

Е. Г. Левченко
В. А. Фомичева

ФОРМУЛА СЮЖЕТА.
ФИЛОСОФИЯ.
ТЕОРИЯ.
ПРАКТИКА
монография

КИЕВ
Национальный центр театрального искусства
имени Леся Курбаса
2011

УДК 7.08
ББК 85.33в7

Рецензенты:

Кизима Владимир Викторович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии науки и культурологии, руководитель Лаборатории постнеклассических методологий Центра гуманитарного образования Национальной академии наук Украины

Корниенко Нелли Николаевна, доктор искусствоведения, действительный член (академик) Академии искусств Украины, директор Национального центра театрального искусства имени Леся Курбаса

Рекомендовано к печати Ученым Советом НЦТИ
им. Леся Курбаса
(протокол № 17 от 18 ноября 2010 года)

Левченко Е.Г.

Л 38 **Формула сюжета. Философия. Теория. Практика : монография /**
Е. Левченко, В. Фомичева. — К. : НЦТИ им. Леся Курбаса, 2011. —
232 с. — Библиогр.: с. 118-120.

ISBN 978-966-2225-04-4

В книге, которая есть результатом сотрудничества театрального практика В. Фомичевой (Коста-Рика) и философа Е. Левченко (Украина), предлагается новый подход к пониманию театрального текста на всех этапах его создания и восприятия. В отличие от традиционной эстетики, предложенная авторами теория учитывает динамические аспекты создания эстетического объекта, то есть обнаруживает его сущность в процессе становления. Это создает дополнительные измерения, которое дает возможность четко размежевать функции таких структурообразующих понятий, как сюжет, сюжетная схема, фабула, нарратив, а также пересмотреть ряд традиционных терминов. Авторы обосновывают и собственное видение самого динамического ядра, с которого начинается процесс становления художественного текста.

Поскольку теория формулы сюжета предлагает свои подходы к театральной практике на всех ее уровнях: от драматургического замысла до актерского воплощения, – то книга будет полезной как теоретикам и философам искусства, так и театральным практикам, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами искусства.

УДК 7.08
ББК 85.33в7
Л 38

© Елена Левченко, 2010
© Вера Фомичева, 2010
© НЦТИ им. Леся Курбаса, 2011

ISBN 978-966-2225-04-4

Однажды нас спросили: применима ли формула сюжета к реальной жизни?

Хочется сказать главное...

Нельзя «брать пример» с героя, который допускает, хотя потом и имеет силу признать свою тенденцию к скрытому нарушению. В жизни мы, по преимуществу, не герои, и, безотчетно допустив подобную тенденцию, уже не можем сделать нравственное усилие, чтобы от нее отказаться.

Но знание формулы, как закона эстетического пространства, помогает замечать сами нарушения, быть постоянно чутким к своему внутреннему миру и к ненарушимым границам пространства «другого живого». Это и отличает гармоничную личность. Только такая личность в современном мире может противостоять внешним манипуляциям и, наверное, таким образом она сама становится героем...

Авторы

О сути и назначении формулы

Когда б вы знали, из какого сора...
(А. Ахматова)

Формула сюжета выражает закон выявления драматического содержания и его разворачивания по принципу искусственного снятия нарушения в сфере скрытого (свернутого) порядка нарушением в сфере явного (развернутого) порядка. Если коротко, то речь идет о механизме или законе, который бы позволял наиболее адекватно приблизиться к скрытой глубинной сущности конкретной пьесы, а дальше — и самого феномена драматического произведения — его «эмбриона», или даже ДНК (если принимать гипотезу Нелли Корниенко о существовании «ДНК культуры»), разворачивание которого и создает драматическое содержание.

Этот закон существует сам по себе, как сам по себе существует закон гравитации. И хотя некоторые современные физики считают, что гравитация — не фундаментальная сила взаимодействия, а производная другой, более фундаментальной силы, закон гравитации обеспечил выполнение научных задач своего времени. А каждое новое время потому и становится новым, что находит новые, более глубокие фундаментальные основания. Мы считаем, что теория формулы сюжета обосновывает сценическое искусство на фундаментальных философски-мировоззренческих и научных основаниях именно нашего времени, исходя из которых рано или поздно ее тоже найдут производной каких-то более глубоких оснований. Как писал известный физик Дэвид Бом, путь проникновения в глубины скрытых порядков всегда открыт в виде вопросов относительно *несоответствий* в существующем порядке вещей.

Иными словами, алгоритм проявления скрытой сути, то есть разворачивания механизма любого явления, остается неизменным: необходимо найти *несоответствие* в материальном мире, которое бы указало дорогу к его обнаружению. Именно так описывает открытие гравитации Бом: лежащий под яблоней Ньютон обратил внимание не просто на упавшее яблоко, а на определенное несоответствие — яблоко падает, а вот Луна не падает.

Мы же обращаем внимание на то, что падающие яблоки бывают двух видов. Внешне они почти не отличаются, разве что при внимательном осмотре у одних заметим крохотные темные пятнышки, а у других — нет. Даже не разрезая яблоко с пятнышком, мы догадываемся, что его кто-то тихо съедает или уже съел изнутри. Таким образом, оно уже не исполняет предназначенную ему цивилизацией предметную функцию — быть человеческой пищей. Жующий его человек рискует поглотить не сочную мякоть, а продукты жизнедеятельности червя. Но городской житель может не знать о фатальной роли пятнышка и собрать все яблоки

в одну корзину. Он уверен, что это одни и те же предметы, и не подозревает, что таковы они лишь внешне и что чем дольше они лежат, тем большей становится разница между ними. Через некоторое время, если он вовремя не обнаружит ошибку, их придется выбросить как досадный мусор. Однако слегка надгнившие или битые, очевидно «неполноценные» яблоки он сразу соберет отдельно, обрежет дома гниль и сделает сок или сидр.

Получается, что лучше иметь дело с предметами, у которых нарушения явные, потому что эти нарушения мы сразу видим и можем быстро ликвидировать их возможные последствия. Сложнее со скрытыми нарушениями: необходимо считывающее их человеческое внимание. Но всегда ли мы можем считывать *внешние* знаки *внутренних* нарушений?

Конечно, нет, особенно если эти нарушения созданы человеком.

Прежде всего, где искать эти знаки? Следуя предлагаемой теории формулы сюжета — в предметах.

Яблоко не совсем предмет, потому что оно создано все-таки не человеком, просто в процессе практики возникло его предметное значение. И «пятнышко» — дело не человеческих рук, а Божественного установления. Но человек не зря создан «по образу и подобию»: он тоже может создавать как предметы, так и их подобию с маленькими, едва заметными «пятнышками». Возникают такие подобию вследствие внесения дополнительного специфического содержания в значение предмета. Специфика этого содержания в том, что в нем скрыт «червячок» — неосознанное или плохо осознанное нравственное (томящее изнутри) нарушение, — от психологического давления которого освобождается человек (или многие люди), выполняя действие, в результате которого и возникает предмет с новым значением, несущий в скрытом виде энергию нарушения. Через вновь созданный

предмет эта энергия начинает функционировать в социальной среде.

Но такой предмет существенно отличается от созданного природой, в котором нарушение, в конце концов, само изживает себя изнутри: съедаемое червем яблоко сгниет быстрее. Феномен человеческих предметов с «пятнышками» состоит в том, что для них «природа» — это создавший их человек, поэтому в них нарушения остаются в нетронutom виде до тех пор, пока их содержание не будет выявлено другими людьми и развернуто так, чтобы его можно было изжить средствами социальной среды.

«События наличествуют в языке, но оживают в вещах», — говорил Жиль Делез. Мы действительно живем в предметном мире как в мире-летописи застывших событий, имеющих свойство оживать под внимательным взглядом и оживлять человеческую и личную историю. Однако чтобы оживить те события, которые еще не существуют в языке, но, тем не менее, уже в свернутом виде содержатся в вещах и предметах, нужен особый дар.

Почувствовать такие предметы способны только те, кто обладает развитой нравственной интуицией. А вывести наружу заложенное в предмете нарушение — заметить пятнышко и показать «червячка» — может тот, кто наряду с нравственной интуицией обладает талантом. И на этой процедуре, как ни грустно было бы это осознавать, построено практически все настоящее искусство, природа которого — расти, «не ведая стыда». На феномене искусства как процедуре разворачивания и выведения наружу скрытого нарушения и строится формула сюжета.

Кроме этого, авторов книги занимало еще одно несоответствие, очевидное, как падающее яблоко и непадающая Луна: почему такому сущностно социальному существу как человек дан мир полной свободы от социума — *внутренний* мир, в который не дано проникнуть извне ни одному

человеческому взгляду. Если во внешнем мы *уязвимы* для воздействий со стороны других, и вынуждены подчиняться установленным внешним законам и порядкам, то почему-то нам дано внутреннее пространство, где в мыслях, чувствах, замыслах мы полностью защищены: начиная от банального внутреннего монолога до зоны «тайной» свободы, внутренней эмиграции и т.д. В этом мире, к сожалению, защищены и все наши «червячки», избавиться или не избавиться от которых мы можем только собственным решением.

Возможно, как и многие другие, задававшие себе вопрос о смысле антиномичности внешнего и внутреннего в сфере свободы, мы не сможем ответить на него полно, но постараемся дать свой ответ в процессе осмысления феномена художественного творчества, в частности, театрального. И поможет нам в этом не что иное, как поразительное свойство предметов, содержать как внешние, так и внутренние нарушения.

Размышление о двойной природе предметов выводит на осмысление их функции на сценической площадке. Именно в этой связи Константин Станиславский почувствовал, что предметный мир помогает выходить на сверхзадачу автора. Но он не учел (или еще не мог учесть) существование двух типов предметов.

В отличие от Станиславского, который на пути к сверхзадаче опирался на идею (фактически, на *конечный* результат), чем довольно сильно запутал ситуацию, Владимир Иванович Немирович-Данченко искал в пьесе и роли *начальную* суть — эмоциональное «зерно». Оно позволяло выйти на сверхзадачу автора иным путем: от интегральной точки автора — к идее. Но Немирович-Данченко не объяснял механизм раскрытия «зерна» через предметный мир, не придавая этому миру должного значения. Формула сюжета отталкивается от «зерна» и указывает на путь реализации

разворачивания этого зерна. Делает она это через предметный мир и конкретное действенное существование актеров.

Актеру формула позволяет спровоцировать внутренний энергетический поток, который обрамляет предметный мир с заложенными в него свернутыми значениями. Возможно, такой способ рождения персонажа позволит лучше понять феномен «перетворения» («преобразования»), о котором писал Лесь Курбас.

Режиссеру, особенно начинающему, знакомство с формулой будет полезным потому, что она дает определенные стратегии работы с драматургическим первоисточником, преимущественно определяет ход разворачивающейся «материи» (фактический ряд) к идее, ясно разделяя два пространства (скрытое и развернутое), представленные в пьесе двумя типами предметов и персонажей (главный и вице-главный).

Формула сюжета, элементы которой являются основой динамической структуры выявления скрытого, дает режиссеру ключ к анализу диалога, помогает определить цели персонажей, их мотивацию.

Но надо заметить, что формула сюжета далеко не предполагает шаблонности прочтения, она не дает готовых рецептов эстетических решений, как-то ограничивающих свободный творческий процесс. Практически все, о чем идет речь в формуле, прорабатывается **до начала работы режиссера с актерами**, то есть **до начала творческого процесса на сценической площадке**.

Можно сказать, что в случае формулы сюжета фактически речь идет о режиссерской *доэкспрессивности* (по аналогии с термином Э. Барбы, разработанным для подготовки актерской телесности к работе в художественном пространстве). Доэкспрессивность, подразумеваемая формулой, связана с довольно *осознанной* подготовкой к началу творческого процесса режиссера, или часто *бессознательной* (которая,

тем не менее, может быть и осознанной) работой драматурга и киносценариста.

Но формула сюжета полезна не только *режиссеру* или *актеру*. Она может помочь и *художнику*, потому что именно он создает тот предметный мир, который выявит «зерно», и *театроведу*, потому что легче анализировать готовое произведение, если видеть то, что было в его основе.

Элементы представленной формулы не противоречат общей теории драмы, они логично в нее укладываются, обогащая и конкретизируя некоторые ее сегменты, поэтому книга может быть полезной в практическом обучении *драматурга* или *киносценариста*.

Кроме того, книга представляет определенный *философски-мировоззренческий* интерес, поскольку видит предложенную концепцию естественно вплетенной в русло современной (постнеклассической) мысли, а именно метафизики тотальности. На языке *обыденной жизни* это значит, что процесс поиска формулы сюжета обращает человека на самого себя, ведь он сам выбирает те *внутренние* законы, по которым живет, а значит, и отвечает за те последствия, которые испытывает во *внешней* среде. Он в первую очередь в *себе* ищет ответ, который основан на глубинном нравственном априори — неисчерпаемой загадке, связывающей его с высшим началом, определяющим законы Вселенной.

Таким образом, книга предназначена как для широкого читателя, так и для профессионалов — театральных деятелей и философов, поэтому написана так, что читать ее можно и подряд, и по отдельным частям, при необходимости переходя по внутренним ссылкам*.

*Структура ссылки такова: первая буква обозначает название части (Ф. – философия, Т. – теория, П. – практика. Римская цифра соответствует номеру разделу, а арабские – номеру главы или подглавки. Например, Ф.; II; 2.1 – философия, второй раздел, подглавка 2.1.

Елена Левченко

Формула сюжета. Философия

Если в двух словах обозначить то, о чем идет речь в теории формулы сюжета, то легче всего это сделать в терминах парадигмы разворачивающегося значения выдающего физика XX ст. Дэвида Бома. Он сформулировал идею вторичности очевидного порядка мира, как структуры вещей, которые *в основе своей внешни по отношению друг к другу*. Этот «развернутый» (экпликативный), «явный» порядок возникает из более глубокого «свернутого» (импликативного), «скрытого» порядка. Таким образом, любое развернутое значение несет в себе код своего разворачивания, при помощи которого только и можно объяснить глубинную логику этого значения.

Согласно формуле сюжета в соотношении скрытого и явного порядков находятся развернутый сюжет и фабула. Факты фабулы, внешние по отношению друг к другу элементы определенной разворачиваемой структуры, оказываются фундаментально связанными не внутрискруктурными отношениями, представляющими явный (экспликативный, развернутый) порядок, а возникают из более глубокого скрытого (имплекативного, свернутого) порядка.

Иными словами, в художественном произведении горизонтальные причинно-следственные связи между фактами фабулы, где один факт непосредственно вытекает из ему предшествующего, далеко не всегда полны. Существует скрытый, поэтому более мощный источник порождения этих фактов, а следовательно, и другая, фундаментальная связь. Именно этот источник и эту связь позволяет установить формула.

В таком случае значение каждого слова, поступка, действия в пьесе попадает в единый глубинный контекст, устанавливающий не горизонтальные причинно-следственные, а вертикальные «скрытопричинно»-следственные связи.

Таким образом, говоря о формуле сюжета, мы имеем в виду определенный *информационный код разворачивания скрытого порядка*, но ни в коем случае не исчерпываем этим кодом сам результат — авторское (в нашем случае режиссерское) прочтение, уникальное своеобразие которого так же, как и развитие зерна, зависит от множества составляющих. Объясняя сущность свернутого порядка, Бом обращался к образу зерна: оно вносит очень небольшой вклад в субстанцию полностью выросшего растения и в энергию, необходимую ему для роста. Те возникают из воздуха, воды, почвы и солнечного света. Зерно же обладает самым существенным — информацией в форме ДНК, передаваемой той материи, из которой формируется растение.

Поскольку, с одной стороны, код разворачивания скрытого значения принадлежит скрытому, с другой — он это скрытое выявляет, то дает о себе знать на границе-переходе между имплицативным и эксплицативным порядками, что в терминах других систем выражается как переход между человеческим миром и миром Невыразимого, между имажинальной сферой и реальностью, между фено-текстом и гено-текстом, между порядком и Хаосом, между сознанием и бессознательным.

Исходя из этого, найденные элементы формулы — *обитатели границы* — на первый взгляд могут иметь мало общего с тем, в чем мы усматриваем сущность пьесы, когда читаем и анализируем ее, исходя из формальных признаков текста. Еще раз подчеркнем: здесь мы сталкиваемся со своеобразием порождающей границы. Это похоже на поверхность голограммы, на первый взгляд ничего общего не имеющей с воспроизводимым под воздействием луча высокой когерентности (лазера) объемным изображением. И найденные элементы формулы, иногда поражающие кажущейся простотой и банальностью, потребуют высоко когерентного состояния сознания считывающего их режиссера, чтобы достичь смыслового объема, *возможность* которого в них заложена.

Как вещь технологичная, формула не содержит завершенных решений драматического произведения на эстетическом уровне. Она, подытоживая предыдущий опыт, создает саму возможность объема — смыслового пространства, готового развернуться в поисках этих решений.

ПОСТНЕКЛАССИКА, МИРОВОЗЗРЕНИЕ, МЕТОД, ПРИРОДА МИРА, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА, ОСНОВНОЙ АЛГОРИТМ ЭВОЛЮЦИИ, ПОРОЖДАЮЩАЯ ГРАНИЦА, ВНЕШНЕЕ, ВНУТРЕННЕЕ, ГАРМОНИЧНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ЖИВОГО, ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОГО, ОНТИКО-ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ДУАЛЬНОСТЬ, ДИСБАЛАНС НРАВСТВЕННОГО И БЕЗНРАВСТВЕННОГО, ЭНЕРГЕТИКА РАЗЛОМА, ДВИЖЕНИЕ К ВОССТАНОВЛЕНИЮ БАЛАНСА, ПРИЧИНА РАЗВОРАЧИВАНИЯ СЮЖЕТА, ИСКУССТВЕННОЕ РАВНОВЕСИЕ, ЧЕЛОВЕКОМИРНОСТЬ, НАВ-
РАВНОВЕ-
ВЕКОМИР-
Н Р А В -
НАЯ ИН-
МОРАЛЬ-
МА, НРАВ-
НЫЙ ЗА-
КОГЕРЕНТ-
ЗНАНИЯ,
НЕКЛАС-
МИРОВОЗ-

РАЗДЕЛ I

Философско- мировозренческие истоки формулы

СТВЕННОЕ
СИЕ, ЧЕЛО-
НОСТЬ,
СТВЕН-
ТУИЦИЯ,
НАЯ НОР-
СТВЕН-
К О Н ,
НОСТЬ СО-
ПОСТ -
СИКА,
ЗРЕНИЕ,

МЕТОД, ПРИРОДА МИРА, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА, ОСНОВНОЙ АЛГОРИТМ ЭВОЛЮЦИИ, ПОРОЖДАЮЩАЯ ГРАНИЦА, ВНЕШНЕЕ, ВНУТРЕННЕЕ, ГАРМОНИЧНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ЖИВОГО, ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОГО, ОНТИКО-ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ДУАЛЬНОСТЬ, ДИСБАЛАНС НРАВСТВЕННОГО И БЕЗНРАВСТВЕННОГО, ЭНЕРГЕТИКА РАЗЛОМА, ДВИЖЕНИЕ К ВОССТАНОВЛЕНИЮ БАЛАНСА, ПРИЧИНА РАЗВОРАЧИВАНИЯ СЮЖЕТА, ИСКУССТВЕННОЕ РАВНОВЕСИЕ, ЧЕЛОВЕКОМИРНОСТЬ, НАВ-
МЕТОД, ПРИРОДА МИРА, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА, ОСНОВНОЙ АЛГОРИТМ ЭВОЛЮЦИИ, ПОРОЖДАЮЩАЯ ГРАНИЦА, ВНЕШНЕЕ, ВНУТРЕННЕЕ, ГАРМОНИЧНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ЖИВОГО, ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОГО, ОНТИКО-ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ДУАЛЬНОСТЬ, ДИСБАЛАНС НРАВСТВЕННОГО И БЕЗНРАВСТВЕННОГО, ЭНЕРГЕТИКА РАЗЛОМА, ДВИЖЕНИЕ К ВОССТАНОВЛЕНИЮ БАЛАНСА, ПРИЧИНА РАЗВОРАЧИВАНИЯ СЮЖЕТА, ИСКУССТВЕННОЕ РАВНОВЕСИЕ, ЧЕЛОВЕКОМИРНОСТЬ, НАВ-
МЕТОД, ПРИРОДА МИРА, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА, ОСНОВНОЙ АЛГОРИТМ ЭВОЛЮЦИИ, ПОРОЖДАЮЩАЯ ГРАНИЦА, ВНЕШНЕЕ, ВНУТРЕННЕЕ, ГАРМОНИЧНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ ЖИВОГО, ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОГО, ОНТИКО-ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ДУАЛЬНОСТЬ, ДИСБАЛАНС НРАВСТВЕННОГО И БЕЗНРАВСТВЕННОГО, ЭНЕРГЕТИКА РАЗЛОМА, ДВИЖЕНИЕ К ВОССТАНОВЛЕНИЮ БАЛАНСА, ПРИЧИНА РАЗВОРАЧИВАНИЯ СЮЖЕТА, ИСКУССТВЕННОЕ РАВНОВЕСИЕ, ЧЕЛОВЕКОМИРНОСТЬ, НАВ-

Глава 1

Зачем формуле философия, или Театр в окрестностях постнеклассики

...способ мышления, который начинается из наиболее
возможного всеобъемлющего целого и спускается до частей
как под-целых таким образом, как это свойственно
действительной природе вещей, поможет воссоздать
иную реальность – более гармоничную, упорядоченную и творческую.

Д. Бом, *Разворачивающееся значение*

- Что такое постнеклассика?
- Особенность постнеклассических театральных практик: изучая природу искусства, мы изучаем природу бытия; постигая бытие, мы продвигаемся в познании искусства.
- Постнеклассическая антропология о человеке «включенном» в мир.
- Мировоззренческий подход формулы сюжета, исходящий из сопричастности природы человека природе бытия.

Конечно, нам близка эта мысль Бома, конечно, в условиях современного эстетического хаоса, где устойчивыми остались только рыночные критерии, нами тоже движет желание воссоздать реальность более гармоничную, упорядоченную и творческую. Для этого мы и попытались сначала представить *целое*, то есть то мировоззрение, из которого вырастает формула. Она же, в свою очередь, вносит существенный вклад в обоснование принципов этого мировоззрения.

Хотя читатель, интересующийся сугубо практическим содержанием книги, может эту часть и пропустить, если наша мотивировка к чтению покажется ему не достаточно убедительной. А до уже сказанного добавлю несколько аргументов.

Во-первых, из личного опыта авторы вынесли убеждение, что невозможно чему-либо по-настоящему научиться в профессии, перенимая навыки или копируя методы. Мы остаемся при старинном убеждении, укрепленном нашими изысканиями в пространствах *внутреннего*, что метод — это человек, поэтому, подводя читателя к мировоззренческим истокам формулы, обращаемся, прежде всего, к его творческой природе, способной на самостоятельные выводы и неожиданные решения, которые могут оказаться интереснее предложенных.

Во-вторых, метод — это еще и путь, а познает его идущий. Идущий же иногда замечает, что он идет не один. Так в процессе написания книги оказалось, что наше видение мира и понимание его проблем совпадает с тем, что сейчас делают многие люди в разных отраслях наук, объединяясь в философском движении под общим названием постнеклассика. Такое совпадение не случайно: оно еще раз свидетельствует о вызревании новой мировоззренческой и научной парадигмы.

Странное название с двойным отрицанием (*пост-, не-*) рождает мысль, что постнеклассика — это должна быть, собственно говоря, классика. В какой-то мере, так и есть. Познавая мир, мы, как и классический человек, не противопоставляем себя ему, но теперь это исходит из несколько другого миропонимания: мы и есть мир; изменяя мир, мы изменяем себя; изменяя себя, мы изменяем мир; двигаясь в познании мира, мы выстраиваем самих себя, познающих. Каким будет содержание нашего познания, такими будем становиться и мы, а таким образом, и мир вокруг нас. Нам

снова, как и классическому человеку, хочется построить общую картину мира, но теперь мы подходим к этому с осознанием того, что, *пытаясь понять мир*, мы одновременно *пытаемся понять себя* и смысл собственного стремления к познанию. Ведь *выстраивая общую картину мира*, мы *выстраиваем мир и себя* в этом мире.

Внимательный театральный практик, читающий эти строчки, уже заметил, что постнеклассическое мировоззрение касается не только теории, но и практики. Жизнь, действительно, демонстрирует их растущую насущную потребность друг в друге, радикально размывая границы между ними. Яркий пример — наша книга, написанная философом театра и театральным практиком. Первый, двигаясь по своему пути, чувствовал необходимость опоры на реальную театральную практику, второй — потребность в общемировоззренческой научной опоре. Но главное и самое удивительное то, что цель оказалась единой.

В чем же особенность целей, которые ставят перед собой современные практики (в первую очередь театральные)? *Каждая практика* пытается продвинуть далеко вперед границы самопознания: осознать собственную природу как вписанную в общую природу мира и *полно выражающую законы* этой природы. Иными словами, современное познание осуществляется не столько относительно природы самих практик, сколько природы мира *вообще*, которую можно осмыслить лишь через бытийную природу человека, как субъекта тех или иных практик. Невольно вспоминается образ истины из романа Германа Гессе «Игра в бисер» — солнца, к которому тянутся лучи отдельных наук. Сегодня различные науки и практики работают если не в непосредственном приближении, то в очевидном ощущении схождения.

Некоторые практики уже предлагают свои ресурсы как основу для мировоззрения, которое на основе современных

знаний описывает начала всего существующего (онтологии). Не исключение и театр. Так, например, многолетние исследования театра позволили Н. Корниенко сделать вывод о том, что сегодня именно художественная культура выступает *носителем основного алгоритма эволюции* [1, 242]. Иными словами, изучая глубинные законы художественной культуры, мы приближаемся к изучению общих законов бытия и наоборот.

Таким образом, в-третьих, происходит глубокое взаимопроникновение философии и художественных практик уже на уровне самого исследовательского намерения — неважно, в философии, теории или практике. *Процесс познания*, каковым есть и *творческий процесс*, совпадают с процессом самовыстраивания познающего, творящего, поэтому и понимается как *самосовершенствование*. Но теперь это не столько совершенствование духа для полноты самовыражения и овладения миром, сколько острая жажда нахождения себя в бытии, взаимодействия с ним через практики, поиск и совершенствование глубинного языка этого взаимодействия. Часто в современном искусстве качество этого процесса — *насколько я продвинулся по пути познания мира (=самопознания)* — становится критерием смысла самой театральной практики.

При этом происходит открытие сложных и тонких истоков и механизмов, благодаря которым искусство для человека из предмета анализа превращается в предмет *самоанализа*, святая святых — *творческая лаборатория* — превращается в лабораторию естество«само»испытателя, а современный художник — в философа Пути.

Философия же личного Пути всегда исходит из глубоко личностного отношения к тому общему пути, по которому движется человеческая цивилизация. Если говорить об авторах книги, то они исходят из убеждения тупиковости дальнейшего движения, если оно будет построено исключи-

тельно на конфликте, конкуренции, эгоцентричном самоутверждении. Мы убеждены в огромных возможностях идей синергии и солидарности, в соответствии с которыми нам близко стремление построить такие научные картины мира, в которые бы вписывались и находили обоснование не только ранее отрицающие друг друга теории, но все значимое человеческое знание. Подобное стремление как базовое при построении своей системы философских взглядов формулирует основатель *метафизики тотальности* — Владимир Кизима. Он строит *постнеклассическую сизигийную* (от греч. *сизигия* — *сопряжение, соединение*) *антропологию*, которая способна «объединить накопленный материал на едином основании — понимании человека не как конфликтующего с миром, а как *включенного в мир*» [2, 18].

А что такое включенность в мир?

Это не просто восприятие себя как действующей части огромного космического целого, но и головокружительное осознание своей общей природы с миром (себя как природы мира), а в соответствии с этим выстраивание жизни и практики.

Итак, *мировоззрение включенности* человека в мир предполагает и позволяет построение более универсальных научных (в данном случае эстетических) теорий, осмысливающих сам «вечный» *механизм этой включенности*. Поэтому нас интересует не только то, что свойственно современному (contemporary) искусству, а и мейнстриму, то есть театру в его традиционном виде, начиная с античности. Благодаря этому мы имеем ресурс более полного постнеклассического дискурса, который невозможен без диалога с классикой и мало интересен без попыток непротиворечивого объединения различных парадигм, по-своему выражающих одну и ту же истину.

Следовательно, теория формулы сюжета предлагает целостный взгляд на театральное искусство, исходящий из фи-

лософской предпосылки осознания включенности человека и его действия в мир (что предполагает осознание механизма этой включенности), из идеи *сопричастности* природы человека природе бытия (а не идеи *конфликтования* человека с миром или другими людьми), когда именно чуткость к этой природе становится основой и процесса творчества, и процесса восприятия.

Глава 2

Единство «внешнего» и «внутреннего», явного и скрытого как основное условие процесса саморазворачивания формулы сюжета

А попробуйте из живого
сделать еще более живое!
Вот это работа!

Е. Шварц, *Обыкновенное чудо*

- Наличие внутреннего – основное условие феномена жизни.
- Совесть как «тайна бытия» (М. Мамардашвили).
- Основоположное значение связи между внешним и внутренним для понимания феномена художественного.
- Что такое «онтико-онтологическая дуальность».
- Важность динамических параметров для современного понимания искусства.
- Онтико-онтологическая модель сознания В. Кизимы.
- Неочевидное нарушение (бытийный дисбаланс) как энергетический источник разворачивания формулы.

Что же может *живое* сделать *более живым*? Ответ сомнению не подлежит: только искусство. Вероятно, оно, как ничто другое, владеет тайной самого феномена жизни, просто тщательно это маскирует, благо маска есть законный его атрибут.

Биолог-постнеклассик Вячеслав Моисеев, размышляя о феномене жизни, предложил очень своевременную формулировку: «*Жизнь есть сущность, обладающая внутренним*» [3, 93].

Итак, отправляясь к тайне *жизни* художественного произведения, мы должны всерьез обра-

таться к тому, что составляет его *внутреннее*. А для этого, прежде всего, надо понять сущность и роль *внутреннего* в деятельности самого человеческого сознания, имеющего способность *давать жизнь* произведениям искусства.

Прежде всего, размышляя о природе внутреннего, мы вслед за многими исследователями неизбежно приходим к выводу о *зеркальной симметричности феноменов внешнего и внутреннего*. Это значит, что они соотносятся друг с другом как антимирры. И, как мы уже замечали ранее, эта зеркальность касается соотношения *контроль общества/защищенность от контроля общества*.

Но зачем такому социальному существу, как человек, дана эта абсолютная защита?

От нее зависит что-то *жизненно* важное. Любая религия апеллирует к внутреннему, когда устанавливает внешние коды выживания. Она же предлагает и определенные модели мистического наказания за нарушение законов внутреннего и несоблюдение правил внутренней жизни.

То есть, выходит, что наш внутренний «мир свободы» еще более несвободен, потому что завязан на что-то еще более «внутреннее» и таинственное, законам которого мы должны подчиняться. Как космическое бытие подчиняется законам меры и порядка, так же и наш внутренний космос подчиняется неким *общим* законам, на *нарушение* которых нам указывает совесть. И это *парадоксально* делает наш *стопроцентно защищенный* внутренний мир *уязвимым*.

Не зря М. Мамардашвили называл совесть основной тайной *бытия*, а не человеческой психики или сознания. Ведь эти «общие» внутренние законы видятся как законы *бытийного*, в которое мы погружены, которому подчиняемся и природа которого гомологична нашему «личному» внутреннему, способному откликаться на нарушение законов бытийного. И это очень важно, потому что природа бытийных (внутренних) и внешних нарушений разная (см. Т.; I; 1.1).

Не удивительно ли, что, фактически, диалог человека с бытием идет через нарушение, что человек по природе своей призван постоянно «совершенствовать» бытие, исправляя свои же ошибки, внесенные в существовавшее до него совершенство? Или таким образом человек совершенствует себя, чтобы достичь состояния «прямого», не опосредованного ошибками и нарушениями диалога с бытием?

Но уже очевидно, что благодаря вышеупомянутой удивительной гомологии человек всегда и носитель творческого начала бытия, и его воплощение, а в своем высшем творчестве, как мы увидим, он способен воссоздавать модель мира, который развивается в процессе, обусловленном постоянным восстановлением оптимального баланса как во внутреннем, так и между внешним и внутренним.

Таким образом, наш *внутренний мир*, неуязвимый извне и уязвимый для действия одноприродных с ним законов бытия, подающих сигналы внешнему через совесть, играет специфическую связующую роль между *всеобщим бытием* и *личным существованием*. Мы предполагаем, что именно через такую связь обеспечивается *гармоничная целостность живого*: как человека, так и созданного им художественного текста. **И если положить связь между внешним и внутренним в основу понимания целостности самого феномена художественного**, то становится понятно, как художественный текст, имеющий окончательное, поддающееся анализу, выражение и в то же самое время обладающий качеством «вечности» — всемирного, бытийного присутствия — с этим присутствием связан: через «пуповину» «личного» внутреннего художника, источающую во вне боль-информацию о возникающем вследствие человеческих действий дисбалансе в недрах бытия. Этот «канал» связи остается в тексте, открывая его бытийному контексту, а, следовательно, определяя широту возможностей для ин-

терпретаций, т.е. изменений во времени и пространстве, т.е. — жизни.

Таково наше предположение и убеждение.

Как мы уже замечали, в своих подходах мы не одиноки, поэтому нам нет нужды строить отдельную философски-доказательную базу: обоснование единства внешнего и внутреннего как основы для целостного подхода к пониманию природы человека и бытия находим в рамках метафизики тотальности, а именно в сформулированном В. Кизимой законе онтико-онтологической дуальности человека [2, 34–43].

Речь идет о фундаментальной роли той двойственности нашей единой природы, которую чувствует каждый. Важно подчеркнуть, что, характеризуя онтические (внешние) и онтологические (внутренние) феномены, Кизима прежде всего обращает внимание на противоположность их характеристик (зеркальную симметричность). В повседневном существовании (в онтике) «я конечен, самодостаточен, дискретен, абсолютен, единичен и, как локализованное целостное и неделимое образование, подчиняюсь причинным отношениям и изучаюсь преимущественно наукой»; в моем бытийном проявлении (онтологии) «я есть момент бесконечности и непрерывности, открыт среде, несамодостаточен, общ, вследствие чего онтологически неотделим от других форм бытия, нелокален» [2, 38].

Особенно важно подчеркнуть, что при рассмотрении гармонического человеческого существования или произведения искусства речь идет не столько о каком-то «качестве» внешнего (онтики) и внутреннего (онтологии), сколько о способе организации и поддержания их оптимального баланса, то есть о *динамическом процессе* постоянного взаимоуосоответствливания онтики и онтологии, который Кизима называет сизигией [4, 41–72]. Именно поэтому, на наш взгляд, традиционная эстетика, занимающаяся по преимуществу «качеством» внешнего — *структурностью*, пере-

стает соответствовать потребностям современного художественного процесса. Начала современной эстетики должны исходить из неких *динамических* параметров, определяющих «качество» соответствия внешнего и внутреннего.

Исходя из принципа онтико-онтологической дуальности, Кизима предлагает и модель сознания, которая в значительной степени решает проблему «общего» и «личного» внутреннего. Именно эта модель как нельзя лучше ложится в практическую основу формулы, поэтому остановимся на ней подробнее.

В рамках единого человеческого сознания мы имеем дело с двумя, находящимися в отношениях онтико-онтологической дуальности, видами сознания, которые соотносятся с нашими понятиями *внешнего* и *внутреннего*. Кизима называет их сознание-1 (С-1) и сознание-2 (С-2) [4, 267–268].

Сознание-1 связано с нашей предметно-практической деятельностью, привязанное к социальному бытию, то есть сознание в традиционном понимании. А сознание-2 возникает «в результате *непосредственного воздействия на уже существующую психическую базу сознания человека внедеятельностного мира* — планов бытия, непосредственно и сознательно не вовлекаемых в практическую деятельность человека, но присутствующих своим влиянием в человеке как всемирном существе» [4, 268].

Но проявиться, каким-то образом дать знать о своем существовании это бытийное, «всемирное» сознание может только через наше обычное сознание. Иными словами, С-2 — это сознание, которое функционирует вследствие воздействия на С-1.

Являясь по природе своей универсальным и всеобъемлющим, С-2 проникает в конкретное человеческое сознание через С-1, становясь в этом случае его частью. Этот диалог проходит через сознание художника, обладающего обостренным чувством «нарушения» и владеющего худо-

жественным инструментом, позволяющим переводить коды С-2 в коды искусства.

Решая вопрос о том, как проникает С-2 в С-1, Кизима предполагает, что «первое кодирует второе разного рода «неоднозначностями», «случайностями», ошибками» [4, 269].

Собственно говоря, об этом и формула сюжета, которая, как мы покажем дальше, через «нарушения», выявляемые в тексте как «треснувшие» факты, странности, несоответствия, так и через предметный мир ищет способ выведения наружу *внутреннего*, то есть *раскодирования* посланий С-2 путем их перевода в коды искусства доступные для С-1. Формула фактически пытается выстроить «логику» *диалога С-2 с обществом и с каждым индивидуальным сознанием через искусство.*

В ходе этого диалога свернутые по своей природе значения С-2 разворачиваются и таким образом становятся феноменами С-1. Средствами драматического искусства разворачиваются содержания, обозначающие *нарушение**.

* В начале прошлого века З. Фрейд показал опасность содержащего нарушение свернутого значения, для индивидуальной психики: невыявленное нельзя исправить. Жизненный опыт явственно показывает разрушительность для целостного пространства межличностных отношений существования скрытого, свернутого, невыясненного. Формула сюжета исходит из понимания целительной роли искусства в больших человеческих сообществах, когда разворачивание скрытых значений спасает эти сообщества от деструкции.

Этот диалог проходит через сознание художника, которое как раз и отличается тем, что обладает обостренным чувством «нарушения», а также тем, что интуитивно владеет художественным инструментом, позволяющим переводить коды С-2 в коды искусства.

Что это за инструмент? Это может быть метафора, прием скрытого сравнения, построенный по принципу явное-скрытое (подразумеваемое). Но Кизима точно замечает,

что в художественной метафоре сравниваемые понятия уже известны нам из предыдущего опыта [4, 266], поэтому не могут в полной мере претендовать на статус «внутреннего».

Мы тоже считаем, что дело не в метафоре как таковой, а в том, что в социально-предметном мире появляются ничем внешне не выделяющиеся *предметы-метафоры*, несущие значения *скрытых нарушений* (см. Т.; I; 1.2). Именно через выведение наружу (осознание) заложенного в предмете нарушения происходит восстановление нарушенного «нравственного баланса». И вот это «*происходит*», собственно говоря, и есть становлением художественной реальности.

Глава 3

Природа становления художественной реальности

Единственная разница между святым и грешником в том, что у каждого святого есть прошлое, а у каждого грешника — будущее.

О. Уайльд, *Женщина, не стоящая внимания*

- Восстановление бытийного баланса как источник движения.
- Понятие нравственного нарушения (дисбаланса). Моральная норма и нравственный закон.
- Функция «искусственного» бытийного равновесия.
- Роль внешнего нарушения в становлении художественной реальности.

Смысл парадокса О. Уайльда понятен. Святость — идеальный *результат* событий, уже происшедших с человеком в миру. Грех — всегда *причина*, которая порождает цепь последствий. В идеале в этой цепи *происходит* изживание породившей их причины. Тогда и наступает *остановка* — святость.

И так мы снова выходим на то самое «*происходит*», которое нас интересует и которое движет драматическим действием, направляющемся от порождающей *причины* к *остановке*.

Еще Аристотель подчеркивал, что в драме подражание действи-

тельности идет путем *действия*, а не рассказа. То есть, *развитие действия не комментируется автором*, а образы характеризуются, по выражению А. Горького, «самосильно». Откуда же берется эта сила и как создается само *действие*, а не *рассказ о действии*.

Исходное положение формулы сюжета гласит: *когда нарушается скрытый порядок бытия и возникает дисбаланс (нравственного и безнравственного), начинается движение к восстановлению баланса, потерянного вследствие внутреннего нарушения*.

То, что традиционно называется действием, под которым мы фактически понимаем процесс становления художественной реальности, каждый раз рождается из *неочевидного нарушения* — разлома бытия. Иными словами, если бытийные пласты, которые были в «норме», сдвигаются, то идея, эйдос *нормы*, присущий человеку как смутное ощущение потерянного рая, пробуждает неодолимую тягу к восстановлению нарушенного. Но, как мы уже замечали, исправить нарушение во внутреннем иногда немислимо сложно. Иногда для этого исправления нужна целая человеческая история.

Но заметил ли читатель, что театр фактически все время и воссоздает модель *становления человеческой истории*? Ведь толчок, давший начало ее главному сюжету, начинается именно с *глобального нравственного личностного нарушения* — грехопадения, каковым было выделение человеческого сознания из бытия. Похищение огня, вкушение плода с Древа познания — закодированные в этих и им подобных мифах глубинные *нравственные* нарушения то ли «сдвинули» бытийные пласты, то ли сами явились в результате какого-то более раннего «сдвига». Но из разлома, вызванного этими нарушениями, явилось нечто — многообразное и множасьее *сущее* — всегда несущее печать этого разлома. Человек, в филогенезе повторяя онтогенез, несет в себе

«память» о первичном нарушении, и смутное чувство вины, и способность слышать токи бытийного лона, доходящие до его сознания в виде чуть ли не мистического нравственного закона, и тягу к переживанию искупления. Он создает сюжетное искусство, не только объясняя жизнь, но и концентрированно проживая (следуя определенному алгоритму), моменты накопления и сброса глубинной экзистенциальной энергии первичного нравственного нарушения.

Энергетика этого разлома (момент перехода того, что было нормальным в ненормальное), которая улавливается и локализуется в формуле сюжета, разворачиваясь, как бы покрывает «трещинами» все факты, из которых строится фабула. Факты, представленные в драматическом произведении, «треснутые», то есть, содержат в себе нарушения (свадьба матери Гамлета — поспешная, опоздание Серебрякова к чаю — срыв ритуала семейного чаепития и т.д.). Но хотя **внешние факты фабулы, содержащие нарушения**, несут психо-физический потенциал совершивших их героев, **не они причина разворачивания сюжета**. *Становление художественной реальности — движение сюжета — определяется его целью — восстановлением нарушенного баланса бытия во внутреннем человека. Это переживается в театре как искупление, прощение, которое получает человек за им несовершенное, но им пережитое.*

Не зря Э. Сиксу, определяя театр через философски-художественную метафору, назвала его «местом преступления и местом прощения» [5, 253]. Через сочувствие герою, воплощающему глубинное нарушение (см. Т.; I; 2), мы, зрители, становимся соучастниками еще не совершенного, но уже наличествующего в потенции бытийного преступления и мы же вместе с героем, нашедшем силы для признания своей тенденции переступить, получаем прощение, как повинившиеся дети.

Поскольку формула исходит из движущей идеи восстановления нарушенного равновесия, то такой подход позволяет говорить о некоторой «физической» или синергетической составляющей становления художественной реальности, и таким образом заставляет задуматься о динамическом измерении этого процесса. Тем более, что практики театра чувствовали и понимали эту идею всегда. Например, Ж.-Л. Барро считал, что люди приходят в театр за искусством Справедливости: они «хотят присутствовать на восстановлении жизненного равновесия» [6, 155]. Правда, мы подчеркиваем, что речь идет не о жизненном равновесии вообще, а о *личном* жизненном равновесии.

Это равновесие *искусственное* (созданное искусством), которого не существует в человеческой жизни, потому что иначе та просто остановилась бы. Однако в природе это равновесие было, оно и существует в идеале: в платоновском эйдосе, к которому стремится, но которого не достигает человеческий мир; в ощущении потерянного рая; в редкие минуты, дарованные настоящим искусством. Функция «искусственного равновесия» — на какое-то мгновение выравнивать наш внутренний дисбаланс и погружать нас в особое «идеальное», не достижимое в жизни, но, возможно, достижимое в каком-то другом состоянии, пространство. Именно тогда наступает психологический момент внутренней гармонии, которую мы иногда переживаем в театре.

Но выявить *внутреннее* можно только при помощи *внешнего*. Как раз внешнее нарушение (представленное вице-главным героем), аналогичное по содержанию внутреннему (представленному главным героем), и провоцирует его разворачивание, а следом — признание и изживание.

Таким образом, **процесс восстановления бытийного равновесия есть основой становления художественной реальности**, которое, с точки зрения формулы сюжета, составляет сущность драмы. Иными словами, художественное

пространство, которое выстраивает интерпретатор (режиссер, а затем зритель) визуализирует **заложенное** в природе человека стремление к некогда утраченному бытийному балансу, если угодно — к той же святости, которая имеет прошлое.

Глава 4

Исходя из этого: Как теория формулы сюжета видит человека...

Жизнь — без начала и конца,
Нас всех подстерегает случай...

А. Блок, *Возмездие*

- Современный человек как художник. Жизнетворчество.
- Особенности нового человеческого «его».
- Изменение традиционной стандартной позиции восприятия искусства.

Человек, действительно, живет в подверженном случайностям мире, постоянно пытаясь выстроить тот или иной способ взаимоотношений с ними. В идеале современный, или как мы его называем, постнеклассический человек пытается взять случайность в расчет, понимая относительность своих возможностей в достижении той или иной цели. Он учится корректировать свою жизнь и цели в соответствии с измененными случайностью обстоятельствами. Но это становится возможным лишь тогда, когда главным кри-

терием движения выступает не цель сама по себе, а понимание или ощущение «вписанности» этой личной цели в общий процесс становления бытия. Иными словами, как заметила когда-то главный синергетик Украины Ирина Добронравова, «... вопрос состоит не только и даже столько в осуществлении целей, сколько в соответствии этих целей нравственному закону» [7, 310]. Если говорить в терминах синергетики, нравственный закон видится как управляющий параметр, соответствие которому обеспечивает достижение целей (как бы парадоксально это ни звучало в ситуации современного хаоса).

Другое дело, что нравственный закон не существует в виде уголовного или какого-либо другого кодекса. Через нравственное каждый из нас *лично* связан с бытием. Или не связан. Это вопрос выбора. Формула рассматривает человека, пытающегося, учащегося *ощущать* соответствие своих целей нравственному закону и усматривающего в этом процессе залог собственного выживания. Да, именно *интуитивно ощущать* на уровне комфорт/некомфорт. В этом смысле, с точки зрения теории формулы сюжета, усматривающей начало движения художественной мысли в ощущении скрытого нравственного нарушения, современный человек, выстраивая собственную жизнь, должен в определенной мере становиться художником, иными словами заниматься жизнетворчеством (см. работы по жизнетворчеству Н. Шевченко).

Теория формулы сюжета исходит из такого понимания человека, когда «Я» не ставится в центр вселенной, но не унижается и не противопоставляется ей: оно, по выражению практика современного (contemporary) искусства Л. Венедиктовой, стремится к «с-мирению с миром» [8, 66].

Человеческое «я» не противопоставляется обществу, группе и даже массе: понимание общности человеческого сознания С-2 и способности каждого человека оказывать

на него свое все более осознаваемое влияние через восполнение энергии нравственного или деструктивного меняет само понимание *эго*-изма, который теперь означает путь к скрытой истине лишь через собственную пуповину, соединяющую уникальное С-1 и универсальное С-2. Теперь это не «я»-эго, познающее собственную уникальность и утверждающее ее в окружающем мире, а «я», находящееся на пересечении его С-1 и С-2, в синтезирующей точке С-0, и дарующее свою уникальность на работу чувствования и познания своей общности с миром и своей ответственности за себя, а таким образом и за мир вокруг себя.

Не только для автора, но и для зрителя процесс проникновения к внутреннему — это состояние и глубочайшего одиночества, и проживания своей человекомирности в одно и то же время. Ведь театральная практика — это не только практика творчества, но и практика восприятия, которая все больше становится сотворчеством. Восприятие спектакля с позиции формулы сюжета изменяет зрительскую рефлексию, касающуюся самой природы театра. Поскольку основой механизма восприятия произведения искусства являются идентификации, среди которых основной есть идентификация с главным героем, то стандартную позицию отношения к главному герою можно рассматривать как своеобразную стандартную позицию «отношения к себе». Так же, как мы склонны доверять себе любимым, как мы склонны себя оправдывать и видеть причины наших несчастий то ли в обстоятельствах, то ли в других людях, так мы склонны доверять главному герою. Формула же предлагает подозрение, или, если быть более точным, рефлексию «нравственного» по отношению к главному герою с тем, чтобы понять ту тенденцию к нравственному нарушению, которую он прячет. Кстати, теоретики современного искусства говорят о подозрении, как о стандартной позиции восприятия произведений современного искусства. Правда, у них речь

идет о подозрении вследствие постоянной возможности обмана, провокации со стороны современных художников. Но смысл эпатажа современного искусства часто состоит именно в том, чтобы вызвать у зрителя позицию в принципе необходимую для понимания искусства, стремящегося уйти не только от знаков языка внешнего, но и от самого художественного пространства как условности. Авторы зачастую не акцентируют нарушения, заставляя публику делать авторскую работу по составлению сюжета. Это позволяет сделать вывод, что *искусство как тотальность разворачивается в сторону познания и осмысления нравственных категорий, заставляя работать нравственную интуицию*, как бы внешне все ни выглядело наоборот.

Формула строится на идее, непоиска корня зла драматической ситуации в противостоящих герою персонажах, то есть во внешнем, где, собственно говоря, и искать-то нечего, где все уже очевидно. Через внешние знаки «с разломом» она предлагает проникнуть *внутрь* и найти бытийное нарушение, исправить которое может только главный герой как носитель *тенденции* к этому нарушению.

В бытийной сущности этого мира мы как личности можем что-то исправить, прежде всего, исправляя свое скрытое, внутреннее, что неизменно повлечет за собой и внешние изменения. Энергия негодования, исходящая из выявления корня зла той или иной ситуации, который лежит в скрытом нравственном других людей, непродуктивна, бесполезна и разрушительна.

Глава 5

... и художника

... Но **ты**, художник, твердо веруй
В начала и концы. **Ты** знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты...

А. Блок, *Возмездие*

- Интуиция нравственного различения как специфическая суть таланта.
- Моральная норма и нравственный закон.
- Совесть как пусковой механизм становления художественной реальности.
- Дар когерентности и креативное видение единства мира.

Итак, для достижения гармонии внешнего и внутреннего путем восстановления внутреннего дисбаланса нужен специфический талант, обладающий, во-первых, *ясностью* видения («Твой взгляд — да будет тверд и ясен»), и, во-вторых, способностью к выравниванию этого дисбаланса.

Что же составляет специфическую суть такого таланта? Вернемся к загадочному нравственному закону «внутри нас» как способности интуитивного дорефлективного различения добра и зла, которую мы называем со-

вестью и которую Блок предписывает художнику как особой личности. Это не есть собственно знание закона или свода законов, а лишь *интуиция нравственного различения*, которая у развитых индивидов так или иначе подсказывает оценку действий или ситуации, или оставляет смутный намек на нее. Эта интуиция строится на загадочной способности человека вне всяких социальных и религиозных предписаний чувствовать различие между добром и злом, которую Макс Шелер называл «эмоциональным априори».

Как правило, жизненные обстоятельства, общественные условия или простейшие человеческие слабости не позволяют нам поступать по совести, и мы всегда находим этому рациональное оправдание или вовсе не догадываемся, что этому надо искать оправдание. У определенной категории людей невозможность поступать по совести не притупляет, а иногда, возможно, даже обостряет *интуицию нравственного различения*. Такими людьми есть великие художники. Для *драматурга и режиссера* эта интуиция составляет *основополагающее и неперемнное профессиональное качество*.

Для понимания сущности описываемого важно разделить понятия *моральной нормы* и *нравственного закона*. Если моральные нормы подвижны и их изменчивость связана с рациональной сферой индивида, то нравственный закон — это то, о чем говорил Кант, как о самой удивительной и непознаваемой вещи в человеке. Поэтому человеческий ум не гарантирует постижение нравственного закона, который всегда выступал как глубинное понимание добра и зла, заложенное в духе человека. Этот закон постигается лишь особым чувством, интенциональным чувствованием, по Макс Шелеру. Именно на нем по-настоящему и крепится многомерная личность художника, когда в эмоциональном переживании, носящем космический характер, он *непосредственно*, то есть без посредничества представлений и суждений — дорефлексивно, чувствует сам предмет с его *ценностной* стороны.

Мы можем *познавать* то, через что связаны с бытием и вечностью, но вряд ли сможем это *познать*. Театр есть древнейший способ такого *познавания* через сочувствие и сопереживание.

Мы утверждаем, что нравственная память на нарушение заложена в каждом человеке. Она существует априори, как врожденный рефлекс, заблокированный первородным грехом. Поэтому вывести актера в пространство бытия можно не только с помощью определенных вибраций, вызываемых ритуалом, а и с помощью памяти на нравственное нарушение.

Исходя из этого, не стоит путать интуицию нравственного различения и «высокий моральный облик» режиссера или хорошо усвоенные им нормы морали.

«Я не имею в виду ни мораль, ни катехизис. Я говорю о равновесии. Оно должно быть восстановлено. Правда о жизни должна торжествовать» [6, 156], — замечал Ж.-Л. Барро, уравнивая понятие *равновесия* и *правды о жизни*. Поскольку жизненное равновесие отличается неустойчивостью, то и правда о жизни — не что иное, как короткий миг, озаряющий нас самой идеей — эйдосом — равновесия.

Когда Е. Гротовский говорил актерам: «Сердцевина нашей работы — нравственность» [9, 238], — то тут же замечал, что имеет в виду не нравственность в общепринятом смысле: «Если вы убили человека, то это ваша этическая проблема... Для меня нравственность — это выразить в своей работе всю истину». Фактически для Гротовского, как и для Барро, этическое равно эстетическому и наоборот. Но законы его, режиссерской, этики уходят в сферу неназываемого, бытийного, творящего жизнь.

Что подразумевал Е. Гротовский, когда говорил о «трудной истине» [9, 237], которую, действуя нравственно, должен показывать актер? Во-первых, известно, что эта истина неприятна зрителю, который любит «легкую истину»

и «красивую ложь». Важно заметить, что Гротовский имел в виду не массового, а, по преимуществу, «своего» зрителя, элитарного, подсознательно идущего в театр за этой сложной, неудобной, неприятной истиной. Видимо, актеру предстояло вытянуть наружу традиционно подавляемое или неакцентируемое.

Во-вторых, это истина *новая*, неожиданная, выявленная актером тут и теперь в процессе переживания («Всегда старайтесь показать зрителям неизвестную сторону вещей» [9, 237]).

Чем же в *этическом* смысле неизвестное может отличаться от известного? Неизвестное потому и неизвестно, что оно почему-то неявлено, скрыто или скрывается, — оно неочевидно. Возможно, *этический смысл искусства состоит в таком действенном выявлении истины, когда в ее свете явленным становится ранее неизвестное, неочевидное становится очевидным*. Надо заметить, что подход Гротовского в корне отличается от требования новизны ради новизны в массовой культуре. Чувство истины, пробуждаемое им в актере, максимально всеобще и максимально лично, идущее от правды специально тренированного — «разблокированного» — тела, находящегося как бы вне телесной парадигмы той или иной культуры и улавливающего «тут и теперь» истину, движущуюся с бытием.

И, в-третьих, «настоящая истина отличается от общераспространенной концепции истины» [9, 237].

Те нормы, которые драматург или режиссер (сознательно или подсознательно) полагает в качестве нравственных, абсолютных, должны отличаться от общепринятых, известных, потому что это главное условие рождения драматического действия, разворачиваемого, как мы уже заметили, *скрытым* нарушением. В том мире, где он творец, художник устанавливает именно такие пределы, которые ему подсказывает его инстинкт нравственного различения, возможно,

врожденный, возможно, обусловленный его собственным чувством вины. И пределы эти, в отличие от относительно изменчивых рациональных моральных законов, непреложны.

Именно к нарушению этих пределов и тяготеет главный герой, *концентрируя энергию скрытого, нравственного нарушения*. Чтобы вывести ее наружу и восстановить баланс, *драматург определенным образом сталкивает ее с энергией очевидного, внешнего нарушения*. Так происходит становление художественной реальности, *производящее магическое действие на зрителя*.

Закономерно возникает вопрос, а не связана ли *магия становления художественной реальности с каким-то фундаментальным законом, представляющим совесть как пусковой механизм становления не только художественной реальности, но и как антропной цивилизации*, общего человеческого *единого-многого, из боли которого рождается множасьееся многообразие человеческой реальности?*

Вопрос, конечно, далеко выходит за рамки этой книги, но *формула сюжета* доказывает, что становление театральной реальности связано с *преодолением*, мучительным проходом к свету через самые темные лабиринты души.

Это всегда понимали те, кто глубоко проникал в сущность театра. «Театр позволяет нам прожить то, что не позволяет никакой другой «жанр»: зло, которое есть у нас, как у человеческих существ. Именно Зло. То, что происходит в театре, — это Страсти, но страсти по Эдипу, по Гамлету, по вам, по Войцеку, по мне, по Отелло, по Клеопатре, по Марии, по этому загадочному человеческому существу, измученному, преступному, невинному, которым есть я — я, которая есть тобой или вами» [5, 254], — утверждает Сиксу. Гротовский считал, что именно театр, как никакое другое искусство, способен «темное в нас сделать прозрачным», то есть помочь человеку в борьбе с «собственной правдой», в усилении «отшелушить жизненную маску»: «Это не состоя-

ние, а процесс, в котором то, что есть в нас темным, становится прозрачным» [10, 21]. Иными словами, то, что есть скрытым, становится явным.

Таким образом, *нравственность* понимается как *процесс*, обеспечивающий целостность личности, шире — антропной цивилизации. Механизм этого процесса — совесть. Испытательный (с моделирующими, упреждающими, опережающими, диагностическими функциями. — см. Н. Корниенко) полигон — художественное пространство.

Нравственное не может быть присуще ни группе людей, ни партии, ни нации, ни человечеству, но в период беспрецедентной децентрализации мировых угроз, становится очевидным, что от его наличия в *личности* зависит выживание человечества, а таким образом и самой личности. Но мало интуитивно чувствовать сам предмет, нужно еще обладать особым даром видения единства мира, о чем сейчас размышляют многие философы. Так А. Буданов, развивая идею квантово-синергетической антропологии, считает, что за такие состояния отвечает *тело когерентности* [11, 87], превосходящее даже *креативное или интуитивное тело* человека. Яркий пример когерентного состояния содержится в известных словах Леся Курбаса о том, что в самые темные минуты жизни он обращался к тому, что есть в нем «свідомістю моря, гір, хмар, нації, людини взагалі».

Эмоционально это переживается как подъем, но по сути внутреннего действия происходит глубокое погружение творческой личности в скрытые порядки, что позволяет видеть и чувствовать единство, казалось бы, разрозненных явлений мира. Более того, как свидетельствует сам Курбас, собственная индивидуальность при этом переживается как нечто, имеющее настоящий смысл лишь в подчинении законам этого единства (для Курбаса это были законы Космоса, по которым должен строиться и театр).

Более рационально цель этого духовного движения режиссер видит в следующем: «дійти до тривання на тому рівні, на якому я робив кращі вчинки свого життя — і морального, і творчого мистецького характеру».

Если вспомнить, что термин «тривання» для Курбаса — это бергсоновское *durée* (длительность), единый континуальный поток (в наших терминах — скрытый порядок), то поступки и образы, рождающиеся в ощущении такого потока, несут печать истинности. В таком состоянии человек обостренно чувствует нарушения, возникающие в потоке, и получает своеобразный морально-энергетический толчок к их осознанию. Это и становится источником разворачивания драматического содержания. Поэтому далеко не случайно Курбас соединяет в этом контексте *моральное* и *творческое* (как эти понятия взаимосвязаны самой природой драматического искусства [12]).

Когда речь идет о составлении или считывании формулы, то подразумевается состояние именно такого вживания в мир драматического произведения, когда открывается (хотя и не прямо) его глубинная связь с внешним миром, обеспечивающая единство вещей и явлений реальности.

Глава 1

Герой драматического произведения как потенциальный нарушитель абсолютного (онтологического) Закона

– В чем состоит «положительная» сущность героя. Герой – носитель тенденции к нравственному нарушению.

– Древнегреческие герои как нарушители морального закона меры и порядка.

– Разделение Справедливости на «божественную» и «человеческую».

– Причина, порождающая тенденцию к нарушению.

– Матрица драматического искусства как модель сосуществования онтической и онтологической сфер в человеческом сознании. Центральное место героя в этой модели.

Герой драматического произведения, особенно в постсоветском сознании, часто связывается с понятием «положительный». И это не удивительно. В стремительной упрощаемости и упрощенности, необходимой обществу в ситуации революционного хаоса и «переделки» мира, искусство, и особенно театральное, начинало сводиться к одной из своих более примитивных, хотя и энергетически мощных функций — парадигматических. Проще говоря, оно давало образцы поведения растерянному и дезориентирован-

ному сознанию. Но с усложнением жизни и общественных отношений необходимость искусства как образца слабела, и в 70-е годы прошлого столетия наступило время, которое встревожено называли «безгеройным». Однако это вовсе не тревожный знак, а свидетельство того, что происходит отказ от коллективных форм поведения и возрастает потребность в личностном начале. А таким образом становится запрошенным то, что мы, с точки зрения формулы сюжета, называем *бытийной* функцией искусства. Суть ее состоит в том, что когда личность в сжатом виртуальном режиме проживает процесс выравнивания бытийного дисбаланса, в ней самой на короткое время обостряется бытийно-нравственная интуиция («эмоциональное априори»).

Эта функция в той или иной мере присуща искусству всегда, просто не всегда одинаково востребована, что мы и постараемся показать в книге.

Итак, исходя из формулы, как мы уже замечали, главный герой — носитель скрытого нравственного (бытийного) нарушения. Поэтому «отправная» точка анализа в формуле — *установление тенденции к перенесенному в предмет скрытому, неочевидному нарушению, носителем которой всегда есть главный герой.*

Важно подчеркнуть, что носителем этой тенденции всегда есть человек (или антропоморфное существо), которому присуще *нравственное, скрытое.* Вносящие нарушения в ход человеческой жизни силы природы, рок, обстоятельства всегда *очевидны*, для их понимания не нужно дополнительных нравственных усилий, поэтому они выполняют свою особую функцию в разворачивании сюжета — участвуют в актуализации скрытого, но не есть основными двигателями сюжета.

Исходя из этого, положительным герой может выступать только в качестве персонажа, несущего в себе положительное разрешение потенциального стремления к нравственно-

му нарушению. Следовательно, можно сказать, что главный герой не может быть отнесен ни к положительным, ни к отрицательным персонажам, и вследствие этого он занимает привилегированное место, отведенное исключительно для него, так как он избран представлять *финальное признание вины, которую он несет*, что и возводит его в ранг «положительного».

Рассмотрим правомерность такого утверждения в разных культурно-эстетических системах.

Наличие нарушения, прежде всего, подразумевает существование *абсолютного (онтологического) Закона*, относительно которого и возможно установить нарушение.

В древнегреческой трагедии, которая, по нашему убеждению, остается инвариантом феномена драматического искусства, как известно, происходило столкновение человека и судьбы (рока). Собственно говоря, судьба, как заметил Алексей Лосев, из мифологического и натурфилософского понятия превращалась в *«некоторого рода онтологическую категорию»*, поскольку рефлексивно продуманное и прочувствованное бытие начало ускользать, и «его слишком имманентный для человеческого сознания характер логически требовал судьбы как последней и окончательной инстанции» [13, 35]. Изначально в трагедии судьба как «последняя и окончательная инстанция» бытия стояла даже над богами. Безликие Мойры или Эринии могли травить и преследовать самого Зевса. Василий Горан в своем исследовании древнегреческой мифологемы судьбы [14] обращает внимание на то, что именно «отец трагедии» Эсхил в значительно большей мере, чем его предшественники, пытался соединить свои представления о судьбе с *«моральным принципом справедливости»*, который он стремится возвести в ранг *«высшего разумного мироуправляющего принципа»* [14, 264]. Эсхил же и пытается воплотить этот закон в образе Зевса, который начинает выступать заодно с судь-

бой, которая таким образом «утрачивает у него характер слепой фатальной силы» [14, 265]. Затем в «Орестее» тот же Эсхил делает еще один шаг «в направлении демифологизации идеи мироуправляющего закона, но с сохранением и усилением мысли о разумности этого закона» [14, 265].

Кто же стал носителем этого закона и учредителем морального порядка? Созванный Афиной (которая сама не может отменить действие Эриний) человеческий суд — ареопаг, оправдывающий Ореста, убийцу матери, на основании того, что юноша с ведома и одобрения Зевса мстил за убийство своего отца.

Крайне важно обратить внимание на то, что эта, *человеческая справедливость* противоречила слепой *справедливости судьбы*, по которой Эринии преследовали Ореста. Совершилось принципиально важное разделение на «слепую» божественную и учреждаемую человеком *по согласованию с богами* и *под присмотром богов* справедливость. Фактически, вся трагедия шла к образованию этого разделения, а таким образом и к самоуничтожению.

Торжественный уход усмиренных Эриний под землю в финале «Орестей» был знаком выделения человеческого сознания и мироощущения из иррациональной (женской) стихии, которая исчезла из горизонта видимого и преобразилась в благосклонную к повзрослевшему человеку силу, наблюдающую за тем, как он сам соблюдает меру и справедливость.

Но самоустранившийся «слепой» нравственный закон так и остался абсолютной мерой, теперь уже не прямо, а скрыто управляющей жизнью человека как части учреждаемой им социальной структуры.

Почему же создавалась *трагическая ситуация нарушения* в античной трагедии? Почему герой (который, по Аристотелю, должен быть человеком достойным) не мог жить по за-

кону судьбы — закону высшей моральной справедливости разумного мироуправляющего принципа? Почему вступал в столкновение с этим принципом?

Прежде всего потому, что судьба бывает злой, и герой, как Орест, иногда оказывается в ситуации двух зол: закон кровной мести требует отомстить за отца, но, поскольку местью есть убийство матери, то он сам становится ответственным перед судьбой по этому же закону. Но с ним это происходит неслучайно: Орест попадает в цепь нарушений, начатую не им, а его родителями. А как же возникает сама цепь нарушений?

Как считают некоторые исследователи [15], первое звено в длинной цепи нарушений начинается с гордыни, дерзости (*hybris*). «Если мы сопоставим все контексты, в которых выступает это слово, то поймем, что *hybris* — это, в конце концов, «нарушение существующего порядка вещей в природе» [15, 16].

Как свидетельствует история и дошедшие до нас высказывания философов, лучших зрителей Эсхила, Софокла и Эврипида, живших в эпоху кризиса классического полиса, знающих толк в порядке, справедливости и мере, как никогда тянуло к нарушению законов, в том числе и законов судьбы. По мнению Горана, кризис идеи судьбы проявился в том, что определения судьбы представляются уже «как тягостные для человека, даже чудовищные и несовместимые с моральными нормами» [14, 327].

Однако нельзя путать нигилизм древних греков с современным нигилизмом. Герой, бросавший вызов судьбе, вызывал сострадание. Но порядок, устанавливаемый в конце трагедии, вызывал потрясение. На эту очень важную черту древнегреческой культуры обращал внимание и Лосев, когда отмечал, что в греческой литературе классического периода никогда не прекращались «вопли о ничтожестве земных дел, о вечном человеческом беспокойстве, о сомнениях

во всем, начиная с обыденной жизни и кончая богами», но при этом «весь этот общечеловеческий скепсис удивительным образом уживался здесь с учением о судьбе, о мироправителе Зевсе и о железной необходимости жизни и бытия» [13, 328].

Лосев очень точно указал на ту сферу, где действовала эта железная необходимость, с одной стороны, тягостная, с другой — непререкаемая и вызывающая восхищение и потрясение — это «жизнь и бытие». Фактически речь идет о бытийной сфере, уже отделяемой от индивидуального существования, но не настолько, чтобы не присутствовать в нем величественным и грозным ощущением Закона судьбы, воплощающего меру и справедливость.

Человеческая мысль устами Платона уже скоро разделит мир на идеальное бытие и земное существование. Но пока древние греки периода классики идеально воплощают *еще не разрывное в их сознании единство*, они чуть ли не чувственно осязают незыблемость вечных законов бытия, воплощающихся в мере и справедливости, но в то же самое время, получая возможность для свободного индивидуального развития, осознают конечность земного существования, размышляют о роли случайности и верят, что мудрец (как говорил современник Эсхила Демокрит) сам может быть творцом своей судьбы.

Как ни странно, но первой осознанной реакцией пробуждающегося индивидуального сознания была дерзость по отношению к материнскому лону бытия, у одних — героев — прямая, через действие, у других — зрителей — опосредованная через сострадание и сопереживание. Но все это побеждалось финальным потрясением от торжества величия и непреложности законов, попираемых героем.

Еще раз хочется подчеркнуть: сочувствие герою и очищающее потрясение от силы его побеждающей, как говорил Лосев, «странным образом уживались» в сознании зрителей античного театра.

В этом будоражащем сознание противоречии была заложена матрица драматического искусства, являющаяся моделью сосуществования онтической и онтологической сфер в человеческом сознании: очевидного, видимого человеческого поступка и непознаваемого, но мистически ощущаемого бытийного закона. Поэтому в настоящем театре мы должны увидеть в судьбе героя торжество законов чего-то такого, о чем, возможно, не думаем или забываем в житейской суете, но в чем пребываем как в лоне и из чего постоянно стремимся вырваться, чтобы, как бы это ни казалось парадоксально, к нему приблизиться.

Растущая дерзость героя по отношению к материнскому лону бытия свидетельствовала о выделении индивидуального человеческого сознания, формировании социальных институтов и отношений, а таким образом и усилении поляризации человеческого мира на *внешний* и *внутренний*. В мире драматических произведений эта поляризация вела к процессу *разделения сюжета и фабулы*, который и определял эстетические особенности драмы, в том числе и особый — бытийный — характер нарушений, воплощаемых героем, нарушений, которые и становились причиной разворачивания сюжета.

Глава 2

Еще раз о сюжете и фабуле...

Да простят нас читатели, обучавшиеся гуманитарным дисциплинам и испытывающие хроническую тоску по отношению к извечным проблемам различия сюжета и фабулы. Авторы, тоже обучавшиеся гуманитарным дисциплинам, сами удивлены, что пишут такую главу.

* Аналитическую работу по составлению формул сюжетов для этой главы выполняла В. Фомичева.

Но, как оказалось, двинуться в понимании формулы, а главное, в практическом ее применении, не выяснив этих понятий, нельзя. Кроме того, необходимость проследить особенности соотношений сюжета и фабулы в историческом развитии неожиданно вывела нас на интересную закономерность, речь о которой впереди. Сейчас скажем только, что анализ *динамически-смысловых взаимоотношений сюжета и фабулы* позволил увидеть их как самоорганизующиеся феномены, отражающие особенности *движения человеческого сознания* в его *диалоге с бытием*.

2.1. Неочевидное и очевидное как различительные категории сюжета и фабулы. Формула сюжета как интерпретационная стратегия

- Происхождение понятия «фабула».
- Факты «очевидные» и «установленные». Фабула как пересказ «очевидных» фактов.
- Сюжет как *sub-jette* – под-лежание, энергетический источник порождения фактов
- Формула сюжета и свобода прединтерпретации.

Сюжет и фабула традиционно различаются как сущность и явление. А если говорить с точки зрения постнеклассической философии, *объединяются* как сущность и явление.

Если *сюжет* наделен ролью *осмысления действительности*, выражающейся в передаче *событий* этой действительности, то *фабуле* отведено место последо-

вательного названия *фактов*, имевших место в этом сюжете. Таким образом, мы выходим еще на одну пару понятий — *событие* и *факт*, одно из которых находится в организующем поле сюжета, второе — *фабулы*.

Слово *факт* происходит от лат. *factum* — сделанное, деяние, поступок, *истинное* происшествие. Интересно, что сами римляне *противопоставляли факт и фабулу* как истину и вымысел (*Factum, non fabula. — Петрониус Арбитер*). Что же тогда они понимали под *фабулой*? Во всяком, случае, не только то, что современные толковые словари приводят в качестве этимологического источника — басню. Более общие значения этого слова — молва, толки, пересуды, сплетни. Очевидно, что противопоставление факта и фабулы происходило вследствие разделения реальности на «жизнь» и «вымысел»: все, что случилось в «жизни» — факт, все, что случилось в «вымысле» — фабула. То есть — исторически в своем основном значении *фабула* — это «*факты*» *вымысла*, иными словами — побасенки.

На первый взгляд, все обстоит, вроде бы, несложно.

Показательна история Анатоля Франса о том, что Дон Жуану не удалось овладеть сердцами и телами трех женщин. То есть мы имеем дело с тремя одинаковыми фактами из жизни Дон Жуана. Но при рассмотрении причин и обстоятельств этих фактов, оказывается, что к каждому из них привели совершенно разные события: одна женщина отказала потому, что была монахиней и хранила верность Богу, вторая была непоколебимо верна своему мужу, а третья оказалась проституткой, соблазнить которую было уже просто невозможно. Следовательно, мы имеем дело с тремя разными сюжетами, проходящими в жизни Дон Жуана одним *фабульным* элементом — трижды имевшим место фактом отказа в любовных домоганиях. Но если мы уже знаем, что один и тот же факт скрывает разные события, будем ли

мы по-прежнему считать, что это один и тот же факт, или все-таки уже будем различать три разных факта?

Ведь эти факты (если рассматривать их в жизненном измерении) имели смысл не только с точки зрения поражений Дон Жуана, — они имели свое значение в жизни каждой женщины: факт подтверждения верности духовному призванию, факт верности в любви и факт профессиональной «амортизации», причем каждый из этих фактов оголял бессилие искусства Дон Жуана по-разному.

Чем будет отличаться факт в первом случае от фактов во втором? По называемым этими фактами результатам — ничем. Они будут отличаться мотивациями и открывшимися вследствие этого значениями.

Итак, если пересказ фактов составляет фабулу, то пересказ *каких именно фактов*: имевших место в первом случае «очевидных» или во втором — «установленных» как событийный ряд? И здесь надо сделать первое самое важное различие: *в случае фабулы речь идет только о пересказе «очевидных» фактов.*

Один и тот же «очевидный» факт при «установлении» может иметь различные мотивации в зависимости от того, кто его рассказывает. И здесь мы подходим к понятию нарратива (собственно, самого рассказа о событиях), но его мы рассмотрим позже (см. Ф.; II; 4).

Таким образом, прежде чем рассказать установленные факты как событийный ряд, надо установить истинную мотивацию их совершения. Но как это сделать? Что это за энергетический источник, который *приводит в действие* сам *процесс порождения фактов*? Где он кроется?

Конечно же, в сюжете.

Общеизвестно, что слово *сюжет* произошло от фр. *sujet* — предмет, тема. Но если посмотреть, что само французское слово произошло снова таки от латинского корня *subject-*,

в семантическом гнезде которого находится не только *изложение*, но и *под-лежание*, *подкладывание*, то становится очевидным, что имеется в виду нечто, лежащее *под* фактами, неочевидное. Таким образом, между *фабулой* и *сюжетом* уже на уровне этимологии заложено существенное различие: *фабула* имеет дело с *очевидностью* — фактами (независимо от того, к какой реальности они относятся), *сюжет* тесно соприкасается с областью *неочевидного*.

Традиционно, по Аристотелю, сюжет — как *целостное, завершенное событие* представляет собой своеобразную живую *систему* действий и эмпирических фактов. Живая система отличается тем, что содержит в себе не только *связи* между элементами, но и *причины*, приводящие в действие элементы, а таким образом и определенную конфигурацию этих элементов — складывающуюся **форму**. Сюжет содержит *причину* порождения *фабулы* и в то же время, как-то придает этому порождению *форму*.

Фактически об этих же функциональных свойствах сюжета писал и Юрий Лотман, когда рассматривал литературный сюжет как мощное средство осмысления жизни. По его убеждению, научиться различать сюжетный аспект реальности — это значит: во-первых, «расчленять не дискретный поток событий на некоторые дискретные единицы», во-вторых, «соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически)» [16, 40].

Но важно заметить, что недискретный поток бытия расчленяется на отдельные элементы *уже исходя из ощущения какого-то целого*, какого-то энергетического полудискрета-полуконтинуума, «протяженного многообразия» по Велимиру Хлебникову [17, 578], имеющего лишь начало и конец. И только в процессе развертывания этого целого каждый

элемент получает свою *глубину (вертикаль)* — значение (семантику), и свои *горизонтальные связи* с другими элементами (синтагматику), точно так же, как, по Лотману, это происходит в процессе осмысления жизни.

Именно *это, имеющее лишь начало и конец потенциально динамическое целое, несущее в себе алгоритм своего разворачивания мы называем свернутым сюжетом.*

Исходя из этого, можем первично определить **сюжет как процесс разворачивания свернутого ядра, содержащего в себе причину разворачивания и определяющего его форму.**

* Поэтому самого сюжета в драматическом произведении как бы и «нет». Он разворачивается в процессе чтения и анализа. Исходя из этого, нужно различать *сюжет* и так называемые *сюжетные схемы* (т.е. устойчиво переходящие из произведения в произведение формы разворачивания). *Сюжетные схемы представляют собой своеобразные «русла» запуска и разворачивания действий, которые таким образом выступают в виде устойчивого событийного ряда.*

Но даже одна и та же сюжетная схема может разворачивать разные содержания, поэтому, *приступая к составлению формулы сюжета*, прежде всего, надо как можно точнее *воссоздать фабулу.*

Не случайно в судах от докладчиков требуют изложения именно фабулы дела, что удается далеко не всегда. Талант юридически фабульного беспристрастного безынтерпретативного видения — это большая редкость. Именно таким талантом обладал Шерлок Холмс, которого не впечатляли даже научно доказанные факты, типа того, что земля вращается вокруг солнца: просыпаясь каждое утро, он реально видел обратное. Но служил этот талант безынтерпретативного видения надежной основой для искусства интерпретации фактов, необходимого для выстраивания сюжета происшествия. В результате этой процедуры и устанавливались подлинные значения фактов цепко зафиксированной фабулы.

Для разбора драматического произведения существует определенная процедура, похожая на описанную Юрием Мелковым процедуру установления научного факта в постклассической науке: *прединтерпретация* — *получение эмпирических*

данных (анализ источника) — интерпретация эмпирических данных (событий) — факт (установленный. — Авт.) [18, 42]. В переводе на язык нашей процедуры происходят некоторые изменения: получение эмпирических данных (чтение фабулы) = прединтерпретация.

Прединтерпретация (как она понимается в контексте постнеклассической науки) определяется и калибровкой приборов перед опытом, и самой позицией ученого, зависящей от «общенаучных представлений о природе реальности или общекультурных ценностей» [18, 42]. Прединтерпретация драматического произведения, понимаемая в рамках *формулы сюжета*, кроме мировоззренческих, общекультурных и групповых культурных ценностей *интерпретатора*, предполагает еще базовое *профессионально-личностное качество* — интуицию нравственного различения. И если исходить из постнеклассических представлений, то *формула* позволяет говорить именно о свободе прединтерпретации, когда собирающий факты режиссер, как особый *нравственно-чувствительный* прибор, улавливает в них те или иные нарушения. Затем он **пытается понять скрытый источник** этих нарушений и только тогда разворачивает содержание в соответствии с определенной стратегией.

Собственно, вопрос этой стратегии оказывается решающим в процессе придания эмпирическим данным значения факта и окончательного воссоздания фабулы, через которую верифицируется сюжетное содержание.

Установление значения зависит от устанавливающего. Поэтому устанавливающий должен или обладать необыкновенно развитой художественной интуицией, или *иметь средство такого установления — интерпретационную стратегию, выражающую определенный «генный» закон, лежащий в основе рождения и жизни драматического произведения.*

Формулу сюжета мы и предлагаем в качестве интерпретационной стратегии для выведения в очевидное лежащего в основе фактов фабулы скрытого (онтологического) нарушения.

2.2. Процесс разделения сюжета и фабулы как показатель онтико-онтологической поляризации человеческого сознания

Первоначальное совпадение сюжета и фабулы в античности и их разделение в процессе выделения индивидуального сознания из бытия. — Сохранение за сюжетом функции разворачивания значения бытийного нарушения. — «Первородный грех» христианства: выведение вонне источника глобального бытийного человеческого нарушения. Реальность как «трагический автор». Исчезновение трагедии. — Средневековые моралиты. Схождение сюжета и фабулы. — Ренессансный порыв человека выйти за рамки судьбы как внешней силы — свидетельство выделения нового типа индивидуального сознания и начала нового процесса его онтико-онтологической поляризации. — Сущность принципа морального выбора в классицизме. — Раздвоение функций героя на главного и вице-главного.

По степени и характеру разделения сюжета и фабулы в драматическом произведении мы можем установить особенности сопричастности человеческого существования бытию в тот или иной период истории.

Первоначально нарушение героем иррационального абсолютного Закона представляло в классической трагедии как нечто *очевидное, поэтому сюжет и фабула, как внутренняя и внешняя форма, совпадали*. Но длилось это недолго. Расхождение сюжета и фабулы началось с активного утверждения индивидуального сознания и, следовательно, выделения онтической сферы, показателем чего и свидетельством чему было описанное выше «рационализирование» Закона судьбы.

Уже у Эврипида содержание традиционного трагедийного конфликта изменилось. «Эврипид вывел на сцену зрителя», — сетовал Ницше, усматривая в этом факте закат трагедии. Это далеко не означает, что зритель увидел на сцене не царей и героев. Просто моральные проблемы, которые возникали у этих царей и героев, были узнаваемыми, по человечески близкими зрителю, а главное — разрешение их

было понятно с точки зрения логики обычных человеческих отношений и социальных норм, которые начали складываться. Великое божественное исчезло, но как бы отошло вместе с Эриниями за видимую границу и теперь незримо направляло течение событий. Так произошло разделение сюжета и фабулы.

Сюжет как носитель скрытого онтологического нарушения начал свое бытование за границей очевидного, уходя в скрытый порядок, сворачиваясь, приобретая свойства потенциального.

Потрясение, которое на заре христианства испытало человеческое сознание от *выяснения*, выведения наружу, в статус очевидного начального нарушения — первородного греха, *преступления*, которое *процалось* искупительной жертвой единого Бога, было толчком кардинальной «перезагрузки», изменением способа диалога человека с бытием и, как уже понял читатель, «перезагрузка» произошла и в соотношении сюжета и фабулы. Ранее этот диалог напряженно ощущался как нарушение иррационального морального Закона и разряжался через проживание трагического катарсиса. Если раньше культура (в лице трагедии) выполняла компенсаторную функцию в диалоге человека и бытия, то теперь потребность в этой функции как бы отпала, так как сама жизнь выполнила функцию трагического автора, причем самого гениального*.

* Что-то подобное, но в несравненно меньших масштабах мы переживали в период краха советского мифологического пространства, когда очевидным стало и первичное нарушение, и неискупленная вина героев, искупаемая теперь активными общественными процессами. Потребность в кино и в театре в их прежних культурных функциях тогда ослабла до минимума.

Переживание постантичным человеком неизвестного ранее, *смиряющего трагизма* «Книги Иова», с одной сторо-

ны, перекликающегося с позднеантичными воплями о тщете человеческих усилий, с другой — возносящего в ранг высшей, героической (*литургически-трагической*) добродетели именно *отказ* от *hubris* (гордыни), было испытанием в формировании *новой стороны*, но все той же *человеческой личности*, которая накапливала ресурс для рывка своей отдохнувшей и «поумневшей» гордыни.

Средневековые моралите, где человек искушался Добрым и Злым Ангелами, не были трагедиями, потому что у героя всегда был выбор — между Богом и Дьяволом, между добром и злом, путь к спасению был открыт и ясен зрителям, а нарушитель не вызывал восхищенного сострадания. Зрители, собственно, наблюдали действие, когда некто, воплощающий представителя человеческого рода (что соответствовало абстрактно-символическому методу типизации в средневековой культуре), или находил правильное моральное решение (очевидное для зрителя) и побеждал грех, или не находил его, вследствие чего впадал в грех и погибал.

Можно сказать, что в моралите снова произошло слияние сюжета с фабулой. Сюжет, таким образом превратившись в сюжетную схему, имитировал одну из хорошо спрятанных впоследствии пружин разворачивания драматического действия — *нарушения и восстановления (или наказания как восстановления) нравственного баланса в душе человека*, за которую борются две противоположные силы.

В эпоху Возрождения произошел подготавливаемый рывок личностной гордыни, воплощенной в *идеях гуманизма*. Сознательное возвращение к идеям античности, конечно же, не означало воссоздания прежней модели мышления и мироощущения. Перемены, произошедшие за несколько веков с человеком, сказались и на драматической сути возрождаемого жанра трагедии, а значит, и *на сути того нарушения, которое стало движущей причиной разворачивания сюжета*.

В пьесе «Падение Сеяна», одной из первых заметных фигур в драматургии этого времени Бена Джонсона, Сеян, главный герой, живущий в Риме во времена императора Тиберия, чтит лишь Фортуну (древнегреческая судьба-тюха). Но сейчас Фортуна уже не столько богиня, сколько воплощение демонической силы, обманчивой и враждебной человеку. Сеян в своих злодейских замыслах совершает случайную ошибку, что, в конечном итоге, приводит его к ужасающей смерти. Катастрофа Сеяна воспринимается как заслуженная и закономерная. Как считают исследователи этого периода, «христианская концепция Фортуны сочетается у Джонсона с гуманистическим представлением о «встроенности» вины и наказания в поступки личности» [19, 194]. То есть судьба в виде Божественной справедливости наказывает человека за какую-то его личную ошибку и злые намерения, а не за брошенный ей сознательный вызов и не за лежащий на роду грех, что в античных трагедиях делало неумолимый ход судьбы практически не имеющим отношения к индивидуальности и поступкам самого героя. Тогда ничего нельзя было искупить. Теперь искупление возможно, но лишь через покаяние. Герой Джонсона его не совершает, и терпит, в христианском понимании, справедливое наказание за гордыню.

Герои Кристофера Марло — Тамерлан Великий, Фауст — тоже не совершают покаяния, а собственной земной жизнью как бы испытывают нравственный закон, ощущаемый как Божественное установление, и его границы, пытаясь выйти за рамки человеческой судьбы. Титаническое «устремление» человека выйти за рамки человеческой судьбы, какой бы разумной необходимостью и логикой это ни скрывалось, несет крах и трагическое разрушение личности, что, собственно, и становилось *очевидным* в финале трагедии.

В трагедиях классицистов античный принцип морального выбора доведен до абсолюта. Но важно заметить, что

этот выбор снова таки происходит не в плоскости онтического, а на «пересечении» уже разведенных онтического и онтологического (проблем «жизненных», житейских и того, что ощущается как высший закон, следовать которому нормальная жизненная логика не понуждает). В пьесах Пьера Корнеля, Готхольда Еффоима Лессинга и подобных им драматургов в традиционном конфликте рассудка и чувства, воли и влечения, долга и страсти, в конечном итоге побеждали воля, рассудок, долг. В ситуации классицистической эстетики высшим был долг перед государством, интересы которого превышали интересы рода и семьи. Этот несовместимый с чувством, влечением, страстями долг был сродни высшему нравственному закону античных трагедий. Но только в античных трагедиях герой потому и был героем, что *открыто, очевидно* дерзнул *нарушить* высший закон, герои классицистических пьес «нарушали» этот закон *неочевидно*, поддаваясь внутреннему искушению, борясь с ним и побеждая. Чем сильнее была борьба с этим искушением, тем торжественнее была победа.

Трагедии Жана Расина, который отказался от изображения *совершенного героя*, выявляли не величие человеческой силы, а низость человеческого падения. Хотя драматическая суть, в общем-то, состояла не в дидактическом наказании порока, а в исполненной логике разворачивания драматического (в данном случае трагического) содержания: нарушения высшего (онтологического) нравственного закона, которое влечет за собой неотвратимое наказание. В сознании расиновских героев рушится гармония между долгом («долг — не просто долг, а нравственный категорический императив, нарушив который человек распадается как личность» [20, 132]) и субъективным влечением. Расин интуитивно возводит «нравственное чувство внутри нас» в ранг морального Божественного закона античных трагедий.

Теперь мы уже можем проследить некоторую тенденцию, которую знаменует конец процесса ясности онтологической вины или возможности этой вины, которой искушается главный герой. *Если в начале, в античной Греции безликая судьба, стоявшая над богами, впоследствии начала олицетворяться Зевсом, так и в христианской Европе сначала судьба в виде Божественной справедливости наказывала героя, который не пожелал эту справедливость признать, потом Божественная справедливость воплотилась в образе Государя и государства.*

Идя далее, интересно заметить, что в классицистических пьесах, где главный герой внутренне испытывает искушение онтологической виной, но не поддается ей, появляются «злодеи», персонажи, которые не удостоиваются таких высоких страстей, а, поступая «естественно», по жизненному разумению, на онтическом уровне воплощают победивший порок. Таким образом, драматический герой как потенциальный нарушитель морального закона и носитель вины как бы *раздваивается, причем не на функции **антагониста** и **протагониста** (функциональное противостояние по действию), а, как мы предлагаем в соответствии с нашим базовым принципом онтико-онтологической целостности человека, на функции **главного** и **вице-главного героев**.*

Не случайно в нашем коротком экскурсе по драматургии был опущен В. Шекспир. Если пьесы его современников Джонсона и Марло можно было представить в ходе эволюции, то в рассматриваемом нами процессе Шекспир — явление революционное, как в свое время Эсхил, Софокл и Эврипид. Он завязал тот узел между трагедией и драмой, в котором была заложена возможность роста последней. Возможно, если бы развитие драматургии пошло иным путем, мы бы как о революционном явлении, заложившем точку роста, говорили бы о каком-нибудь другом драматурге, поскольку культура, как доказывает Н. Корниенко, заклады-

вает несколько точек роста, между которыми и происходит выбор в периоды авторегуляции культуры.

Вместо символического и аллегорического планов, которые в продолжение средневековой традиции сосуществовали с планом реальным в пьесах Джонсона и Марло, у Шекспира возникает план метафизический, бытийный. Человеческая душа поддается искушению добра и зла на уровне вроде бы естественно возникающих жизненных коллизий, но тот или иной выход из этих коллизий — всегда открывает решение судьбы или высшего морального закона, которым испытывался герой. Герои Шекспира, в большинстве своем, испытываются властью или правом на власть, в принципе, одним из самых жестких испытаний для личности. В отличие от того, как это будет у классицистов, когда герой проверяется на верность королю, у Шекспира власть как нечто, наделенное силой метафизического закона, *сама* проверяет человека, то ли имеющего власть, то ли стремящегося к ней, то ли уклоняющегося от нее. И самое главное — в некоторых пьесах Шекспира трагическая вина героя или не столь очевидна, или он, как Макбет, действует как бы не по своей воле. Благодаря этому, в образе главного героя углубляется онтологический философский план, а вице-главный наглядно и без колебаний действуя в сфере сущего, визуализирует нарушение, *тенденция* к которому заложена в образе героя главного (см. Т.; I; 2).

На протяжении многих веков существования трагедии неизменным оставалось одно — в основе лежали отношения человека и высшего нравственного закона, который в разное время воплощался по-разному — от анонимного закона Судьбы и до того, что можно назвать нравственным императивом личности.

Не случайно Кант вскоре соединит «звездное небо над нами» и «нравственный закон внутри нас». Во всяком случае, прослеживая историю трагедии, мы видим, как высший

нравственный закон, воплощаемый небесными обитателями, спускался все ближе к герою, пока не поселился в его душе, онтологически созвучной вселенной.

В этом процессе, который сопровождался поляризацией онтико-онтологического единства за счет видимого усиления онтического — развития социальных отношений и выработки общественных моральных норм — сюжет, укорененный в бытийном (онтологическом) законе все более отдалялся от фавулы.

2.3. Рождение драмы. «Потайная жизнь» сюжета

Рождение и возрождение драмы. — Разделение драматического конфликта на «внешний» и «внутренний». — Новый закон судьбы. Доминанта сюжета и его «потайной» статус. — Потайная интрига. Проникновение сущего в сердцевину бытия.

На рубеже XVII—XVIII веков в культурное пространство в европейских странах активно входит культура «неэлиты»: крестьян, ремесленников, путешественников, бродяг. По мнению исследователя этого процесса Питера Берка, такая культура соответствовала введенному социальным антропологом Робертом Редфилдом термину «малая традиция» [21, 25]. С некоторым основанием к этой традиции можно отнести и искусство, рождающееся в буржуазной мещанской среде. Но лишь с некоторым основанием потому, что, не представляя элиты, мещане все же стремились к элитарности и адаптировали формы искусства элит.

И драма как жанр появилась именно тогда в мещанской среде как адаптация сюжетных схем трагедии. Речь идет о «домашних трагедиях», или мещанских драмах. Название «домашние» применительно к понятию трагедии как нельзя

более точно отражает сущность этого жанра, когда героем становился обычный человек из толпы, средний буржуа, моральные проблемы которого удерживались в рамках «мещанской добродетели». Очевидно, что в таком случае рациональная моральная норма полностью подменяла метафизический нравственный закон. Нарушения были построены на очевидных пороках, то есть смысл их был уже развернут и пьеса двигалась лишь естественным человеческим желанием к наказанию или исправлению очевидного порока. Пьесы поэтому получались дидактические и недолговечные.

Джордж Лило в начале XVIII века дал первый образец такой драмы под названием «Лондонский купец». Герой нарушал одну из главных моральных норм купечества — бережливость, за что и получил заслуженное наказание. Вина героя не имела метафизической укорененности и объяснялась его человеческой порочностью, понимаемой в координатах рациональных моральных норм новых буржуа.

Приблизительно в это время пишут еще трагедии великие Шиллер и Гете, а неизвестные Лило, Мурр и компания закладывают точку нового роста — драму, первоначально наивному и навязчивому дидактизму которой долгое время будет успешно противостоять комедия. Полноценное жанровое осмысление драма получит лишь через сто лет, именно тогда, когда вернет метафизическое измерение нравственного закона, адаптированное к новому герою и новому содержанию.

Собственно говоря, драма как жанр приобрела свой истинный «драматизм» во второй половине XIX века вследствие онтологического переворота в европейском сознании, по-новому открывшему для себя и судьбу, и рок, и фатум.

Рационалистическая эпоха, естественно, изменила понимание судьбы, но не отменила. Еще до Зигмунда Фрейда, который обосновал существование судьбы с атеистических позиций, европейская драматургия (Генрик Ибсен, Август

Стриндберг) осознала, что судьба крепко вмонтирована в саму личность и состоит из наследственных черт, а также огромного числа обстоятельств внутренней жизни, на которую налагает отпечаток конкретная историческая эпоха. Поэтому на смену цельному трагедийному персонажу, который боролся против многократно превосходящей его могущественной силы, пришел новый герой, каким-то образом частично ассимилирующий эту силу и поэтому несущий непрямую ответственность за нее. А конкретные, незначительные, на первый взгляд, обстоятельства, которые направляют героя на совершение тех или иных поступков, равносильны, по мнению Стриндберга, старомодному фатуму или вселенскому закону.

Точнее всего это понимание отношений человека и судьбы сформулирует Фрейд в рамках своей теории подсознательного: вытесненное в подсознание не поддается сознательному руководству, зато самовластно руководит жизнью человека. Таким образом, человек действительно является виновником своей судьбы, ведь вытесняет *он сам свои собственные* мысли, чувства, влечения, а страх их признавать и анализировать похож на страх смотреть в лицо Судьбы. Теперь источник своей судьбы человек, учитывая и наследственные факторы, должен был бы искать в собственной душе. Таким образом, создалась ситуация, когда человек не только подвергался испытаниям за свои личные поступки, но и судьба оказывалась не внешней противостоящей силой, а таинственным порождением наследственности, жизненных обстоятельств и собственных неосознаваемых движений души.

Первым философом, выразившим мироощущение «новой драмы», был Серен Кьеркегор. Его таинственное «бессознательное», из которого вырастает сознательная жизнь и которое посылает в эту жизнь метафизический страх, являло человека как объект и пространство *постоянного*

кризиса. В этом и был заложен новый, неизвестный ранее драматизм, исходящий из осознания той неразрывной двойственности человеческой природы, которую мы теперь называем онтико-онтологической дуальностью. «Поле битвы» Добра и Зла становилась человеческая душа. Иными словами, весь трагический накал драматического произведения сосредотачивался во «внутреннем».

Это прежде всех чувствует драматургия, рождающая новые конфликты — «внутренние» — и находящая новые эстетические решения для их воссоздания.

Не удивительно, что в этот период мы наблюдаем переход от фабульности (*внешний конфликт*) к доминанте сюжета, который, отдалившись от фабулы, стал «потайным».

Это поставило под сомнение важность самой фабулы. Не случайно А.П. Чехов писал: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» [22, 333].

Внимательный читатель, возможно, уже заметил парадокс: в эпоху индивидуализма и рационализма, казалось бы, ведущую к максимальному ослаблению связей индивидуального человеческого существования с бытием (не зря же Мартин Хайдеггер напишет о «забвении бытия»), началось одновременное противоположное движение — к проникновению онтики в самую сущность онтологического, бытийного. Если уж сама Судьба оказалась «вмонтированной в человеческую личность»!

Этот парадокс сразу же сказался и в структуре драмы.

Очевидно, что сюжет как *динамическая основа, движение* материального наполнения пьесы (фактов фабулы) не может существовать без определенного *материального русла*. Если фабула с лихими интригами-руслами, которые строятся на явных человеческих пороках и разворачиваются как бы «сами собой» вследствие естественного человеческого интереса (чем закончится?), потеряла актуальность, то что же стало «материальным» носителем сюжета?

Как мы увидели, проанализировав большое количество драматических произведений, — это тоже интрига, но особая, проникшая в бытийную сущность сюжета и частично принявшая условия его игры, а именно: потайную природу.

Эта *интрига*, которую мы так и назвали *потайной*, по существу является *сюжетной схемой* (см. Ф. II; 2.1*). Она строится на очевидных человеческих пороках, но не акцентируется в фабуле. Например, на соперничество братьев в пьесе Ибсена «Доктор Штокман» можно просто не обратить внимания, следя за перипетиями с городским водопроводом.

То, что *потайная интрига* как эстетическое явление четко оформилась в «новой европейской драме», вовсе не значит, что мы ее в том или ином виде не находим и раньше, особенно если подходим к пониманию драматического произведения с точки зрения современных знаний.

Но зачем нам нужно знание о потайной интриге, затрудняющее и так довольно непростые отношения между сюжетом и фабулой? Если говорить о философии, то затем, чтобы подтвердить статус художественного произведения (в данном случае драматического) как живой материи, основывающейся на принципе единства и взаимоперехода *субстрата, энергии и информации*, вырабатывать дополнительные эстетические критерии.

Если же говорить о театральной практике, то без понимания роли потайной интриги практически нельзя построить событийный ряд (о чем подробнее см. Т.; II; 1).

Таким образом, прослеживая взаимоотношения сюжета и фабулы с точки зрения формулы сюжета, мы убеждаемся, что они отражают особенности диалога человеческого сознания с бытием. Однако это не единственное, что дает возможность системно и ясно увидеть формулу сюжета. Общеизвестно, что искусство носит моделирующий относительно реальности (мира) характер. Но те особенности моделирования, которые возникли в период максимального

расхождения сюжета и фабулы, почему-то не были замечены теоретической мыслью. Но именно с этими особенностями пришлось столкнуться, работая с формулой сюжета.

2.4. Драма как модель мира в период максимального разделения сюжета и фабулы

Модели мира в моделях взаимодействия неочевидного и очевидного нарушений. — Модели взаимодействия неочевидного и очевидного нарушений как модели мира. — «Мир как квантовая суперпозиция».

Модели мира, представленные в художественной культуре, традиционно связываются с естественнонаучным знанием («мир как механизм» в классицизме, «мир как организм» в романтизме). Но естественнонаучное знание со времен «мир как организм» изменилось. Неужели искусство не создало новых моделей, внутренней логикой развития связанных с этими изменениями или даже предшествующими им?

Попробуем доказать, что это далеко не так.

Уже Стриндберг делает нечто, что позволяет на уровне эстетического кода заложить неоднозначность прочтения пьесы: вводит *два* разных неочевидных нарушения, воплощенные в *двух* героях, при этом каждый герой является носителем и очевидного нарушения, как вице-главный. Поэтому при считывании (восприятии) возможны варианты: считается одно неочевидное нарушение, второе выступает как очевидное и наоборот. Но самое интересное возникает при считывании способным к сложному мышлению сознанием: оба нарушения находятся в своеобразном мерцательном состоянии «неочевидное-очевидное», соотносясь друг

с другом в процессе разворачивания сюжета по принципу комплементарности. При этом каждый раз возникает неопределенность мерцания, делающая текст всегда новым, загадочным и непредсказуемым, а персонаж *одновременно* предстает и главным, и вице-главным героем, воплощая и онтологическое, и онтическое начало. Драматический текст такого рода представляет собой как бы суперпозицию состояний (вариантов), которые до начала восприятия существуют одновременно, предполагают несколько результатов, один из которых актуализируется в процессе восприятия (прочтения).

Если следовать логике соотнесения с естественно-научным знанием, то с полным правом можно предположить, что так в драматургии в конце XIX века возникала мировоззренческая модель «мир как квантовая суперпозиция».

Это понимание пришло ко мне неожиданно, но именно в процессе проводимого В. Фомичевой исторического анализа формул сюжетов, вызывающего много споров и размышлений, заставляющего изменять такие устоявшиеся научные представления, которые органично выросли в сознание как миф. Одним из таких мифов была трактовка сущности символистских пьес, в частности, пьес Мориса Метерлинка, как изображения страха и растерянности человеческого сознания перед Неведомым. При этом обращалось внимание на такие эстетические новации, как фронтальность композиции, паралич действия и т.д. Все выглядело нормально с точки зрения ленинской теории «отражения», согласно которой писатель своими эстетическими средствами «отражал» то, что видел и чувствовал. Чувствовал страх и растерянность — и изображал страх и растерянность.

Возможно, это и справедливо для среднего таланта. Но сила гения — в предвидении, предостережении, а исходя из формулы, — в сигнале о глубинном бытийном нарушении,

совершаемом людьми. Можно сказать, что формула позволила обратиться к *гению* Метерлинка. Хотя происходило это не просто.

Первый вопрос, который закономерно возник у В. Фомичевой, обращающей внимание прежде всего на несоответствия в тексте, поставил меня в тупик: *Почему в пьесе все слепые или старики, или женщины и дети — самые беззащитные? Где молодые и сильные? Надо перечитать, где-то обязательно должна идти речь о молодых и сильных.*

Я бросилась перечитывать пьесу и к своему изумлению, действительно, нашла тексты о молодых и сильных людях: одни плавают на кораблях, другие живут на маяке и смотрят только в море. Но оставалось недоумение: зачем нам нужны эти молодые и сильные, если главное — «фронтальная композиция», «паралич действия», «беспомощность», «безотчетный страх»?..

Еще больше озадачила составленная В. Фомичевой формула, которая скупно начиналась: «Предметы с нарушениями: две башни...». Причем здесь башни, если речь идет о слепых людях, которые ждут проводника и не видят рядом его мертвое тело?

Однако возникающий смысл оказался совершенно по-другому объемным, глубоким и даже неожиданным. Так в пьесе (если следовать формуле) слепым делегированы нарушения, воплощенные в двух башнях, между которыми они находятся: замка, где гаснет свет *старой*, остающейся в *прошлом* нравственности (предмет с очевидным нарушением), и ярко горящего маяка (предмет с неочевидным нарушением), где живут сильные люди, носители *новой* морали, за которыми *будущее* и которые никогда не смотрят в сторону слепых.

Внезапно сам эстетический принцип осознания *настоящего* показался знакомым: Метерлинка гениально интуитив-

но, конечно, выстраивает его в соответствии именно с квантовой картиной мира, исходя из которой «осознание — это взаимодействие между двумя событиями посредством квантового механизма «воздействие — ответ» [23, 145], когда встречаются воздействующая (в настоящем) и ответная (из будущего) волны, а *«поле сознания является пересечением этих двух волн»* [23, 45].

Больше того, Метерлинк строит просто классическую модель такого процесса. На пересечении *двух световых волн*: из безнадежного *прошлого* и светлого *будущего* — возникает *осознание настоящего*, воплощенное в судьбе погибающих в темном лесу беспомощных людей, оставшихся один на один с Неизвестным. Это воплощенное в событийную форму осознание настоящего одновременно показывает цену прошлому и выносит предостережение (как покажет история — точное) будущему «сверхчеловечеству», которое не просто презрительно забудет о слабых, больных и беззащитных, а даже примется их планомерно уничтожать.

Да и что представляет собой сама **формула**, которая **разворачивается от встречи двух энергий: тенденции к неочевидному нарушению (т.е. чего-то потенциального) и нарушения очевидного (актуального)**, — как не **выше-названную квантовую модель возникновения поля сознания, в котором рождаются события и факты?**

Благодаря заложенным в формуле инструментам современного осмысления драматического феномена, становится заметен парадокс: новая драма рубежа XIX–XX веков, считающаяся классикой социально-психологического театра, установила такие отношения между сюжетом и фабулой, которые готовили все виды «антинатуралистической» пьесы.

Эти отношения заключались в том, что сюжет, становящийся все более напряженным, начал прятаться глубоко за фабулу, которая становилась внешне все более инертной. Эта инертность была ничем иным как следствием нарушения

причинно-следственных связей между событиями, то есть линейности. Вызвано это было потребностями увеличения художественно-информативной емкости фабулы. Драматург не тратит время на причинно-следственные связи, а формирует ситуацию в полном объеме, изображая связи действенные, когда совокупность определенных ситуаций вызывает «скачок» в сознании воспринимающего. Такая синергетическая модель заложена уже в пьесах Антона Чехова, виртуозно владеющего техникой «двойного нарушения», о чем сигнализируют «алогичные» высказывания типа астровского «В Африке сейчас, должно быть, жарко». Так называемые абсурдистские пьесы сплошь состоят именно из таких фраз, скрывающих сюжет за тем, что кажется внешне эксцентрикой или нелепостью.

Если вспомнить высказывания самих драматургов-абсурдистов, то вызвано это было стремлением приблизиться к реальной жизни, но не в фотографическом, а сущностном смысле. Их (что совершенно четко сформулировал Эжен Ионеско) занимала категория *сложности* реальной жизни, что находило эстетическое соответствие в той же нелинейности и многослойности фабулы, о которой шла речь выше. Можно с полным основанием говорить, что речь идет о *сверхсложности*, когда в процессе разворачивания открываются новые уровни организации, влияющие на ранее сформировавшиеся. Это период определенной мистификации в культуре, когда отсутствие причинно-следственных связей фабулы стали связывать с «распадом» сюжета.

Сюжет не распался, а, наоборот, стал единственной линией сборки разрастающихся ветвей фабулы. Правда, нахождение сюжета стало крайне затруднено и для многих даже неактуально — эксцентрика самих текстов делала их представление диковинным и новым. Хотя ни о какой мощности и напряженности реальной жизни, которую стремились пе-

редать драматурги (о какой невероятной степени напряженности отношений говорят 54 паузы только в первой части «В ожидании Годо!»), в таком случае речь не шла. Возникла ситуация, которую предвидел Михаил Чехов: воссоздание сюжета становилось возможным исключительно в процессе постановки, то есть практически целиком возлагалось на считывание режиссера.

Так же, как и современный человек, современный герой попадает практически одновременно в самые разные парадигмы существования (онтические парадигмы) со своими законами, правилами, штампами — поведенческими и языковыми. Но, в отличие от человека, располагающего временем своей жизни, герой располагает лишь временем пьесы. Так в драматургии возникает своеобразный «эффект Пикассо», не просто с резкой сменой реальностей, а эффектом их сосуществования. Исходя из квантовой модели сознания, можно сказать, что возникает ситуация, когда оптическое изображение создается голографическими средствами, то есть наложением (суперпозицией) информационных волн на тонкий, считываемый при наличии фокусирующего устройства, слой. При этом, как мы видим по текстам, основную информационную функцию несут уже не слова, а ремарки и предметы, воплощающие нарушения. Прошлое (актуальное, очевидное нарушение) и будущее (потенциальное, неочевидное) не вступают в отношения традиционного временного развития, а существуют одновременно и поэтому в традиционном смысле вневременно (что напоминает модель бессознательного). Однако надо помнить, что хоть голограмма и может совмещать разновременные образы, считываются они лишь при наличии фокусирующего устройства, каковым в нашем случае выступает присутствующая в интерпретирующем сознании формула. Она удерживает то, что во всех изменчивых ситуациях в герое остается неизменным, таким, что делает его именно тем, кем

он есть, а его словам и движениям придает смысл. И это — бытийная струя — сохраняется в сюжете, хоть отыскать ее становится все труднее.

2.5. Современное схождение сюжета и фабулы, прохождение сюжета сквозь поверхность фабулы как знаки радикального переструктурирования внутри онтико-онтологической дуальности

Современный крах драматургических штампов. — Зритель как герой драматического произведения. — «Тотальное бытийное размытие сущего». — Выведение сюжета на поверхность фабулы. Драматургический «перевертыш». — «Радикализация версий» как код доступа к диалогу с бытием. — Постмодернизм и роль поверхности-границы.

Таким образом, мы подошли к периоду, когда происходит невероятный сброс драматургических штампов, отличающих героя на сцене от человека в реальной жизни: **«прячутся» главные формальные критерии — поступок и «саморазоблачительный» монолог или реплика героя.** Они больше не выполняют в нарративе функцию «приговора» — теперь эта функция передается зрителю, часто становящемуся и главным героем, и таким образом сразу выносящему «приговор» себе.

Ставится под сомнение само понятие *действия* (жанр пьесы Оксаны Танюк «Бездна вызывает бездну» определен как *пьеса в 2 не-действиях*). Тут важно заметить, что исчезает необходимость не действия вообще, а *прямого действия и прямого диалога*. Но как раз понимание формулы сюжета режиссером и актерами помогает избежать этой необходи-

мости и играть так практически любую пьесу, а не только специально написанную а parte.

Что касается современных пьес, написанных для игры а parte, якобы ускользающих от сюжета, выходящих в размытое пространство, которое называют постдрамой, галлюциногенным театром, мы увидим в них *новые формы диалога современного сознания с бытием*, представленным абсолютным нравственным законом. И разворачиваться этот диалог будет по заложенному в формуле сюжета коду, хотя взаимоотношения сюжета и фабулы будут разительно отличаться от того, что мы могли проследить на протяжении нескольких столетий.

Так, действие пьесы Петера Хандке «Оскорбление публики» состоит в том, что актеры просто оскорбляют публику, пришедшую на спектакль. Формула сюжета в формулировке В. Фомичевой следующая: *Зритель приходит в театр, чтобы прикоснуться к нравственному началу, имея при этом тенденцию быть двуличным. Таким образом, зал представляет собой место сбора неискренних людей. «Голоса»-актеры, на сценической площадке, откровенно признающие себя двуличными, вынуждают в прямом противостоянии человека-зрителя признать или не признать себя таковым. Для этого они включают в зале **финальный свет** и начинают репетицию оскорблений...*

Видя в пьесе совершенство постмодернистской эстетики, полное разрушение эстетического объекта (собственно спектакля) как посредника между актерами и залом и замену репрезентации презентацией, мы понимаем, что *героем* (носителем тенденции к нравственному нарушению) становится зритель, причем *нравственное нарушение сразу выведено в очевидное, а сюжет и фабула предельно сближены*. Как в свое время заметил Илья Кабаков: «Художник перестал мазать холст — он стал мазать зрителя».

Но если в античной трагедии причиной неразделения сюжета и фабулы была лишь формирующаяся онтическая составляющая, то теперь, возможно, это результат того процесса, который мы заметили в конце XIX века как потайное проникновение сущего в сердцевину бытия. То, что происходит теперь, Андрей Беличенко называет «тотальным бытийным размытием сущего» [24, 187]. Онтологическое, бытийное смешано с таким онтическим слоем, что прорваться к нему можно лишь прямым и предельно грубым способом и сам этот способ становится культурным кодом. Этот код в тенденциях современного театрального процесса Н. Корниенко рассматривает как «радикализацию версий» [1, 21—35]. Откровенно эпатажная, граничащая с поп-артом пьеса Хандке утверждает, что общего бытийного и сущего как бы не стало, а каждый движется сам по себе, создавая реальность и лично отвечая за нее. Возможно, здесь мы получаем модель мира как фрактальных структур или чего-то, еще не названного наукой.

Все вышеописанное происходит из каких-то более глубоких процессов в недрах цивилизационного диалога чело- века и бытия. Впервые за все время, прошедшее с прыжка античного сознания, произошел своеобразный «перевертыш»: сюжет (неочевидное, онтологическое) стал выводиться в очевидное, а фабула (очевидное, онтическое) начала прятаться, практически снова сливаясь с сюжетом. Эта смена видна на примере двух действий «В ожидании Годо»: в первом действии — традиционное расположение сюжета и фабулы, во втором действии — «перевертыш». Но неочевидное может быть дано лишь в абстрактно-символических формах, что может потребовать от драматургии не только нового языка, но и нового «письма» — идеографического, возможно, позволяющего читать пьесы без помощи режиссера. Мы видим в этой ситуации мощную переключку с авангардом начала XX века, свидетельствующую, воз-

можно, о завершении столетнего культурного проекта. Ведь если век назад авангард, возникая на маргиналах, был как бы лабораторией будущего, то сегодня описываемые явления захватывают общее течение искусства.

Постмодернисты похожи на древнегреческих героев, вступающих против онтологической детерминированности и в то же время потрясенные действием ее законов, которые стали демонстрировать себя открыто, выходя из глубины на поверхность и снова заключая человека в свои равнодушные объятия. Поверхность как место потенциального сближения и встречи означиваемого и означивающего приобрела необыкновенный смысл и, как ни странно, начала требовать новых пространств, обеспечивающих рождение и умножение серий значений.

С этим процессом тесно связано исчезновение в драматургическом тексте героя, индивида. Как мы уже установили на примере Хандке, герой растиражировался на огромное количество героев и переместился в зрительный зал. Если Эврипид, как говорил Ницше, вывел на сцену зрителя, то современный театр увел героя в зрительный зал.

Находящийся на сцене безликий и растиражированный вице-главный (как в «Спортивной пьесе» Елинек) не столько миметически манифестирует прощание с индивидом (в этом уж точно нет никакого смысла), сколько служит созданию нового информационного пространства. Ведь стремление драматургического текста к информационной плотности и сверхсложности постоянно порождает проблему нового пространства. Елинек его находит в «бреших», образовавшихся между растиражированными фрагментами вице-главного героя.

Но это не смысл и не самоцель, а лишь средство для извечной работы драматурга по выявлению скрытых нарушений. Не зря ту же Елинек австрийцы называют совестью нации, а она сама себя «скрытым моралистом» (очень точное определение драматурга, между прочим).

Немецкоязычная постдраматическая (которую можно также назвать посттравматической) пьеса строится на ощущении неизжитости глобальной вины наций (восточных немцев и, по-своему, австрийцев) связанной с фашизмом или, шире — с тоталитарной агрессией и насилием человека над человеком. Герой, если таковой присутствует, по мнению Хайнера Мюллера, носитель вины по определению: «У невинного в конце всегда запачканы руки».

И самое главное, такой элемент формулы, как разоблачение героя и авторский «приговор», передаются зрителю. Но автор как личность и персонаж как будто читает возможность этого «приговора» («приговоров»).

Возможно, именно это имеет в виду Хайнер Мюллер, когда говорит: «Мой выбор вне пьесы».

Краткие выводы

Главный вывод из всего длинного экскурса заключается в понимании того, что человечество действительно на пороге огромного цивилизационного скачка, и неминуемое новое разделение сюжета и фабулы произойдет вследствие новых отношений человека с бытийным нравственным началом. Возможно, снова вернуться Эринии, как в пьесе Сиксу «Город, который нарушил клятву или возвращение Эриний», чтобы отобрать власть у скомпрометированного человеческого суда и установить новую непререкаемую границу безусловного, где ничего нельзя будет доказать с помощью изворотливой человеческой логики.

Сюжет *выявляется именно в процессе воплощения*. Последнее обстоятельство принципиально для понимания специфики сюжета именно драматического произведения в отличие от произведения прозаического, где в формировании сюжета решающую роль играет авторский текст. То есть внешним — *выявленным онтически* — драматический сюжет становится в процессе воплощения. До этого он

или свернут, спрятан в фабуле, как за внешними событиями нашей жизни спрятан «шевелиющийся Хаос» потаенного бытия, питающий эти события и питающийся от них, или (если говорить о «перевертыше») наложен на нелинейную фабулу, что делает драматургическое произведение пригодным лишь для постановки, но не для чтения.

Сюжет как процесс разворачивания драматического содержания приводится в действие определенным механизмом. Следуя формуле, запускает этот механизм прочувствованное человеческой совестью нарушение, неочевидное, онтологическое, которое драматург сталкивает с нарушением очевидным. Таким образом, неочевидное нарушение становится предельным вопрошанием интерпретатора к драматическому тексту как тотальности, своеобразной точкой, содержащей интерпретационный код последовательно изложенных фактов пьесы, составляющих фабулу.

Глава 3

Предметы с нарушениями как элементы построения смыслового пространства

3.1. Смысл и пространство

Смысл всегда отвечает на какие-то вопросы. То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным.

М. Бахтин, *«Эстетика словесного творчества»*

- Театр как пространство для заполнения смыслом.
 - Отличие театрального пространства от реального.
 - Смысл как «безусловное значение».
 - Смысл и ценности.
- Современный процесс смены универсальных ценностей ценностями уникальными.
- Три составляющие возникновения смысла драматической ситуации.
 - Существует ли истинный смысл драматического произведения?
 - Смысл и «самость» пьесы.
 - Роль прединтерпретации в процессе поиска предметов с нарушениями».

Что же такое смысловое пространство? От чего оно зависит? На чьи вопросы отвечают смыслы, созданные в пространстве сцены?

Лингвистические изыскания в области смысла работают с довольно абстрактными, умозрительными понятиями. И это не удивительно. В свое время М. Мамардашвили совместно с В. Зинченко [25] указали на парадокс: психическое, которое и обладает предметно-смысловой реальностью, не имеет пространственного измерения.

Но театр представляет этот объем и это пространство на-

глядно! Театр, собственно, и есть *пустое пространство, выделенное для заполнения смыслом*. Как писатель чувствует сакральный трепет перед белым листом бумаги, художник — перед чистым холстом, так режиссер чувствует его перед пустым пространством сцены.

Пространство сцены, выделенное в реальном пространстве, отличается тем, что обращается к человеку своим Ничто, готовым втянуть бытие и извлечь его ценностно-смысловые характеристики через диалог (вопрос-ответ). Другими словами, театр создает, «материализует» в пространстве ответы на общезначимые вопросы, то есть, как мы уже говорили, смыслы. Реальность этого пространства, конечно же, отличается от действительной реальности. Но не только особой условностью и концентрированностью происходящего — это следствие, а тем, что она представляет собой *реальность выделенного в пространстве смысла*.

Происходит выделение смысла путем *действия* (поведения персонажей) и специфического использования *предметного мира*, на котором и сосредотачивается формула сюжета.

Когда мы говорим о предметном мире, речь, как правило, идет о предметно-знаковом значении. Но всякие ли значения одинаково важны (или просто важны) для развертывания смыслового пространства?

Чтобы ответить на этот вопрос, отделим принципиально важное для нас понятие «смысл» от более распространенного применительно к театральным предметам понятия «значение». В этом контексте нам кажется уместным определение, данное Е. Трубецким, который отождествлял смысл с понятием *безусловного значения* чего-либо, т.е. такого значения, которое не зависит от чьего-либо субъективного усмотрения, от произвола какой-либо индивидуальной мысли [26]. Конечно, это определение, на первый взгляд, уязвимо для постнеклассического мышления: о каком *безусловном значении* может идти речь?

Прежде всего, если это значение не зависит от «субъективного усмотрения» и «произвола индивидуальной мысли», значит, оно зависит от чего-то общего и объективного. А такими бывают общепринятые, относительно устоявшиеся значения. Но, как может справедливо возразить читатель, и такие значения подвержены изменениям, их объективность обусловлена общественным договором и этот же договор волен их изменить.

Однако, вероятно, существует и скрытый порядок, разворачивающий определенные значения в качестве смыслов, на который не оказывает никакого влияния не только общественный договор, но и человеческая рациональность как таковая. Перед этой чертой мы останавливаемся как перед тайной, познать которую хочется все больше и больше. Со времен Шелера, который мог только постулировать существование «эмоционального априори» и особого интенционального чувствования, в котором нам открывается мир предметов с их ценностной стороны, появилось много новых исследований человеческой природы, позволяющих приблизиться к этой тайне.

Обратимся к последним работам по квантовой теории сознания. Ф. Вольф, ссылаясь на открытие нейрофизиологом Б. Либетом существования времени нейронной адекватности, то есть времени, необходимого для осознания поступившего в мозг импульса. Оно составляет *полсекунды* (!). Таким образом, реальное время опережает нашу сознательную жизнь на полсекунды. Но часто мы реагируем и принимаем решения именно в эти полсекунды — *бессознательно*, более того, Либет считает, что любое волевое действие начинается бессознательно. Что же безошибочно направляет нас в эти полсекунды? «Быть может, на бессознательные реакции влияют знаменитые библейские заповеди? — предполагает Вольф. — Возможно, это — физическая основа человеческого сознания, или — разделительная линия между

тем, что мы называем «внешним миром» и «внутренним миром» сновидений, где более всего проявляется способность к бессознательному контролю?» [23, 89]. Предположения физика Вольфа потрясающи: линия, разделяющая внешний и внутренний мир (на которой, как мы уже заметили, проявляется и формула сюжета), может быть *физической* основой человеческого сознания, на которую способны оказывать *безусловное* влияние *нравственные* заповеди (дело, конечно, не в самих писанных заповедях, а в том глубинном законе, который они делают доступным для всеобщего понимания). Бытийное, обращающееся к человеку через нравственное, оказывает первичное архетипичное цензурное структурирование физического субстрата сознания.

Следовательно, существует нечто безусловное, то есть *без-у-слов-ий*, нечто иногда *до* слов и *помимо* слов, а таким образом и *до мысли*, и даже до сознания, что определяет специфически человеческую ориентацию в мире, и это безусловное связано с нравственной сферой, с загадочным кантовским императивом. Как бы там ни было, но человек обладает способностью как рационального понимания, так и безусловного, мгновенного *ощущения* того особого *общезначимого* (или, точнее, устанавливаемого лишь в диалогическом контексте) значения, которое мы называем смыслом.

Но включение понятия *ценностей* в определение смысла вносит дополнительные проблемы. Ведь в процессе выделения человеческого сознания из бытия происходит дистанцирование от бессознательного контроля, в результате чего создается устойчивое впечатление упадка универсальных ценностей, необходимых для существования универсальных смыслов. Как, в общем-то, справедливо утверждает Франкл, место универсальных занимают ценности уникальные: «Во времена, когда десять заповедей теряют, по видимому, свою безусловную значимость, человек более чем когда-либо должен прислушиваться к десяти тысячам

заповедей, возникающих в десяти тысячах уникальных ситуаций, из которых состоит жизнь» [27, 296].

Можно возразить, что универсальные заповеди теряют безусловную значимость во внешней, социальной жизни, где ими практически не руководствуются, но то, что породило их содержание, остается во внутреннем, бытийном. *И то, что считается нормальным во «внешнем», может скрывать нарушение баланса во «внутреннем». Именно такая ситуация становится источником драматического действия*, цель которого (согласно формуле) состоит в том, чтобы вывести *скрытое* в логику и коды *явного*.

То есть, в конечном итоге, мы, зрители, должны понять, ощутить, почувствовать, развернуть смысл скрытого дисбаланса, иными словами, — *найти* этот смысл в предметно-смысловом пространстве, созданном режиссером, который, в свою очередь, почувствовал и нашел его в тексте драматурга, а драматург — в реальности своего восприятия действительности.

Почему мы подчеркиваем важность создания режиссером условий для *процесса поиска* смысла зрителем? Если рассматривать *смыслы* с функциональной точки зрения как *некие событийные паттерны, возникающие спонтанно* (или, как считает Вольф, в квантово-механической «логике») и *выявляющие разумность бытия*, то абсолютно правомерным выглядит один из основных постулатов Франкла о том, что смысл не создается человеком, а должен быть им найден. Это поразительным образом перекликается с выводом Вольфа о том, что на границе между «внешним» и «внутренним» миром, где все еще (хоть и полсекунды) безраздельно действует бессознательный контроль, лежат паттерны или архетипы, определяющие наши возможности в поисках смысла (нравственных координат) ситуации и направляющие наши действия должным образом, то есть в соответствии с разумностью бытия.

Правда, паттерны или архетипы не направляют сами по себе. Как считает Франкл, человеком в поисках смысла руководит совесть «как интуитивная способность человека находить смысл ситуации» [27, 294].

Но как соединить несколько заповедей-паттернов, лежащих на границе между «внешним» и «внутренним», и множественность смыслов, уникальных в каждой внешней ситуации? Как из единого рождается многое и множасьееся? В связи с этим совесть видится не просто как интуиция, а как нечто, причастное к самой физической основе человеческого сознания — границе между скрытым и развернутым, придающее этому физическому свойству биологического: способность к специфической боли, требующей постоянного разрешения, утоления, что и создает ситуацию действия, иными словами — драматическую ситуацию.

Таким образом, в поиске смысла драматической ситуации задействовано три составляющих: во-первых, паттерны бессознательного контроля, в которых (в драматической ситуации — *в нарушении* которых) находит первичное выражение «внутреннее», во-вторых, очевидное «внешнее» событие и, в-третьих, «когерентный луч» — боль совести, соединяющий «внутренне» и «внешнее», находя и выявляя, с одной стороны, их соответствие между собой, с другой — их общее несоответствие глубинным нравственным паттернам.

Итак, ставший уже классическим постулат Бахтина о «горизонтальной» диалогичности смысла (чтобы смысл стал актуальным, необходимо соприкосновение как минимум двух смыслов) можно дополнить положением о важности еще одного — «вертикального» — диалога: между событиями «внешнего» (экспликативного порядка) и «внутреннего» (имплекативного порядка) — для образования того смысла, который выявляется в драматическом действии.

Из наших рассуждений следует, казалось бы, антигерменевтический, строго классический вывод, что существует

некий *истинный* смысл драматического действия и, таким образом, и драматического произведения, который нужно отыскать и реализовать режиссеру.

Конечно же, это не совсем так.

Драматург слышит вопрошание бытия, конкретной исторической ситуации, отдельных судеб и транслирует (инополагает в кодах) это вопрошание как некий смысл. Режиссер оказывается в ситуации, где, с одной стороны должен раскодировать этот смысл (если он ставит перед собой такую задачу), с другой — иноположить в своих кодах.

Что значит для режиссера раскодировать смысл? Попробуем отказаться от дурно понятой герменевтики как произвола интерпретатора, и попытаемся приблизиться к пониманию того, что в метафизике тотальности называется *самостью* вещи, то есть ее остающейся во всех преобразованиях сущностью. Смысл вопрошания драматурга актуализируется только тогда, когда режиссер, который находится в едином с ним «акустическом поле», услышит, что *имеется в виду* в одном из вопросов, суперпозицией которых есть драматургический текст. Важно заметить, «имеется в виду» отличается от «хотел сказать». Драматург волен сказать все, что хотел, и говорит все, что хотел, создавая законченное произведение. «Имеется в виду» — это действие, намекающее на связь со скрытым (имплицитивным) порядком, а в некоторых романо-германских языках оно прямо указывает на эту связь (так в *англ.*: *иметь в виду* — *imply*). Но представление об этом мы можем получить лишь на границе, а точнее — лишь на разломе границы, где и возникает нарушение и где, собственно, устанавливается формула. Поэтому понять, что «имел в виду» драматург, можно, на самом деле, лишь собственными средствами развернув смысл его произведения из сигналов, схваченных на границе разлома.

Что же значит развернуть литературный смысл сценическими средствами (иноположить в других кодах)?

Прежде всего, по нашему убеждению, существует определенная *самость* произведения и существуют разные возможности разворачивания этой самости (интерпретации). Но момент прединтерпретации (см. Ф. II; 2.1), первичного ощущения нравственного нарушения, может по-разному актуализировать саму *самость*. Так тенденцию к нравственному нарушению Войницкого, героя пьесы А. Чехова «Дядя Ваня», В. Фомичева видит в том, что он не создал собственный дом, хотя в чужом доме претендует на место хозяина. Я же усматриваю сущность этой тенденции в гордыне героя, ведущей к ложной жертвенности и разрушению личности. Каждый из нас именно так услышал смысл и внутренне выстроил в соответствии с этим смыслом все события пьесы.

Кто ближе к готовой развернуться *самости* и, значит, к смыслу пьесы? Как известно, Чехов (как и любой другой великий писатель) никогда не объяснял, что он имел в виду, когда создавал то или иное произведение. Глубина и универсальность заложенного нарушения всегда будут сталкиваться с уникальными человеческими смыслами читающих, ставящих и смотрящих пьесу. Потому, прежде всего, в этой ситуации *важно представить само нарушение как-то осязаемо*.

Опираясь на работы Л. Выготского, в частности, на теорию «психологического орудия», основанную на способности культурного индивида избавляться от неудовлетворенных (вследствие культурных запретов) желаний посредством совершения целенаправленных действий, в результате которых психическое напряжение переносится в предмет, мы делаем вывод о том, что драматург опредмечивает нарушения и главного, и вице-главного героя. Задача режиссера в том, чтобы распределить их на сцене, сделать зримыми и неочевидное, и очевидное нарушение, взаимодействие которых создает напряжение смыслового пространства (см. Т.; I; 1.2).

Нарушение в «Дяде Ване» опредмечено в доме из 26 «огромных комнат», где все почему-то выглядят приживалами, в том числе и законный хозяин, который в конце пьесы даже вынужден съехать. Таким образом, мы выводим *дом* как предмет, в котором заложены оба нарушения: и явное (всем обитателям мешает якобы ранее горячо и искренне обожаемый хозяин — *великий* ученый Серебряков), и скрытое (например, разрушительная гордыня героя — Войничского, приведшая к такой ситуации).

Если каждый из нас будет отталкиваться от явного нарушения, заложенного в предмете, и последовательно строить ответы в соответствии с вопросами, возникающими в процессе анализа ситуации, но на основании своего жизненного и творческого опыта, опираясь на свои болевые точки, то и *неочевидное, скрытое* — сформулируем несколько поразному. Потому оно и неочевидное, что связано с темной областью скрытого, свернутого порядка, и разворачивание его, как и разворачивание программы роста зерна, зависит от *условий*. В случае зерна — особенностей климатической зоны, грунта, влажности, света, а в случае неочевидного нарушения, как мы уже замечали, — морально-нравственной одаренности и особенностей личного жизненного опыта интерпретатора, предоставляющего для разворачивания ту область внешней реальности, которая ощущается им как наиболее актуальная (или наиболее вечная).

Важно, чтобы *скрытый смысл* этого нарушения был логически и энергетически связан с очевидным нарушением, что даст возможность вывести его в *очевидный* до конца спектакля (см. Т.; I; 1.3).

И здесь мы выходим на одну из важнейших и древнейших функций театра как *носителя смыслов* — «очищение», что совершенно естественно выводится из формулы. При сознательном отношении к природе театра, по убеждению В. Фомичевой, человек научается не просто чувствовать

нечто внутренне, но и *понимать* его, и *руководить* им, останавливаться перед чертой.

Если обратиться к общечеловеческому смыслу самой формулы, то он состоит в том, что *формула раскрывает присущий театру способ усвершенствования несовершенного через внешнюю знаковую систему, в данном случае — через предметный мир.*

Так происходит своеобразный «круговорот предметов с нарушениями в природе». Появляются они благодаря тому, что человек, чувствующий нравственное нарушение, переносит напряжение вовне, создавая во внешней среде по аналогии с уже существующим некий материальный предмет, не существовавший ранее. То есть скрытое в явное переносится только посредством действия и создания нового предмета («психологического орудия», по Выготскому), в который перенесено внутреннее нарушение. Другой человек, благодаря нравственной основе, чувствует это новое через энергию, перенесенную в предмет. Таким образом, значение нарушения возвращается во внутреннее и может стать поводом для художественного творчества, которое снова выносит наружу ту же энергию нравственного, но уже *определенным способом* осмысленную. Так, например, практически все драматическое творчество Шекспира связано с «троном» как воплощением абсолютной человеческой власти и нарушением власти Божественной.

Наверное, смысл этого круговорота, совершаемого искусством, состоит в уяснении и постепенном изживании нарушения в социальной среде.

Динамика — разворачивание драматического действия возникает тогда, когда энергии явного и скрытого нарушений начинают взаимодействовать, как бы скручиваясь при этом в пружину, процесс «распрямления» которой восстанавливает — путем актуализации скрытого нарушения — нарушенный в начале пьесы баланс. Следовательно, смысл,

заложенный в предмете с явным нарушением, «вытягивает» на поверхность смысл скрытого нарушения, заложенного в другом предмете. Однако происходит это не назидательно, воспринимается выявленное далеко не однозначно, чаще оно «смутно ощущается». Но театр последовательно повторяет свою извечную функцию — **не допускает деформации нравственного начала во внутреннем, благодаря тому, что оно приобретает статус понимаемого.**

3.2. Как можно задать смысл в пространстве?

Визуализация сюжета. — Столкновение предметов с внешними внутренним нарушениями как залог создания смыслового пространства.

Чтобы смысл произведения был почувствован или понят, он должен быть, во-первых, задан человеком или ситуацией, во-вторых, задан определенным способом, предполагающим возможность его нахождения. Способ, который предлагает В. Фомичева в соответствии с формулой, она называет *визуализацией сюжета*, в отличие от *иллюстрации фабулы*.

Поскольку мы дуальная структура и неразрывно существуем во «внешнем» и во «внутреннем», то, чтобы собрать воедино эту структуру, должны иметь представителей нашего внешнего и внутреннего существования. Поэтому если мы на сцене хотим выстроить смысл, то должны выстроить дуальную структуру, вне которой традиционными средствами никогда не покажем «внутреннего», потому что знаковой системы «внутреннего» не существует.

Итак, чтобы задать смысл, нужны два специфически связанных предмета: во-первых, предмет с явным нарушени-

ем — первый смысл, который все понимают; во-вторых, предмет со скрытым нарушением, смысл которого скрыт в имплицативном порядке.

Когда режиссер переносит действие в сценическое пространство, он распредмечивает заложенное драматургом нарушение. Особенность этого процесса состоит в том, что режиссер использует возможность предмета нести символическое значение. Ведь когда драматург опредмечивает (пишет пьесу) драматическое содержание, то он, в большинстве, пользуется не символом, а предметом, который несет конкретное значение: кресло короля — это кресло короля. Однако когда режиссер распредмечивает кресло, то может поставить его символическую замену, сохраняющую утилитарное значение предмета (место для сидения), но несущую дополнительную эмоциональную окраску, на которую должна сработать эмоциональная память зрителя.

В реальной действительности мы не задаем вопросы о содержании предметов, потому что понимаем их утилитарно, и предмет, несущий скрытое нарушение, мирно сосуществует с предметом с явным нарушением. На сцене это считывается, потому что показывается сразу два предмета, причем так, что их содержания, во-первых, выявляются, а во-вторых, специфически сталкиваются.

Предмет сразу приобретает содержание для зрителя тогда, когда он завязан на его эмоциональную память. Так, зритель сразу считывает предмет с явным нарушением. Но чтобы считался второй предмет (как правило, общий смысл он может приобрести тогда, когда завязан на психику человека, на универсальное нравственное нарушение), они оба должны столкнуться по основоположному принципу разворачивания драматического содержания, когда предмет с явным нарушением раскрывает содержание нарушения скрытого.

Таким образом происходит выделение смысла в пространстве.

Глава 4

Нарратив в контексте формулы сюжета

4.1. Общее понятие нарратива

- Нарратив в теории постмодерна как отрицание структуры-носителя онтологически заданного смысла.
- «Остроумный прием» Немировича-Данченко.
- Нарратив и событийный ряд.
- Установленные факты нарратива и эмпирические факты фабулы.
- Нарратив как «чистая» структура и формула сюжета как порождающая организация.
- Одухотворенный личностью рассказчика пересказ.

Н*арратив* (досл. *повествование*) — еще одно важное понятие, касающееся структуры текста, отличное от *сюжета* и от *фабулы*, и не сводимое к ним. Появление этого термина в теории постмодерна, в ситуации, казалось бы, крушения традиционных структур, не случайно: с одной стороны, он своим существованием отрицает сюжет как устойчивую структуру-носитель онтологически заданного смысла, с другой — демонстрирует и абсолютизирует новый вид относительно неустойчивых, рождающихся «тут и теперь»,

относительно свободно развивающихся и распадающихся смысловых повествовательных структур.

Исходя из этого, и наше отношение к постмодернистскому понятию нарратива двоякое. С одной стороны, не может идти речи об отрицании сюжета, поскольку мы понимаем его не как структуру, а как процесс разворачивания свернутого значения, несущего потенциальные возможности смысла, то есть сюжет по отношению к фабуле и нарративу — явление онтологическое. С другой стороны, завершая общефилософское рассмотрение формулы сюжета, нельзя не обратиться к изученной постмодернистами особой «летучей» природе нарративных структур, потому что именно в этих структурах, *в значительной степени апеллирующих к воспринимающему сознанию, завершается заданное формулой осмысление художественного текста как саморазворачивающейся тотальности.*

Интересно отметить приверженность французских постмодернистов к созданию новых терминов за счет расширения семантической базы уже существующих в языке слов. Так, традиционное французское *narrative*, *повествовательный*, не утрачивая своего основного значения, приобретает новое, заставляющее нас глубже вникнуть в саму природу повествования, о которой мы не задумывались до сир пор.

Еще Константин Станиславский говорил ученикам о «простом и остроумном приеме» Владимира Ивановича Немировича-Данченко: при осмыслении «внешней жизни фактов» — *рассказать содержание пьесы* [28, 79]. Этот прием оказался, хоть и «остроумным», но далеко не простым: это и есть естественный итог полного анализа драматического источника. Ведь в отличие от традиционного прозаического произведения, где существует повествователь, ведущий читателя, в драматическом произведении есть только фабула и формула сюжета. В этом смысле природа и сущность режиссерской интерпретации отличается

от интерпретации зрительской: режиссер есть собиратель целостности, все элементы которой даны драматургом, то есть именно он *автор нарратива*, который будет интерпретироваться зрителем.

Надо заметить, что и произведения современной прозы часто строятся так, что нарратив должен составляться (а не только интерпретироваться) читателем. Иными словами, *читатель* фактически должен выполнять по отношению к тексту *авторскую работу режиссера*, собирателя, для чего необходим «принцип» сборки. В таком случае может быть полезна формула сюжета как несущая общую идею организации текста и такой принцип дающая. Интересно отметить и противоположный процесс — современное драматургическое произведение делает все больше попыток приблизиться к прозе, выискивая специфические способы выстраивания нарратива. Современный драматург ищет возможности стать как бы единоличным автором, исключая режиссера как соавтора.

Итак, что же открылось в таком простом действии, как *рассказ содержания*, или *повествование*, которое мы вслед за постмодернистами стали называть *нарративом*?

В словарных статьях находим, что *нарратив* — это понятие, фиксирующее *процессуальность самоосуществления* как способ бытия повествовательного текста. В практическом приближении — это не просто *история* — современное сознание довольно развито для того, чтобы понимать, что эта история может осуществиться как история только в воспринимающем сознании, — поэтому-то речь идет о ее *бытовании* в конкретном *изложении*. Таким образом, нарратив подразумевает историю и способ ее изложения, основывающийся на том, что рассказчик знает конец этой истории. Именно благодаря финалу, специфическому художественному «будущему» текста, влияющему на «настоящее», по убеждению теоретиков постмодерна, и привносится смысл,

и конституируется нарратив. Иными словами, нарратив предполагает целостное отношение рассказчика к фактам, то есть их интерпретацию, что позволяет в таком случае говорить о каждом факте как о со-бытии, получающем эмоционально-смысловую окраску.

Сразу возникает вопрос: зачем нужен термин *нарратив*, если уже в театральной практике бытует, например, понятие *событийный ряд*? Разница между этими понятиями существенна, но трудно уловима в фиксации. Дело в том, что природа события действительна, процессуальна. Оно выстраивается из мотивировок, подчиненных задаче выведения смысла на поверхность. Ж. Делез, в определенной степени, даже отождествлял *событие* и *смысл*: «смысл и есть «событие», при условии, что событие не смешивается со своим пространственно-временным осуществлением в положении вещей» [29, 41].

Становление «смысла-события», которое обеспечивается разворачиванием сюжета, неизбежно останавливается на том, что установленное событие снова становится *фактом*, то есть получает свое «пространственно-временное осуществление» «в положении вещей». Но это уже есть *установленный факт нарратива*, в отличие от *эмпирического факта фавулы*.

Таким образом, нарратив как последовательность именно установленных фактов несет в себе самый большой ресурс для интерпретации.

Напомню, что интерпретация, исходя из формулы сюжета, — это такая процедура порождения значений и смыслов, которая ограничивает дурную бесконечность *заданными начальными параметрами разворачивания сюжета*, потому что, во-первых, именно в них заложена инвариантность, *самость* произведения, которая удерживается в процессах интерпретации, а во-вторых, там заложен источник энергетического потока, стремящегося к финалу и находящего разрешение.

Итак, если постмодернистские теории нарратива подчеркивают конституирующее значение *конца* в процессе его составления, то мы подчеркиваем именно важность в этом процессе *начала* как энергетического ядра, содержащего сжатую информацию о тексте как тотальности, в том числе и о его *финале(-ах)*, как об аттракторе (-ах). Поэтому мы тоже можем говорить о постоянном «присутствии будущего» в тексте, но базируемся при этом на несколько иных предпосылках, не связанных с наличием развернутой структуры текста как таковой.

Если исходить из теории *автопоэзиса* (У. Матурана, Ф. Варела), которой, на наш взгляд, подчиняются тексты как живые самоорганизующиеся системы, то в случае с сюжетом мы говорим об *организации* на границе с ее физическим воплощением в *структуре*. Нарратив — это чистая структура, посредством которой мы традиционно фиксируем и передаем свое ощущение и понимание жизни текста. Формула сюжета — это «порождающая» организация. Не случайно количество сюжетных схем (закодированных уровней организации) ограничено, а структурных построений на их основе возможно множество, как линейных, так и нелинейных.

Следовательно, сюжет (динамика разворачивания значения) имеет свойство так и не становиться структурой, передавая эти «полномочия» нарративу. Сюжет и есть сам *процесс самоосуществления*, своеобразная «энергетическая» логика, определяющая мотивировки фактов фабулы и переводящая их в события. С этой точки зрения, удачным нам кажется определение сюжета Г. Косиковым как «логического центра, к которому направлены пересказы» [30], то есть нарративы.

В принципе, *в нашем случае, нарратив драматического произведения — это есть завершение, эмоциональная, «бытийствующая фиксация» процесса прохождения фабулы*

через саморазворачивающийся сюжет, совершающаяся в индивидуальном сознании. Это та история, которую, в конечном итоге, может рассказать режиссер как личность и которую он кодирует средствами театра для считывания зрителем, выстраивающим по завершении спектакля свой личностный нарратив.

Поскольку в нарративе мы видим осуществление не только сюжета, но и личности рассказчика, то можем определить его в идеальном виде как *одухотворенный личностью рассказчика пересказ.*

В общефилософском мировоззренческом и методологическом аспектах подход *формулы сюжета* к нарративу отличается от подхода постмодернистских теорий. Прежде всего потому, что усматривает *в самом разворачивании сюжета* и в составлении нарратива *смысл*, обусловленный более широким контекстом, чем контекст произведения. Но с нашей точки зрения, это не отрицание выводов теоретиков постмодерна, а дополнение в ином методологическом аспекте, рассматривающем *динамически-семантическую*, а не логическую составляющую разворачивания сюжета. А эта составляющая как раз и связана с потенциальной возможностью смысла, заложенного в динамическом «ядре» текста.

К этим различиям, прежде всего, и обратимся.

4.2. Смысл разворачивания сюжета и составления нарратива

Определение общего контекста, в котором может быть считан смысл разворачивания значения. – «Капсула» постмодернистского подхода. – «Презумпция смысла» разворачивания художественного текста. – Причины и энергетический источник разворачивания смысла. Теория актантных моделей. – Ис-

точник разворачивания сюжета — нарушение баланса «нравственного» как нарушение пространства другого живого.

Ставить вопрос о *смысле* самого разворачивания сюжета, а таким образом и о *смысле* составления нарратива — это то же самое, что ставить вопрос о смысле искусства. Сама постановка вопроса бессмысленна без определения общего контекста, по отношению к которому этот смысл может быть считан. Таким контекстом не может быть контекст социальный сам по себе, потому что он работает лишь на «верхнем» этаже формулы, представляя онтическое измерение. Это не может быть и абстрактный аспект бытования «чистого» духа, потому что онтологическая составляющая в формуле нераздельно связана с онтической: с явленным, видимым, осуществившимся, материальным. Поэтому *мы усматриваем смысл постоянных и непрерывных процедур разворачивания сюжета, производимых искусством, в контексте общего направления движения материи в процессе становления*. Более того, мы полностью солидарны с выводом Н. Корниенко о том, что сегодня художественная культура выходит в лидеры современного эволюционного процесса, потому что выступает носителем основного алгоритма эволюции [1, 242].

Есть ли такой процесс становления направленным и общим, причем настолько, что алгоритмы его мы можем считать, исследуя законы искусства?

Отрицающее общность такого процесса левое, принципиально антитрансценденталистское крыло в движении современной философской (особенно постмодернистской) мысли при всех неоспоримых достоинствах и достижениях зашло в тупик, подвергая разрушительной критике само понятие общих онтологических оснований. Оторванное от общей метафизической основы и замкнутое в себе исследование на каком-то этапе более эффективное для понимания

логики и механизмов (но не общей природы) изучаемого явления. Возможно, часто подобная замкнутость есть осознанной жертвой исследователя. Возможно, здесь мы имеем дело с явлением, которое Нелли Корниенко называет капсулой: в ситуации определенной угрозы художественная культура (в нашей ситуации близкое к художественной культуре направление философской мысли) «закрывается» и начинает отрабатывать свои коды в своеобразной капсуле. Как бы там ни было, но — парадокс: именно такого рода *закрытым* явлением и есть постмодерн, исследовавший и обосновавший литературный *текст* как *открытую систему*.

Выступающий против принципа миметизма, постмодерн иногда (в более вульгарных, но довольно распространенных толкованиях) предлагает миметизм не менее радикальный, чем «натуралистический» — исследуя «мир как хаос» (понимаемый как беспорядок), лишенный ценностей, смысла и децентрированный, он экспериментирует с повествовательными стратегиями, где само построение текста или фразы внешне стремится к тому, чтобы стать «мимезисом хаоса»: одновременности разновременного, наложения планов, взаимопроникновения различных концепций и точек зрения, из которых читатель, как из рассыпанных кубиков, волен собирать все, что угодно.

Становится все более очевидным, что, не пытаясь теоретически осмыслить эти явления искусства в общем контексте, мы обрекаем себя на их непонимание. При этом интуитивное движение художественной практики будет все более *точно описываться* в стремительно растущем разнообразии своих проявлений и все более *отдаляться от возможностей его понимания*.

Остро ощущается потребность в новых онтологических построениях, которые опирались бы на более тонкие субстанции, лежащие глубже возможностей логики современной постмодернистской критики, и подтверждали бы необ-

ходимость поиска и возможность нахождения общего смысла и человеческой истории, и человеческой жизни в этой истории, а в контексте этого, и смысла искусства.

Теория формулы сюжета как *разворачивания* драматического содержания опирается на *презумпцию смысла* самого разворачивания художественного текста (и смысла искусства), который видится и *моделью*, и *частью* процесса становления материи как проявления возможностей бытия. Все это, в свою очередь, имеет смысл, если мы видим смысл движения истории и отдельной человеческой жизни во взаимном совершенствовании (глобальной сизигии) материи и духа, понимаемого как *нравственный разум*. Последний термин тавтологичен, потому что разум как раз и содержит нравственное, но современная ситуация заставляет об этом напоминать.

Необходимость и особенность такого уточнения позиций состоят в том, что сейчас это уже не отвлеченные вопросы теории. Это попытка ответа на новые, небывалые ранее вызовы цивилизации. Никто не станет спорить с тем, что современный взрыв научно-технического прогресса ставит цивилизацию под угрозу именно вследствие возможности сбоя в индивидуальном человеческом сознании работы нравственного кода. Причем речь идет не о том, что современный человек как-то по-особенному безнравственен, а о том, что потенциальные возможности *каждой личности* (особенно в сфере высоких технологий) увеличиваются настолько, что процесс «децентрализации угроз» уже практически непрогнозируем, причем не только для Земли, но и для Вселенной, которая очень скоро станет средой деятельности человека. И здесь как раз впору подумать о высказанной в свое время мысли Альберта Швейцера о важности *господства разума* над человеческими *убеждениями* и *помыслами*, состоящее в том, что «индивиды и всевозможные человеческие сообщества соразмеряют свои желания

с материальным и духовным благом целого и многих...»
[31, 56]

А как *со-размерять*? Как понять то *целое*, частью чего ты есть? Откуда возьмется потребность *соразмерять*? Все упование на чувствующий гармонию разум, который должен подняться выше убеждений.

Но вопрос не в том, как поставить разум выше убеждений. Разум, если он присутствует, господствует над убеждениями сам по себе. Вопрос в том, что человеческий разум, пройдя через деструктивные процедуры современного мышления, должен выстраиваться на несколько иных, возможно, более сложных структурах, несущих такие нравственные коды, которые позволяют адекватно соотноситься с постоянно множасьимися смыслами и не вступать в амбивалентную игру «с какой стороны посмотреть», под правила которой пишутся даже юридические законы. Некогда в античные времена разделившееся нравственное: одна часть — абсолютное, бесстрастное и беспощадное, ушедшее под землю вместе с Эриниями и другая часть — установившаяся во внешнем мире как человеческий суд и рациональная мораль, — это некогда разделенное как бы вновь пытается если не воссоединиться, то хотя бы приблизить свои части друг к другу, и даже поменять их на время местами.

Возможно, сейчас, как в античной Греции, как в зрелом Средневековье (а, исследуя формы взаимосогласования сюжета и фабулы, мы пришли к выводу, что современное человеческое сознание в отношении к бытию находится в положении качественного скачка, близкого к тому, который происходил в античный период и в эпоху Ренессанса), люди близки к тому, чтобы не просто почувствовать, а всеми силами науки осознать какой-то новый «космический» закон меры и порядка как закон нравственный. Когда мы говорим о «космическом» законе, то подразумеваем *нечто превос-*

ходящее возможности человеческого мышления, но гомологичное (одноприродное) человеческому нравственному разуму, нечто объединяющее в один закон существование внутреннего человеческого космоса и космоса внешнего. А театральный спектакль в такой ситуации может вернуться к своей сущности — выявления поражения и восстановления человека в свете этого закона.

Возможно, что-то похожее предчувствовал Лесь Курбас, когда рассматривал и изучал театральные законы как законы космические (исходя из осмысления космического Гербертом Спенсером, Альбертом Эйнштейном, современной ему антропософией и др.), более того, *космичность* (мера, ритм, законы целого) для него была критерием истинности устанавливаемых театральные законов. Говоря о мастерстве актера как об умении в едином переживании «охватить мир», Курбас, подобно античному человеку, говорит о мере и ритме, составляющим разумную, а таким образом и нравственную, сущность «мира».

В связи с этим, размышляя о природе гения в искусстве, думаешь не о мере таланта, оригинальности или трудолюбия, а том, что высвеченные изнутри когерентным лучом совести эстетические убеждения и этика, стихийно соединенные с мировоззрением, отличали таких людей, как Курбас или Довженко, от, возможно, не менее талантливых и образованных современников.

Сегодня это уже очевидно как положительная тенденция для оптимального цивилизационного выбора: этика снова стремится соединиться с мировоззрением, но только теперь это понимается так, что отношение человека, в первую очередь, к *себе* (а не только к другим, как ранее) обуславливается его отношением к миру. Поэтому возрастает самосознающая «авторская» роль индивида в мировых процессах, обуславливающих его собственную жизнь. В контексте этих процессов переосмысливается и роль культуры, в част-

ности, художественной. Естественное движение всей становящейся материи художественного произведения смещается в сторону воспринимающего индивида, причем провоцируя и активизируя его внутреннее, скрытое, через таинственный «нравственный закон», связующий его с Абсолютом.

Как это ни может показаться парадоксально, но все движение современной художественной культуры и современного искусства, которые, на первый взгляд, кажутся деструктивными для парадигм разума, направлено именно к совершенствованию его новых возможностей.

В этом и состоит сущность процессов, происходящих в современном искусстве. Если мы обратимся к так называемым постмодернистским художественным текстам, то увидим одну главную тенденцию — построить как можно больше препятствий к «плавному», автоматическому чтению. Читатель должен «продираться» сквозь всевозможные препятствия, задерживающие чтение или останавливающие внимание, а писатель при этом придумывает разнообразные ухищрения для того, чтобы убрать не только любые пояснения, но и всякие признаки своего отношения к тексту, сводя его к «нулевой степени». Это происходит затем, чтобы побудить читателя именно к нелинейному — авторскому — мышлению.

Закономерно возникает вопрос, почему культура стремится к воспитанию нелинейного восприятия? Не свидетельствует ли это о каком-то общем духовном процессе, который так активно отрицают сами постмодернисты, внутри которого мы находимся и который пытаемся осмысливать, чтобы действовать в нем адекватно? Среди прочего, не процесс ли это самосохранения, возвращения развращенного массовой культурой читателя к сути художественного произведения, к его скрытому порядку, который уже разворачивает не автор, а *реципиент*?

Иными словами, процессы в современном искусстве не только подтверждают мысль об общем движении познания, а в соответствии с этим и развитием определенных способов мышления, сами идут во главе этих процессов.

Есть еще один важный аспект современной жизни, заставляющий думать о смысле разворачивания сюжета как онтологического измерения текста. Сейчас *явственно* в массе мы видим процесс, о котором предупреждал тот же Швейцер: «...мы своими страстями и предельно недалёковидными соображениями выгоды стимулируем следование из одного факта непосредственно примыкающего к нему другого и т.д. и т.д. И поскольку нам недостает осмысленного представления о том целом, которое надлежит реализовать, наша активность капитулирует перед понятием естественно протекающего события» [31, 58].

Описанное Швейцером мышление, построенное на выведении одного факта из ему предшествующего, стимулирует и ублажает огромное количество произведений массовой культуры и так называемой культуры. Более того, в массе именно так разбираются драматические произведения, когда факт за фактом выстраивается смысловая логическая цепь и из нее иногда выводится какая-то «нравственная» идея. Такие произведения получаются плоскими и дидактическими. При этом личность читателя (зрителя), огромной мерой базирующаяся на внутреннем, скрытом, соединяющим его с миром внутренним, нравственным, остается отделенной от творческого процесса восприятия.

Таким образом, возникающее при чтении текстов, особенно драматических, чувство целостности, может быть обманчиво по отношению к заложенным смысловым возможностям текста. Приведшие к дурной бесконечности взгляды на интерпретацию как право свободного понимания на самом деле не исходят из понятия свободы как свободы *выбора* между нравственным (продуктивным, стремящимся

к симметрии) и безнравственным симулякром (тупиковым, энтропийным, симулирующим движение к симметрии, хотя и не достигающим продуктивного максимума энтропии). Иными словами, с точки зрения формулы сюжета можно спросить: *что именно мы свободно понимаем?* Горизонтальную причинно-следственную связь, механически соединяющую факты фабулы? Или нам удалось выйти на энергетически-нравственный источник разворачивания сюжета и *прикоснуться к этому источнику?*

В первом случае, современные тексты, начиная с драмы абсурда, кажутся не чем иным, как отражением, мимезисом абсурда — бессмысленных в своем наложении потоков информации, окружающих человека. Неумение видеть сюжет как «общую динамику вещи» (Юрий Тынянов [32, 325] за внешне нелогичными и хаотичными, вследствие информационного сжатия, фактами, приводит к мысли о «распаде сюжета», что можно назвать распадом линейного развития фабулы и невозможности ее линейного считывания).

Исходя из формулы сюжета, обеспечивается *нелинейное понимание даже линейно следующих фактов пьесы*, и таким образом создается «естественно протекающее событие», когда каждый факт, содержащий нарушение, «треснувший» факт, является потенциальным источником порождения серий значений, не совпадающих с причинно-следственной цепочкой фактов фабулы.

Но самое важное — почему начинается саморазворачивание?

Итогом постмодернистских исследований драматического текста как саморазворачивающейся энергетической структуры стала теория актантных моделей (А. Юберсфельд, А. Ж. Греймас). Она полностью укладывается в логический анализ соотношения сил (актантов), наличествующих в тексте.

Речь идет об исследовании действия силовых полей внутри нарратива, производимых особого рода энергетически сгустками актантами, которые в основном совпадают с персонажами. Но корректно относительно драматургического текста эти модели будут действовать лишь тогда, когда нарратив готов, то есть после процедуры упорядочивания мышления в динамическую схему, в рамках которой может происходить проверка.

Казалось бы, актантные модели дают понимание энергетической структуры нарратива: предмета противостояния, характеристики адресанта и адресата, а также обстоятельств, которые, с одной стороны, помогают адресату, с другой — адресанту. Помощник как актант будет помогать приобрести предмет желания. Противник — не дать возможности получить. Все движущие силы расставлены на своих позициях, и направления движений энергий распределены.

Но если мы даже примем предлагаемый теорией актантных моделей основной энергетический стержень драматического действия как *желание* субъекта завладеть объектом, то все равно останется вопрос: *а в чем источник желания?* Откуда оно, собственно говоря, возникает, причем с такой энергией, которой хватает до исчерпания действия?

От чего должен отталкиваться интерпретатор? Где искать *энергетический источник* желания? И, кстати, как найти предмет, которого желает субъект? Так ли он всегда очевиден, как в сказках?

В теории актантных моделей анализ исходит из *желания* героя, которое навязывают очевидные факты внешнего мира или предмет желания. Таким образом режиссеру-интерпретатору предлагается в качестве отправных искать точки соприкосновения с уже оформившимся, уже выразившимся в тексте внешним миром.

Следуя формуле сюжета, интерпретатор базируется на собственном мироощущении нравственного начала, кото-

рое улавливает *знаки* скрытых нарушений во внешнем мире, в данном случае «внешнем мире» готового текста. При этом возрастает роль именно личностного начала интерпретатора, который не ищет подобия с чужими, уже выразившимися «я», но обращается к своему когерентному «я».

Но в чем же сущность этих нарушений, улавливаемых нравственной интуицией через ощущение комфорт/дискомфорт? Как считает В. Фомичева, *нравственные нарушения в контексте формулы сюжета — это нарушения, связанные с балансом «нравственного добра», живой гармонией, которую человек может нарушить по отношению к другой живой гармонии*: «Есть порядок порядков, когда каждая живая система существует в своем личном пространстве. Если же узурпируется порядок порядков и деформируется личное пространство — теряется равновесие».

Если мы говорим о том, что нравственное нам дано в религиозных заповедях, то нетрудно заметить, что в данном случае Фомичева обращается к заповеди «Поступай с другими так, как ты хочешь, чтобы они поступали с тобой», придавая этой заповеди определенную универсальность по отношению к другим. Интересно, что автору статьи уже приходилось слышать личную версию театрального режиссера Анатолия Канцедайло (Днепропетровский государственный музыкально-драматический театр им. Шевченко), который, будучи талантливым человеком, интуитивно чувствовал потребность в устойчивой нравственной основе, позволяющей «зреть в корень» художественных текстов. Именно эту заповедь и он установил для себя как универсальную, мотивируя тем, что она касается ненарушимости пространства личности.

Можно сказать, что присущее, в первую очередь, настоящим художникам нравственное начало — это способность восстанавливать порядок внутри хаоса свернутых порядков.

В метафизике тотальности это называется восстановлением сизигии. Причем, как замечает В. Кизима [33, 192],

для того чтобы обеспечивать сизигию, например, в социуме, человек должен ориентироваться на свои ощущения. Интересно, что эти ощущения отвечают паре комфорт/дискомфорт, которую мы выделяли как основную в действии инстинкта нравственного различия, составляющего основу художественного творчества. Если учитывать, что Кизи́ма определяет комфортность как «субъективное ощущение сизигийности» [33, 192], то в терминах метафизики тотальности в случае разворачивания скрытого значения (сюжета) мы имеем дело с определенной сизигийной технологией. Эта, постоянно осуществляемая искусством практика выравнивания нарушения через усоответствливание внешнего и внутреннего порядков, позволяет посмотреть на искусство, как на особый процесс воспроизведения сизигийной матрицы.

Таким образом, уходя от понятия *смысла разворачивания* сюжета, мы, во-первых, уходим от вопроса об энергетическом толчке, дающем начало этого разворачивания, и упускаем симметрию внешнего и внутреннего порядков текста, без которой он утрачивает свою инвариантность — *самость*, а во-вторых, исключаем искусство из общего процесса становления нашего мира как тотальности.

4.3. Семантическая составляющая разворачивания сюжета. Постмодернистская «поверхность» и драматургический «перевертыш»

Постмодернисты о поверхности. – Драматургический «перевертыш» – выход сюжета на поверхность. – Парадокс и нонсенс как способы выведения скрытого вовне и разворачивания его на поверхности.

Мы уже замечали, что не можем остановиться на логических постмодернистских операциях, как бы они ни исчерпывали внешнюю структуру. *Если мы понимаем человеческую жизнь как единство внешнего и внутреннего, то почему в этом единстве мы должны отказываться жизни художественного текста?*

Формула сюжета как раз предоставляет возможность «выделить в тексте его внутреннюю сторону, мотивирующую дух, вибрации текста и генерирующую в словах смыслообразующую энергию» [34, 35].

Конечно, мы не можем не остановиться на причинах, по которым постмодернисты отказывают в своем внимании *глубине*, тем более что эти причины «логично» вписываются в ту эволюцию художественной материи, которую мы проследили, исследуя взаимоотношения сюжета и фабулы от античности до наших дней.

«Теперь все возвращается к поверхности, — пишет Делез. — В этом и состоит результат проделанного стойками: беспредельное возвращается. Умопомешательство, неограниченное становление — более не гул глубинных оснований. Они выбираются на поверхность вещей и обретают бесстрастность» [29, 25].

Именно *на* поверхность, как сюжет выбирается *на* поверхность фабулы, создавая драматургический «перевертыш», о котором мы уже писали (см. Ф; 2.5).

«Того, что называется аутентичностью или даже индивидуальным действием, не существует, это иллюзия, поскольку вся система бытия слишком закрыта, чтобы позволить проявление индивидуальности» [35], — считает Нобелевский лауреат, австрийская писательница и драматург Эльфрида Елинек. Важно обратить внимание на это ощущение *закрытости* в системе бытия. Самые высокие уже уперлись головой в то, что казалось разомкнутым, и почувствовали новую границу, за которой, возможно, и родится новый ин-

дивид. Наверное, отсюда и понимание «прошлой» глубины как ложности, стремление к порождающей плоскости, к схождению означиваемого и означивающего, рождающее парадоксы и находящее свое наивысшее выражение в нонсенсе.

Необходимо обратить внимание на интересную деталь: постмодернистские приемы «устранения автора», относящиеся к литературным текстам, практически мало относятся к текстам драматургическим, где сам драматург не выстраивает нарратив, оставляя эту часть творческого процесса режиссеру. О необходимости нарратива (называемого анекдотом, историей) довольно давно знали театральные режиссеры. Читатель может понять сюжет драматических произведений, в отличие от прозаических, где нарратив традиционно выстраивается автором, лишь находя несоответствия, парадоксы «трещины» фактов фабулы, сквозь которые можно почувствовать бытийный пульс текста, дающий тот «единый ритм», который, как считал Курбас, надо почувствовать, чтобы «ухватить» драматическое произведение как целостность. **Нарратив** драматического произведения всегда **составляет режиссер**. Это и есть конечная цель нелегкого, но увлекательного процесса проведения **фактов фабулы** (даже если она прячется за сюжет в «перевертыше») **сквозь сюжет**.

Сейчас драматургические тексты тоже переживают свою фазу *акцентированного парадокса* (театр абсурда) и *нонсенса*: странных с точки зрения здравого смысла диалогов или их отсутствие, превращение текста в единый поток. Кроме всего прочего, это тоже сигналы, стимулирующие нелинейное мышление режиссера.

И парадокс, и нонсенс выступают как механизмы, с помощью которых можно обратить внимание человека на скрытое, нравственное, чтобы освободить его из глубины и развернуть на означивающей поверхности. Фактически,

если исходить из формулы сюжета, заставляя людей читать нелинейно, авторы все более стимулируют их вычитывать нравственную суть произведения.

Однако у постмодернистов все же существуют такие термины, как «глубинная нарративная структура», как раз их мы и предлагаем избегать.

Эта глубина, как видится сейчас, и есть ложная: в «глубине» нет таинственной порождающей структуры. «Фундаментальная грамматика» А.Ж. Греймаса, по правилам которой происходят глубинные концептуальные операции, касается, как уже точно заметил и показал Г. Косиков, *логических* правил сюжетопорождения, но никак не семантических [30]. А логика имеет дело с уже существующим. В нашем понимании «глубина» — это хаос свернутых порядков, развернуть которые можно лишь с помощью внешних фактов, содержащих сигналы о возможности нарушения. При этом, как это ни покажется парадоксальным, развернуть *порядок* можно с помощью возможности *нарушения*, которой он сигнализирует о себе на поверхности через едва заметные «трещины» фактов. Видимо, речь идет о *суперпозиции порядок-нарушение*, вне которой невозможно полностью осмыслить само понятие «порядок» как явление динамическое.

4.4. Роль нарратива в процессе трансформаций и обновления текста

Формула сюжета как генерологический каркас, нарративные возможности как парсическая аура. — Определение тоталлогического потенциала текста с точки зрения универсальности бытийных нарушений. — Оплодотворяющее сознание интерпретатора. — Что нового открывается в понятии «нарратив» в контексте формулы сюжета.

Режиссер, выстраивая нарратив и исходя из заложенной драматургом формулы, неизбежно привносит в него свою личность. Раскодируя нарратив режиссера, зритель всегда составляет свой, в свою очередь, привнося в него свою личность. Однако что-то одновременно привносится и в личность зрителя.

Начало порождения нарративов как серий лежит в разворачивании определенной тотальности, заданной и удерживаемой формулой сюжета. В терминах метафизики тотальности [4] формулу сюжета мы можем представить как *генерологический каркас* (относительно устойчивую динамическую структуру), а ее нарративные возможности как *парсическую ауру* (потенциальные возможности). Потенциальные возможности парсической ауры текста состоят в возможности построения новых структур (генерологий), которые могут реализоваться в виде относительно устойчивых нарративов. Таким образом, в случае с художественным произведением мы постоянно имеем дело с устойчивой *порождающей генерологией* и существующими в виде парсической ауры неустойчивыми *генерологиями порождаемыми*.

Но что же такое *потенциальные нарративные возможности*, окутывающие дрожащей аурой относительно устойчивое ядро сюжета?

Эти возможности рождает формула сюжета не сама по себе, а в процессе усоответствливания (сизигии) сюжета с фактами фабулы. Таким образом, чтобы получить «летучие» парсические качества, сама тотальность должна иметь определенный потенциал и источник активности, приводящий ее в движение [4, 53]. Об источнике активности мы уже говорили как о нарушении симметрии внешнего и внутреннего, а что касается потенциала, то он определяется двояко: степенью различия сюжета и фабулы, а также *степенью универсальности заложенного в сюжете потенциального нарушения*.

Степень универсальности нарушения влияет на генерологический потенциал и на порождаемые им потенциальные нарративные возможности.

Влияние на генерологический потенциал определяется следующими моментами:

— Сами по себе универсальные нарушения имеют мощный семантический «объем», что позволяет разным людям уже на стадии осознания формулировать их несколько по-разному — с разных «сторон». Это явление мы уже условились называть прединтерпретацией. При этом обойденные формулировкой «стороны» неявно присутствуют в виде возможностей. Так что определенная аура присуща уже самому генерологическому ядру. И именно удачно использованные возможности этой ауры в значительной степени определяют то, что называется «тайной» того или иного произведения.

— Чем универсальнее нарушение, тем оно «глубже» и тектонически напряженнее.

Влияние универсальности нарушений на специфически нарративный потенциал и на жизненные возможности текста во времени следующие:

— Чем универсальнее нарушение, тем больше исторических и временных пластов, через которые оно способно проходить, находя свое особое прочтение и нравственное разрешение в каждом контексте. Созданные каждым временем и распавшиеся нарративы отличаются по природе от еще не созданных и существующих в чистой возможности, но и они по-своему лишь усиливают нарративный потенциал.

— Чем универсальнее нарушение, тем большего количества людей (считывающих сознания) оно касается, следовательно, тем больше его нарративный потенциал.

Но как происходит процесс рождения новых генерологий — несущих смысл нарративов — из парсической ауры разворачивающегося сюжета?

Разворачивание сюжета — это разворачивание свернутого значения. Если следовать Жиллю Делезу [29], то это разво-

рачивание сигнификации вместе с игрой денотации и манифестации и, как сопутствующий результат этого процесса, возникающий для считывающего сознания на поверхности текста *смысл*.

Однако, если Делез утверждает, что в самом тексте нет смысла, мы подчеркиваем, что в тексте заданы потенциальные возможности смысла. Фабульная *поверхность* в нашем случае драматического произведения подготовлена автором к оплодотворению благодаря прохождению через смысловое — от дисбаланса к балансу — течение разворачивающегося значения — сюжета. Она окутана парсической аурой смысловых возможностей, мощь которой определяется, во-первых, энергией разворачивания-раскрывания пружины скрытого и явного нарушений и, во-вторых, как мы уже заметили выше, при разворачивании сюжета речь идет о выведении на поверхность бытийного С-2 через «тектонические» разломы нарушений. Нарратив — актуализация одной из возможных форм — создается режиссером как приемлемая для человеческого сознания форма передачи *динамического содержания* — *разворачивания сюжета*, — *энергия которого обуславливает и возможности форм для своего удержания*.

Но рождение смысла — процесс обоюдный. Что дает толчок оплодотворяющему сознанию интерпретатора? Конечно же, его личность, та асимметрия или те асимметрии, которые составляют основу ее движения, и те эмоции и аффекты, которые рождают его неповторимую парсическую ауру, вступающую во взаимодействие вследствие гомологии природы с парсической аурой текста, с его специфической энергией, содержащейся в формуле сюжета. В процессе этого таинственного обмена и в «дрожании» возможных вариантов и выстраивается один, окончательный, хотя «эффект дрожания» окончательно не исчезает.

Нечто аналогичное происходит и со зрителем, который прежде всего воспринимает не генерологию — режиссерский нарратив, а своей эмоциональной и чувственной сферой вступает в контакт с парсикой — энергией разворачивающегося сюжета, которая находит формальное воплощение в режиссерском нарративе.

Теория формулы сюжета благодаря возможности четкого разделения сюжета, фабулы и нарратива, показывает, что форма, структура (нарратив) — какой угодно сложности или классической простоты — в каждой своей точке несет результат, фиксацию мощного энергетического разворачивания свернутого значения, всегда сохраняющего свою живую природу. Таким образом, не только «энергетический образ» произведения содержит форму, свернутую в точку, но и каждый элемент формы в свою очередь является носителем образа собранной в точку энергии, постоянно вступающей в энергетический (парсический) обмен с воспринимающей личностью. С этой точки зрения видна возможность «взаимозаменяемости» энергии и формы, наблюдаемая в современном искусстве, когда точки формы просто «взрываются» своей энергией. Непосредственно эту энергию, на которую можно разложить материальную форму, и пытаются передать современные художники.

Кроме того, понятие нарратива в контексте формулы сюжета дает представление о самом смысле этого обмена: процесс «искусственного» выравнивания естественной внутренней асимметрии несет человеку ощущение высшей гармонии, идеала, бессмертия — «мелькнувшего края ризы Божией» [36, 50]. В этом смысле искусство имеет мощный ресурс объединения людей в этой общей недостижимой, но желанной цели, в духовной тоске, удерживающей их в чуткости к собственному онтологическому измерению (собственной «всемирности»), а значит, отвоевывающей у духовной смерти время их физического пребывания.

Литература

1. Корнієнко Н. М. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. — К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. — 246 с.
2. Кизима В.В. Метафизические начала сизигийной антропологии // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — № 14. — К: ЦГО НАН України. — 2006. — С. 7—153.
3. Моисеев В.И. Витомерные образы постнекласической онтологии // Постнекласические практики: определение предметных областей. — М.: Макспресс, 2008. — С. 92—119.
4. Кизима В.В. Тоталлогия (философия обновления). — К.: ПАРАПАН, 2005. — 272 с.
5. Sixous H. Le lieu du Crime, le lieu du Pardon /Hélène Sixous. L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves. — Théâtre du Soleil, 1987. — P. 253—259.
6. Барро Ж.-Л. Феномен театра // Театр. — 1986. — № 2. — С. 150—156.
7. Добронравова И.С. Постнекласическая рациональность и философские основания синергетической методологии // Постнекласика: философия, наука, культура. — СПб.: Издательский дом «Мирь», 2009. — С. 296—314.
8. Левченко Е.Г. «Событие бытия» как эстетический акт // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — № 20. — К.: ЦГО НАН України. — 2008. — С. 60—77.
9. Grotowski J. Skara Speech // Grotowski J. Towards a Poor Theatre — A Clarion book, 1969. — P. 225—243.
10. Grotowski J. Towards a Poor Theatre // Ibid. — P. 15—25.
11. Буданов В.Г. Квантово-синергетическая онтология и постнекласические практики // Постнекласические практики: определение предметных областей. — М.: МАКС-ПРЕСС, 2008. — С. 85.

12. Курбас Л. З режисерського щоденника : [запис від 11 вересня 1926 року, м. Кисловодськ] // Курбас Л. Березиль : Із творчої спадщини. — К.: Дніпро. — С. 44—45.

13. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. — М.: Искусство, 1979. — 815 с.

14. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. — Новосибирск: Наука, 1990. — 335 с.

15. Содомора А. Драматургічна майстерність Есхіла // Есхіл. Трагедії / пер. А. Содомори, Б. Тена. — К.: Дніпро, 1990. — С. 5—20.

16. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. — Вып. 2. — Тарту: ТГУ, 1973.

17. Хлебников В. Творения. — М.: Советский писатель, 1987. — 736 с.

18. Мелков Ю.А. Факт в постнеклассической науке. — К.: Издатель ПАРАПАН, 2004. — 223 с.

19. Парфенов А.Т. Художественная функция античной истории в английской драматургии эпохи Возрождения (Римские трагедии Бена Джонсона) // Античное наследие в культуре Возрождения. — М.: Наука, 1984. — С. 188—198.

20. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. — М.: Просвещение, 1978. — 607 с.

21. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К.: УЦКД, 2001. — 352 с.

22. Чехов А.П. [Письмо] Ал. П. Чехову, 11 апреля 1889, Москва // Чехов А.П. Собр. соч. : в 12 т. Т. 11 : Письма, 1877-1892. — М.: Гос. изд. худож. лит-ры, 1963. — С. 333—334.

23. Вольф А.Ф. Сновидящая вселенная. Расширение сознания, или Там, где встречаются Дух и Материя. — М.: Постум, 2009. — 346 с.

24. Беличенко А.В. От «книги мира» к образам реальности (очерк имагинативного реализма) // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. — № 20. — К: ЦГО НАН України. — 2008. — С. 167—232.

25. Мамардашвили М., Зинченко В.П. Проблема объективного метода в психологии // Постнеклассическая психология. Социальный конструктивизм и нарративный подход. — 2004. — №1. — С. 45—71.
26. Трубецкой Е. Смысл жизни. — М.: АСТ, 2003. — 396 с.
27. Франкл В. Человек в поисках смысла. — М.: Прогресс, 1990. — 367 с.
28. Станиславский К.С. Работа над ролью («Горе от ума») // Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. — М.: Искусство, 1954. — Т. 4. — С. 67—191.
29. Делез Ж. Логика смысла. — М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. — 480 с.
30. Косиков Г.К. Структура, поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направление, тенденции, проблемы. — М.: Наука, 1984. — С. 155—204.
31. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры // Швейцер А. Благоговение перед жизнью. — М.: Прогресс, 1992. — С. 44—82.
32. Тынянов Ю.Н. О сюжете и фабуле в кино // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 324—326.
33. Кизима В.В. Историческая миссия интеллигенции (метафизический анализ) // Totallogy-XXI. Постнеклассичні дослідження. — № 22. — К: ЦГО НАН України. — 2009. — С. 174—194.
34. Вардзелашвили Ж. Внутренняя сторона текста // Славистика Грузии. — Вып. 5. — Тб.: ТГУ, 2004. — С. 32—36.
35. Елинек Э. «Я ловлю язык на слове...» // Иностранная литература. — 2005. — №7. — magazines.russ.ru/authors/e/elinek.
36. Гоголь Н.В. Размышления о Божественной литургии // Наше наследие. — 1990. — № 5. — С. 38—56.

Вера Фомичева

Формула сюжета ТЕОРИЯ

(под научной и литературной
редакцией Е. Левченко)

ПЕРВИЧНАЯ МАТЕРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА, ВНУТРЕННЕ «БОЛЬНОЙ» ПРЕДМЕТ, НЕСООТВЕТСТВИЕ СОДЕРЖАНИЙ, ЭНЕРГЕТИЧЕСКАЯ ЗАПРУДА, ПРЕДМЕТ С НАВРСТВЕННЫМ НАРУШЕНИЕМ, ПРЕДМЕТ С ВНЕШНИМ НАРУШЕНИЕМ, ДОМИНАНТНЫЙ ФАКТ, СДВИГ «БАЛАНСА ПРИСПОСОБЛЕНИЯ», ПЕРВЫЙ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОСТУПОК, ПЕРВЫЙ ФАКТ ФАБУЛЫ, ТОЛЧОК К РАЗВОРАЧИВАНИЮ СЮЖЕТА, ПОТАЙНАЯ ИНТРИГА, ГЕНЕРИРУЮЩАЯ ПОСТУПКИ ПЕРСОНАЖЕЙ, ПЕРВИЧНАЯ МАТЕРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА, ВНУТРЕННЕ

Раздел I

Элементы формулы

Во внутреннем, как и во внешнем, есть свои правила, и они подчиняются определенным законам, отличным от очевидных и хорошо изученных законов внешнего. И эти законы имеют свой собственный механизм выражения в пьесе. Формула сюжета представляет собой набор элементов, позволяющих средствами внешнего визуализировать сюжет как разворачивание скрытого значения. Одни элементы формулы соответствуют общепринятым значениям в теории драмы, другие – появляются впервые.

« БОЛЬ -
ПРЕД -
НЕСО -
СТВИЕ
ДЕРЖА -
ЭНЕРГЕ -
СКАЯ ЗА -
ПРЕД -
НРАВ -
НЫМ
РУШЕ -
ПРЕД -
ВНЕШ -
НАРУШЕ -
ДОМИ -
НЫ Й
СДВИГ
СА ПРИ -
СОБЛЕ -
ПЕР -
ФУНК -
НАЛЬ -
ПОСТУ -

НОЙ »
МЕТ,
ОТВЕТ -
СО -
НИЙ,
ТИЧЕ -
ПРУДА,
МЕТ С
СТВЕН -
НА -
НИЕМ,
МЕТ С
НИМ
НИЕМ,
НАНТ -
ФАКТ,
«БАЛАН -
СПО -
НИЯ »,
ВЫ Й
ЦИО -
НЫ Й
ПОК,

ПЕРВЫЙ ФАКТ ФАБУЛЫ, ТОЛЧОК К РАЗВОРАЧИВАНИЮ СЮЖЕТА, ПОТАЙНАЯ ИНТРИГА, ГЕНЕРИРУЮЩАЯ ПОСТУПКИ ПЕРСОНАЖЕЙ, ПЕРВИЧНАЯ МАТЕРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА, ВНУТРЕННЕ «БОЛЬНОЙ» ПРЕДМЕТ, НЕСООТВЕТСТВИЕ СОДЕРЖАНИЙ, ЭНЕРГЕТИЧЕСКАЯ ЗАПРУДА, ПРЕДМЕТ С НАВРСТВЕННЫМ НАРУШЕНИЕМ, ПРЕДМЕТ С ВНЕШНИМ НАРУШЕНИЕМ, ДОМИНАНТНЫЙ ФАКТ, СДВИГ «БАЛАНСА ПРИСПОСОБЛЕНИЯ», ПЕРВЫЙ ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ПОСТУПОК, ПЕРВЫЙ ФАКТ ФАБУЛЫ, ТОЛЧОК К РАЗВОРАЧИВАНИЮ СЮЖЕТА, ПОТАЙНАЯ ИНТРИГА, ГЕНЕРИРУЮЩАЯ ПОСТУПКИ ПЕРСОНАЖЕЙ, ПЕРВИЧНАЯ МАТЕРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА, ВНУТРЕННЕ «БОЛЬНОЙ» ПРЕДМЕТ, НЕСООТ-

Работая над книгой, мы в очередной раз убедились в правоте Ницше, утверждавшего, что нет ничего нового в новом, а есть лишь вечное возвращение. Мы возвращаемся к исконной загадке искусства, состоящей в человеческом умении делать живое еще «более живым», хотя смысл нашего возвращения состоит в новых ответах на эту загадку.

В процессе работы возникла необходимость введения новых понятий, обусловленных потребностями *динамического* измерения эстетики, которые отражали бы процесс усообразования внешнего и внутреннего. При этом мы максимально пытаемся опираться на то, что устоялось в искусстве. Ведь новое ценно тогда, когда вбирает в себя все преимущества уже существующего. Тогда и цикл возвращения выглядит небессмысленным, да и не рвется естественная связь с теми, кому мы обязаны не только своими знаниями, но и своим «креативным незнанием», толкающим нас на поиски, — с нашими учителями.

Именно учитель дал мне толчок к многолетней работе по составлению формулы. Речь идет о Михаиле Михайловиче Рудине. Воспитанный на теории эмоционального «зерна» Владимира Ивановича Немировича-Данченко, он поражал умением при первой читке пьесы передать ее скрытое содержание, спрятанное за текстом. Из одномерного пространства мертвых букв пьеса превращалась в живое, наполненное реально осязаемыми людьми пространство — контекст человеческих взаимоотношений, построенный на глубинном нравственном законе. Память зафиксировала это удивительное преобразование на всю творческую жизнь и поддерживала процесс поиска ответа на вопрос, как Михаилу Михайловичу это удавалось. Много подсказал учитель, но пришлось пройти и долгий путь профессиональной деятельности, присутствовать на открытых уроках других преподавателей и метров театра, всегда ориентируясь на этот

удивительный феномен *преобразования*. Ответ был найден совершенно неожиданно: **источник кроется в основоположной двойственности человеческого существования**. Во *внутреннем*, как и во *внешнем*, есть свои правила, и они подчиняются определенным законам, отличным от очевидных и хорошо изученных законов внешнего. И эти законы имеют свой собственный механизм выражения в пьесе. Их понимание, отчасти интуитивное, и позволяло М.Рудину выводить вовне скрытый сюжет пьесы, который студенты проживали вместе с ним.

Формула сюжета представляет собой набор элементов, позволяющих средствами внешнего визуализировать сюжет как разворачивание скрытого значения. Одни элементы формулы соответствуют общепринятым значениям в теории драмы, другие появляются впервые.

Так, само понятие формулы определенным образом соотносится с тем, что Станиславский называл *сверхзадача*, Немирович-Данченко — *эмоциональное «зерно»*, Курбас — *целостность мысли и чувства* как основа анализа пьесы.

Излагая теорию, мы пользуемся традиционными, хотя и уточненными в нашем контексте понятиями *фабулы*, *нарратива*, *героя*, *события*, *событийного ряда*. Несколько изменяется понимание функционального назначения *интриги*, которая у нас выступает в специфическом назначении *потайной интриги*. Понятие *антагониста* заменено понятием *вице-главный герой*, поскольку теория формулы снимает акцент на прямом противостоянии персонажей.

Кроме того, сама формула сюжета предполагает ряд новых терминов: *предметы с нарушениями* (внешним и внутренним), одинаковыми по смыслу, но разными по происхождению; *доминантный факт*, *первый функциональный поступок* героя-представителя предмета с внешним нарушением (вице-главного героя) по отношению к герою-представителю предмета с внутренним нарушением (главного героя).

Глава 1

Выделение драматического содержания через предметный мир

- Характеристика явных и скрытых нарушений.
- Образование предметов со скрытым нарушением.
- Соотношение обоих типов нарушения и предметов в драматическом произведении.

Когда Мария Кнебель пыталась понять, почему метод действенного анализа плохо усваивается студентами, она пришла к неожиданному выводу: эта методика требует большой культуры. К подобной мысли пришел и Евгений Вахтангов, когда заметил главную ошибку школ в том, что все берутся обучать. А надо воспитывать. Это прекрасно понимал Лесь Курбас, системно воспитывая актеров на богатстве философской, психологической, художественной мысли, при этом сознательно направляя внимание учеников на познание бытийных

(в его терминологии «космических» законов). Теория формулы сюжета предполагает продолжение такой традиции, исходя из основоположного принципа единства внешнего и внутреннего.

В соответствии с принципом онтико-онтологической дуальности человек представляет собой динамическую целостность внешнего, руководимого сознанием-1 (С-1) и внутреннего, руководимого сознанием-2 (С-2) (см. Ф; I; 2).

С-1 заставляет «жить на виду у других» и разумно подчиняться нормам общежития. Оно призвано контролировать нарушение норм во внешнем проявлении человека. И делать это сравнительно нетрудно, так как внешний мир практически полностью доступен для считывания внешнего содержания нарушения. Иначе обстоит дело с контролем нарушений во внутреннем существовании.

Как правило, человек не осознает функции двух сфер, в которых одновременно существует, и допускает произвол во внутренней жизни практически постоянно. Во внешней сфере он более предусмотрителен — останавливается перед страхом быть наказанным, во внутренней же сфере он в этом смысле неуязвим, однако только до тех пор, пока не срабатывает нравственная одаренность, данная ему развитой совестью. Как мы уже замечали, в «динамических» терминах это звучит как способность улавливать бытийный дисбаланс.

Развитая способность улавливать бытийный дисбаланс упраздняет произвол во внутреннем мире, одновременно являясь весомой предпосылкой к умению человека различать внутренние нарушения, обращенные впоследствии в материал художественного произведения.

Особенно важно понять, как внутри дуальной целостности выражаются нарушения и как они распределяются между этими двумя сферами, поскольку характеристики их прямо противоположны (как антимир).

1.1. Характеристика явных и скрытых нарушений

Основные признаки, позволяющие определить отличие явных нарушений от скрытых.

I. *Явные* нарушения, в большинстве своем, возникают, на первый взгляд, непредсказуемо или якобы независимо от воли человека. *Они становятся очевидными для всех и требуют немедленного устранения.* Устраняются эти нарушения — что важно для понимания логики формулы — «внешним порядком»: соответствующими общественными институциями или людьми, которые берут на себя (сознательно или стихийно) роль этих институций.

Простейший пример — столкновение двух автомобилей в дорожной аварии. Оно могло произойти потому, что один из водителей находился под воздействием алкоголя, физического утомления и т.д. Независимо от степени серьезности аварии через определенное время ее факт будет зафиксирован дорожными органами, пострадавшим будет в кратчайший срок оказана медицинская помощь, если таковая необходима, машины будут убраны с дороги и на месте происшествия от нее не останется и следа. Этот пример иллюстрирует последнюю характеристику явного нарушения — его относительную кратковременность.

Итак, явные нарушения имеют три основные характеристики: а) непреднамеренность; б) кратковременность; в) снимаются исключительно общественными институциями или людьми, берущими на себя роль этих институций.

Н.В. Нарушения в виде *природных катаклизмов* также относятся к явным, со всеми перечисленными выше характеристиками. Но мы их *не используем в качестве драматических нарушений*, поскольку за ними не просматривается человеческое действие, а только оно может обладать категорией нравственного.

II. *Скрытые* нарушения, наоборот, *преднамеренны*, потому решение продлевать их принимает сам человек, поэтому они относительно *длительны*, *снимаются индивидуальным решением*.

Ни один индивид не имеет доступа к внутренней сфере другого, поэтому во всех без исключения решениях, доведенных до сознания, индивид есть первый и единственный участник действий в этой сфере. Та же авария может быть результатом скрытого нарушения человека, не заботящегося о заповеди «не убий!», садясь за руль.

Явные нарушения достаточно легко определить без предварительного знания. Исковерканные автомобили, битые стекла, нескончаемая очередь застрявших машин — все это без труда классифицируется как нечто нарушающее нормальный ход вещей. Скрытые нравственные нарушения, пока они не стали так печально явными, как в случае с аварией, поддаются считыванию при условии развитого мировоззрения и совести.

Открыто признавая нарушение, человек делает над собой нравственное усилие, оно и составляет собственно действие, через которое нарушение переводится в сферу явного.

Но существует два способа снятия проблемной ситуации: а) открыто признать нравственное нарушение, б) перевести его в предмет с новообразованным содержанием. В обоих случаях это происходит посредством совершения действия.

1.2. Образование предметов со скрытым нарушением

Предметы со скрытым нарушением как особый вид психологических предметов. — Соотношение обоих типов нарушений, находящихся в предметах внеш-

него мира. – Предмет со скрытым нарушением как «первичная материя» для создания художественного произведения.

Как мы уже замечали (см. Ф. II; 3.1.), внутри привычного для нас мира есть «нейтральные» предметы, то есть не завязанные на личную эмоциональную память человека, которые все же могут влиять на него определенным способом. Независимо от его воли они порождают построенный по принципу «случайной мысли» процесс, который сопровождается мимолетным ощущением неприятия. В повседневной жизни мы практически не обращаем внимания на это ощущение, тем более что оно вызывает особый глубинный нравственный дискомфорт, от которого хочется поскорее избавиться.

Дело в том, что образование предметов происходит исходя из двух потребностей человека, которые можно обозначить как *утилитарную* и *психологическую*. Предметы преимущественно образуются из утилитарной потребности, рождающей таким образом социальный прогресс. Но в проблемных ситуациях человек способен, не изымая утилитарное значение, использовать предмет как психологическое оружие (по Выготскому), которое помогает ему решить эту ситуацию. Человеку нужно позвонить — и он завязывает узелок на память. Тогда платок с узелком несет память о проблемной ситуации и таким образом «обязывает» к его решению. В таком видоизмененном состоянии утилитарный предмет приобретает значение предмета психологического.

Но это соответствует ситуации, в которой человек связан на внешний мир и на отношения с другими людьми. Если же проблемная ситуация завязана на внутренний мир человека, на его экзистенцию, на глубинное нравственное начало, которое находится в сфере скрытого, то тогда роль психологического орудия видоизменяется. В отличие от нейтрального предмета, каким является платок (его мог

бы заменить, например, звон будильника, поставленного на нужное время), предмет по снятию психического напряжения, возникшего в результате тенденции к нравственному нарушению, не случаен. Он должен иметь функциональное значение, аналогичное значению уже существующего предмета. Ярким примером этого может служить кукла Барби. Она возникла по аналогии с обычной куклой, созданной для воспитания девочки.

Таким образом, человек иногда опредмечивает нечто в реальной жизни, потому что у него есть необходимость напряженное внутреннее содержание вывести вовне. В результате опредмечивания внутреннего напряжения образуются предметы, сохраняющие перенесенную в них человеком тенденцию к нравственному нарушению, то есть изменяется их привычное утилитарное *содержание*.

Иными словами, когда тенденция к нарушению (созданию бытийного дисбаланса), увеличивается до критической массы, тогда возникает необходимость вынесения этой массы вовне. Есть два способа разрешения этой необходимости: во-первых, прямое признание, снимающее психическое напряжение через называние или определенный поступок, и, во-вторых, перенесение этого напряжения в новообразованный предмет. Именно второй способ представляет для нас главный интерес.

Таким образом, следуя теории Выготского, регуляция возникшего дисбаланса, когда тенденция к нарушению перевешивает, осуществляется с помощью психологического предмета, в результате чего образуется новый предмет. Следовательно, при снятии проблемной ситуации, завязанной на бытийный дисбаланс, в мире появляется предмет с новым содержанием. Главная его характеристика та, что он «ненормальный», внутренне «больной».

Момент снятия дисбаланса и восстановления баланса производится исключительно самим человеком, так как

никто иной, как он сам, представляет абсолютную власть в этой сфере. Таким образом, при снятии проблемной ситуации, завязанной на бытийный дисбаланс, в мире появляется предмет с новым содержанием. Такой предмет, вобрав в себя динамику психического напряжения внутреннего нарушения, и представляет собой *первичную материю* для построения художественного пространства, так как соответствует всем характеристикам скрытого нарушения (преднамеренны, относительно длительны, снимаются индивидуальным решением). Это позволяет, во-первых, на его основе создавать художественное пространство любой длительности, до тех пор, пока тенденция к нравственному нарушению, закодированная в нем и положенная в основу произведения, не будет выявлена и баланс не будет восстановлен.

Так у Шекспира королевский трон воплощает абсолютную власть и создан по аналогии с Божественным тронном. Но никакой человек не идеален, и само по себе стремление к трону в шекспировских пьесах выражает тенденцию к скрытому нарушению — узурпации абсолютной власти смертным (не достойным этого) человеком. Поэтому трон у Шекспира становится лобным местом, где летят головы всех, кто на нем восседает. У Чехова это усадьба — своя и занятая паразитирующими людьми.

Для умения работать с формулой, важно понять: *как бы внешне ни оправдывалось нарушение социальной структуры, каким бы «нормальным» ни казалось современному человеку, оно все равно сохраняется в своем первичном значении.* Об этом значении мы все равно «знаем» в глубине, хотя, как правило, и пытаемся от этого знания отмахнуться.

Приведем очевиднейший пример. Как мы уже заметили, появление некоторых предметов утилитарно логично — компьютер возник для более легкого доступа к информации. Но в том же предмете — компьютере — заложена потенциальная возможность для реализации скрытых нарушений.

Так интернет позволяет нарушать законы (явное нарушение) и глубинные бытийные нормы (скрытые нарушения).

Так явное нарушение — очевидная дезинформация на странице электронной газеты или детская порнография.

В этом же компьютере есть страница брачных объявлений. Ее история восходит к едва заметному объявлению о поиске партнера в разделе объявлений одной прибалтийской, еще советской, газеты. Возникло оно потому, что некоторые люди, не имея возможности расширить круг знакомых, в поисках избранника или избранницы накопили в себе такое сильное психическое напряжение, что избавиться от него стало возможным только переносом вовне, в виде брачного объявления в газете. Так как подобное психическое напряжение испытывали многие, этот предмет перешел в разряд социально привычных, трансформировавшись в брачную газету, адаптировавшую возникший дисбаланс для социума. Интернет в свою очередь заменил брачную газету и расширил возможности этого дисбаланса до глобального уровня. Нравственное нарушение, пройдя путь прогресса вместе с предметом, потеряло первоначальную актуальность, но сохранило содержание. Но как бы легко или трудно ни происходило внедрение новообразованного предмета в социальную действительность, он всегда будет сохранять в себе психическую энергию скрытого нарушения. Иными словами, как бы внешне ни оправдывалось это нарушение социальной структурой, каким бы нормальным ни казалось современному человеку, оно все равно сохраняется в своем первичном значении: мужчина предлагает себя на продажу как выставочный экземпляр, то же самое делает женщина, которой не вменено предлагать себя неопределенному кругу незнакомых людей.

1.3. Соотношение обоих типов нарушения и предметов в драматическом произведении

Особенности существования предметов с нарушениями в жизни и в художественном пространстве. — Предметы с нарушениями в «Гамлете» и «Дяде Ване».

Взаимное расположение предметов по принципу «внешнее» — «внутреннее» — искусственное, но таким образом собирается целостность художественного текста как целостность человеческой природы (см. Ф.; II; 3.2).

Предметы, как с внешним, так и с внутренним нарушением, однажды возникнув, занимают свое место среди предметов внешнего мира, существуя каждый сам по себе. Причем найти предмет с аналогичным внутреннему содержанию во внешнем проявлении почти не представляется возможным. И связано это с тем, что, как мы помним, внешние нарушения кратковременны, а, следовательно, предметы с внешними нарушениями во внешней среде не существуют длительное время. Поэтому в спектакле, как правило, внешнее нарушение специально вносится в предмет (часто это бывает тот же предмет, что и с внутренним нарушением).

Поскольку скрытые нарушения *преднамеренны*, относительно *длительны*, снимаются *индивидуальным решением*, предмет, представляющий такое нарушение, есть источник бесконечно протяженного разворачивания этого нарушения. И наоборот, явные нарушения, характеризующиеся непреднамеренностью (или открытыми намерениями), кратковременностью, снимающиеся исключительно общественными институциями, есть источниками дискретности, точности драматического содержания.

Предметы, в которых заложены нарушения, несут критическую массу создавшего их психического напряжения. Содержание этого напряжения, соответственно, будет или

скрытым, или явным. Явное содержание мы считываем сразу, скрытое же содержание должны разгадать. Но сделать это трудно, потому что надо владеть ключом, открывающим ход к этому содержанию.

Этот ход мы подробнее постараемся показать в разделе III.

Сейчас обратимся к общему принципу столкновения двух воплощенных в предметах содержаний на сцене.

Например, как мы уже говорили, трон воплощает абсолютную власть и создан по аналогии с функциональным значением Божественного трона. Его могут занимать наместники бога на земле — члены королевских фамилий, имеющие на это право по рождению. До тех пор, пока в предмет — трон — не внесено внешнее нарушение, этот предмет несет в себе указанное выше значение, мирно сосуществуя с другими «стульями». В реальной действительности, например, трону может соответствовать стул, поставленный во главе обеденного стола, сохраняющий то же содержание, что и трон, но в меньшем масштабе.

Именно потому, что трон, как предмет из разряда «стульев», несет в себе «скрытое» содержание исключительной власти, он содержит внутреннее нарушение и для его выявления, в свою очередь, требуется предмет с внешним нарушением. Этот предмет с аналогичным трону содержанием может послужить поводом для создания формулы очередного сюжета.

Посмотрим, как это сделано в пьесе Шекспира «Гамлет». Трон, который занимает Клавдий, несет в себе содержание *скрытого* нравственного нарушения. Этот же трон обозначен нарушением *явным* — только что он освободился в результате убийства короля. Разделим оба трона искусственно: пришили черный бант на трон, где совсем недавно восседал отравленный король. Благодаря этому сразу идет внешнее узнавание траура, и, таким образом, возникает

предмет с внешним нарушением. Разумеется, в обычной жизни никто не повесит черный бант на трон, его, как правило, в европейских странах помещают на дверях дома. Тем не менее, в рамках здоровой логики по функциональному значению черного банта это вполне можно сделать. Зачем нужен черный бант? Он нужен для того, чтобы одновременно сталкивались два содержания. Трон — предмет внутренне «больной» и трон, явно отмеченный смертью. Еще раз подчеркнем: формально у Шекспира нет такого разделения, но в столкновении драматических содержаний оно присутствует.

Рассмотрим еще один пример. У Чехова в пьесе «Дядя Ваня» усадьба также представляет собой сразу два содержания (внешнее и внутреннее), заключенные в одном предмете. Усадьба, занятая приживалами (внешнее нарушение), и эта же усадьба, мнимое достояние Войницкого, где он, по сути, тоже приживал, хотя и находит этому оправдание (внутреннее нарушение). Тогда усадьба из 26 огромных комнат может вполне превратиться в гостиницу (вносится внешнее нарушение), в холле которой находится конторка (ресепшен), за которой работают дядя Ваня и Соня.

На приведенных нами примерах можно заметить, что функциональные значения обоих предметов одинаковые. Однако второй предмет с внешним нарушением (трон, обозначенный трауром, дом-усадьба в виде гостиницы), провоцирует *несоответствие*. Это первое и главное условие. Возникновение несоответствия и предполагает формула как принципиальное условие для выявления вовне скрытого (нравственного) нарушения. Благодаря возникшему несоответствию образуется как бы энергетическая запруда, готовая развернуться в сюжет будущего произведения.

Для этого нужны персонажи. Так за каждым предметом должны стоять представители их содержания. В «Гамлете» трон представляют король и принц, в качестве наследника.

В «Дяде Ване» деревенскую усадьбу — ее юридический хозяин и брат покойной жены хозяина, претендующий на роль хозяина. Персонажи, представляющие предметы соответственно их содержанию, также сохраняют образованное этими предметами несоответствие, которое в свою очередь ставит их в «неловкое» положение, провоцирующее неприятие друг друга и образующее напряженность в их взаимоотношениях, которая, тем не менее, не является прямой: протагонист — антагонист (см. Ф.; II; 2.2).

Глава 2

Те, кто воплощает содержание нарушений. Главный и вице-главный герои

– Эстетические задачи главного и вице-главного героев в разворачивании драматического содержания.
– В чем сущность единства главного и вице-главного героев?

Выявить скрытое нарушение возможно в том случае, когда будет точно установлен носитель этого нарушения. Поэтому каждый предмет имеет своего представителя: *предмет с нравственным нарушением воплощает главный герой и предмет с внешним нарушением — вице-главный*. Они равны по значению в силу той же онтико-онтологической дуальности человека. Однако у них различные функции в разворачивании драматического содержания.

Определяет эту функцию логика противостояния. Главный

герой всегда носитель тенденции к нарушению (*внутренне*). Вице-главный герой — основной провокатор разоблачения главного героя. Он *явный* носитель скрытой главным тенденции к нарушению. Так возникает противостояние, при котором явное провоцирует проявление скрытого. Скрытое проявляется не прямо, а строится по схеме «травли». Главного героя как бы загоняют в угол. Спасаясь от разоблачения, он часто выступает в виде жертвы. Завязывается интрига, к которой присоединяются второстепенные персонажи. Цепь поступков формирует фабулу.

Все остальные персонажи, если в них возникает необходимость, представляют внешние нарушения, соотнесенные с тем же содержанием, которое в тенденции несет главный герой (см. Ф; I; 2.1). С точки зрения формулы сюжета главный и вице-главный герои составляют некое единство. В каком смысле они едины? Прежде всего, в онтико-онтологическом. Но это единство особое, исключаящее или игнорирующее разделение персонажей на положительных и отрицательных.

Основное различие главного и вице-главного персонажей строится на том, что главный герой, в отличие от вице-главного, не совершает нарушение, а всегда находится в *тенденции*. Это похоже на человека, желающего опубликовать брачное объявление в интернете, с уже напечатанными данными, но не решающегося нажать на «клик». Так в пьесе Чехова «Дядя Ваня» мы застаем Войницкого в тенденции *приживала*, перед которым встает вопрос выбора: оставаться в усадьбе или покинуть ее, начав новую жизнь. Более того, главный герой, защищая свою тенденцию к нарушению, часто ведет себя агрессивно. Войницкий стреляет в Серебрякова, Гамлет становится причиной смерти шести человек и т.д.

Почему же так устойчиво понятие безусловной положительности главного героя? На наш взгляд, оно возникло

вследствие того, что он претерпевает постоянные нападения со стороны вице-главного. Это, безусловно, так и есть: главный герой является жертвой нападков и агрессий, но не потому, что он положительный, а вице-главный отрицательный, а потому, что эстетической задачей вице-главного (а мы, в данном случае, особенно настаиваем на различии эстетического и того, что соответствует реальной жизни) есть провокация главного героя на финальное признание своей тенденции к нравственному нарушению, а таким образом и выявление скрытого.

В реальной жизни разрешение ситуации может быть как со знаком плюс, так и со знаком минус, в зависимости от того, какое решение примет человек по отношению к нравственному нарушению. Литературный герой *не совершает* нарушения, он лишь в *тенденции* и в этом смысле отличается от реального человека. Он потому и герой, что *не совершает нарушение, тенденция к которому в нем заложена*. Таким образом, именно герой сохраняет в себе идею симметрии, по отношению к которой в финале выравнивается асимметрия явного фабульного нарушения.

Глава 3

Доминантный факт

- Отличие доминантного факта от конфликтного факта и исходного события.
- Что дает установление доминантного факта для построения формулы сюжета?
- Функция доминантного факта в разворачивании формулы сюжета?

В предыдущей главе мы определили, что первые два элемента формулы сюжета, предметы с обоими типами содержаний нарушений и их носители (главный и вице-главный герой) оказываются в ситуации искусственного столкновения. Исходный смысл этого столкновения состоит в том, что главного героя необходимо лишить тех обстоятельств его жизни, которые позволяют ему находиться в тенденции к нравственному нарушению. Иными словами, лишить его защиты. Делается это привнесением в формулу сюжета ее следующего элемента — доминантного факта.

Этот элемент формулы близок к уже имеющимся в теории драмы терминам: «ведущее предлагаемое обстоятельство», принадлежащему Георгию Товстоногову, в какой то мере к «конфликтному факту» Александра Поламишева и, конечно же, к традиционному «исходному событию».

Почему было принято нелегкое решение ввести новый термин? Во-первых, потому что существуют существенные различия в самом значении. Доминантный факт тоже вынесен в начало за рамки пьесы, но, в отличие от значения, содержащегося в уже существующих терминах, является только *поводом* к разворачиванию фабулы, но еще не разворачивает ее.

В логике формулы сюжета доминантный факт нужен для сдвига «баланса приспособления» главного героя. *Точно установленный доминантный факт гарантирует точное определение вице-главного героя.*

С одной стороны, мы близки к Поламишеву, использующему термин «факт», а не «событие», потому что при составлении формулы мы имеем дело именно с фактом фабулы, которому еще предстоит стать событием в процессе разворачивания сюжета. Но доминантный факт побуждает к действию только главного героя, и поэтому мы не можем назвать его конфликтным. В этом состоит его отличие от термина Поламишева, уже предусматривающего конфликт как противостояние, по крайней мере, двух персонажей. Мы могли бы назвать его «ведущим предлагаемым обстоятельством», однако и от этого термина пришлось отказаться потому, что он по смыслу все-таки близок к понятию «исходное событие». А в момент составления формулы разворачивание сюжета еще не началось.

Факт назван доминантным, чтобы подчеркнуть его исключительное влияние на главного героя как носителя нравственного нарушения.

Какова его функция в разворачивании сюжета? Можно заметить, что главный герой погружен в окружающие обстоятельства так, что внешне не привлекает к себе внимания. Для него созданы специальные условия, позволяющие внешне соответствовать моральным нормам, хотя внутренне он уже осуществляет нежелание им подчиниться. Снова обратимся за примером, к пьесе Шекспира «Гамлет». Принц Гамлет, наследник королевского престола (мы специально подчеркиваем этот социальный статус), живет за пределами Дании. Это снимает с него на время ответственность за страну, хотя при этом он сохраняет статус наследника короля. И, судя по всему, у него нет желания возвращаться в Данию. Подтверждение этому мы находим в преднамеренном решении Клавдия оставить Гамлета в Дании еще на некоторое время (неважно, что для этого у дяди есть свои основания). Важно, что после занятия дядей трона Гамлет стремится Данию покинуть. Следовательно, пребывание в Англии, для Гамлета есть своего рода убежище или временное спасение от выполнения нравственного долга. Он вынужденно вернулся в Данию из-за скоропостижной смерти отца. Тем самым скоропостижная смерть отца является доминантным фактом, сдвинувшим созданный этим персонажем «баланс приспособления».

Дополним нашу мысль примером из пьесы «Дядя Ваня». Вся история с покупкой усадьбы дает Войницкому якобы право жить в ней, но это компромиссное положение, позволяющее ему уклоняться от выполнения нравственной обязанности мужчины. Для Войницкого возвращение Серебрякова, как хозяина, в усадьбу — доминантный факт. Он может быть «рассекречен» в своей тенденции к нарушению. Если бы не отставка Серебрякова, уклад жизни в усадьбе остался бы прежним, а перед Войницким не встала бы необходимость выбора между нравственным и юридическим правом жить в усадьбе.

Таким образом, исключительное назначение доминантного факта состоит в сдвиге «баланса приспособления» главного героя, вынужденного предпринимать меры по восстановлению этого баланса.

Вторая характеристика доминантного факта состоит в том, что его обстоятельства связаны с вице-главным героем. Это происходит потому, что вице-главный герой как представитель внешнего нарушения должен быть противопоставлен главному герою во внешнем, в фабуле.

Но связаны они своеобразно. Вице-главный герой — не всегда прямой участник доминантного факта, часто он задействован в нем опосредовано. В пьесе Шекспира «Гамлет» неестественная смерть отца Гамлета завязана на Фортинбраса. И хотя в пьесе в смерти отца Гамлета обвиняется Клавдий, персонажем, который займет трон отравленного короля, будет именно Фортинбрас, в отличие от пьесы «Дядя Ваня», где Серебряков — прямой участник доминантного факта.

В основном, доминантный факт представляет собой специальные даты, такие как дни рождения, свадьбы, праздники, юбилеи, уход на пенсию, приезды, отъезды, неожиданные несчастья и т.д.

Сейчас сделаем остановку и, подытожив сказанное, представим рассмотренные нами элементы формулы для большей наглядности в виде рисунка. Чтобы все это выглядело не так скучно, представим на рисунке человечка разделенного надвое. Левая часть будет представлять внешнюю сферу его существования, правая — внутреннюю сферу. Соответственно им мы разместим элементы формулы.

Сознание С1
Внешнее нарушение

Сознание С2
Внутреннее
нарушение

Предмет внешне
«больной»

Вице-главный герой

Предмет внутренне
«больной»

Главный герой



Первый функциональный поступок
вице-главного героя (первый факт фабулы)

Здесь есть еще не представленный нами элемент — первый функциональный поступок вице-главного героя, который нам осталось обосновать для завершения построения формулы сюжета.

Глава 4

Первый функциональный поступок вице-главного персонажа

- Потайная интрига – «нотный стан» для расположения фактов фабулы.
- Первый функциональный поступок вице-главного героя и его связь с первым фактом фабулы.
- Фабула – пространство для выявления взаимоотношений персонажей.

Заметим, что, безусловно, творческий процесс не поддается рациональной схеме. Тем не менее, бессмысленно отрицать и то, что процесс написания художественного произведения подчиняется определенным законам. Взглянув на построение формулы сюжета, можно заметить, что ее элементы выстроены в определенной последовательности. Как во всякой формуле — это одно из основных условий, и в связи с этим мы хотим подчеркнуть, что первый функциональный поступок вице-главного героя, является последним эле-

ментом формулы, задающим движение разворачиванию сюжета.

Первый функциональный поступок вице-главного героя образует первый факт фабулы, в обстоятельствах которого главный герой, лишенный к этому моменту компромиссного убежища, начинает рассекречиваться в тенденции к нравственному нарушению. В этом определении мы как бы сами себе противоречим, утверждая ранее, что эти персонажи не противостоят друг другу прямо. Но эта провокация непрямая и вызвана обстоятельствами, напрямую не связанными с главным героем. За счет чего же она происходит?

В пьесе и, вероятно, в любом литературном произведении есть заданная автором линия взаимоотношений персонажей, которая имеет специфическую особенность генерировать уровень взаимоотношений главного персонажа с второстепенными, при том, что главный герой в ней непосредственно не участвует. Она — прерогатива поступков вице-главного. Притом, что она легко считывается, она в то же время как бы не выражена фактически. Мы назвали ее *потайной интригой* (см. Ф; I; 2.3)

Так в пьесе Чехова «Дядя Ваня» есть всеми знаемая линия взаимного интереса жены Серебрякова и доктора Астрова. Эта линия проходит через всю пьесу, при этом имеет четко выраженное начало, развитие и конец. Зачем автору понадобилась эта линия любовных взаимоотношений второстепенных персонажей, никак не связанная с выявлением тенденции Войницкого к нравственному нарушению? Подобная потайная интрига прослеживается и в других пьесах Чехова. Так, например, в «Вишневом саде» есть любовная история Раневской, которая вообще построена на отсутствующем персонаже. Он представлен только письмами, которые Раневская от него получает. Но, тем не менее, эта интрига определяет взаимоотношения Раневской с другими персонажами.

Дело в том, что эта линия уже заданных автором взаимоотношений, является как бы «нотным станом», по меткому выражению одной из наших учениц, записи фактического ряда (фабулы) пьесы. В первом акте пьесы Чехова «Дядя Ваня» причину опоздания Серебрякова и компании к чаю — факт, который сам по себе объяснить нельзя до тех пор, пока мы не расположим его в обстоятельствах намечающегося романа доктора и жены Серебрякова. Возникает неожиданная догадка: не является ли причиной опоздания супругов к чаю присутствие доктора Астрова в усадьбе? Не пытается ли Серебряков избежать встречи жены и доктора, рассчитывая, что к их возвращению (прошло уже два часа) чаепитие закончится? Если причина в этом, то мы уже как бы имеем точку отсчета возникновения взаимоотношений всех других персонажей. К тому же, Чехов для того, чтобы усугубить эти взаимоотношения, не позволяет Серебрякову избежать встречи его жены с будущим (любовником, супругом?). Мы видим, что нет никого, кто бы мог принять решение отменить чаепитие. Соня, настоящий и бывший хозяин отсутствуют. Поэтому и стоит на столе давно остывший самовар, в одиночестве сидит за ним Астров, который «держится» и не пьет водку. Наконец, супруги и компания возвращаются, и неожиданно для всех (кроме Серебрякова), тот просит подать чай в кабинет, уведя с собой жену, которая вскоре, однако, вырвется из-под надзора мужа, чтобы увидеть Астрова. Он в свою очередь объявит ей, что сегодня, вероятно, останется ночевать:

Астров (Елене Андреевне). Я ведь к вашему мужу. Вы писали, что он очень болен, ревматизм и еще что-то, а оказывается, он здоровехонек.

Елена Андреевна. Вчера вечером он хандрил, жаловался на боли в ногах, а сегодня ничего...

Астров. А я-то сломя голову скакал тридцать верст. Ну, да ничего, не впервой. Зато уж останусь у вас до завтра и по крайней мере выплюсь.

Ночевка не получится, это понятно (иначе линия их взаимоотношений укоротится или остановится), и будет перенесена во второй акт пьесы.

Какой вывод из вышесказанного уже можно сделать?

Присутствие Астрова объяснило причину опоздания супругов к чаю. Оно же стало поводом и для второй сцены, в которой Войницкий пытался выяснить, насколько серьезен для него взаимный интерес Астрова и Елены Андреевны и как этот намечающийся роман может помешать ему сохранить свое место в усадьбе. (Сразу скажем: угроза романа послужит причиной принятия Серебряковым решения продать усадьбу, после ночного бдения во втором акте.) Итак, возвращаясь к первому акту, мы видим, что присутствие Астрова, а затем угроза возможности того, что он останется ночевать, породила сцену Войницкого и Елены Андреевны во втором акте, а до этого сцену Елены Андреевны с Соней после отъезда Астрова. Таким образом, мы видим, что все сцены первого акта пьесы и, забегая вперед, скажем, и всех последующих актов, будут подчинены потайной интриге.

Следовательно, потайная интрига, генерируя логику образования фактического ряда пьесы и, будучи по своей природе сквозной, определяет причинно-следственную связь поступков персонажей, формирующих фактический ряд пьесы, ее фабулу. И в этом смысле, она является руслом разворачивающегося сюжета, который есть самим движением контекста, взаимоотношений персонажей, возникающий в результате их поступков, зафиксированных в виде внешних «треснутых фактов». Этот нравственный контекст и считывает зритель.

Все вышесказанное приобретает еще большее значение, если за последствиями первого функционального поступка мы в ряду следующих фактов увидим первый «треснувший факт» — сорванное чаепитие, в обстоятельствах которого началось выявление скрытого нарушения вовне.

Таким образом, *первый функциональный поступок* позволяет осуществлять *непрямую провокацию главного героя вице-главным*.

Повторим, первый фабульный факт — «сорванное чаепитие» — в пьесе «Дядя Ваня» — это результат намечающегося романа доктора и жены Серебрякова. В качестве вице-главного героя он совершает первый функциональный поступок — сознательно опаздывает к чаю. И совершает его не специально для Войницкого, чтобы подчеркнуть этим свое право хозяина и, таким образом, вынудить его покинуть усадьбу. Это было бы прямое противостояние. Серебрякову Войницкий, безусловно, мешает, но при этом он занят исключительно собой и своей женой. Именно поэтому Войницкий впервые появляется в пьесе, как ни странно, в ранге заслужившего себе место в усадьбе «приживала» (мы его видим, в отличие от Астрова, заспанным и в помятом костюме, хотя и в щегольском галстуке). Но факт опоздания к чаю хозяина его насторожил, а, следовательно, и вынудил предпринимать действия (совершать ответные поступки) по своей защите. Из вышесказанного можно заключить, что первый функциональный поступок является первой «провокацией», заставляющей рассекречиваться главного персонажа, и толчком к разворачиванию сюжета.

Первый функциональный поступок вице-главного персонажа, как правило, включается в ремарку первого акта и, как правило, начинает пьесу.

Таким образом, **формула сюжета** вбирает в себя следующие элементы: *герой*, в котором воплощается тенденция к скрытому нарушению, *вице-главный герой*, в котором это нарушение проявляется открыто, соответствующие этим героям **предметы**, а также, **доминантный факт** и **первый функциональный поступок** вице-главного героя по отношению к главному.

Глава 1

Еще раз о потайной интриге. Событийный ряд

- Особенность потайной интриги.
- Становление события. Образование поступков персонажей.
- Потайная интрига прерогатива вице-главного героя. Первый уровень взаимоотношений персонажей. Непрямая причастность главного героя к потайной интриге.
- Второй уровень взаимоотношений персонажей. Совпадение потайной интриги и сюжета пьесы.

Термин «первый функциональный поступок» вице-главного героя был введен нами для того, чтобы обозначить начало разворачивания сюжета пьесы. Однако, как мы уже знаем, этот поступок возникает в обстоятельствах потайной интриги, которая по своим характеристикам также представляет собой сюжет. Значит ли это, что в пьесе два сюжета? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно разобраться, как соотносятся между собой потайная интрига и то, что мы определили как сюжет пьесы.

У потайной интриги есть одна особенность, на которую мы еще

не указывали. В то время как сюжет пьесы имеет только одного представителя внутреннего нарушения — главного героя, внутреннее нарушение, положенное в основу потайной интриги, представлено сразу двумя представителями (например, Астров и Елена Андреевна). Такое двойное представительство позволяет «автоматически» развернуть содержание нравственного нарушения. В этом случае оба представителя не только не скрывают своих намерений, а, напротив, пытаются их реализовать. За счет этого создаются проблемные ситуации, в которые «автоматически» втягиваются другие персонажи. И в первую очередь, вице-главный герой, которому вменено совершать первый функциональный поступок, являющийся первым звеном в цепи последующих поступков, формирующих становление событий.

Таким образом, мы подошли к вопросу о *событии* и *событийном ряде*. Итак, судя по всему, событийный ряд пьесы образуется в обстоятельствах потайной интриги, а не собственно сюжета пьесы, как это принято считать. Следовательно, с одной стороны, в художественном пространстве пьесы присутствует событийный ряд, и это не противоречит теории драмы. С другой стороны, он не принадлежит ее сюжету, и такая постановка вопроса настораживает своей смелостью.

Постараемся доказать, что это так. Снова обратимся к Чехову. Так, в первом акте пьесы «Дядя Ваня» намечающийся любовный роман жены Серебрякова и Астрова (уже выявленное нравственное нарушение, развивающееся «автоматически») создал проблемную ситуацию возможной потери Серебряковым жены. В этой ситуации Астров, главный герой любовного романа, приехавший по вызову Елены Андреевны к больному мужу, вознамерился остаться ночевать в усадьбе. Как на это отреагировали персонажи, втянутые в эту ситуацию? Они сделали все возможное, чтобы Астров отказался от этой затеи. Благодаря этому на линии потайной

интриги произошло становление первого события — «несостоявшаяся ночевка доктора Астрова».

Во втором акте, когда все же Астров остался ночевать, в надежде объясниться с Еленой Андреевной, ему этого также не позволили сделать. В результате произошло становление второго события на линии потайной интриги — «несостоявшаяся ночная встреча Астрова и Елены Андреевны» и т. д.

Как видим, в этом примере толчок к становлению событий связан с обстоятельствами потайной интриги. Почему становление происходит именно в этих обстоятельствах?

В процессе становления события персонажи совершают поступки, которые выводятся вовне. Одни из них направлены на снятие проблемной ситуации интриги (Серебряков специально опаздывает к чаю), другие, напротив, для ее развития (Астров два часа сидит в ожидании Елены Андреевны и т. д.).

Все эти поступки имеют одну особенность: отмечены знаком минус, что объясняется эстетической задачей персонажей спровоцировать поступки главного героя, приводящие к его саморассекречиванию.

Анализируя функцию потайной интриги, мы заметили, что главный герой непосредственно в ней не участвует, но он участвует в становлении события.

Снова вернемся к первому акту пьесы «Дядя Ваня». По ходу становления события первого акта, Войницкий, следя за поступками Астрова (решил остаться ночевать, что бывает крайне редко, пригласил Елену Андреевну посетить его усадьбу), Серебрякова (отказался от чая) и Елены Андреевны (вернулась к столу), увидел в них для себя угрозу. В ответ на это, он скомпрометировал в глазах Астрова супружескую пару, свою мать и в финале акта, после отъезда Астрова, продемонстрировал свою любовь к Елене Андреевне, зная, что она заинтересована другим. Для чего Войницкому пона-

добилось так себя вести? Ответ напрашивается сам собой. Он, сохраняя тенденцию к нравственному нарушению, стремится восстановить нарушенную первым функциональным поступком вице-главного героя свою компромиссную ситуацию. И поскольку от него не зависит развитие потайной интриги (в первом акте Астрова пригласила приехать Елена Андреевна, во втором – Соня, в третьем и четвертом актах Астров появился уже без приглашения на правах друга Войницкого), то влиять на становление события он может только опосредовано. Интрига, в свою очередь, определяет не только качество его поступков, но и вынуждает его принимать участие в становлении событий.

Учитывая то, что главный герой прямо не задействован во взаимоотношениях персонажей потайной интриги, то уровень отношений этих персонажей можно назвать первым (базовым) уровнем. И, исходя из этого, можно сделать вывод: *на первом уровне взаимоотношений образуется русло, выводящее вовне поступки задействованных в потайной интриге персонажей, а заодно и провоцирующих главного героя активно защищаться ответными поступками.*

Следовательно, поступки персонажей, возникающие на потайной интриге, воздействуя на главного героя непрямо, являются *условиями*, в которых он совершает ряд ответных поступков. Причина же этих поступков кроется в нем самом, в том нравственном нарушении, тенденцию к которому он скрывает. Из этого следует, что главный герой есть точка пересечения условий и скрытой причины.

Процесс выявления этой причины происходит в сюжете. Но при этом мы не можем игнорировать потайную интригу как носитель условий разворачивания нарушения главного героя. Таким образом, сюжет пьесы тоже оказывается пересечением условий и скрытой причины. Исходя из этого, вне потайной интриги построить событийный ряд пьесы нельзя.

*Через потайную интригу мы попадаем в естественную человеческую ситуацию, определяемую в метафизике тотальности как причинно-кондициональная самодетерминация: человек, причинно воздействуя на ситуацию, получает не прямой ответ в виде изменившихся после его воздействия условий. Таким образом, будучи точкой пересечения причин и условий, человек постоянно испытывает на себе результаты собственных действий (прим. Е. Левченко).

Итак, условия-поступки, возникающие на потайной интриге, непрямо воздействуя на героя, создают предпосылку к событийному ряду, неотъемлемой частью которого они являются, в то время как причина (нарушение) является решающей в становлении *событий сюжета*.

Природа события такова, что оно виртуально. Когда мы определяем событие, его еще нет. Между тем, когда мы его определили и оно состоялось в сознании зрителей, возникает пространство и время. В этом пространстве и времени и проявляется момент изживания одного нарушения другим.

Фактически *событие нам нужно для того, чтобы создать пространство для изживания одного нарушения другим*. По смыслу оно не имеет прямого отношения к борьбе главного и вице-главного героев.

Если в первом акте пьесы происходит становление события «несостоявшаяся ночевка Астрова», то каким образом в этом же первом акте разворачивается *сюжет пьесы*? Нам думается, что это происходит посредством ответных поступков главного героя как единственного представителя нравственного нарушения. И в связи с этим важно подчеркнуть, что именно по причине единственной причастности главного героя к нравственному нарушению, выраженного в формуле сюжета, динамика разворачивания нарушения выявляется через становление событий потайной интриги. Но при этом последовательный ряд поступков героя образует динамику разворачивания скрытой причины этих

поступков. Смысл поступков открывается в кульминации пьесы прямым выведением вовне нравственного нарушения. В силу этого, *поступки, совершенные главным героем образуют второй уровень взаимоотношений персонажей, выявляющих исключительно динамику разворачивания его тенденции к нравственному нарушению.*

Нам кажется, что теперь мы можем ответить на вопрос, поставленный в начале главы: есть ли в пьесе два сюжета. Для этого вернемся к идее зеркальной симметричности функций сфер сознания человека в его онтико-онтологической (внешней – внутренней) целостности.

Одним из принципиальных положений формулы сюжета является единство художественного пространства пьесы, которую формируют предметы со скрытым и явным нарушениями, представленные главным и вице-главным героями. Согласно этому положению в пьесе сохраняется этот же онтико-онтологический принцип и по отношению к сюжету пьесы. Сюжет в пьесе один, так же как един человек. Но в тоже время в нем есть два пространства для выявления нравственного нарушения – очевидное и неочевидное. Очевидное нарушение принадлежит пространству *условий* – потайной интриги, которая закономерно связана с вице-главным героем. Неочевидное – к скрытой *причине* поступков главного героя, где он является единственным действующим лицом. Они расположены симметрично по отношению к событийному ряду пьесы, который, как мы уже сказали, можно выстроить, только имея двух представителей нравственного нарушения. Потайная интрига, как очевидная форма сюжета, генерирует «прямые» поступки задействованных в ней персонажей, в частности, вице-главного героя, которые выводятся в фактический ряд фабулы со стороны явного нравственного нарушения. Неочевидная форма сюжета генерирует ответные «непрямые» (с подоплекой) поступки главного героя, которые также выводятся в фактический

ряд пьесы со стороны скрытого нравственного нарушения. Двигаясь по фактическому ряду, они и осуществляют разворачивание сюжета пьесы как единого художественного пространства.

Таким образом, поступки, образованные в результате явного нравственного нарушения, провоцируют в ответ образование скрытых поступков, создавая предпосылку для выявления причины их образования. *Процесс выявления вовне причины этих поступков в процессе сценической постановки и составляет сюжет пьесы.*

Глава 2

Построение нарратива как итог разворачивания сюжета

- Дуальная структура нарратива.
- Нарратив как фабула, актуализированная нравственным нарушением.
- Защита и оправдание главного героя в нарративе.

Заканчивая изложение теоретической части теории формулы сюжета, мы логично подошли к термину нарратив. Почему нельзя обойтись без этого довольно сложного понятия постмодернизма (см. Ф.; II; 4.1, 4.2)? Дело в том, что теория формулы сюжета, в первую очередь, апеллирует к сюжетосложению, а, значит, и к нарративу как его пересказу. По теории формулы сюжета нарратив определяется выведенным вовне нравственным нарушением в кульминации пьесы. Иначе говоря, если разворачивание сюжета начинается только после того, как сложена фор-

мула сюжета, то пересказ сюжета (нарратив) начинается после того, как сюжет развернулся до конца. Учитывая то, что соответственно теории формулы сюжета, нарратив складывается по двум направлениям, в пьесе есть два самостоятельных нарратива, которые впоследствии собираются в один.

Первое направление – это событийный ряд, принадлежащий потайной интриге, второе – линия поступков главного героя. Оба направления, разделенные искусственно, при пересказе сюжета являются единым целым. Начнем с потайной интриги. Так, например, в потайной интриге пьесы Чехова «Дядя Ваня» пересказ ее сюжета идет по событийному ряду, начинаясь от последнего четвертого события, которое было определено как «прощальное признание взаимной любви Елены Андреевны и Астрова»:

Астров. Как-то странно... Были знакомы и вдруг почему-то... никогда уже больше не увидимся. Так и все на свете... Пока здесь никого нет, пока дядя Ваня не вошел с букетом, позвольте мне... поцеловать вас... На прощанье. Да? (Целует ее в щеку.) Ну, вот и прекрасно.

Почему эти персонажи расстались, и рассказывает нарратив потайной интриги. Одновременно по линии поступков главного героя, с его попытки отравиться, начинается другой нарратив. Это выведенная воню его оценка своей жизни.

Войничкий. О боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... (судорожно жмет Астрову руку) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал сно-

ва, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет.) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...»

Мы помним, что потайная интрига генерирует поступки всех персонажей, кроме главного, которого эти поступки провоцируют на ответные. Отталкиваясь от конца линии поступков главного персонажа, можно составить нарратив сюжета:

В доме-усадьбе во время отсутствия ее хозяина, брат его покойной жены, участвовавший в покупке дома и выполняющий обязанности управляющего, заслужил себе право в нем жить. По возвращении хозяина дома он вел себя с ним согласно этому праву. Но когда тот решил продать дом и отправить его во флигель в деревню, Войницкий, как оказалось, ничего не смог ему предъявить кроме того, как попытаться застрелить. Попытку убийства никто не принял всерьез, как и всю его жизнь. Этот факт заставил его признать себя вторичным.

Нарратив потайной интриги « Дяди Вани».

Елена Андреевна, молодая жена профессора Санкт-Петербургского университета Серебрякова, вернувшегося жить в деревню по случаю ухода на пенсию, и местный доктор Астров заинтересовались друг другом. Интерес начал перерастать во влюбленность, которая стала опасной для родственников и друзей. Последние, каждый исходя из своих личных целей, всякий раз мешали им объясниться, беря с них залог в виде нравственных обязательств. Когда же, наконец, им удалось объясниться, они уже были настолько зависимы от других, что жена профессора решила растаться с доктором Астровым и уехать вместе с мужем. Одновременно с ней это же решение принял и ее муж. Возникшая угроза лишиться жены спровоцировала его решение

продать дом. Разразившийся в результате этого семейный скандал со стрельбой ускорил отъезд. Встреча двух людей понравившихся друг другу на этом оборвалась.

Соединив оба пересказа, получим нарратив пьесы:

Юридический хозяин дома-усадьбы, профессор Санкт-Петербургского университета Серебряков, вышедший на пенсию, вернулся в дом, занятый прижившимися родственниками. Но случилось так, что молодая жена профессора и местный доктор заинтересовались друг другом настолько, что могли круто изменить не только свою жизнь, но и жизнь окружающих их родственников и друзей. Среди них находился брат покойной жены Серебрякова Войницкий, который заслужил себе место в доме, работая управляющим. Роман жены профессора и доктора представил явную угрозу потери места. Тогда Войницкий предпринял попытки разлучить влюбленных, чем гарантировал неприкосновенность своего места. Ему удалось вынудить жену Серебрякова принять решение покинуть дом вместе с мужем... Но неожиданно для него это же решение принял и ее муж. Возникшая угроза лишиться жены также вынудила Серебрякова покинуть усадьбу, но при этом ее продать, не заботясь о прижившихся к ней людях, и переселиться с женой в город. Место в доме, которое так отстаивал Войницкий, могло исчезнуть навсегда. Он предпринял попытку отстоять его формально. Когда его протест не приняли всерьез, он стрелял в хозяина усадьбы. Место в доме Войницкий отстоял, продолжая работать управляющим. А роман жены Серебрякова и доктора так ничем и не закончился.

Здесь необходимо сделать очень важное замечание, существенное для понимания разворачивания сюжета как явления вовне нравственного нарушения. В результате всех перипетий, произошедших в пьесе Чехова, взятой нами для

примера, в конечном итоге, все персонажи подчинились нравственному закону.

Таким образом, можно сказать, что нарратив, как правило, есть пересказ с точки зрения побеждающих в пьесе «нравственных устоев» того, что можно назвать Домостроем вселенной. И в этом состоит всегда побеждающее положительное начало искусства.

Вера Фомичева

Формула сюжета

ПРАКТИКА

(под научной и литературной
редакцией Елены Левченко)

**Эта часть книги построена на основании многолетнего опыта работы со студентами (режиссерами и актерами) в разных странах. Основу составляют материалы мастер-классов, проведенных в Национальном центре театрального искусства им. Леся Курбаса в 2009 г. В группу входили представители различных творческих профессий: театральный режиссер, актриса, кинорежиссер, писатель, сценограф, куратор театральных проектов, театровед, а также зритель, пытающийся понять законы искусства. Этот раздел нельзя назвать практикой в полном смысле этого слова. Это, скорее, практические подсказки, которые мы даем на основе логики построения формулы.*

«КЛИК», РЕАКЦИЯ НА ПРЕДМЕТ, ПРИНЦИП «СЛУЧАЙНОЙ МЫСЛИ», ОТКЛИК НРАВСТВЕННОЙ ОДАРЕННОСТИ, ЭМОЦИЯ, «БОЛЕВАЯ ТОЧКА», ИСКУССТВЕННОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ, НАЗНАЧЕНИЕ РЕМАРОК, НЕПРЯМОЙ ДИАЛОГ, ПОДТЕКСТ, ПРЕДМЕТНЫЙ МИР, «ПОДСКАЗКИ» В ТЕКСТЕ, СПИСОК ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ, ФИНАЛЬНЫЙ МОНОЛОГ ГЕРОЯ, «КЛИК», РЕАКЦИЯ НА ПРЕДМЕТ, ПРИНЦИП «СЛУЧАЙНОЙ МЫСЛИ», ОТКЛИК НРАВСТВЕННОЙ ОДАРЕННОСТИ, ЭМОЦИЯ, «БОЛЕВАЯ ТОЧКА», ИСКУССТВЕННОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ, НАЗНАЧЕНИЕ РЕМАРОК, НЕПРЯМОЙ ДИАЛОГ, ПОДТЕКСТ, ПРЕДМЕТНЫЙ МИР, «ПОДСКАЗКИ» В ТЕКСТЕ, СПИСОК ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ, ФИНАЛЬНЫЙ МОНОЛОГ ГЕРОЯ, «КЛИК», РЕАКЦИЯ НА ПРЕДМЕТ, ПРИНЦИП «СЛУЧАЙНОЙ МЫСЛИ», ОТКЛИК НРАВСТВЕННОЙ ОДАРЕННОСТИ, ЭМОЦИЯ,

Раздел I

Использование формулы сюжета в практиках написания драматического текста и режиссерского анализа

Ц И Я ,
В А Я
ИСКУС-
Н О Е
К Н О -
НАЗНА-
РЕМА-
НЕПРЯ-
Д И А -
П О Д -
П Р Е Д -
Н Ы Й
« П О Д -
К И » В
С П И -
Д Е Й -
Ш И Х
Ф И -

« БОЛЕ-
ТОЧКА »,
С Т В Е Н -
С Т О Л -
В Е Н И Е,
Ч Е Н И Е
Р О К ,
М О Й
Л О Г ,
Т Е К С Т ,
М Е Т -
М И Р ,
С К А З -
Т Е К С Т Е,
С О К
С Т В У Ю -
Л И Ц ,
Н А Л Ь -

НЫЙ МОНОЛОГ ГЕРОЯ, «КЛИК», РЕАКЦИЯ НА ПРЕДМЕТ, ПРИНЦИП «СЛУЧАЙНОЙ МЫСЛИ», ОТКЛИК НРАВСТВЕННОЙ ОДАРЕННОСТИ, ЭМОЦИЯ, «БОЛЕВАЯ ТОЧКА», ИСКУССТВЕННОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ, НАЗНАЧЕНИЕ РЕМАРОК, НЕПРЯМОЙ ДИАЛОГ, ПОДТЕКСТ, ПРЕДМЕТНЫЙ МИР, «ПОДСКАЗКИ» В ТЕКСТЕ, СПИСОК ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ, ФИНАЛЬНЫЙ МОНОЛОГ ГЕРОЯ, «КЛИК», РЕАКЦИЯ НА ПРЕДМЕТ, ПРИНЦИП «СЛУЧАЙНОЙ МЫСЛИ», ОТКЛИК НРАВСТВЕННОЙ ОДАРЕННОСТИ, ЭМОЦИЯ, «БОЛЕВАЯ ТОЧКА», ИСКУССТВЕННОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ, НАЗНАЧЕНИЕ РЕМАРОК, НЕПРЯМОЙ ДИАЛОГ, ПОДТЕКСТ, ПРЕДМЕТНЫЙ МИР, «ПОДСКАЗКИ» В ТЕКСТЕ, СПИСОК ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ, ФИНАЛЬНЫЙ МОНОЛОГ ГЕРОЯ, «КЛИК», РЕАКЦИЯ НА ПРЕДМЕТ, ПРИНЦИП «СЛУЧАЙНОЙ МЫСЛИ», ОТКЛИК

Глава 1

Использование формулы сюжета в практике написания пьес и киносценариев

1.1. Как предмет может вдохновить творчество

- С чего начать?
- Ощущение бытийного нарушения по принципу «случайной мысли».

Человек, начинающий творить, находится в состоянии творческого хаоса. С чего начинать? Общепринятая логика творческого процесса направляет в сторону выбора темы. И если даже тема выбрана (войны, голодомора, предательства и.д.), то как найти в этой теме точку опоры, которая даст возможность антропологической (нравственно-бытийной) готовности к творчеству? Напомним, что мы говорим о состоянии «доэкспрессивности» драматурга и киносценариста, которое связано с подготовкой к началу творческого

процесса, часто бессознательной (которая, тем не менее, может быть и осознанной). Часто начинается это состояние с ощущения бытийного нарушения по принципу «случайной мысли».

Мы можем показать ее появление на анекдоте, использованном Зигмундом Фрейдом в книге «Психология бессознательного»: «Двум не очень-то щепетильным дельцам удалось рядом очень смелых предприятий создать себе большое состояние, после чего они приложили массу усилий, чтобы войти в высшее общество. Среди прочего им казалось вполне целесообразным заказать свои портреты самому знаменитому и дорогому художнику, появление произведений которого считалось событием. На большом вечере эти драгоценные портреты были показаны впервые. Хозяева подвели весьма влиятельного критика и знатока искусства к стене гостиной, на которой висели оба портрета, рассчитывая услышать от него мнение, полное одобрения и удивления. Критик долго смотрел на портреты, потом покачал головой, как будто ему чего-то не хватает, и спросил только, указывая на свободное место между двумя портретами: «And where is the Saviour?» (А где же спаситель) Я вижу, вы смеетесь этой прекрасной остроте, построение которой мы постараемся теперь понять. Мы догадываемся, что знаток искусства хотел сказать: вы – пара разбойников, подобно тем, среди которых был распят на кресте Спаситель».

Если в приведенном нами анекдоте Фрейда интересовал способ непрямого ответа, в виде некоторого «заместителя», то нас интересуют сами портреты как предметы. Они содержали скрытое нарушение, которое и заметил критик, раньше чем высказаться по этому поводу. Итак, в поиске скрытого нарушения нам помогает предметный мир, который окружает человека и все больше на него влияет. И совсем не странно, что энергия психического напряжения нравственного нарушения, перенесенная человеком в предмет, и есть

эта точка опоры. Из нее и возникают варианты конструкции выбранной темы. Если предмет совпал с энергетическими проявлениями болевой точки человека, то он становится как бы ее соавтором. Однако многие авторы часто проходят мимо таких предметов, притом что их природа на эти предметы откликнулась. Мы предлагаем драматургам, кино-сценаристам обратить внимание на момент «отклика», или своеобразного «клика», который воспринимается самим человеком как «случайная мысль».

1.2. Как искать предметы, провоцирующие творчество

Состояние нуля как состояние предготовности к творчеству. – Почему мы, как правило, пропускаем «клик» на предметы с нравственным нарушением.

Однако, для того чтобы найти бытийное нарушение в предмете, нужно уметь приводить себя в особое состояние, которое можно назвать состоянием нуля.

Оно может быть как осознанное, вызванное специальными техниками, так и неосознанное. «Случайная мысль» проскакивает как некий «клик» и имеет способность оседать в памяти как некоторое неудобство, от которого человек, раз отмахнувшись, не хочет впредь вспоминать. «Случайная мысль», в большинстве своем, эмоционально не окрашена, и потому легко забывается. Тем не менее, обосновывая теорию формулы сюжета на философской антропологии (см. Ф.; I; 1.5), мы должны заметить, что у некоторых людей, обладающих очень сильной нравственной одаренностью, «случайная мысль» может сопровождаться эмоциональным выплеском. Однако, как бы она ни проявлялась, очень важно понимать, что «клик» – это реакция исключительно на

предмет как таковой. Такой предмет практически не имеет к личному существованию человека, который его видит, никакого отношения. Он нейтрален. Откликается на предмет не человек в его каждодневном существовании, а бытийное измерение человека — его нравственная одаренность.

Когда мы предлагали участникам мастер-классов вспомнить «клик» на предметы в реальной жизни, многие не могли выполнить поставленную задачу, поскольку найденные предметы были не «нейтральными», а завязанными на личную эмоциональную память. Эти предметы, как правило, представляли собой предметы с внешним нарушением.

Впоследствии все слушатели нашли свои предметы с внутренним нарушением, на основании которых были предпосылки к написанию этюдов соответственно теории формулы сюжета. И все они отличались тем, что имели личностную *бытийную* «болеву точку», представляющую самобытность каждого слушателя. И по этому поводу мы должны сделать существенное замечание. «Клик» на предмет с нравственным нарушением происходит у всех без исключения, потому что нет людей, лишенных «эмоционального априори» (см. Ф.; I; 5). Различие между ними и писателями состоит только в его силе и умении последних нравственное нарушение выявить средствами литературы.

Бывает и другая ситуация, когда «клик» в предмете с внутренним нарушением пропускается не потому, что человек его не заметил, а, наоборот, потому что прореагировал слишком эмоционально. А причину эмоций человек, как правило, ищет вовне.

Так однажды на занятии был довольно эмоционально предложен в качестве предмета со скрытым нарушением украинский паспорт, который привлекает более пристальное внимание миграционных властей по сравнению, скажем, с американским паспортом. Эмоция проявилась как ответ на унижение человеческого достоинства украинского

гражданина. Но, с другой стороны, функциональное значение паспорта никто не оспаривает. Значит, дело было не в паспорте — украинский он, или американский. А в чем-то другом. И когда удалось подчинить эмоцию, выяснилось, что настоящей причиной эмоции был совсем другой предмет. Иными словами, предмет в предмете. Им оказалась виза, содержащая скрытое нарушение — ограничение свободы передвижения.

Хотя природа эмоций и имела основания быть, она, однако, ограничивала доступ к предмету, ее провоцирующему. Возникновение сильной эмоции как раз и характеризовало слушательницу как нравственно одаренного человека. Другое дело, что незнание возникновения ее природы не позволили точно выйти на сам предмет. Забегая вперед, скажем, что сильный эмоциональный отклик, вызванный предметом со скрытым нарушением, при условии контроля над эмоцией, является мощной энергетической основой актерского творчества. На этом же этапе работы важно уметь контролировать эмоцию и, поняв ее происхождение, затем использовать в дальнейшем. Мы же предлагаем обратить на это специальное внимание.

Предложенная нами точка контакта с бытийным в человеке может показаться незначительной и примитивной. Но нужно вспомнить, что предметный мир — это язык, хранящий и бесстрастно рассказывающий человеческую историю со всеми ее «болевыми точками».

Возможно, поэтому А. Чехов говорил, что садится писать холодный, как лед, возможно, это имел в виду А. Блок, когда призывал художника измерять все увиденное «бесстрастной мерой». А А. Пушкин видел целостность романа «Евгений Онегин» в соединении «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

1.3. Специфика переноса предметов из реальной жизни в художественное пространство

Специфика существования предметов в художественном пространстве: Искусственное столкновение. – Сходное функциональное значение как основной критерий найденных предметов с внешним и внутренним нарушением.

Мы уже знаем, что в реальной жизни предметы с нарушениями (очевидными и неочевидными) существуют независимо друг от друга, и задача драматурга или киносценариста состоит в том, чтобы искусственно собрать их в структуру, воплощающую восполненную дуальность человека (единство внешнего и внутреннего, выражающее целостность). Предметы могут быть как различными, так и идентичными (трон и трон с черным бантом) по форме. Но их объединяет одно важное условие. Они должны сохранять сходное функциональное значение. Вернемся к найденному на занятиях примеру с визой. Для того чтобы слушатели начали создавать этюд, необходимо было найти предмет с явным нарушением, имеющим то же функциональное значение. Была предложена оконная решетка. В принципе, сама по себе решетка обозначает ограничение. Но просто оконная решетка неточно соответствовала содержанию нравственного нарушения визы. Тогда возникла идея тюремной решетки. Но и в этом предмете функциональное значение не соответствовало визе, которая ограничивает не свободу, как наказание за преступления, а свободу передвижения человека в любой части мира, потому что благополучная страна не хочет принять изгоев. Пришлось приложить немало усилий, и как только было точно сформулировано нравственное нарушение и функциональное значение визы, сразу стали появляться другие предметы. Возникли: шлагбаум как маркировка границы, сетка, стена

(Берлинская, в секторе Газа), смена ширины рельсов. Это могло быть место в аэропорту, где находятся люди, у которых возникли проблемы с документами (поддельная виза). Как, например, в фильме Стивена Спилберга «Терминал».

Мы не случайно начали разговор с предметов, поскольку через них можно выйти на нарушения обоих типов: они даны практически сразу в первых ремарках пьесы. Таким образом, *назначение ремарок в драматических произведениях возрастает еще и потому, что именно в них автор заявляет оба типа нарушений, содержащихся в предметах: усадьба Серебрякова, поместье Раневской (вишневый сад), кухня Фрекен.*

Глава 2

Использование формулы сюжета в практике анализа пьес и киносценариев

2.1. «Креативная паранойя» как способ первоначального чтения драматического текста

– «Подозрение» и выход на «зерно» произведения.
– «Сверхценность» найденной тенденции к нарушению при чтении драматического текста.

Когда-то психиатр Владимир Добрович, размышляя об общественном сознании в ситуации реальных или возможных угроз, назвал паранойю «машиной для драматизации действительности». И этим он, как бы невзначай, довольно точно указал на самую природу драматического творчества.

Хорошо бы режиссеру при первом чтении пьесы «подозревать» персонажей в том, что они всегда скрывают свои намерения. Именно «подозрение» позволяет выйти на «зерно» скрытого нарушения. С другой стороны, уста-

новить впоследствии истинность этих целей как раз и помогает найденное «зерно». Такая их взаимозаменяемость и позволяет не ошибиться. К тому же, паранойя как «болезнь подозрения» непоколебимо зиждется на системе сверхценных идей, с которыми параноик безукоризненно соотносит происходящее. Но проблема болезни в том, что эти идеи не строятся на здоровой логике в отличие от режиссера.

Именно сверхценным для него должно быть «зерно», то есть сформированная формула, позволяющая неизменно соотносить с ней весь фактический ряд пьесы. Когда мы читаем текст без «сознательной паранойи», то обедняем себя тем, что считываем внешнее, устанавливая только горизонтальные логические связи, которые есть вторичными по отношению к «вертикальной» причинности, содержащей динамику развертывания внешнего.

2.2. Как читать диалог

Как возникает не прямой диалог и как мы можем считывать его смысл. – Исток подтекста.

В драматургическом произведении заложен определенный парадокс: автору часто кажется, что он пишет диалог прямым текстом, не замечая, что в жизни мы не отдаем отчета в опосредованности своего поведения. И поэтому, бессознательно, диалог у автора все равно получается не прямой, и, в свете формулы сюжета, он должен анализироваться именно, так. Тогда возникает феномен подтекста, в котором, собственно, и содержатся мотивировки. Но этот феномен возникает только в тогда, когда мы соотносим его с первоначально найденным истоком нравственного нарушения, тенденцию к которому несет главный герой пьесы. Всегда должна возникать своеобразная петля: в какой части

пьесы мы бы ни находились, мы всегда должны возвращаться к этому истоку.

*По примеру Вольфганга Изера, применившего идею «рекурсивной петли» к литературоведению (когда знакомый образ подвергается коррекции при наложении на неизвестное, оказывая на него свое корректирующее воздействие, а затем возвращаясь обратно), мы можем рассмотреть и взаимодействие «внешнего» и «внутреннего» при прочтении диалога (*прим. Е. Левченко*)

В практике театра диалог, во многих случаях, считывается буквально, т.е. по аналогии с разговорной речью, которая построена на той же диалогической форме. В этой связи возникает необходимость остановиться на специфике драматургического диалога.

Надо помнить о том, что за каждой фразой диалога спрятан истинный мотив, соответственно цели преследуемой персонажем. И тогда возникает совершенно неожиданный эффект. Состоит он в том, что текст, прочитанный без учета «приспособленческой» специфики поступков главного героя, создает ложную предпосылку для понимания его целей. Так при прямом прочтении диалога главный герой выглядит, как правило, жертвой, в то время как дело обстоит, в полном смысле этого слова, наоборот. Поэтому в свете теории формулы сюжета, анализируя текст пьесы, нужно помнить, что это не прямой ответ одного персонажа другому персонажу, а всегда прикрытая приспособлением (в данном случае текстовым) провокация, записанная в форме диалога. Общепринято верить персонажу на слово, но в том то и дело, что если верно то, что каждый персонаж является носителем нарушения, внешнего или внутреннего, то верно и то, что все они желают понадежнее скрыть настоящий мотив нарушений, которые они представляют.

2.3. Как удостовериться, что скрытое нарушение найдено корректно

Проверка нарушения через финальный монолог героя, идею, название, список действующих лиц.

Для этого следует в первую очередь обратиться к главному герою пьесы, как к единственному персонажу, находящемуся в тенденции к нравственному нарушению. Именно по этой причине в кульминации пьесы он признает свое стремление к нарушению открыто. Как правило, это происходит в виде монолога иногда это выражено в одной строчке или даже в одном слове (см. Т.; I; 2).

Во многих случаях, в заглавие пьесы выносятся идея, которая, фактически, есть разрешением скрытого нарушения. Однако нравственное нарушение, выраженное таким образом, труднее расшифровать, так как оно может быть сформулировано как символ или метафора («Чайка», «Вишневый сад», «Стеклянный зверинец»). Есть и другая опасность ошибки. Связано это с тем, что идея пьесы вмещает в себя разрешение обоих типов нарушений. И в этой связи также бывает затруднительно определить главного и вице-главного героев, в отличие от пьес, в название которых вынесено имя главного героя («Гамлет», «Дядя Ваня», «Слепые» и т. д.). Примером этого может служить пьеса Чехова «Чайка».

Для проверки найденного скрытого нарушения есть еще несколько возможностей.

Во-первых, иногда *название* пьесы состоит из предмета со скрытым нарушением (Александр Островский «Доходное место»). В этом случае, погасив по отношению к предмету всякую предвзятость и оставив в стороне общепринятые трактовки, нужно отреагировать на него личным «кликом» и затем проверить в кульминационном монологе героя пьесы.

Во-вторых, надо обратить внимание на очередность *действующих лиц* в их списке. Как правило, первыми располагаются главный (носитель скрытого нарушения) и вице-главный (носитель явного нарушения) герои, иногда это бывают персонажи, олицетворяющие определенную социальную или семейную иерархию. Например, в пьесах Шекспира действующие лица располагаются иерархически в соответствии с занимаемым положением. Но сразу за ними мы находим главного и вице-главного героев.

2.4. Как искать предметы с явным и скрытым нарушением

Важность заглавия и первой ремарки. Путь от заданного в тексте предмета с явным нарушением к предмету с нарушением скрытым.

Поскольку в исходной точке анализа **заглавие** так или иначе завязано на скрытом нарушении, то оно может нас сразу вывести и на предмет со скрытым нарушением («Кукольный дом», «Стеклянный зверинец»).

Если предмет не дан в названии, то его можно искать в **ремарке** («Усадьба Серебрякова»).

Можно идти от обратного. Имея предмет с явным нарушением, найти по аналогии функционального значения предмет со скрытым нарушением. Например, в «Венецианском купце» есть три ларца как предметы-подсказки, указывающие на определенные несоответствия. Ларцы используются не по назначению: два – золотой и серебряный, служат для выявления порока того, кто их выбирает, а в третьем – свинцовом – портрет богатой красавицы Порции. Установив внешнее нарушение, по аналогии мы находим нарушение внутреннее, носителем тенденции к которому есть главный герой.

Так мы понимаем, что под прикрытием благородства главного героя Антонио скрывается желание наживы. Корабли на море, его собственность, полны сундуками с товаром. Вырученные за продажу товара деньги заработаны подобно тому, как их зарабатывает и Шейлок. Давая друзьям в долг, Антонио не берет процентов, но зарабатывает их от купли-продажи, имеющей тот же психологический механизм. Но это нарушение, в отличие от нарушения Шейлока, не считается.

Так мы можем вывести предмет со скрытым нарушением, который будем использовать в постановке. Это сундук – предмет для хранения денег. Более того, определился общий предметный знаменатель и теперь появляется возможность более точно найти предмет, который относится к Шейлоку как вице-главному герою. У Шейлока, например, это может быть ларец или большая шкатулка, где он хранит вексели должников.

Таким образом, возникает ощущение некоторого повторяемого предметного мира, который можно подвести под общий знаменатель. Этим знаменателем в «Венецианском купце» и является некий пустой внутри предмет для хранения драгоценностей в прямом (золото) и в несколько переносном смысле (вексель). На это вывела «подсказка» с тремя ларцами, в которых не было ни золота, ни векселей, а прямо выведенная автором мораль: ни золото, ни векселя, а честная неавторитарная дружба и любовь составляют истинную ценность.

Надо отметить, что в кино, как и в прозе, предметы с нарушением даны с самого начала. Одинаковые новостройки, похожие друг на друга в «Иронии судьбы» Эльдара Рязанова, похожи не только внешне, но и внутренне; так же как тюрьма и психиатрическая клиника в «Полете над гнездом кукушки» Милоша Формана и т. д.

2.5. Как найти доминантный факт и первый функциональный поступок

Условия, помогающие ограничить обстоятельства поиска. – Доминантный факт и первый функциональный поступок в «Венецианском купце».

Говоря об этих элементах формулы сюжета, можно сказать, что они взаимосвязаны. Доминантный факт раскрывает главного героя в его стремлении к нравственному нарушению и связан прямо или косвенно с вице-главным героем. Первый функциональный поступок уже связан с ним напрямую.

Какой напрашивается вывод? Эти условия помогают ограничить обстоятельства поиска этих элементов. К тому же ясное понимание функций потайной интриги как разворачивания очевидного нарушения позволяет с точностью установить место образования первого функционального поступка.

Вернемся к уже упомянутой пьесе «Венецианский купец». Она была выбрана для работы во время мастер-классов именно потому, что ставится редко. Это давало возможность оценивать элементы формулы свежим взглядом, что бывает очень трудно сделать, работая с часто используемыми пьесами Шекспира.

Доминантным фактом пьесы, снимающим защиту с Антонио как главного героя, было признано желание Бассанио, одного из самых красивых и умных молодых людей дворянского сословия, попытаться разгадать загадку трех ларцов и получить в жены богатую невесту Порцию. Это освободило его от денежной зависимости от Антонио. По этим характеристикам у нас нет оснований сомневаться в правильности такого определения доминантного факта.

И теперь очевидно, что вице-главным персонажем мы можем считать не только Шейлока, а в первую очередь Бас-

санио. Ему же и надлежит сделать первый функциональный поступок, провоцирующий Антонио рассекретиться в стремлении к нравственному нарушению. Таким поступком является «взятие Бассанио долга у Шейлока с необычной расплатой», который объединяет Бассанио и Шейлока по отношению к Антонио.

Поскольку первый функциональный поступок связан с потайной интригой, то ее мы теперь можем определить как любовную линию дочери Шейлока и друга Бассанио. Как видим, Бассанио связан с потайной интригой косвенно, через своего друга, а Шейлок – через свою дочь. Гений Шекспира, увязав таким образом *двух* вице-главных героев с потайной интригой, создает многомерную фабулу.

2.6. Как практически записать формулу

Есть два способа записывания формулы сюжета: схема и короткий текст.

<i>Предмет с внешним нарушением</i>		<i>Предмет со скрытым нарушением</i>
-------------------------------------	--	--------------------------------------

<i>вице-главный герой</i>		<i>главный герой</i>
---------------------------	--	----------------------

	<i>Доминантный факт</i>	
--	-------------------------	--

<i>Первый функциональный поступок</i>		
---------------------------------------	--	--

В чужом доме-усадьбе (предмет со скрытым нарушением) живет И.П. Войницкий, брат первой покойной жены хозяина усадьбы, считая, что отрабатывает право здесь жить ведением хозяйства, а также тем, что практически всю свою жизнь принес в жертву благополучной карьере Серебрякова. Вышедший по годам в отставку Серебряков, бывший профессор университета в Санкт-Петербурге, возвращается (доминантный факт) в занятую родственниками свою усадьбу (предмет с явным нарушением). Серебряков диктует свой образ жизни (первый функциональный поступок – опоздание к чаю). Это вынуждает Войницкого к переменам...

В результате Войницкий признает бессмысленность и ложность своей жертвы, а Серебряков дарит ему возможность жить в доме как милостыню.

Раздел II

Как перевести аналитическую часть работы над пьесой в ее постановочную фазу

Когда формула готова, мы начинаем составлять событийный ряд, находясь в виртуальном пространстве. Все наши опоры уже сработали и все, чем мы теперь будем оперировать, является результатом соотношений смыслов, значений, опытов, знаний

ОПРЕДЕЛЕННЫЙ СМЫСЛ, РАСПРЕДЕЧИВАНИЕ, ПРЕДМЕТ
ВНЕШНЕГО КОНФЛИКТА, АКТЕРСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ, СМЫСЛОВО
ОБЪЕМ ПЬЕСЫ, «ТРЕХМЕРНОЕ» СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО, ПА
УЗА, ЗРИТЕЛЬСКОЕ «Я», ФУНКЦИЯ ПЕРСОНАЖА, ВТОРИЧНАЯ А
КТУАЛИЗАЦИЯ, СОИНТЕРПРЕТАТОР РЕЖИССЕРА, СПОНТАННА
ПРИРОДА, НЕПРЯМОЕ ПОВЕДЕНИЕ, ИЛЛЮСТРАТИВНО-ФАБУЛ
НЫЙ РЯД, ВНУТРЕННИЙ РЯД, ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ
ОПРЕДЕЛЕННЫЙ СМЫСЛ, РАСПРЕДЕЧИВАНИЕ, ПРЕДМЕТ
ВНЕШНЕГО КОНФЛИКТА, АКТЕРСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ, СМЫСЛОВО
ОБЪЕМ ПЬЕСЫ, «ТРЕХМЕРНОЕ» СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО, ПА
УЗА, ЗРИТЕЛЬСКОЕ «Я», ФУНКЦИЯ ПЕРСОНАЖА, ВТОРИЧНАЯ А
КТУАЛИЗАЦИЯ, СОИНТЕРПРЕТАТОР РЕЖИССЕРА, СПОНТАННА
ПРИРОДА, НЕПРЯМОЕ ПОВЕДЕНИЕ, ИЛЛЮСТРАТИВНО-ФАБУЛ
Н Ы Й
Т Р Е Н -
Р Я Д, ДО-
Т Е Л Ь Н О Е
Ж А Н И Е,
М Е Ч Е Н -
С М Ы С Л,
П Р Е Д -
В А Н И Е,
В Н Е Ш -
К О Н -
А К Т Е Р -
П О В Е -
С М Ы С -
О Б Ъ Е М
« Т Р Е Х -
С М Ы С -
П Р О -
С Т В О ,
З Р И -
С К О Е
ФУНКЦИЯ ПЕРСОНАЖА, ВТОРИЧНАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ, СОИН
ТЕРПРЕТАТОР РЕЖИССЕРА, СПОНТАННАЯ ПРИРОДА, НЕПРЯМО
ПОВЕДЕНИЕ, ИЛЛЮСТРАТИВНО-ФАБУЛЬНЫЙ РЯД, ВНУТРЕН
НИЙ РЯД, ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ, ОПРЕДЕЛЕН
НЫЙ СМЫСЛ, РАСПРЕДЕЧИВАНИЕ, ПРЕДМЕТ ВНЕШНЕГО КОН
ФЛИКТА, АКТЕРСКОЕ ПОВЕДЕНИЕ, СМЫСЛОВОЙ ОБЪЕМ ПЬЕСЫ
«ТРЕХМЕРНОЕ» СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО, ПАУЗА, ЗРИТЕЛ
СКОЕ «Я», ФУНКЦИЯ ПЕРСОНАЖА, ВТОРИЧНАЯ АКТУАЛИЗ
ЦИЯ, СОИНТЕРПРЕТАТОР РЕЖИССЕРА, СПОНТАННАЯ ПРИРОДА
НЕПРЯМОЕ ПОВЕЛЕНИЕ ИЛЛЮСТРАТИВНО-ФАБУЛЬНЫЙ РЯ

Глава 1

Построение смысла в пространстве с помощью предметов

1.1. Роль предметов в создании смыслового пространства. Использование «нравственно-энергетического потенциала» предметов для провокации актерского поведения

- Предмет внешнего конфликта.
- Визуализация.
- Функции трех основных предметов.

Как мы уже замечали, в пьесе уже должны искусственным образом сталкиваться предметы с заложенным в них содержанием, создающие код смыслового объема (см. Т.; I; 1.3).

*Особо надо подчеркнуть, что предлагаемое формулой использование предметов не касается их богатейших *иллюстративно-знаковых* возможностей. Речь идет о такой категории предметов, которые вследствие особой природы своего образования позволяют органично соединить театр «знаков» и театр «процессов». Осознанное знаковое значение заключенной в предмете «энергии наруше-

ния» становится энергетическим источником для игры актера и выполняет свою решающую функцию в разворачивании сценического действия (прим. Е. Левченко).

Предмет доступен, конкретен, осязаем: стол – это столик т.д., тогда как слова – это способ выражения мысли, а мысль изреченная есть ложь. Предмет, стоящий или создающийся на сцене, – не лжет.

Если предмет с явным и предмет со скрытым нарушением в процессе составления формулы режиссер определяет еще до работы с актерами, то в процессе работы должен быть найден еще один предмет – предмет внешнего конфликта, то есть опредмеченный смысл того, за обладание чем идет противостояние между героем и другими персонажами, в первую очередь, вице-главным героем. Это язык внешнего противостояния, которое мы считываем. Если фабула строится на тексте, то предметы конфликта – это то, на что опирается движение сюжета, разворачиваемое предметами с нарушениями.

Причем важность предмета конфликта состоит в том, что он дает возможность эту вину не иллюстрировать, а визуализировать.

Визуализировать – это снять налет слова, как снимают чехлы с мебели на даче. Мы видим только силуэт – стул, но не знаем, какой это стул, какую ценность он собой представляет.

Визуализация возникает из двух предметов и реализуется при помощи предмета внешнего конфликта, который выражает смысл желания, скрытое персонажем. Иными словами, это внешнее смысловое выражение ценности его цели – предмет, который вице-главный персонаж иногда вольно, иногда невольно узурпирует у главного героя. Последний от этого предмета до определенного момента (до кульминации) отказывается. На этот предмет претендуют и другие персонажи.

Предмет внешнего конфликта может быть дан автором, а может быть придуман в процессе постановки. В некоторых пьесах Чехова («Вишневый сад», «Дядя Ваня») – это ключи от дома. При постановке «Трех сестер» у режиссера может возникнуть предмет, не данный драматургом. Например, Наташа захватила дом, поэтому всегда ходит с колокольчиком, которым вызывают слугу. Колокольчик в руках Андрея или Ольги, фактической хозяйки дома, – нормально, а в руках Наташи – не нормально.

Таким образом, все три предмета, выполняя функцию физических приспособлений, координируя тем самым актерское поведение вокруг заложенного в них смысла, что создает смысловой объем пьесы и формируют «трехмерное» смысловое пространство, обладающее «внутренним», «внешним» и «ценным».

Надо отметить, что особенности предметного мира каждой страны связаны с особенностями смысла заложенных в этих предметах нарушений. Один пример из практики работы со студентами режиссерского отделения драматической школы Государственного университета Коста-Рики. Первое задание для студентов режиссерской группы состояло в поиске предмета со скрытым нарушением.

Надо сказать, что Коста-Рика, несмотря на принадлежность к странам третьего мира, экономически достаточно стабильна. Это позволяет наполнять рынки страны самым передовым предметным разнообразием. Так однажды в отделе детских игрушек появилась технологическая новинка, прелестная говорящая кукла. Она очень наивно по-детски смеялась и произносила по-испански «Te gueto mucho». Это значит «я тебя очень люблю». В Коста-Рике также есть огромные куклы, размером до двух метров. Они являются частью праздничных шествий в народных гуляниях. У них огромные головы и длинные тряпичные руки, которыми они хлещут всякого, кто подходит к ним близко. Почему они себя так ведут, давно уже никто не помнит.

Две эти куклы и были использованы одним из студентов для этюда. Материалом этюда стала проблема продажи наркотиков, превращенная в семейный доход, в котором участвуют подростки и старики. Разумеется, что подростки в этих семьях впоследствии становятся наркоманами.

Вот как выглядел этюд. Под прикрытием небольшой мастерской по изготовлению огромных кукол, мама подростка вместе с сыном занимались продажей наркотиков. Каждое утро она давала сыну его дозу, чтобы он мог работать. Но в это утро в наказание за то, что он украл наркотики, предназначенные для продажи, она ему отказала в дозе. Он лежал в мастерской на брошенном на пол матрасе, где обычно спал, и рядом с ним лежала прелестная говорящая кукла. Подросток всякий раз нажимал на кнопку, и в мастерской звучал ее наивный детский смех, после которого она по-детски произносила «я тебя очень люблю».

А мать сидела в окружении огромноголовых кукол. Так начинался этюд. Развивался он очень жестко. Мать тряпичными руками куклы избивала подростка, а он все играл и играл с куклой, которая произносила «я тебя люблю», «я тебя люблю»...

Из приведенного примера видно, как предметный мир этюда сразу создает предпосылки для актерского поведения и как в свою очередь, через поведение актеров образуется смысловой объем. Таким образом, мы можем сказать, что необычные взаимоотношения людей с предметным миром представляют собой специфическую форму для считывания смыслов. Это нечто похоже на чтение, но чтение не с помощью букв, а посредством предметов, что собственно мы и называем визуализацией (см. Ф.; II; 3.2). Как правило, «произведения» созданные с помощью предметов, принадлежат художникам, в частности, художникам театра. Следовательно, можно сказать, что, с точки зрения теории формулы сюжета, его визуализация происходит в результате ис-

кусственно «созданной динамической системы предметов и вещей», которая, по мнению, М. Френкеля определяет сценическую среду, организующую определенным образом сценическое пространство.

1.2. Соотношение обоих типов предметов при создании паузы

Интерференция несоответствий содержаний предметов. – Непроизвольное подчинение темпо-ритма человека интерференции содержаний предметов.
– Начальная пауза в спектакле.

Не существует структуры без пустого места, приводящего все в движение,
Ж. Делез, *Логика смысла*

На одном из открытых уроков мастер-классов в центре им. Леся Курбаса в Киеве, когда формула сюжета уже была представлена во всех своих элементах, в практическое задание входило отыскать предмет с явным нарушением, аналогичный скрытому нарушению. Неожиданно оба найденные предмета, поставленные рядом, создали некоторое всеобщее замешательство. Это, в свою очередь, породило у каждого ощущение некоторой внутренней остановки привычного темпо-ритма, которое выразилось как едва уловимая пауза. Она, однако, тут же была сглажена и практически осталась бы незамеченной, если бы слушатели не находились на мастер-классе. На эту паузу сразу же был сделан исключительный акцент. Потому что едва уловимая пауза, почувствованная в сбое привычного темпо-ритма слушателями, и есть «пустое место, приводящее все в движение».

Первая авторская ремарка в пьесе – это всегда пауза, интерференция двух содержаний, выраженных через предмет-

ный мир. Там обязательно будет несоответствие: Солнечный свет и светящаяся лампочка («Двадцать минут с ангелом»). Используется одно и то же значение «свет», которое режиссер вместе с художником должны сразу же перенести на сцену. И когда зритель, заходя в зрительный зал, увидит сценографию спектакля, его индивидуальный темпо-ритм, невольно подчиняясь интерференции содержаний, замрет. Зритель встречается со скрытым особым содержанием предмета, которое возникает от интерференции двух содержаний – явного и скрытого. Воспользовавшись терминами языкознания, можно сказать, что его притягивает несоответствие двух рем в одной теме. Это заставляет зрителя останавливать внимание на возникшем неудобстве (случайной мысли), которое подсознательно он захочет избежать. Но, с другой стороны, это неудобство средствами эстетики неожиданно для него самого спровоцирует вопрос: *А что сейчас будет и будет не с нами?*

По сути, спектакль для зрителя начинается с этой пустоты, похожей на запруду. Зрительское «я» еще до фактического начала спектакля уже в той или иной мере соединяется с космическим нравственным и погружается, само того не желая, в созданный искусственно смысл бытия. *Зритель попал в пустоту, наполненную тем содержанием, который ему диктует театр.*

Феномен предмета со скрытым нарушением состоит в том, что в нем есть энергия нарушенного изначально нравственного. Если изначально нравственное – это космическое, то можно представить мощь этой энергии! В повседневной жизни человек заблокирован, и, наверное, в этом есть смысл, потому что иначе он находился бы в состоянии постоянного созерцания. В театре начальная пауза представляет уникальную возможность для человека снять этот блок.

Эту искусственно созданную паузу и держат актеры.

Глава 2

Как использовать возможности формулы сюжета в работе с актером

- Актер и энергия нравственного нарушения.
- Актер и персонаж.
- Непрямое поведение.
- Диалог и позиция актера.

Особо хочется подчеркнуть, что в случае театра высказанное касается не только драматурга и режиссера, которые традиционно опираются на личностную нравственной интуицию, но и актера, традиционно самой зависимой от творческой воли других людей профессии. Работая по формуле, он получает возможность для выражения своего «нравственного я», поскольку должен принять на себя нравственное нарушение. Рождающаяся вследствие этого энергия исходит изнутри личности, из самой сокровенной ее

сущности, а не черпается снаружи, из уже выразившихся «я», уже развернутых и явных нарушений.

Предлагаемая формула дает режиссеру инструмент, с помощью которого он помогает актеру включать подсознание, двигаясь по карте создаваемой им же реальности. Больше того, только это движение актера, *наблюдаемое режиссером*, и рождает персонажа.

Функция персонажа состоит в том, что он предполагает динамику, т.е. потенциальную энергию, но вне формы. Форма или манера присуща только живому человеку! Иными словами, до того момента, пока пьеса не реализуется через актера, задача которого и состоит в том, чтобы найти адекватную форму поведения своего персонажа, есть только предпосылка к различным формам поведения. Эта предпосылка основана на том, что актер-персонаж в силу того, что он принимает на себя вину персонажа, скрывая ее от других актеров-персонажей, в процессе репетиций и призван отыскать адекватное поведение, ведущее его к тому поступку, который задан автором пьесы.

Энергетическая природа образа не противоречит современной научной (квантовая теория, теория суперструн) картине мира. В случае драматического произведения, поставленного на сцене, происходит две актуализации: первичная (*материализация образа* драматургом средствами языковых знаков) и вторичная (*материализация персонажа* через знаковую систему театра, где решающее значение имеют тело и психика актера). Первично актуализированный драматургом образ сохраняет свое потенциальное энергетическое качество, которое существует в виде набора возможностей для вторичной актуализации. Становление конкретной реальности художественного произведения происходит в результате движения через систему выборов той или иной возможности, когда она закрепляется как актуализированная, присутствующая становящейся реальности.

Предложенная нами интерпретационная стратегия в значительной мере делает актера соинтерпретатором режиссера, который, исходя из формулы, дает лишь *предпосылку* к различным формам актерского поведения. Когда формула заполнена, актеры принимают на себя вину своих персонажей и движутся к их цели, пряча свою вину. Эта схема провоцирует у актера органичное поведение, а также появление физических приспособлений, с помощью которых он и будет выстраивать сцену.

Когда актер таким образом провоцирует эмоцию, он соединяется с бытийной основой. В этот момент он должен абстрагироваться, подняться над событийным содержанием, смотреть на материал с высоты. Чем выше точка, тем больше возможность актера расширить пространство паузы, внутри которой допустимы любые формы поведения.

Можно сказать, что полнота становления реальности создается соблюдением принципа онтико-онтологической дуальности (см. Ф.; I; 2), когда режиссер задает актеру определенное онтологическое измерение, в котором тот, располагаясь физически и психически, создает онтику человеческого поведения.

Чтобы постоянно держать «внутреннее» (скрытый мотив), действуя во внешнем, поведение актера должно быть непрямым. И возможно это сделать тогда, когда фраза к фразе читается не как вопрос-ответ, а как провокация – оценка провокации – провокационный ответ.

Например, во втором акте пьесы Чехова «Дядя Ваня» Астров остался ночевать в доме Серебрякова, что он делал крайне редко. Из обстоятельств пьесы, строго следуя «сознательной паранойе», можно предположить, что Елена Андреева испытывает интерес к Астрову. Все подозревают это, и у всех это вызывает беспокойство, поскольку нарушает их планы. Следовательно, чем будут заниматься все персонажи во втором акте? Делать все, чтобы предполагаемое свидание

Елены Андреевны и Астрова не состоялось. Однако внешне начало второго акта выглядит как обвинение больного Серебрякова в том, что он не идет спать, не хочет пить лекарство и т.д. и поэтому весь дом не спит.

Через что мы можем показать истинные цели персонажей? Серебряков, который, действительно болен, поздней ночью все еще сидит в гостиной у двери, из которой доносится голос Астрова. Но в соответствии с нашим «подозрением» он сидит здесь не случайно, а занят тем, что сторожит свою жену. Жена, в свою очередь, хочет отправить его спать, чтобы освободиться от него. И тогда все жалобы Серебрякова целенаправленны: он хочет получить от жены нравственный залог того, что она его не бросит. Сцена не разрешается, потому что появляется Соня, которая тоже провоцирует у Елены Андреевны тот же нравственный залог и т.д.

Иными словами, анализируемый диалог приобретает объем тогда, когда установлено «внутреннее»: скрытые мотивы, а соответственно им — цели персонажей.

Специфика диалога в драме состоит в том, что в нем мотивации, настроения, эмоции персонажей могут быть реализованы только через актера. В расхожем понимании он строится на прямо выраженном противостоянии, протекающем из того, что главный герой, как правило, положительный, добивается поставленной перед персонажем цели. Но при этом такое противостояние не сопровождается настроениями и эмоциями, рождающимися у актера органично. Они в основном результат так называемой актерской «накачки», возникающей извне, а именно — из отношения к другому персонажу.

Мы считаем, что позиция и цель — это не одно и то же. Особенно, когда речь идет о персонажах, а не о реальных людях. У персонажей нет позиции, у них есть только цели, которых они добиваются и при этом прячут. Позиция относительно нарушения есть у актера, к какому бы типу это нарушение

ни принадлежало (напомним, что в теории формулы сюжета нет положительных и отрицательных персонажей в привычном смысле слова). В этом случае, возбуждение организма актера происходит изнутри как естественный эмоциональный отклик на нарушение, не приводя к насилию над организмом.

Для актера формула сюжета — это «память», которая всегда удерживает его в фактическом ряду пьесы как логически, так и эмоционально, соответственно нарушению, которое он представляет. Это как бы прошедшее настоящее, которое необходимо «записывается» на память, основная точка отсчета взаимоотношений персонажей.

Предмет играет в этом процессе решающую роль. Здесь снова мы должны вернуться к дуальному единству человека и заметить, что внешнее нарушение редко затрагивает «бытийную» эмоциональную сторону человека, исходящую из «эмоционального априори». Специфика реакции у человека на внутреннее нарушение состоит в том, что оно вызывает особый глубокий длительный эмоциональный отклик. Актер «заряжается» нравственным нарушением как бы невзначай. Это возбуждение он сохраняет в себе в течение всего спектакля. Но что особенно важно подчеркнуть, оно сопровождается полным контролем со стороны актера. Он словно отстранен и приобретает двойную персонализацию: актера-человека и актера-персонажа.

С одной стороны, он сознательно ставит себя в положение персонажа и следует логике его поведения. С другой стороны, его природа спонтанно начинает отвечать психофизическим потребностям персонажей.

Актер играет. Он прикидывается, но так, как мы «прикидываемся» в реальной жизни, выполняя определенные роли: утром – заполняем ролевые установки семьи, выходя из дому – выполняем профессиональные роли и т. д. И в каждой этой роли мы себя контролируем. Естественное

поведение нормального человека всегда опосредованно знанием своей роли и цели в ней. То же самое должно происходить и с актером на сцене. В противном случае он будет существовать в логике ребенка с несформировавшимся контролем за своим поведением. Такое поведение на сцене называется прямым.

Смысл работы актера в том и состоит, что он играет, прикидывается. В эстетике площадного театра (начиная от комедии de l'arte и заканчивая брехтовским театром очуждения) заложена яркая возможность эффекта непрямого поведения, то есть поведения опосредованного, такого, которым человек сознательно руководит. Емкой формулировкой, выражающей сущность такого актера, стал «интеллектуальный арлекин» Курбаса.

Формула как раз предполагает создание непрямого поведения в силу заложенного в ней искусственно созданной дуальной структуры, когда контроль и спонтанная природа соединяются.

Глава 3

Применима ли формула к поэтическим и прозаическим сюжетам? Использование формулы сюжета для адаптации прозы в пьесу или киносценарий

- Проблема «нового» чтения.
- Отличие пьесы и прозы. Расположение элементов формулы сюжета в пьесе и в прозе.
- Способ, позволяющий считывать визуализированный сюжет прозы и спектакля.
- Составление формулы сюжета при адаптации прозы в пьесу или киносценарий на примере рассказа Э. По «Маска Красной смерти».

Вопрос о применимости формулы к анализу недраматических сюжетов нам задавали и на научных конференциях, и на практических занятиях. Этот вопрос интересен и сам по себе, и применительно к возможностям формулы при переводе прозаических текстов в драматические.

Мы уже останавливались на основном отличии прозаического текста от драматического, которое состоит в том, что в традиционном понимании проза – это «законченное» художественное произведение, где развернутый сю-

жет визуализирован автором (рассказчиком), а драма в ее литературном виде представляет собой как бы партитуру будущего спектакля.

Но, как нами было замечено раньше, вследствие движения современного искусства к резкому увеличению объема художественной информации и смещения авторства в сторону читателя прозаические произведения тоже становятся похожи на партитуры, требующие определенного ключа для считывания. Такой ключ мы предлагаем в виде формулы сюжета. Ведь мало кому, как Маркесу, удастся средствами литературы визуализировать сюжет без фабулы, когда он может считываться непосредственно, причем так, что его уже как будто нет смысла ставить в театре и снимать в кино.

Новая проза провоцирует и *новое чтение*. Но, как когда-то замечал Р. Барт, новое эстетическое видение мы переносим и на предшествующую этому литературу, читая ее «по-новому». Так мы считаем, что любую художественную книгу можно читать не по иллюстративно-фабульному, а по динамичному сюжетному внутреннему ряду, чтобы получить иное (новое, дополнительное) содержание. Конечно, всегда есть и были читатели, *интуитивно* владеющие умением считывать сюжет и всегда читающие «объемно», опираясь на внутренний ряд. Но мы останавливаемся на этом сознательно.

На первый взгляд, различие между драмой и прозой может показаться незначительным, но оно очень существенно влияет на расположение элементов формулы сюжета в прозе.

Элементы формулы в прозаическом произведении заданы автором с самого начала, хотя их последовательность может нарушаться. Это объясняется тем, что сюжет не может быть развернут и визуализирован до того, как будет дана формула сюжета.

На первом этапе, автор задает читателю элементы формулы и таким образом подготавливает его к разворачиванию

сюжета. На втором этапе читатель считывает уже собственно сюжет и фабулу произведения. Но, несмотря на то, что элементы формулы в прозе легко понимаются, это вовсе не гарантирует считывание сюжета. Человек все равно, в большинстве случаев, считывает только фабулу. Примерно так же, как это произошло бы с ним и при чтении пьесы, в которой сюжет не визуализирован. Почему так происходит? Прежде всего потому, что читатель, как правило, поступки главного героя понимает впрямую, не задаваясь вопросом о причинах и мотивациях. Тем более, с точки ощущения нравственного закона. А, следовательно, даже при условии, что формула и дана в прозе с самого начала, ее значение для считывания сюжета пропускается.

Чтобы считывать сюжет в прозе, мы предлагаем составить формулу сюжета, ясно определив смысловые значение элементов и удерживать ее в сознании. Затем в процессе чтения соотносить факты фабулы с нравственным нарушением, лежащим в основе формулы сюжета. Это позволит удерживать видение происходящего на двух линиях: фабулы и визуализированного сюжета. Сюжет, в свою очередь, будет визуализирован по линии поведения персонажей на потайной интриге и поведения главного героя. Это, так сказать, техническая сторона вопроса, которая в прозаическом произведении, в первую очередь, подчиняется творческим задачам писателя, визуализирующего сюжет. Именно поэтому писатель может принимать на себя роль любого персонажа. И в зависимости от этого, читатель может по-разному ощущать его присутствие.

Автор пьесы, как мы уже сказали, лишен такой возможности. Он не принимает участия в визуализации написанной им пьесы. Правда, современные драматурги сегодня уже не хотят отдавать свои произведения на откуп режиссеров и пытаются свои сюжеты визуализировать сами. Но правомерно спросить, не вернуться ли они к прозе?

И еще одно замечание по поводу элемента, не входящего в формулу, а появляющегося в процессе визуализации. Это предмет, представляющий ценность для главного героя (предмет внешнего конфликта. – см. П; П; 1). В прозаическом произведении главный герой может не стремиться к обладанию этим предметом. В этом случае противостояние главного и вице-главного героев выходит сразу на уровень идейных столкновений, чего, практически, не происходит в пьесе. Автор, избавив главных героев от эгоистичных «заземлений», берет на себя их роли. Иначе говоря, руководит ими согласно своей творческой задаче. Это очень важно учитывать при переводе прозы в пьесу. Но это вполне допустимо в сценарии, который может вестись от имени автора.

При переводе прозаического произведения в пьесу или киносценарий важно учитывать эти особенности. Рассмотрим выявление элементов формулы сюжета для перевода их в драматическую форму на примере рассказа Эдгара По «Маска Красной смерти».

Проверим правомерность нашего утверждения, что все элементы формулы сюжета в прозе, в данном случае рассказа, даны в начале:

Уже давно опустошала страну Красная смерть. Ни одна эпидемия еще не была столь ужасной и губительной. Кровь была ее гербом и печатью — жуткий багрянец крови! Неожиданное головокружение, мучительная судорога, потом из всех пор начинала сочиться кровь — и приходила смерть. Едва на теле жертвы, и особенно на лице, выступали багровые пятна — никто из близких уже не решался оказать поддержку или помощь зачумленному. Болезнь, от первых ее симптомов до последних, протекала меньше чем за полчаса.

Обратимся к предметному миру и определим с его помощью оба типа нарушений. Как правило, один из предметов должен быть представлен автором сразу. Из текста, мы

видим, что автор особенно выделяет ЛИЦО заболевшего человека. (Лицо мы выделяем как предмет части тела человека.) Поразмышляем об этом «предмете» по отношению к другому предмету, который заявлен автором в названии рассказа. Это маска, то есть предмет, в определенных случаях скрывающий лицо. Таким образом, между предметами просматривается взаимосвязь, лицо–маска. Но пока трудно сказать, какая между ними связь. Точно одно: лицо с багровыми пятнами крови – предмет с явным нарушением. Покрытое кровавыми пятнами лицо умирающего человека является результатом Красной смерти. Вполне вероятно, что она и будет представлять этот предмет в качестве вице-главного героя. Мы считаем, что в этой же части текста дан *доминантный факт* – эпидемия. Она же может быть названа и Красной смертью, а, следовательно, и связана с вице-главным героем. Чтобы до конца убедиться в правильности этого элемента, нам нужно указать главного героя.

Но принц Просперо был по-прежнему весел — страх не закрался в его сердце, разум не утратил остроту. Когда владенья его почти обезлюдели, он призвал к себе тысячу самых ветреных и самых выносливых своих приближенных и вместе с ними удалился в один из своих укрепленных монастырей, где никто не мог потревожить его. Здание это — причудливое и величественное, выстроенное согласно царственному вкусу самого принца, — было опоясано крепкой и высокой стеной с железными воротами. Вступив за ограду, придворные вынесли к воротам горны и тяжелые молоты и намертво заклепали засовы. Они решили закрыть все входы и выходы, дабы как-нибудь не прокралось к ним безумие и не поддались они отчаянию. Обитель была снабжена всем необходимым, и придворные могли не бояться заразы. А те, кто остался за стенами, пусть сами о себе позаботятся! Глупо было сейчас грустить или предаваться раздумью. Принц постарался, чтобы не было недостат-

ка в развлечениях. Здесь были фигляры и импровизаторы, танцовщицы и музыканты, красавицы и вино. Все это было здесь, и еще здесь была безопасность. А снаружи царила Красная смерть.

Писатель специально отмечает, что принц был по-прежнему весел. Значит ли это, что веселым было и выражение его лица? Если это так, то можно сказать, что принц Просперо (его имя означает *преуспевающий*) в обстоятельствах эпидемии имел беззаботное выражение лица. Мы специально акцентируем внимание на лицо принца, выделяя его как «предмет» со скрытым нарушением. А заодно и классифицируем его как главного героя рассказа, которого эпидемия вынудила принять меры для своей защиты. Снова обратимся к заглавию рассказа и еще раз выделим его название – Маска Красной Смерти. Есть общепринятое представление смерти как образа некой фигуры в саване и без Лица (снова тот же предмет).

Итак, в начальном тексте рассказа мы нашли два *предмета: со скрытым и очевидным нарушениями и их представителей*. Окровавленное лицо человека, впоследствии присвоенное безликой смертью в качестве его точной маски, и лицо принца Просперо. Его лицо уже можно назвать маской, имея в виду, что в обстоятельствах эпидемии оно не изменилось.

Осталось определить *первый функциональный поступок* Красной смерти, выполняющей в рассказе роль вице-главного героя. Поскольку в противостоянии главного (принц Просперо) и вице-главного (Красная смерть) отсутствует ценностный предмет, то все дальнейшие мотивировки в рассказе будут обосновываться на идейном уровне. Таким образом, в рассказе как бы пропускается материальный план и автор ориентирует читателя сразу на само нравственное нарушение. Поэтому сразу можно исключить обвинение принца в спасении себя от смертельной эпидемии. До-

пустим, что это рассказ о том, как всеильная смерть узурпирует права всеильного принца Просперо, который, проявляя оригинальность и смелость, действительно может ей противостоять. Так ли это, мы увидим в кульминации рассказа.

Завершает элементы формулы, первый функциональный поступок Красной смерти (владения принца Просперо, наполовину опустели). С этого момента принц Просперо будет сохранять свой «остров благополучия» уже не от эпидемии как таковой (это очень существенное различие), а от Красной смерти. Итак, мы видим, что все элементы формулы даны автором в начале рассказа. Запишем начало в виде небольшого пересказа (нарратива).

Жил-был преуспевающий принц Просперо, лицо которого всегда было весело и беспечно. Выражение его лица не изменилось даже при начавшейся смертельной эпидемии, кровавым знаком которой было алое от крови лицо прокаженного человека. Эпидемия получила имя Красной Смерти. Красная смерть выкосила наполовину владения принца Просперо. Это вынудило его отгородиться от нее, но и в изоляции его лицо по-прежнему было весело.

Можно заметить, что в этом пересказе отсутствует мотивировка: почему принц не реагирует на смертельную опасность. Возникает совершенно логичный вопрос, почему не изменяется выражение лица у принца Просперо? Чтобы ответить, сопоставим два значения: безраздельную власть Смерти над человеком и власть принца над своими подданными. Не кроется ли мотивировка невозмутимости принца Просперо в нежелании признать власть Смерти над собой в глазах своих подданных? Не идет ли здесь речь о гордыне (нравственное нарушение)? Это предварительно сделанное нами допущение (может быть и другое) требует проверки. Именно с этой точки зрения и мы и будем читать рассказ дальше.

Для этого нам необходимо обратиться к тому, что можно вычленить в рассказе как *потайную интригу*. Это, как ни странно, описание комнат и масок, данное как знак излишней, подчеркнуто странной (*bizzare*) роскоши. Благодаря этому автор визуализирует нравственное нарушение (двуличность). Ведь присутствие Красной смерти, каждый раз ощущающееся с боем черных часов, разоблачает страх подданных принца перед ней, несмотря на то что их лица спрятаны под масками. Иными словами, атмосфера веселья и благополучия на маскараде фальшива или – двулика. Это вынуждает принца Просперо (12 раз!) встать перед дилеммой: остановить или продолжать веселье. Остановить – означало бы признать тенденцию к нравственному нарушению и смирить гордыню перед Красной смертью. Приближаясь к кульминации (появление маски Красной смерти), автор создает всеобщее замешательство, достигающее своего апогея.

Но вот принц Просперо узрел этот призрак, который, словно для того, чтобы лучше выдержать роль, торжественной поступью расхаживал среди танцующих, и все заметили, что по телу принца пробежала какая-то странная дрожь — не то ужаса, не то отвращения, а в следующий миг лицо его побагровело от ярости.

Подходя к кульминации, надо быть особенно внимательным к тому, какое решение примет главный герой. И фраза: «Беспрепятственно прошел он мимо принца, — гости в едином порыве прижались к стенам, чтобы дать ему дорогу...» — дает понять, что принц не предпринял никаких действий по задержанию Маски Красной смерти. И его лицо, не прикрытое маской, впервые выразило его настоящее отношение к смерти.

Раньше, чем произойдет развязка, хочется задать вопрос: могла ли развязка быть другой, если бы автор не вынудил бы принца бросился в погоню за Маской Красной смерти?

Ведь, пройдя мимо принца Просперо и не причинив ни ему, ни его подданным вреда, она ушла, признав тем самым смелость принца. Но если мы правы и в основе рассказа лежит нравственное нарушение (гордыня), то Принц не мог позволить ей уйти. Существует очень тонкая грань между гордостью и гордыней, и Просперо преступил эту грань.

Это мы понимаем из приговора автора, что дает основания составить следующий *нарратив*: *Это рассказ о том, как гордый принц стойко противостоял Красной смерти <...> Появившись на маскараде, она признала его силу духа, но для этого он должен был смирить гордыню, признав тем самым и ее силу. Он этого не сделал и поплатился не только своей жизнью, но и жизнями подданных.*

От «креативной паранойи» к метанойе. Послесловие авторов

В процессе занятий по формуле сюжета в Центре им. Леся Курбаса от слушателей требовался постоянный поиск нарушений, носителями которых являются *все* персонажи пьесы. Это вызывало скрытый ропот, а в какой-то момент возник активный протест: «Неужели при разборе объективно не принимается во внимание существование ни любви, ни чести?»

Мы решили в заключении остановиться на этом далеко не случайном, а типичном при работе с формулой вопросе.

Дело в том, что путь к пониманию текста, который предлагает формула, можно назвать «сквозь тернии к звездам». Он требует честности и жесткости по отношению к себе, поскольку себя человек, как правило, идентифицирует с главным героем.

Очень легко оправдать и очень трудно признать.

Но всегда надо помнить о смысле разворачивания драматического действия – преобразении персонажа. Чем ниже он, невидимо для других, падает, тем больше сил ему нужно, чтобы признать свою, невидимую другим, ошибку.

Вспомним пушкинского «Пророка» перед обращением к нему «Божьего гласа»: «Как *труп* в пустыне я лежал...» Высота взлета в преобразении, а значит, и его сила зависит от глубины изначального падения.

Не в этом ли кроется загадка «метанойи» – изменения мысли, сознания, духовного опыта – преобразования человека *вследствие покаяния*, особенно если это покаяние в чем-то, что известно только ему и его совести? В конечном итоге осознания текста во всей его глубине не переживаем ли мы сами метанойю, вследствие потрясения и сострадания, и не ведет ли нас дальше любовь? Ведь, как говорили метерлинковские Слепые: «Чтобы любить, надо *видеть*».

Не эта ли любовь и наша личная метанойя, пережитая вместе с героями, является истинным источником творческого желания воплотить пережитое, заставить кого-то еще пережить то же самое?

Пройдя путь осмысления метода, мы еще раз повторяем, что это всего лишь начальный этап работы над пьесой, всего лишь выбор маршрута, уточнение которого произойдет на следующих этапах анализа. А после анализа будет процесс постановки и настоящая проверка – спектакль, когда перед зрителем и состоится совместный акт творчества.

Приложение

Допускает ли формула индивидуальность режиссерского прочтения – интерпретацию.

Из переписки

На первый взгляд, понятие формулы как бы ограничивает творческий процесс, который по определению должен быть свободным. Но дело в том, что в самом нарушении, которое представляет предмет, возможна вариантность, что элементы формулы – сами по себе понятия не статичные, а динамичные. Поэтому, с одной стороны, они ограничивают своеволие прочтения, подчиняя его логике нарушений, а с другой стороны, в силу своей динамичности позволяют их развивать в зависимости от мотивировок, которые движут режиссером.

Часто под свободой прочтения понимают полную смысловую переакцентировку текста. С одной стороны, это кажется оригинальным режиссерским прочтением, но на самом деле – это новое оригинальное построение пьесы, когда на материале драматурга режиссер соз-

дает свой сюжет и, соответственно, свою формулу. Фактически режиссер становится соавтором драматурга, что возможно, если драматург не будет защищаться от этого законом об авторском праве. Но и в случае режиссерского соавторства важно, чтобы свободный хаос организовывался по закону разворачивания драматического содержания.

...Вот так сейчас мы пишем о возможностях интерпретации в рамках формулы сюжета – как о чем-то само собой разумеющемся. Но во время работы именно этот вопрос для нас долгое время оставался камнем преткновения. «Причесанные» готовые выводы книги не отражают того драматизма, с которым шло выяснение и согласование позиций авторов. И это не странно. Даже в вопросе о границах интерпретации всегда присутствует что-то глубоко личностное, не говоря уже об индивидуальных интерпретациях тех или иных произведений.

Поскольку авторы живут на разных континентах: Левченко – в Украине, Фомичева – в Коста-Рике, а процесс установления Skure происходил несинхронно, то эта часть процесса совместной работы не растворилась в эфире, а осталась в виде переписки, отрывки из которой мы предлагаем читателям. Возможно, здесь можно будет найти ответы на некоторые из тех вопросов, которые остались по прочтении книги.

Мы смогли согласовать свои позиции практически по всем проблемам. Но единственный вопрос, по которому мы никогда не могли договориться, – это интерпретация конкретных пьес согласно, казалось бы, четкой формуле сюжета.

Однако, к счастью, это как раз та ситуация, когда и не надо договариваться, потому что красота и богатство окружающего внешнего мира произрастает именно благодаря возможности каждого человека видеть его, исходя из своего неповторимого внутреннего мира.

Л.:

...как я увидела сразу и все более убеждалась в дальнейшем, главным недостатком работы, резко снижающим ее самостоятельную научную ценность и переводящей ее в просто в материал для научных исследований и обобщений есть то, что про-

цесс разворачивания драматического содержания не то что не учитывает – отрицает – интерпретацию. Это отбрасывает более чем на столетие назад, потому что не учитывает герменевтический поворот, под знаком которого прошло все XX столетие в философии и искусстве, все постмодернистские игры с понятием авторства и, в конце концов, то, что (как мы уже пытались говорить) на смену классической парадигме мышления, в рамках которой только и возможно понятие «единственно правильного смысла», пришла неклассическая, это понятие упраздняющая, а следом постнеклассическая, даже не подвергающая сомнению множественность смыслов. Но (!), как я чувствую, в современной ситуации ощущается потребность в балансе между свободой интерпретаций и какой-то устойчивостью, очень существенной, которая относительно неизменна и определяет каждое произведение как именно это и никакое другое. Поэтому моя реакция даже на самую твою попытку поисков этой устойчивости была положительной. Но все должно соединиться и выступить в целостности.

Ф.:

... я согласна, что нам нужно определиться с понятием интерпретации. Как я это понимаю. Допустим, есть закон разворачивания драматического содержания. Я применяю формулу, которая выражает этот закон в пьесе. Далее уже независимо от меня, а от объективно заданных автором предлагаемых обстоятельств укладываю их в формулу сюжета данной пьесы. Вопрос состоит в следующем, когда формула сюжета создана – это уже, по-твоему, интерпретация или это еще что-то, что требует интерпретации? С какого момента начинается собственно интерпретация?

Л:

... Мы должны определить, где именно начинается свобода интерпретации в процессе разворачивания «зерна». И что все-таки остается неизменным. От чего зависит разность прочтения? Очевидно, что от непосредственного жизненного и социального опыта, даже от доминанты тех или иных ситуаций

в момент интерпретации. Не говоря уже о том, что сами моральные нормы все-таки подвижны. Помнишь, мы говорили о В. Франкле, основателе логотерапии (терапии смыслом), который называл совесть органом, направляющим человека в поисках смысла жизни. И я эту же мысль применила к интерпретации подтекстов, заявив, что сегодня искать смысл текста – это все равно, что искать смысл жизни. А ведь этот смысл, даже если он, по большому счету, один, то для каждого человека он имеет уникальное выражение. Так вот, Франкл (человек, который прошел через четыре концлагеря!) называл совесть «доморальным постижением ценности» и считал, что совесть помогает человеку найти даже такой смысл, который может противоречить сложившимся ценностям, когда эти ценности уже не отвечают быстро изменяющимся ситуациям. Именно так зарождаются новые ценности: «Уникальный смысл сегодня – это универсальная ценность завтра».

.... Приведу тебе мысль Франкла, выражающую корреляцию между совестью (индивидуальным) и моралью (общим): «Только совесть может как бы согласовать «вечный» всеобщий моральный закон с конкретной ситуацией конкретного человека. Жизнь по совести – это всегда абсолютно индивидуально-личная жизнь в соответствии с абсолютно конкретной ситуацией, со всем тем, что может определять наше уникальное и неповторимое бытие. Совесть всегда учитывает конкретность моего личного бытия».

Но ведь и прочитать по совести – это нечто подобное, если не то же самое.

Я все это пишу затем, чтобы конструктивно расшатать в твоей позиции то, что должно (по крайней мере, в соответствии с современной научной картиной мира) расшататься и чтобы согласовать наши позиции.

.... Теперь об этом практически. Давай посмотрим на мой способ осмысления нарушения в «Дяде Ване».

Исходный тезис: дядя Ваня якобы жертвует практически всем в своей жизни ради поддержки великого (как ему тогда

кажется) человека, который этой жертвы вроде бы и не просит. Таким образом, он под возвышенным предлогом служения (так реализуя, между прочим, человеческую потребность в самоактуализации) предаёт свою собственную жизнь и делает виновником своих несчастий другого человека, который имел неосторожность эту жертву бездумно принимать.

Но он, ни в коем случае не паразитирующий, как ты считаешь, и не больше занял чье-то место, чем любой другой персонаж, кроме Сони, которая просто живет в родительском доме. Относительно прав на имение, то хоть формально оно принадлежит Серебрякову, это приданное его первой жены, которое (с этим соглашается и Серебряков), принадлежит и Соне. Если бы Серебряков был совсем бессовестным, то мог бы поступить, как отец Нины Заречной, – завещать имение, которое досталось от покойной жены, своей второй жене и таким образом, оставив дочь без копейки, сделать ее настоящей приживалкой. В свое время дядя Ваня отказался от своей доли наследства ради покупки этого имения (26 огромных комнат!) для сестры и ее гениального мужа, более того, потом он еще доплатил недостающую при покупке четверть. Таким образом, Серебряков, разночинец, «сын простого дьячка, бурсак» имеет ко всему довольно формальное отношение, если не сказать, что именно он частично паразитирует на истеричной жертвенности полубезумных родственников первой жены. В имение, которое ненавидит и хочет продать, он приезжает не потому, что мечтает там поселиться, а потому что после выхода в отставку ему не по средствам жить в столице.

Для меня профессорский статус Серебрякова сам по себе практически ни о чем не говорит, кроме того, что у человека крепкий зад, изрядное упорство и в свое время он имел материальную возможность заниматься научными изысканиями, а не тратить время на зарабатывание куска хлеба частными уроками (что высасывает из человека все силы). Кроме того, он может иногда себе позволить праздность, чего никак не может позволить себе занимающийся хозяйством Войницкий, потому что хозяйство требует непрерывного внимания и заботы.

Если мы не знаем реально, хороший ли ученый Серебряков, то знаем точно, что Войницкий хороший управляющий, возможно, редкий в те времена, когда производительность сельского хозяйства резко падала на фоне промышленного подъема. Имение не просто не продается за долги, а и приносит доход, такой, что, по крайней мере, Серебряков с женой сможет и дальше жить, если не в столице, то в Харькове. Значит, Войницкий двужильно трудолюбив, умен, у него хорошо развита интуиция, он предприимчив, умеет ладить с людьми, по-настоящему любит то, что делает. И никакой драматической ситуации не возникло бы, если бы он работал у любого другого помещика на себя или даже у Серебрякова за нормальную плату, соответствующую его труду и позволяющую обустроить и свою жизнь, тем более, если бы не отказался от своей доли наследства. То есть нарушение – в излишнем акценте на самоактуализации, когда она становится объектом устремлений, требующем жертвы, а не следствием разумно построенной жизни. Но почему он это делает?

И тут начинается самое интересное. В «Д. Ване», как и во всех пьесах Чехова, речь идет о том, что будет «через 200–300 лет», и все почему-то начинают чувствовать необходимость быть причастными к этой жизни. Если Астров, выполняя работу за больного лесничего (тоже непонятная жертва), сажает леса (при этом разрушая себя водкой), то семье Войницких эту причастность обеспечивает Серебряков. Давай вспомним, как в это время дворяне уверовали в разночинцев, в их необычные идеи, их пафос «людей будущего», с призывом работать для будущего и приближать его (Чернышевский, если помнишь) они жертвовали не только деньгами, но и родственными связями. Кстати, очевидно, что мать Войницкого, непрерывно читающая брошюры и что-то записывающая на полях, относится к Серебрякову куда более трепетно, чем к родному сыну. Ведь он и есть тот самый человек будущего, поддерживая которого можно чувствовать свою причастность к этому будущему. Войницкий охотно принимал свою вторичность по отношению к Серебрякову, когда сознательно отказывался от наследства. Ведь можно же было купить не одно имение в 26 комнат, а два в 13, или даже в 10. Представляю себе этот семейный совет, где отец, мать и сын ре-

шают все свое состояние отдать зятю! Вера, это же «Вишневый сад» – профукали, только в другом варианте – ради, условно говоря, Пети Трофимова и светлого будущего.

Чем же обольстил всех Серебряков как ученый? Можно предположить, что его оригинальность состояла в том же, в чем и оригинальность всей демократической критики – в ярко выраженном социальном анализе. При этом люди, исследующие литературу, могли действительно не особо разбираться в искусстве, и Войницкий, вполне возможно, прав, когда говорит, что Серебряков, хоть и пишет всю жизнь о литературе, в искусстве ничего не понимает, поэтому и не продвинулся никуда. Во всяком случае, шутит он, даже на фоне всех остальных персонажей, пошло («Повесьте ваши уши на гвоздь внимания») и один смеется над своей шуткой. Интересно, что Чехов, описывая внешний вид Серебрякова (калоши и зонтик в жару – очень говорящие знаки), набрасывает образ, который через год появится в рассказе «Человек в футляре» в виде учителя древнегреческого языка Буркина, человека экстремально консервативного. Серебряков принимает все от родственников жены бездумно, как должное, возможно, с реваншем когда-то угнетенного. И в этом его скрытая вина. Чтобы принять что-то от другого человека, нужно внутреннее усилие, адекватное размеру принимаемого, нужно понять, можешь ли ты настолько впустить человека в свою судьбу – ведь принимая, становишься обязанным, по крайней мере, внутренне. Такие люди, тип которых воплощает Серебряков, в принципе не злые и не злодеи, но они поражены моральной патологией классового реванша – все жертвы принимают, и принимают как должное, не чувствуя себя никому обязанными, а как-то так понимая, что все обязаны им.

Чехов (за 20 лет до Октябрьской революции!) гениально почувствовал, что садо-мазохистский комплекс Серебрякова-Войницкого будет иметь тяжелые последствия, в том числе и для тех, кто будет жить через 200–300 лет. Но если Серебряков мог отказаться от *своей* жертвы, то люди через 200–300 лет будут лишены возможности отказаться от *его* жертвы. Когда в 80-е годы я читала весь журнальный поток о том, какие мучения при-

ходилось испытывать миллионам людей ради светлого будущего, у меня все время не проходил привкус крови во рту: светлое будущее – это я? А меня спросили?

Поэтому исходный тезис можно еще переформулировать: нарушение героя в том, что он из-за возвышенной цели ломает свою жизнь, а ломая собственную жизнь, человек ломает разумность мироздания. Знаешь, выходит как в древнегреческой трагедии – человек, нарушая закон судьбы, нарушает закон космоса и наоборот. Но это уже так. Дополнительно.

Вот я так вижу, тоже не отходя от текста. Потому что мне это интересно. А относительно темы приживал, то реагирую репликой няньки Марины: «Все мы приживалы у Бога».

...Мы можем иногда приводить и два способа разворачивания одного и того же механизма, одного и того же кода. Дело в том, что такое «дрожание» смыслов только подчеркивает жизнестойкость кода, его способность жить во времени, а тех, кто будет читать книгу, это будет стимулировать творчески, а не отпугивать существованием таинственной и единственной истины, известной только посвященным. А в логотерапии Франкла есть закон: смысл не может быть дан человеку, он может быть только найден.

Как ты ко всему этому относишься?

Ф.:

Я поняла правильно? Ты предлагаешь начинать с определения вины как главного персонажа, так и вице-главного? Поэтому, именно с этого момента начинается интерпретация?

Несколько отвлекусь.

Анализируя свой опыт читки пьес, я невольно ловила себя на мысли, что это довольно неудобное занятие, требующее дополнительного усилия. Волевого усилия. Спустя некоторое время от начала читки происходит странная метаморфоза – первоначальное неудобство забывается и дальше как обычно. Почему это происходит? Мне кажется, это связано с тем, что нет разгона для воображения, не входишь в предлагаемые обстоятельства пьесы по линейной плоскости. Так как пьеса пишется и затем

существует по фактическому ряду, она представлена пространственно – объемно (всегда как диалог). Я думаю это, и создает первоначальное неудобство. Но вопрос не в этом, а в том, что порождает это неудобство.

Лена, возможно, ты замечала, что люди пересказывают какое либо происшествие по-разному. Одни описывают погоду, одежду, настроение, что сказал, что ответил и так далее... это слушается долго, скучно и результативно не понятно. Другие лаконично, фактически. Случилось или не случилось, но непонятно, как и почему. В первом случае есть описание развития, но нет ритма и напряжения. Во втором присутствует напряжение, при условии, что обе стороны знают предлагаемые обстоятельства, нет описания развития. В пьесе мне кажется, эти две формы пересказа соединены.

Если моя мысль верна, то это обстоятельство дает возможность говорить о двух различных формах восприятия пьесы как линейной, исключительно по предлагаемым обстоятельствам, так и объемной – событийный ряд.

Так вот для того, чтобы отинтерпретировать “зерно” пьесы необходимо уметь соотносить между собой эти формы, что возможно сделать только при наличии формулы сюжета.

Поэтому, если режиссер будет читать пьесу линейно, как это делает первый человек, пересказывая свой рассказ, то он практически никогда не поймет “зерно” пьесы, а следовательно, и не сможет ее интерпретировать. Если режиссер будет читать ее только по фактическому ряду, как это делает второй человек, он будет находиться в положении второго рассказчика. В этом собственно и состоит сложность драматургии как литературного жанра. Вывод: и в первом, и во втором случаях структура пьесы распадается. Фабула и сюжет распадаются на отдельные части. Я не случайно говорю о соотношении обеих форм восприятия пьесы. Для того чтобы возникла необходимость интерпретации, их следует соотносить, прежде всего, по отношению к нравственному нарушению, которое кроется в *предмете*.

Из выше сказанного получается, что пока не определена формула сюжет (не найден предмет с нравственным нарушением), ни о какой интерпретации не может быть и речи. Тогда следующий вопрос, только ли после того, когда сформирована

формула сюжета, начинается интерпретация? До этого анализирующий оперирует драматическим материалом, если допустить так сказать объективно!?

Теперь, как максимально объективно можно подойти к определению вины главного персонажа. И еще: есть ли разница между “зерном” пьесы и нарушением главного персонажа. Ты говоришь, что интерпретация, очевидно, зависит, от непосредственного жизненного и социального опыта, даже от доминанты тех или иных ситуаций в момент интерпретации. В моей общей постановке вопроса – *от нравственного нарушения, заложенного в предмете.*

Мне кажется, что это не вина персонажа Войницкого, а твоя интерпретация ее. Ведь вина все равно остается в рамках нравственного нарушения. Семейный очаг не был этим персонажем создан и весьма показательно то, что мы застаем этот персонаж именно в этом социальном положении скрытого приживала. Это подтверждается и в пьесе – в сцене, когда у него появляется выбор между тем, чтобы покинуть дом и начать свою собственную жизнь. Обрати внимание на этот текст.

Войницкий. Дай мне чего-нибудь. О, боже мой... Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их? О, понимаешь... (судорожно жмет Астрову руку) понимаешь, если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет.) Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...

Начать соответственно принятым критериям (!?), так, как начинают многие мужчины. А именно: следовало в юности взять свою причитающуюся долю наследства и строить свой очаг, откуда никто тебя не посмеет изгнать!

Я ни в коей мере не возражаю против твоей трактовки, если она укладывается в формулу. И отвечаю репликой на реплику. По опыту знаю, если в тексте проскакивает слово *приживал*, то я где-то близко возле истины. Дело в том, что Войницкий все равно имеет эту тенденцию, только ты его оправдываешь из своего мироощущения, а я его пока никак не оправдываю. Мне

все равно, почему он имеет эту тенденцию. Я не задавалась этим вопросом, так как не собираюсь ставить эту пьесу. Мне кажется, что в этом и кроется ответ на интерпретацию. Объективно формула сюжета в пьесе задана. Интерпретация определяется тем, как постановщик или читатель оправдывает вину главного героя, как носителя нравственного нарушения.

Не только драматургия, но и литература вообще, согласно Выготскому, имеет одну очень существенную характеристику. В частности, в драме персонажи пьесы – это не реальные люди, они представляют кого-то, кто наделен виной как представитель явного нарушения, и кого-то, кто несет в себе тенденцию к вине как представитель скрытого нарушения. Персонаж Войницкий еще не приживал, он имеет тенденцию к невыполнению моральной обязанности мужчины создать семейный очаг, выраженный в предмете Дом-усадьба.

Вероятно, поэтому мы в наше время говорим о так распространенной моде на гомосексуализм, как у мужчин, так и у женщин, в связи с определенными моральными обязанностями. Кто виноват в том, что мужчины и женщины не могут или не хотят выполнять свои социальные роли? Они сами! Важно понять, что как бы ни были сложны социальные условия, вина все равно падает на конкретного человека, потому что только каждому лично предстоит принимать решение. В этом аспекте пьеса, которая проанализирована по формуле сюжета, всегда злободневна.

И другой вопрос. Возможно, ли главному персонажу этой пьесы вменить другую моральную обязанность? Я думаю, что нет.

Оправдать вину главного персонажа можно по-разному, так как это сделала ты, всегда когда моральное нарушение не подменяется другим!

Вероятно, я сделала бы это иначе и другой иначе.... в зависимости от его мировоззрения. Как тебе кажется?

Л.:

...А мне все-таки кажется, что можно, но это опять-таки зависит от того, как мы определим понятие моральной обязанности. По моему пониманию первая моральная обязанность человека,

по крайней мере, в иудео-христианскую эпоху, состоит в сохранении своей личности как «ядра» духа и реализации этой личности. А традиционно достигается это выполнением писанных правил, о нарушении которых рассказывают на исповеди. Их невыполнение как раз и ведет к разрушению личности. И самый разрушительный грех (как мне кажется) – гордыня. Именно это и разрушает личность Войницкого и других персонажей. Если бы он отказался от наследства просто из любви к сестре, рассчитывая на свои собственные мужские силы или решив посвятить свою жизнь какой-либо духовной деятельности, когда привязанность к материальному мешает, и не строил свою жизнь, как вспомогательную кому-то великому, через кого он может быть причастен к жизни через 200–300 лет, то не возникла бы тенденция к приживальству. Вследствие разрушающей гордыни он обезличен, мелочно завистлив, лишен собственной воли, неинтересен даже Елене Андреевне, которая в принципе не так уж и против обратить внимание хоть на кого-нибудь. Да, он прозрел и хочет проснуться с тем ощущением жизни, которое, он помнит, ему было дано. Но это значит снова стать собой, а это-то как раз, как он вдруг понял, и невозможно. Единственное, что для него возможно – быть дядей Сони, у которой рано или поздно он и станет приживалом. Я, например, считаю, что указываю именно на тенденцию к моральному нарушению, когда определяю скрытую вину Войницкого как гордыню, маскирующуюся под жертвенность. Предмет с моральным нарушением здесь тоже дом – материальное воплощение жертвы. Но, исходя из того, что я одновременно вижу и тенденцию к нарушению на уровне общества, о которой я писала раньше (в то время – это действительно тенденция, которую гений то ли прочувствовал, то ли проинтуировал, то ли понял), то дом-усадебка – это и символический предмет с моральным нарушением – это тоже Россия («наш сад»), где дворянское сословие станет не просто приживалами, а изгоями вследствие тенденции к этому же моральному нарушению. Поскольку Чехов считал, что «сюжет должен быть нов, а фабула необязательна», то он принимал на себя задачу общественную, потому что новый сюжет нельзя создать только на личной истории, которая не была бы выражением какого-то нового «следа» в жизни страны, народа или вообще

какого-то сообщества. И я все это (от Войницкого – к дворянству, от усадьбы – к России) вижу сразу как одно целое. Можно построить на основании этого формулу? Мне кажется, что да. Было бы, во всяком случае, очень хорошо для нашей работы, если бы можно было.

Ф.:

.... Какого человека считать аморальным? Того, который изменяет, врет, сплетничает, развратничает, пьет? Мать, оставившую ребенка в родильном доме? Мужчину, живущего за счет своей жены?

Я, в силу моей профессии, останавливаюсь на предмете и его значении в конкретном определении, не объясняя причину возникновения тенденции. Мне важно показать, почему не персонаж, а в данном случае уже зритель (в более широком понятии человек) превращается в приживала. Меня как практика театра интересует как бы только ФАКТ. Как этот факт примет зритель – это уже зависит не от меня как режиссера, а от интеллектуального уровня зрителя. Я хочу сказать, что актеру, играющему роль дяди Вани, достаточно знать только факт тенденции быть приживалом и существовать на площадке в одном сквозном действии – сохранить за собой место в доме, даже если для этого Серебрякова нужно припугнуть смертью.

Теперь, я думаю, что когда спектакль сделан, он живет как самостоятельное произведение и именно с этой минуты вступает в силу все то, о чем ты говоришь. Одно не только не противоречит другому, а вытекает из предыдущего. Это аналогично любому художественному произведению, которое после завершения уже не принадлежит тому, кто его написал. Оно начинает жить по какому-то другому закону. Вопрос в том, нужно ли это знать актеру. И здесь вступает в силу сравнение, которым нас пугали с первой лекции по режиссуре. Где собственно начинается режиссура и где театроведение! Нам говорили: гордыню сыграть невозможно, а защитить место в доме – усадьбе, которое, неважно в силу каких причин, добыл себе дядя Ваня – можно. Именно в этой связи я и возвращаюсь всякий раз на определение нарушения не как чувства, а конкретной моральной обязанности в виде конкретного нарушения. В первом случае гордыня

может иметь множество выражений, не только в этой пьесе. Во втором она выражается через конкретный материал – ухода от моральной обязанности мужчины создать собственное гнездо. Мне кажется, что мы обе правы. Только ты с точки зрения литератора, а я с точки зрения режиссера. Как ты думаешь? Или я снова настаиваю на своем?

Л.:

Но и не нужно играть гордыню (кстати, о разрушающей гордыне жертвенности пьес не так и много, я что-то не припомню, поэтому сюжет, действительно, нов). Играть надо конкретный результат, который для меня выражается в вышеизложенном. У героя нет не только семьи или любимой женщины, но и друзей, интересов, через удовлетворение которых, он, как образованный человек, мог состояться. Он выглядел дураком, потому что не воровал? (Ничего он так не выглядел. Это он сам себя теперь так видит.) Так теперь он украдет! (Такая детская истеричная реакция, почему-то свойственная мужчинам.) Но не бабки долбанные, а то, что теперь для Серебрякова составляет его жизнь. Разве это не конкретный материал?

А расхождение у нас совсем не профессиональное (кстати, мне кажется, что театровед должен видеть, с одной стороны, то, что видит режиссер, а с другой – что видит идеальный зритель, соединять эти два пространства), а скорее личностные, на уровне предынтерпретации. Я, например, нигде не вижу, что герой уходит именно от моральной обязанности создать семью. Если бы был хоть какой-то намек на детей на стороне, или на какую-то безнадежно влюбленную женщину... Сейчас я смотрю сериал. Там молодой человек руководит швейным цехом, где работает сто девушек. Условие пребывания на работе, которой он дорожит, – никаких романов с работницами. Но он, естественно, влюбляется и начинает тайком встречаться с девушкой. Когда в цехе начинаются увольнения, он делает все, чтобы ее не уволили, мотивируя это для себя тем, что просто не проживет, если не будет каждый день ее видеть. Вот здесь становится сразу очевидным, что герой уходит от моральной обязанности создать семью: ведь на уволенной девушке он мог спокойно жениться. И на этой основе начинает разворачиваться действие.

Я просто вижу целый комплекс нравственных человеческих обязанностей, которых не выполняет Войницкий, которые можно объединить в одно – отказ от самоосуществления собственной личности. Конечно, это нельзя играть. Но играть надо пьесу, где о печальных последствиях этого рассказано через конкретные действия и ситуации.

А в данном случае Е.А. не выступает объектом нарушения? А то, что мы видим один и тот же предмет, так он и не должен быть разный, если мы несколько иначе формулируем нравственное нарушение.

....Такого понятия, как «факт вообще», нет, если мы хотим, в том числе, выдерживать и научную корректность. Целые поколения ученых, заложивших аналитическую философию, пытались найти и обосновать существование смысловых единиц языка, несущих неразложимый, нетрактуемый смысл, чего-то такого, что уже нельзя подвергнуть сомнению. Основатель этого направления Мур начинал искать то, что очевидно с позиций здравого смысла (теория *common sense*). Потом были и атомарные пропозиции, и протокольные предложения, и что-то там еще. За полтора столетия огород нагородили страшный, но все безуспешно. То есть успех в том, что они доказали, куда не надо ходить.

Продолжу мысль о прединтерпретации в постнеклассической науке. Дальнейшая схема такая: прединтерпретация – получение эмпирических данных (анализ источника) – интерпретация эмпирических данных (событий) – факт.

Ф.:

Лена, получается, что есть как бы два этапа интерпретации, предварительной для построения формулы сюжета. Нужно решить: это уже интерпретация или что-то другое. Ведь без формулы сюжета, согласно этому методу, не возможно объяснить факт поспешного замужества Гертруды или опоздания Серебрякова к чаю, ведь так? Следовательно, следует говорить о последующей вторичной интерпретации фактического ряда соответственно формуле сюжета. Исходя из этого, можно в этом случае сказать, что прединтерпретация – получение эмпирических данных (анализ источника – это построение формулы) – ин-

терпретация эмпирических данных (объяснение вины персонажей) – это сама пьеса. И третий этап – это воссоздание интерпретированных фактов в качестве совершающихся событий (сюжета).

Л.:

....Раскодировка устанавливаемых фактов всегда идет по какому-то вектору, в нашем случае – по поиску знака нравственного нарушения (как его чувствует и понимает режиссер). Это, наверное, и есть какая-то возможность объединения тех двух способов чтения (линейного и объемного), о котором ты писала. Когда режиссер доходит до «зерна» (определяет предмет с моральным нарушением), драматическое содержание разворачивается мгновенно. И именно то, что в процессе этого нового «обратного» развертывания в результате установит как факты сам режиссер, он и будет ставить, понимая, какой событийный ряд он кодирует этими фактами. Когда формула сюжета создана, режиссер утвердился в своих экстраполяциях или в современность или в какие-то метафизические контексты, интерпретация драматургического текста заканчивается. Как мне кажется.

Это путь не обязательно последовательный, наверное, чаще практически симультанный. Я думаю, что только при написании оригинальной пьесы, при анализе- трактовке последовательность обратного хода не должна быть нарушена, так как без формулы сюжета не может быть восстановлен первоначально заданный автором событийный ряд.

Ф.:

Лена, все выше сказанное звучит очень убедительно, и я полностью (!!!) согласна с тобой.

...Я снова прихожу к мнению, что драматургия как таковая не может «оживить» театральную постановку. Она может предложить только новую форму записи драматического содержания. Например, Хандке, минуя привычный диалог, переносит его непосредственно на зрителя, чем и вынуждает зрителя принять участие в спектакле, занять место актера. Для этого он эпатирует публику. Зачем Хандке понадобился эпатаж? Я думаю, что пре-

жде всего для того, чтобы разбудить публику, упразднить театральную скуку, которая возникает при отсутствии темпо-ритма спектакля.

Проблема темпо-ритма спектакля – это основная проблема театрального зрелища как такового. Сообразно нашей книге, получить темпо-ритм спектакля можно, только раскручивая «зерно», он образуется сам. И в этой связи, мне кажется, наличие вины главного персонажа играет важнейшую роль для его образования. Следует всегда помнить, т. е. не «забывать» ни при каких условиях, что темпо-ритм спектакля возникает только тогда, когда главный герой несет в себе тенденцию к нравственному нарушению. Скрывая ее, он вынуждает других персонажей его разоблачать, благодаря чему и возникает темпо-ритм. Поэтому главного героя нельзя обелять.

В предисловии к пьесе есть цитата Хандке, которая подтверждает мою мысль. «Акт говоріння пов'язаний із комплексом вини». Так для Хандке не существует не только драматургического текста, но и текста вообще вне вины. И затем он говорит, что «мовлення робить усе видимим». Совершенно верно! Я считаю, что именно поэтому Хандке провозглашает разговорный театр (якобы вне диалога, что в действительности не так), только потому, что в прямом выговаривании слов, актер может скрытое нарушение сделать явным.

В этой связи меня несколько настораживал наш затянувшийся диалог по поводу интерпретации «Дяди Вани», но, если он возникает, то должна быть на это причина.

Сначала у меня складывалось впечатление, что ты всякий раз пытаешься оправдать главного героя. Следуя вышесказанному, этого делать нельзя. Диалог пьесы (текст) – это всегда прикрытие вины главного персонажа, и в этом смысле всегда будет складываться впечатление его как жертвы, а, следовательно, и желание оправдать. Это самый трудный момент работы над анализом текста. Для меня виновность главного героя – один из основополагающих критериев построения формулы сюжета. Повторяю и настаиваю еще раз на том, что главного героя нельзя оправдывать! Если в момент предынтерпретации виновность снимается, то распадается весь принцип построения формулы. Потом пусть этого персонажа оправдывает зритель, театровед,

в конце концов, кто угодно, но после спектакля, а не в момент анализа пьесы. Ты ведь не отрицаешь вину Войницкого, ты ее видишь в другом, как то: принесении себя в жертву некому фетишу! Но при этом он все равно находится там, где он находится. Он не создал собственного дома, из которого его выдворяют. Моральное нарушение остается общим – собственный дом не построил, у тебя Войницкий виноват в одном, у меня виноват в другом и т. д.

Следовательно, трактовка вины определяет логику поведения персонажа, что ты и делаешь! Твой актер-персонаж будет вести себя иначе, чем мой.

Таким образом, я думаю, что каждый из нас прав по-своему и это отлично. Это и снимает, как мне кажется, проблему одноразового прочтения материала.

Л.:

Диалог совсем не затянулся, а длился до какого-то результата, и еще будет длиться столько, сколько будут требовать обстоятельства. Он просто работает, как модель, на которой мы что-то выясняем и отработываем, в данном случае, возможность вариантов понимания нарушения, а таким образом и момента рождения интерпретации. Поэтому не волнуйся, я не буду писать свою формулу к каждой пьесе. Мне важно, что это возможно *в принципе* и что *ты с этим согласилась*. Не знаю, почему у тебя сложилось впечатление, что я оправдываю героя. Я ведь с самого начала писала, что у нас разное понимание его *нарушения*. И именно возможность показа вариантов важна для подтверждения жизнеспособности формулы.

В процессе совместной работы с точки зрения формулы сюжета был проведен анализ драматургии различных исторических и культурных периодов, что позволило сделать философский и теоретические обобщения. Предлагаем зафиксированный в переписке пример такого разбора.

Ф.:

Читая пьесы из списка для анализа, я подумала вот о чем. Мне представляется, что драматургия эволюционировала в та-

ком порядке. Вначале от античной пьесы, в которой в прямом тексте (явно) представлялось нравственное нарушение с ответственными персонажами. Оно было первично. Затем по каким-то причинам (вероятно, социальным) возникла необходимость нравственное нарушение спрятать за очевидным нарушением. Разумеется, поступательно. Так образовались все пьесы классического стиля. Затем снова возникла необходимость вывести нравственное нарушение на поверхность, сделать его первичным. Важный вывод состоит не только в том, что во всех случаях формула применима, так как в ее основе всегда лежат эти два типа нарушений, а и то, что она закономерна.

Л.:

Как раз дошла до этого в своей статье и над этим же думаю... Важно только нигде не пытаться подвирать в свою пользу.

Ф.:

...если рок, фатум – это высшая сила, которая может мыслиться в виде природы или божества, которую древние греки персонифицировали в виде Мойры, и к тому же, если принять во внимание, что существует мнение, что судьба – это псевдоним Бога, то получается, что Прометей, признавая рок, тем не менее, противопоставляет себя божественной иерархии. Это не логично, и тогда возникает вопрос: зачем автор это делает?

Как это можно объяснить?

Скажем так, если человечество – это живая материя, призванная мыслить и творить, а в пьесе мы видим, что как раз это качество у людей отсутствует, то заставив одного из богов выйти из подчинения главенствующего бога, автор тем самым способствует очеловечиванию людей, т.е. пробуждает в них личность. Так драматург подсказывает курс перерождения живой материи от инертной и неосознанной, к сознательной и активной, в последней инстанции самостоятельно включающей себя в духовность мироздания.

Это именно то, о чем мы сейчас и говорим: сознательное подчинение духовному в противовес материальному или переход материи на более тонкий уровень существования. И если мы допустим, что люди на сегодня уже в какой-то степени гото-

вы к тому, чтобы подчинить себя духовно, как ни парадоксально это звучит, то «Прометей прикованный» следует рассматривать в этом ракурсе.

Теперь если считать, что формула сюжета учитывает социальное как общее (явное) и индивидуальное как личностное (скрытое) и всегда предполагает дуальность, то Прометей должен представлять обе эти сферы.

С одной стороны, он вынужден нести вину, но с другой – социальная структура как таковая в то время еще не установилась. Поэтому его вина – это не скрытое нарушение с современной точки зрения, а явное нарушение, которое пока еще не имеет статуса нравственного, а приобретет его впоследствии.

Преследуются две цели, нарушение получит статус нравственного, и одновременно люди, следуя примеру Прометея, приобретут непослушание, и как это ни парадоксально звучит, право на собственное мнение.

В связи с этим в пьесе все время просматривается неестественное, как бы искусственно созданное противоречие, которое и раздваивает главного персонажа: на безусловное подчинение року и на нарушение неписаного закона среди богов. Это очень важный для нас аспект! Суть этого персонажа состоит не в его геройском поступке по спасению людей. Он вовсе не герой, напротив, бог-авантюрист, требующий благодарности за то, что ему предназначено выполнять.

Разделю страницу, чтобы была более понятна моя мысль.

<p>В этой части <i>явно</i> появится нравственное нарушение (так мы его можем назвать с позиции сегодняшнего дня).</p> <p><i>Предмет</i> – иерархическая лестница богов, на высшей ступени которой покоится ОГОНЬ.</p> <p>Прометей – бог подчиненный.</p>	<p>В этой части <i>скрытое</i> – внешнее или социальное нарушение.</p> <p><i>Предмет</i> – спрятанный в растении ОГОНЬ, переданный тайно людям.</p> <p>Прометей – бог, нарушивший божественный порядок</p>
--	---

Важный вывод. В античности нарушения как бы меняются местами. Нравственное есть очевидное и наоборот. В этом смысле формула доступна всем читающим, в то время как фабула как таковая еще не существует в ее логической последовательности. Это понятно, поскольку ничего не прячется, то и нет необходимости в видимом ряде событий, позволяющих скрывать нравственное нарушение за фабулой. Есть только лишь многократно подтверждение базового “нравственного” нарушения. Как в этом случае строится формула.

Формула.

Прометей – один из богов, который обладает ясновидением, переходит на сторону Зевса и способствует ему подняться на высшую ступеньку иерархической лестницы. Он сознательно отдает, таким образом, свою волю Зевсу.

Тем не менее, Прометей, зная, что Зевс от него зависит как от ясновидца, нарушает иерархию и тайно передает спрятанный в растении огонь людям (скрытое внешнее нарушение). Этим самым впервые открыто демонстрирует своеволие или право. Первый действенный поступок – Зевс приковывает его к горе.

Как ты можешь заметить – все очевидно!

Есть два неожиданных вывода. Первый – формула по сравнению с привычной считкой не “спрятана” – она очевидна для всякого, кто прочтет пьесу и, как следствие, сюжет тоже очевиден. Это связано с вышесказанным, явное – это то, что впоследствии станет скрытым. Поэтому драматург не вынуждает Прометея открыться, ему не в чем каяться, так как Прометей знает, что ему предназначено судьбой и это не может быть отменено.

Прометей должен подчиниться року, что значит – подчиниться иерархии, но этого он и не делает, утверждая таким образом свое право голоса, свой новый социальный статус.

И второй – фабула как таковая отсутствует, по причине отсутствия социальной структуры.

Посмотри, так ли это!

Первая сцена. Гефест так же, как и Прометей, явно совершает нравственное нарушение, выполняя приказ Зевса. Он применя-

ет насилие к равному ему богу. В этом эпизоде Прометей молчит, так как все очевидно.

Первый факт. Гефест – *выбирает в пользу подчинения иерархии.*

Вторая сцена. Океан – соратник, пришел с моральной повинной и очевидно выпросил у Прометея разрешение на то, чтобы его не защищать перед Зевсом. Опять моральное нарушение не спрятано.

Второй факт. Океан также *выбирает в пользу подчинения иерархии.*

Третья сцена. Ио, узнав будущее, продолжает нести свою кару.

Третий факт. *Выбирает в пользу подчинения иерархии.*

Финальная сцена. Неподчинение Прометея иерархии и наказание. Прометей выполняет свою обязанность по отношению к Ио, но по отношению к Зевсу *он отказывается подчиниться иерархии.*

Финальный факт. *Неподчинение иерархии.*

Результат – возможность отстоять личное право за счет отказа от нравственного правила. Получается, что формула сюжета не меняется, я имею в виду, что не меняются местами главный герой и вице-главный, меняются местами нарушения.

Старалась не подтасовывать ничего под формулу, что и заняло у меня довольно много времени.

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов. О сути и назначении формулы 4

ФОРМУЛА СЮЖЕТА. ФИЛОСОФИЯ

Раздел I. Философско-мировоззренческие истоки

формулы сюжета 14

Глава 1. Зачем формуле философия, или Театр
в окрестностях постнеклассики..... 15

Глава 2. Единство «внешнего» и «внутреннего», явного
и скрытого как основное условие процесса
саморазворачивания формулы сюжета 21

Глава 3. Природа становления художественной реальности 28

Глава 4. Исходя из этого: Как теория формулы сюжета
видит человека... 33

Глава 5. ...и художника 37

Раздел II. Основные эстетические понятия в свете

формулы сюжета 44

Глава 1. Герой драматического произведения как
потенциальный нарушитель абсолютного
(онтологического) Закона 45

Глава 2. Еще раз о сюжете и фабуле... 52

2.1. Неочевидное и очевидное как различительные
категории сюжета и фабулы. Формула сюжета как
интерпретационная стратегия 52

2.2. Процесс разделения сюжета и фабулы как
показатель онтико-онтологической поляризации
человеческого сознания..... 58

2.3. Рождение драмы. «Потайная жизнь» сюжета 65

2.4. Драма как модель мира в период максимального
разделения сюжета и фабулы..... 70

2.5. Современное схождение сюжета и фабулы, прохождение сюжета сквозь поверхность фабулы как знаки радикального переструктурирования внутри онтико-онтологической дуальности.....	76
Глава 3. Предметы с нарушениями как элементы построения смыслового пространства.....	82
3.1. Смысл и пространство.....	82
3.2. Как можно задать смысл в пространстве?.....	92
Глава 4. Нарратив в контексте формулы сюжета.....	94
4.1. Общее понятие нарратива.....	94
4.2. Смысл разворачивания сюжета и составления нарратива.....	99
4.3. Семантическая составляющая разворачивания сюжета. Постмодернистская «поверхность» и драматургический «перевертыш».....	111
4.4. Роль нарратива в процессе трансформаций и обновления текста.....	113
Литература.....	118

ФОРМУЛА СЮЖЕТА. ТЕОРИЯ

Раздел I. Элементы формулы.....	122
Глава 1. Выделение драматического содержания через предметный мир.....	125
1.1. Характеристика явных и скрытых нарушений.....	127
1.2. Образование предметов со скрытым нарушением.....	128
1.3. Соотношение обоих типов нарушения и предметов в драматическом произведении.....	133
Глава 2. Воплощающие содержание нарушения.	
Главный и вице-главный герои.....	137
Глава 3. Доминантный факт.....	140
Глава 4. Первый функциональный поступок вице-главного персонажа.....	145

Раздел II. Элементы формулы и процесс подготовки к перенесению литературного текста на сцену	150
Глава 1. Еще раз о потайной интриге. Событийный ряд.....	151
Глава 2. Построение нарратива как итог разворачивания сюжета.....	158

ФОРМУЛА СЮЖЕТА. ПРАКТИКА

Раздел I. Использование формулы сюжета в практиках написания драматического текста и режиссерского анализа	164
Глава 1. Использование формулы сюжета в практике написания пьес и киносценариев	165
1.1. Как предмет может вдохновить творчество.....	165
1.2. Как искать предметы, провоцирующие творчество	167
1.3. Специфика переноса предметов из реальной жизни в художественное пространство.....	170
Глава 2. Использование формулы сюжета в практике анализа пьес и киносценариев	172
2.1. «Креативная паранойя» как способ первоначального чтения драматического текста.....	172
2.2. Как читать диалог.....	173
2.3. Как удостовериться, что скрытое нарушение найдено корректно.....	175
2.4. Как искать предметы с явным и скрытым нарушением.....	176
2.5. Как найти доминантный факт и первый функциональный поступок.....	178
2.6. Как практически записать формулу	179
Раздел II. Как перевести аналитическую часть работы над пьесой в ее постановочную фазу	181
Глава 1. Построение смысла в пространстве с помощью предметов.....	182

1.1. Роль предметов в создании смыслового пространства. Использование «нравственно-энергетического потенциала» предметов для провокации актерского поведения	182
1.2. Соотношение обоих типов предметов при создании паузы	186
Глава 2. Как использовать возможности формулы сюжета в работе с актером	188
Глава 3. Применима ли формула к поэтическим и прозаическим сюжетам? Использование формулы сюжета для адаптации прозы в пьесу или киносценарий.....	194
<i>От «креативной паранойи» к метанойе.</i>	
<i>Послесловие авторов</i>	<i>203</i>

ПРИЛОЖЕНИЕ

Допускает ли формула индивидуальность режиссерского прочтения – интерпретацию. Из переписки	205
--	------------

У книзі, яка є результатом співпраці театральних практиків В. Фомічової (Коста-Ріка) та філософа О. Левченко (Україна), пропонується оригінальний підхід до розуміння театрального тексту на всіх етапах його творення та сприйняття. На відміну від традиційної естетики, запропонована авторами теорія враховує динамічні аспекти естетичного об'єкту, тобто виявляє його сутність у процесі становлення. Це створює додатковий вимір, який дає можливість чітко розмежувати функції таких структуроутворюючих понять, як сюжет, сюжетна схема, фабула, наратив, а також переглянути низку традиційних термінів. Автори обґрунтовують і власне бачення самого динамічного ядра, з якого починається процес становлення художнього тексту.

Оскільки теорія формули сюжету пропонує свої виходи до театральної практики на всіх її рівнях: від драматургічного задуму до акторського втілення, – то книга буде цікавою і корисною як теоретикам і філософам мистецтва, так і театральним практикам, а також широкому колу читачів, які цікавляться питаннями мистецтва.

The book which is result of cooperation of a theatrical expert V.Fomicheva (Costa Rica) and philosopher E.Levchenko (Ukraine), offers the new approach to understanding of the theatrical text at all stages of its creation and perception. Unlike the traditional aesthetics, the offered theory considers dynamic aspects of creation of aesthetic object, that is – finds out its essence in the course of formation. It creates additional dimension which gives the chance to demarcate accurately functions such concepts, as a plot, the subject scheme, narrative and also to reconsider a number of traditional terms.

Authors prove their own vision of the most dynamic kernel with which process of formation of the art text begins.

As the theory of the formula of a plot offers the approaches to theatrical practice at all its levels: from a dramaturgic plan to an actor's embodiment, – that the book will be useful both to theorists and philosophers of art, and theatrical experts, and also a wide range of readers, which are interested in arts.

Научное издание

**Левченко Елена Григорьевна
Фомичева Вера Александровна**

**ФОРМУЛА СЮЖЕТА.
ФИЛОСОФИЯ.
ТЕОРИЯ.
ПРАКТИКА**

монография
(на русском языке)

Корректор *Т. Таций*
Художественное оформление
и компьютерное макетирование *Е. Нестеренко*

Подписано к печати 29.04.2011 г.
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура «Тип Таймс».
Усл. печ. листов 14,5 Обл.-изд. листов 8,55. Тираж 150 экз.

**Национальный центр театрального искусства
имени Лесья Курбаса,**

ул. Владимирская, 23-В, г. Киев, 01034
<http://kurbas.org.ua/>

Свидетельство о внесении субъекта издательской деятельности
в Государственного реестра издателей, изготовителей и
распространителей издательской продукции
ДК № 3180 от 08.05.2008 г.