемые (реконструируемые) сочувствие и внимание зрителей могут быть на стороне жертвы, несмотря на то, что отрицательный персонаж демонстрирует большую активность и яркость. Но злоупотреблять преимуществами жертвенной позиции до бесконечности невозможно. Яркость характера, активность поступков, — все это факторы, способствующие привлечению внимания зрителя к персонажу. Позиция жертвы — один из этих факторов, но он не способен работать в одиночестве. Палач и жертва находятся как бы на разных чашках весов, стараясь перетянуть на себя процесс «эмпатии» зрителей, то есть, стараясь стать тем персонажем, с которым зритель, помимо

своей воли, будет отождествлять себя. Положение жертвы придает заведомое преимущество — но оно не предопределяет победу с железной необходимостью. Существует некая неуловимая грань, после которой различие в яркости образов палача и жертвы становится столь разительным, что палач переключает на себя внимание зрителей.

Внимание зрителей ищет в пьесе образы, которые бы послужили для него «точкой опоры». Если достойного персонажа, находящегося в положении жертвы, не находится, внимание и даже сочувствие гипотетических зрителей «облакачивается» на персонажей-палачей. Примером «балансировки» на невидимой грани, могла бы служить трагедия Фридриха Геббеля «Женевьева», повествующая о том, как несчастная Женевьева становится жертвой интриг и домогательств Голо — приближенного ее мужа Зигфрида. Женевьева несомненно призвана привлекать сочувствие зрителей, но она слишком бледна и бессловесна, в то время как Голо не просто ярок и деятелен, и не просто доминирует в сюжете, — он сам переживает трагедию, становясь участником и кульминации, и развязки. Если Женевьеву муж выгоняет из дому, то Голо становится сам себе судьей и кончает с собой. Переводчик и исследователь Геббеля А.Карельский полагает, что данную трагедию стоило бы назвать не «Женевьвой» а «Голо».

На фоне этого сравнительно сложного, и сравнительно редкого случая, трагедии Шекспира о злодеях — такие как «Макбет» и «Ричард III» — уже не кажутся загадочными. Литературная критика уже несколько столетий гадает над вопросом, почему зрители сочувствуют этим явно отрицательным, а порою и отвратительным шекспировским персонажам. Между тем, Шекспир просто не оставил зрителю никакой альтернативы. В «Макбете» и «Ричарде III» нет ни одного персонажа-жертвы, который бы мог конкурировать со злодеями за положение главного героя. В некотором смысле, в этих трагедиях есть палач, но нет жертвы. Точнее сказать, жертв очень много, но все они — второстепенные персонажи, так что зрительское внимание просто не может избрать одного из них. В сущности, это не просто пьесы с ярким отрицательным героем — фактически, это пьесы с единственным героем, остальные персонажи оказываются на их фоне бледными тенями.

При всем том совсем не очевидно, что шекспировский Ричард III является объектом зрительского сочувствия. Если в отношении персонажей-жертв пара «сочувствие и внимание» могут рассматриваться как единый психический акт, то ситуация, когда единственный персонаж драмы обладает ярко выраженными отталкивающими чертами, показывает, что хотя сочувствие предполагает внимание, внимание совсем не обязательно и не в одинаковой степени влечет за собой сочувствие. Сочувствие есть, кроме прочего, внимание к человеку, сочетающееся с симпатией, с желанием удачи, и, наконец, с «эмпатией» то есть разделением переживаемых персонажем чувств. Сочувствие Ричарду III как раз не обязательно. Наряду со зрителем, сочувствующим тирану, столь же легко представить зрителя, который в течение всего действия шекспировской пьесы испытывает к кровавому королю отвращение и желает ему всяческих неудач. Но даже отвращение к убийце не противоречит наличию пристального внимания и даже жгучего интереса к его судьбе.

## 19.4. Христианство и античность

На первый взгляд и слово, и само понятие «мученик» связано прежде всего с христианским церковным преданием, и при его богословской разработке — со специфической классификацией христианских святых. Как драматический персонаж мученик должен возникнуть из христианских сюжетов и из средневековой духовной драмы. Именно мученик, как это отмечает Лессинг в «Гамбургской драматургии», обычно является главным героем христианской трагедии.

Вечным символом сюжетов об издевательствах над беззащитными существами конечно служит новозаветное «избиение младенцев». Впрочем, младенцы не являются полноценными персонажами, в отличие, скажем от самого Христа. В определенном смысле Христос был первым мучеником, открывшим длинный ряд пострадавших за веру — причем, в том числе и в подражание его примеру. Как известно, отдельной проблемой раннего христианства была забота распинаемых мучеников не выглядеть как подражание распятому Христу, — отсюда андреевский крест в виде буквы «X» и распятия вниз головой. Распинаемый Христос тоже может стать героем драмы — существует анонимная драма XII века «Страждущий Христос», ранее приписываемая Григорию Назианзину. Но для концептуализации мученичества Иисуса Христа привлекалось понятие искупительной жертвы, «жертвенного агнца», которое заимствовано у язычества — так же, как для написания «Страждущего Христа» были заимствованы стихи Еврипида. И это напоминает нам, что истоки мученической темы — в культуре вообще, и в драме в частности — куда древнее христианства.

Мотивы мученичества являются базовыми для самого жанра трагедии. По мнению многих авторов, в самой основе трагического жанра лежит архетип жертвы: «Основной герой героической трагедии — это зверь в форме или “козла отпущения”, убиваемого, разрываемого на части не-тотема, или в форме “агнца”, тотема, убиваемого точно так же»<sup>1</sup>. Античность — и, в частности, драматургия Еврипида, — знала действительно человеческие жертвоприношения — в том числе и искупительные. Эти жертвоприношения стали важнейшим сюжетобразующим мотивом для древнегреческой трагедии. Греческая трагедия знает множество мучеников в широком смысле слова — людей, претерпевающих мучение. В трагедиях Еврипида прямо говорится о религиозном жертвоприношении одного из персонажей — совершаемых без его воли — как в «Ифигении в Авлиде» — или добровольно и героически — как в «Гераклидах», «Финикиянках».

Конечно, у большинства из этих «страдательных» персонажей можно найти немало отличий от мучеников христианства. Во-первых, они часто терпят не от других людей, а от судьбы и богов, как Эдип и Прометей, либо от безличных врагов как плененные греками троянки. Во-вторых, они терпят страдания не по своей воле — хотя, среди христианских мучеников также были те, кому судьба не оставила выбора, — с этой точки зрения их вполне можно сопоставить с пленными троянскими женщинами в «Гекубе» и «Троянках» Еврипида. Но все же высшим типом мученичества является мученичество добровольное, когда

<sup>1</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 74.

христианину предоставляется возможность спастись, хотя бы ценою отказа от веры. К этому типу мученичества близок Прикованный Прометей, но еще ближе — те герои античной драмы, которые в буквальном смысле добровольно дают принести себя в жертву — жертву богам во имя близких себе людей или во имя своего города.

«Семейный» вариант подобного добровольной жертвенности мы видим в трагедии Еврипида «Алкеста», где героиня соглашается умирать вместо мужа — после того, как от этого отказались родители и слуги. Своеобразным повторением этого сюжета станут позднесредневековые моралите, в которых обреченный на смерть человек ищет спутника, который бы сопровождал его на тот свет.

И все же, «семейность» сюжета «Алкесты» — скорее исключение. В античной драме жертва осуществляется, как правило, во имя военной победы. Особенно любим этот сюжет Еврипидом. Ради победы Афин над Аргосом добровольно приносит себя в жертву дочь Геракла Макария — героиня еврипидских «Гераклид».

В «Финикиянках» ради победы Фив над Аргосом себя приносит в жертву молодой Менекей.

Также ради победы Афин над фракийцами, приносит в жертву собственного ребенка афинский царь в несохранившейся трагедии Еврипида «Эрехфей».

Кульминация еврипидовской «Ифигении в Атлиде» заключается как раз в том, что насильственное жертвоприношение Ифигении превращается в добровольное — и это видимо предопределяет счастливый финал, когда за мгновение до убийства боги «восхищают» Ифигению на небо — что, конечно, порождает соблазн провести «кошунственную» аналогию с распятым и вознесением. По словам Вальтера Беньямина, «Трагическая поэзия основана на идее жертвы — этой жертвой одновременно откупаются от старых богов, хранителей древнего закона, создают новую общность — это жертвы на разделе эпох»<sup>1</sup>. Смысл трагедии — в «жертве, которая, покоряясь древним положениям, порождает новые»<sup>2</sup>.

Разумеется, военная целесообразность всех этих жертвоприношений резко отличает добровольные жертвы Еврипида от мирных мучеников раннего христианства. Однако эпоха крестовых походов и реконкисты породила случаи, когда христианское мученичество за веру стало смешиваться с военным героизмом — что, например, нашло драматическое воплощение в «Стойком принце» Кальдерона. Мучение, принимаемое христианами от мавров, в том числе в плену, вообще является типичным сюжетом XVI—XVII веков. Тут можно вспомнить драму «Алжирские нравы» («Жизнь в Алжире») Сервантеса — также о жизни христиан-пленников. Таким образом, фигура христианского мученика приблизилась, — а в определенном смысле даже вернулась, — к своему прообразу, добровольным жертвам античности. Жертвует своим сыном и герой испанской ренессансной драмы Гевары «Дон Алонзо Перес де Гусман».

В дальнейшем этот образ мог развиваться на этом направлении только по пути очищения от следов христианства. Лессинг, который много размышлял

<sup>1</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 101

<sup>2</sup> Там же. С. 104.

об изображении христианских мучеников в театре, пришел к выводу, что «личность истинного христианина совсем не театральна»<sup>1</sup>, пишет трагедию «Филот», в которой герой — сын царя, попав в плен к врагу, и не желая, чтобы его жизнь была обменена на территориальные уступки, добровольно жертвует собой. Фабула «Филота» идентична фабуле кальдероновского «Стойкого принца» — с той лишь разницей, что в мотивировках Филота полностью отсутствуют следы какой бы то ни было религии. Филота интересуют только военные и политические соображения, а Лессинг в «Гамбургской драматургии» требует, чтобы у мученика были основательные мотивы, между тем, как мотивы Стойкого принца — сохранность церкви, распространение религии — для протестантского автора конца XVIII века уже не являются основательными. Сходство с греческими образцами здесь еще более усилено: противостояние Филота и царя Аридея у Лессинга вполне аналогично противостоянию жертвенного Менекея и его отца Креонта в «Финикийках» Еврипида: отец пытается отговорить сына от самопожертвования. Правда Аридей — не отец Филота, но его сын тоже в плену, и предполагается, что отец Филота мыслил бы так же, как Аридей.

Позже сюжеты о доходящей до мученичества стойкости, проявляемой на войне, возникали в европейской драме всякий раз, когда континент захлестывала очередная крупная война. Например, наполеоновские войны породили пьесу Кернера «Граф Црини», где можно увидеть очередной «военный» варианта сюжета о мученичестве: граф, осажденный в небольшой крепости огромной турецкой армией, проявляет чудеса самоотверженности, и готовность пожертвовать не только собой, но женою и дочерью.

Но, наверное, высшей точкой слияния традиционной, христианской темы мученичества с темой военного героизма могут служить «Сны Симоны Мошар» Брехта и Фейхтвангера. В «Снах» рассказывается о маленькой девочке, во сне воображающей себе Жанной Д'Арк и единолично вступающей в борьбу с немецкими оккупантами, когда взрослые парализованы страхом. Она поджигает немецкие запасы бензина, за что французы ее отвозят в сумасшедший дом. В этой пьесе, не являющейся шедевром, пьесе, написанной под влиянием суровой военной минуты, чудесным образом объединены множество мотивов, делающих тему мученичества привлекательной для театра: образ Жанны Д'Арк; тема добровольного самопожертвования во имя победы над врагом; борьба с врагом ребенка, когда взрослые испуганы; борьба с врагом девочки, когда мужчины отступили; избиевание младенцев; уничтожение человека его близкими и соотечественниками.

Однако кроме героев, соглашающихся принести себя в жертву богам во имя победы, античность дала еще образ мученической смерти Сократа — человека, не только доблестно претерпевшего свое осуждение, но и превратившего свою казнь как преступника в добровольное жертвоприношение, совершаемое во имя законов города и таинственной посмертной судьбы. Немаловажно, что главным источником сведений о смерти Сократа является «Апология» Платона, написанная в диалогической форме — то есть, практически уже драматургического произведения. По Вальтеру Беньямину, именно смерть Сократа является истоком

<sup>1</sup> Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. С. 12.

христианской трагедии святого: «Умиравший Сократ знаменовал возникновение мученической драмы, как трагедийной пародии»<sup>1</sup>.

Важнее всего то, что Сократ надеется обрести нечто по ту сторону смерти, в то время как герой античной трагедии целиком подчиняется смерти, смерть для него «форма жизни»<sup>2</sup>. Как и христианский мученик, отмечает Беньямин, Сократ ушел из жизни добровольно, поэтому его любили отцы церкви и не любил Ницше. Как и христианские мученики, Сократ гоним обществом и властями. Таким образом, «Апология Сократа» — полудраматическое произведение, во всех смыслах близкое к трагедии, — является связующим звеном, объединяющим античную тему искупительной жертвы и порожденную ей тему добровольного самопожертвования с европейскими постантичными разработками темы христианского мученичества.

## 19.5. Квинтет мученичества: война, политика, семья, религия, и любовь

Классифицировать разработки темы мученичества в драме можно было бы по тем обстоятельствам, которые приводят героев к мученической участи. Среди этих обстоятельств важнейшими являются — военные, политические, религиозные и любовные.

Самое любопытное, что как раз чисто религиозное мученичество в истории европейской драматургии представляет собой довольно редкое явление.

Хотя средневековые приблизило драматургию к теме мученичества в узком смысле слова, однако средневековые драмы, в отличие от житийной литературы, стараются дать возможность спастись герою, поэтому в средневековых драмах мы имеем дело скорее с угрозой мученичества. Например, в «Игре о святом Николае» Жана Боделя (XIII век) честный христианин попадает в руки язычников, он должен быть отдан палачу, — но явившийся святой Николай спасает его. Драматичность темы избиения младенцев делает, в частности, привлекательным для религиозной драмы библейский сюжет об Аврааме и Исааке, — в середине XV века он находит воплощение в мистерии «Авраам и Исаак» Фео Белькари. Однако, как известно, обреченный на жертву Исаак в последний момент оказывается спасенным.

Парадоксально, но именно новое время, которое, в отличие от дидактической средневековой драмы, признавало возможность плохого конца, дало изображение гибели человека за религиозные убеждения — как, например, в «Волшебном маге» Кальдерона. Но в этой пьесе тема мученичества возникает лишь в финале. Настоящих драм о религиозных мучениках вспомнить очень трудно. Этой теме посвящена трагедия Корнелия «Полиевкт» — но в ней герои отделяются лишь испугом, финал пьесы счастливый. Религиозным мучеником можно назвать героя «Стойкого принца» Кальдерона — но все же, он не столько мученик за веру,

<sup>1</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 109.

<sup>2</sup> Там же. С. 110–111.

сколько военнопленный, не желающий отдать врагам захваченный город, а религиозные мотивы являются лишь обоснованием военных. В XVIII—XIX веках тема религиозного мученичества практически уходит из театра. В XX веке к этой теме возвращается Клодель: мотивы мученичества наиболее отчетливо видны в его пьесе «Благая весть Марии», где мученик становится чудотворцем: прокаженная Мария оживляет мертвого младенца-племянника, но потом оказывается убитой воспылавшей ревностью сестрой.

«Военное мученичество» — самое древнее, воплощенное еще в античной драматургии. Как уж говорилось, в пьесах Еврипида упоминаются жертвоприношения людей, совершаемые во имя военной победы. Но это — лишь эпизоды в довольно сложных по сюжету драмах. Зато почти исключительно человеческим страданиям, стенаниям и оплакиванию своей чести посвящены трагедии Еврипида, посвященные судьбам плененных греками троянок — «Гекуба» и «Троянки».

Лучшим примером воплощения темы войны в мученичество могла бы послужить пьеса Толлера «Немецкий калека», главный герой которой — тонко чувствующий инвалид, потерявший мужские способности из-за ранения на войне, остро переживающий свое увечье — и при этом мучающий свою жену, и в итоге, доводящий ее до самоубийства. В ходе пьесы демонстрируется полная неспособность имеющихся у общества идеологических инструментов что-то сделать с таким страданием — утешить калеку не могут ни религия, ни надежды на победу коммунизма.

«Немецкого калеку» стоило бы сопоставить с древним образцом — «Филоктетом» Софокла, трагедией, значительную часть действия которой составляют описания страданий Филоктета, брошенного на необитаемом острове своими боевыми товарищами и страдающего от укуса змеи. Болезнь сочетается в нем с муками человека, преданного всеми — и хотя, Филоктет, как и герой «Немецкого калеки» Эуген, в определенном смысле — жертва войны, две эти пьесы можно было бы выделить в особую категорию — трагедию инвалидности.

Как историю «военного» мученичества можно истолковать и «Мамашу Кураж и ее дети» Брехта — чей сюжет, по сути, является летописью потерь: имущество и дети мамы Кураж гибнут в машине войны, которая предстает как фабрика мученичества.

Говоря о «политическом» мученичестве, стоит отметить, что этот мотив очень трудно отделить от пьес, в котором невинные жертвы страдают от родственников изводящих их, скажем, из-за наследства. Мотивация — наследство — одинакова у королей и простых людей, методы часто близкие, и когда речь идет о наследстве, скажем итальянской герцогини, остается не ясно, идет ли речь о политике, о борьбе за власть или о семейном деле. Традиционная драма вообще имела склонность представлять дела правящей элиты как дела неких семей, как дела догосударственного рода. Тираны, как простые смертные, также гоняются за наследством и пытаются избавиться от жен. Поэтому, может быть, более точно говорить о мучениках «семейных и политических» обстоятельств.

Первая из известных пьес такого рода, настоящие нагромождение ужасов, пьеса, во многом предопределившая жестокость ренессансной — итальянской и английской — драматургии является трагедия Сенеки «Фиест», описывающая



страшную месть одного брата другому, скормившему ему его собственных сыновей. «Фиест» — и трагедия о мести, и трагедия о страданиях терзаемого злодеями человека, и — фоновым образом — пьеса о политической борьбе, ведь герои драмы Атрей и Фиест — соперники за царский престол.

Еще более ярко выраженной «мученической» трагедией в драматургии Сенеки (точнее — псевдо-Сенеки) является драма «Октавия» — об убийстве императором Нероном своей первой жены; позже этот же сюжет в еще более чистом, мученическом, варианте был повторен Альфьери.

В елизаветинском театре наиболее «мученическая» пьеса — это, пожалуй «Герцогиня Амальфи» Джона Уэбстера — об убийстве женщины собственными братьями из-за наследства. Впрочем, очень сильны мотивы мученичества и в «Короле Лире». Недаром существует мнение о сильном влиянии «Книги Йова» на поэтику «Лира»<sup>1</sup>. Литературовед Р. Уаймер, говоря об английских трагедиях XVII века, отмечает, что в их основе лежит сценический парадокс, создаваемый «напряжением между достоинством человека и его отчаянием, выражающим суть ренессансного взгляда на человека как существа гордое, но несчастное»<sup>2</sup>.

В этом же ряду — «Внебрачная дочь» Гете — также о дочери герцога, преследуемой братом из-за наследства.

Во второй половине XVIII века появляется совершенно уникальный, образец чистой пьесы о мученичестве — пьесы, в которой, по сути, нет действия, и нет ничего кроме мучений и стенаний. Первый подражатель Шекспира в Германии, Генрих Герстенберг в трагедии «Уголино» (1767), просто без особых сюжетных изысков изображал страсти людей перед гибелью с максимальной экспрессивностью. Сюжет трагедии был взят из «Божественной комедии» Данте, в которой рассказывалось о гибели Уголино, замурованного в башне вместе с тремя сыновьями.

Четыре героя «Уголино» представляют собою 4 типа мученичества: Гаддо кротко и без жалоб умирает; Франческо представляет собой тип бойца, готового сопротивляться, и активно ищущего выход из создавшегося положения; Ансельмо оказывается просто человеком, он готов от голода есть труп брата, и, наконец сам Уголино приводит трагедию к логичному финалу тем, что испытывает катарсис, духовное очищение мучениями — в конце трагедии он произносит, что «моя истерзанная душа исцелена». Таким образом, трагедия демонстрирует разные степени сопротивления духа внешнему давлению, и высшим типом этого сопротивления оказывается способность духа изменяться и расти под действием этого давления.

Впрочем, «Уголино» — беспрецедентная пьеса. Мученичество в чистом виде не предполагает многоходового действия и поэтому не может представлять большого интереса для драматургии. Уникальность трагедии Герстенберга заключается в том, что его литературной основой является не целостный сюжет, а один эпизод — в данном случае эпизод из «Божественной комедии». Рядом с этим странным и явно не вписывающимся в драму своего времени произведе-

<sup>1</sup> Комарова В.П. Шекспир и Библия (Опыт сравнительного исследования). СПб., 1998. С. 87–102.

<sup>2</sup> Wymers R. Suicide and despair in the Jacobean drama. Brington, 1986. P. 4.

нием можно поставить созданную в начале XIX века пьесе Делавиня «Дети короля Эдуарда», изображающую также лишь один эпизод бессмертной биографии Ричарда III, увековеченной Шекспиром — а именно, уничтожение Глостером своих принцев-племянников. Кульминацией и финалом пьесы становится гибель детей.

С переходом «высокой» драмы в буржуазную, в «семейно-политических» трагедиях отступает момент «политики» и увеличивается момент «семейственности». Общие структуры сюжета сохраняются, но антураж и социальная конкретика изменяются. Борьба за трон переходит в войну за деньги, но и тут возможны свои мученики, примером чего может служить трагедия «Вороны» Анри Бека — о разорении вдовы и дочерей промышленника компаньоном покойного мужа. Семья впадает в бедность, терпит насмешки и предательства, одна из дочерей, брошенная женихом, сходит с ума, вторая вынуждена выходить замуж. И если раньше гонения терпели наследники трона, то теперь — наследники фабрики.

Наряду с «военными» и «религиозными» вариантами мученичества в XVI—XVII веках возникает его «лирическая» разновидность, популярными становятся сюжеты о трагических судьбах женщин в любовных перипетиях, рассказы, в которых один из влюбленных становится мучителем и погубителем другого. Возникновение «любвонной» разновидности мученичества вполне закономерно, — поскольку драматургия первых веков Нового времени пыталась привить любовные мотивы в любой попадающий в ее поле зрения материал, в том числе и тот, который был начисто этих мотивов лишен. Пленная троянка Поликсена, которую в трагедиях Еврипида «Гекуба» и «Троянки» приносят в жертву, — типичная мученица, но в «Поликсене» Озерова мученичество превращается в добровольное воссоединение с любимым. Таким образом, недобровольная жертва античного сюжета во-первых, начинает напоминать христианских мучеников своей добровольностью, — но военные и религиозные мотивы этого мученичества заменяются любовными.

Вообще в историях «лирического» мученичества вплоть до XX века можно выделить три основных разновидности: рассказы о женщинах, брошенных возлюбленными, о женщинах, убитых из ревности, и о женщинах, погубленных домогающимися их злодеями.

Истории брошенных женщин в драматургии прослеживаются, как минимум, начиная с XVI века, когда драматурги начали обрабатывать взятый у Вергилия сюжет о Дидоне, брошенной Энеем на одном из островов и покончившей с собой. В Англии пьеса о Дидоне создана Марло и Нэшем, во Франции — Этьеном Жоделем, во всех случаях в центре драм находятся «патетические» (от слова «патос») монологи брошенной Дидоны. Продолжение этой темы — женщины-мученицы, брошенные жестоком мужчиной, — можно отчасти увидеть в судьбе Офелии в «Гамлете», а более четко — в «Ричарде Дарлингтоне» Дюма-отца. В последней пьесе злодей Дарлингтон, пытаясь избавиться от любящей его жены, чтобы жениться на богатой, сначала ссылает жену в деревню, потом требует от нее развода, потом пытается выслать ее за границу, и в конце концов убивает.

Начиная примерно со второй половины XVIII века, в европейской драматургии вырабатывается сюжетный лейтмотив — история женщины, соблазненной,

и брошенной своим любовником в результате чего судьба ее, полная страданий, складывается трагично — она либо умирает от болезни, либо кончает с собой, либо убивает незаконно прижитого ребенка и попадает под суд. Тема эта, с различными вариациями, продолжается до XX века, примером чего является драма «Беглая» Голсуорси.

Тема детоубийства разрабатывалась немецкими драматургами эпохи «Бури и натиска» — в «Страждущей женщине» Клингера, в «Детоубийце» Генриха Лепольда Вагнера. Через столетие после «Бури и натиска» классический штюрмерский сюжет — соблазнение девушки учителем — повторяется Ведекиндом в драме «Музыка», повествующей о том, как упорное желание девушки стать певицей приводит ее к связи с учителем музыки, приносящей ей сплошные страдания. Вся пьеса Ведекинда — мортиролог, последовательное развертывание страданий, переносимых героиней. В принципе, сюжет «Музыки», — во многом повторение сюжета «штюрмерской» пьесы Ленца «Гувернер», при этом характерное для пьес XVIII века, для Вагнера и Гете детоубийство превратилось в более современный криминальный аборт — также приводящий героиню сначала к бегству за границу, а потом в тюрьму. После этого, сюжет повторяется по второму разу, но с небольшими вариациями: героиня «Музыки» опять приживает от любовника второго ребенка, но ребенок рождается больным и умирает, а несчастная мать сходит с ума.

Самоубийство брошенной девушки мы видим в «Марии Магдалине» Гебеля, ее смерть от горя — в «Борьбе за существование» Альфонса Доде и «Вина рождает вину» Джакометти. Островский использует этот сюжетный лейтмотив в таких пьесах как «Последняя жертва», «Трудовой хлеб» — но героини Островского не умирают, а выходят замуж за нелюбимых, хотя и надежных мужчин.

Стоит обратить внимание, что эти пьесы немногочисленны отнюдь не потому, что вообще домогательства к женщине, соблазнения, насилия в драматургии редки. Как раз наоборот, этот сюжет крайне частый, однако в большинстве случаев у женщины все-таки находится какой-то спаситель и мститель: жених, возлюбленный, отец, брат, иногда — как в драмах Лопе де Вега — народ или король, бывает даже — как в драме Бульвер-Литтона «Лионская красавица» — совесть соблазнителя. Бывают парадоксальные случаи, когда спасение женщины означает ее убийство — как в драмах об убитой собственной отцом римлянке Виргинии, и созданной на их мотив «Эмилии Галотти» Лессинга. Однако в этих пьесах все — и сам отец, убивший дочь, и сама дочь, и все зрители должны понимать это убийство именно как спасение.

Испанская драматургия XVI–XVII веков активно разрабатывала тему убийства женщины из ревности — убийства часто ошибочного. Тема убийства из ревности, прежде всего, ассоциируется с шекспировской Дездемонной — но, как это ни странно, сюжет Отелло для английского театра сравнительно оригинален, в то время как в испанском театре этого времени он стереотипен. Прежде всего, стоит сказать о драме Лопе де Вега «Наказание — не мщение», также рассказывающей о взаимной любви и гибели сына и жены некоего государя — и хотя государь показан формально правым, испанский драматург явно критикует его холодную жестокость и сочувствует жертвам.

Вообще, расправа мужа над женой по малейшему подозрению — типичный мотив испанского театра XVI—XVII вв., и прежде всего, характерный для Кальдерона (драмы «Врач своей чести», «Художник своего бесчестья», «За тайное оскорбление тайное мщение», «Ревность — ужаснейшее чудовище в мире»). Данный факт является одним из проявлений принадлежности Кальдерона к барокко — направлению, активно использующему выразительные возможности «крайностей», и потому склонных преувеличивать всякую контрастность. Как писал Вальтер Беньямин «Во всех определениях барочной драмы, имеющейся в справочной литературе, в сущности можно опознать описание драмы о мученике. Внимание их направлено не столько на деяния героя, сколько на переносимые им страдания, более того, зачастую не столько на душевные терзания, сколько на телесные муки, его преследующие»<sup>1</sup>. При этом, по мнению Вальтера Беньямина, в барочной драме образ мученика уже отделился от породивших его религиозных концепций. И если для христианского мученика характерна надежда на избавление, то для барочного, как и для стойка, более важным становится достоинство. В то же время, по мнению Вальтера Беньямина, именно элемент страстей роднит барочную драму со средневековой.

В непосредственной близости к мотиву убийства из ревности находятся пьесы, в которых женщине в ходе любовных сюжетов приходится столкнуться со злодеем, который из ревности или неудовлетворенной страсти обрекает ее на мученическую гибель. Таков популярный в немецкоязычной литературе сюжет о Голо и Геновеве, воплощенный в пьесах Фридриха Мюллера, Людвика Тика и Фридриха Геббеля: влюбленный в Геновеву Голо клеветает на нее, и в результате она гибнет мученической смертью.

Жутковатый вариант этой же категории — трагедия Шелли «Ченчи» — о девушке, изнасилованной своим отцом, а затем казненной за его убийство. В XX веке сюжет «Ченчи» повторяется в пьесе Леонгарда Франка «Руфь» — про еврейку, застрелившую бывшего нацистского палача; суд делает все, чтобы оправдать ее — но Руфь кончает с собой в зале суда от отвращения к себе и к миру.

Своеобразный «интегральный» вариант «любовного» мученичества в XX веке — «Марьяна Пинед» Гарсиа Лорки. Ее героиня — одинокая женщина, в одиночку отвечающая перед властями за все либеральное движение: покинутая возлюбленным-повстанцем, подвергающаяся домогательству всемогущего судьи, брошенная струсившими друзьями. Возлюбленный вовлек ее в революционное движение, побудил вышить знамя, ставшее причиной ее казни — и бросил. Таким образом, «Марьяна Пинед» — разом является и жертвой предательства возлюбленного, и жертвой домогающегося ее злодея и жертвой политической борьбы.

Религиозные преследования, стойкость перед лицом врага на войне, любовные перипетии — таковы основные типы воплощения темы мученичества в новоевропейской драме.

Параллельно этим устойчивым линиям мы видим сравнительно разнообразные случаи, когда мученичество является не главной темой, но одним из мотивов

<sup>1</sup> Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. С. 59.

в пьесах. В этой связи обратим внимание на трагедию Бена Джонсона «Сеяна». Это типичный, можно сказать, логически чистый сюжет о «низвержении отца». Трагедия живописует крушение древнеримского всесильного временщика с вершин власти. Однако в финале этой трагедии автор решает усилить впечатление от крушения Сеяна зверской расправой толпы над его малолетними детьми. Очень точен комментарий И.А. Аксенова: «То волнение, которое он (Бен Джонсон. — К.Ф.) хотел вызвать, основывалось на аристотелевском правиле — ужасать и вызывать жалость. Ужасал он быстротой падения всесильного как будто человека. Тронуть участью Сеяна было мудрено, лицо это успело сделаться зрителю достаточно ненавистным. Бен Джонсон нарочно затруднил себе задачу — с другим героем ему было бы легче. Он хотел доставить себе удовольствие переломить чувства зрителей и заставить испытывать сострадание даже к Сеяну, дав в эпилоге изложение зверской расправы с малолетними детьми своего негодяя»<sup>1</sup>. Гибель невинных детей как бы усиливает тот контраст, который мы видим при крушении Сеяна.

Примером стилизации подобных романтических сюжетов в XX веке является «Отравленная туника» Николая Гумилева: в ней мачеха, византийская императрица, путем интриг уничтожает падчерицу, ревнуя к ее чистоте и красоте.

## 19.6. Мученики XX века

На рубеже XIX и XX веков вместе со многими другими переменами, произошедшими в драматургии, происходит серьезное переосмысление и «перформативное» темы мученичества.

Прежде всего, снижение уровня приписываемой герою силы, всеобщий переход к слабому и дискриминируемому герою (по терминологии Фрая — к «ироническому модусу») приводит к тому, что находящийся в центре драматического повествования мученик получает героический статус не из-за стойкости, проявляемой им, а исключительно в силу самого факта мученичества. Сами несчастье и уязвимость становятся поводом для превращения персонажа, в некотором смысле, возвышающуюся над остальными личность, в сюжетный центр. В этой связи очень характерным представляется комментарий Фридриха Дюрренматта, касающийся главного героя его пьесы «Визит пожилой дамы»: «Это жалкий лавочник. И лишь по ходу пьесы страх и отчаяние пробуждают в этом заурядном человеке нечто в высшей степени индивидуальное. Осознав вину, он начинает понимать, что такое справедливость, неизбежная гибель придает ему величие»<sup>2</sup>.

Кроме того, тема мученичества претерпевает важнейшую метаморфозу, рожденную наблюдавшимся в XIX веке расцветом социально-критической мысли: мучителем, тем, кто виновен в горестном положении мученика, становятся не конкретные злодеи, а все общество. В новейшей драме «индивидуум все более

<sup>1</sup> Аксенов И.А. Бен Джонсон. Жизнь и творчество // Джонсон Б. Драматические произведения. М. — Л., 1931. С. 58.

<sup>2</sup> Дюрренматт Ф. Комедии. М., 1969. С. 275.

заслоняется конфликтом неких безличных сил, в которых он все более жертва, и все менее — действующее лицо»<sup>1</sup>.

Исток этой темы коренится, видимо, в первых попытках осмысления социального неравенства, в пьесах, акцентирующих страдание бедняков перед лицом богачей в XVIII—XIX веках. Тут можно вспомнить «Неимущих» Мерсье, и «Шутников» или «Грозу» Островского. Одной из самых поздних примеров столь прямолинейной разработки социальной темы в драматургии может служить «Инспектор пришел» Пристли — о том, как семья богачей коллективными усилиями доводит до самоубийства девушку.

По мере того, как «новая драма» стремилась к сюжетному разнообразию, а общественная мысль ставила на повестку дня новые темы, этот прямолинейный социальный критицизм становился более изощренным. Так, с конца XIX века и до первой мировой войны важной темой драматургии становится мученичество человека (обычно — женщины), гонимой за нарушения каких-то норм сексуального поведения. Весьма любопытна пьеса Ведыкина «Молодые побеги», повествующая о горестной судьбе школьников в период сексуального созревания — черствость и непонимание со стороны взрослых приводит одного из них к самоубийству, а второго — в «специальное заведение».

Другой пример — пьеса Германа Бара «Санна». Героиню доводят до самоубийства ближайшие родственники и знакомые, причем они лицемерно используют ее смерть: полусумасшедший дядя, отказавший Санне в приданном, после смерти демонстративно дает деньги на ее похороны. Престарелый жених, домогавшийся Санну при жизни, придается эротическим фантазиям над ее трупом. И у Ведыкина и у Бара темой пьес является мученическая гибель молодой и неокрепшей души, а главным мучителем выступает собственная семья.

В «Крейцеровой сонате» Якова Гордина потерявшая честь девушка преследуется и оскорбляется и родителями, и сестрой, и мужем.

В «Завещании» Шнишлера Тони Беккер рождает сына от молодого человека, который гибнет на скачках, а затем умирает и ребенок, после чего она жестоко изгоняется приютившей ее семьей родителей возлюбленного, которая, со своей стороны, «подгоняется» всеми знакомыми и общественным мнением города.

В пьесе Голсуорси «Беглая» мы видим картину всеобщего гонения на женщину, посмевавшую самостоятельно уйти от мужа.

«Беглая» — это если так можно выразиться, «женский» вариант пьесы о мученике, уничтожаемом общественными предрассудками. Почти одновременно с ней Голсуорси создает пьесу «Правосудие» — история уничтожения мужчины, один раз оступившегося (укравшего из благородных побуждений) и уничтожаемого обществом до полной гибели, сверх всякой меры вины.

Популярный депутат Мор в пьесе Голсуорси «Толпа» пытается проповедовать пацифизм в условиях войны — и оказывается отвергнут и гоним буквально всеми, включая собственную жену, дочь, няню и исходно симпатизировавших ему избирателей. Гонимый всеми Мор оказывается растерзан толпой (аналогичный финал — в антивоенной пьесе Карела Чапека «Белая болезнь»).

<sup>1</sup> Peacock R. The poet in the Theatre. London, 1947. P. 5.

Там, где мучитель оказывается коллективным, логично увидеть много мучеников. В «Молодых побегях» Ведекинда мы видим двоих героев-жертв, в «Санне» Бара кроме главной героини на втором плане присутствуют еще две погубленных окружающими женщины, и в эту же эпоху создаются пьесы с коллективным героем, героем-толпой — то есть с «толпой мучеников» в качестве главного героя. Появляются драмы о целых мучимых семьях — например, «Юнона и Павлин» О'Кейси, в которой несчастья буквально добивают семью бедных ирландцев: муж не хочет работать, завещание богатого родственника оказывается недействительным, вещи уносят кредиторы, сына убивают националисты по подозрению в предательстве, от беременной дочери сбегает жених.

На рубеже XIX и XX веков коллективными мучениками стали выступать угнетаемые капиталистами рабочие — в таких пьесах, как «Разрушители машин» Толлера, «Дурные пастыри» Мирбо, «Перед восходом солнца» и «Ткачи» Гауптмана. «Разрушители машин» Толлера, рассказывают об индустриальном мученичестве пролетариата, убиваемого и условиями труда, и господствующим классом — причем главными жертвами становятся дети рабочих, вынужденные стоять у станка с трех лет.

В драме Уильямса «Не о соловьях» мы видим настоящее изображение ада — страшной тюрьмы, где заключенных мучат в специальном нагреваемом до страшной температуры подвале.

Массовое избиение невинных жертв изображает Артур Миллер: истребление евреев нацистами — в пьесе «Это случилось в Виши», а невинных обвиняемых в рамках знаменитого сайлемского процесса над ведьмами — в драме «Суровое испытание».

Превращение мучителя из лица в «систему» и «среду» влечет за собой еще одно последствие: в XX веке драматургия начинает видеть в гибели невинных и беззащитных жертв не просто беззаконие, но необходимость. Это не означает, что убийство без вины не является возмутительным, ужасным, аморальным — но драматурги взялись за теоретическую проработку мотивации, руководящей палачами и убийцами.

Традицию эту заложил Фридрих Геббель в драме «Агнесса Бернауэр» — в ней жену наследника Баварского престола казнят, чтобы впоследствии не возникло проблем с престолонаследием. Всем, включая убийц, — очевидно, что их жертва абсолютно невинна, но они прилагают отчаянные усилия, чтобы доказать, что находятся в абсолютно безвыходном положении, и вынуждены рассуждать «не о вине наказания, а о причинах и следствиях». Баварский герцог, которому предстоит убить свою невестку, тщательно проверяет все способы обойтись без насилия, — и только после этого отдает девушку в руки палачей. Геббель открывает новую, еще неведомую драматургии ситуацию: мученик, невинная жертва не обязательно бывает жертвой враждебной силы, или чье-то злой воли — она действительно может всем мешать, она может оказаться лишней среди вполне добропорядочных и заведомо не враждебных ей людей.

Причиной этой «неуместности» в мире — в соответствии с вековыми традициями драматического сюжетосложения — может быть, опять же, избыточная страсть. Примером здесь может служить трагедия Д'Аннуцио «Мертвый город» — пьеса о кровосмесительной страсти брата к сестре. Сложные отношения в этой небольшой драме разворачиваются между археологом Леонардом, его

женой Бьянкой-Марией, ее братом Александром, и слепой женой Александра Анной. Между братом и сестрой вспыхивает страсть, Анна страдает, что муж ее больше не любит — но Леонард убивает Бьянку-Марию, и вся логика пьесы приводит зрителя к выводу, что ее убивают потому, что она всем мешает: она внушает брату грешные мысли и служит яблоком раздора между Александром и Анной. Анна уже хочет сама принести себя в жертву, — а после смерти Бьянки-Марии к ней возвращается зрение, получается, что для нее это убийство было необходимо. Сам Леонард объясняет убийство тем, что хотел вернуть себе чистоту любви, и дать возможность Александру любить Анну.

Теоретически проработанное, подробное обоснование необходимости мученической жертвы содержится в «Святой Жанне» Бернарда Шоу: хотя Жанна — святая, люди ее времени не могли ее не убить: законы, ценности, религия и политическая необходимость с железной непреклонностью заставляют, в общем неплохих и предельно добросовестных людей, убить ее. Об инквизиторе, который судил Жанну и проявил при этом максимум беспристрастности, можно узнать, что «большого он не мог бы сделать и для собственной дочери».

XX век был ознаменован осознанием того, что мученичество не является чем-то экстремальным, требующим особых обстоятельств — вроде тюрьмы или плена. В самой повседневности были выявлены «адские черты», а на сцене появился уязвимый герой с низким болевым порогом, для которого жизнь становится непреодолимым мучением. Вся история «новой драмы» была посвящена постепенной кристаллизации такого героя. Чехов создал все внешние — сюжетные и психологические — условия для появления «мученика повседневности», но все же героев Чехова можно назвать мучениками только аллегорически или гиперболически, и прежде всего, потому, что Чехов, верный принципу бытового правдоподобия, не стал делать ярких картин того, как его герои стенают, — лишь изредка с ними случается истерика, как в финале «Дяди Вани», но она быстро проходит, — дядя Ваня даже не кончает с собой. Наследники Чехова в драматургии XX века пойдут по пути усиления психологизма, и интенсификации в изображении того, как персонажи испытывают страдания. Лучшим примером тут могут быть пьесы О'Нила, например, его трагедия «Долгий день уходит в ночь», изображающая семью из четырех человек — отец, мать и двое взрослых сыновей. Все они мучают друг друга и не могут не мучить, все они виновны друг перед другом, все они, в конечном итоге, убивают друг друга — и даже осознавая это, и любя друг друга, не могут этого не делать. Задним числом можно было бы сказать, что четверо героев «Долгого путешествия в ночь» замкнуты в сартровском аду.

В пьесах такого рода задается парадокс: человек может быть не приспособлен к собственной среде обитания, окружающая среда может быть для него убийственна. Рационализация этого парадокса может сводиться к тому, что сама социальная среда может оказаться чрезмерно изменчива — для американской драматургии XX века большое значение, несомненно, имел опыт «Великой депрессии». Еще одним объяснением «выпадения человека из среды» может стать резкая смена героем своего социального статуса — например, как это происходит с образованной героиней пьесы Тенесси Уильямса «Трамвай «Желание», вынужденной ютиться в квартире своей сестры среди рабочих, — это приводит к серии унижений, венчающихся изнасилованием и сумасшедшим домом.



## 19.7. Невозможность абсолютной незащитности

Подлинный сюжет об «избиении младенцев» возникает в том редком, ошеломляющем и иногда безмерно, до степени гиньоля, гротескном случае, когда у «беззащитного существа» — женщины или ребенка — действительно не находится ни одного защитника, когда все близкие оказываются предателями, — как в «Воронах» Бека, или когда родственники, обязанные защищать, оказываются убийцами и насильниками — как в «Герцогине Амальфи» Уэбстера, во «Внебрачной дочери» Гете, или в трагедии Шелли «Ченчи», в которой отец насилует дочь. Когда женщину преследует даже могущественный тиран, она всегда может прибегнуть к помощи родственников — отца, брата, жениха, и если последний не сможет ее защитить, он, по крайней мере, может ее убить (пьесы о Виргинии, «Эмилия Галотти» Лессинга). Но, когда опасность возникает внутри одной семьи от собственного отца, — жертва действительно оказывается незащитной.

Впрочем, в трагедии Шелли героиня в конце концов все-таки нанимает убийц и убивают отца — таким образом, даже здесь женщина не является абсолютно незащитной (хотя после убийства ей предстоит предстать перед столь же беспощадным, как ее отец, правосудием — и тут ей уже действительно никто не помогает).

И все же, во всей истории мировой драматургии трудно найти автора, который действительно решился бы изобразить гибель незащитной жертвы, и не успокоить зрителя, хотя бы неким слабым подобием мести или выхода.

В «Троянках» Еврипида месть заключается хотя бы в том, что троянки пророчат тяжелую судьбу и близкую смерть пленившим их грекам, находя даже в этом своеобразную радость. Вообще, финальное пророчество — типичный способ моральной мести для погибающего персонажа в греческой трагедии.

В «Герцогине Амальфи» один из братьев, погубивших сестру, сходит с ума, и в безумии закалывает второго брата.

В «Октавии» Альфьери, спасения нет — и все же, Октавия ускользает от палачей, покончив собой, причем яд ей дает философ Сенека, бывший, как известно, пропагандистом идеи самоубийства как пути к свободе. Таким образом, некий доступный преследуемой жертве выход все же находится, и абсолютно незащитной жертва не оказывается — хотя, конечно, самоубийство не является столь уж значимой альтернативой насильственной смерти.

Во «Внебрачной дочери» Гете героиню спасает от ссылки брак с честным судьей.

В «Воронах» Анри Бека героиня также находит спасение в том, что может выйти замуж за богача, разорившего ее семью, и тем самым, хотя бы приобрести средства к существованию и даже — после смерти мужа — вернуть часть награбленных средств. Выход конечно, сомнительный, не сулящий счастья, унижительный для достоинства, — и все же это выход, избавляющий от окончательной гибели. Стоит также отметить, что финал «Воронов» идентичен финалу комедии Островского «Шутники».

В финале трагедии Ведекинда «Весенние побеги» школьника, сбежавшего из исправительного заведения, встречает некий символический персонаж — «закутанный мужчина», который обещает «отвести его к людям, и раскрыть горизонты». По-видимому, эта встреченная на кладбище полудемоническая фигура

воплощает авторскую мечту о здоровом отношении к жизни и здоровом воспитании молодежи. И хотя этот выход малореалистичский, хотя он странно контрастирует с теми несчастьями, которые с главным героем уже случились — но, все же, это выход.

Судьей героев «Инспектор пришел» Пристли становится полумистическая фигура полицейского инспектора.

Преступление не может остаться не отмщенным или хотя бы «неурегулированным».

Наиболее утонченной формой защиты бессильных является вызывание морального негодования, драма начинает бить в набат над могилой мученика — и, тем самым, не дав ему защиты в рамках сюжета, действие создает ему «метасюжетную» защиту — на весах Бога, на весах человеческой славы, в качестве примера для будущих поколений. Такой способ «воздаяния» мученичеству подчеркивает двойное существование персонажа, — как человека из плоти и как виртуальной текстовой реальности. Если в качестве человека персонаж гибнет, то в качестве текстовой реальности, в качестве персонажа как такового он реанимируется состраданием и гневом читателей.

## Глава 20

### Амазонка и великан

#### 20.1. Дракон как соблазнитель

Библейский сюжет о Юдифи — история о женщине, ради спасения родного города отдавшей вражескому полководцу Олоферну и убивающей его ночью, — породил множество воплощений в драматургии. Это вполне закономерно, поскольку сюжет буквально провоцирует на многочисленные толкования и подозрения, — здесь и вопрос о соблазне, который победоносный полководец должен представлять для женщины, и о вечной войне женщин с мужчинами. Сюжет об обезглавливании мужчины во время ночи любви легко порождает и фрейдистские, и житейские комментарии.

Среди пьес, обыгрывающих сюжет о Юдифи, самой выдающейся и интересной несомненно является «Юдифь» Фридриха Геббеля. В ней Юдифь и Олоферн — достойные друг друга противники, причем ударение здесь надо делать на слове «достойные». Великий полководец и великий злодей Олоферн, странно объединяющий в себе черты Наполеона и Калигулы, — и великая женщина. Для Юдифи Олоферн, если бы не был врагом, мог бы быть достойным женихом, — о чем она и сама говорит в начале пьесы. Война исключает возможность брака, но даже в ситуации войны Олоферн остается мерилom масштаба для жениха Юдифи, и Юдифь говорит, что ее жених — тот, кто убьет Олоферна. Именно потому, что никто в городе, включая и помогающегося Юдифи Эфраима, не берется за такое сложное «брачное задание», Юдифь сама уходит на противоборство с Олоферном — и это противоборство предстает как своеобразный инвертированный брак. Оказавшись в тесном контакте с Олоферном, Юдифь видит личность сопоставимого с ней масштаба, она готова его полюбить, но убивает его именно потому, что сам Олоферн не признает Юдифь своей ровней, а считает просто самкой. Инверсия брака и борьбы, характеризующая отношения Юдифи к Олоферну, заставляет вспомнить утверждение О.М. Фрейденаг о том, что «брак» и «борьба» являются в мифологии и обрядах часто заменяющими друг друга метафорами, причем чаще как раз борьба является метафорой брака и полового соития. Вообще в «Юдифи» Геббеля можно обнаружить сходство с большим числом архаи-

ческих — мифических и фольклорных — мотивов, например, с распространенным в волшебной сказке сюжетом о похищении невесты героя драконом. Ведь в каком-то смысле «дракон» Олоферн похищает невесту у Эфраима. Впрочем, в каком-то смысле, не похищает, а соблазняет, а еще точнее — своим величием он обнажает ничтожество всех женихов. В любом случае, дракон не только злодей, но и соперник. Сам Геббель писал, что Юдифь в Олоферне «видит “первого и последнего человека”, чувствует, не сознавая этого ясно, что он единственный, кого она могла бы полюбить»<sup>1</sup>.

В драматургии сказочный сюжет о драконе воплощен в «Драконе» Евгения Шварца. В этой сказочной пьесе дракон берет с города дань девушками (вариация мифа о Тесее и Андромеде), и если тут нет момента соблазнения, то, по крайней мере, можно не сомневаться, что все девушки города принадлежат дракону, потому что ему не нашлось достойного противника. Юдифь у Геббеля просто осознает эту «сказочную» ситуацию. Как говорил сам Геббель, драматургия достигает успеха лишь благодаря тому, что наделяет некоторых своих героев «таким постижением мира и таким самосознанием, что далеко выходят за рамки возможного»<sup>2</sup>.

В любом случае, хотя мотивы геббелевской Юдифи благородны и изощренны, Геббель явно открывает дорогу для скабрёзных интерпретаций этого ветхозаветного сюжета — и поэтому в XX веке, Юдифь Георга Кайзера идет к Олоферну, движимая похотью и стремлением отдалиться мужчине, а Юдифь Антона Томсаара — движимая честолюбием и стремлением стать женой могущественного царя.

Еще один сказочный мотив, просвечивающий в «Юдифи», — борьба главного героя сказки с девицей-богатыркой, которая потом, возможно, станет его женой — мужем девицы-богатырки может стать только ее победитель. В более откровенном виде этот мотив господствует в «Песне о Нибелунгах», также превращенной Геббелем в драматическую трагедию. В «Нибелунгах» дева-богатырка Брунгильда устраивает всем женихам испытания, пройти которые может лишь один человек на земле — фантастический богатырь Зигфрид (не случайно — победитель дракона). Самый умный и коварный из персонажей трилогии, Хаген объясняет тяготение Брунгильды к Зигфриду вполне в дарвинистском духе: она — последняя великанша, он — последний великан, речь идет о продолжении великанского рода. Но Зигфрид отказывается от Брунгильды — после чего она требует от мужа, «слабого» (по сравнению с Зигфридом) короля Гюнтера и его родственников убить Зигфрида. Но когда убийство совершается, — Брунгильда проклиная убийц, отказывается от жизни с мужем и рыдает на могиле Зигфрида. Брунгильде нужен только Зигфрид, так же, как Юдифи нужен только Олоферн, — но оба этих «жениха-богатыря» отвергают своих невест-великанш, и те их убивают. Брунгильда могла достаться только Зигфриду, и все коллизии «Нибелунгов» возникают именно из-за того, что это предназначение не реализовалось. Все попытки как-то обойти возникшие препятствия: обманное сватовство Гюнтера к Брунгильде, обман Брунгильды в брачную ночь, наконец убийство Зигфрида, — только усугубляют ситуацию, но не сближают Брунгильду с ее «неправильным» слабым мужем.

<sup>1</sup> Геббель Ф. Избранное в двух томах. Т. 2. М., 1978. С. 466.

<sup>2</sup> Там же. С. 568.

В «Нибелунгах» (и эпических, и драматических) Брунгильда добивалась любви Зигфрида, но он ее отвергает, и поэтому она требует от нелюбимого ею и презираемого ею мужа, Гюнтера, чтобы он убил Зигфрида.

У Геббеля в «Юдифи» эта сюжетная схема достигает философской возвышенности: отвергнувший Юдифь Олоферн является масштабом личности для жениха Юдифи, и поэтому жених должен его убить. В более ранних пьесах эта же сюжетная схема осмысливается несколько проще: получив отказ от некоего «великого героя», женщина использует влюбленного в нее юношу для мести. На первый взгляд убийство должно сделать влюбленного юношу достойным этой женщины, но на самом деле она просто использует его как свое орудие. Именно эту ситуацию мы видим в трагедии Расина «Андромаха». В ней дочь царя Менелая Гермиона, влюблена в Пирра — могучего царя, победителя Трои, сына великого Ахилла. Но поскольку Пирр ее отвергает, — Гермиона велит влюбленного в нее Ореста убить Пирра, после чего проклинает убийцу, и, как Брунгильда, сходит с ума от любви по убитому. Здесь, правда, Гермиона не ощущает себя ни как богатырша, ни как выдающийся человек, — но все же нужен ей только могучий Пирр. Геббель говорил, что главное достоинство его «Юдифи» — разлад между намерениями и чувствами героини, но, как можно видеть, эта формула относится ко многим сюжетам, которые можно назвать сюжетами о девах, отвергнутых героями.

Непосредственным предшественником «Юдифи» Геббеля, и, быть может, первым примером воплощения сюжета о деве-великанше в драме (по крайней мере, в немецкой драме) является трагедия Генриха фон Клейста «Пентесилея». В ней, по выражению автора предисловия, в отношении между героями «врывается привкус патологической неестественности»<sup>1</sup>. У Клейста может быть еще более четко, чем у Геббеля прослеживается мотив поединка — борьбы женщины-богатырши с мужчиной как некоего брачного испытания, требуемого для выявления достойного им жениха. В «Пентесилее» изображаются воинственные девы-амазонки, регулярно выходящие из своих земель с боевыми походами и сражающиеся с первыми встречными войсками, поскольку только мужчина, побежденный в бою и плененный, может стать для амазонки временным мужем. Царица амазонок Пентесилея, выбирая среди врагов мужа по себе, разумеется, выбирает в качестве жертвы самого могучего из греческих героев — Ахилла. Беда лишь в том, что Ахилл побеждает Пентесилею в бою, и брак между ними становится невозможным, поскольку Пентесилея готова отдаться только побежденному ею. Для этого есть вполне логичное псевдоисторическое обоснование: амазонки, по Клейсту, происходят от женщин, плененных некими завоевателями, но в одну прекрасную ночь убивших всех своих супругов-насильников. С тех пор амазонки не терпят со стороны мужчин никакого, даже скрытого насилия, — мужчина может быть только побежденным, только пленником, — но чтобы быть достойным своей жены-амазонки до этого он должен быть храбрым воином и храбро сопротивляться своей невесте в бою.

У Клейста Ахилл, влюбившийся в Пентесилею, готов пойти ей навстречу: он готов вступить с ней в новый бой и поддаться, чтобы она его пленила. Но Пенте-

<sup>1</sup> Самарин Р. Генрих фон Клейст // Клейст Г. Драммы. Новеллы. М., 1969. С. 12.

силея слишком унижена своим первоначальным поражением, и вставшей перед ней на миг реальной угрозой самой оказаться пленницей. Из-за унижения она впадает в настоящее иступление и убивает героя-жениха, при этом описание убийства Ахилла Пентесилеей явно навеяно сценой убийства царя Пенфея своей матерью-вахханкой в «Вакханках» Еврипида. Психологическая проблематика, проблематика сублимации, когда жажда войны отождествляется у амазонок с жадой соития, предугадана Клейстом с удивительной прозорливостью. Выясняется, что, как отмечал историк И. М. Дьяконов, «хотя даже у животных, даже у птиц стремление утолить половую потребность связано со сложным ритуалом ухаживания, однако нет сомнения, в том, что оно стоит в прямой связи с агрессивностью (борьбы мужчины с соперником, одоления сопротивления), причем женщина выступает как побудительница к агрессивности»<sup>1</sup>. В пантеонах часто встречаем богинь-дев, «что, конечно, надо понимать не как “девственница”, а шире, как “дева-воительница”, создающая импульс к агрессии и преодолению препятствий»<sup>2</sup>.

Но еще важнее то, что Клейст показал всю тупиковость ситуации, когда вражда с мужчиной становится для женщины брачным испытанием, призванным выявить достойного. При любом исходе эта схватка не может окончиться счастливо — поскольку, если женщина побеждает, то жених оказывается недостойным, а то и погибшим, если же женщина проигрывает своему избраннику, то ее собственное достоинство оказывается сломленным, и жених становится ненавистным. По словам Альберта Карельского «Судьбу Пентесилеи искривил, прежде всего, жестокий закон, и ее печальная повесть — повесть неравной борьбы с ним, новых и новых попыток стряхнуть его иго, стать просто любящей женщиной, поклониться Ахиллу, уйти с ним во Фтию»<sup>3</sup>.

Пентесилея выбрала Ахилла, потому что он был великим героем, но это значило, что он мог ее победить. Пентесилея не может пленить Ахилла, Юдифь не может заставить Олоферна себя уважать, Брунгильда не может заставить Зигфрида себя полюбить, — и в итоге убийство жениха оказывается единственным выходом. По меткому замечанию Р. Самарина, клейстовская Пентесилея «жаждет смерти Ахилла как формы обладания им»<sup>4</sup>.

Суть проблемы клейстовской Пентесилеи, равно как и геббелевской Юдифи сводится к тому, что насилие и власть, понимаемые как возможность беспрепятственного и безнаказанного применения насилия, не совместимы с любовью. Эта простая проблема, однако, усложняется тем, что если любовь антагонистична насилию, то эротика с ним тесно связана, а любовь нерасторжима с эротикой. Если же в этой связи считать тандем любви и эротики добровольным согласием на насилие, то завести это может очень далеко, вплоть до уничтожения личности, — как это происходит в «Истории О» Полин Реаж, и как это происходит с Ахиллом у Клейста.

<sup>1</sup> Дьяконов И. М. Архаические мифы востока и запада. М., 2007. С. 88

<sup>2</sup> Там же. С. 89.

<sup>3</sup> Карельский А. О творчестве Генриха фон Клейста // Клейст Г. Пьесы. Новеллы. Статьи. М., 1977. С. 13–14.

<sup>4</sup> Самарин Р. Генрих фон Клейст. С. 20.

По сути, это означает, что образ девы-воительницы не совместим с любовью, все они обречены быть только воительницами — Орлеанскими девами.

Если Геббель, создавая свою «Юдифь», испытал явное влияние «Пентесилеи», но сам Клейст, создавая историю о Пентесилее и Ахилле, явно находился под влиянием написанной всего шестью годами ранее «Орлеанской девы» Шиллера. Сама тема девы-воительницы с очевидностью объединяет две драмы. Но есть еще один общий мотив: любовь, о которую амазонка «спотыкается». Иоанна д'Арк у Шиллера безжалостно убивает мужчин в бою, ведет себя как настоящая амазонка, пошады у нее не могут ждать даже безоружные и молящие о пощаде, и при этом Иоанна с гневом отвергает перспективу замужества — она уверена, что судьба предназначила ее для войны, а не брака. Но вот, неожиданно в ходе поединка Иоанна влюбляется в английского полководца Лионеля, и шадит его в бою, — и на этом ее душевное спокойствие заканчивается. Из-за того, что она влюбляется и не убивает врага, Иоанна кажется себе проклятой, отверженной Богом, она дает себя изгнать из французского лагеря, — и душевное спокойствие возвращается к ней только тогда, когда ей удастся подавить в своей душе любовь к врагу. Шиллеровская Иоанна так же, как и клейстовская Пентесилея боится любого снижения градуса воинственности, градуса «мужественности», боится малейшего проявления слабости перед мужчиной, — и в результате допущенное проявление слабости становится для обеих женщин едва ли не причиной гибели.

## 20.2. Обреченные на безбрачие

Заданный сказками треугольник «Девушка-жених-дракон» и заданный эпическими «Нибелунгами» треугольник «Дева-богатырша — ее жених — великий герой» — стали эталоном для целого ряда драматических сюжетов. В сюжетах всех этих драм переплетаются друг с другом две темы: темы девы-воительницы, убивающей соблазнившего или осилившего ее мужчины, и тема женщины, «похищенной великаном», — то есть женщины, предпочитающей некоего «гиганта», «великана», «дракона» своему законному жениху или мужу. Сближаются эти сюжеты потому, что «гигант», «дракон» по тем или иным причинам оказывается недоступным — и тогда женщина тоже должна перейти к убийству своего «соблазнителя».

В английской пьесе XVII века — «Трагедии девушки» Бомонта и Флетчера одна эта тема непосредственно превращается в другую. Трагедия начинается с женитьбой родосского вельможи Аминтора на Эвадне. Однако в первую же брачную ночь Эвадна отказывается разделить с мужем ложе, говоря ему,

По-юношески был ты легкомыслен,  
 Когда решил, что красотой моею,  
 Достойной первого среди мужчин,  
 Второй меж ними обладать достоин.  
 Тому, кто выше всех принадлежу я  
 И удержусь на этой высоте  
 Иль смерть приму. Кто он — ты догадался.

(пер. Ю. Корнеева).

Выясняется, что еще до свадьбы Эвадна была любовницей родосского царя, который в пьесе именуется только по титулу, поскольку имеет значение только его сан, ставящий его над всеми людьми. Эвадна держит себя надменно, помышляет мужем, — пока ее брат, старый воин, не вынуждает ее угрозами дать клятву, что она восстановит честь рода и убьет своего любовника. Угрозы брата столь эффективны, что «амплуа» героини немедленно меняется — из женщины, гордящейся своим «сверхчеловеческим» любовником, она превращается в «кающуюся грешницу», страшно тяготящуюся своим падением и ненавидящую соблазнителя. Эвадна призывает на помощь «души всех соблазненных женщин», и, превратившись в настоящую фурию, жестоко убивает царя, пеняя ему на то, что была развращена, и на то, что «горше всех оскорблена тобою». Обе темы — тяга к сверхчеловеку и месть соблазнителю, воплощаются в «Трагедии девушки» исчерпывающе четко, но только переходят одна в другую эти темы довольно механически.

Мотивы геббелевской Юдифи и Брунгильды, а также Расиновской «Андромахи» можно увидеть в «Бесприданнице» Островского. Все герои пьесы уверены в выдающихся достоинствах главной героини Ларисы — да и она сама явно чувствует себя на голову выше окружающих, и уж, по крайней мере, на голову выше своего жениха, Карандышева, и поэтому влюбляется в «яркого» негодяя — Паратова, которого в пространстве купеческой драматургии Островского вполне можно считать и «великаном» и «сверхчеловеком», — короче, «Олоферном» или «Зигфридом». Если рассмотреть сюжет «Бесприданницы» в контексте «Юдифи», «Андромахи» и «Нибелунгов», то можно увидеть, что обстоятельства требуют от Карандышева убить своего «выдающегося» соперника-дракона Паратова — да, собственно, и пистолет Карандышев берет в руку именно для этого. Если бы Карандышев, как он этого хотел, действительно убил бы Паратова, то в силу некой архетипической сюжетной логики, его можно было бы рассматривать как орудие мести брошенной женщины, как посланного Ларисой на это убийство. Более того, Карандышев и сам себя отчасти воспринимает именно в этой роли — поскольку, он говорит, что у женщины нет ни отца, ни братьев, и он единственный, кто может защитить ее честь. Карандышев — типичный для новоевропейской драмы пример жениха брошенной женщиной-богатыршей потому, что он не оказался богатырем, равным по силе дракону, — к таким женихам относятся Эфраим в «Юдифи» Геббеля, король Гюнтер в его же «Нибелунгах», Орест в «Андромахе» Расина. Но, пожалуй, больше всего Карандышев похож на Эфраима из «Юдифи»: как и Эфраим он все-таки не убивает своего соперника-дракона. Паратов оказывается «не по зубам» Карандышеву, так же, как у Геббеля Олоферн оказывается «не по зубам» Эфраиму. Очень характерен комментарий Е. Сальниковой к сюжету «Бесприданницы». «По жестокому парадоксу Островского, если считать, что Лариса — красавица, а Карандышев — чудище, то перед нами мир, где чудище должно убить красавицу, чтобы приблизить себя к образу прекрасного принца»<sup>1</sup>.

Можно конечно считать и Карандышева — принцем, а Паратова — чудовищем, но главное, что принц и дракон должны оказаться равными друг другу, а доказывается это убийством.

<sup>1</sup> Сальникова Е. Действие в драме. Война и перемирие. С. 182.



При всём том, так же, как и поведение Юдифи в трагедии Геббеля, поведение Ларисы в трагедии Островского чрезвычайно легко истолковать уничижительно для героини: если о Юдифи можно сказать, что к Олоферну ее влечет тайно скрываема похоть, влечение самки, то и о Ларисе при желании можно сказать, что к Паратову ее влечет жадность, стремление к богатству — тем более, что от Паратова Лариса уходит к богатому Кнурову. Такая интерпретация тем более закономерна в контексте драматургии Островского, где денежные вопросы имеют огромное значение, и где в комедии «Бешеные деньги» женщина вполне осознанно пытается выйти замуж за богача. Все это не означает, что «Бесприданницу» надо истолковывать именно так, — но это показывает, что сюжет «Женщина и дракон» всегда оставляет большую свободу интерпретаций поступков женщины: дракон всегда может быть увиден и как насильник, и как притягательный запретный плод.

Еще один пример этой же темы — появившаяся в начале XX века драма Жуля Ромена «Армия в городе», в которой женщины завоеванного города ярятся потому, что солдаты армии завоевателей более привлекательны, чем их мужья. Они угрожают мужьям, что отдадутся завоевателям, если мужья с теми не справятся. Жена мэра города заставляет мужа убить генерала — командира оккупантов. Но в конце жена мэра говорит умирающему от раны генералу «люблю тебя». Совершенно закономерно А. В. Луначарский отмечал сходство пьесы Ромена с «Юдифью» Геббеля.

Но среди возможных разработок сюжета о любви девы-воительницы к герою-великану обязательно должны встретиться варианты, в которых герой оказывается недостойным возлагаемых на него надежд, — когда великан оказывается недостаточно велик.

Просвещение принесло разочарование в ренессансных и классицистических великанах, не знакомых с цивилизованными принципами любви и солидарности. Явным примером вмешательства идеологии просвещения в сюжет о деве и великане может служить «Писарро» — единственная пьеса комедиографа Шеридана, написанная в жанре не комедии, а трагедии. В пьесе вслед за конкистадором Писарро в его походах следует соблазненная им бывшая монахиня Эльвира, которая видит в нем, прежде всего, великого и прославленного на весь мир человека, и которая, по ее словам, может полюбить только великого человека. По ходу пьесы все положительные персонажи разочаровываются в Писарро как в злодее и угнетателе мирных индейцев, по этому же пути идет и Эльвира — однако причиной ее разочарования становятся не сами по себе злодеяния Писарро, а его мелочность и мстительность, которые, по мнению Эльвиры, должны повредить его мировой славе. Эта красавца готова полюбить даже дракона, — но при условии, что это будет великий дракон. Но Писарро оказывается не великим злодеем, а просто злодеем.

Впрочем, дух Просвещения действует не только на авторов, но и на героев, и просвещенный дракон — на горе амазонке — может отказаться быть драконом, примером чего служит трагедия Ибсена «Воители в Хельгеланде». Драма Ибсена написана в 1857 году, то есть за 5 лет до «Нибелунгов» Геббеля. Сам Ибсен в предисловии к пьесе Ибсен указывал, что источником сюжета является не «Песня о Нибелунгах», а ее скандинавский аналог, «Сага о Вольсунгах», но сюжетная линия «великанша и великан» отражена у Ибсена практически идентично. Все так

же: есть дева-богатырша Йордис, есть великий витязь Сигурд, который помогает своему другу Гунару пройти брачное испытание, а сам отдает предпочтение «мягкой» Дагни. Йордис изнывает от любви к Сигурду, от ревности, от того что муж не соответствует ее представлениям о великом богатыре, она требует от мужа убить Сигурда, обещая за это свою любовь, — но (тут серьезное различие между двумя финалами) — в конце концов, Йордис убивает Сигурда своими руками. Впрочем, Ибсен привносит в этот сюжет один мотив, который резко отличает его версию, как от пьес Геббеля, так и от эпических источников. А именно: Сигурд действительно любил Йордис; она действительно ему подходила больше — ему была нужна жена, которая бы носила латы и сопровождала его в битвах. Тихая жена Сигурда Дагни ему не подходит и куда более соответствует по характеру не любившему битвы Гунару. Но Сигурд в свое время не решается признаться в любви к Йордис, а Гунар признается, Сигурд не решается противопоставить свою любовь дружбе — в итоге, его нерешительность портит жизнь четверым, ибо семейное счастье недоступно ни Гунару с Йордис, ни Сигурду с Дагни. Если у Геббеля соответствие героя женщине является скорее, идеей, в которой убеждена только женщина, то у Ибсена соответствие «богатыря и богатырши» объективно, его признают все и богатырь («Сигурд») действительно виновен в том, что он отверг свое «брачное» предназначение.

Ибсен, на первый взгляд, выстраивает факты так, что Йордис в своих претензиях на Сигурда оказывается правой. Однако логике родового предназначения противостоит этика свободного выбора. Полубезумная Йордис убивает Сигурда для того, чтобы соединиться с ним в языческой Валгалле. Однако в решающий момент выясняется, что Сигурд — христианин, а значит даже на том свете Сигурду и Йордис не дано быть вместе. По любопытному совпадению «Нибелунги» Геббеля также завершаются тем, что оставшиеся в живых герои провозглашают примат христианской этики прощения над языческой мстительностью. Амазонку и великана разделяет не случайность, а такая мелочь, как христианство. Отказ Сигурда от Йордис, как выясняется, был порожден не только его нерешительностью и преданностью другу: этот неестественный выбор символизирует цивилизационную подвижку, обращение язычества в христианство, приобщение мира диких викингов к европейскому человечеству. Йордис, мечтающая о браке с Сигурдом и мести за убийство своего отца, символизирует необузданную языческую стихию, силу первобытного и природного, дух берсерков — Сигурд, хотя и является порождением этого духа, лучшим его представителем, — уже поворачивает на новый путь. Он выбирает себе мирную жену, он платит виру за убийство, он ценит отказавшегося от воинских подвигов друга, и — христианский путь делает путь брака богатыря и богатырши тупиковым. Цивилизация и означает, что прошло время великанов, титанов и легендарных героев-полубогов, наступила эра «обычных людей».

Ибсен намекнул на то, что постоянные неудачи дев-воительниц в поисках достойных им героев неслучайны; следующий шаг, который могла бы сделать европейская драма, обрабатывая мифический материал о воительницах, — это заставить ее саму убедиться в том, что у нее нет перспектив в этой жизни и отказаться от своих претензий. Именно этот шаг делает Оскар Уайльд в своей юношеской пьесе «Нигилисты», посвященной русским революционерам. Пьеса

эта, не имевшая большого значения в истории литературы, и сегодня интересна разве что курьезным изображением России (по Уайльду Зимний дворец почему-то находится в Москве), однако ее сюжет является закономерной вариацией на темы «Пентесилеи» и «Жанны д'Арк». Главной героиней трагедии Уайльда является революционерка Вера Сабурова, давшая клятву не знать мужчин и не любить, пока Россия не будет освобождена от тирании. Однако она, как и Иоанна д'Арк в трагедии Шиллера, спотыкается о любовь, причем о любовь к врагу: она влюбляется в наследника царского престола Алексея. Впрочем, эту любовь она смогла бы преодолеть, но Алексей, занимая отцовский престол, оказывается милостивым монархом, он готов дать народу милосердное правление, что резко уменьшает шансы «нигилистов» возбудить народное восстание и свергнуть монархию. Таким образом, Вера не только предает свой обет безбрачия, но и понимает недопустимость убийства царя. Чтобы спасти Алексея от покушения своих «товарищей по партии» Вера сама вызывается быть исполнительницей приговора, и после разговора с Алексеем закалывается кинжалом.

При всей неестественности пьесы Уайльда, она продолжает вполне определенную традицию драматических сюжетов о девах-воительницах, и традиция эта явно сигнализирует о необходимости устранения логики войны из цивилизации. Безбрачие Веры Сабуровой гармонично вытекает из ее революционной деятельности. И отказ от брака, и террор — все это проявления одного и того же «жесткого закона», логики войны. Существование «Орлеанской девы» оправдано, пока общество находится в чрезвычайных обстоятельствах: поэтому борющаяся за свое освобождение Франция призывает Орлеанскую деву, а борющаяся с ужасами тирании Россия нуждается в революционерках-монахинях. Как только наступает эпоха мира, как только на трон восходит монарх-реформатор, как только мир викингов готов войти в христианскую цивилизацию, — амазонка оказывается не нужной. И здесь мы опять видим, как в круге сюжетов о Деве и Великане борются дух Ренессанса и дух Просвещения — Шекспир и Вольтер, восхищение титанами и идеология всеобщего мира.

### 20.3. Амазонка избавляется от воинственности

Сюжет о женщине, так или иначе убивающей становящегося для нее недоступным героя-великана-дракона, можно увидеть в более широком контексте, как одно из возможных воплощений темы женщины, тщетно бьющейся за свое достоинство с превосходящим своей брутальной мощью миром мужчин.

Наум Берковский в своих лекциях утверждал, что образ Пентесилеи был порождением проблематики женской эмансипации, ставшей популярной в эпоху Просвещения. Но повышение интереса к активной социальной позиции женщины свое воплощение этот интерес нашел в двух довольно разных типах женских образов. С одной стороны это властные убийцы, с другой — это женщины, ищущие доверия и признания своего человеческого достоинства. Героини, занимающие в драмах XVII — начала XIX в. достаточно активную позицию, как правило, тяготеют к одному из полюсов, являющихся чем-то вроде

двух ликов женской эмансипации — а именно, мужским и женским взглядом на эмансипацию.

Женщин-убийц, женщин, порожденных воображением испуганных женской эмансипацией мужчин немало. К тому же, образ амазонки, женщины-убийцы был порожден поисками экзотических ужасов, ведь грозная женщина заведомо должна была выглядеть более неожиданно, таинственно и экзотично, чем совершенно ординарный грозный мужчина. В отдаленных предках Пентесилеи можно найти фею Моргану и других колдуний из рыцарских романов, а в драме ее предком стали разрабатываемые классицистами грозные царицы, убивающие своих мужей и детей,— Гофолия Расина, Клеопатра Корнеля, Розамунда Альфьери. Самым же непосредственным предком Пентесилеи — не как свободолюбивой женщины, но как убийцы, ищущей себе самого блестящего мужа — была, конечно, коварная отравительница Адельгейда в гетевском «Геце фон Берлихингине».

Впоследствии мужскому страху перед женщинами суждено было воплотиться в истерическую «женобязнь» в пьесах Ведекинда и Стриндберга (а в прозе — у Захер-Мазоха и Ганса Эверса). Недостигаемым образцом женобязни и антифеменизма является, конечно, Стриндберг, о котором очень точно сказано: «Начиная с “Отца” в пьесах Стриндберга действуют злые, агрессивные женщины, порой теряющие человеческий облик. Они не борются, подобно ибсеновской Норе, за свою независимость, не мстят за попранное достоинство — они обожаемы, окружены почитанием, их никто не ущемляет. Просто ими руководит слепая жажда самоутверждения, единовластия, тирании в каждом пустяке, какой-то звериный садизм... все растворяется в потоке биологической злости и мстительности слабого пола»<sup>1</sup>.

Рядом с данным сюжетным кругом находятся истории о том, как женщины используют любовь для побуждения к убийству, но уже не отвергнувших их героев, а просто своих врагов. В трагедии Корнеля «Цинна» Эмилия использует влюбленного в нее Цинну для мести императору Августу — и ставит условие, что только убийство сделает его достойным её юбви. В «Нибелунгах» Кримхильда выходит замуж за гуннского короля Этцеля только для того, чтобы отомстить убийцам своего первого мужа. Лангобардская королева Розамунда в трагедии Альфьери вынуждает одного из полководцев убить своего мужа короля Альбоина и выходит замуж за убийцу.

«Пентесилея» Клейста является соединением двух этих крайностей: предельное стремление к свободе и утверждение своего достоинства сочетается в ней с готовностью повелевать и убивать. С меньшей степенью максимализма этот же синтез мы видим в Юдифи Геббеля: она тоже убивает желанного и единственно достойного мужчину, «суженного» — и тоже потому, что, сближение с ним возможно лишь ценой отказа от своего достоинства и равноправия. Но Геббель был автором еще и трагедии «Ирод и Мариамна», где жена Ирода специально изображает свою неверность мужу и провоцирует мужа убить ее, поскольку она оскорблена его недоверием и его неготовностью признать за женой право на самостоятельный поступок. Мариамна Геббеля, как его же Юдифь, воплощает «жажду собственного достоинства», но ее образ начисто лишен кровожадности.

<sup>1</sup> *Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западно-европейская драма его времени. С. 31.

Если Юдифь и Пентесилея мстят унижающим их мужчинам-убийцам, то Мариамна мстит собственной смертью. Истоки этого образа, этой «линии эмансипации», можно увидеть в драматургии Вольтера — причем, не столько в его «Мариамне» (хотя и там тоже), сколько в «Танкреде». Героиня этой трагедии, Аменаида, ложно обвинена в сношениях с неприятелем — высадившимися на Сицилию маврами. Ее возлюбленный французский рыцарь Танкред спасает ее от казни, однако верит наветам — и отворачивается от нее, уезжая на войну с твердым решением там и погибнуть. Главное чувство, которое охватывает Аменаиду после ее освобождения из темницы, — чувство унижения, поскольку любовь не должна была позволить Танкреду поверить оговору. И Аменаида — как позднее Мариамна у Геббея — желает отомстить за недоверие своей смертью, она желает погибнуть в бою на глазах Танкреда, чтобы

«Мстить смертью моей твою несправедливость;  
 Коль можно, превзойти и гнев твой, и кичливость:  
 В твоих объятиях, дух испуская мой  
 Обременить тебя всей праведной враждой;  
 И в сердце страстном мной тебе на сокрушенье,  
 Неисцелимое оставить угрозынье.

(Пер. Н. Гнедича)

Однако намерение героини остается неисполненным, а сокрушенный преступлением возлюбленной Танкред не бережет себя в бою с маврами и погибает. По сути, Танкред, как и Ахилл у Клейста, погибает из-за того, что слишком поздно признал необходимость требуемого уважения к женщине.

Романтизм вернул интерес к женщинам-убийцам, и явились Пентесилея, Юдифь, Брунгильда. Но по мере того, как романтизм, заимствовавший у шекспировского, ренессансного театра тему «титанического» героя, ослаблял свое влияние, титанизма лишалась и амазонка. Что же оставалось в сюжете о девовоительнице, ищущей себе достойного партнера-соперника, если отпадал мотив воинственности? Оставалась тема исключительной предназначенности именно этой женщины именно этому мужчине. Критерии, по которому избирается «суженый», может изменяться, вместо «богатыря и богатырши», великана и великанши в качестве стержня фабулы может быть «родство художественных натур» — или, скажем, «родство свободолюбивых натур», но остается трагедия фатального предназначения, которое не было исполнено, когда избранник не находил избранницу, обрекая ее и себя на связи, противоречащие собственной природе.

Осталось же роковое предназначение именно данной женщины именно данному мужчине — предназначения, которое герои предают, за что им приходится расплачиваться. В чистом виде этот сюжет воплощен в последней пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В основе сюжета пьесы — роковое предназначение скульптора Рубека его натурщице Ирене. Однако скульптор отказывается от Ирены, жениться на простой, совершенно не интересующейся искусством девушке, и к тому же портит скульптуру, вылепленную с Ирены. В результате, брак Рубека оказывается неудачным, Ирена сходит с ума — и чтобы искупить эту ошибку Ирена и Рубек уходят высоко в горы, где гибнут в бурне. Их обоюдная гибель вполне «эквивалентна» обоюдной гибели Йордис и Сигурда

в предшествующих по времени и сходных по сюжетной схеме «Воителях в Хельгеланде».

Почему нашедшие друг друга родственные души обязательно должны погибнуть — в самой пьесе не мотивировано исчерпывающе, или, если угодно, может быть мотивировано с помощью сколь угодно разнообразных и глубоких рассуждений. Однако если взглянуть на всю предысторию подобного сюжета, взглянуть на «Пентесилею», «Юдифь», «Нибелунгов» и «Воителей в Хельгеланде», то можно убедиться, что участники сюжета об «Амазонке и великане» всегда несут кару за опоздание, за то, что не узнали друг друга сразу: слишком позднее прозрение может быть искуплено только смертью.

Чистота, с которой сюжет о взаимном предназначении двоих, выступает в «Когда, мы, мертвые, пробуждаемся», была подготовлена двумя другими пьесами: «Женщина с моря» и «Геда Габлер». В обеих драмах мы видим женщин, испытывающих более или менее смутную тягу к тому, что можно назвать «свободой», имеющих перед собой мужчин, воплощающих эту тягу к свободе, но по разным обстоятельствам вышедших замуж за людей неплохих, но прямо противоположных по характеру, — если не прямых филистеров, то явно тяготеющих к филистерству.

В «Женщине к морю» непреодолимая власть, которой над героиней обладает некий безымянный моряк, неожиданно рассеивается, когда муж соглашается дать жене свободу выбора: финал странный, слишком сладкий, мало соответствующий господствующему в драме «фаталистическому» настроению, не характерный для предпочитающего трагические развязки Ибсена, и, по-видимому, ставший результатом приспособления автора к вкусам публики и театральных дирекций, неизменно требовавших хороших концов. Куда более интересен, и даже парадоксален финал «Геды Габлер»: героиня кончает с собой именно потому, что ее избранник, беспутный, но гениальный и внутренне свободный, не кончает с собой и таким образом, оказывается не соответствующим ее романтизированным (хотя и в декадентском стиле) представлениям о том, как должен поступить свободный человек. «Геда Габлер» — одна из самых любопытных пьес новой драмы с точки зрения изощренности мотивации: Геда не любит своего мужа, посредственного историка Тесмана, она тянется к аморальному, но талантливому Левборгу, но о том, чтобы стать любовницей Левборга, она не особенно думает: Левборг нужен ей именно как символ свободы, как демонстрация самой возможности свободного поступка, а типичный свободный поступок, — здесь начинает мерцать все величие древнего стоицизма, — это самоубийство. Для того, чтобы добиться от Левборга «красивого поступка», Геда специально подталкивает его к самоубийству, она уничтожает единственный экземпляр рукописи его гениального труда, она дарит Левборгу револьвер, — но Левборг гибнет не целенаправленно, а, как впоследствии выясняется, просто из-за неосторожного обращения с оружием.

Пентесилея у Клейста убивает Ахилла, потому что Ахилл не дал ей себя победить, Йордис убивает Сигурда за то, что он не победил ее, а Геда Габлер кончает с собой, потому что избранник не дал довести себя до самоубийства.

У Шиллера в «Иоанне д'Арк» воинственность амазонки выступала под флагом аскетизма, дева-воительница не желала вообще сближаться с мужчинами.

Внезапно возникшая любовь было для нее поражением, изменой, нарушением клятвы, чем-то вроде пробоя в броне. Здесь в предромантической драме явственно слышно дыхание средневековья. В «Пентесилее» Клейста и «Юдифи» Геббеля аскетизм модифицируется благодаря тому, что воительница готово сделать одно исключение: «Никто!» сменяется на «Никто кроме Него!». Царица амазонок у Клейста и Юдифь у Геббеля берегут свою девственность для единственного достойного их. В дальнейшем, Геббель во второй части «Нибелунгов» и Ибсен в «Воителях в Хельгеланде» подвергли осмыслению то, почему мужчина может быть предназначен женщине. Фактически, предметом рефлексии становятся критерии родства душ, драматургия вплотную подходит к учению о психических типах — комплементарных или антагонистических. Эти подходы усиливаются ницшеанскими мотивами непреодолимой привлекательности сильной личности — в итоге, в исследовании проблемы «полового отбора» за какие-то полстолетия, северная, германо-скандинавская драма проходит путь от средневекового аскетизма до социал-дарвинизма.

Дальше начался декаданс, и тема тяготения к силе преобразовалась в тему тяготения к смерти, тяготения к извращенным, гибельным и сомнительным путям. «Женщина с моря» Ибсена может служить здесь своеобразной переходной формой: в тяготении главной героини к морю и моряку есть еще многое от чистого тяготения к свободе и силе, но момент силы здесь уже отодвинут на задний план, и если прислушиваться к тому, что говорят персонажи этой пьесы, то море здесь уже не только и не столько свобода, сколько тайна, судьба и непреодолимо притягательная гибель, — этот образ вполне можно сопоставить с «Моби Диком», обитателем моря, которого обязательно надо разыскать, но лишь для того, чтобы от него и погибнуть.

## Глава 21

### Луcretия и Торквиний: драматургия домогательства

С точки зрения борьбы за зрительский интерес самой эффективной разновидностью моральных нарушений является нарушение норм, регулирующих сексуальное поведение — в частности, сексуальное насилие и сексуальные домогательства. Все, что связано с сексом, привлекает внимание независимо от того, имеет ли место моральное нарушение. Но и как преступление сексуальное насилие считается в новоевропейской культуре одним из самых серьезных с точки зрения предполагаемо оцениваемых масштабов морального ущерба. Возникновение такого отношения к сексуальным преступлениям иногда объясняется эволюционно-биологическими причинами: половой отбор имеет характер эффективной подсистемы естественного отбора, только если женщина может добровольно выбирать привлекательного партнера. Сексуальная связь, осуществленная вопреки желаниям женщины, оценивается ею как нанесение едва ли не физического ущерба. В унисон с этими эволюционистскими основаниями возникновения сексуальной морали действуют и иные основания, связанные с чувством собственности на женщин и ревности со стороны мужчин-«хозяев» (в том числе и отцов). Поэтому ущерб, наносимый сексуальным насилием, наносится не только изнасилованной женщине, но и мужчинам, считающим себя «ответственным за ее честь», а по сути считающими себя ее хозяевами — родителям, мужьям, женихам.

В драматургии эффективность, присущая теме сексуального насилия и сексуальных домогательств, очень часто усиливается за счет того, что в роли насильника выступает некто, занимающий высокое положение, — правитель государства, феодальный владетель, наместник или военачальник, в позднем варианте — судья или представитель власти. Благодаря этому достигается эффект субитации, поскольку две стороны конфликта резко контрастируют друг с другом по критерию силы: очень сильный враждует с очень слабым. Правитель в любом случае могущественнее любого из своих подданных, а женщина, тем более девушка, считается «беззащитной по преимуществу», и, таким образом, она занимает место «нижнего» полюса на той шкале, где роль противоположно-го полюса играет властитель — носитель репрессивной власти. Здесь конечно,



велико структурное сходство с ситуацией «Избиения младенцев», ситуацией мученичества. Можно сказать, что сюжет о домогательстве есть эротизированный вариант мученичества.

Вокруг контраста между властью насильника и незащищенностью девушки образуется круг сюжетов, которые можно было бы назвать сюжетами о домогательствах тирана к девушке (мы не говорим — к женщине, поскольку в подавляющем большинстве случаев предметом вождления тиранов оказываются только самые юные особы женского пола). Под тираном чаще всего понимается глава государства, правитель, хотя иногда в таком качестве выступает просто высокопоставленный человек, способный проявить насильственную власть по отношению к девушке и ее родственникам.

С точки зрения субитативной контрастности еще больший эффект неожиданности, чем противостояние тирана и «беззащитной» девушки, мог бы быть вызван зрелищем противостояние тирана и незащищенного ребенка. Но эта тема в драматургии практически не используется, — если не считать ситуации с детьми-престолонаследниками («Гофолия» Расина). Это объяснимо: с одной стороны, тема истязания ребенка не несет в себе столь привлекательного эротического оттенка, а во-вторых, она менее выигрышна с точки зрения действия: сам ребенок не вполне полноценный и не активный персонаж, да и связанные с ним взрослые, по-видимому, не будут ради жизни ребенка делать столь резких действий, как из-за чести девушки.

Конечно в наше время не так, сейчас жизнь детей бесценна, а потеря сексуальной невинности уже не кажется трагедией, и именно поэтому сейчас такое распространение в кино получили сюжеты о похищении детей бандитами. Но вплоть до последнего времени, а именно, примерно до середины XX века, детей было больше, умирали они чаще, а к женской чести, которая одновременно была честью «охраняющего» девушку мужчины, мужа или отца, относились куда трагичнее. К тому же, понятно, что может хотеть тиран от девушки, а для того, чтобы придумать причины вражды тирана к ребенку, нужно изошриться. В «Гофолии» Расина царица убивает собственных детей и внуков, поскольку хочет истребить враждебную ей царскую династию, у Метерлинка причины вражды вообще иррациональны, но в целом, очевидно, что девушка, — гораздо более естественный персонаж драмы, чем ребенок. Тут стоит отметить любопытную подробность: важнейшей темой Расина было вождление к пленнице. Этот мотив можно встретить в таких его трагедиях, как «Митридат», «Баязид», «Андромаха», «Александр», «Гофолия», «Британик», «Эсфирь», однако во всех этих пьесах плененный (или плененная) сохраняет самостоятельность в «переговорах» со своим господином, и ни о каком насилии и насильственных домогательствах речь не идет, — в конце концов у пленника всегда остается возможность самоубийства, которая, по меткому замечанию Ролана Барта, в драматургии Расина выполняет исключительно функцию угрозы и риторического воздействия персонажей друг на друга.

Древнегреческая драма темы «домогательства» в нашем понимании не знает, что, по-видимому, объясняется более либеральным отношением античной эпохи (по сравнению с позднейшими) к таким понятиям, как «женская честь» и «сексуальная неприкосновенность». Греческие трагики знают, что в жизни

женщины может случиться такое несчастье как нежелательная, насильственная или внебрачная связь, однако отношение к этому несчастью лишено того оттенка морального катастрофизма, который оно приобрело в христианскую эпоху. Насилие хотя и является несчастьем для женщины, но слишком обыденно для описываемой античными драматургами эпохи: военный плен и рабство делает насильственный брак скорее нормой. Ужасает Еврипида не столько сам факт принуждение к сожительству, сколько превратности судьбы, превращающие цариц и царевен в рабынь — и заставляющие их испытать все ужасы рабской доли. Тем не менее, пленная троянка Андромаха в трагедии Еврипида «Андромаха» — сравнительно спокойно принимает свою участь вынужденной рабыни-сожительницы своего победителя Неоптолема, убийцы ее мужа, и не требует отмщения. Несчастливая судьба женщин в античной трагедии скорее дает материал для позднейших разработок сюжета о домогательстве. Хотя не надо забывать, что в «Просительницах» Эсхила сестры-египтиады приплывают на Крит именно в поисках защиты от принудительного брака со своими братьями.

Зато в христианскую эпоху тема «домогательства тирана» врывается в драматургию сразу же. Для Гротсвиты, первого в эпоху средневековья автора драматических сочинений, эта тема является любимой. При этом можно сказать, что сюжетная структура «комедий» Гротсвиты в некотором смысле повторяет «Просительниц» Эсхила. Если у Эсхила преследуемые насильниками-женихами сестры Египтиады просят защиты у царя Пеласга — и получают ее, то в таких драмах Гротсвиты как «Калимах», «Дульций» и «Галикан» преследуемые насильниками-язычниками девушки-христианки обращаются за защитой к Богу — и также получают ее. В обоих случаях защитником преследуемой женщины оказывается некая почитаемая автором инстанция: для Эсхила — предки эллинов пеласги, противопоставляемые варварскому Египту, для христианского средневекового автора — это Бог.

С наступлением эпохи «традиционной драмы» место Бога опять заступает социум, — но уже в более узком определении рода: защитником женщины в драмах Нового времени становятся ближайшие родственники. Если для Эсхила домогательство — предмет международного конфликта (как, в прочем, и вся Троянская война), если для Гротсвиты это скорее предмет интимных счетов души с Богом, то, начиная с XVII века, драматурги рассматривают домогательство власть имущих к женщинам как трагедию семей этих женщин.

Начиная с XVII века, появляется множество пьес, в которых эксплуатируется тема «домогательства тирана»: «Британик» Расина, «Фуэнте Овехуна», «Периваньес и командор Оканьи», «Саломейский алькайд» и «Звезда Севильи» Лопе де Вега, «Саломейский алькайд» Кальдерона, «Дмитрий Самозванец» Сумарокова, многочисленные трагедии о римской плебейке Виргинии — Хейвуда, Лагарпа, Альфьери и других авторов, «Эмилия Галотти» Лессинга, «Коварство и любовь» Шиллера, «Король развлекается» Гюго.

Во всех этих пьесах тирану приходится иметь дело, как правило, с тремя людьми: во-первых, с самой девушкой, во-вторых, с ее женихом, в третьих с ее отцом, или заменяющим отца старшим родственником. Более того — истинной жертвой, чью честь задевает тиран, оказывается как раз мужчина, именно он должен своими действиями как-то ответить на злодеяния правителя, сама же девушка

остаётся в сюжете почти что вещью, ценностью, из-за которой происходит борьба мужчин, но в этой борьбе активного участия не принимающей. Именно мужчина, но мужчина, тесно связанный с главной героиней — её отец, муж, жених или любовник — оказывается основной фигурой в кульминации подобных пьес. Исход же драм о домогательствах — всегда кровавый, это либо смерть связанного с преследуемой девушкой мужчины, либо совершенное им убийство. Наконец стоит отметить «Баязид» Расина — довольно редкую вариацию, где роль тирана выполняет женщина (турецкая султанша), пытающаяся добиться любви приговоренного к смерти принца.

Чрезвычайно распространён сюжет о домогательствах тирана в испанском театре XVII века — театре Лопе де Вега и Кальдерона. Почти все известные не-комические пьесы Лопе де Вега посвящены одной и той же теме: тиран (король или феодал) посягает на женщину, жену, дочь или невесту, а её защитник — брат, отец, жених — успешно мстит.

В «Фуэнте Овехуна» тиран пытается убить жениха, а отец поднимает восстание и убивает тирана.

В «Лучший алькальд-король» могущественный феодал отнимает невесту у своего слуги, тот жалуется королю (всеобщему отцу), король казнит обидчика.

В «Звезде Севильи» старшего брата (опекун) девушки тиран убивает руками её жениха.

В «Периваньесе и командоре Оканыи» командор домогается жены крестьянина, тот его убивает.

Этот же сюжет эксплуатируют и другие испанские драматурги.

В «Саломейском алькайде» — одноименных пьесах Кальдерона и Лопе де Вега — отец девушки убивает капитана-насилльника, девушку отправляют в монастырь.

В «Ткаче из Сеговии» Руиса Аларкона могущественный граф отбирает невесту у ткача, и гибнет от его мщения.

Мотив домогательства хозяев-сарацин к пленным христианам мы видим в пьесе Сервантеса «Алжирские нравы» — мотив, явно восходящий к истории святого Иосифа и жены Патифара.

Однообразие сюжетных схем тесно связано с однообразием интересов драматургов «Золотого века» испанской драмы, оно связано в эту эпоху с сексуальной неприкосновенностью. Понятие чести было одной из немногих считавшихся достойной разработки проблем, так что авторы даже специально «эротизируют» исходный материал: в хронике, послужившей истоком сюжета для пьесы «Лучший алькальд — король» дворянин отнимает у крестьянина землю, но Лопе де Вега заменяет землю невестой.

Менее распространён — и, тем не менее, присутствует — этот сюжет за пределами Испании вплоть до первой половины XIX века. Например, сюжеты некоторых трагедий Сумарокова заставляют вспомнить пьесы Лопе де Вега, такие как «Фуэнте Овехуна». У Сумарокова в «Дмитрии Самозванце» узурпатор Лжедмитрий пытается насильственно жениться на Ксении Шуйской, заточает в темницу её жениха Георгия, однако восстание, поднятое отцом невесты Шуйским, свергает тирана.

В его же трагедии «Аристона» персидский царь Дарий пытается насильственно жениться на Аристоне, однако восстание, поднятое отцом брошенной

им невесты, а также смелые действия жениха Аристоны Оранта заставляют царя отступить.

Но за пределами Испании мы часто встречаем случаи, когда никто не может защитить девушку, когда ее защитники погублены, и у нее остается последнее средство — самоубийство. Один из типовых финалов «традиционной» драмы — самоубийство девушки, желающей уйти от домогательств тирана. Часто самоубийство девушки происходит как бы в отместку за убийство тираном жениха, возлюбленного или брата, — таким образом, девушка в последний момент вырывает у хищника его добычу.

Так происходит в трагедии Вольтера «Магомет» — в последний момент, после того, как Магомет отравляет Сеида, его сестра Пальмира закалывается.

Аналогичный финал в «Филиппе» Альфьери — после того, как король убивает дону Карлоса, влюбленная в него Изабелла кончает с собой вопреки воле тирана.

Близок, хотя и не буквально близок к подобному разрешению сюжет «Британика» Расина — после того, как Нерон отравляет Британика, его невеста не кончает с собой, но вопреки воле тирана, уходит в весталки, — то есть совершает «гражданскую смерть», одновременно исчезая со сцены.

К этой сюжетной схеме близок также круг сюжетов о Виргинии — в ней, после того, как тиран Аппий убивает жениха героини, Виргиния (в варианте Лессинга — Эмилия Галотти) кончает собой не сама — но ее убивает отец с ее согласия.

В реальной действительности бывшая жена Нерона Октавия приняла яд по приказанию мужа. Однако в трагедии Альфьери она принимает яд добровольно, чтобы избежать казни.

В «Коварстве и любви» Шиллера отца девушки тираны сажают в тюрьму, а жениха с помощью клеветы доводят до самоубийства и убийства невесты.

В «Сороке-воровке» Кенье судья, домогавшийся девушки, обвиняет ее в воровстве и чуть было не доводит до смертной казни. Отец девушки не может ее выручить, поскольку сам скрывается от закона. Выручает героиню лишь счастливая случайность.

В исторической трагедии Эленшлегера «Ярл Хокон», правитель Норвегии Хокон пытается отнять невесту у простого крестьянина — крестьяне поднимают восстание, присоединяются к сопернику Ярла Ирландскому королю, и это приводит к падению Ярла.

В «Король развлекается» Гюго нет жениха, отец пытается убить изнасилованного его дочь короля, но по ошибке убивает дочь.

Наконец, комический и бескровный вариант домогательства мы видим в «Женитьбе Фигаро» Бомарше: здесь домогательствам графа Фигаро противопоставит не убийством, а не самоубийством, а интригой — инструментом, который в трагедии обычно является орудием зла.

Очень часто во всех этих пьесах появляется фигура сводника: иногда это просто подкупленная тираном служанка, иногда это очень активный и коварный персонаж, как например, приспешник Нерона Нарцисс в расиновском «Британике», слуга командора Гусмана Флорес в «Фуэнте Овехуна», коварный вольноотпущенник тирана Аппия в «Виргинии» Альфьери, камергер принца Маринелли

в «Эмили Галотти» Лессинга, или группа придворных во главе с поэтом Маро в «Король развлекается».

Иногда предоставляемая женщине защита общества выражается в том, что отпущение тирану может быть нанесено не только ее ближайшими родственниками, но и всем народом. Женское бесчестье может привести к народному восстанию, что мы видим в «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, в сюжетах о Виргинии, в «Ярле Хоконе» Эленшлегера, в какой-то степени — в «Саломейском алькайде» Кальдерона. К этому ряду пьес стоило бы добавить «Октавию» Сенеки, в ней народное восстание пытается защитить Октавию от обижающего ее Нерона, хотя Нерон не домогается ее, а наоборот, хочет развестись. Что любопытно, Альфьери, автор довольно политизированный, и любящий тему тираноборства, не замедливший изобразить борьбу с тираном в своем варианте «Виргинии», при разработке сюжета об Октавии убрал народ как фактор взаимоотношений Нерона и его нелюбимой жены, тем самым подчеркнув мученическое положение Октавии.

Своеобразной «модернизацией» этого сюжета о том, как народное восстание защищает девушку от домогательства, уже в XX веке стала пьеса Тенесси Уильямса «Не о соловьях», рассказывающая о буднях страшной тюрьмы. Директор тюрьмы Уоллен мучит и губит заключенных, но до восстание происходит только после того, как, домогаясь своей секретарши Евы Крейн, он засаживает в страшный раскаленный подвал ее возлюбленного, заключенного Джима. После этого Джим поднимает восстание и Уоллена убивают. До некоторой степени сюжет «Не о соловьях» повторяет сюжет лопедевеговской «Фуэнте Овехуны»: начальник тюрьмы, как и командор, мучит своих поданных, недовольство им растет, но до открытого восстания дело доходит только после того, как он затрагивает честь главной героини, и арестовывает ее жениха. Обе драмы заканчиваются тем, что восставшим предстоит предстать перед судом государства: испанские крестьяне предстают перед королем, а в американской пьесе на остров, где находится тюрьма, высаживаются солдаты. Таков уж архаизм драматического сюжета, что в средневековой Испании месть ради чести предстает как возможное, но и столь же незаконное событие, как и в США XX века.

Важной особенностью мотива «домогательства тиранов» является тот факт, что в большом числе пьес этот мотив служит только зачином сюжета, переходящего в другой мотив. «Тираническое домогательство» часто становится не общей темой драмы, а лишь составной частью сюжета, являющегося комбинацией общераспространенных мотивов. Причина тому, по-видимому, заключается в том, что сама по себе ситуация домогательства не предоставляет больших возможностей для развития действия. Если тиран обращает внимание на девушку, то и ей, и защищающим ее родственникам, по большому счету, остается только две возможности: либо погибнуть самим, либо восстать и уничтожить тирана. Внести какое-то разнообразие в эту унылую картину, можно только смещая акценты, и вводя в драму новый мотив. Так, например, в драме Лопе де Вега «Звезда Севильи» любовь испанского короля Санчо к красавице Эстрелье является сюжетобразующим фактором лишь в первой половине пьесы. Во второй половине король уже даже не вспоминает о своей страсти, для него главным становится оскорбление, нанесенное братом красавицы, и сюжет о домогательствах тирана превращается в сюжет о парадоксальном убийстве.

Еще более четко аналогичная двухчастная форма прослеживается в драме Гюго «Эрнани». В этой романтической драме существует две силовых линии. С одной стороны, прекрасная и молодая донья Соль является невестой своего дяди, старого дона Руй Гомеса, а сама влюблена в молодого разбойника, опального аристократа Эрнани. Возникает классический любовный треугольник со старым мужем и молодым любовником. Однако ситуация осложняется тем, что к девушке воспылал страстью король Испании дон Карлос. В первой части пьесы страсть короля движет сюжет, остальные мужчины — Эрнани и Руй Гомес — выступают как защитники девушки от тирана, они даже вынуждены превратиться в союзников. Король захватывает донью Соль — Эрнани и Руй Гомес клянутся мстить. Но в четвертом действии драмы наступает странный перелом: испанского короля избирают германским императором, вдохновленный величием своего нового положения, он теряет интерес к донье Соль, прощает арестованных им Эрнани и Руй Гомеса и даже возвращает Эрнани отнятые у него земли и титул. В итоге король самоустраняется, и на первом плане оказывается соперничество между Эрнани и Руй Гомесом. Современники (в том числе Бальзак) критиковали Гюго за слабую мотивированность такого резкого перелома сюжета, однако сравнение Эрнани со «Звездой Севильи» показывает, что есть некая закономерность в том, чтобы сюжет о домогательстве тирана требовал для своего развития резкого смещения акцентов, — в противном случае он оказался бы слишком простым и предсказуемым.

Примерно через полвека после «Эрнани», такая же сюжетная схема — хотя и в чуть менее выраженной форме — повторится в «Сирано де Бержераке» Ростана. В первых двух актах может создаться впечатление, что важнейшим конфликтом пьесы является противостояние могущественному вельможе де Гишу, который домогается прекрасной Роксаны и не одобряет свободолюбия Сирано. Однако сразу после свадьбы Роксаны и Христиана конфликт с тираном — как и в Эрнани — быстро уходит в сторону, обнажая конфликт между Христианом и Сирано — между «уродом» и «красавцем».

В пьесе Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство» тема домогательства контаминирована с темой выбора возлюбленной актером Кином. Кин защищает молоденькую Энн Демби от домогательств старого лорда — в результате влюбляется в нее и женится на ней, предпочтя этот брак незаконной связи с женой датского посла.

Совершенно особым случаем разработки сюжета о домогательствах тирана является трагедия Шелли «Ченчи»: в ней тиран, изнасиловавший девушку, является ее отцом. Однако, несмотря на такое совмещение двух антагонистических ролей, сюжет трагедии оказывается стандартным: изнасилованная девушка в согласии с другими родственниками восстает на отца — кровосмесителя, которого в итоге убивают. После этого начинается трагический суд над отцеубийцами, и пьеса отчетливо распадается на две части: в первой разыгрывается сюжет домогательства и страдания жертв тирана, вторая часть начинается сразу после убийства отца и в ней доминирует тема суда. Такая двухчастная композиция «Ченчи» точно повторяет композицию драмы Лопе де Вега — «Фуэнте Овехуны», где в первой части — до убийства командора — живописуются его злодеяния, а во второй главной темой становится стойкость жителей восставшей деревни

перед лицом королевских судей. Вообще, убийство, на которое провоцирует сюжет о домогательстве тирана, очень часто требует после себя судебного разбирательства. Судом заканчиваются драмы Лопе де Вега «Периваньес» и «Звезда Севильи», о будущем суде говорят в финале «Эмилии Галотти» Лессинга. Правда, если у Кальдерона финальное преследование благородных убийц законом было скорее данью представлениям о феодальной законности, то в «Ченчи» это же преследование становится поводом для мрачной сатиры, в сущности, для второго «сюжета в сюжете».

Традиция Ницше и Фрейда требовала бы нам сказать, что европейское Просвещение вообще было связано с ослаблением полового влечения. Так или иначе, но начиная с XVIII века действительно, начинают появляться пьесы, где страсть к женщине преодолевается иными устремлениями, где различные разновидности долга перевешивают любовь.

Эту тенденцию мы наблюдаем даже на материале сюжетов о домогательствах тиранов — где, казалось бы, любовная страсть подвергается наиболее сильному провокативному возбуждению, и где любовная страсть действует заодно с представлениями о чувстве собственного достоинства, мужской и дворянской чести, представлениями о законности и справедливости и так далее. Тем не менее, в условиях господства просветительского разума, бывают ситуации, когда признается целесообразным уступить женщину незаконному деспоту: в трагедии Лагарпа «Граф Варвик» (XVIII век) главный герой соглашается уступить невесту королю, дабы не началась гражданская война; в романтическом «Эрнани» Гюго главный герой соглашается покончить с собой, чтобы не нарушить обещания, данного старому дяде своей невесты, пытавшегося тоже на ней жениться против ее воли.

В трагедии Эленшлегера «Аксель и Вальборг» традиционный сюжет о домогательствах оказывается «смазан» ворвавшейся в пьесу темой патриотизма и верности. Начинается все традиционно: король Норвегии Хакон пытается отбить невесту у рыцаря Акселя. В дальнейшем сам Хакон становится жертвой мятежа. Старая шекспировская традиция требовала бы, чтобы в порыве ревности Аксель примкнул к мятежу. Однако в пьесе, написанной в начале XIX века, все иначе: перед лицом угрозы законному государю Аксель забывает свои обиды, вспоминает свой долг подданного и родича (Аксель дальний родственник Хакона), и храбро защищает короля от мятежников. Пьеса кончается тем, что раненный Хакон соглашается уступить Акселю невесту, оба героя прощают друг друга — и оба гибнут. Кульминацией, однако, является не гибель героев, но их катарсис: оба они преодолевают страсть к женщине ради более высокого морального долга.

Впрочем, несмотря на подобные «искажения», сюжет о домогательствах используется вплоть до XX века. Выше мы уже сказали о пьесе Уильямса «Не о соловьях». Другой яркий пример — домогательство судьи к женщине, заподозренной в сочувствии мятежникам, мы видим в пьесе Гарсиа Лорки «Марьяна Пинеда». Сама Марьяна Пинеда — лицо историческое, ее гибель за связь с мятежниками — также исторический факт, а Лорка добавил в сюжет именно мотив домогательства судьи, пытающегося добиться женщины в обмен на ее спасение от казни. Несмотря на политизированность и поэтичность этой пьесы, ее сюжет напоминает мелодраму Кенье «Сорока-Воровка» — только без счастливой развязки последней. Новаторство же Лорки заключается в том, что, соединив исто-

рический факт гибели героини с чисто литературным мотивом домогательства, он строит беспрецедентно безнадежное развитие этого сюжета: женщине никто не приходит на помощь, ее друзья-мятежники не решаются попытаться освободить ее из тюрьмы, ее возлюбленный бежал, спасаясь от преследований той же судьбы, и она гибнет, лишенная всякой помощи мужчин и общества, — для предыдущих пьес о домогательствах случай уникальный. Впрочем, казнь героини можно считать вариантом ее самоубийства — ведь домогательствам судьбы она все равно не поддается, и идет на гибель.

Столь же безнадежна ситуация в драме Фейхтвангера «Джулия Фарнезе», кардинал д'Эсте домогается Лавинии, жены совершившего убийство художника, обещая за это выхлопотать помилование для ее мужа.

И, наконец, «фрейдистский» вариант этого сюжета мы видим в драме Артура Миллера «Вид с моста». По сравнению с предыдущими вариантами социальное положение всех героев этой пьесы резко снижено, «тиран» является всего лишь главой семейства и хозяином квартиры, где живут все персонажи, — но это не главное. Самое любопытное в этой пьесе, что «тиран» сам боится признаться себе в своей страсти, и поэтому его вражда к женихам имеет вид немотивированной агрессии. В пьесе Миллера дядя влюблен в племянницу, которую воспитывает, — и хотя он не признается в этом сам себе, но чинит всякие препятствия к ее замужеству, он даже пишет донос на ее жениха в эмиграционную полицию — в результате, другой эмигрант, который лишается из-за этого заработка, убивает главного героя. Сюжет действительно повторяет классические пьесы о домогательствах, в которых «тирана» в финале тоже часто убивают.



## Глава 22

### Медея: женщина-мстительница

#### 22.1. Метасюжет о Медее

В древнегреческой трагедии, несмотря на констатируемое историками приниженное положение женщины в греческом обществе, имеются яркие образы женщин. Женщина может выполнять важную функцию в сюжете, она обладает характером и может совершать по своему почину поступки, предопределяющие исход драмы. Однако ее место в сюжете ограничено исполнением трех возможных ролей:

1) Роли жертвы преследований — египтиады в «Просительницах» Эсхила, Андромаха и Гекуба у Еврипида. Это наиболее пассивная роль, хотя и значимая для драмы — как античной, так и позднейшей. Жертва вызывает сочувствие, ее судьба является той «ставкой в игре», вокруг которой разворачивается сюжет, однако судьба этой «главной ценности» зависит от действий мужчин. Самое большее, что может сделать женщина в этой роли — угрожать самоубийством, как это делают египтиады в «Просительницах» Эсхила. На сцене героини — жертвы стенают, демонстрируют свои страдания или ищут помощи у окружающих.

2) Роль добровольной жертвы — жертвующей своей жизнью ради высокой цели. Антигона Софокла, Ифигения Еврипида, дочь Геракла Макария в «Гераклидах» Еврипида. Это героическая роль, позволяющая продемонстрировать духовную мощь героини на фоне ее телесной и социальной немощи. Тема добровольной жертвы, среди всех лейтмотивов античной трагедии, может быть, в наибольшей степени роднит древнегреческую драму с позднейшими христианскими сюжетами, и, прежде всего, с образами мучеников.

3) Роль мстительницы. Медея и Электра. Роль открыта Софоклом, который превратил Электру из второстепенного персонажа (какой она была у Эсхила) в воплощенную идею возмездия. Это самая активная роль среди всех доступных женщине. В качестве мстительницы женский персонаж получает возможность побеждать мужчин. Но к подобной активности женщину всегда принуждают. Само понятие мести уже содержит момент пассивности, вторичной реакции на чью-то враждебную активность. Но еще важнее, что к активной позиции, по-

звolyающей сравняться с мужчинами, женщина приходит только через отчаяние, и только после того, как убеждается, что помощи ждать неоткуда. Роль мстительниц, таким образом, тесно связана с ролью жертвы, но мстительница — это жертва, загнанная в угол. Жертва в античном сюжете всегда ищет защиты. Те, кто стали мстительницами, всегда сначала лишились поддержки той социальной среды, которая должна была их защищать. Гекуба у Еврипида, прежде чем решается на ослепление царя Полиместора, претерпевает разрушение родного города и гибель всех родных и близких. Медея сначала бежит с Язоном из отцовского дома, из родной страны, а затем, оказавшись в чужой стране, среди чужих людей, остается одна. Её бросает даже муж, ее последний защитник. Электра видит предательство матери, вставшей на сторону убийцы своего отца, ставшего царем, — таким образом, Электра оказывается в одиночестве во враждебном государстве, во враждебной семье и при враждебных родителях. Античные драматурги могут согласиться с активными действиями женщины, но, тем не менее, они исходят из бессознательного предположения, что женщина занимает в обществе пассивную позицию, а общество и семья обязаны о ней заботиться, ее защищать и за нее мстить. Только когда женщина полностью «обнажается», лишившись из-за каких-то чрезвычайных бедствий своих защитных оболочек, она становится способной на активные действия. Но эти действия — отнюдь не «нормальные», не такие же, как были бы у мужчин в аналогичных обстоятельствах.

Этот тип персонажей в шекспировских хрониках Сигизмунд Кржижановский называет «Женщиной—волчицей». Этот тип характеризуется так: «Яростна. Обычно вдовой яростью. И притом королевской. Лучшие экземпляры: королева Констанция («Король Джон»), королева Маргарита («Генрих VI»), Маргарита Анжуйская — из тех женщин, темперамент которых рождается в тот момент, когда их мужья умирают. Равнодушные к живому, они вдруг возгораются страстью к трупу, и если притом супруг их погиб смертью не вполне естественной, стремятся возместить холод любви жаром отмщения»<sup>1</sup>.

Чаще всего женщины начинают мстить тогда, когда их бросают, — так поступает Медея, и сюжет о ней может служить эталоном для многих позднейших воплощенных в драмах историй.

Если сопоставить «Медею» (Еврипида или Сенеки) с двумя главными трагедиями Лессинга («Мисс Сара Сампсон» и «Эмилия Галотти»), то можно увидеть примерно один и тот же сюжет. В центре повествования мужчина — достаточно безнравственный и беспечный, который бросает одну женщину ради другой. При этом важным действующим лицом всех трех пьес является отец второй женщины. В «Медее» отец (царь Коринфа Креонт) сам благословляет второй брак Язона на своей дочери, в «Эмили Галотти» отец наоборот, препятствует связи своей дочери с принцем Гонзага, в «Саре Сампсон» отец меняет свое решение по ходу пьесы. Однако во всех трех драмах отец оказывается жертвой происходящих событий. Первая, брошенная женщина — Медея, Марвуд, графиня Орсина — является выдающейся личностью, наделенной умом и всевозможными способностями, которые она использует для мести. Медея — колдунья, и она уничтожает новую невесту Язона, его тестя Креонта, и, наконец, собственных детей от Язона.

<sup>1</sup> Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. С. 272.

В «Саре Сампсон», прежняя любовница Мелефонта Марвуд, коварная, умная и наделенная актерскими дарованиями, как Медея отравляет невесту Мелефонта Сару Сампсон, а свою дочь от Мелефонта хоть и не убивает, но грозит убить, используя как заложницу. Как и Медея, Марвуд ускользает от возмездия за границу. Мелефонт кончает с собой, и остается глубоко несчастный отец Сары, сэр Уильям Сампсон, которому остается «убрать трупы». Г.М. Фридлиндер отмечает, что Марвуд, будучи самым ярким образом пьесы, «породила множество других демонических героинь»<sup>1</sup>. Это, вероятно, не совсем верно в отношении европейских драматургов вообще. В конце концов, перед глазами европейских авторов XIX века были и леди Макбет, и «женщины-волчицы» шекспировских хроник, и античная Медея, — но верно для немецких писателей того времени, в частности, Клейста. К этому надо также добавить, что, по мнению В.М. Жирмунского, «Мисс Сара Симпсон» открывает традицию европейской драмы изображать мужчину, мечущегося между двумя женщинами<sup>2</sup>. Так что трагедия Лессинга во многих отношениях является «основополагающей».

Лессинг в своей «Гамбургской драматургии» сознательно сравнивает Марвуд с Медеей, но, возможно, даже он не вполне осознавал насколько совпадают и фабула, и даже состав действующих лиц двух трагедий.

Ситуация с «Эмилией Галотти» несколько сложнее. Сюжет этой пьесы, в принципе очень близкий сюжетам «Медее» и «Сары Симпсон», оказался под сильнейшим влиянием другого сюжетного источника — древнеримской легенды о Виргинии, убитой собственным отцом, а также обработкой этой легенды в трагедии «Виргиния» испанского драматурга Монтиано. Сюжет о Виргинии относится к другому семейству драматических сюжетов, которое можно было бы назвать сюжетом о домогательствах тирана к девушке, и которые мы уже рассматривали отдельно. Таким образом, в «Эмилией Галотти» мы видим пересечения двух метасюжетов — «Домогательства тирана» и «Медее».

Влияние легенды о Виргинии на сюжетную схему Медее заключается, прежде всего, в том, что изменяется роль отца новой возлюбленной: Одоардо Галотти в трагедии Лессинга, в отличие от еврипидовского Креонта, резко противится любовной связи своей дочери с принцем. Однако практически без изменений остается сюжетная функция брошенной возлюбленной, «Медее», которую в «Эмилией Галотти» выполняет прежняя любовница принца Гонзаги, графиня Орсина. Орсина — женщина выдающегося ума и характера, которая решается на месть после того, как возлюбленный ее бросает. Но, поскольку, в данном варианте сюжета резко активизирована роль отца второй возлюбленной, то Орсина является хотя и инспиратором возмездия, но не его непосредственным исполнителем. Как Марвуд в «Саре Сампсон», Орсина приходит на сцену с кинжалом, и в обеих трагедиях Лессинга, женщины этим кинжалом не пользуются. Но Марвуд не пользуется кинжалом потому, что предпочитает яд, — и таким образом она сближается с Медеей. А Орсина не пользуется кинжалом потому, что передает его Одоардо, который и убивает им свою дочь. Так отец «новой возлюблен-

<sup>1</sup> Фридлиндер Г.М. Лессинг. Очерк творчества. М., 1957. С. 55–56.

<sup>2</sup> Жирмунский В.М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 198.

ной» оказывается орудием мести «Медеи». Впрочем, он, как и Креонт в «Медее» Еврипида, также оказывается жертвой — поскольку после убийства дочери готов отдать себя в руки правосудия. Именно в тот момент, когда Орсина передает кинжал Одоардо, в сюжетной схеме «Эмилии Галотти» происходит переход от «сюжета о Медее» к «сюжету о Виргинии» т. е. сюжету о домогательствах тирана. Скрещение двух сюжетов приводит к странной (с точки зрения предыдущих вариантов «мифа о Медее») асимметрии в моральной оценке самой любовной связи. Положение любовницы принца, желанное для независимой и просвещенной графини Орсины, является совершенно немыслимым позором для домашней, получившей традиционное патриархальное воспитание Эмилии Галотти. Орсина приносит кинжал, чтобы отомстить за неверность, то есть за разрыв связи, — но отец Эмилии убивает дочь, причем, с ее же согласия, чтобы не допустить ее связи с принцем. Эта асимметрия резко отличает «Эмилию Галотти» от многих других вариаций сюжета о ревности и мести — поскольку в этой трагедии присутствует достаточно сбалансированное смешение двух разных предшествующих сюжетов.

Не так ярко, как у Лессинга, но мотив Медеи — коварной и умной женщины, мстящей бросившему ее возлюбленному и его новой пассии, — повторяется и в других произведениях немецкой драматургии. Например, в «Кетхен из Гейльбронна» Генриха фон Клейста мы застаем демоническую Кунегунду фон Турнек, коварную и бездушную интриганку, которая умеет подчинять своим чарам всех встречных мужчин, а сама скрывает свое уродство под румянами, металлическим корсетом, париком и искусственными зубами. В драме Клейста мы застаем все составляющие сюжета о Медее: главный герой, граф фом Штраль, уходит от демонической Кунегунды к невинной Кетхен, а Кунегунда пытается отравить последнюю. Правда, травит она ее лишь за то, что та узнала о ее уродстве, о том, что граф фом Штраль бросит ее ради Кетхен, речь еще не идет — но поскольку вскоре это должно случиться, можно сказать, что Кунегунда предвидит развитие событий.

Рядом с «Эмилией Галотти» Лессинга можно было бы поставить другое известнейшее произведение немецкой драматургии — «Коварство и Любовь» Шиллера. Сюжеты двух этих трагедий можно свести к одной и той же конспективной схеме: существует властная группировка (принц с его камергером, президент с его секретарем), один из членов которой домогается главной героини и борется с ее женихом. Злодеяния, совершаемые властителями, приводят к гибели и героини, и ее жениха. Конечно, за пределами этой схемы, остаются многие детали, делающие трагедии Лессинга и Шиллера довольно разными. Например, у Шиллера появляется мотив клеветы, вследствие чего убийство героини совершает не как у Лессинга, ее отец (хотя отец у Шиллера тоже присутствует среди действующих лиц), а сам жених. И жениха главной героини не приходится убивать — как у Лессинга, или как в «Британике» Расина. У Шиллера клевета вынуждает жениха покончить с собой. Но все это — скорее детали, по-разному расцветивающие интригу. Но куда важнее другое. Покончивший с собою жених у Шиллера — сын одного из властителей. В результате, министр в «Коварстве и любви» оказывается в положении Креонта из Софокловской «Антигоны»: упорно добиваясь своих целей, он сначала уничтожает невесту своего сына, а затем и собственного сына, в результате зло падает на его голову, змея кусает собственный хвост.

«Коварство и любовь» без всяких оговорок относится к семейству сюжетов о домогательствах властителей к девушкам. В мещанской трагедии Шиллера, строго говоря, нет главного элемента метасюжета о Медее — мотива мести брошенной женщины, хотя есть его остаточные следы: герой действительно предпочитает одну женщину другой, но брошена она не им, а местным князем, и герой просто обязан жениться на бывшей любовнице князя, чего он делать не хочет. О сходстве «Коварства и любви» с метасюжетом о Медее не приходилось бы говорить, если бы трагедии Лессинга не служили здесь своеобразным посредником. «Коварство и любовь» слишком сходна с «Эмилией Галотти», которая сходна с «Мисс Сарой Сампсон», связь которой с «Медеей» вполне очевидна. Это дает нам право сопоставить трагедию Шиллера с античной Медеей, несмотря на то, что у Шиллера нет персонажа, аналогичного по своей сюжетной функции Медее. Вернее такой персонаж есть, но в несколько ослабленном и преображенном виде. Некий немецкий герцог бросает свою любовницу, англичанку леди Мильфорд — эта история повторяет взаимоотношения графини Орсины с принцем в «Эмилиии Галотти» Лессинга. Однако у Шиллера эта сюжетная линия идет дальше: герцог хочет выдать свою бывшую любовницу за сына своего президента, майора Фердинанда фон Вальтера. Однако Фердинанд предпочитает ей «мещанку» Луизу Миллер. Таким образом, леди Мильфорд оказывается отвергнутой второй раз. Оставшийся на заднем плане сюжет «Эмили Галотти» переходит в оригинальный сюжет «Коварства и Любви». Дважды брошенная Мильфорд все не хочет мстить, она добровольно отказывается от Фердинанда, и все же в общих чертах сюжетная схема Медеи еще просматривается: Мильфорд — женщина свобододлюбивая, умная, яркая личность, очень похожая на «медей» Лессинга, и она брошена ради «простушки».

Есть и еще один мотив, объединяющий Медею с «Коварством и любовью»: обе трагедии рассказывают, как нечестие отца уничтожает его детей. В сущности «Медея» — это, в первую очередь, трагедия гибели детей Язона. У Еврипида и Сенеки этот момент отчасти затемнен тем, что хотя гибель детей и является ключевой точкой действия, сами дети не являются его участниками. В античных воплощениях метасюжета внимание заострено на матери детей, являющейся при этом брошенной женщиной. Шиллер резко меняет акценты в этом сюжете. Убирая из сюжета «Медею», или, точнее, превращая ее в англичанку — практически второстепенный и слабо участвующий в ходе драмы персонаж, Шиллер выводит на первый план сына главного злодея. Так «Коварство и любовь» высвечивает «Антигону», таящуюся в недрах «Медеи».

## 22.2. Ведьма и невеста

В сюжетах о Медее мы видим полярно противоположные образы женщин: прежняя и новая возлюбленная главного героя, Медея и Коринфская царевна, леди Марвуд и мисс Сара Сампсон, графиня Орсина и Эмилия Галотти, Кунегунда и Кетхен. И если новая возлюбленная, как правило, лишенная ярких индивидуальных черт и активности, идеальная «невинная девушка», то

прежняя — настоящая ведьма. В этих двух диаметральных фигурах как бы поляризуется женская природа, в чистом виде проявляются заложенные в ней возможности — быть невестой в белом или злой колдуньей в черном. Впрочем, активизация той или другой потенции женской личности вполне объяснима их положением по отношению к главному герою: если женщина, ждущая мужчину, прекрасна, как невеста, то брошенная проявляет чудеса предприимчивости, чтобы либо удержать мужчину, либо отомстить. Не приходится удивляться, что брошенная женщина превращается в ведьму. «Но разве вы не знаете, на что способна огорченная и покинутая женщина?» — восклицает героиня пьесы Джакометти «Что посеешь, то пожнешь» (пер. М.П. Сидовского).

Поступки отчаявшейся женщины гипертрофированно ужасны. Это именно акции отчаяния, месть слабого человека, из последних сил защищающего если не жизнь, то честь — и поэтому мы видим, не просто месть, а коварное ослепление, колдовство, отравление, детоубийство.

О том, что внутри ведьмы, от которой уходит Язон, таится невинная невеста, к которой он уходит, с предельной интеллектуальной четкостью говорится в «Медее» Жана Ануя. Язон в ней говорит, что царица, которую он предпочитает Медее, — не такая прекрасная, как Медея в молодости, но она «невинна, простодушна и чиста», и что он ждет от нее «того, что больше всего на свете ненавидишь ты, того, что всегда бежало тебя: счастья, простого счастья». На это следует ответ Медеи: «Неужели у тебя не возникнет вопрос: не стремилась ли Медея, подобно другим, к счастью? Разве не хотела и она быть чистой? Разве не могла стать образцом верности и постоянства? И когда ты будешь страдать... вспоминай, что некогда жила на свете девочка Медея, взыскательная и чистая. Эта маленькая девочка Медея молчала во мне. Вспомни, что она боролась в одиночестве, никем не понятая, без всякой поддержки... она и была твоей настоящей женой! Быть может, Язон, мне хотелось, чтобы я всегда оставалась такой, чтоб все было как в сказках... И даже сейчас, в это мгновение, я хочу, хочу, также сильно, как в детстве, чтобы в мире царствовали добро и свет! Но невинной Медее суждено было превратиться в добычу, в арену борьбы... Не каждый день богам попадает такая находка — душа, достаточно сильная, чтобы стать вместилищем их схваток, их гнусных игр!» (пер. В. Дмитриева).

Если у Медеи отнять ее мстительность и ее колдовство — то останется рассказ о несчастной брошенной женщине, над которой может даже издеваться новая любовница или жена. Именно такова трагедия Альфьери «Октавия», рассказывающая как Нерон губит свою бывшую жену Октавию по настоянию новой жены. Ничего «демонического» в Октавии нет, магический защитник в виде феи не появляется — и все же, сказочный сюжет о чудесном спасении изгнанной женщины реализуется в новейшей, преобразованной интеллектуальным и духовным развитием Европы форме: роль спасающей Золушку феи с волшебной палочкой играет философ Сенека, у которого Октавия заимствует яд, чтобы, хотя и погибнуть, но уйти от преследований своих врагов. Самоубийство — типичный для финалов драмы способ возвыситься над ситуацией, своеобразная форма магии, дающая нечеловеческое могущество там, где уже нет надежды. В XIX веке появляется множество пьес, где женщин бросают ради более выгодной женитьбы, — и они очень часто умирают от горя или кончают с собой.

В более социализированных вариантах сюжета о брошенной женщине роль колдовства заменяется помощью общества или родственников.

В «Октавии» псевдо-Сенеки за брошенную Нероном Октавию пытается мстить народное восстание (мотив, убранный Альфьери в разработке этого сюжета).

В кровавой елизаветинской трагедии Вебстера «Белый дьявол» герцог Браччяно убивает свою жену, чтобы жениться на другой, — но брат убитой мстит и ему, и его новой избраннице

В трагедии Гете «Клавиго», мстя за брошенную Мари Бомарше, ее брат убивает соблазнителя.

В драме Доде «Борьба за существование» соблазнителя, бросившего парижскую девушку ради богатой австрийской еврейки, убивает отец брошенной парижанки.

Любопытную имитацию этого же варианта развития событий находим в «Трагедии девушки» Бомонта и Флетчера: Аминтор бросает Аспасию, и последняя приходит с ним драться, переодевшись собственным братом, находящимся на войне.

Брат или отец компенсирует колдовство Медеи, и в этой подмене проявляется очень характерная социальная логика. Исследователи фольклора отмечают, что в сказках народов мира роль гонимого и обижаемого младшего родственника — младшего брата, сироты, падчерицы — иногда выполняет и брошенная выгнанная жена, причем этот вариант сказок представляется наиболее архаичным<sup>1</sup>.

По мнению Е.М. Мелетинского, фольклорные сюжеты о выгнанных мужьями женах, — а примером такого сюжета как раз и служат сюжет о Язоне и Мееде, — являются духовной реакцией на разложение матриархального рода, при господстве которого брошенную жену могли бы поддержать ее кровные родственники. Никлас Луман в своей работе о социальной дифференциации отмечает, что таков путь разложения всех архаичных обществ, пытающихся основать псевдоправовой порядок на солидарности членов группы: такой порядок не может развиваться «из-за своекорыстия и безразличия тех, кто может оказывать поддержку»<sup>2</sup>.

По мнению Лумана, дальнейшее развитие общества требует, чтобы отсутствующая поддержка со стороны собратьев по группе была компенсирована «организацией политической поддержки». Но еще до того, как государство создает хоть что-то подобное опеке над вдовами и сиротами, в дело вступает воображение. В сказках компенсацией бездействующего рода могли служить фантастические элементы, и именно с помощью волшебства Медея мстит своему бывшему мужу. В то же время механизм помощи рода для брошенных жен все же иногда действует, — и тогда вместо «компенсаторного» волшебства Медеи, или вместо «наследующего» этому волшебству коварства и предприимчивости леди Марвуд на сцену может выступить брат женщины (в «Клавиго» Гете), ее родители (в «Вернере» Гуцкова), родители мужа (в «Одиноких» Гауптмана), и, наконец, родственники новой любовницы мужчины («Сельская честь» Верга).

<sup>1</sup> Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М.-СПб., 2005. С. 137.

<sup>2</sup> Луман Н. Дифференциация. С. 56.

Противостояние двух типажей женщины — «ведьмы» и «невесты» — создает ту ниточку, которая объединяет мотив «Медеи» в немецкой драматургии XVIII века с французским классицистическим театром, служившим важным образцом для немецких драматургов того времени. Среди драм Корнеля и Расина более или менее соответствует сюжетной схеме «Медеи» только расиновская «Андромаха»: в ней Пирр бросает Гермиону ради Андромахи, и брошенная Гермиона жестоко мстит ему, используя влюбленного в нее Ореста. Орест — четвертый угол в этом классическом любовном треугольнике — оказывается необходимым, чтобы дать Гермионе орудие мести. В редуцированном виде этот же мотив содержится в «Британике» Расина: Нерон бросает свою жену Октавию ради прекрасной и юной Юнии, однако, Октавия в этой трагедии — внесценический персонаж. Но может быть куда более важным является не сюжет «Андромахи», а именно само противостояние двух типов женщины. Как подмечает Н. Жирмунская, для всей драматургии Расина характерно противостояние двух героинь: благородная и чистая противостоит страстной и мстительной. Именно такую пару образуют не только Андромаха и Гермиона в «Андромахе», но еще Ифигения и Эрифила в «Ифигении», Аталида и Роксана в «Баязиде», Арикия и Федра в «Федре»<sup>1</sup>. Этот стереотип может быть в еще большей степени, чем сама сюжетная схема «Андромахи» послужил источником для «Медей» Лессинга и Клейста.

Наблюдение Н. Жирмунской по поводу Расина очень любопытно сопоставить с наблюдением Н. Славятинского, который отмечал, что в немецкой драматургии 1780-х годов стереотипными стали, с одной стороны, образы «самоотверженно любящих простушек, героинь из бюргерской среды», а с другой стороны — образы их «знатных и оболстительных соперниц», как Марвуд в «Мисс Сара Симпсон» и графиня Орсина в «Эмили Галотти» Лессинга, Адельгейда в юношеской драме Гете «Гёц фон Берлихинген» и графиня Амальди в «Немецком отце семейства» Геммингена<sup>2</sup>.

Поэтому, когда А. Аникст пишет, что Бернард Шоу реформировал женские образы, а до него «в драматургии XIX века преобладала романтическая идеализация женщин, допускавшая две крайности — либо слабая, нежная страдалница и жертва, либо волевая и страстная героиня»<sup>3</sup>, — то он фиксирует лишь завершение традиции, которая уходит корнями в античность, была заострена Расином, зафиксирована немецкой драмой конца XVIII века и т. д.

Знатные соперницы простушек у немецких драматургов не просто оболстительны, а коварны и мстительны, и часто являются инициаторами убийства: Марвуд отравляет свою соперницу, Орсина вкладывает кинжал в руки готового к мести отца Эмили Галотти, гетевская Адельгейда приказывает отравить своего мужа. Точно также ведут себя и мстительные героини Расина: Гермиона приказывает убить отвергнувшего ее Пирра, Эрифила хочет погубить свою

<sup>1</sup> Жирмунская Н. Творчество Жана Расина // Расин Ж. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., 1984. С. 423.

<sup>2</sup> Славятинский Н. Примечания к драме Ф. Шиллера «Коварство и Любовь» // Шиллер Ф. Драммы. Стихотворения. М., 1975. С. 826.

<sup>3</sup> Аникст А. Бернард Шоу // Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 1. Л., 1978. С. 41.



соперницу-Ифигению, Роксана казнит отвергнувшего ее Баязида, Федра губит отвергнувшего ее Ипполита. И во всех случаях мы видим единообразное противопоставление — «простушка и ведьма», которое в большинстве случаев попросту означает «невеста и брошенная женщина».

Данный мотив мы находим далеко за пределами как немецкой драматургии, так и 1780-х годов.

В трагедии Альфьери «Розамонда» коварная и мстительная королева лангобардов Розамонда, после того, как ее муж влюбляется в ее падчерицу Ромильду, губит их обоих.

В трагедии Сумарокова «Аристана» царь Дарий отвергает свою невесту Федиму ради Аристы, но отец Федимы поднимает восстание против царя, а сама Федима делает попытку отравить Аристу. В этой трагедии личная мстительность брошенной женщины, ее поистине традиционная и стереотипная готовность отравить соперницу соединяется с помощью и поддержкой семьи. Любопытно также, что фактически в «Аристоне» соединены два стереотипных метасюжета — о «Медее», и о домогательствах тирана. С точки зрения Федимы, Аристы — коварная соперница, ради которой она брошена царем Дарием. Но Федима не знает, что Ариста влюблена в ее брата Орканта, и что царь берет ее фактически насильно. С точки зрения Федимы мы и видим развертывание сюжета о Мее, а с точки зрения Аристы — сюжета о домогательствах тирана.

Во французской драме XIX века ситуацию, в которой знатная дама (куртизанка или просто развратница), бывшая любовницей главного героя, убивает из ревности его невесту, мы встречаем в драматической поэме Мюссе «Уста и чаша» и драме Скриба «Андреина Лекуврёр». У Мюссе куртизанка убивает невесту героя кинжалом, а у Скриба, в соответствии с классическим сценарием, знатная дама избавляется от соперницы с помощью яда.

В итальянской драме XIX века Паоло Джакометти вставляет мотив «Медии» даже в такой, казалось бы, далекий от него сюжет, как «Юдифь». Для этого, Джакометти дополняет миф о Юдифи отсутствующей в Библии линией: к моменту, когда Юдифь является к Олоферну, у него уже есть любимая невольница. Когда Юдифи удастся добиться любви Олоферна, бывшая пассия Олоферна является с кинжалом, чтобы убить соперницу. Правда, исполнить свой замысел ей не удается: Юдифь буквально поражает ее взглядом.

В немецкой драме начала XIX века можно указать на трагедию Кернера «Розамонда». Английский король Генрих II не любит свою жену, распутную и коварную Элеонору, и тайно женится на нежно его любящей Розамонде. В конце, пылающая мстостью Элеонора заставляет Розамонду выпить яд. Без яда такие сюжеты кажутся невозможными.

В середине XIX века тема «Медии» подхватывается вошедшей в стадию расцвета норвежской драматургией. Появляется драма Бьёрнсона «Хульда-хромомошка». Хульда — решительная яркая, умная, страстная женщина, оказывающая чуть ли не гипнотическое воздействие на своего любовника Эйольфа. Тем не менее, Эйольф решает уйти от нее к своей подруге детства Сванхильд. Пораженная горем Хульда губит Эйольфа и гибнет вместе с ним сама, оставшись с ним в подожженном доме. Стереотипность противопоставления Хульды и Сванхильд усиливается тем, что по ходу действия Хульду называют колдуньей,

а Сванхильд — ангелом. Как всегда, колдунья мстит за то, что мужчина бросил ее ради ангела.

В один и тот же год с «Хульдой хромоножкой» появляется трагедия Ибсена «Воитель в Хельгеланде», в которой мстительная и необузданная Йордис убивает из лука героя Сигурда, отказавшегося от женитьбы на ней ради ее более мягкой, и совсем не воинственной сводной сестры. Йордис, кроме того, подговаривает своего мужа убить отвергнувшего ее Сигурда, обещая ему взамен свою любовь — таким образом, здесь повторяется мотив расиновской «Андромахи».

Через 5 лет после «Воителей» Ибсена, в 1862 году Фридрих Геббель пишет на тот же сюжет «Нибелунгов». В них дева-воительница Брунгильда добивается убийства Зигфрида, который женился не на ней, а на более мягкой Кримхильде.

Параллельно с этим в XIX веке появляются изводы этого сюжета, в которых месть осуществляется помимо воли брошенной женщины, — но все равно осуществляется.

Рафинированный вариант «мести» оставленной женщины можно увидеть в пьесе Альфонса Доде «Арлезианка». В отличие от многочисленных «женщин-волчиц», брошенная женщина в пьесе Доде вовсе не хочет мстить. Ее даже нельзя назвать полноценным персонажем пьесы, — ибо она вообще не появляется на сцене. Более того, зритель не узнает даже ее имени, известно только, что она арлезианка, то есть жительница города Арль, а арлезианки, как говорят другие персонажи, красивы и кокетливы. Кроме того, по некоторым данным зритель может судить, что арлезианка развратна, лжива и склонна к авантюрам, — качества вполне соответствующие образу «ведьмы». И, тем не менее, мстить бросившему ее жениху арлезианка не хочет. Когда жених отказывается от неё, она просто убегает с любовником, — но юноша сам не может избавиться от «наваждения» (то есть попросту от любви), и даже любовь хорошенькой односельчанки не спасает его: юноша кончает с собой. Так в варианте «Медеи», написанном Доде, роль колдовства, губящего «Язона», выполняет обыкновенная любовь.

Уже в самом конце XIX века отдаленное сходство с сюжетной схемой Медеи можно обнаружить в двух драмах Гауптмана «Потонувшем колоколе» и «Одиноких». В обеих драмах речь идет о духовно развитом человеке (ученом или художнике), бросающем семью ради женщины, соответствующей ему по духовному развитию: в первом случае это фея, во втором — русская студентка. Но в обоих случаях семья не дает ему соединиться с новой избранницей. В символическом «Потонувшем колоколе» жена колокольного мастера Генриха топится, и там, на дне горного озера звонит в утонувший колокол, когда-то отлитый ее мужем. Звон этого колокола сводят мастера с ума. Утонувшая жена и утонувшее создание рук Генриха как бы воплощают все прежнюю жизнь Генриха, которую он попытался оставить позади, может быть вытеснить в подсознание, — но которая теперь к нему «взывает».

В «Одиноких» тот же самый конфликт изображается более реалистично: Ганс Фокерат отказывается от общения с Анной Маар из-за морального давления, которое на него оказывает вся семья — жена, родители и, прежде всего, отец. Сходная сюжетная схема — в написанной в ту же эпоху драме Зудермана «Огни Ивановой ночи», где главный герой, Георг Гартвиг, мечтает бросить свою невесту, дочь своего дяди и благодетеля, ради его же приемной дочери. Однако,

решившись на этот план, Георг понимает, желание сбежать с возлюбленной наткнется на множество родственных обязательств, на моральную силу приютившего его дома, — и герой отступает перед этой силой.

Явный параллелизм двух вариантов разрешения сходных конфликтов — символического и реалистического — заставляет еще раз вспомнить мысль Е.М. Мелетинского, что колдовство в сказке компенсирует «неработающие» принципы родовой солидарности, призванные защищать изгоняемую из семьи женщину. В мифопоэтическом мире сказки и драмы яд, который пускают в ход бесчисленные немецкие, французские и норвежские Медеи, эквивалентен чудесам, к которым прибегала античная Медея, а также жена мастера Генриха в «Потонувшем колоколе». А эти чудеса, в свою очередь, эквивалентны помощи семьи, которую брошенная женщина может получить в реалистических изводах этого же сюжета, например, в «Клавиго» и «Одиноких».

В «Сельской чести» Верга — пьесе, написанной уже в конце XIX века, однако описывающий достаточно архаичный мир итальянской деревни, — Сантуцца, которую ее жених Турриду бросил ради красавицы Лолы, обращается за помощью к мужу Лолы, который и убивает неверного жениха. Оригинальность этой версии сюжета в том, что женщина обращается за помощью не к своим родственникам, как это бывает обычно, и даже не к родственникам мужа, как в «Одиноких» Гауптмана, а к родственникам любовницы своего жениха — и все же, как и во всех других вариациях этого метасюжета, родственники выступают как ревнители «статус-кво», ревнители «нормальных» семейных отношений, не допускающих перехода мужчины от одной женщины к другой.

В конце XIX века происходит временная инверсия сюжета о Мееде, ведьма и невеста, страстная женщина и покорная жертва меняются местами: если ранее «Медея» обычно мстила за то, что ее бросили, то теперь она убивает жену героя, чтобы занять ее место. Этот мотив встречается в таких пьесах, как «Росмерсхолм» Ибсена, «Labogemus» Бьернстjerne-Бьернсона и «Факел над мерой» Д'Аннуцио. Во всех трех этих драмах завязка примерно одинаковая: предприимчивая и жестокая женщина втирается в доверие в семью, а затем убивает (или способствует смерти) жены, чтобы затем выйти замуж за вдовца.

Кстати сказать, этот сюжет может разрешиться и счастливо, неверный мужчина может вернуться к брошенной им возлюбленной, и тогда на месте трагедии мы имеем слащавую мелодраму, примером чего может служить пьеса Коцебу «Сын любви». Полковник фон Нейдорф когда-то соблазнил девушку по имени Вильгельмину, затем он забыл ее и женился на другой, но его брак оказался несчастным, сыновей от этого брака не было, и в конце концов по требованию пастора и своего побочного сына он женится на соблазненной им женщине. В общем, сын Вильгельмины выполняет для нее ту же самую родственника-защитника, какую в других пьесах выполняют братья и родители. Однако при этом убеждающая сила родственника усилена моральным авторитетом церкви.

Наконец, стоит выделить еще одну сравнительно небольшую группу сюжетов, в которых могущество «Медеи», — то есть первой, отвергнутой героем возлюбленной — базируется на ее высоком положении, на том, что она является женою царя или «Хозяина». Эта сюжетная схема объединяет такие разные пьесы, как «Федру» и «Баязида» Расина — и «Невольниц» Островского. Можно здесь увидеть и опре-

деленную связь с античной Медеей, которая также была дочерью царя, и именно поэтому обладала неким магическим приданным (колесницей с драконами, отравленным венцом и т. д.). Впрочем, в таких схемах мужчина является не столько обманщиком, сколько объектом домогательств. «Возлюбленным» мужчина был только в воображении женщины — именно в силу этого он оказывается «изменником», за что ему — в пьесах Расина — приходится расплачиваться жизнью.

### 22.3. Отказ от мести: очищение Медеи

Как мы уже говорили, важнейшей идейной и моральной тенденцией европейской драмы Нового времени была критика самой идея мести. Поскольку метасюжет о Медее в первую очередь есть сюжет о мщении, то именно месть становится и объектом художественных экспериментов, манипуляции с которым порождают эстетические эффекты. Там, где Медея сохраняет функцию не знающей жалости мстительницы, там драмы (начиная с Еврипида и Сенеки) показывают моральную чрезмерность мести. Но те писатели, которые старались облагородить образ брошенной женщины и сделать его менее зловещим, закономерно отказывались делать своих «Медей» мстительницами.

Трагедия И.В. Гете «Стела», написанная через 20 лет после трагедий Лессинга, и, как можно предположить, под их непосредственным влиянием, представляет собой интереснейший эстетический и этический эксперимент над сюжетом о Медее — при сохранении его основных исходных посылок. Главный герой «Стеллы», Фернандо, много лет назад бросил свою жену Цецилию с маленькой дочерью, после чего начал жить с молодой девушкой по имени Стела. Через 8 лет случайность сводит всех участников этой истории в имени Стелы. В Фернандо вспыхивает прежняя любовь к жене, и он чуть было не решается бросить Стелу, чтобы уехать с Цецилией. Если бы эта сюжетная линия реализовалась — то сюжет о Медее разыгрался бы второй раз, причем как бы «в обратном порядке» — брошенная возлюбленная оказалась бы в роли новой, а новая в роли брошенной. Но Фернандо не решается нанести горячо любящей его Стеле столь жестокого удара, — после чего сюжет драмы раздваивается. В первом варианте «Стеллы», написанном в 1775 году, и чей жанр был определен автором как «драма для любящих», трагическая коллизия «Медеи» вообще снимается из-за взаимного уважения и любви всех персонажей драмы, которые в отличие от героев Еврипида и Лессинга оказываются начисто лишены чувства ревности. За образец отношений между ними берется легенда о крестоносце Глейхене, привезшем в свой замок из похода сарацинку, спасшую его из плена — и жена рыцаря приняла его, так что крестоносец закончил свои дни в обществе двух жен. Первый — оптимистический — вариант «Стеллы» заканчивается объятием Фернандо со Стелой и Цецилией, и последней репликой драмы оказываются слова Цецилии: «Мы твои». Таким образом, Гете делает первую попытку переписать античную трагедию со счастливым и высокоморальным финалом (вторую, и еще менее замаскированную, и, может быть, более убедительную попытку он делает через 4 года, написав вариацию на еврипидовскую «Ифигению в Тавриде»).

Однако через 30 лет, к 1806 году Гете переделывает «Стелу» в традиционном ключе: в конце пьесы и Стела, и Фернандо кончают с собой. Так этический авангардизм первого варианта заменяется на обычный трагизм, и жанровое определение пьесы, соответственно сменяется с «драмы для любящих» на «трагедию». Но поскольку Гете меняет только финал драмы, то от ее первоначального варианта — и, соответственно, от первоначального стремления Гете к моральной гармонии, — в неизменности остается роль Цецилии, брошенной жены Фернандо, которая, в отличие от своих сюжетных предков — Медеи, Марвуд, Орсины — хотя и тяжело переживает разлуку с мужем, но совершенно лишена таких чувств как ревность и мстительность. Более того — от первоначального варианта остается рассказ Цецилии о крестоносце-двоеженце. Таким образом, Цецилия, как и другие брошенные женщины в более ранних трагедиях, оказывается выдающейся личностью, — но на этот раз она велика своим великодушием и бескорыстием. Два самоубийства, венчающие второй вариант драмы, оказываются уже не результатами мести, а исключительно следствием неспособности самоубийц разрешить вставшую перед ними моральную коллизию. Если первый вариант заканчивала реплика Цецилии «Мы твои», то второй вариант — реплика Стелы «А я умираю одна». Две смерти во втором варианте вплотную приближают сюжет пьесы Гете к канонической сюжетной схеме «трагедии о Медее». Тем не менее, в обоих вариантах Гете говорит о торжестве семьи над индивидуальной страстью, о сознательном отказе женщины от мести — что, по мнению историков литературы, знаменует переход Гете от периода штюрмерства (в который он создает трагедию «Гец фон Берлихинген» и в ней — Медею-Адельгейду) к периоду неоклассицизма, и соответственно, от восхищения сильным индивидом (каким, является и Медея) — к критике индивидуализма.

Здесь, несколько прерывая хронологический порядок изложения, стоит указать на драматургию Карла Гуцкова, который, работая менее чем через полвека после Гете, вполне сознательно развивает идеи «классика» — и, в частности, идеи «Стелы». Вообще, у Гуцкова есть три пьесы, посвященные любовным треугольникам — мужчине между двумя женщинами, что, по мнению историков, предопределялось биографическими обстоятельствами писателя. Самой известной из «треугольных» пьес Гуцкова является драма «Вернер или Сердце и свет», написанная примерно через 40 лет после «Стелы» и обладающая целым рядом параллельных мотивов с драмой Гете.

Главный герой «Вернера» Генрих фон Йордан пытается организовать в своем доме что-то вроде «жизни втроем» по образцу первого варианта «Стелы». Как и в «Стеле» Гете, у Гуцкова брошенная главным героем женщина по несчастливой случайности устраивается на службу к его новой жене. Герой, не в силах расстаться ни с прежней, ни с новой любовью, использует эту ситуацию, чтобы удержать обеих женщин рядом с собой, он, как и герои Гете, даже вспоминает о рыцаре-двоеженце Глейхене — но, в отличие от драмы Гете, героини Гуцкова ведут себя более реалистично, и наотрез отказываются участвовать в намечающихся двусмысленных отношениях. Жена Генриха уезжает к отцу, а его прежняя любовь, Мария Винтер выходит замуж за нелюбимого, но хорошего человека. Но гетевская тональность, тем не менее, сохраняется в том, что все персонажи отказываются от какого бы то ни было мщения. Мария Винтер самоустраня-

ется из треугольника, выходит замуж — и именно этим шагом она добивается примирения с женой Генриха, чего последний безуспешно добивался своим «гетевским» моральным модернизмом. Гуцков — как бы ни классифицировать его драматургию, как «позднеклассицистическую», «буржуазную» или «ранне-реалистическую», — также утверждает здесь примат семьи над страстью, а также принимает гармоничные отношений над личным порывом, что, собственно говоря, и объединяет классицизм с «буржуазной драмой» — в их противостоянии драмам Шекспира, штюрмеров и романтиков.

Также самоустраняется, отказывается и от своих прав и от мщения и сама соединяет руки возлюбленных героиня драмы Гуцкова «Чистый альбомный листок».

Наконец, в написанной к столетию Гете комедии Гуцкова «Королевский наместник» на сцене появляется сам Гете, и что характерно, главной темой исследования опять становится любовный треугольник. Правда, на это раз мы имеем женщину между двумя мужчинами, но, тем не менее, все основные диспозиции метасюжета о Медее сохранились: есть брошенный мужчина (граф Торан), есть женщина, есть ее счастливый избранник, и есть дилемма, перед которой стоит брошенный: месть или прощение. Что самое интересное, в этой созданной к юбилею Гете пьесе, проблема прощения исследуется скорее абстрактно: ни женщина, ни ее нынешний супруг на сцене на протяжении почти всей комедии не появляются, а основные коллизии разворачиваются между брошенной невестой графом Тораном и молодым Вольфгангом Гете. Граф погружен в свою обиду, он ненавидит женщин, и к концу пьесы ему удается даже — вопреки строжайшему запрещению друзей — сразиться с разлучником-маркизом, хотя эта дуэль и кончается всего лишь легким ранением. Обиженный граф собирается удалиться в свой замок, но молодой Вольфганг, которому лишь к концу пьесы удается разобраться в сложных отношениях, соединяющих трех людей, заявляет, что собирается «продиктовать богам единственно возможную этическую и эстетическую развязку этой истории» (пер. М. Осиповой). После этого, по инициативе Вольфганга происходит объяснение троих, растроганный граф прощает свою бывшую невесту, и даже готов дать ей с мужем приют в своем замке. Таким образом, одновременно реализуются и мотив «жизни втроем» и мотив самоустранения покинутой стороны, молодой же поэт «авансом» изображен как апологет гармонии в межчеловеческих отношениях. Фактически, Гуцков изображает именно те жизненные впечатления молодого Гете, из которых впоследствии мог бы вырасти сюжет «Стелы».

Другой «мужской» вариант добровольного отказа брошенного от претензий на любовь мы видим в пьесе Мюссе «Андреа дель Сарто»: художник дель Сарто добровольно соглашается на связь своей жены со своим учеником и кончает жизнь самоубийством.

Добровольный отказ от мести и самоустранение брошенной женщины — наиболее логичный, и наиболее распространенный в драматургии способ гуманистического разрешения конфликта, заложенного в «Медее». К нему, начиная с Гете, прибегают все драматурги, стремящиеся показать возможность этической гармонии.

Именно так, отказываясь и от мести, и от своих притязаний поступает леди Мильфорд в «Коварстве и любви» Шиллера. Леди Мильфорд, которую сначала

бросает любовник-герцог, а затем и предназначенный герцогом жених-майор просто уезжает, покидая место действие, самоустраняется.

Самоустранение — в данном случае преподносится как важный, высокоморальный поступок, подчеркивающий величие души героини.

Самоустранение — логичный шаг для брошенной, но не желающей мести женщины. Ну а самоубийство, присутствующее во втором варианте «Стелы», — лишь один из возможных вариантов самоустранения (хотя вариант для драматурга крайне привлекательный).

Примером такого сентиментального и романтического «облагораживания» мифа о Мееде может служить трагедия Франца Грильпарцера «Сафо».

С мифом о Мееде, с трагедиями Лессинга и с «Коварством и любовью» Шиллера пьесу Грильпарцера роднит, прежде всего, те выдающиеся достоинства, которые приписываются «брошенной женщине» — поэтессе Сафо: она умна, талантлива, прославлена, богата, окружена рабами. К тому же, авторитет ее таков, что она находится едва ли не на положении правительницы своего острова. Пикантность этому варианту сюжета придает то обстоятельство, что у Грильпарцера «новая возлюбленная» Мелитта — рабыня Сафо, так что у последней есть все возможности для мести, от чего поэтесса с огромным трудом удерживается. Но поскольку она все-таки удерживается, то логичной развязкой становится самоубийство Сафо, причем, как можно понять из ее реплик, она кончает собой не только и не столько потому, что брошена, сколько из-за того, что, несмотря на свой высокий дух, не может совладать со своими страстями.

Античные трагедии о Мееде, трагедии Лессинга, и трагедию Грильпарцера объединяет, прежде всего, подчеркивание выдающихся достоинств брошенной женщины — так что достоинства новой возлюбленной главного героя оказываются с ними совершенно несопоставимыми. Таким образом, сам переход к новой возлюбленной оказывается не вполне мотивированным. Это, правда, не относится к античной Мееде: у Еврипида мы имеем дело с обычным браком по расчету, Язон бросает Мееду, чтобы жениться на дочери коринфского царя. Но мотивированность новоевропейских вариантов этой сюжетной схемы вызывает некоторые вопросы. Все удачливые соперницы главных героинь оказываются на редкость блеклыми, да и изображаются они довольно скупой. Мелитта в «Сафо» Грильпарцера вообще почти ничего не говорит, а только восклицает «о, Сафо!». Для объяснения подобного парадокса приходится прибегать к самым общим, не следующим непосредственно из текста пьес соображениям: что мужчины, вообще не постоянны и мечтают о новых женщинах, а также, что, при равной красоте, молодость в глазах мужчин часто перетягивает ум, — а «новые возлюбленные» в данных пьесах всегда моложе своих выдающихся соперниц. В «Сафо» Грильпарцера несопоставимость достоинств Сафо и Мелитты становится предметом авторской рефлексии, на этом заостряется внимание, и нельзя сказать, что вопрос о том, почему же все-таки Фаон предпочел Мелитту, глупую пятнадцатилетнюю девочку-рабыню, решается вполне внятно. «Как можно не любить Сафо, красавицу Сафо, гениальную поэтессу, окруженную всеобщим поклонением, озаренную славой? Фаон и сам этого не понимает. А все-таки любит он не Сафо,

а смиренную ее рабыню Мелитту, совсем еще девочку... Не дано человеку управлять своими страстями»<sup>1</sup>.

Бывают случаи, когда от претензий на мужчину отказывается не брошенная им женщина, а наоборот, новая избранница. Этот сюжетный ход мы видим в «Розамонде» Кернера. Однако этот шаг не так эффектен, как отказ брошенной женщины: во-первых, права второй женщины явно менее законны (у Кернера король Генрих, когда обвенчался с Розамондой, уже был женат на Элеоноре), а, во-вторых, брошенная женщина отказывается от счастья, — но не от мести. В итоге, решение Розамонды разорвать связь с Генрихом, хотя и демонстрирует ее душевное благородство, но не оказывает влияния на ход действия: Генрих не собирается с ней разрывать, а ничего не знающая об этом решении Элеонора все равно убивает Розамонду. Можно констатировать, что ситуация, когда самоустраняется первая (брошенная) женщина, является с точки зрения драматургии и более выигрышной, и вследствие этого в драматургии XIX века более популярной.

Ситуация «мужчина между двумя женщинами» с точки зрения мужчины часто означает сюжет о выборе своей истинной любви, истинной невесты, суженной — и, соответственно, отказ от «ложной» невесты, — как это и бывает в некоторых сказках. Данный мотив в той или иной степени присутствует во всех перечисленных выше пьесах, и в таких как «Мисс Сара Самсон» Лессинга и «Одинокие» Гауптмана он разрабатывается даже довольно подробно — в том смысле, что мужчина в них подробно объясняет, почему одна девушка для него предпочтительнее другой. Но превращение рассказа о выборе невесты в основу всего сюжета пьесы мешает то горе, которое переживает отвергнутая женщина — и соответственно, те действия, которые она предпринимает в связи с этим. Линия брошенной женщины затмевает линию выбирающего мужчины, — поэтому драма выбирающего чаще стремится превратиться в трагедию отвергнутого.

Для того чтобы пьеса была, прежде всего, пьесой о выборе, нужно чтобы отвергнутая женщина не страдала. Реализацию этого требования мы видим в драме Дюма-отца «Кин или гений и беспутство». В ней графиня Кефельд сама отказывается от Кина, боясь скандала и разглашения их связи, — и это дает возможность Кину понять, кто же его истинный друг и предпочесть графине актрису Энн Дэмби.

<sup>1</sup> Эткнд Е. Поэтическая драматургия Ф. Грильпарцера // Грильпарцер Ф. Пьесы. М., 1961. С. 15.



## Глава 23

### Великий инквизитор: драматургия террора

В немецкой драматургии имеется целая группа пьес, в которых тема «низвержения высокого» является ядром всего сюжета, и в которых эстетический эффект, производимый зрелищем низвержения, представляет собой основу всего оказываемого драмой воздействия. Чтобы показать, что мы имеем в виду, разговор о драмах этого типа мы начнем не в хронологическом порядке, а, наоборот, с наиболее поздней пьесы, где указанная сюжетная тенденция достигла наибольшего выражения — а таковой, на наш взгляд, является трагедия Герхарда Гауптмана «Магнус Гарбе».

«Магнус Гарбе» представляет собою довольно странный пример сюжета о низвержении могущественного человека, данного в чистом виде, не осложненного ни мотивами доверия и неблагодарности, как в «Короле Лире», — ни вообще сколько-нибудь сложными взаимоотношениями низвергаемого с низвергателями. Пьеса рассказывает, как могущественный, богатый и авторитетный бургомистр немецкого имперского города уничтожается трибуналом святой инквизиции. Стоит подчеркнуть: именно этим уничтожением фактически и исчерпывается сюжет мрачной пьесы. Уничтожение происходит поэтапно и линейно: если атмосфера опасности только сгущается, то в середине пьесы несчастного бургомистра настигает удар, а в финале мы видим смерть уже и без того морально и юридически уничтоженного человека. Никакая интрига не усложняет эту предельно простую сюжетную линию, более того — антагонисты главного героя, инквизиторы, показываются на сцене крайне мало, они оказываются второстепенными персонажами, а сам великий инквизитор, глава трибунала, тень которого омрачает все действие пьесы, вообще является внесценическим персонажем. Ни заседаний трибунала, ни следствия, ни пыток мы также не видим. Зритель либо слышит сравнительно малозначащие разговоры, либо узнает о важных событиях, произошедших за сценой в чужом пересказе, либо, наконец, оказывается свидетелем агонии несчастного бургомистра. Важнейший смысловой момент, придающий всей трагедии ее ни с чем не сравнимый колорит, заключается именно в том, что падение Магнуса Гарбе происходит действительно мгновенно, и без всякого сопротивления — хотя в начале пьесы он представляется достаточно вооруженным против любых опасностей.

В начале драмы положение бургомистра вполне олицетворяет его имя — по латыни «великий». Он полновластный хозяин города, его уважают граждане, и, по-видимому, знают в других городах, он богатый человек, чье могущество символизирует золотой шар на кровле его дома. Будучи отцом города, Магнус одновременно выступает как счастливый отец семейства — его жена ждет ребенка. Власти бургомистра хватало для того, чтобы в течение долгого времени не пускать инквизицию действовать на территории своего города, — пока на этом не стали настаивать и папа, и император. Магнус грозит, что если инквизиторы посмеют затронуть его лично, — он окажет страшное сопротивление, он даже поднимет общегерманское восстание (действие пьесы происходит вскоре после реформации). Однако когда инквизиция наносит удар по Магнусу как по отцу семейства, арестовывая его только что родившую жену, его хватает удар, и он не успевает реализовать ни одну из своих угроз. В следующем действии мы видим уже полупарализованного и лишившегося своей должности человека, не способного к сопротивлению. Под влиянием толпы, наэлектризованной наущениями монахов-бенедиктинцев, магистрат принимает решение казнить и его, и его жену, после чего толпа сжигает богатый дом Гарбе, и золотой шар с его крыши падает в грязь.

Тут стоит вспомнить, что еще у Еврипида охлос выступает в качестве отрицательного персонажа, требующего — по наущению прорицателей — человеческих жертв. Так же, как в еврипидовских «Ифигении» и «Гекубе», городская толпа в «Магнусе Гарбе» требует человеческих жертв — бургомистра и его жену, и так же, как в пьесах Еврипида не желающие этой жертвы правители вынуждены совершать эти жертвы, опасаясь толпы.

Благодаря сравнению с «Магнусом Гарбе» Гауптмана становится более ясна сюжетная логика трагедии Гете «Эгмонт» — пьесы, известной, прежде всего, благодаря ее превращению в музыку Бетховена. Трагедия Гете рассказывает о гибели наместника Фландрии графа Эгмонта, казненного по приказанию кровожадного герцога Альбы, присланного испанским королем для усмирения Нидерландов.

В начале пьесы мы застаем графа Эгмонта во всеоружии: он богат, у него есть собственные замки и собственные войска, его любит народ, который в случае необходимости готов и восстать; его уважает правительница Нидерландов Маргарита Пармская, он обладает заслугами перед испанским правительством, более того — он кавалер ордена Золотого руна, а это значит, что судить его может только полный капитул рыцарей ордена, что представляет собой надежную юридическую защиту. Все персонажи пьесы, включая и его самого (но исключая умного Вильгельма Оранского) уверены, что Эгмонта никто не посмеет тронуть. Но вот приезжает из Испании свирепый герцог Альба, — и все эти возможные «защиты» оказываются эфемерными. Не глядя ни на авторитет, ни на прошлые заслуги Эгмонта, герцог арестовывает его и казнит, жители Брюсселя и друзья графа (как и городские патриции в «Магнусе Гарбе») оказываются парализованы ужасом, Маргарита Пармская признает свое бессилие и уезжает из страны, а что касается особых прав Эгмонта как кавалера «Золотого руна», то Альба игнорирует их, ссылаясь на свои особые полномочия — не ясно, имеющиеся ли у него на самом деле. Все это настолько невероятно и неожиданно, что уже арестованный

Эгмонт (как исторический Эгмонт, так и персонаж трагедии Гете) до самого последнего момента не верит, что Альба действительно решится его казнить.

Сюжетные схема «Эгмонта» и «Магнуса Гарбе» весьма сходна: мы видим могущественных политиков, обладающих и авторитетом, и деньгами, и различными иными «ресурсами», и тут является некая бесстыдная пришлая сила, которая легко и быстро уничтожает их, не обращая внимания на вроде бы имеющуюся у политика возможность к сопротивлению. Однако эта сюжетная схема в «Эгмонте» выявляется только при сопоставлении ее с «Магнусом Гарбе». Если трагедия Гауптмана вся посвящена гибели конкретного человека, если в «Егоре Булычеве» Горького гибель одного человека воплощает гибель целого общественного строя, то в «Эгмонте» сюжет о гибели замаскирован, во-первых, политической риторикой о свободе и праве народа на самоуправление и самобытность, а во-вторых, изображением характера Эгмонта как прямодушного до наивности человека. Вероятно, торжественное преподнесение зрителю идей свободы было одной из самостоятельных задач, стоящих перед Гете. Но в этом качестве риторика соотносится с фабулой скорее внешне — как аккомпанемент соотносится с основной мелодией. Если же посмотреть, в каких именно точках две этих темы — политической свободы и наивности — соединяются с основным сюжетным действием, то можно увидеть, что обе они скорее уточняют мотивацию гибели Эгмонта. Эгмонт погиб поскольку, во-первых, он воплощал идею свободы, противостоящую тирании, и, во-вторых, потому, что он, будучи прямодушным человеком, выступил против герцога Альбы с открытым забралом, между тем, как товарищ Эгмонта, умный и коварный Вильгельм Оранский от кровожадного герцога ускользнул.

«Магнуса Гарбе» объединяет с «Эгмонтом» фабула о «Низвержении могущества», а различают конкретные мотивации гибели. Существенное архитектурное отличие «Эгмонта» от «Магнуса Гарбе» — равно, как и от многих других «трагедий низвержения» — заключается в том, что Гете придает этой мотивации — политической и психологической — чрезвычайно важное самодовлеющее значение. С этой точки зрения «Магнус Гарбе» находится на противоположном эстетическом полюсе: мотивы инквизиторов в трагедии Гауптмана остаются отчасти неясными, отчасти злонамеренно-бессмысленными. Гауптман исходит из того стереотипа, что инквизиция в огромном большинстве случаев действовала по ложным доносам и специально сфабрикованным обвинениям. Никакой корысти в действиях инквизиторов не усматривается: похоже, что они исходят из какой-то бескорыстной ненависти ко всему могущественному и высокому.

Истолкованию этой намеренно скрытой автором мотивации — вернее, одному из возможных вариантов истолкования, — может помочь опять же сопоставление «Магнуса Гарбе» с гетевским «Эгмонтом».

В сознании современного читателя изображенные Гете действия герцога Альбы и его солдат должны, прежде всего, вызвать ассоциацию со столь же бесцеремонными и рассчитанными на устрашения действиями немецких оккупационных властей во времена Второй Мировой войны. Испанские солдаты у Гете явно демонизированы — они вышколены и дисциплинированы до состояния послушных роботов, что вызывает настоящий ужас у вроде бы далеко не робких жителей Брюсселя. Альба ведет себя с решительностью гауляйлора, возглав-

ляющего полчища эсэсовцев. По всей видимости, эта ассоциация не является случайной. Во всяком случае, когда уже во второй половине XIX века французский драматург Викторьен Сарду пишет еще одну пьесу об испанском терроре в Нидерландах, то получилось повествование, еще более похожее на позднейшие рассказы о немецко-фашистской оккупации. В трагедии Сарду «Родина» мы видим Альбу как явного немецкого коменданта, пытающегося расправиться с затаившимися в городе подпольщиками и вскрыть их связи с засевшими в соседнем лесу партизанами — и что с того, что соседнем лесу затаился сам принц Вильгельм Оранский! Любовные коллизии, вынудившие жену донести оккупантам на мужа, дела не портят — сюжет Сарду вполне можно представить превращенным в фильм из истории французского сопротивления. Имеются все атрибуты сентиментальных фильмов «про немцев» — и патетически восклицаемая «Родина!», и готовность не выдавать имена товарищей под пытками, и массовые расстрелы (именно расстрелы!), и звонарь, уже умирая от пули оккупанта, подающий сигнал партизанам, и проклятия предателю, и убийство женщины-предательницы собственным любовником (сюжет, любимый в советское время). И конечно, весьма «современны» масштабы репрессий: в драме Сарду приводится текст приказа Альбы «все жители Нидерландов... без различия чина, возраста и пола осуждены на смерть как еретики». Комментируя этот приказ, один из персонажей замечает: «Все три миллиона — одним росчерком пера» (пер. А. Мацкина).

Эта бросающаяся в глаза ассоциация позволяет, если уже мы решили рассматривать трагедии Гете и Гауптмана как бы «в паре», увидеть и тот возможный политический смысл, который может быть приписан «Магнусу Гарбе». Если попытаться увидеть в «Магнусе» буквально читаемую политическую реплику, то получается, что трагедия Гауптмана имеет антикатолический и антиинквизиционный характер, что, в момент ее написания, в начале XX века, было уже явно неактуально. Но именно вопрос о том, что же общего в политической символике «Эгмонта» и «Магнуса Гарбе», позволяет увидеть, что инквизиция, равно как и герцог Альба, могут воплощать для нас более общее явление — политические репрессии, власть опирающуюся исключительно на репрессию, но зато репрессию решительно ничем не сдерживаемую. Разумеется, тема эта стала особенно актуальна и даже «прояяснена» в XX веке — после того, как большую и печальную известность приобрел репрессивный опыт тоталитарных режимов. Однако инвективы в адрес тиранов, истребляющих лучших людей в государстве, мы находим еще у Еврипида, и опыт исторического герцога Альбы, исторической инквизиции, а также опыт репрессий в государствах, современных Гауптману, давали для этой темы также довольно богатый материал. Кстати, Гауптман был еще автором сатирической комедии «Бобровая шуба», где изображается начальник полиции, который, вместо того, чтобы ловить уголовников, занят поиском «неблагонадежных политических элементов».

Герцог Альба в трагедии Гете является олицетворением прямолинейной и жестокой решительности, не склонной к уступкам или маневрам. Орудием подобной решительности, причем главным инструментом этой прямолинейности является стремление немедленного уничтожения любых людей, оказывающих или готовых оказать хотя бы малейшее, даже косвенное или моральное сопротивление. При этом помехой для тотальных репрессий не могут быть ни авторитет

или популярность уничтожаемых противников, ни их прошлые заслуги, ни юридические формальности, ни опасность мести со стороны сподвижников, ни даже возможная польза, которую уничтожаемый может принести правящему режиму. Опыт XX века показывает, что такие тотальные и «безоговорочные» репрессии, к глубокому сожалению, действительно оказываются эффективной тактикой удержания власти. Эгмонт, подобно многим соратникам Сталина и Гитлера, погиб не только потому, что он был прямодушен, но и потому, что он не мог себе представить режим тотального террора, в его немалом жизненном опыте политика, дипломата и военного такого опыта не было. В пьесе Гете Эгмонт даже пытается предсказать возможные действия Альбы после приезда в Нидерланды, и в его предсказаниях виден немалый житейский опыт — однако этого опыта недостаточно, чтобы вместить ужас царства террора. С точки зрения эстетики, с точки зрения анализируемой нами поэтики низвержения, террор есть такое состояние «сюжетного пространства», в котором низвержение «сильных» фигур происходит мгновенно и с непреодолимой необходимостью. Выражаясь аллегорически, террор есть мгновенное и очень мощное усиление силы земного притяжения, в результате которого все, что высилось над поверхностью Земли, немедленно обрушивается.

Через 10 лет после написания «Эгмонта» во Франции произошла Великая революция, на практике показавшая силу террора, более того — она, в некотором смысле, показала то максимальное развитие, которого могут достичь террористические методы правления, столь хорошо отработанные инквизицией в Испании или герцогом Альбой в Нидерландах. В драматургии опыт якобинского террора был впервые ярко зафиксирован в трагедии 21-летнего немецкого литератора Георга Бюхнера «Смерть Дантона», — впрочем, молодой возраст и ранняя смерть не помешала Бюхнеру, войти в историю немецкого театра. Фабула «Смерти Дантона» практически полностью укладывается в ее название, хотя, быть может, еще точнее было бы назвать пьесу «Агонией Дантона». По своей сюжетной схеме трагедия Бюхнера вполне аналогичная рассмотренным нами чуть выше трагедиям Гауптмана и Гете о низвержении. Опять мы видим авторитетного и якобы «защищенного» своими заслугами человека, которого легко и неумолимо уничтожает террористическая власть — в данном случае террористическая диктатура якобинца Робеспьера. Отличие трагедии Бюхнера в основном состоит в том, что в «Смерти Дантона» мы видим, пожалуй, лишь заключительную фазу этого сюжета. В начале «Магнуса Гарбе» Гауптмана, как и в начале «Эгмонта» Гете мы застаем главных героев бодрыми и вроде располагающими всевозможными средствами для сопротивления. «Смерть Дантона» начинается с того, что главный герой уже находится под ударом, он уже сознает себя обреченным, и его воля к сопротивлению уже парализована сознанием свое обреченности. Впрочем, хотя Дантон у Бюхнера и чувствует свою обреченность, иногда он все же высказывает предположение, что Робеспьер со своими присными не посмеют его тронуть — и эта наивная уверенность роднит бюхнеровского Дантона с гетевским Эгмонтом. Что касается возможных ресурсов защиты — а таковыми, прежде всего, выступают заслуги Дантона, и его положение авторитетного деятеля революции, — то они присутствуют в драме скорее как факты прошлого, как воспоминания, и сам Дантон лучше других понимает всю неуместность апелляции к своим прошлым

заслугам. По словам Дантона, на него уже смотрят как на «мертвую реликвию». Что касается противоположной стороны, стороны «ниспровергателей» — а в качестве таковых в драме выступают Робеспьер, Сен-Жюст и главы революционного трибунала, — то они появляются на сцене для того, чтобы продемонстрировать свою бескомпромиссность, свою решительность, свое нежелание считаться как с аргументами, так и с заслугами Дантона и его сторонников, а также свое умение пресекать любые попытки последних защищаться. Попытка друга Дантона Лежандра заставить Конвент хотя бы выслушать арестованного Дантона пресекается решительной и убедительной речью Робеспьера, а попытка Дантона защищать себя в суде становится бессмысленной после того, как специальный декрет изменяет всю судебную процедуру. В конце концов, Дантон признается, что чувствует себя попавшим между колес некоей мельницы — образ, учитывая политический опыт XX века вполне пророческий. Бухарин в своем политическом завещании тоже говорил, что чувствует себя убиваемым некоей машиной.

Бельгийский историк Анри Пирен находит сходство между герцогом Альбой и Робеспьером в тех спокойствии и решительности, с какими два этих карателя — реакционный и революционный — казнили огромное множество людей. Две пьесы, в которых изображаются Альба и Робеспьер (правда, изображаются в качестве второстепенных персонажей) — показывают, что они были сходны не сами по себе, но как функции от судьбы своих жертв. Что общего между ультра-революционным французским мещанином, и ультраконсервативным испанским герцогом? Но тут в действие вступает правило, сформулированное Сартром в новелле «Детство хозяина»: социальную функцию босса и хозяина невозможно увидеть методами самоанализа, это функция пребывает во мнении окружающих. «Настоящего Люсьена, — говорит о себе герой Сартра — следовало искать в глазах других...». Сушность палача вычисляется из его жертв. Альба и Робеспьер аналогичны, поскольку аналогичны убитые ими Дантон и Эгмонт, или, говоря точнее, поскольку аналогична та механизированная и не знающая никаких препятствий решительность, с какою были уничтожены Эгмонт и Дантон.

Три сходных по теме немецких пьесы — «Эгмонт» Гете, «Смерть Дантона» Бюхнера и «Магнус Гарбе» Гауптмана — сегодня выглядят как предвестники «Большого террора» Гитлера и Сталина, но реальнее говорить, что такими предвестниками, или точнее предками, предшественниками были сами исторические события, на материале которых созданы пьесы. Три этих пьесы указывают на три самых мощных вспышки государственного террора, известных в европейской истории до начала XX века: террор герцога Альбы в Нидерландах, якобинский террор и террор инквизиции в эпоху контрреформации. Говоря об инквизиции, не хватает здесь инквизиции испанской — а она в драматургии отражена, прежде всего, в драме Виктора Гюго «Торквемада». Назвав эту пьесу, надо немедленно назвать и другое драматическое произведение Гюго — «Марьон Делорм». «Марьон Делорм» — одна из ранних пьес Гюго, в то время как «Торквемада» он закончил уже на исходе своей творческой жизни, но в двух этих пьесах варьируется один и тот же мотив, повторяемый потом Гауптманом: террористическая власть, возглавляемая неким свирепым церковником и попирающая власть королевскую — для Франции, самой абсолютистской из всех европейских абсолютных монархий, самой королевской из всех королевств, это кое-что значит.

Над всем действием «Марьон Делорм» нависает мрачная тень Ришелье — причем, как и инквизитор у Гауптмана, Ришелье у Гюго оказывается персонажем внесценическим. Точнее — почти внесценическим: в финале появляются чудовищные носилки, на которых кровавый кардинал едет смотреть на смертную казнь, из-за занавесок этих носилок невидимый кардинал произносит единственную реплику: «Ни слова о пощаде!». Гюго откровенно демонизирует власть Ришелье. О задачах, которые стояли перед ним, о положительных сторонах его политики Гюго в контексте своей драмы знать не хочет. Перед нами просто некая полулегитимная тираническая власть, опирающаяся на массовые казни, затмившая короля, и низвергнувшая привилегии дворянства, поставив на его место судебных чиновников. Действие драмы откровенно показывает, как в царстве террора «проседают» все былые привилегии: маркиз де Нанжи был уверен, что он хозяин в своем замке, и даже король может быть в этом замке только гостем, однако одного слова кардинальского судьи оказывается достаточно, чтобы собственная стража маркиза арестовала его же племянника. Запрет на дуэли, который у Дюма служит поводом для забавных приключений, у Гюго становится поводом для истребления дворян. Символом произошедшего в обществе переворота становится король: депрессивный, безвольный, больной, ненавидящий кардинала, но боящийся что-то против него сделать, и даже не берущийся защищать от казни собственных родственников.

Впрочем, безвластие короля Людовика XIII может быть объяснено слабостью его характера, однако это объяснение не работает в другой трагедии Гюго — «Торквемаде». Там мы видим кастильского короля Фердинанда, короля, стоявшего у истоков могущественной испанской империи, — короля жесткого, волевого и коварного, чьи солдаты привыкли побеждать, — но и он отступает перед инквизитором Торквемадой — перед его темпераментом, перед дарованными церковью полномочиями, отчасти перед его богословскими аргументами, но самое главное — перед внушаемым инквизицией ужасом. Как и «слабый» Людовик XIII в «Марьон Делорм», «сильный» Фердинанд в «Торквемаде» не может защитить от церковника ни своих подданных, ни своих родственников. При этом Торквемада побеждает не только силу королевской власти, но и силу золота. Евреи, стремясь избежать изгнания из страны, предлагают королю большую сумму денег, и гряда золота действительно производит впечатление и на короля и на еще более холодную, но жадную королеву Изабеллу. Однако грозное вмешательство инквизитора заставляет испуганных монархов забыть про деньги.

Вполне возможно, что и Торквемада Гюго, и его манера вести себя с монархом возникла под влиянием образа демонического Великого инквизитора, появляющегося в финале «Дон Карлоса» Шиллера. Персонаж этот вообще замечательный, и имеющий немало «потомков» — например, его явным наследником является чудовищный старец-раввин Бен Акива в трагедии Гуцкова «Уриэль Акоста». У Шиллера этот слепой, но в то же время всевидящий старец предстает не то как дьявол, не то как худшая часть души короля: король вызывает этого слепого демона для того, чтобы уничтожить собственного сына.

О влиянии «Дон Карлоса» на Гюго позволяет говорить еще и тот факт, что в двух других трагедиях Гюго — «Рюи Блаз» и «Эрнани» — действие не только

происходит в той же стране и в ту же эпоху, что и в трагедии Шиллера, но в этих пьесах мы находим общие сюжетные мотивы и общих персонажей с «Доном Карлосом» (мотив любви к королеве, мотив невесты донна Руи Гомеса, которой предстоит стать любовницей короля). Так или иначе, но в «Доне Карлосе» мы тоже можем разыскать мотив террористического могущества страшного инквизитора, оттесняющего легитимную власть короля, — хотя у Шиллера этот мотив присутствует лишь эмбрионально, и лишь в конце последнего акта.

Перед нами встает целая галерея правителей, униженных параллельной террористической властью: блистательный французский король, униженный Ришелье, могущественный король Кастилии, униженный Торквемадой, гордый немецкий бургомистр, униженный приезжими инквизиторами, авторитетный граф Эгмонт, униженный испанскими эмиссарами. При желании, в этот же ряд можно поставить изображенного в шиллеровском «Доне Карлосе» короля Филиппа II, робеющего перед Великим инквизитором. В трагедии Шиллера изображается отправка герцога Альбы в Нидерланды — когда тот приедет до места, он уничтожит графа Эгмонта, что станет материалом для трагедии Гете. Разглядывая эту странную галерею униженных правителей, мы, видим, что впечатлительные незаконности и недолжности, производимое террористической властью во всех этих пьесах, усиливается из-за того, что в большинстве случаев эта власть, собственно говоря, и не является настоящей властью. Это скорее демоническая сила, подчинившая себе государство, притом, что государство остается, — хотя и униженным. Только в «Смерти Дантона» Бюхнера государственная власть является источником террора — но это не просто государственная власть, а якобинская диктатура, крайне редкий в мировой истории случай прямого правления революционных радикалов. Обычно же мы видим некоего паразита на теле государственного могущества. Инквизиция — это не государство, но, у Гауптмана трепещут власти вольного имперского города, а у Гюго всевластные церковники господствуют над королями. В «Эгмонте» Гете герцога Альба приезжает в Нидерланды в качестве помощника правительницы Маргариты Пармской, данные ему полномочия неопределенны, но все понимают, что он приехал как орудие репрессий, и поэтому круг его полномочий будет стремиться к беспредельности. Поэтому Маргарита Пармская, не желая превращаться в декоративного правителя без реальной власти, покидает страну.

Поэтика террора, драматизм террора базируются на том, что террор является эффективнейшим орудием достижения эффекта субитации: террор обеспечивает быстрое низвержение традиционной власти, причем это происходит на фоне многочисленных парадоксов и головоломок, перед которыми в затруднении встают все участники трагического действия. Дело в том, что появление террористических структур приводит к ошеломительно быстрому моральному старению всех традиционных ориентиров, легитимных знаков социального различия и привычного иерархического распределения полномочий.

Террор парадоксален, поскольку он незаконен: с точки зрения только что еще вполне действенных социальных представлений он не существует. Он появляется в пространстве, где давно установились некоторые представления об иерархии власти, но его сила оказывается большей, чем сила высшей власти, между тем, как высшая власть потому и называется высшей, что обладает наибольшей силой.



В пространстве, где появляется террор, социальное мышление оказывается жертвой противоречия, двусмысленности, даже нарушения закона тождества: высшая власть не есть высшая. Террор появляется в парадоксальной фазе смены властных парадигм, когда реальные события обгоняют мышление, и потому имеющиеся в человеческих головах матрицы перестают нормально отражать реальность. Все это объяснимо: террор есть чрезвычайные меры, их используют не старая и уверенная в себе власть, а либо власть гибнущая, и всеми силами цепляющаяся за жизнь, либо власть совсем новая, либо власть «параллельная». «Ненормальность» террора приводит к тому, что даже в тех случаях, когда террор иницируется «легитимной» властью, созданные ею террористические структуры начинают восприниматься как особая власть, подминающая обычную, — которая на их фоне блекнет и линяет. В эпоху обострения государственного террора всегда появляется миф, что начальник тайной полиции является истинным властителем государства — причем, последний обычно этот миф разделяет. Шефа жандармов Петра Шувалова называли «Петром IV». Берия, согласно некоторым воспоминаниям, открыто говорил, что он больший хозяин страны, чем Сталин. Террор, даже если это католический террор, всегда революционен, поскольку он содержит в себе момент ниспровержения легитимной власти. Опричнина, затеянная Иваном Грозным, «Большой террор», затеянный Сталиным, «культурная революция», использованная Мао Цзэдуном, хотя и были инициированы верховными правителями, содержали в себе и элементы смены общественного строя, изменения сложившихся отношений и ротации устоявшейся элиты. Важнейшей приметой сталинской эпохи «Большого террора» было резкое выделение органов НКВД как силы, противостоящей партийному аппарату и старым партийным кадрам. В фильме Тенгиза Абуладзе «Покаяние» это раздвоение власти воплотилось в образы мэра города Варлама и некоего «Главного управляющего Михаила», которому мэр теоретически подчиняется, но которого он, в конце концов, арестовывает.

Террор революционен, поскольку к нему прибегают либо революционеры, борющиеся с властью, либо революционеры, только что пришедшие к власти (якобинцы), либо — как в случае с инквизиторами и герцогом Альбой, — некие почти параллельные легитимной власти структуры, берущиеся за решение нерешаемых задач, за решение которых, именно в силу их нерешаемости, государственная власть не берется.

Как торжество голой реальности над мышлением террор содержит в себе момент деинтеллектуализации власти: обгоняя развитие легитимных знаков различия, террор во многом начинает обходиться без помощи социальной семиотики, власть перестает быть системой условностей и возвращается к своему древнему истоку: чистому насилию.

Эта диалектика, разумеется, является предметом политической философии, но она была отрешена и в драматургии — например, в драме Байрона «Марино Фальеро, дож венецианский». В ней изображен политический заговор, для которого террор является не только средством, но и целью. Перед заговорщиками стоит цель поголовного истребления всей венецианской олигархии (патрициата), и одним из мотивов — упомянутых в числе прочих, но очень многозначительных — для заговорщиков служит унижительность власти, опирающейся

на условности, а не на голое насилие. В свое время предки венецианцев бежали на острова от гуннов — и в этой связи заговорщики говорят:

— Уж лучше гунну кланяться, не этим  
Раздутым шелковичным червякам!  
Гунн был хоть муж, и меч держал как скипетр!  
А эти черви женственные власть  
Над нами и над войском держат словом,  
Волшбой какой-то...  
— Мы волшбу разгоним!

(пер. Г. Шенгелия)

Террор порождает субитацию не только из-за низвержения существующей власти и унижения законных правителей, но из-за низвержения всего общества — его регресса к архаичным, едва ли не чисто биологическим способам существования.

### Об основных типах сюжетов европейской драматургии

Классификация драматических сюжетов — безнадежная, неблагодарная и, как правило, бесполезная вещь. Большинство созданных добросовестными либо смелыми исследователями классификаций сложных культурных явлений никому не пригождается и не используется другими исследователями (исключения в данном случае подтверждает правило). Применительно к сюжетам важнейшая проблема заключается в том, что практически невозможно выделить две крупных группы сюжетов, между которыми бы не существовало огромной области пересечения, делающей бессмысленной всю классификацию. Политические сюжеты обычно являются во многом любовными, любовные — биографическими. Наличие в драмах нескольких сюжетных линий задачу также не облегчает.

Самая знаменитая классификация, относящаяся к сюжетному драматическому материалу — это список 36 драматических ситуаций, составленный французским филологом Жоржем Польти. Луначарский утверждал, что ему не удалось вспомнить ни одного драматического эпизода, который не соответствовал бы одной из ситуаций Польти. Правда Польти, по сути, описывал драматургию, как она сложилась к концу XIX века. А с тех пор драма и театр очень сильно изменились. Но еще важнее то, что Польти, в сущности, дал список не сюжетов, а мотивов — имея в виду, что конкретный сюжет может быть комбинацией различных мотивов. Идентифицировать мотивы как сравнительно простые и повторяющиеся смысловые единицы гораздо проще, между тем куда сложнее давать общую характеристику всего сюжета.

Предлагаемая читателю ниже классификация заведомо не претендует на роль универсального навигатора. Возможны десятки других обобщений. Точность разделения сюжетов на группы во многом условна и зависит от вкуса классификатора. Границы между группами, несомненно, расплывчаты, группы сильно пересекаются между собой. То, что предлагается ниже, несомненно, несет на себе отпечаток субъективного взгляда автора и его желания хоть как-то обобщить необъятный литературный материал. Тем не менее, при всех оговорках приводимая здесь классификация может сыграть роль хотя и неточной, но отражающей основные черты рельефа карты.

Хотя у любой классификационной группы нет четких границ, и число пьес, включенных в каждую группу можно произвольно варьировать, но целостным

данную группу делает тенденция, — которая вполне реально и легко просматривается в литературном материале любым наблюдателем. Поэтому классификация является отражением тенденций, влияющих на способы построения сюжета.

Кроме того, характер любой классификации зависит от задачи, которую ставил перед собой классификатор. В естественных науках, например, в биологии, — классификации часто создавались исходя из того, что между двумя родственными экземплярами имеется сразу целый комплекс пунктов сходства. С явлениями литературы такой метод не может быть использован, поскольку между двумя литературными произведениями всегда имеется самый прихотливый набор сходств и различий. Литературные классификации обладают большой нестабильностью, которая компенсируется тем, что в качестве базовой классификации всегда используется время и место создания произведения: в литературоведении дата и место рождения всегда важнее содержательных характеристик.

Поэтому, хоть сколько-то строгую классификацию явлений культуры можно построить, только для ответа на сравнительно узкий вопрос, и оставляя без внимания все прочие сходства и различия процеживаемых материалов.

Приводимая ниже классификация была построена в попытке ответить на вопрос: что же именно приводит в движение сюжетное действие. Мы исходили из концепции, что сюжет возникает в ситуации, когда социальная реальность становится необычной, отклоняется от нормы. Сюжет возникает в точке социальной аномалии. Разумеется, должна быть причина, которая заставляет систему социальных отношений отклоняться от нормы. В поисках этих причин мы и составили данный классификатор.

Для решения этой задачи автором была проработана выборка из более чем 600 древнегреческих, древнеримских, английских, американских, французских, немецких, испанских, португальских, датских, шведских, норвежских, австрийских и русских пьес от античности до конца 1960-х годов — то есть, от Эсхила до Артура Миллера и Ионеско.

В результате было выделено 5 крупных сюжетно-тематических групп.

1. Прежде всего, это любовные сюжеты. В эту группу входят драмы не только о любви, но и о различных коллизиях, связанных с сексуальным поведением, — в частности, домогательствах и браках. Это самая крупная тематическая группа, на нее приходится более четверти всех проанализированных пьес. («Ромео и Джульетта» Шекспира и «Анна Кристи» О'Нила.)

2. Далее следует сравнительно разнородная совокупность сюжетов, которые можно назвать «морально-криминальные». В центре повествований этой категории находится какое-то вопиющее нарушение моральной или правовой нормы, ее последствия, а также реакция людей на это злодеяние. Это — сюжеты о злодеяниях и их последствиях. Сюжетные функции главных героев подобных пьес сопоставимы с определяемыми уголовно-процессуальным правом статусами «фигурантов» уголовных дел. Герои этих драм — либо преступники, либо жертвы, либо те, кто пытается расследовать и отомстить злодеяния. В эту группу входят пьесы о мести, о задуманных и совершенных преступлениях, о мученичестве людей и о судебных процессах над преступниками. Примерно каждую пятую из анализируемых нами пьес можно отнести к морально-криминальным. («Царь Эдип» Софокла и «Визит пожилой дамы» Дюрренматта.)

3. Третья группа можно назвать «политическими сюжетами», и сюда входят драмы, описывающие различные острые эпизоды общественной и политической жизни — борьбу за власть, восстания, войны, общественные дискуссии, социальные конфликты различного рода. В данном случае литературный драматизм является отражением естественного социального драматизма, и драматический конфликт прямо копирует конфликты, традиционно фиксируемые в социальной сфере. («Финикиянки» Еврипида и «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу).

4. В отдельную группу сюжетов можно также выделить те, движение в которых объясняется исключительно личностью главного героя, противостоящего окружающим и в виду яркости своей личности не могущего мирно ужиться с социальной средой. Это драмы, в центре которых находится герой-титан, гений, новатор, слишком совестливый человек, асоциальная личность, само существование которого порождает конфликт и повод для сюжетного движения. («Ричард III» Шекспира и «Ариэль Акоста» Гуцкова).

Разумеется, вполне резонными могут быть замечания, что герои—титаны часто действуют в сфере социальной или политической борьбы, либо выступают в роли преступников, а сюжеты этого рода уже включены нами в другие тематические группы. Но создавая данную классификации, мы хотели бы прежде всего ответить на вопрос — что именно является причиной сюжетного движения, то есть, какая именно причина разрушает нормальное, циклическое движение человеческой и социальной жизни, и становится истоком аномального, контрциклического события. И здесь все зависит от точки зрения. Причиной аномальности можно увидеть сами социальные конфликты как таковые, — например, войну, а человека можно считать лишь участником войны, принимающим ее «правила игры». Если сюжет выстроен с этой, «социоцентристской» точки зрения, то его стоит отнести к «политическим». Однако иногда сам человек — например, Тамерлан у Марло — является причиной войны, он сам порождает социальный конфликт, который бы не возник, если бы на сцене не появился человек с аномальным характером. В том случае, если «титанический» характер первичен с точки зрения сценических причинно-следственных связей и если аномальный характер порождает аномальные события — а не наоборот, то сюжет можно отнести к группе «титанических» сюжетов.

5. Наконец, последнюю группу сюжетов назовем «экзистенциальными сюжетами». Сюда относятся пьесы, в центре которых — осмысление перипетий индивидуальной человеческой жизни как таковой. Это пьесы-биографии, пьесы о жизненных крушениях, пьесы о финалах человеческой жизни, описывающие обстоятельства, непосредственно предшествующие смерти, и наконец, пьесы с уязвимым героем, гером-антититаном, чья уязвимость и виктимность, становятся причиной «сдвига» повседневности и двигают действие. Чрезмерная сила героев-титанов также заставляет двигаться социальные механизмы, как и обреченность на гибель уязвимых героев.

Пять этих крупных сюжетно тематических групп — 1) любовные сюжеты, 2) морально-криминальные, 3) политические, 4) титанические и 5) экзистенциальные сюжеты — в анализируемой нами выборке охватывают около 92 % всех пьес. За пределами этих основных групп остаются чисто житейские сюжеты,

в которых социальный конфликт опускается до масштабов отдельной семьи, и сюжетами о том, как люди спасаются от какой либо опасности — в частности, ценой самопожертвования.

В целом, человек, жертвующий собой, часто является зеркальным отражением преступника, — поэтому данные сюжеты находятся в ближайшем родстве с сюжетами морально-криминальной группы.

Классификация сюжетов может быть важна не сама по себе, сколько для того, чтобы дать более компактный ответ на вопрос — что же именно двигает действием. Если исток сюжета — социальная аномалия, разрушающая обыденность, то классификация драматических сюжетов, прежде всего, должна показать, где же именно человеческая культура усматривает наиболее частые и наиболее значимые причины нарушения «нормального» функционирования жизни.

И драматическая сюжетика сообщает нам о важнейших причинах социальных аномалий.

Итак, нормальное течение жизни нарушается:

1. **Любовью и сексуальностью.** С древнейших времен человеческая культура пытается регулировать сексуальное поведение, обставляя ее многочисленными правилами и табу; сексуальность ограничивается самыми жестокими социальными, и даже уголовно-правовыми нормами. Нарушения сексуальных правил карается самыми жестокими наказаниями и самым суровым коллективным моральным осуждением — и, тем не менее, во все времена любое общество убеждается в том, что сексуальность всегда выходит из берегов, и у самых жестких норм находятся нарушители, — и эти нарушения являются важнейшей темой драматургии после Средневековья. К тому же, сексуальные нарушения интересны с точки зрения драмы тем, что всегда затрагивают двоих, и, таким образом, они всегда учреждают новые социальные отношения в противовес уже имеющимся.

2. **Человеческим поступком — злодеянием, или, реже, подвигом.** Человек способен на самые разнообразные поступки, их моральный диапазон огромен, в то время как социальные нормы охватывают лишь «среднюю часть» возможного диапазона. Все, что выходит за пределы нормального становится преступлением или подвигом, которые интересны драме. Разумеется, самые интересные и массовые нарушения норм относятся к сексуальной сфере, и поэтому любовные сюжеты выделяются в отдельную группу, но кроме них остается немало преступлений, порожденных, прежде всего, человеческой корыстью, и реже — просто человеческой жестокостью, садизмом, а также религиозной нетерпимостью.

3. **Социальными конфликтами.** Войны, борьба за власть, восстания, забастовки, коррупция, социальные протесты — достаточно обычные явления человеческой истории, но все-таки не настолько обычные, чтобы в повседневности их не противопоставляли «обычной», «мирной» жизни. Между тем драмы во все времена писались не с точки зрения историка, считающего войну главным, если не единственным содержанием летописей человечества, но с точки зрения современника, для которого всякая война, всякий бунт, всякая придворная интрига — яркое, и некаждодневное событие, приковывающее внимание своей сверхобычной опасностью.

4. **Титаническими характерами.** Так же, как человеческие поступки — так и человеческие личности в редких случаях выбиваются из нормы, аномальная

личность оказывается эпицентром конфликта, социум также не может контролировать появление таких асоциальных личностей большого масштаба, как не может он контролировать появление асоциальной любовной страсти.

Особый вопрос, почему простой интерес к индивидуальной биографии порождает драматические ситуации, столь же асоциальные как война, преступление или супружеская измена. Понять это возможно опять же, опираясь на концепцию, в соответствии с которой в центре внимания драматического сюжетосложения — отклонения от социальной нормы. Между тем, социальная норма исходит из статистически средних представлений о человеческой биографии. Кроме того, она опирается на те эпизоды и аспекты индивидуальных биографий, которые вписываются в «нормальное» социальное взаимодействие. Однако в жизни едва ли не всякого индивида остается много мыслей, чувств, поступков и событий, остающихся за пределами представлений о «нормальной» социальной жизни. Индивидуальная жизнь не вписывается в представления о социально-должном целиком. Всегда имеют место отклонения, и кроме того — имеют место события, которые игнорируются социумом как не значимые для него, но чрезвычайно значимые для человека. В некотором смысле, индивидуальность всегда асоциальна. Нормальная социальная жизнь сплетается из индивидуальных биографий, которые могут самими индивидами восприниматься как отнюдь не нормальные. Нормальное для общества может быть непереносимым для человека. Экзистенциальное открытие вечного антагонизма между личностью и обществом, индивидуальным и социальным, «казусом» и «нормой» — это открытие и породило интерес к индивидуальной жизни, и, наконец, породило группу «экзистенциальных» сюжетов.

Эволюцию мирового театра с точки зрения выделенных выше тематических групп сюжетов можно представить следующим образом.

Для античной трагедии доминирующим типом сюжета является морально-криминальный, рассказывающий о преступлениях и расплате за них (Эдип, Электра), иногда даже о суде над преступниками («Эвмениды»). Некоторое значение в античном театре имеют политические сюжеты, связанные с войнами («Финикянки» Еврипида). Кроме того, для античности характерна такая сравнительно редкая для более позднего театра схема сюжета как «опасность — просьба о спасении — получение спасения», например, сюжет о Геракле, спасающем от смерти Алкесту или о египтянках, просящих у греков защиты от своих женихов. Сюжеты о спасении иногда переплетаются с сюжетами о самопожертвовании (как в «Гераклидах» Еврипида).

Средневековый театр не был прямым продолжением античной традиции, однако и в нем большое значение имеют сюжеты о спасении (например, чудесном спасении христиан от языческих властителей), а также о преступлениях и наказании за них (иногда роль наказания играет раскаяние). Важной новацией по сравнению с античностью стали пьесы, осмысливающие жизненный путь человека — делается это аллегорическими средствами в жанре моралите. Средневековая драма аполитична, и политические сюжеты из нее почти исчезают, — хотя позднее средневековье знает драмы о военных подвигах Жанны Д'Арк и знаменитое «Действо об Антихристе», где можно увидеть битвы царей и даже элементы «титанизма».

Ренессансный театр с точки зрения сюжетики был куда большим «отрывом» от традиций средневековой драмы, чем последняя — от традиций античной трагедии. Все дело в том, что своим подходом к тематике и сюжетам театра Возрождения было куда больше обязано позднесредневековой и ренессансной поэзии, чем предшествующей собственно драматической традиции. Главная новация, которая резко противопоставляет театр Ренессанса всей предшествующей драме и делает его начальной фазой собственно современного театра, является мощная и быстрая экспансия любовной тематики, которая сразу стала доминирующей. В проанализированной нами подборке из примерно 100 европейских пьес XV–XVII вв. примерно треть приходится на пьесы с любовным сюжетом. Стоит заметить, что в античной драме тема любви представлена крайне слабо (можно указать разве что на тему ревности Деяниры к Гераклу), а в Средневековье мы находим по большей части осуждение греховных страстей. Поэтому, в рамках истории драматической литературы любовные сюжеты Ренессанса представляют собой абсолютную новацию — хотя, конечно, на самом деле речь идет не о новации, а о заимствованиях сюжетов из других родов литературы.

Другой важной особенностью ренессансного и раннего классицистического театра является резкое увеличение значения политических сюжетов — прежде всего, сюжетов о борьбе за власть. Аналогом этого круга тем в античности являются сюжеты о преступлениях внутри царских родов — то есть, прежде всего, сюжеты об Агамемноне и Фиесте. Но Ренессанс резко увеличил интерес к политике, при этом политические коллизии постоянно переплетаются с любовными и прочертить точную границу между любовными и политическими сюжетами невозможно. Ренессанс начал традицию воплощения на сцене сюжетов из исторических хроник и летописей, результатом чего стали подлинные шедевры мировой драматургии — такие, как «Гамлет» и «Ричард III».

Наконец, Ренессанс породил титанические сюжеты — и, пожалуй, именно драматургия Ренессанса, воплотив образы Фауста, Тамирлана, Кориолана и других великих героев истории и мифологии, показала, как именно литература может «увеличить» человека, сделав его гигантом среди карликов, помимо своей воли вовлекающимся в войну со всем миром.

Стоит также напомнить, что жанры средневековой драматургии — такие как моралите (ауто) продолжили создаваться и в эпоху Ренессанса, создавали их крупные драматурги (Лопе де Вега, Кальдерон, Висенте), и в рамках этих жанров можно говорить о бытовании «экзистенциальных» сюжетов в эту эпоху.

В XVIII веке продолжилось доминирование любовной темы — по нашим подсчетам, так же, как и в эпоху Ренессанса, примерно каждую третью пьесу этого времени можно назвать пьесой о любви или о домогательстве. Также XVIII век продолжил традицию изображения титанов, особенно характерна титаническая тема для немецкой драматургии конца века — Гете изображает «Геца фон Берлихингена, Шиллер — Фиеско, Гёрдерлин — Эмпедокла. Однако по сравнению с предшествующим временем XVIII век более аполитичен, что вероятно связано с тем, что политические режимы в эту эпоху стабилизировались, и к тому же возникла политическая цензура. Поэтому, в XVIII веке можно встретить гораздо меньше пьес о войнах и борьбе за власть, хотя при этом политические сюжеты обогатились тираноборческой темой восстаний, — в частности, благодаря пьесам



Альфьери. Традиционная для ренессансной и классицистической драмы тема борьбы за власть и интриг при монарших дворах стала переосмысляться через понятия морали и греха, добра и зла. Когда Вольтер изображает царя Ирода, он изображает не столько властителя, сколько злодея, в финале раскаивающегося в своих преступлениях. В XVIII веке политические сюжеты стали дрейфовать в стороны морально-криминальных. Более того, в этом же направлении началось изменение любовных сюжетов. Когда жизнелюбивый Мольер заимствовал у монаха Тирсо де Молино сюжет о Доне Жуане, он уменьшил изображение любовных интриг и обострил вопрос о преступлении и наказании, грехе и атеизме. Ну а появление мещанской драмы позволило создать пьесы о преступлениях, не отягощенных мотивами политических интриг — как, например, «Лондонский купец». XVIII век породил философов-моралистов — но тогда же возникли и драматурги-моралисты.

Экзистенциальные сюжеты в XVIII веке занимают крайне скромное место, но они есть. Продолжают создаваться пьесы, имеющие явную преемственность со средневековой традицией — например, «Смерть Адама» Клопштока и «Пустынник» Сумарокова. И возникает тема уязвимого героя, чья жизнь прежде всего — несчастье (в лице «Торквато Тассо» Гете) — тема, которой суждено в мировой драме большое будущее.

В первой половине XIX века структура сюжетов по сравнению с предшествующими веками, в общем, не изменилась. По-прежнему доминирует любовная тема при умеренном интересе к политике и моральным инцидентам. Однако бурные политические события, Французская революция, Наполеоновские войны, последующий за ними триумф капитализма увеличили интерес к титаническим личностям: Наполеон побуждает Шиллера создать образ Валленштейна, а Грильпарцера — чешского короля-завоевателя Оттокара, Бальзак выводит на сцену криминального гения Вотрена, пишутся пьесы о Христофоре Колумбе, Людовике XI и Лукреции Борджа.

И только во второй половине XIX века в тематической структуре европейской драматургии начинают происходить серьезные изменения: уменьшается значение любовной тематики (в нашей выборке — примерно до одной четвертой). При этом внутри любовной темы практически исчезает такая традиционная разновидность любовных сюжетов как домогательство женщины со стороны могущественного лица. Трезвое буржуазное общество переводит изнасилование из разряда личных трагедий в криминальную хронику.

Внутри морально-криминальных сюжетов исчезает такая традиционная, имевшаяся и в античности и в средневековье тема, как мученичество: буржуазная публика требует хороших концов, мученичество слишком мелодраматично, мученик не активен — а значит, не сценичен. Зато в политических сюжетах резко увеличивается роль народных масс — появляются пьесы о восстаниях и забастовках («Ткачи» Гауптмана). И по-прежнему прекрасно себя чувствуют герои — титаны — «Бранд» Ибсена создается одновременно с «Сирано де Бержераком» Ростана. Наконец, благодаря Ибсену именно в конце XIX века полноценно рождается современная экзистенциальная драматургия, осмысливающая индивидуальную человеческую жизнь. Правда, вплоть до Первой мировой войны экзистенциальные сюжеты почти не входили в круг тем английских и французских

драматургов, ее развивали скандинавы, немцы и русские — недостижимые шедевры экзистенциальной драматургии создали Чехов, Гауптман и Стриндберг.

Все изменилось в межвоенный период, когда экзистенциальная драматургия расцвела пышным цветом, став доминирующим типом, и впервые в истории оттеснив любовную тематику. Экзистенциальной драматургией занялись великие американские драматурги — О'Нил и Теннесси Уильямс, в Англии тему подхватили Голсуорси и Мозм, во Франции — Жироду и Ануй, в Испании — Лорка, в Германии — Брехт и экспрессионисты, и только советская драматургия по политическим причинам выпала из общемировой тенденции. При этом фашизм возродил интерес к титанической теме — что можно увидеть и у Брехта, и в биографических драмах Брукнера.

Важно, что в XX веке из мировой драматургии практически исчезла такая тема, как борьба за власть. После второй мировой войны традиционное изображение соперничества за престол осталась только в стилизациях — таких как «Башня» Гофманстала. Вместо этого драматургия взялась за изображение социальных дискуссий и коллизий общественной жизни.

Ионеско в «Носорогах» и Макс Фриш в «Поджигателях» создавали изящные аллегории о наступлении фашизма, Дюрренматт в «Физиках» говорил об ответственности ученого перед обществом, Жене в «Ширмах» создавал авангардистское изображение алжирского восстания против Французской оккупации. Широта общественных вопросов, изображаемых в драме после первой и особенно после второй мировой войны, чрезвычайно расширилась. Если в межвоенный период мы видим безусловное господство экзистенциальных сюжетов, то после второй мировой войны общественные темы встали вровень с осмыслением человеческой жизни. Кроме того бурная история XX века возродила темы, которые казалось бы были утрачены в XIX веке, — например, мученичество. Мировые войны резко обострили внимание к моральной проблематике, к проблеме палачей и жертв, преступления и наказания. На сцене послевоенного театра судят нацистских преступников, и сочувствуют жертвам гонений. В возвращение интереса к преступлению и вине при желании можно увидеть античную, древнегреческую составляющую послевоенного театра.

В целом можно сказать, что в послевоенной драматургии — точнее в исследованной нами драматургии 1940–1960-х годов можно увидеть примерно равное соприсутствие политических, экзистенциальных и морально-криминальных сюжетов при резком ослаблении любовной темы. До начала 1970-х годов драма, стояла, как на трех китах, на биографизме, морале и политике.

## Цитируемая литература

- Аксенов И.А.* Бен Джонсон. Жизнь и творчество // Джонсон Б. Драматические произведения. М.; Л., 1931.
- Аллахвердов В.М.* Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания. СПб., 2003.
- Андреев М.Л.* Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII век) М., 1989.
- Аникст А.* Бернард Шоу // Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 1. Л., 1978.
- Аникст А.* Современники Шекспира // Современники Шекспира. Т. 1. М., 1959.
- Аникст А.А.* Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. М., 1980.
- Арто А.* Театр и его двойник. Театр Серафима. М., 1993.
- Байкель В.Б.* Типология литературных жанров XVIII–XX веков: избранные статьи. СПб., 2009.
- Бакстон Р.* Герой греческих трагедий: человек или супермен? М., 2004.
- Балашов Н.И.* Вондел в системе европейской литературы XVII в. // Вондел Й. Трагедии. М., 1988.
- Барро Ж.Л.* Размышления о театре. М., 1963.
- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Бауман З.* Свобода. М., 2006.
- Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
- Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 2004.
- Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002.
- Бергсон А.* Избранное: Сознание и жизнь. М., 2010.
- Бергсон А.* Творческая эволюция. М., 1998.
- Бердяев Н. И.* Самопознание. М., 2012.
- Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб., 2002.
- Блок В.Б.* Диалектика театра. М., 1983.
- Бомарше М.* Избранные произведения. М., 1954.
- Бояджиев Г.Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л., 1973.
- Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978.
- Видович Ж.* Трагедия и литургия // Современная драматургия, 1998, № 1.
- Владимиров С.* Действие в драме. Л., 1972.
- Волькенштейн В.М.* Драматургия. М., 1960.
- Гарр Т.Р.* Почему люди бунтуют. СПб., 2005.

- Гартман Н. К* основоположению онтологии. СПб., 2003.
- Гаспаров М.Л.* Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в классической филологии. М., 1979.
- Гасснер Д.* Форма и идея в современном театре. М., 1959.
- Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр.) М., 1968.
- Гebbель Ф* Избранное в двух томах. Т. 2. М., 1978.
- Гегель Г.* Эстетика. В 4-х томах. Т. 3. М., 1971.
- Герцен А. И.* Былое и думы. Части 4–5. М., 1983.
- Герцен А.* Собр. соч. Т. II. М., 1954.
- Гессен Р.* Технические приемы драмы: Руководство для начинающих драматургов. СПб., 1912.
- Голицын Г. А.* Информация и творчество: На пути к интегральной культуре. М., 1997.
- Головчинер В.Е.* Топос как основание выделения театральных систем и типов драмы в рефлексии А.С.Пушкина и А.А.Гвоздева // Драма и театр: Сб. научных трудов. Вып.7. Тверь, 2009.
- Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М., 1987.
- Гольдони К.* Мемуары. Т. 2. М., 1933.
- Горбунов А.Н.* Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира. М., 1986.
- Горбунова Е.Н.* Вопросы теории реалистической драмы. М., 1963.
- Гофмансталь Г.* Избранное. М., 1995.
- Грамиш А.* Искусство и политика: В 2-х т. Т. 1. М., 1991.
- Гюго В.* Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 14. М., 1956.
- Давыдов Ю.* Царь Эдип, Платон, Аристотель // Вопросы литературы, 1964, № 1.
- Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. Т. 1. М., 1963.
- Деннет С.Д.* Виды психики: На пути к пониманию сознания. М., 2004.
- Дидро Д.* Собрание сочинений; том V. Театр и драматургия. М., 1936.
- Добин Е.* Герой. Сюжет. Деталь. М.-Л., 1962.
- Доде А.* Собр. соч. в семи томах. Т.7., М., 1965.
- Дьяконов И.М.* Архаические мифы востока и запада. М., 2007.
- Дьяконов И.М.* Пути истории: От древнейшего человека до наших дней. М., 2007.
- Дюрренматт Ф.* Комедии. М., 1969.
- Дюрренматт Ф.* Судья и его палач; Романы; Повести; Пьесы; Рассказы. М., 2004.
- Жерар Р.* Козел отпущения. СПб., 2010.
- Жирмунская Н.* Творчество Жана Расина// Расин Ж. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., 1984.
- Жирмунский В.М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972.
- Жолковский А.К. Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996.
- Жуве Л.* Мысли о театре. М., 1960.
- Захаров В.* Об историческом фоне английской «трагедии мести» на рубеже XVI–XVII веков // Шекспировские чтения. 1976. — М., 1977.
- Зелинский Ф.* Из жизни идей. Ч. II. СПб., 1926.
- Зомбарт В.* Собрание сочинений в 3 томах. Т. III. Исследования по истории развития современного капитализма. СПб., 2008.
- Иезуитов С.А.* Имена героев и мифологические мотивы в пьесе М. Горького «Егор Булычев и другие» // Имя-сюжет-миф. СПб., 1996.

- Ионеско Э.* Собрание сочинений. Носорог. Пьесы. Проза. Эссе. СПб., 1999.
- Ишук-Фадеева Н.И.* Типология драмы в историческом развитии. Тверь, 1993.
- Калер Э.* Избранное: Выход из лабиринта. М., 2008.
- Карельский А.* О творчестве Генриха фон Клейста // Клейст Г. Драмы. Новеллы. Статьи. М., 1977.
- Карельский А.* Фридрих Геббель // Геббель Ф. Избранное в двух томах. Т. 1. М., 1978.
- Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992.
- Кастель Р.* Метаморфозы социального вопроса. Хроника наемного труда. СПб., 2000.
- Кейн Р.* Неопределенность и свободный выбор // Пригожин И. (ред.) Человек перед лицом неопределенности. М. — Ижевск, 2003.
- Климов М.Н.* Сюжетная схема «великодушный старик» в контексте мифа о великом грешнике // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.
- Козер Л.* Функции социального конфликта. М. 2000.
- Козлова С.М.* Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках и обретении истины // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
- Комарова В.П.* Шекспир и Библия (Опыт сравнительного исследования). СПб., 1998.
- Корнель П.* Рассуждения о полезности и частях драматического произведения // Корнель П. Пьесы. М., 1984.
- Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М., 1998.
- Костелянец Б.О.* Драма и действие. М., 2007.
- Костелянец Б.О.* Мир поэзии драматической. Л., 1991.
- Коффка К.* Эмоции // Вилюнас В. Психология эмоций. СПб., 2008.
- Крайский А.* Что надо знать начинающему писателю о построении драмы. Л., 1929.
- Кржижановский С.* Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. СПб., 2006.
- Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000.
- Кургиян М.С.* Драма // Теория литературы: в 3 кн. — Кн. 2: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964.
- Левцкий С.А.* Трагедия свободы. М., 1995.
- Лем С.* Сумма технологии. СПб., 2002.
- Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М.-Л. 1936.
- Липер Р.У.* [Мотивационная теория эмоций] // Вилюнас В. Психология эмоций. Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934.
- Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1967.
- Лосев А.Ф.* Древнегреческая трагедия. М., 1958.
- Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 тт. Т. 1. Таллин, 1992.
- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Лоусон Д.Г.* Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1961.
- Лукач Д.* Онтологии общественного бытия. Прологомены. М., 1991.
- Луман Н.* Введение в системную теорию. М., 2007.
- Луман Н.* Дифференциация. М., 2006.
- Луначарский А.В.* О театре и драматургии. Т. 2. Западноевропейский театр. М., 1958.
- Маргвелашвили Г.* Сюжетное время и время экзистенции. Тбилиси, 1976.
- Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. М.-СПб., 2005.
- Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
- Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.

- Метерлинк М.* Мудрость и судьба. М., 2009.
- Молдавер А.* Анатомия сюжета (Популярное исследование). Иерусалим, 2002.
- Набоков В.* Трагедия трагедии // Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008.
- Нижний В.* На уроках режиссуры Эйзенштейна. М., 1958.
- Ницше Ф.* Сочинения. Т. 1. М., 1990.
- Нордау М.* Вырождение. М., 1995.
- Олкер Х.Р.* Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории // Язык и моделирование социального взаимодействия. Сборник статей. М., 1987.
- Пави П.* Словарь театра. М., 1991.
- Пао С.* Развязка интриги: событие и неожиданность // Пригожин И. (ред.) Человек перед лицом неопределенности. М. — Ижевск, 2003.
- Пинский Л.Е.* Ренессанс. Барокко. Просвещение, М., 2002.
- Покорская Е.Я.* Циклические процессы в драматургии (Западноевропейская и русская драматургия XVI—XX вв.) Автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. М., 1994.
- Поланы К.* Избранные работы. М., 2010.
- Поляков М.Я.* В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. М., 1983.
- Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970.
- Прадин М.* Чувства как регуляторы // Вилюнас В. Психология эмоций.
- Пристли Д.Б.* Искусство драматурга // Пристли Д.Б. Избранное в двух томах. Т. 2. М., 1987.
- Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2002.
- Пропп В.Я.* Фольклор и действительность М., 1976.
- Рамачандран В.С.* Рождение разума. Загадки нашего сознания. М., 2006.
- Реформатский А.А.* Лингвистика и поэтика. М., 1987.
- Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 2000.
- Розанов М.Н.* Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. Его жизнь и произведения. М., 1902.
- Руднев В.* Здесь — там — нигде. Пространство и сюжет в драматургии // Московский наблюдатель, 1994, №3/4.
- Рыбникова М.А.* По вопросам композиции. М., 1924.
- Рэнд А.* Апология капитализма. М., 2003.
- Сальникова Е.* Действие в драме. Война и перемирие // Современная драматургия, 1998, № 2.
- Самарин Р.* Генрих фон Клейст // Клейст Г. Драмы. Новеллы. М., 1969.
- Сафрански Р.* Шиллер или Открытие немецкого идеализма. М., 2007.
- Сахновский-Пакеев В.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. Л., 1969.
- Свендсен Л.* Философия зла. М., 2008.
- Силантьев И.В.* Парадокс в системе средневекового литературного сюжета // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
- Сильман Т.* Гергарт Гауптман. Л.; М., 1958.
- Сильман Т.* Драматургия эпохи «Бури и натиска» // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936.
- Славятинский Н.* Примечания к драме Ф.Шиллера «Коварство и Любовь» // Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения. М., 1975.

- Назаретян А.П.* Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории. М., 2004.
- Солс Р.* Когнитивная психология. СПб., 2006.
- Сталь Ж.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989.
- Станиславский К.С.* Собрание сочинений. Т. IV. М., 1957.
- Стенник Ю.* Сумароков-драматург // Сумароков А.П. Драматические сочинения. Л., 1990.
- Субботский Е.В.* Строящееся сознание. М., 2007.
- Тамарченко Н.Д.* Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение в проблему)// Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.
- Тамарченко Н.Д. Тюпа В.И. Бройтман С.Н.* Теория литературы: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
- Тамарченко Н.Д. Тюпа В.И. Бройтман С.Н.* Теория литературы: в 2 томах. Т. 2: *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2004.
- Тард Г.* Сущность искусства. М. 2007.
- Тиандер К.* Обзор сюжетов в драматической поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1, изд. второе. Харьков, 1911.
- Толстой Л.Н.* Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 8. Публицистика. М., 2006.
- Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М., 2006.
- Фадеева Н.К.* Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии // Филологические науки, 1984, №4.
- Фейхтвангер Л.* Собрание сочинений: В 20 т. Т.20. М., 2002.
- Феррарис М.* Ты где? Онтология мобильного телефона. М., 2010.
- Флоренский П.А.* Сочинения в 4 томах. Т. 1. М., 1994.
- Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
- Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.
- Фридендер Г.М.* Лессинг. Очерк творчества. М., 1957.
- Фриче В.* Театр в современном и будущем обществе // Кризис театра. Сборник статей. М., 1908.
- Хализев В.Е.* Драма как род литературы. М., 1986.
- Хализев В.Е.* Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М., 1999.
- Холодов Е.* Композиция драмы. М., 1957.
- Хоркхаймер М.* Затмение разума. К критике инструментального разума. М., 2011.
- Цымбурский В.* Метаистория и теория трагедии: к поэтике политики // Общественные науки и современность. 1993. № 5.
- Черноземова Е.Н. Штейн А.Л.* Трагедии и комедии: Этюды по истории английской драматургии. М., 2001.
- Чирков Н.* Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения—76. М., 1977.
- Шамина В. Б.* Языковая картина мира в поэзии и драмах Теннесси Уильямса // Языковая семантика и картина мира. Казань, 1997.
- Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западно-европейская драма его времени. М., 1966.
- Шелер М.* О феномене трагического // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига, 1988.
- Шелли П.Б.* Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972.

- Шмид В.* Нарратология. М., 2008.
- Шопенгауэр А.* Сочинения. Кн.2. М., 1993.
- Шоу Б.* Полное собрание пьес в шести томах. Т. 2. Л., 1979.
- Штейн А.* Основоположник испанской национальной драматургии // Лопе де Вега. Избранные произведения в 2 т. Т. 1. М., 2002.
- Элиас Н.* О процессе цивилизации. Социогенетическое и психогенетическое исследование. Т. 2. М.; СПб., 2001.
- Эткинд Е.* Поэтическая драматургия Ф. Грильпарцера // Грильпарцер Ф. Пьесы. М., 1961.
- Ярхо В.Н.* Была ли совесть у древних греков? (К изображению человека в аттической трагедии)//Античность и современность., М., 1972.
- Ярхо В.Н.* Трагедия. М., 2000.
- Berke B.* Tragic Thought and the Grammar of Tragic Myth. Bloomington, 1982.
- Cave T.* Recognitions: A study in poetics, Oxford. 1988.
- Gallic W.B.* Philosophy and the historical Understanding. N.Y. 1964.
- Hettner H.* Schriften zur Literatur. B., 1959.
- Jens W.* Strukturgesetze der fruhen griechischen Tragodie // Wege zu Aischilos. Darmstadt, 1974.
- Karnik M.* Rollenspiel und Welttheater. Munchen, 1980.
- Mathauser Z.* Mezi osou charakterovou a osou fabulační. K některým syntetickým kategoriím vědy o umění a literatuře. //Estetika. Praha, 1979.
- Orr J.* Tragic drama and modern society: a sociology of dramatic form from 1880 to the present. L., 1989.
- Peacock R.* The poet in the Theatre. London, 1947.
- Ryan M.-L.* Cheap plot tricks, plot holes and narrative design// Narrative. — Columbus, 2009. Vol. 17, № 1. P. 56–75.
- Seeck G.A.* Dramatische Strukturen der griechischen Tragodie: Unters. zur klassischen Altertumswissen. H., 1981.
- Simon B.* Tragic Drama and the Family. *Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*: New Haven/London: Yale University Press. 1988.
- Strassner M.* Analitisches Drama. Munchen, 1980.
- Williams, R. M.* The reduction of intergroup tensions. New York, 1947.
- Wymer R.* Suicide and despair in the Jacobean drama. Brington, 1986.



*Научное издание*

Константин Григорьевич Фрумкин

**СЮЖЕТ В ДРАМАТУРГИИ  
От античности до 1960-х годов**

*Текст настоящего издания приводится в авторской редакции*

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

Подписано в печать 10.09.2013. Формат 70×100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл.-печ. 33. Тираж 1000 экз. Заказ № 3240

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

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



**Константин Григорьевич  
ФРУМКИН**

кандидат культурологии, заместитель главного редактора еженедельника «Компания». Автор монографий «Позиция наблюдателя: Отстраненное созерцание и его культурные функции», «Философия и психология фантастики», «Пассионарность: Приключения одной идеи», а также неизданной книги «Сквозные мотивы русской драматургии: от Грибоедова до Эрдмана». Лауреат литературной премии им. Александра Беляева за серию эссе «К философии будущего».