

В.Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет

Функции протосюжета в русской драме XX века

Аннотация: В статье рассматриваются возможности использования известного сюжета, протосюжета в разных типах отечественной драмы XX в., выявляются принципы его функционирования в аристотелевской и эпической драме.

The article deals with the possibility of using well-known story, proto-story in different types of drama of the twentieth century and identifies the principles of its functioning in the Aristotelian and epic drama.

Ключевые слова: известный сюжет, протосюжет, аристотелевская драма, эпическая драма, действие, функционирование; Ю. Н. Тынянов.

The well-known story, proto-story, the Aristotelian drama, epic dram, Yu. Tyunyanov.

УДК: 821.0

Контактная информация: Томск, ул. К. Ильмера, 15/1. ТГПУ, кафедра литературы. Тел. (3822) 621748. E-mail: Vgolovchiner@gmail.com.

Осмысливая в предисловии к книге «Архаисты и новаторы» публикуемые в ней материалы, Ю.Н. Тынянов формулирует ключевое и развивающееся в его сознании положение о важности *сличения разных похожих текстов* [Тынянов, 1977, с. 567], о *соотнесенности произведения с литературным рядом своего времени* [Там же, с. 568]. Высказываясь по другому поводу, но в то же время – после знакомства с книгой близкого ему по литературной позиции В. Шкловского «Гамбургский счет», он отмечает как ее достоинство *сближение далеких понятий* [Там же, с. 570]. И еще один момент отмечен самим Ю.Н. Тыняновым в предисловии к «Архаистам и новаторам»: «...соотнесенность привела меня к понятию функции» [Там же, с. 567]. *Соотнесенность и функция* в тыняновском понимании представляются сегодня не просто понятиями, но важнейшими направлениями литературоведческих исследований, определениями базовых аналитических операций¹.

¹ Книга «Архаисты и новаторы», не переиздававшаяся после ее выхода в 1929 г., попала мне в руки совершенно случайно в 1969 г. В составе библиотеки профессора Н.Ф. Бабушкина после его неожиданной смерти в 55 лет она была передана его вдовой на кафедру советской литературы Томского государственного университета, где я начинала работать. Почти в то же время до меня дошли труды В.Я. Проппа с многое определяющими в них образцами функционального анализа, а потом на какой-то момент всех и все затмили публикующиеся, наконец, работы М.М. Бахтина. Высказанная последним в конце его жизни в ответах на вопросы редакции «Нового мира» мысль о *большом времени культуры*, о том, что «произведения, разбивая грани своего времени, живут в веках, т.е. в большом времени культуры более интенсивной и полной жизнью, чем в своем времени» [Бахтин, 1979, с. 331], сегодня осознается как идея из тыняновского круга размышлений. Был глубоко прав Б.Н. Томашевский, который, выступая в 1944 г. на вечере памяти Ю.Н. Тынянова, заметил, что парадоксальная для своего времени, встретившая сопротивление его концепция сегодня вполне усвоена нашей историко-литературной мыслью, стала

Наверное, нельзя сказать, что мои наблюдения над эпической драмой в отечественной литературе XX века, уже опубликованные [Головчинер, 2001, 2007] и предлагаемые ниже, родились исключительно под влиянием работ Ю.Н. Тынянова, его мысли о возможности соотнесения близких и дальних явлений литературного ряда, но и благодаря им, конечно, и благодаря им.

Вначале следует хотя бы в самом общем виде обозначить понятия *эпической драмы* (далее – ЭД) и *аристотелевской драмы* (далее АД), которыми я буду оперировать.

В понимании ЭД как явления я следую, прежде всего, за Аристотелем, отрицавшим в своей «Поэтике» какие-либо достоинства в драме с *эпическим составом* и тем самым обозначившим некоторые важные ее черты¹, а также за В.Г. Белинским, который в статье 1841 г. «Разделение поэзии на роды и виды» первым, насколько мне удалось установить, ввел словосочетание *эпическая драма* как термин и обозначил принципиально важные моменты, выделяющие ее в *системе драматического рода*². Для наглядности схематизирую, сведу различия двух типов драмы и двух наиболее заметных в XX в. направлений ее развития – аристотелевской и эпической – к пяти параметрам. Три из них принципиально важны: они определяют фундаментальные основания произведений драмы как рода литературы; два других важны в системном единстве с первыми: 1. *тип героя*, сфера его проявления; 2. *структура действия*; 3. *тип действия*, способ его развертывания – композиция³; 4. *природа (характер) воздействия* на читателя/зрителя; 5. *традиция*.

теперь настолько общепринятой, что многие даже не знают, откуда она идет [Тынянов, 1977, с. 568].

¹ Аристотель стремится поднять в общем мнении трагедию, на его взгляд, наиболее соответствующую драматическому роду – трагедию собственно драматическую, – собирающую, концентрирующую материал действия в связи с судьбой «лучшего» человека [Аристотель, 1957, с. 89], последовательно и целеустремленно развивающую одну, «простую» фабулу, построенную на перипетиях счастья-несчастья центрального героя [Там же, 79–80], трагедию, которая последовательно накапливает энергию действия от завязки к развязке, возбуждает чувства человека: «сострадание, страх» [Там же, с. 79]. Другой, не менее важной задачей его «Поэтики» оказывается дискредитация трагедий с «эпическим составом», «эпической фабулой»: он порицает сочинение «эпизодических фабул, в которых эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости» [Там же, с. 69], «изображение многих событий, происходящих одновременно» [Там же, с. 122], «всего, что случилось... со многими и имеет между собою только случайные отношения» [Там же, с. 119]. Он категорически отрицает достоинства в трагедиях с «двойным», эпическим составом. «Фабула, служащая подражанию действию, должна быть подражанием одного и притом цельного действия...» [Там же, с. 66]; «Надлежит помнить и то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом» [Там же, с. 99]. Эти тексты и послужили для Б. Брехта основанием для ставших общепринятыми определений эпическая и аристотелевская драма.

² В.Г. Белинский через две с лишним тысячи лет, размышляя о тенденциях развития драматического рода, особо выделил в нем среди новых явлений собственно драму (по Гегелю, «драматическую драму») и ЭД. О «драмах, отличающихся эпическим характером», об «эпических драмах», Белинский пишет, приводя в пример двух авторов: Пушкина с «Борисом Годуновым» и Шекспира с некоторыми произведениями. Эпичность их он связывает, во-первых, с выбором жизненного материала, предметом изображения – «историческим содержанием, основная идея которого берется из сферы высшей, государственной жизни» [Белинский, 1959, с. 495], во-вторых, с решением проблемы героя драмы: если интерес собственно драмы «сосредоточен на одном лице, в судьбе которого выражается ее мысль» [Там же, с. 518], то в ЭД «нет героя или героини; тут каждое лицо равно занимает нас собою» [Там же, с. 406]. «К эпическим драмам принадлежат многие драматические произведения, занимающие середину между трагедией и комедией» [Там же, с. 406].

³ Под композицией здесь понимается логика расположения компонентов от начала к концу действия; под структурой – строение, состав, соотношение, относительная связь

Параметры	АД	ЭД
1.Герой	<i>один</i> главный в решении частных задач своей судьбы	<i>группа</i> равно важных лиц, их сознание и со-бытие в социуме
2.Структура действия	линейное движение по логике судьбы героя (Аристотель: <i>одна, простая фабула</i>)	полифоническое (Аристотель: <i>много фабул</i>)
3.Композиция	Действие развивается, по логике причинно-следственных связей, закономерно, непрерывно (акция-реакция)	действие эпизодическое, монтажное, дискретное
Воздействие	апелляция к чувствам читателя / зрителя, к способности сопереживать, сочувствовать	апелляция к «интеллектуальной интуиции», к способности, со-размышлять, соотносить, сравнивать
Традиции	литературы с ее интересом к индивидуальным, персональным проявлениям личности	фольклора с его ощущением важности поведения каждого человека как представителя сообщества, кумуляцией как принципом композиции

АД отличается от ЭД принцип выделения в действии главного героя в достижении целей личного плана и перипетий его судьбы в качестве ведущего, организующего начала действия. В ЭД обнаруживаем интерес к сознанию множества, к жизни сообщества; ее действие определяется соотносительностью **позиций** и поведения многих лиц как равных, в совокупности определяющих состояние мира¹.

Разность парадоксальным образом обнаруживаются и в использовании драматургами чужого сюжета, известного мотива, имени героя – всего того, что можно назвать протосюжетом. Материал моих размышлений будет ограничен опытом отечественной драмы советской поры.

Тенденции развития литературы Нового времени и реалистический период ее развития в XIX в. особенно, можно сказать, обрекали автора на поиски оригинального, неповторимого сюжета, особенного жизненного материала, неожиданных поворотов в судьбе героя; приучали и читателя к поискам новизны в изображенных событиях².

Эта тенденция по-своему проявилась в пьесе А. Серафимовича 1918 г. «Марьяна». О ней сегодня можно было бы и не вспоминать, но отличающая ее на фоне реалистической драматургии первых лет революции тенденция интересна. Ее не было в пьесах молодых авторов – ни в «Бабах» А. Неверова, ни в «Красной правде» А. Вермишева. Содержание всех этих пьес определялось изображением современности в близкой ситуации: деревню, где происходит действие, занимают то красные, то белые. Одни пытаются поднять дух у потерявших веру в жизнь людей, организовать ее на новый лад, другие казнят, наказывают, унижают. Но

элементов, частей, компонентов, важных в как определенный момент действия, так и в его целом.

¹ Это часто (но не всегда) фиксируется в названиях («Эдип», «Антигона», «Медея», «Персы», «Ахарняне», «Женщины в народном собрании»; «Горе от ума» с организующей действие судьбой Чацкого в центре, «Маскарад» с муками ревности Арбенина и «Борис Годунов» как «комедия о беде Московского государства»; «Чайка» с Трепловым в центре – «На дне» с ночлежкой как местом действия и героем.

² Вспомним случай с И.А. Гончаровым, заподозрившим И.С. Тургенева в литературном «воровстве». Речь шла о прозе, но тенденция поиска *своего сюжета, укорененного в реальности, вырастающего из современности*, определяла и работу драматургов, скажем И.С. Тургенева, А.Н. Островского

только у Серафимовича находим отсылки к известному культурному опыту, к тому, что можно назвать протосюжетом.

Внешним образом он не акцентируется. Острота проблематики проявляется через судьбу молодой женщины, имя которой вынесено в заглавие. Ее муж, призванный в армию с началом первой мировой войны, пропал без вести, и вот уже который год, проявляя свою власть на ней, поедом едят ее свекр со свекровью – у этих людей с достатком вся жизнь подчинена мелочной экономии. Поэтому так захватывающе, необычно звучат для нее речи определенного в их дом на постой большевика Павла о возможности другой жизни, других отношений. Интерес к его словам рождает интерес и к нему самому. Но красные отступают, а с белыми на фоне их казней, их мести возвращается из немецкого плена и муж Марьяны, все мысли которого заняты хозяйством. Родители настраивают его против жены, требуют наказания за предосудительное, с их точки зрения, поведение в его отсутствие. Но Марьяна, которой Павел, по ее словам, «глаза разул», уже не может представить своего существования в прежнем унижении. Сцена между домашними после ее самоубийства почти дословно повторяет финал «Грозы», ретроспективно обнаруживая в ситуациях и системе персонажей сходство с этой, всем известной пьесой А.Н. Островского. Постановка «Марьяны» в Московском Пролеткульте была подвергнута критике, и прежде всего за старую «форму»: «2 грана из Островского, 2 грана из Найденова, 3 грана из Льва Толстого», – писал рецензент Ник. Львов [Богуславский, Диев, 1963, с. 100]. При этом сколько-нибудь отчетливых, акцентируемых знаков произведений двух последних авторов в пьесе не было. Их произведения пьеса Серафимовича напоминала тягостной атмосферой дома-семьи, самыми общими обстоятельствами судьбы бесправной героини. Протосюжет – очертания «Грозы» в «Марьяне» рассредоточен, распылен; действие в целом актуализирует социально-политические мотивы поведения, детали конкретного исторического времени – гражданской войны. Имя героини, вынесенное в заглавие, отчасти индивидуализирует ее, просторечной формой отделяет от героинь прежней литературы, при этом – метонимически – указывает на еще один, современный и, в результате использования реминисценций, извечный вариант женской судьбы в условиях диктата собственности.

О пьесе «Марьяна» мало кто знает. Другая судьба у «Мистерии-буфф» В. Маяковского, написанной в том же 1918 г. Дело не только в мощном резонансе, который она получила в постановке Вс. Мейерхольда, но в том, что именно она начинала ту условно-метафорическую линию ЭД, которая в XX в. получила мощное развитие как в отечественной, так и в мировой практике: была мощно продолжена М. Булгаковым в «Багровом острове», Е. Шварцем в сказках для взрослых, Г. Гориним в «комических фантазиях» и, конечно же, Б. Брехтом, и его последователями в Европе (в Германии – прежде всего Х. Мюллером во второй половине XX в.).

Первое, что сразу поражало в «Мистерии-буфф», – вынесенные в название обозначения, казалось, утративших продуктивность жанров народного площадного театра средневековой Европы. Мистерия как явление, в свою очередь, восходила как к истокам к ритуальным, религиозным практикам ранних этапов истории человечества и одновременно к истокам театра как вида искусства. Слово *мистерия* сразу сообщало происходящему в пьесе координаты вневременного, вечного пространства человеческой культуры, указывало на авторское понимание исторического момента как имеющего отношение к *инициации человечества*, к таинству обретения собирательным героем особо важного знания и статуса. После перечня действующих лиц и указания на место действия (*вся вселенная*) сюжетная праоснова, если можно так сказать, конкретизировалась. В коллективных, собирательных героях – семи парах чистых и семи парах нечистых – проступала, хотя и в трагестивированном виде, прочно вошедшая в сознание русского человека (независимо

от прочности религиозных оснований его сознания) история о потопе и спасении из Ветхого завета.

Достаточно абстрактное и грандиозное содержание – этапы цивилизации, смена типов власти, их зависимость от состояния массового сознания (или наоборот) получали обозримое и концентрированное выражение в смеховой модели мироздания, ориентированной как на праоснову на библейский сюжет. И то, что революционная современность представала в действии в травестированном, «буффонном» виде, в формах смеховой народной культуры, не отменяло понимания автором его культурной значимости: по законам смеховой народной культуры комизм имел двунаправленный (амбивалентный) характер, выступал в формах, включающих в объект комического представления и самого смеющегося (подробнее: [Головчинер, 2001, с. 106–124; 2007, с. 153–175]).

Важнейшие функции протосюжета в условно-метафорической разновидности ЭД, как видим на примере «Мистерии-буфф», отчетливо проявляются:

- в собирании, **концентрации**, стяжении трудно поддающегося визуализации и «материализации» предмета изображения – сферы сознания, социального поведения массы, большой группы лиц;

- и в то же время, в расширении художественного пространства и времени, в усилении метафоризации, обобщения.

Обе обозначенные тенденции в большей или меньшей степени заметны в пьесах, датируемых временем начала Великой Отечественной войны: «Нашествие» Л. Леонова и «Дракон» Е. Шварца.

В «Нашествии» работает метонимический принцип. «Маленький русский городок», семья Талановых представляют русский народ в дни тяжелых военных испытаний. И критики советских лет (даже самые талантливые: [Рудницкий, 1961, с. 186–196]) читали пьесу исключительно в аспекте героической темы защиты родины всем населением страны и определяли ее жанр как трагедию. Сегодня в ней проступают и другие, не менее важные темы, мотивы, смыслы. В частности, углубляющий, осложняющий, обостряющий проблематику пьесы древний мотив возвращения блудного сына. Не акцентированный в говорящих деталях, он изменяется до неузнаваемости в значительной части составляющих его компонентов и фаз, рассредотачивается, удваивается в ситуациях действия.

В отличие от евангельской притчи¹, старший Таланов не воспринимает возвращение сына как праздник, он в смятении. Не зная в ситуации наступления немцев, каким, с чем вернулся сын из мест заключения, он трижды нарушает издревле заповеданные правила: как хозяин дома, как врач, как отец. По сути, отправляет неизвестно куда, в ночь, в осенний холод человека, нуждающегося в ночлеге, в одежде, тепле; нарушает заповедь врача – отказывается в помощи больному; наконец, выгоняет из дома сына, которого не видел три года. Нужно было совершить подвиг, пропасть в руки немцев чтобы быть принятым в семью народную, погибнуть и только тогда – посмертно обрести право на возвращение в отчий дом.

Мотив возвращения блудного сына, трансформированный, упрямый в глубины действия, тем не менее отчетливо проявляющийся, позволяет обнаружить в пьесе Леонова не только тему нашествия врага из-за границы и всенародного отпора ему, но более сложный и важный комплекс проблем внутрисоциального, внутринационального характера – проблем народного сознания, искаженного в условиях сталинского режима до степени забвения вечных, утвердившихся с архаических времен ценностей, сознания народа, доведенного до поисков врага в собственной семье.

¹ «И когда он был еще далеко, отец увидел его и сжалился над ним. Отец сам побежал навстречу сыну, пал ему на шею, целовал его» (Закон Божий. Кн. 1. С.361).

Прямо противоположным образом используется «чужой сюжет», известный герой в сказках для взрослых Е. Шварца. У Шварца протосюжет вводится сразу все фокусирующими названиями пьесы («Голый король», «Тень», «Дракон»), именами центральных героев в перечне действующих лиц, отдельными ситуациями. И тем отчетливее становятся видны были их отличия в их современном, авторском варианте: в появлении новых мотивов поведения персонажей, в самом их поведении и, главное, в новых финалах. Отчетливо заданный, известный протосюжет ставит перед воспринимающим сознанием задачу сопоставления его с авторским вариантом, предопределяет необходимость сравнения его с трансформацией в современных условиях (подробнее: [Головчинер, 2001, с. 139–161; 2007, с. 194–221]).

Материал для демонстрации подобных моделей использования чужого сюжета дает и более близкий нам по времени материал. Например, одну тенденцию демонстрируют «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской с бесконечными отсылками к чеховской драме (три девушки оказываются *тремя сестрами*, основное место действия и проблема, которая вызывает разногласия – дача, непонятно чья собственность. Возникает подозрение, что это одна из построенных когда-то Лопухиным на месте вишневого сада). Другую тенденцию можно видеть в любой «комической фантазии» Г. Горина: «Забывать Герострата!», «Тиль», «Самый правдивый» (в телеверсии «Тот самый Мюнхгаузен»), «Дом, который построил Свифт» и т.д. В качестве протосюжета Горину подчас достаточно имени и факта. Ничего другого не осталось, например, в памяти человечества о Герострате: только информации о том, что он сжег храм Артемиды. Драматургу оказалось достаточно имени и связанного с ним в сознании человечества оскорбляющего это человечество деяния, чтобы развернуть действие одной из политически актуальнейших пьес; «Тиль», пьеса о Мюнхгаузене, шуте Балакиреве вырастали из множества народных баек, объединенных именем героя. У Горина эти герои интересны не только острым словом, но интеллектом, человеческой, гражданской позицией, которую готовы отстаивать в самых разных ситуациях и под угрозой смерти в том числе (подробнее: [Головчинер, 2001, с. 183–202; 2007, с. 249–271]).

Остановимся на этом и вернемся к таблице, дополнив ее еще одной строкой, связанной с темой статьи.

Параметры	АД	ЭД
1. Герой	<i>один</i> главный в решении приватных задач своей судьбы	<i>группа</i> равно важных лиц, их сознание и со-бытие в социуме
2. Структура действия	линейное движение по логике судьбы героя (Аристотель: <i>одна, простая фабула</i>)	полифоническое (Аристотель: <i>много фабул</i>)
3. Композиция	Действие развивается, по логике прич.-следств. связей, закономерно, непрерывно (акция-реакция)	Действие эпизодическое, монтажное, дискретное

Использование протосюжета	Неявные отсылки отдельных ситуаций действия к известному, реминисценции, метонимически расширяющие художественное пространство, ведущие к обобщению	Протосюжет задается воспринимающему сознанию очевидно и сразу, функционирует как инвариант, цементирующий действие, требует сопоставления с новым вариантом
Воздействие	апелляция к чувствам читателя/зрителя, к способности сопереживать, <i>в отд. моментах – сопоставлятьс «угаданным», известным</i>	апелляция к «интеллектуальной интуиции», к способности соразмышлять, соотносить, не исключая готовности воспринимающего сознания к сопереживанию
Традиция	литературы с её интересом к индивидуальным, персональным проявлениям личности	фольклора с его ощущением важности поведения каждого человека как представителя сообщества, кумуляцией как принципом композиции представителя сообщества, кумуляцией как принципом композиции

Итог. Принципиально важное для драмы качество – *единство действия* в АД настолько прочно определяется **изнутри** линейностью его развития за счет главенства в действии перипетий судьбы центрального героя, что появление реминисценций, знаков некогда определившегося опыта культуры в природе действия, в фундаментальных его основаниях ничего не меняют. Лишь в *восприятие* привносится элемент узнавания известного, и восприятие в такие моменты требует, наряду с сочувствием, активизации сознания.

Иная ситуация в ЭД. Единство многогеройного, эпизодического, монтажного, полифонического действия требует дополнительного, его объединяющего и концентрирующего потенциала. И получает его в виде протосюжета: заданный изначально собственными именами, говорящими деталями и пр. как знаками протосюжет достраивается в воспринимающем сознании как целое и создает систему координат для сравнения с действием, протекающим у современного автора иначе (в деталях и главном, финальном акте). Таким образом, единство действия, целостность ЭД осознается воспринимающим сознанием *извне* – в операциях сопоставления логики действия пьесы и знакомого, происходящего в настоящем времени и уже известного. Такое действие обращено к «интеллектуальной интуиции» (Шеллинг) читателя / зрителя. Ее необходимость, ее активизация в воспринимающей деятельности читателя / зрителя ЭД усиливается, удваивается, умножается многократно, по сравнению с аналогичной деятельностью в процессе восприятия АД¹.

Литература

- Аристотель Поэтика. М., 1957.
Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2 т. М., 1959. Т. 1.
Богуславский А.О., Диев В.А. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. М., 1963.
Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2001.
Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. 2-е изд., доп. и испр. Томск, 2007.
Рудницкий К. Портреты драматургов. М., 1961.
Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

¹ Думается, именно это является иногда основанием для определения условно-метафорической разновидности ЭД как интеллектуальной драмы.