

лирует не только к эмоциям, но и к интеллекту, к гражданским чувствам читателя и зрителя, втягивая в дискуссии, идущие на сцене, побуждая к сопоставлению относительно самостоятельных сюжетных линий, эпизодов, мотивов.

Отмеченное В.Е. Хализевым, существенное увеличение в XX в. количества пьес с внутренним дей-

ствием на фоне пьес с внешневолевым, событийно насыщенным действием, открытие драматургами сферы сознания как важнейшей сферы деятельности человека, выражения его родовой сущности homo sapiens по-своему соответствовало научно-философским идеям века, в том числе идеям ноосферы.

Литература

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968–1973. Т. 1.
2. Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. Т. 2.
3. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. М., 1954. Т. 2.
4. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. М., 1968.
5. Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2 т. М., 1959. Т. 1.
6. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
7. Нефед В.И. Размышления о драматургическом конфликте. Минск, 1970.
8. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
9. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972.
10. Волькенштейн В.М. Драматургия. Изд. 2-е, дополненное. М., 1929.
11. Волькенштейн В.М. Драматургия. Изд. 5-е, дополненное. М., 1969.
12. Гуляев Н.А. Теория литературы. Учеб. пособие. М., 1985.
13. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
14. Владимирский Б. "Система": эстетика и политика // Станиславский в меняющемся мире. М., 1989.
15. Кургинян М.С. Драма // Теория литературы. Роды и жанры в историческом освещении. М., 1964.
16. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.
17. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
18. Шоу Б. Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена // Английские писатели о литературе. М., 1981.
19. Анненский И. Книги отражений. М., 1979.

А.А. Каяткин

У ИСТОКОВ СЮЖЕТОЛОГИИ

Институт филологии СО РАН, г. Новосибирск

Сюжет как категория осмысления художественного произведения является вот уже на протяжении столетия для литературоведения одним из наиболее емких и спорных понятий. В ситуации, когда данная категория литературоведческого анализа начала разрушаться под пером современных литературоведов, назрела острая необходимость возвращения к истокам науки о сюжете, чтобы яснее увидеть причины и возможные пути выхода из создавшегося положения, так как порой, по нашему мнению, ситуация «распада» провоцируется недопониманием сути вопроса.

В своей книге «Словарь культуры XX века» В.П. Руднев сюжет определяет следующим образом, фокусируя основные положения сюжетологии: «Сюжет (от фр. *sujet* – субъект, предмет) – последовательность **событий** в художественном тексте» [1, с. 297] Осмысливается взаимосвязь *сюжета* и *события* отечественной наукой в качестве базового или онтологического блока сюжетологии. Второй комп-

лекс нашей проблематики связан с прояснением этимологического разворота самого термина сюжет, который может быть обозначен как *герой и сюжет*. Эти два крупных блока мы попытаемся рассмотреть через призму происхождения сюжета (точнее, через логическую модель его генезиса). Таким образом, *событие, герой, генезис* – вот те смысловые точки, которые будут определять наше возвращение к истокам науки о сюжете, и формировать собственное видение этой проблемы. По нашему мнению, обращение именно к этим вопросам позволит подойти к причинам распада сюжета в современной литературе, ибо «парадокс, связанный с судьбой понятия с., – как пишет В.П. Руднев, – в XX в. заключается в том, что как только филология научилась его изучать, литература начала его разрушать» [1, с. 297].

Для понимания и оценки наследия Веселовского, касающегося именно сюжета, необходимо ясно осознавать тот факт, что интерес ученого к категории сюжета возник в рамках более общей пробле-

матики, более глобального проекта, обозначаемого им самим как «Историческая поэтика», основную задачу которой А.Н. Веселовский формулировал как «определение роли и границ предания в процессе личного творчества» [2, с. 300]. В рамках поставленной задачи наиболее проработанным и приоритетным полюсом оказалось *предание*. Именно исследование и каталогизация «типов, мотивов, сюжетов» древности позволит увидеть, по мысли А.Н. Веселовского, за «фотографическим воспроизведением действительности современной повествовательной литературы» ее глубокую укорененность в традиции.

«Первобытный синкретизм» и обрядовая форма его проявления в теории происхождения художественного переоформления окружающей человека реальности А.Н. Веселовского имеет основополагающее значение, является генетическим лоном рождения для драмы, эпоса и лирики. Такой ход мысли ученого дал толчок тому, чтобы по-новому взглянуть в XX в: на ритуал и его роль в происхождении языка как системы знакопорождения в целом [3]. Для нас важно отметить тот факт, что решение проблем сюжетологии связано в трудах А.Н. Веселовского с генезисом художественного вообще.

В перспективе генетического, или его еще принято называть в науке «семантическим» [4], подхода Веселовского одно из центральных мест занимает вопрос о механизме выделения «я» личного из «я» коллективного. Без решения этой задачи невозможно приближение ко второму полюсу исторической поэтики: «личному творчеству», точнее, оно может осуществиться, но только чисто механически, вне аксиологического аспекта культуры, который осмысливается и оформляется в «событии». Приведем одно из замечаний на эту тему, во множестве рассеянных в работах ученого: «проекция коллективного «я» в ярких *событиях*, *особях* человеческой жизни (курсив наш. – А.К.). *Личность* еще не выделилась из массы, не стала объектом самой себе и не зовет к самонаблюдению... Выяснение собственного «я» происходит тем же путем, прислонением к миру лежащей вне его объективности», – пишет далее А.Н. Веселовский [2, с. 213]. Выделение человека из массы коллектива – вот то событийное зерно, которое очерчивает Веселовский и из которого, по нашему мнению, вырастет сюжет.

События *разтождествления* «я личного с я коллективным» можно назвать архетипическими в эволюции художественного языка вообще. На примере с «немецким миннезангом», анализируемым ученым, это схематически можно проиллюстрировать следующим образом: во-первых, до художественным, базовым в формировании «я коллективного» выступает, по мысли Веселовского, явление первобытного синкретизма, в семантическом плане представляющем закольцованное тождество «я – коллектив – тотем»; во-вторых, по мере роста и развития социума кольцевое тождество перестает «отвечать на вопро-

сы, которые ставила природа человеку», и разрывается; в третьих, «я», используя багаж схем и поэтических формул, вновь обретает предикацию в виде «я – рыцарь». В данном случае «рыцарь» мыслится формой социализации «я» человека, пришедшей на смену предыдущей (от количества промежуточных звеньев в нашем случае мы отвлекаемся). Выработка нового идеала, перестраивающего художественную систему, происходит за счет общения. Категория общения мыслится ученым и как форма рождения идеала, и как механизм, через который он утверждается: «Чем больше расширялись *границы общения*, тем более накоплялось материала формул и оборотов, подлежащих выбору или устранению, и поэтический «койне» обобщался, водворяясь в более широком районе» [2, с. 281]. Цитату, касающуюся поэтического языка в целом, можно отнести и к поэтическому идеалу как одному из его конститутивных элементов. Все же остается вопрос, который не получил должного внимания, но который непосредственно касается событийности, а в таком случае и сюжета.

Этапы социализации, сменяющие друг друга, в начальной своей фазе всегда проходят тот процесс, который мы бы назвали «разоблачением я». По существу он является во многом определяющим, организует и стимулирует «желание» нового воплощения. Социализация есть механизм интеграции личности в сфере духовных идеалов, имеющий две разнонаправленные тенденции: разоблачение и воплощение. Если перевести в область художественной практики, то эти явления можно, с известной долей условности, развести в следующих понятиях: сюжет и фабула, герой и персонаж, происхождение и взаимодействие которых сублимируются в таких феноменах, как «лицо и маска». Древность «маски», ее бытование в самых истоках человеческой культуры доказано наукой. В связи с нашей проблематикой она интересна тем, что является одной из архаических репрезентантов идеи «человеческого» в рамках первобытной культуры, где тенденция разоблачения еще мыслится как очередное воплощение. Интересным и особенно значимым в нашем случае является заключение О.М. Фрейденберг: «Из образа «персоны, маски рождается впоследствии понятие «особы», «личности», как бы противоречащее своему первоначальному, именно «безличному» характеру «маски». Однако таков ход почти всех понятий, вырастающих из противоположного смысла; да, действительно, «личность» есть «персона», «маска» [5, с. 51].

Точки зрения между этапами социализации человеческой личности, в нашей терминологии разоблачения «я» человека, имеют непосредственное отношение к событию, более того, именно эта грань регенерирует потребность нового рода «приобретения», приводящего к перевоплощению. Идеал рыцарской любви, воплощенный в рыцарском романе в эпоху Сервантеса, перестал соответствовать пони-

манию человека, что по точному замечанию В.Б. Шкловского привело к тому, что его центральный герой Дон Кихот стал новым «вочеловечиванием старого, израсходованного героя» [6, с. 101]. Поэтому возникает закономерный вопрос о формах, в которых точки зрения обретают или могут обрести некоторую плотность, а в исторической перспективе могут «слиться в линии и схемы». Теперь попытаемся, все выше сказанное пересмотреть через призму дефиниций сюжета Веселовского, которые возникают как следствия общей работы.

Рассмотрим следующее определение: «Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [2, с. 302]. В данном определении слово схема является ключевым и основным в понимании сюжета ученым. В греческо-русском словаре А.Д. Вейсмана находим: «σχημα, наружный вид, образ, форма; 2) вид, предлог; 3) положение в жизни, состояние; 4) платье, одежда; 5) геометрическая фигура» [7, с. 1219]. Нетрудно проследить по этой словарной статье, что понятие схема образовалось посредством отвлечения внешних по отношению к человеку, установившихся или воплотившихся показателей: наружный вид, платье, состояние. Какие либо внутренние параметры человеческой личности не входят в орбиту данного понятия. Это обстоятельство и данный ход мысли вполне закономерны и полностью вписываются в русло общей работы Веселовского, в которой, как мы уже говорили, событийность бытия личности понимается и утверждается лишь своим одним аспектом, аспектом воплощения. Такое понимание вполне может отвечать задачам каталогизации и сюжетографии, но в таком случае «границы предания в процессе личного творчества» будут иметь тенденцию ко все большему и большему расширению своих пределов. Но это вступает в противоречие со вторым полюсом исторической поэтики, который сам Веселовский определил как «личное творчество».

В связи с понятием «схема», следовательно, и с категорией сюжета в работах Веселовского возникает любопытная, с нашей точки зрения, предикация, уточняющая понимание ученым процесса формообразования сюжета. Речь идет об известной уже нам «рыцарской любви». Когда Веселовский говорит о смене «идеалов любви», народного на рыцарский, он уточняет, что «схема борьбы», присущая народному творчеству, заменяется на «схему служения даме»: «Схема «служения» разработалась до мелочей чертами феодальных нравов и обычаев: дама – сюзерен, рыцарь – вассал, он ее подданный, обязанный ей неизменною верностью, оберегающий ее честь, свою и ее тайну...» [2, с. 225]. Процесс «обобщения образности» и разработка схемы, которая закрепляет эту образность, проходят стадию «классовой» или «групповой» проработки, которая осуще-

ствляется и имеет долитературную стадию циркуляции, мы бы ее обозначили как «ритуальную», складывающуюся из «обычаев, норм и идеалов», принятых в той или иной группе, классе. Этот ход мысли подтверждает предыдущий тезис ученого о том, что искусство, или эстетическая деятельность – это явления социального плана. Но данный поворот значительно сужает доминанту социальной компоненты искусства, оставляя последнему лишь функцию *отражения и изображения* сдвигов общественного сознания. В таком случае аспект *выражения* процесса перевоплощения и изменения общественных идеалов, несущий семантику напряженного становления, вынесен за рамки литературного творчества и искусства вообще. В перспективе понимания сюжета как схемы редуцируется событийная его сторона, без которой акты личного творчества теряются в плоскости пусть даже и «свободной» комбинаторики ставших или застывших форм предания. Социальное действие, на основе которого в дальнейшем кристаллизуется категория сюжета, вынесено Веселовским за рамки художественной практики. Генетически сюжет, исходя из работы ученого, проходит как бы две стадии: стадию до – литературную, которая характеризуется тем, что инициативно возникшее социальное действие проходит фазу своей ритуализации или схематизации, оформляющей действительность той или иной социальной группы и стадию собственно уже литературную, если можно так сказать, которая работает схемами уже сложившимися. Отсюда такой интерес ученого ко всевозможным обрядам, циркулирующим в эпоху «рыцарской лирики», например к обряду «линтурали» и т.д.

Как мы уже говорили выше, в перспективе понимания сюжета как схемы, фиксирующей или отражающей бытие личности (в терминологии Веселовского «бытовая действительность»), утрачивается фаза событийности, или, иначе выражаясь, стадия контакта «я» с *событием*, где грани «я» и *бытия* предельно обнажены. Понятие сюжета в этом случае лишено своего основного значения, заключенного, по нашему мнению, в самом этимологическом ядре слова сюжет, которое от французского *sujet* – субъект, предмет. В русле такого подхода к сюжету становится, на наш взгляд, зыбкой граница, отделяющая сюжет от ритуала, являющегося более ранней формой социализации человека. В связи с этим в определениях сюжета и в целом в работах ученого не находим фиксации внимания на фигурах персонажа и героя, уровни которых есть первые свидетельства отграничения сюжета от ритуала, частного от общего и т.д.

Необходимо остановиться на проблеме предикативности мотива и сюжета, который по Веселовскому «есть комплекс мотивов». Наиболее, на наш взгляд, точный и емкий комментарий по этому вопросу дан в совместной статье В.И. Тюпы и Е.К. Ромодановской, в которой утверждается «тема – рематическое единство» мотива, «причем ведущая роль в этом единстве

принадлежит предикативному компоненту (реме)» [8, с. 8].

Возвращаясь к первоисточнику, рема на языке Веселовского – это воплощенный ответ, а тема не что иное, как вопрос, который «природа всюду ставила перед человеком». В связи с разделением мотива на два компонента, точнее, выделение в нем вопроса и ответа, идеи В.Н. Топорова об архаическом вопросно-ответном диалоге как базовой формы в становлении культурной традиции приобретают особый интерес и для перспективы осмысления категории сюжета. Как пишет В.Н. Топоров, «...вопросно-ответный диалог является весьма архаичной жанровой конструкцией, с которой обычно (и, видимо, исходно) связывается «основной» текст данной традиции – о творении и последовательности его этапов на пути восхождения и преодоления остатков стихии хаоса (точка зрения демиурга, с точки зрения хаотического начала и его воплощений речь идет о пути нисхождения)... Очевидно, что и для ранней славянской традиции можно реконструировать такую же жанровую конструкцию, тему, с ней связываемую, и ритуал, объясняющий происхождение и использование подобного текста» [9, с. 76]. Может показаться некорректным, но напрашиваются следующие аналогии: *рема – ответ – Космос; тема – вопрос – Хаос*.

Отметим два важных момента: во-первых, понимание сюжета Веселовским как вопросно-ответной структуры (на современном языке «тема-рема-тематическое единство») является продуктивным, но перспектива изучения второго полюса исторической поэтики – «личного творчества» невозможна без пристального внимания к первому компоненту вопросно-ответного единства, благодаря которому, по нашему мнению, происходит процесс динамизации в области *разоблачения и воплощения* культурных форм; во-

вторых, для нас является принципиально значимой форма осуществления и существования этого единства, форма *диалога*, который предполагает равноценное соучастие обоих компонентов в процессе сюжетосложения. Только через призму диалога «встает вопрос об имени того, кто выступал в мифе противником Перуна...» [9, с. 76]. Подчеркнем тот факт, что за тематическим или вопросным компонентом «единства» стоит не голая абстракция, а чья-то позиция, чье-то личностно или социально оформленное содержание. В этой точке возникает перспектива «бахтинского поворота» сюжетологии, о котором нужно говорить особо.

Суммируя итоги нашей работы, хотелось бы еще раз остановиться на некоторых положениях: во-первых, сюжет в теории Веселовского мыслится как форма социализации человека, которая состоит из двух компонентов: *воплощения и разоблачения*, где роль последнего в работах ученого задается лишь контурно, что приводит к невозможности решения задач исторической поэтики во второй ее части, касающейся личного творчества; во-вторых, как следствие, границы предания имеют тенденцию к своему все большему и большему расширению; в третьих, план героя в работах ученого в значительной степени редуцирован, что затрудняет рассмотрение сюжета и события в динамике их взаимопроникновения. Исходя из работ исследователя, пути разрешения кризиса сюжета как литературоведческого понятия, мы видим в русле осмысления феномена ритуала и его разграничения с сюжетным повествованием. Увлечение литературоведения «сюжетным схематизмом», освященное авторитетом А.Н. Веселовского, обнажило ритуальную природу схемы сюжета, которая на «полюсе личного творчества» вызывает стремление к ее преодолению.

Литература

1. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997, С. 297.
2. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
3. Топоров В.Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в литературных и раннелитературных памятниках М., 1988.
4. Подробнее об этом: Силантьев И.В. Семантическая трактовка мотива в работах А.Н. Веселовского, А.Л. Бема, О.М. Фрейденберг // Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Новосибирск, 1999.
5. Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998.
6. Шкловский В.Б. Энергия заблуждения. М., 1981.
7. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. М., 1991.
8. Тюпа В.И. Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
9. Топоров В.Н. Предистория литературы у славян. М., 1998.