

---

К. Г. ФРУМКИН

## СЛОЖНОСТЬ СОЦИАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ КАК ИСТОЧНИК ДРАМАТИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ

*Важнейшим источником конфликтов, отображаемых в западной драматургии начиная с античности, служит конфликт идентичностей. Человек принадлежит одновременно к разным сообществам; противоречие между этими сообществами приводит к внутреннему конфликту в душе человека, который во времена Расина называли «борьбою чувства и долга» и который является центральной коллизией всей мировой драматургии. В статье показано, как детали сюжетных коллизий отражают эволюцию моральных представлений в античности и в Европе Нового времени.*

**Ключевые слова:** социальная структура, сообщества, границы, конфликт, драматургия, сюжет.

### **Драматургия и конфликт норм**

Общим местом в исследованиях древнегреческой трагедии стала мысль, что появление такого рода литературы, как драма, совпало с возникновением проблемы выбора правильного поведения и впервые осознанным нарушением естественной гармонии между индивидом и родом. Так, по словам А. Ф. Лосева (1958), у отца трагедии Эсхила отношение отдельного человека к истории и божеству впервые становится проблемой. Крупнейший знаток античной драматургии В. Н. Ярхо (2000) отмечал, что сомнения, которыми мучается царь Пеласг в трагедии Эсхила «Просительницы», представляют собой первый в греческой (а быть может, и в мировой) литературе случай, когда обоснование поведения становится нравственной проблемой. При этом древнегреческая трагедия от Эсхила до Еврипида развивалась «от изображения судьбы рода или целого государственного организма к изображению индивидуума, лишившегося в своем поведении объективных критериев» (Там же: 270).

Иными словами, появление и развитие жанра драмы было связано с осознанием, переживанием и желанием продемонстрировать те противоречия, с которыми сталкивается человек в поиске «пра-

вильной» линии поведения. Вектор развития идет от «гармоничного» мира, в котором людям не приходится выбирать, поскольку «правильные» поступки понятны и естественны, к миру, в котором вера в гармонию утрачена и человек превратился в индивидуума, не знающего, как ему поступить. Кризис обязательно должен быть фоном «трагедии выбора». Стало уже банальным утверждение, что греческая трагедия была выражением крушения общинно-родового строя (Костелянец 2007) или, как писал один исследователь, трагедия – это «коллективный плач» греков по утраченной цельности (Давыдов 1964: 157).

Два этих процесса – появление «беспочвенного», выбирающего индивидуума и кризис общественного целого – конечно, взаимосвязаны: индивид вычленяется из целостности, когда целостность теряет гармонию. Например, когда обнаруживаются противоречия между действующими в одном и том же социуме этическими нормами или выявляются ситуации, в которых разные указания общественной морали начинают противоборствовать друг с другом. В таких сложных случаях человек, даже не желающий революционного обновления общественных установлений, вынужден не присоединяться к готовой традиции, а сугубо индивидуально, опираясь только на себя, делать выбор между двумя традициями. Индивидуальность порождается именно ситуацией выбора.

Столкновение социальных норм «обособляет» индивида от общества, и этот факт стоит сопоставить с мыслью В. И. Тьюпа о «мировом археосюжете», первой фазой которого является «обособление» героя (Тюпа 1996). Личность не так легко выходит из «надличного» подчинения обществу, но она не может не осознать свою свободу, если помимо своей воли окажется в ситуации столкновения разных надличных сил, противоречащих друг другу требований общества. В этой связи представляет интерес мнение американского философа Р. Кейна, считавшего, что акт свободной воли человек может проявить только в ситуации, когда его «раздирают» равные по силе соперничающие мотивы (Кейн 2003: 200–201).

Возникновение моральных конфликтов, раздирающих душу одного человека, объясняется тем, что для общественного сознания становится явной дифференциация влияющих на человеческое поведение императивов. Обнаруживается, что каждый из таких императивов обладает собственной, автономной динамикой, и потому нельзя исключать ситуацию, когда императивы сталкиваются между собой. В результате возникает феномен, который В. Гюго опре-

делил как «борение двух сил в одной груди», позже Л. Фейхтвангер назвал эту романтическую формулу «истинной сущностью всякого драматического поэта» (Фейхтвангер 2002: 307). Этот же эстетический факт побуждает философа М. Шелера (1988) считать конфликт норм и ценностей сутью феномена трагического.

Но откуда берутся противоречивые моральные императивы?

### **Драматургия и конфликт идентичностей**

В основе всякой этики лежит элементарное и древнейшее социально-психологическое разделение: симпатия к «своим» и антипатия к «чужим». Мораль призвана обслуживать сферу «своих». Требование сколько-нибудь морального отношения к «чужим» возникает в истории человечества очень поздно, только после того, как при деятельном участии этической религии формируется представление о единстве человеческого рода, в рамках которого все для всех являются отчасти «своими».

Но еще до того, как возникает представление о едином человечестве, моральной мыслью было открыто, что понятие «свои» может быть структурно сложным, что человек может принадлежать одновременно к нескольким сообществам, которые он будет воспринимать как «своих», – между тем как эти сообщества могут вступать в конфликт между собой. Важнейший конфликт мировой драматургии можно определить как раздирающий душу одного человека конфликт идентичностей – т. е. конфликт солидарностей с разными, но пересекающимися социальными группами. В социальной психологии это явление называется «множественной групповой принадлежностью», которая рассматривается наукой «как источник психологического конфликта в индивидах, которые, как принято говорить, разрываются между несовместимыми союзами и ценностями» (Козер 2000: 103). История сюжета мировой драматургии – это во многом, если не в первую очередь, история моделирования такого рода сложноструктурированных ролевых конфликтов.

Естественной и бесконфликтной является ситуация, когда, выступая против «чужих», человек защищает одновременно свою страну, своих родственников, свою жену или невесту, своих детей и т. д. Однако любимая «игра» авторов трагедий с античных времен и до наших дней – создание ситуаций, когда это органическое единство нарушается.

Конфликт между Антигоной и Клеонтом в трагедии Софокла «Антигона» возник потому, что ранее Полиник, опираясь на войска другого государства, пошел войной на свой собственный город Фивы и своего брата Этеокла. Действия Полиника помимо его воли, а исключительно в силу логики событий поставили его родственников в мучительную ситуацию – солидарность со своими согражданами для них начинает противоречить солидарности со своим кровным родом.

Острота этого конфликта особенно хорошо изображена в «Финикиянках» Еврипида. Еврипид, питавший особую любовь к сложным моральным коллизиям, изобразил царя Фив Этеокла как бесчувственного властолюбца, и поэтому моральные позиции враждующих братьев, Полиника и Этеокла, оказываются примерно равными. Самое главное, что рядом с братьями в трагедии действует их мать, Иокаста, для которой война – вражда ее собственных детей, ее сочувствие неумолимо распределяется пополам между обеими воюющими сторонами. С точки зрения сюжета Иокаста в трагедии не нужна, но она выполняет в ней очень важную функцию: является «моральным зеркалом» для данного конфликта, ее мучения и ее слова делают явным его остроту, придают ему мучительность и непреодолимый антагонизм.

Впоследствии конфликт фиванского цикла – военную борьбу со своей родиной и своими родственниками – повторил В. Шекспир. В его трагедии «Кориолан» римский полководец, обиженный своими согражданами, ведет войска врагов Рима вольсков против родного города. Кульминацией трагедии оказываются сцены, в которых к Кариолану являются его друг, его жена и его мать – и все они рассказывают о сложном моральном раздвоении.

Проблематика структурированной идентичности, безусловно, чрезвычайно важна для нестабильного и постоянно трансформирующего свои структуры европейского общества, однако на уровне социальной философии она была обобщена гораздо позже, чем в драме. Вероятно, первым в истории европейской социальной мысли – еще до Г. Зиммеля и Л. Козера – с предельной четкостью конфликт «типов солидарности» зафиксировал Л. Н. Толстой в трактате «О жизни». Толстой говорит, что основа человеческой жизни – любовь, но вот вопрос «кого любить?» ставит перед человеком неразрешимые трудности, в том числе и логического порядка: «Всякий человек любит вместе и ребенка, и жену, и детей, и отечество, и людей вообще. Между тем условия блага, которого он по своей

любви желает различным любимым существам, так связаны между собой, что всякая любовная деятельность человека для одного из любимых существ не только мешает его деятельности для других, но бывает в ущерб другим. И вот являются вопросы – во имя какой любви и как действовать? Во имя какой любви жертвовать другою любовью, кого любить больше и кому делать больше добра, – жене или детям, жене и детям или друзьям? Как служить любимому отечеству, не нарушая любовь к жене, детям и друзьям? Как, наконец, решать вопросы о том, насколько можно мне жертвовать и моей личностью, нужной для служения другим? Насколько мне можно заботиться о себе для того, чтобы я мог, любя других, служить им?.. Эти самые вопросы и были поставлены законником Христу: “Кто ближний?” В самом деле, как решить, кому нужно служить и в какой мере: людям или отечеству? отечеству или своим приятелям? своим приятелям или своей жене? своей жене или своему отцу? своему отцу или своим детям? своим детям или самому себе?» (Толстой 2006: 652–654).

Почти на каждый из указанных Толстым мотивов можно вспомнить ту или иную пьесу. Даже такой легкомысленный конфликт, как «кому служить – жене или приятелям?», находит воплощение в пьесе А. Н. Островского «Не от мира сего», где происходит целая социально-философская дискуссия на тему: должен ли муж «служить обществу» – т. е. ездить с друзьями на пикник – или оставаться в семье, с женой. Если же под приятелями понимать соратников по борьбе, а не по застолью, все еще трагичнее: тут можно, например, вспомнить драму В. Сарду «Фландрия» о голландце, женатом на испанке во времена борьбы нидерландцев за независимость от Испании.

Наиболее интенсивно данный тип конфликта эксплуатировался в драматургии классицизма – направления, господствовавшего на европейской сцене с начала XVII и до начала XIX века. Важнейшим источником конфликта в классицистическом сюжете является игра с границами социальных групп, отделяющими враждебные или по крайней мере в каком-то аспекте несовместимые сообщества. Перечень таких разграничителей хотя и длинен, но конечен: драматургов эпохи классицизма и неоклассицизма интересуют границы семейно-родовые, национально-племенные, сословные, религиозные, а также границы временно заключенных военных и политических союзов. Особенно явственный контраст возникает, когда границы нескольких подобных типов совпадают, и таким образом

взаимное отталкивание сообществ усиливается за счет наложения нескольких факторов. Так, главная героиня трагедии Вольтера «Заира» оказалась в центре вражды одновременно межнациональной, межрелигиозной, военной и семейной. Заира, француженка, воспитанная в исламе и ставшая невестой сирийского султана, оказалась между французами и арабами, между христианами и мусульманами, между народами, ведущими затяжную и кровавую войну. К тому же, как выясняется, жених Заиры уничтожил всю ее семью (ситуация, близкая к «Андромахе» Расина и повторенная в «Меропе» Вольтера).

Игра человека против социальных границ в классицистическом сюжете может разворачиваться по нескольким сценариям. В одних случаях герои испытывают симпатию и солидарность к противоположному лагерю («Ромео и Джульетта»). В других – обстоятельства, разделяющие героев, появляются (или становятся известными) уже после возникновения симпатии героя к некоему сообществу – и таким образом герой оказывается принадлежащим сразу к двум сообществам («Заира»). Бывает, впрочем, и так, что границы, разделяющие двух героев, в конечном итоге оказываются мнимыми: поступает информация, что герои принадлежат к одному сообществу («Дон Санчо Арагонский» Корнеля – неожиданно выясняется, что простолюдин, мечтающий жениться на королеве, на самом деле принц).

### **Идентичность и аффект**

Сквозную тему поздней ренессансной, барочной, но прежде всего классицистической драмы в филологической литературе иногда обозначают как «конфликт между долгом и чувством». Однако это не совсем точно, поскольку чувства по отношению к родственникам также являются разновидностью долга – хотя и долга особого рода, не такого, как долг по отношению к государству.

По сути дела – и драматургия классицизма показывает это лучше всего, – не существует принципиальной, качественной разницы между двумя противопоставляемыми сторонами: долгом и чувством, аффектом и нормой. И чувство, и норма – лишь разные формы и фазы одного и того же социально-психологического явления, а именно феномена принадлежности человека к группе. Все парадоксы классицистической сюжетики представляют собой не более и не менее как диалектику индивидуального и коллективного. «Долг», тяготеющий над героями драмы, вытекает из их при-

надлежности к сообществу: государству, сословию, роду, конфессии, временному военному или политическому союзу. Самое интимное из рассматриваемых в драме чувств – любовь, – по сути, строит новое сообщество, состоящее из мужчины и женщины, любимого и любимой, и эта социальная группа немедленно порождает собственное чувство долга (например, долга верности любимому), собственные нормы, которые могут вступать в «системный» конфликт с обязанностями героя как члена других социальных групп. Любимый человек, на которого направлено чувство, воплощает собой группу – так же как король, которому обязан быть верен дворянин, воплощает группу, объединяющую всех «верных». Как ни мала группа из двух человек, все же это тоже сообщество, требующее верности и порождающее собственные нормы. В нормальном случае из союза двух любящих вырастает семья – легитимный социальный институт, верность которому входит в обычный перечень образующих сеть социальных связей типов солидарности. В «ненормальном» случае, когда образованию семьи, счастливому браку мешают привходящие обстоятельства – а именно противодействие других социальных групп, – нарождающаяся потенциальная семья вступает в непримиримую борьбу с другими институтами и соответственно с чувством верности этим институтам.

Дело не в антагонизме аффекта и нормы, поскольку аффект немедленно порождает собственные нормы, а нормы существуют только благодаря особым аффектам, например таким, как возмущение нарушением нормы, стыд, страх позора, любовь к отечеству, к родителям или религиозное чувство. Конфликт «чувства и закона» в равной степени можно назвать и конфликтом чувств, и конфликтом законов, конфликтом «типов долга». В основе классицистического конфликта лежит *конфликт разных типов солидарности*, т. е. солидарности с разными социальными группами. Кроме того, это можно назвать *конфликтом идентичностей*, поскольку классицистическому герою приходится идентифицировать себя одновременно с разными группами и разными социальными ролями.

Любовь интересна с точки зрения сюжетосложения потому, что благодаря любви в социуме возникает новое сообщество, новая идентичность, которая иногда не вписывается в систему уже существующих сообществ и идентичностей. Конфликт, вызванный внезапно вспыхнувшей любовью, – это конфликт нового, только что родившегося сообщества со старыми сообществами, новой социальной связи – с уже существующей системой связей.

Любовь интересует драматургов – и в особенности драматургов классицизма – не как богатое собственным содержанием чувство, но как одна из образующих коллизию силовых линий. Главное достоинство любви в качестве сюжетобразующей силы заключается в спонтанности, т. е. в том, что любовь не регулируется обычаями, авторитетом или социальной нормой, а значит, она может вступать в конфликт с порожденными нормой и авторитетом мотивационными импульсами, в результате чего в сюжете возникает конфликт, а в душах персонажей – раскол.

Можно сказать, что «любовь» в классицистическом сюжете имеет мало отношения к эротике. Это практически единственный вид «трансграничной», не знающей социальных барьеров солидарности. Перед нами не столько пьесы о любви, сколько пьесы о сбоях в функционировании социальной системы. «Любовь» выделяется среди других видов верности группе потому, что она чаще всего вступает в конфликт с другими типами солидарности. Верность государству и верность сословию, религии, военному лагерю, как правило, находятся в гармонии, заставить человека пренебречь своими обязанностями перед этими сообществами может только внезапно возникший временный союз, к верности которому человека может толкнуть сильное чувство. При этом любовь редко выступает в одиночку, обычно она является только одной из силовых линий в ситуации сложной борьбы между партиями и группами. Поэтому герой классицистической драмы (а также героини многих скроенных фактически по классицистическому сюжетному канону драм позднейших эпох), как правило, не просто отдается любви, но и одновременно совершает военное, религиозное или политическое отступничество, вступая в иные группы. Так, Тит, герой трагедии Вольтера «Брут», поддавшись запретной любви (гражданин республиканского Рима не может жениться на дочери монарха), предает отечество, став на сторону его врага, этрусского царя. В трагедии Расина «Баязид» любовь оказывается лишь одной из ставок в сложной борьбе партий при дворе турецкого султана.

Исходная «трансграничность», «антисистемность» любовного чувства находит свое отражение даже тогда, когда оно легитимизируется браком. Вступая в брак, человек начинает принадлежать одновременно двум домам, двум родам. Если между двумя этими родами возникает вражда, человек, сделавший ставку на принадлежность к ним обоим, оказывается в ситуации морального раздвоения. Классицистическая драма показывает, что брак может связать людей,

принадлежащих не просто к враждующим семьям, но и к враждебным религиозно-политическим сообществам, например к христианам и мусульманам, как это происходит в трагедии Вольтера «Заира».

По мнению некоторых антропологов (Уайт 2004: 153–168), важнейшей функцией брака, особенно в условиях запрета на брак с близкими родственниками, является расширение охватывающих общество сетей солидарности. Однако всякое расширение усложняет систему, а это увеличивает опасность «системных конфликтов» между ее элементами.

Сама идея родовой связи уже содержит момент парадоксальности, поскольку объединяет две суверенные и не тождественные друг другу личности в некое подобие целостности. Один родственник становится в каком-то смысле тождественным другому. На первый взгляд, такое «замещение» может быть свойственно только мифологическому, пралогическому мышлению, однако на практике принцип замещения действует до наших дней – как ответственность родственников за дела друг друга, причем эти мотивы встречаются в драме куда позднее, чем можно предположить. Так, в драме О. де Бальзака «Мачеха» наряду со «сказочным» конфликтом мачехи и падчерицы имеется другой любопытный конфликт. Отец одного из героев, Фердинанда Маркандаля, в свое время был в числе генералов, предавших Наполеона, а отец любимой девушки Фердинанда – ярый бонапартист, поклявшийся истреблять потомков предателей. При этом лично к Фердинанду у его потенциального тестя нет претензий – он его ценит и даже готов выдать за него свою дочь, но тень покойного отца-предателя встает между ними непреодолимой стеной.

Если брак сам по себе содержит зерно конфликта, то в еще большей степени парадокс «раздвоения солидарности» усиливает повторный брак, в результате которого под крышей одной семьи, в номинально родственных отношениях друг с другом оказываются представители разных, а иногда враждебных кровнородственных сообществ – дети от первого и второго брака. Эта ситуация чрезвычайно типична для фольклорной сказки («Золушка»), Е. М. Мелетинский считал ее классическим примером конфликта между родовой и нуклеарно-семейной этикой, а в драматургии ее можно, например, увидеть в трагедии Корнеля «Никомед» и в драме Бальзака «Мачеха». Суть морального конфликта такого рода прекрасно выражает герой трагедии Корнеля Прусий – царь Вифинии, же-

нившийся повторно и столкнувшийся с острым конфликтом между новой женой и сыном от первого брака:

К тебе привязан я, ее люблю я страстно,  
И ваша ненависть взаимная ужасна:  
Те чувства, что во мне живут к обоим вам,  
Способны разорвать мне сердце пополам.

*(Пер. М. Кудинова)*

XIX век внес в тему «парадоксальности брака» еще один штрих. В это время уже обыденным явлением стал развод – в результате объединяющие людей родственные отношения потенциально приобретают ценный для сюжета парадоксальный характер из-за их неполного отнесения в прошлое. Суть парадокса заключается в том, что брак не может пройти бесследно и не может быть расторгнут окончательно. Бывших мужа и жену продолжают объединять общее имя и общие дети. Тот факт, что по французским законам разведенная жена продолжает носить фамилию мужа, становится настоящим проклятием для героев французской драмы XIX века – именно проблема имени и фамильной чести становится важной в таких пьесах, как «Одетта» В. Сарду и «Замужество Олимпы» Э. Ожье. Разведенная жена парадоксальным образом принадлежит и в то же время не принадлежит к одному сообществу с мужем – она своя и не своя. Порывая с мужем, жена не может порвать со своими детьми – это становится трагедией для героинь «Одетты» Сарду и «Вина порождает вину» («Что посеешь, то пожнешь») П. Джакометти. Но самое главное – дети разведенных родителей оказываются – как Ромео и Джульетта – одновременно принадлежащими к двум враждующим сообществам, ибо ребенок образует «сообщества» одновременно с отцом и матерью. В чистом виде этот конфликт находится в центре драмы «Между отцом и матерью» Э. Легуве.

В известной драме Джакометти «Гражданская смерть» моделируется еще одна ситуация «расторгнутого не до конца» брака – муж вскоре после свадьбы попадает в тюрьму, он многие годы отсутствует, но поскольку официально брак не расторгнут, жена «обязана хранить верность пустому ложу». Жена вынуждена жить в доме врача-благотелья, не имея возможности выйти за него замуж, а сам врач выдает дочь заключенного, дабы спасти ее от позора, за дочь своей покойной жены, а ее мать – за ее гувернантку. Чтобы распутать этот клубок лжи, сбежавший из тюрьмы муж по-

читает за лучшее покончить с собой, освободив жену и дочь от вынужденной солидарности с ним.

Другим таким же «антисистемным» чувством, как любовь, является чувство благодарности: случай может заставить человека быть благодарным, а значит, фактически вступить во временное сообщество со своим врагом или представителем враждебной группы. Так, в «Дон Жуане» Ж. Б. Мольера главный герой спасает дон Карлоса от разбойников, а дон Карлос оказывается родственником соблазненной женщины, который поклялся отомстить Дон Жуану. В «Американцах» Вольтера испанец обязан своим спасением враждебному испанцам индейцу. Чувство благодарности в своем «антисистемном» действии сходно с любовью тем, что оно может возникнуть внезапно, в результате какого-то случая или происшествия, и тем самым оказаться «новым обязательством», противостоящим старым и сложившимся системам обязанностей. Впрочем, внезапно могут возникнуть и другие обязательства, например долг гостеприимства. В «Луисе Пересе галисийце» П. Кальдерона португальский адмирал неосторожно обещает свою защиту двум бегущим от испанских властей путникам – и тут оказывается, что путники убили его собственного племянника.

Если попытаться обобщить, какой тип солидарности наиболее привлекателен для европейских драматургов, то, пожалуй – при всех оговорках о сомнительности столь широких, оторванных от места и времени обобщений, – на вершине «иерархии солидарностей» находится не любовь, не верность отечеству, а дружба. Предающий друга из-за любви явно совершает трагическую ошибку, а отказывающийся от любви ради дружбы всячески приветствуется – и в средневековой драме «Амиль и Амин» (XIV век), и в просветительском «Побочном сыне» Р. Дидро (XVIII век). Ну и, конечно, ради дружбы можно противопоставить себя государству – как в «Луисе Пересе галисийце» Кальдерона (XVII век).

Стоит отметить, что в шекспировском, т. е. в английском елизаветинском театре момент «конфликта солидарностей» сильно приглушен. В драме шекспировской эпохи заметны большая пронизываемость сословных границ и религиозная терпимость, чем во французской и немецкой драме, а герой шекспировского театра, герой Возрождения, в гораздо большей степени индивидуалист, свободный от верности каким бы то ни было сообществам. Возможно, причины этого заключаются в социальных условиях анг-

лийского общества: как отмечает историк капитализма В. Зомбарт, границы дворянского сословия джентри в Англии были чрезвычайно размыты, легко проницаемы для богатых людей и, по мнению некоторых наблюдателей, даже не имели ограничения снизу (Зомбарт 2008: 23). Тем не менее и в эту эпоху мы встречаем такие драмы с типично классицистическими конфликтами, как «Кориолан» и «Ромео и Джульетта».

### **Конфликт идентичностей и Просвещение**

Вольтер и другие представители просветительского классицизма XVIII века расширили исторический и географический антураж своих трагедий прежде всего для того, чтобы увеличить разнообразие разделяющих героев социальных групп. В трагедии русского классициста В. Озерова «Поликсена» даже ставится вопрос о солидарности с живыми или с мертвыми: Поликсена должна или остаться с живой матерью, или воссоединиться с убитым женихом.

В результате сложность сюжета все увеличивалась, и в поздних образцах классицистической трагедии, возникших уже в начале XIX века, сюжеты несут в себе черты «постмодернистского» наслаивания друг на друга конфликтов, заимствованных у более «цельных» предшественников. Замечательным примером может служить трагедия С. Пеллико «Франческа да Римини», где в густой клубок сплетается огромное количество конфликтов, связанных с родством и любовью. Пьеса эта была написана в 1818 году, когда европейский классицизм уже в основном исчерпал свое развитие. Как позднее произведение трагедия Пеллико играет роль своеобразного «постмодернистского» завершения классицизма: ее сюжет синтезирует сразу несколько типичных классицистических коллизий, базирующихся на конфликте идентичностей.

Фабула трагедии такова. Франческа, дочь владетеля Равенны, влюблена в Паоло, сына владетеля Римини. Однако между Римини и Равенной начинается война, и Паоло убивает брата Франчески. Далее города мирятся, и во имя мира Франческу выдают замуж за Лончотто, старшего брата Паоло, унаследовавшего престол Римини. Любовь Франчески к Паоло вдвойне недопустима: она не должна его любить как замужняя женщина и должна ненавидеть как убийцу брата. Однако бороться со своей любовью она не может – и в итоге пылающий ревностью Ланчотто убивает и Паоло, и Франческу.

Таким образом, в сюжете «Франческа да Римини» сплетаются:

– тема тяжело переживаемой супружеской измены, когда идентификация себя с законным супружеским союзом вступает в конфликт с внезапно возникшим «союзом двух сердец»;

– тема соперничества братьев из-за женщины (как в «Родогуне» Корнеля и «Софонисбе» Трессино);

– тема любви-ненависти женщины к убийце собственного брата (как в «Горации» Корнеля, «Звезде Севильи» Лопе де Вега, «Благочестивой Марте» Тирсо де Малино и «Гамлете» Шекспира);

– традиционный классицистический конфликт чувства с лояльностью государству – ведь Франческа и Паоло являются подданными Ланчотто, брак последнего скрепляет мир между городами.

К тому же в трагедии Пеллико имеется еще и оригинальный мотив, возникающий из-за усложненности ее фабулы и, кажется, не имеющий прецедентов в предшествующей драме. Брат мужа оказывается убийцей брата жены, из-за чего жена становится причиной разлуки и даже вынужденной вражды двух братьев (и это – в дополнение к той вражде, которую они должны вести между собой как соперники за ее сердце). Неудивительно, что такой запутанный сюжет может быть разрешен только убийством главных персонажей, причем убийством с их же согласия.

Впрочем, сложность – далеко не главное новшество, внесенное Просвещением в сюжет классицистической драмы.

Драма XVIII века, «просветительский классицизм», «неоклассицизм», как его иногда называют, перешедшая в «буржуазную драму», «просветительский реализм», охотно использовала те же принципы сюжетосложения, что и в эпоху Корнеля и Расина, но привнесла важную новацию. Разделяющие человечество границы групп и сообществ под влиянием философии Просвещения были осознаны как зло, которым противопоставлялись концепции равенства, единого человечества и свободной от групповой солидарности человеческой природы. В XVII веке люди, попавшие в ситуацию конфликта идентичностей, стонали, жаловались на судьбу, но не обсуждали сами социальные границы. В XVIII веке драма является одним из орудий критики границ, противопоставляя им терпимость. За этой эволюцией, несомненно, стояло идейно-политическое развитие Франции. Как отмечает Н. Я. Берковский, классицизм «выражал идею порядка, которого действительно добились средневековые монархи Европы сравнительно со средневековой хаотичностью, пестротой и разорванностью. Порядок этот был в человеческом отношении мертв и пуст... Вскоре все принципы эти получили наименование “предрассудков”» (Берковский 2003: 405).

В то же время появление в драме темы терпимости и солидарности с «чужаками» (социальными, религиозными, этническими), возможно, отчасти объясняется тем, что именно в XVIII веке изменилось отношение к носителям «девиантного» поведения с точки зрения их включения в социальные группы и исключения из них. Если ранее еретики и преступники не могли принадлежать к группе «своих», их старались изгнать, уничтожить, поместить на социальной периферии, то теперь «ни религиозные ереси, ни правонарушения, ни прочие отклонения не приводят... к исключению из общества». Вместо размежевания с врагами мы видим интериоризацию вражды внутри социального организма: «общество поручает эту проблему самому себе». И хотя преступников продолжают убивать и ссылать, «тенденция, однако же, состоит в рассмотрении отклонений от нормы – в связи с возрастающим значением критериев для легитимации – как внутриобщественной проблемы, но прежде всего как проблемы, подлежащей терапии и контролю над последствиями; а эксклюзию (т. е. исключение из социальных групп) – как нормативно не оправданного факта» (Луман 2006: 43).

Готовность общества не изгонять носителей социальной патологии, вероятно, связана и с его усложнением: чем больше сосуществует нормативных систем, чем прихотливее комбинации «ортодоксий» и «нарушений», тем труднее с точностью разделить людей на «соблюдающих традицию» и еретиков.

Прослеживая эволюцию драматического сюжета, можно предположить, что связь с философией здесь двусторонняя: не только философия реформировала сюжет, но и ведущие принципы создания литературных сюжетов подсказали если не конечные выводы, то, по крайней мере, важнейшие темы для философствования.

В XVIII веке трансграничная, антигрупповая функция любви была осознана и отрефлексирована, поэтому во французской драме эпохи Просвещения любовь не просто вступает в конфликт с существующими социальными отношениями, но и как бы предвещает идею братства: она является вызовом управляющей миром «вражде», общественному порядку, построенному на границах и изолированных группах. Именно к драме Просвещения в наибольшей степени относятся слова С. Кржижановского, отметившего, что, по формуле любви, «двое превращаются в одно, с тем, чтобы одно превратилось в три», но «трагедии нужна любовь лишь в первом ее моменте: объятиями влюбленных она протестует против разъятости мира, процесса множествления вещей» (Кржижановский 2006: 59).

Как говорит В. Б. Байкель, «любовь, сентименталистски приподнятая и осмысленная как внесоциальная, естественная ценность, становится формой критики общественных пороков и их носителей» (Байкель 2009: 19). Байкель относит это замечание к драме «Бури и натиска», но фактически оно верно для всей драмы Просвещения. Когда-то английский историк и антрополог Г. Мейн доказывал, что современное общество строится на «контракте», а древнее общество покоилось на «статусе». Когда любовь вступает в противоречие с другими социальными нормами, фактически возникает то же противостояние контракта и статуса. Любовь – тоже своего рода «контракт», поскольку представляет собой договоренность двух сторон, не обусловленную ничем, кроме их желаний. Таким образом, любовь оказывается сговором двух человек против традиционных институтов. И всякий раз, когда любовь становится асоциальной, мы видим повторение в миниатюре конфликта отношений, характерных для современного общества, с отношениями традиционными и статусными. Неудивительно, что просветители видели в любви аналогию социальной революции. И продолжалось такое отношение к любви практически до Первой мировой войны, после которой всякие сексуальные табу перестали иметь большое значение.

#### **Продолжение следует**

Не зная ничего об истории драматургии, но зная историю человеческой цивилизации, можно было бы предполагать, что капитализм, разрушающий сложные, построенные на статусе и сословных границах системы отношений, разрушает и почву для классицистического сюжета. В свое время экономист и социолог К. Поланьи отмечал, что в основе экономической мотивации в условиях рыночной экономики лежат такие простые чувства, как страх голода и желание выгоды, которые вытесняют в маргинальную сферу такие традиционные мотивировки, как «честь, гордость, солидарность, гражданские обязанности, моральный долг или просто ответственность за общие судьбы» (Поланьи 2010: 28). Легко видеть, что приведенный Поланьи перечень мотиваций является главным источником сюжетосложения в традиционном театре и особенно театре классицизма. Однако в отличие от реальной жизни в драматическом сюжете базовые буржуазные мотивы не вытеснили предыдущие, а только вошли в их «дружную семью» равноправным членом. Сюжет не стал беднее, наоборот, возникли новые конфликты,

базирующиеся на столкновении старых, «докапиталистических», и новых, рыночных, мотивов. При этом в драме за пределами жанра комедии влияние финансовых, экономических мотивов было удивительно низким – низким по сравнению как с реальной жизнью, так и, пожалуй, с прозой тех же эпох.

Многие драматурги XIX века, например К. Гуцков и В. Сарду, строили сюжеты почти целиком на эксплуатации все того же традиционного классицистического конфликта долга и чувства. Типичным примером может служить трагедия Сарду «Родина», повествующая о борьбе нидерландцев с испанцами во времена Нидерландской революции. Главный герой драмы, граф Ризор, – горячий патриот Фландрии и борец с испанцами, однако его жена Долорес – испанка и католичка, а верный друг Ризора и его соратник по антииспанской борьбе Карло – любовник Долорес. В результате все три персонажа вынуждены выбирать между разными идентичностями, все мучаются конфликтом чувства и долга.

После Первой мировой войны значение «конфликта идентичностей» в драматических сюжетах стало уменьшаться, однако никогда не уходило, обогатившись, кроме прочего, новой тематикой – социальной, марксистской классовой. В этой связи любопытно взглянуть на брехтовскую переделку шекспировского «Кориолана», в которой сложные отношения национальной солидарности осложняются еще и классовыми: Кориолан предан Риму, но он, скорее, предан патрициям Рима и является их типичным представителем. Он вступает в конфликт с плебеями, и когда Кориолан во главе армии вольсков подступает к Риму, патриции воплощают капитуляцию, а плебеи – волю к сопротивлению, что еще более усиливает двусмысленность положения Кориолана (чем пользуется его враг, предводитель вольсков Авфидий).

И, конечно, нельзя не упомянуть такую пронизанную проблематикой социальных границ пьесу, как «Душа поэта» Ю. О'Нила. Ее герой Корнелиус Мелоди находится в социально двусмысленной ситуации: его отец – разбогатевший кабатчик, но он воспитал сына как благородного человека, сделал его офицером. В итоге Корнелиус мучительно мечется между двумя ипостасями: он то трактирщик, изображающий из себя офицера-аристократа, то аристократ, вынужденный быть трактирщиком; он то по-актерски декламирует Байрона, то издевается над собственным актерством, то пытается удержать дочь от брака с богатым человеком как недостойную такого родства, то бросается в драку, когда богатая семья сама дает понять, что не считает его дочь равной. Завершается тра-

гедия торжественным отказом Корнелиуса от своей «аристократической» ипостаси, однако замужество его дочери – хозяйки трактира – с богатым и романтическим юношей явно показывает, что социальный конфликт «промежуточного состояния» воспроизводится в новом поколении.

### Литература

**Байкель, В. Б.** 2009. *Типология литературных жанров XVIII–XX веков: избранные статьи*. СПб.: Алетейа.

**Берковский, Н. Я.** 2003. *Лекции и статьи по зарубежной литературе*. СПб.: Азбука-классика.

**Давыдов, Ю.** 1964. Царь Эдип, Платон, Аристотель. *Вопросы литературы* 1.

**Зомбарт, В.** 2008. *Собрание сочинений*: в 3 т. Т. III. *Исследования по истории развития современного капитализма*. СПб.: Владимир Даль.

**Кейн, Р.** 2003. Неопределенность и свободный выбор. В: Пригожин, И. (ред.), *Человек перед лицом неопределенности*. М.; Ижевск: Ин-т компьютерных исследований.

**Козер, Л.** 2000. *Функции социального конфликта*. М.: Идея-пресс.

**Костелянец, Б. О.** 2007. *Драма и действие. Лекции по теории драмы*. М.: Совпадение.

**Кржижановский, С.** 2006. *Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре*. СПб.: Symposium.

**Лосев, А. Ф.** 1958. *Греческая трагедия*: уч. пособ. для пединститутов. М.: Учпедгиз.

**Луман, Н.** 2006. *Дифференциация*. М.: Логос.

**Поляны, К.** 2010. *Избранные работы*. М.: Территория будущего.

**Толстой, Л. Н.** 2006. *Собр. соч.*: в 8 т. Т. 8. *Публицистика*. М.: Астрель; АСТ.

**Тюпа, В. И.** 1996. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов. *От сюжета к мотиву*: сб. науч. тр. Новосибирск: Изд-во СО РАН, с. 16–23.

**Уайт, Л.** 2004. *Избранное: Эволюция культуры*. М.: РОССПЭН.

**Фейхтвангер, Л.** 2002. Переживание и драма. В: Фейхтвангер, Л., *Собр. соч.*: в 20 т. Т. 20. *Пьесы. Статьи*. М.: ТЕРРА; Книжный клуб.

**Шелер, М.** 1988. О феномене трагического. *Проблемы онтологии в современной буржуазной философии*. Рига: Зинатне, с. 293–316.

**Ярхо, В. Н.** 2000. *Трагедия*. М.: Лабиринт.