

УДК 821.161.1.09-1

ТРАГЕДИЯ В СВЕТЕ СТРУКТУРНО-СИЛОВОЙ ТЕОРИИ ЖАНРОВ

В. В. Иванов

Петрозаводский государственный университет
Институт педагогики и психологии

Поэтика жанра трагедии впервые рассматривается в аспекте структурно-силовой теории жанров. Это позволяет, во-первых, обосновать предположение о наличии единого принципа тройственной полифонии в жанре трагедии и жанре полифонического романа. Во-вторых, выявляется принципиальное отличие полифонии трагедии от полифонии романа. Если в античной трагедии преобладает голос-позиция Бога (Правды), а в трагедии Возрождения – голос-позиция человека, то трагедия классицизма возвращается к голосу-позиции Бога, но усложняет её голосом-позицией человека. В полифоническом романе Достоевского преобладают голоса-позиции оппонента и колеблющегося человека.

Ключевые слова: принцип тройственной полифонии, трагедия, структурно-силовое ядро полифонического романа, структурно-силовое ядро трагедии.

Как показано в моих предыдущих работах [4; 5; 6; 7, с. 134–205; 8], всё множество «голосов-позиций» персонажей не только полифонического романа Ф. М. Достоевского, но и полифонического романа А. С. Пушкина сводимо к трём «голосам-позициям». Согласно структурно-силовой теории жанров, принцип тройственной полифонии возникает на основе взаимодействия трёх сил, отстаивающих свои позиции в ситуации нравственного выбора. Это силы, стоящие за «голосами» Бога, человека и оппонента Бога. Взаимодействие названных сил создает структурно-силовое ядро полифонического романа, оно же, как можно предполагать, создает структурно-силовое ядро трагедии. Структурно-силовое ядро полифонического жанра есть тот нравственный центр, который притягивает к себе и распределяет всё множество голосов-позиций по трём позициям. В полифоническом романе структурно-силовое ядро проявляется наиболее заметно в сюжетно-композиционном приеме конклава, а в трагедии – в сплетённой фабуле в момент перипетии или узнавания.

Обнаружение тройственной диалогической структуры в полифоническом романе усложняется привнесением в полифонический диалог множества голосов-позиций, близких голосу-позиции оппонента, и множества колеблющихся позиций человека. Между тем самостоятельность каждого из голосов этого множества кажущаяся, поскольку, как говорит Аристотель по поводу поэтики трагедии, «И хор должно считать одним из актеров; он должен быть частью целого» [выделено авт. – В. И.] [1, с. 100]. Другими словами, «хор» голосов тех персонажей полифонического романа, позиции которых близки голосу-позиции оппонента, весьма велик. Но, как бы ни было велико число голосов этого «хора», все они в ситуации нравственного выбора сливаются в голос-позицию оппонента. То же происходит с «хором» колеблющихся голосов, которые сливаются в голос-позицию человека, не решающегося примкнуть к позиции Бога или оппонента.

В настоящей работе подлежат рассмотрению два предположения разрабатываемой мною структурно-силовой теории жанров. Во-первых, о наличии принципа тройственной полифонии в поэтике жанра трагедии. Во-вторых, об отличии полифонии трагедии от полифонии романа. Начать можно с того, что Аристотель говорит о влиянии жанра трагедии на жанр эпоса в целом: «Эпическая поэзия, за исключением только своего важного размера, следовала трагедии, как подражание серьёзному» [Там же, с. 54]. Кроме того, Аристотель указывает на увеличение числа актёров от одного до трёх и на процесс развития диалога в трагедии: «Что касается числа актёров, то Эсхил первый ввёл двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввёл трёх актёров» [Там же, с. 51].

Означает ли введение трёх актёров, что уже в трагедии Софокла диалог включает все три голоса-позиции? Очевидно, что по сравнению с полифоническим романом в трагедии проще обнаруживается обстоятельство возникновения диалога в ситуации нравственного выбора. Именно процесс нравственного выбора формирует поэтику трагедии. Нравственный выбор предполагает наличие диалога, а сам диалог имеет троичный характер, поскольку его участники высказывают противоположные точки зрения на правильность следования нравственному закону в некотором конкретном случае, а точка зрения других персонажей колеблется между двумя заданными противоположностями. Происходит то искание истины, по поводу которого М. М. Бахтин, говоря о восприятии поэтикой романа Достоевского некоторых важных особенностей античного жанра Менипповой сатиры, писал: «Необходимо еще подчеркнуть, что дело идёт именно об испытании и д е и , п р а в д ы , а не об испытании определённого человеческого характера, индивидуального или социально-типического» [2, с. 193–194]. В античной трагедии диалог возникает по поводу той Правды, которой обозначается нравственный закон. У каждого участника диалога имеется своя правда, которую он отстаивает, сомневаясь в совпадении или отрицая совпадение правды своего партнёра по диалогу с Правдой нравственного закона. В трагедии испытывается не какая-то философская идея вообще, а конкретная идея правильности поступка, согласованного с Правдой нравственного закона.

Например, в трагедии Софокла «Антигона» нравственная позиция Антигоны с самого начала совпадает с голосом-позицией Бога; она решила предать тело погибшего брата Полиника земле вопреки тому, что ритуал погребения под страхом смерти запрещён правителем Креонтом: «Прекрасна в деле этом / И смерть. В гробу лежать я буду, брату / Любимому любимая сестра, / Пав жертвою святого преступления. / Дороже мне подземным угодить, / Чем здешним» [10, с. 126]. Обратим внимание на ту неожиданно точную переключку выражения Достоевского «святая грешница» о поступке Сони Мармеладовой с выражением Софокла «святое преступление» о поступке Антигоны. Оба выражения служат указанием на совпадение нравственной позиции той и другой героини с позицией Бога, заявленной и выраженной через голос-позицию (поступок) персонажа. Другими словами, Соня Мармеладова и Антигона в ситуации нравственного выбора избирают власть не кесаря, но Бога.

На позиции человека, который колеблется между властью Бога и кесаря, в трагедии Софокла находится сестра Антигоны Исмена, которая не решается принять участие в обряде погребения погибшего брата. Исмена боится нарушить запрет правителя и в ответ на призыв сестры принять участие в погребении возражает: «О дерзкая! Наперекор Креонту?» [Там же]. После того как Антигона совершила погребальный обряд, Креонт подозревает в соучастии нарушения запрета Исмену. Из

сострадания к Антигоне, приговорённой к смерти, Исмена оговаривает себя: «Коли она призналась – то и я. / Её вину и участь разделяю», – но Антигона не принимает самооговор Исмены: «Нет, не разделишь – Правда не велит: / Ты не хотела – я тебя отвергла» [Там же, с. 141–142]. Исмена принимает сторону Антигоны, но её переход на позицию Правды запоздал, поскольку он вызван не внутренним убеждением, а внешним влиянием, поэтому Антигона отвергает этот шаг сестры, говоря о том, что любовь не словом дорога, а делом. Позиция самого Креонта выражает моральное представление о том, что Полиник, выступивший против власти Креонта с оружием в руках, является врагом, подлежащим поруганию даже после смерти. Мораль Креонта вступает в противоречие с нравственным законом и соответствует голосу-позиции оппонента Бога, поскольку ссылка Антигоны на Правду является ещё одним указанием Софокла на согласованность голоса Антигоны с позицией Бога.

Сын Креонта Гемон, жених Антигоны, оспаривает правоту отца, поначалу дипломатично допуская правоту обеих сторон: «И что неправ ты – это доказать / Не в силах я – и не хочу быть в силах. / Но прав, быть может, также и другой?» [Там же, с. 146]. Далее Гемон ссылается на народную молву; народ не только согласен с позицией Антигоны, народ говорит о том, что за свой подвиг девушка заслуживает не позорную казнь, а увенчание золотым венком славы. На речь Гемона сочувственно отзывается корифей хора, но Креонт упорно стоит на своей позиции, не вникая никаким доводам. Голос-позиция Гемона полностью согласуется с голосом-позицией Бога с того момента, когда он в диалоге с отцом вослед за Антигоной упоминает Правду, согласную с «всенародным гласом фивян»: «Так должно; Правды ты завет нарушил» [Там же, с. 148]. Корифей хора сочувствует Антигоне, уводимой на казнь: «Ты чести стяжала нетленный венец» [Там же, с. 151]. Голос-позиция хора с этого момента также совпадает с голосом-позицией Бога, хор, обращаясь к Антигоне, вновь упоминает Правду: «Пройдя земной отваги грань, / К престолу Правды вековой / Припала ты теперь, дитя» [Там же, с. 152]. К голосам Антигоны, Гемона, хора и корифея хора присоединяется голос пророка Тиресия. Корифей хора советует Креонту прислушаться к совету Тиресия, освободить Антигону и предать могиле труп Полиника. Правитель начинает колебаться, сетуя на то, что ему трудно победить упорство (понимай, упрямство) собственной души.

Наконец Креонт принимает решение освободить Антигону, заживо заточенную в склеп, но его решение запоздало. Увидев в склепе мертвую невесту, Гемон убивает себя мечом, проклиная отца. Мать Гемона, услышав весть о смерти сына, уходит во дворец и убивает себя священным ножом на домашнем алтаре, также проклиная мужа. Корифей хора обращается к правителю со словами: «О Правда! Поздно ты узнал её!» – «О да!» [Там же, с. 165], – отвечает Креонт. Сам Креонт и корифей хора согласно утверждают, что следованию долгу хотя бы в старости рок и судьбы научат неизбежно. Другими словами, вывод трагедии состоит в том, что голос-позицию Бога можно не разделять, поскольку люди обладают свободой воли. Но позиция, противоположная Правде нравственного закона, влечёт за собой увеличение страданий от возникающих бедствий и тем самым обличает неправильность позиции, противопоставленной Правде. Справедливо замечание В.Н. Ярхо, который писал: «В основе “меры вещей”, принятой Креонтом, лежит индивидуальное человеческое разумение; в основе “меры вещей”, принятой Антигоной, – незабываемые нравственные нормы, освященные авторитетом олимпийских богов» [12, с. 480].

Креонт, подобно Исмене, под влиянием внешнего воздействия приходит к согласованию своего голоса с позицией Бога, проходя на этом пути от позиции оп-

понента через позицию человека. Такой запоздалый, переход на позицию Бога не освобождает фабулу от трагических последствий. Смерть родных и душевная мука самого Креонта – та плата, которую, по мысли античной трагедии, должен уплатить всякий противостоящий Правде. Эта плата может принимать различные формы, но сам факт воздаяния оспорить невозможно.

В трагедии Софокла «Электра» позиция Бога ещё яснее обозначена употреблением слова «Правда» с эпитетами святая, небесная, божья, суровая [10, с. 284, 304]. Причем эпитеты эти Софокл вкладывает в уста хора. В трагедии «Электра», как и в трагедии «Антигона», наблюдается накопление и усиление тех голосов персонажей, которые совпадают с позицией Бога. Это голоса Воспитателя Ореста, самого Ореста, Электры и хора. Позиция человека с её колебаниями принадлежит сестре Электры – Хрисофемиды. С голосом оппонента Бога совпадает позиция матери Электры, царицы Клитемнестры, и её нового мужа Эгисфа. Гибель тех персонажей трагедии, которые, как Креонт, Клитемнестра и Эгисф, находятся на позиции оппонента, символизирует вечность и незыблемость нравственного закона. Тем самым трагедия снова и снова говорит своему зрителю о неизбежности воздаяния за совершаемое зло, предостерегая и удерживая от зла.

Является мщение Гамлета за убийство его отца типологической параллелью мщению Ореста, или английское Возрождение в одной из наиболее известных трагедий Шекспира «Гамлет, принц датский» наследует античный сюжет «Электры»? Так или иначе, трагедия новой эпохи являет нам прежний конфликт, выражаемый тройственным диалогом тех же голосов-позиций Бога (Правды), человека и оппонента. Принципиальным отличием поэтики трагедии «Гамлет...» от поэтики «Антигоны» и «Электры» является преобладание голосов, совпадающих с позицией оппонента, и голосов человека, колеблющихся между позициями Бога и оппонента. Колеблющаяся позиция человека выражена голосами Горацио, офицеров, видевших призрак покойного короля Гамлета, королевы, узнавшей о притворном характере безумия принца Гамлета, но не предающей сына королю Клавдию, наконец, позиция самого принца Гамлета, лишь преодолевая колебания, переходит к позиции Бога.

Принц Гамлет не до конца верит даже рассказу призрака своего отца: «Но может стать, / Тот дух был дьявол. Дьявол мог принять / Любимый образ» [11, с. 227]. Поэтому под маской разыгрываемого безумия Гамлет предлагает приезжей труппе актеров сюжет, повторяющий сцену убийства его отца, чтобы по реакции короля, подозреваемого в убийстве, вернее судить о его преступлении. Не до конца доверяя собственному восприятию, Гамлет просит Горацио понаблюдать за той реакцией короля-убийцы, которая последует за сценой убийства, разыгрываемой актерами. Даже убедившись, что реакция короля изобличает его злодеяние, Гамлет всё же колеблется в исполнении принятого решения о мщении за смерть отца.

Иллюстрацией этих колебаний становится сцена размышлений Гамлета на кладбище. Три черепа попеременно держит он в руках, рассуждая о том, что, кем бы ни был покойный в социуме, был он добр или зол, – жизнь его завершается смертью. На фоне колебаний вопрос Гамлета «быть или не быть» должен пониматься как «быть или не быть орудием Божьего воздаяния». Гамлет, уже убедившийся в виновности короля-убийцы, сомневается в собственном избранничестве Богом для возмездия. Если герой античной трагедии без колебаний следует Правде, не щадя своей жизни, то человек Возрождения рефлексивен и не уверен в своём праве на возмездие. Поэтому хотя возмездие и настигает короля-убийцу, но лишь в тот момент, когда Гамлет узнает, что сам он смертельно ранен отравленной рапирой. Если в антич-

ной трагедии погибает идущий против Правды царь, а его сын и жена убивают себя сами от горя постигших утрат, то Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, королева, Лаэрт и Офелия погибли случайно, но их смерти стали результатом интриг короля-убийцы против Гамлета. Гибель Гамлета, наряду с гибелью тех, кто колебался или был близок позиции оппонента, ещё раз подтверждает ту идею трагедии Шекспира, что смерть неизбежна как для правых, так и для виновных. А это означает либо сомнение в бытии Бога, либо предположение о равенстве сил добра и зла.

Интересно, что трагедия классицизма, сознательно обратившаяся к античным сюжетам, предлагает нам неожиданный вариант разрешения конфликта между долгом и чувством без кровопролития, а сам конфликт не становится от этого менее острым. Н. А. Жирмунская справедливо писала, что классицизм «получает свое наиболее полное воплощение именно в творчестве Расина» [3, с. 378]. Кроме того, она утверждала, что «“Береника” – единственная трагедия Расина, в которой проблема чувства и долга решается героями так бесповоротно и однозначно, где страсть оказывается одолимой и управляемой с помощью разума» [Там же, с. 392]. Но я полагаю, что страсть не склонна поддаваться разуму, чему имеется множество доказательств как в трагедиях самого Расина, так и других классицистов. Примеров всевластия страсти ещё более мы видим в самой жизни. Исключительность решения конфликта долга и чувства в «Беренике» [9, с. 128–181] заключается в том, что не страсть, а любовь является той всемогущей силой, которая добровольно уступает долгу. Страсть толкает на преступление, любовь – удерживает от преступления.

Уступка долгу со стороны императора Тита является заблуждением, связанным с представлением о необходимости следования общественной морали своего времени и общества. Правильным поступком для него было бы не следование изменчивой морали, а следование вечному нравственному закону, основанному на любви. Правда, для этого Титу пришлось бы отказаться от императорского титула, чего он сделать не решился. Отказ Береники от возлюбленного продиктован состраданием, свойственным любви, а не страсти, состраданием к той боли, которая терзает сердце Тита, следующего морали вопреки любви. В диалогах царя Антиоха, царицы Береники и Тита попеременно звучат голоса-позиции Бога (Правда любви), оппонента (правда общественной морали, противопоставленной любви) и человека, поскольку все они колеблются до последнего момента – момента принятия окончательного решения о разлуке. Для Тита его решение означает совпадение его голоса с позицией оппонента. Береника, разлучаясь с Титом, остаётся на позиции Бога (любви), поскольку оставляет Тита из сострадания. Антиох, любящий Беренику безответно, остаётся на позиции человека, близкой позиции Бога.

Трагедия «Береника» стала тем произведением Нового времени, в котором голоса-позиции Бога и оппонента звучат в душе каждого персонажа, но поступки действующих лиц различны. Если один персонаж, как это делает Тит, действует, сближая свой голос с позицией оппонента, то другой, и это Береника, остается с позиций Бога. Тем самым развивается та сложность душевной борьбы, которая присутствует уже у Шекспира, а в более цельной душе персонажа античной трагедии имеется лишь в зародыше. Ведь и король-убийца в трагедии «Гамлет...» в душе осознает преступность своих действий, хотя это осознание не удерживает его от умысла новых преступлений.

Итак, если принцип тройственной полифонии знаком уже поэтике античной трагедии, то в чем заключается отличие полифонии романа от полифонии трагедии? С точки зрения структурно-силовой теории жанров, принципиальное отличие со-

стоит в различии акцентов голосов-позиций. Говоря коротко, в античной трагедии преобладает позиция Бога (Правды). В трагедии Нового времени преобладает позиция человека с его колебаниями. В полифоническом романе преобладает позиция оппонента, усиливающаяся за счёт позиции человека с его колебаниями. Основное внимание полифонический роман уделяет именно позиции колебаний, за которой на самом деле, как правило, скрыта позиция оппонента. Философия, психология и поэтическое мастерство Достоевского направлены на подробное исследование природы колебаний человеческой души. Насколько одинок Мышкин у Достоевского, стоящий на позиции Правды, настолько одинок правитель Креонт у Софокла, восставший против Правды.

Можно сказать, что множеству голосов, совпадающих с голосом-позицией Бога (Правды) у Софокла, соответствует одиночество голоса-позиции Бога и множество голосов, сближающихся с позицией оппонента и голосов колеблющегося человека у Достоевского. Тем самым трагедия на определённом этапе её развития и особенно полифонический роман свидетельствуют о нарастании тенденции отпадения большого числа людей в реальной жизни от голоса-позиции Бога (Правды). Литература точно отображает реальность исторического процесса, связанного с техническим прогрессом и влекущим за собой размывание и разрушение правильных представлений о нравственном законе – законе Правды. Структурно-силовое ядро полифонического романа отличается от структурно-силового ядра трагедии тем, что распределение голосов персонажей по трем позициям в романе отображает другую личностную и социальную реальность с нравственной точки зрения.

Дальнейшее развитие структурно-силовой теории жанров предполагает обращение к жанру рассказа, жанровым разновидностям романа и фольклорных жанров, прежде всего к жанру волшебной сказки, оказавшей большое влияние на формирование ряда жанровых разновидностей романа.

Список литературы

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Худож. лит., 1957. 184 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.
3. Жирмунская Н. А. Трагедии Расина // Расин Ж. Трагедии. Новосибирск: Наука, 1977. С. 377–408.
4. Иванов В. В. О евангельском смысле метафоры сна в оде А. С. Пушкина «Пророк» и романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: сб. науч. трудов. Вып. 3. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2001. С. 346–359.
5. Иванов В. В. Поэтика молвы у Достоевского // Материалы XVII Международных Старорусских Чтений 2002 г. «Достоевский и современность». Великий Новгород, 2003. С. 70–88.
6. Иванов В. В. «Полифония» М. М. Бахтина и «Теофания» Ф. М. Достоевского // Проблемы современной компаративистики. Познань: Изд-во ун-та им. А. Мицкевича, 2005. С. 134–149.
7. Иванов В. В. Сакральный Достоевский: монография. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 2008. 520 с.
8. Иванов В. В. «Мой спутник странный»: К поэтике тройственной полифонии романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 1. С. 42–51.
9. Расин Ж. Трагедии. Новосибирск: Наука, 1977. 432 с.

10. Софокл. Драмы. М.: Наука, 1990. 606 с.
11. Шекспир У. Трагедии. М.: Эксмо, 2007. 960 с.
12. Ярхо В.Н. Трагический театр Софокла // Софокл. Драмы. М.: Наука, 1990. С. 467–508.

THE TRAGEDY IN THE CONTEXT OF THE POWER-STRUCTURE THEORY OF THE GENRES

V. V. Ivanov

Petrozavodsk State University
Institute of Pedagogy and Psychology

The poetics of the tragedy is for the first time examined in the context of the power-structure theory of the genres. That permits, firstly, to base the supposition about the presence of the united principle of the triple-based polyphony for the genre of the tragedy and the genre of the polyphonic novel. Secondly, the article reveals the difference between the polyphony of the tragedy and the polyphony of the novel. In the antique tragedy the voice-position of God (of the Truth) predominates. In the tragedy of the Renaissance the voice-position of the person prevails. The tragedy of the classicism returns to the voice-position of God, but this position is complicated by the voice-position of the person. In the polyphonic novel of Dostoevsky the voices-positions of the opponent and of the person vacillating predominate.

Keywords: *the principle of the triple-based polyphony, the tragedy, the power-structure kernel of the polyphonic novel, the power-structure kernel of the tragedy.*

Об авторе:

ИВАНОВ Василий Васильевич – доктор филологических наук, профессор Института педагогики и психологии Петрозаводского государственного университета (185910, Республика Карелия, г. Петрозаводск, пр. Ленина, 33), e-mail: geolea@bk.ru.

About the author:

IVANOV Vasily Vasilevich – Doctor of Philology, Professor of the Institute of Pedagogy and Psychology, Petrozavodsk State University (185910, Petrozavodsk, Lenin str., 33), e-mail: geolea@bk.ru.