

ТЕОРИЯ И АНАЛИЗ СЮЖЕТА

УДК 821. 161

Ю. В. Шатин

Новосибирск, Россия

ПОЭТИКА МОТИВА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Статья посвящена анализу специфики и статусу мотива в тексте драмы. Автор полагает, что основной особенностью драматургического мотива становится игра антиномическими интенциями этоса и пафоса, которые обуславливают подвижность границ трагического и комического. На примере трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» и комедии «Сон в летнюю ночь» показана взаимообратимость основных коннотатов драматического мотива при сходстве фабульных линий. Традиционная категория мимесиса в драме подчиняется закону принципиальной координации (термин Р. Авенариуса). В драме миры физических действий и психических состояний параллельны друг другу, но могут взаимно проецироваться на оси в той или иной точке, местоположение которой заранее определить невозможно.

Ключевые слова: драма, мотив, мимесис, принципиальная координация.

Всякий раз, говоря о специфике и статусе мотива в драматическом тексте, теории указывают на сложность и неоднозначность подхода в сравнении с мотивным анализом лирических и эпических текстов. В частности, подчеркивая трудности, возникающие при перенесении пропповской модели на драматические и театральные тексты, один из самых известных французских театроведов Патрис Пави указывает: «По всей видимости, довольно трудно <...> описывать в этих терминах театральные формы. Только для некоторых достаточно простых условных жанров (фарс, *comedia dell'arte*, народные театры) можно выделить мотивы и попытаться описать синтаксис» [1, с. 195].

Было бы весьма опростетчиво в рамках одной статьи описать функционирование драматургического мотива с той степенью точности, которая определилась в классических образцах анализа повествовательных мотивов от Проппа до Силантьева. Там не менее некоторые размышления в рамках указанной темы будут полезны для дальнейших поисков в этом направлении. Частично специфика и статус мотива в драме обусловлены генезисом самого литературного рода. В отличие от Гегеля и Белинского, которые видели природу драматического искусства

Шатин Юрий Васильевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения литературы Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия), главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, shatin08@rambler.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 5–8.

© Ю. В. Шатин, 2016

в синтезе (конкреции) противоположностей эпоса и лирики, современная наука вслед за Веселовским склонна полагать, что этот род искусства раньше двух других выделился из общей синкретической модели. Это, в свою очередь, и создало предпосылки для автономного существования драматического дискурса и связанного с ним логоса драматургических мотивов.

Если в эпическом произведении мотивефа разворачивается сначала в мотив как поступок действующего лица, объясняющий дальнейшее течение действия, а затем в алломотив, придающий тексту уникальный и эксклюзивный смысл, то в анарративном лирическом произведении совершается непосредственный скачок от сравнительно небольшого числа мотивеф в бесконечное множество алломотивов. В драме же сам мотив обладает совершенно иной спецификой, обрекающей его на колеблющееся существование. Драматургический мотив изначально предполагает игру противоположными коннотатами. Главной целью его неустойчивого логоса становится постоянное навязывание тексту антиномических интенций этоса и пафоса.

На рубеже 1593 и 1594 годов Шекспир пишет два противоположных друг друга текста – комедию «Сон в летнюю ночь» и трагедию «Ромео и Джульетта». Одна из крайне запутанных фабульных линий «Сна в летнюю ночь» связана со вставной пьесой, которую бродячие актеры собираются играть на свадьбе Тезея. В пьесе речь идет о двух влюбленных – Пираме и Фисбе, разделенных Стеною. Ночью при свете Луны влюбленные назначают свидание.

Зверь, Львом рекомый, что наводит страх,
Завидел Фисбу, что спешила к другу.
Он испугал ее – и вот с испугу
Красавица бежала впопыхах,
Свой плащ при этом уронив, к несчастью.
Лев вмиг его порвал кровавой пастью.
Тут появился, строен и высок,
Пирам. Узрел в крови он плащ девицы
В лучах Луны, сияющей из мрака,
И сразу острый в грудь вонзил клинок.
Тем временем, под сенью шелковицы,
Узрев, что мертвый друг ее лежал,
Вонзила Фисба в грудь свою кинжал
[2, с. 199; пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник].

Едва ли следует подробно разбирать очевидное сходство синтактики этих мотивов с фабулой «Ромео и Джульетта». Объясняя присутствующим на свадьбе гостям смысл пьесы, Филострат прямо заявляет:

Трагедия она лишь потому,
Что в ней герой Пирам с собой кончает.
На репетиции до слез дошел я,
Но, признаюсь, что никогда еще
Так весело не плакал я от смеха
[2, с. 196].

Таким образом, сам мотив в драматическом тексте лишен трагического или комического пафоса. Его цель в том, чтобы всякий раз создавать поле противоположных риторических тенденций в зависимости от предпочтений того или иного создателя спектакля. По воспоминаниям современников, зрители комедии «Гамлет» в постановке Н. П. Акимова в конце 1920-х годов «весело плакали от смеха» не в меньшей мере, чем Филострат или Тезей вместе со своими гостями.

Мотив в драме не только обречен на разрушение стабильности пафоса, он одновременно деконструирует главные составляющие драматического текста – драму, действие и подражание. Реальность театра, по мнению одного из его теоретиков, «начинается именно с распада этого треугольника – драмы, действия и подражания, – внутри которого театр регулярно становится жертвой драмы, сама драма – жертвой драматизированного содержания, а это драматизированное содержание, в свою очередь, – жертвой “реального” в его постоянном отступлении и ускользании перед этим понятием» [3, с. 60].

В «Поэтике» Аристотеля основной категорией драматургического текста является мимесис, понимаемый как подражание природе. При этом греческий философ не указывает, что доминирует в этом комплексном понятии – подражание или природа. Однако позже неоплатоники начинают разграничивать две противоположности мимесиса – аморфозу и метаморфозу. В первом случае создается полная иллюзия реальности происходящего, во втором – столь же решительный отказ от тождества. Драматургический мотив – это одновременное противоречивое существование аморфозы и метаморфозы с отклонениями в каждом конкретном случае в ту или иную сторону. Хотелось бы отметить, что этот признак носит субстанциальный характер, свойственный драме как таковой, а не какому-то отдельно взятому историческому периоду ее развития. Уже в древнегреческом театре использовался антииллюзионистский прием *dues ex machine*. В случае попадания героя в неразрешимую ситуацию актер, играющий бога, спускался на специальной машине и выводил героя за пределы видимого пространства.

Благодаря воплощению драмы мира физического действия и психологического переживания образуют сложный контрапункт. Наиболее ярко этот эффект наблюдается в драме Нового и Новейшего времени, начиная с пьес Чехова. В них «зритель наблюдает на сцене ряд событий, которые внешне не имеют полного объяснения происходящему. Да и то, что описано в литературном тексте пьесы, лишь малая часть той большой жизни, которую создал на сцене театр. Новые герои неоднозначны, непредсказуемы в своем поведении, так как мотивы их поведения лежат за рамками повествования» [4, с. 72].

Еще в конце XIX века известный физик и философ эмпириокритик Авенариус ввел понятие принципиальной координации. Согласно Авенариусу, физический и психический миры существуют параллельно друг другу. Не пересекаясь, они, однако, допускают проекцию одного мира на другой. Воспользовавшись этим понятием в качестве метафоры, можно утверждать, что драматургический мотив – точка такого пересечения, где физический мир образует действия и поступки героев, а психический мир получает собственный логос, лишь отчасти пересекающийся с логосом физического мира, причем место пересечения двух миров характеризуется значительной долей неопределенности.

В заключение хотелось коснуться еще одной проблемы, связанной с соотношением мотива и актанта в драматическом тексте и его потенциальной реализацией в театральной постановке. В своей книге «О поэтике драмы» Л. П. Шатина установила четкую корреляцию указанных категорий. По мнению исследователя, «мы неслучайно дополняем понятие мотива актантом. Как только пьеса переносится на сцену, к литературным мотивам подключается понимание их режиссером и актерами. В отличие от персонажа и / или героя, которые должны мотив субъективировать, психологически подкрепить, актант свободен от конкретно-личностных характеристик, являясь “чистой” функцией драматургической и театральной структуры» [5, с. 82].

В этом плане актант – вечный спутник драматургического мотива, выполняющий функцию его «естественной» деконструкции, переводящий иллюзионизм аморфозы в антииллюзионизм метаморфозы, или, говоря языком раннего Шклов-

ского, острающего исходный мотив, лишаящий его чисто повествовательной роли. В простейшем случае актанта легко включается в ряд персонажей, лишая последних психологической функции. В том же «Сне в летнюю ночь»: «Подробно вам доскажут остальное / Луна, Стена, Лев и влюбленных двое» [2, с. 199]. В финале, после гибели Пирама и Фисбы, «Лев и Луна остались в живых, чтобы схранить мертвых», а «Стена, которая разделяла их отцов, больше не существует» [2, с. 206].

В более сложных случаях актанта организует вокруг себя мотивы, заставляя их двигаться в определенном направлении, например *доходное место* у Островского или *вишневый сад* у Чехова, благодаря чему и происходит то, что Л. П. Шатина удачно обозначила как сценическое «допроявление», «довыраженность» драматургического знака – мотива. Возвращаясь к началу статьи, скажем, что общая теория драматургического мотива весьма далека от более или менее завершенной системы. Вот почему любое, пусть самое небольшое продвижение в этом направлении обладает известной филологической значимостью.

Список литературы

1. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
2. *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова, А. А. Аникста. М.: Искусство, 1958. Т. 3.
3. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013.
4. *Чистюхин И. Н.* О драме и драматургии. М.: Высш. шк., 2002.
5. *Шатина Л. П.* О поэтике драмы. Новосибирск, 2013.

Yu. V. Shatin

Novosibirsk, Russian Federation

POETIC OF THE DRAMATIC MOTIF

This paper examines the theory of dramatic motif unlike of motives in epos and lyrics. The author considers that the main peculiarity of dramatic motif is the mobility of boundaries of the tragic and comical stories. The stories in «Romeo and Juliet» and «A Midsummer Night's Dream» by Shakespeare have similar structure but its pathos is opposite. The dramatic mimeses submits to law of the principal co-ordination (term of R. Avenarius). The physical and psychological worlds are parallel although its projections may cross in uncertain point.

Keywords: drama, motif, mimesis, principal co-ordination.

Satin Yury V. – Doctor of Philology, Professor in Department of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630126, Russian Federation), Chief Researcher of Literary Studies Section of the Institute of Philology of Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, shatin08@rambler.ru)