

Содержание

Часть I. Теоретические аспекты трансформации драматических структур	7
<i>Структурный переход</i>	7
<i>Характеристики двух драматических структур</i>	16
<i>Человек в драме как субъект действия</i>	21
Часть II. Трансформации драматических структур в древнегреческом театре: космическая гармония и космический хаос	24
<i>Классический период</i>	24
Происхождение драмы и театра	24
Эсхил. «Орестея»	27
Софокл. «Эдип-царь». «Электра»	33
Аристофан. «Лягушки». «Облака»	39
<i>Кризис античного мира</i>	41
Еврипид. «Медея». «Ипполит». «Вакханки»	42
<i>Эпоха эллинизма</i>	48
Менандр. «Третьейский суд»	50
<i>Древняя Греция. Итоги</i>	51
Часть III. Трансформации драматических структур в зарубежном и русском театре от Средневековья до XXI века: логоцентризм	54
<i>Средневековые фарсы и литургическая драма</i>	54
<i>Гармоничный круг возрождения. Человек в центре</i>	61
Лопе де Вега. «Собака на сене»	63
<i>Дисгармония барокко. Двойники и тени</i>	66
Тирсо де Молина. «Дон Хиль — зеленые штаны»	69
«Мир — театр» Вильяма Шекспира	71
Изменения в барочных структурах.	76
<i>Законы разума в классицизме</i>	77
Пьер Корнель. «Сид»	80
Жан Расин. «Федра»	81
<i>Классицизм в России</i>	82
Александр Сумароков. «Гамлет». «Дмитрий Самозванец»	83
<i>Закон сердца в сентиментализме</i>	84
Владимир Лукин. «Мот, любовью исправленный»	85
Структурные изменения в сентиментализме	86
<i>Новая социальность в Просвещении</i>	86
Карло Гольдони. «Трактирщица»	90
Пьер Бомарше. «Женитьба Фигаро»	90
<i>Просвещение в России</i>	91
Денис Фонвизин. «Недоросль»	91

<i>Интуиция и подсознание в романтизме</i>	93
Иоганн Вольфганг Гёте. «Фауст»	96
Джордж Гордон Байрон. «Каин»	100
<i>Русский романтизм</i>	101
Александр Пушкин. «Борис Годунов»	101
«Маленькие трагедии»	107
Михаил Лермонтов. «Маскарад»	108
Николай Гоголь. «Ревизор»	113
<i>Усиление диктата социума в реализме</i>	120
Александр Островский. Александр Сухово-Кобылин	120
<i>Глубокий кризис логоцентристской структуры в модернизме</i>	124
Антон Чехов. «Чайка». «Три сестры»	126
<i>Разомкнутые структуры европейской «новой драмы»</i>	131
Генрик Ибсен. «Враг народа». «Привидения».	
«Нора» (или «Кукольный дом»). «Дикая утка»	131
Морис Метерлинк. «Там, внутри». «Смерть Тентажиля». «Синяя птица»	134
Август Стриндберг «Отец». «Соната призраков»	136
<i>Разомкнутые структуры авангарда: Альфред Жарри, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм.</i>	139
Альфред Жарри. Роже Витрак	139
<i>Дальнейшее разложение логоцентристской структуры в абсурдизме</i>	143
Эжен Ионеско. «Лысая певичка»	144
Самуэль Беккет. «В ожидании Годо»	146
<i>Советский абсурд</i>	149
Даниил Хармс. «Елизавета Бам»	151
<i>Тоталитарные структуры в экзистенциализме</i>	152
Жан-Поль Сартр. «Мухи». «Мертвые без погребения»	155
<i>Тоталитарные структуры в соцреализме</i>	157
Алексей Арбузов. «Таня»	159
Максим Горький. «Егор Булычев и другие»	161
<i>Размывание соцреалистической структуры. Поворот к личности</i>	161
Александр Володин. Александр Вампилов. Людмила Петрушевская	163
<i>Ризома в постмодернизме. Полный крах логоцентристской структуры</i>	168
Том Стоппард. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»	171
Сара Кейн. «Психоз. 4.48»	172
<i>Постсоветский постмодернизм</i>	173
Павел Пряжко. «Жизнь удалась»	175
Ася Волошина. «Человек из рыбы»	177
Часть IV. Две традиции развития драмы	180
<i>Классическая традиция</i>	182
<i>Неклассическая (барочная) традиция</i>	184
Финальные выводы	190

Часть I. Теоретические аспекты трансформации драматических структур

Структурный переход

Современный взгляд на движение процессов в различных гуманитарных областях в последнее время уходит от однозначности линейного (исключительно исторического) подхода. Философские достижения постструктурализма, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, Ж. Бодрийяра и др., которые отразили собой период постмодерна второй половины XX — начала XXI века, показав, что основную ось христианской цивилизации — логоцентризм — можно считать разрушенной, углубили теоретические разработки структурного анализа и показали, что современный мир можно понять и объять с помощью понятия «структура», через ее трансформации. Думается, что такой подход приносит свои неожиданные результаты и вскрывает движение не только одного жанра, но и целостных цивилизаций, античной и европейской.

Если применить понятие «структура» к бытованию драматического жанра на протяжении истории, то придется говорить о том, как мы понимаем структуру и какие типы структур будем рассматривать. Это принципиально другой подход к драме, чем был принят традиционно. Истории и теории драмы практически не написано, хотя предпринимались различные попытки этого. Они, как правило, ограничивались

конкретно-историческими описаниями жанра и всех его составляющих: конфликта, действия, философии.

В данной работе предпринимается попытка подойти к описанию драмы в ее развитии от античности до XXI века с помощью более общих и универсальных оснований, а именно: оснований — структуры.

Такой подход может привести к далеко идущим выводам. Обычно принято обсуждать проблемы на локальном отрезке какой-то отдельной эпохи. Здесь будут рассматриваться проблемы на большом периоде, в жизни целых цивилизаций, античной и европейской, включая Россию. Это в дальнейшем может вскрыть интересные пласты традиций в искусстве, а также свидетельствовать об особом, кризисном, этапе европейской цивилизации в период постмодерна. А главным образом — о наличии некоего алгоритма или закона, по которому происходят не только художественные, но и социальные, даже планетарные, процессы. Подход со стороны структуры позволяет также прояснить некоторые вопросы, которые в советских исследованиях получили искаженное решение. В частности, насчет романтизма Гёте, Пушкина, Лермонтова, Гоголя. А также природы искусства — барокко — в драмах Шекспира. Думается, что новый этап гуманитарной науки должен быть связан с исследованиями на больших периодах, когда можно охватить единым взглядом картину целого, увидеть движение от эпохи к эпохе и на этой основе делать важные выводы.

При подобном взгляде на художественные процессы обращает на себя внимание такой механизм, как **структурный переход**. Для того, чтобы к нему подойти, необходимо дать толкование понятия структуры и указать на ее типы.

Имеются в виду две основные, универсальные структуры — **замкнутая** и **открытая**, или **структура порядка** и **структура хаоса**. На определенном этапе, а именно: на этапе социального, экономического, культурного подъема — возникает структура замкнутая, структура порядка. Она претворяется не только в искусстве, но и в социуме, в мышлении и пр. На этапе разложения целостности возникает структура открытая, структура, тяготеющая к хаосу. Трансформация из одной структуры в другую происходит не одномоментно, а постепенно. Появляются и увеличиваются центробежные тенденции, и структура открывается или размягчается, разламывается. Структуру порядка назовем **классической**. Структуру хаоса — **неклассической**. Трансформации структуры можно обнаружить уже в античной драме, затем в европейской.

При анализе бытования драматического жанра можно прибегнуть и к достижениям формального метода в его классическом варианте. Немецкий искусствовед рубежа XIX–XX веков Г. Вёльфлин говорил

о «замкнутости» и «открытости» на примере композиции в живописи: «„Замкнутым“ мы называем изображение, которое с помощью большего или меньшего количества тектонических средств превращает картину в явление, ограниченное в себе самом во всех своих частях, объясняющееся собою самим, тогда как стиль открытой формы, наоборот, всюду выводит глаз за пределы картины, желает показаться безграничным, хотя в нем всегда содержится скрытое ограничение, которое одно и обуславливает возможность замкнутости (законченности) в эстетическом смысле»¹. В живописи это различие стилей очевидно на уровне композиции. Открытая форма выходит за границы холста и таким образом как будто продолжается. Примером могут послужить морские пейзажи Айвазовского, на них моря всегда «больше», чем вмещается в раму картины. Соответственно, «замкнутая» композиция — это, к примеру, картины Федотова, все, что там изображено, происходит в комнате, в закрытом помещении, между людьми, так что мы погружены в их мир, понимаем соотношения между ними. Открытую и замкнутую структуру можно обнаружить и в кинематографе. В фильмах неореализма структура открытая, действие, изображение уходит за кадр фильма. И есть так называемое «комнатное кино», где действие, изображение замкнуто внутри кадра.

Рассуждая о драматической форме, нужно говорить не просто о композиции, как в живописи, но именно о структуре, ибо драма — это объемное изображение, а не плоскостное. Придется также учитывать видовые особенности драмы — тип действия, героев, воспользоваться еще одним разделением Г. Вёльфлина на «линейность» и «живописность»². А также определить, какое движение главенствует — **центростремительное** или **центробежное**. Однако и это еще не все. Придется углубиться в философию и понять тип структуры по философским основаниям.

Таким образом, мы можем определить целостный, объемный тип структуры драмы. Классической и неклассической, закрытой и открытой, централизованной и децентрализованной, линейной и нелинейной, структуры, в которой господствуют *порядок и закон*, и структуры, в которой наблюдаются *хаос и власть случайностей*.

Итак, в определенные моменты истории в художественной практике возникает структура **классического** типа (замкнутая). Эти периоды, как правило, связаны с социальным и общественным подъемом, целостностью государства, наличием и авторитетом центральной власти, центростремительными тенденциями в социальной и общественной жизни. Если

1. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2002. С. 145–146.

2. Там же. С. 21–86.

говорить применительно к искусству, в частности, драмы, то это структура Возрождения, классицизма, реализма, соцреализма, экзистенциализма.

Неклассические структуры (открытые), как правило, совпадают с историческими периодами раздробленности, размывания государственной целостности, преобладанием центробежных тенденций, распадом художественных направлений, общим философским и социальным кризисом. Появлением иррационального начала, субъективизмом. **Неклассические** структуры — это барокко, сентиментализм, романтизм, модернизм (символизм, сюрреализм, экспрессионизм, абсурд), постмодернизм. **Неклассическая** структура — это всегда *слом классической структуры*, ее размывание, рассредоточение. Неклассические структуры возникают как разложение предыдущей целостной структуры порядка, линейности, центрированности, и можно добавить еще — сознания, рацию и того, что К.Г. Юнг называл «психологизмом»¹.

Юнг применял бинарную модель к типам художественного творчества. Он разделял его на «психологическое» и «провидческое». Юнг писал: «Психологический вид творчества имеет дело с материалом, почерпнутым из сознательной жизни человека, — с его драматическим опытом, сильными эмоциями, страданием, страстями и человеческой судьбой в целом»². В провидческом творчестве, по мнению К. Юнга, «речь скорее идет о снах, ночных страхах и темных, жутковатых закоулках человеческого мышления»³, этот вид творчества связан с метафизикой, религией, мистикой, иррациональным началом. Провидческое творчество питается бессознательным.

Как правило, провидческое творчество связано с религиозностью во всех ее проявлениях, включая всякие мистические практики, оккультизм. Если прибегать к образным примерам, то провидческое творчество можно уподобить разливу реки, вышедшей из берегов. По аналогии с провидческим творчеством можно определить и провидческие эпохи (циклы), которые связаны со стихией в обществе (и природе), а такой стихией становится революция, всякого рода бунты. Провидческие эпохи также связаны с ситуациями разлома в культуре, разрушением прежней гомогенной парадигмы.

Открытую структуру можно определить еще и как структуру **потока**, то есть броуновского хаотического движения. События открытой драмы — это всегда только часть, вырезанная из **потока** (истории, жизни), который начался задолго до завязки драмы и будет продолжаться

1. Юнг К.Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство: антология. М., 1998.

2. Там же. С. 87.

3. Там же.

после ее окончания. Так происходит в пушкинском «Борисе Годунове», так происходит в чеховских пьесах. В драматической структуре **поток** конфликта не разрешается, аналогичные события могут возникать и после финала. Тогда как в **закрытой** драме он разрешается и исчерпывается, в финале ставится точка. Классический пример — «Гроза» А. Островского, где героиня бросается в Волгу, так выходя из конфликта. Или «Собака на сене» Лопе де Вега, где герои, преодолев препятствия, женятся. В **неклассической** абсурдистской драме С. Беккета «В ожидании Годо» герои будут вечно ждать появления этого загадочного Годо, и их конфликт в реальности никогда не разрешится.

Самое сложное и интересное — определить структуру с точки зрения философии, то есть уяснить, что стоит за структурой порядка или за структурой хаоса.

Структура порядка — это, как правило, умопостигаемый мир, в котором действуют причинно-следственные связи, логика, это мир, как правило, материалистический, он виден и осязаем в своем облике и существе. Структура хаоса — это, как правило, мир, не во всем постигаемый логически, в нем нарушены связи и пропорции, искажен порядок, в иных случаях — до абсурда, это мир неуловимый, обманчивый, иррациональный.

Механизм трансформации одной структуры в другую происходит и в античной культуре, и в европейской.

В классической структуре, где существует определенный порядок, существует и **закон**. В неклассической, разомкнутой структуре нет центра и нет закона. Здесь действует не закономерность, а принцип **случайности**. Случайностей может быть много, в их наличии и чередовании нет никаких правил и причин, кроме одной: того, что эта структура не имеет жесткой формы, логики, она предельно свободна. Поэтому все художественные тексты, будь то литература, драма, музыка, живопись, имеют свободную композицию, в них отсутствует нормативный канон. В то время как в классической структуре нормативный канон, как правило, присутствует. Примером могут служить каноны классицизма и соцреализма. Все классицистские произведения строятся на основе повторяющегося, строго соблюдаемого конфликта между долгом и чувством, в нем побеждает долг. Этот канон соответствует структуре общества абсолютной монархии, в которой подданные, слуги трона, рассматриваются с точки зрения своего долга перед государем. Так реализуется их гражданственность. Вообще гражданственность возникает как раз в эпохи целостных социумов, каким в Древней Греции был афинский полис.

Другой нормативный канон — соцреализм — возник в жестко сформированном тоталитарном государстве с национальным лидером, каким

у нас был Сталин, во главе и соответствовал задачам построения этого социума, подчинения всех граждан его созиданию и его конечной цели, которая провозглашалась как построение коммунизма.

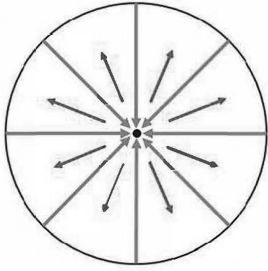
Чем еще отличаются жесткие каноны? Отсутствием идеалистических построений, изгнанием интуиции, чувства, опорой на радио — в Советском Союзе писатель не случайно был назван «инженером человеческих душ». Чувства из арсенала идеалистических учений проявляют себя в разомкнутой, неклассической структуре. Так, романтизм опирается целиком и полностью на интуицию гения, на откровение. Тут же возникает и мистика. Культ иррациональности.

Красноречивым примером двух структур являются структуры эпохи Возрождения — классические — и структуры эпохи барокко. Есть мнение, что у каждой эпохи свое барокко¹. То есть своя разомкнутая структура, или своя деструкция. Поскольку разомкнутая структура — это прежде всего разрушение целостности, разрушение замкнутой структуры.

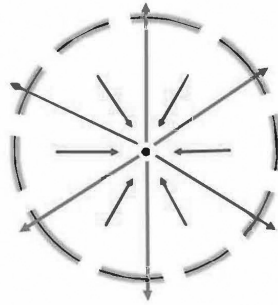
Ренессанс, в художественных жанрах которого обнаруживает себя классическая структура, создал **объективистское**² искусство, которое было ориентировано на подражание природе («держать зеркало перед природой», как у Шекспира), являющейся некоей объективной субстанцией. Барокко, в своих художественных жанрах обнаруживающее неклассические структуры, — это **субъективистское**³ искусство, характеризующееся не только деструктивной природой, «провидческим» началом, но и ориентацией на бессознательное, на видимость, на некий сдвинутый с естественной оси взгляд творца. Не случайно в барокко одной из главных метафор стала метафора «жизнь есть сон». В барокко сдвинута грань между явью и сном, между ярким днем и темной ночью, между тем, что есть на самом деле и что кажется уединенному сознанию. Барокко — это релятивизм. Смещение с естественной оси. Барокко — это оборотная сторона любой дневной объективистской эпохи, ее изнанка.

Можно на мир смотреть с поверхности вещей, с того, что очевидно, имеет зримую форму и природу события. А можно смотреть с точки зрения того, что определяет суть явления, но не обладают зримой, очевидной формой. Во втором случае суть явления словно бы скрыта под водой. Это субъективный взгляд — он определяет видение автора, его представления,

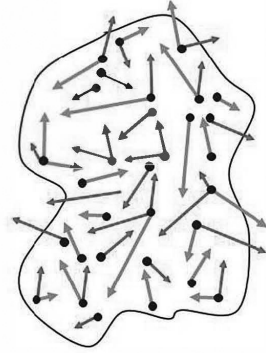
1. См.: *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления искусства барокко в Италии / пер. с нем. Е.Г. Лундберга ; ред. А.Л. Вольнский. СПб.: Грядущий день, 1913. Электрон. версия печ. изд. URL: http://az.lib.ru/w/welxflin_g/text_1893_renaissance_und_barock.shtml (дата обращения: 19.09.2008).
2. *Жирмунский В.М.* О поэзии классической и романтической // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 134.
3. Там же.



КЛАССИЧЕСКАЯ
ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНАЯ
СТРУКТУРА СО СЛАБЫМИ
ЦЕНТРОБЕЖНЫМИ ЛИНИЯМИ



БАРОЧНАЯ
ЦЕНТРОБЕЖНАЯ
СТРУКТУРА СО СЛАБЫМИ
ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНЫМИ
ЛИНИЯМИ



РИЗОМА.
ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ
СТРУКТУРА БЕЗ ЦЕНТРА
С ЛИНИЯМИ РАЗНОЙ
НАПРАВЛЕННОСТИ

ощущения, интуитивные догадки. Автор не отражает, не копирует, не зарисовывает натуру. Его зрение сдвинуто с поверхности вещей и устремлено в глубину, оно прихотливо и своеобразно, в нем меняются естественные пропорции и растворяются зримые формы, оно может достичь в значительной степени преувеличенной до гротеска образности, как в романтизме или сюрреализме, питается не наблюдением над жизнью, а собственными бессознательными токами и интенциями. Оно и проистекает именно из глубин бессознательного. Не все определяется видимой стороной, не все проявляется при ярком свете дня, есть и ночное видение, когда человека одолевают фантомы и появляются неожиданные демоны, когда играют тени и возникают пугающие провалы в темноту.

Теперь необходимо обратиться к **структурным трансформациям**. То есть к переходам от классической, целостной структуры к неклассической, барочной, разомкнутой. Когда произойдет перемена, то есть центробежные тенденции окажутся сильнее центростремительных, то на этапе, когда будет длиться борьба между ними, структура приобретет переходный характер. В дальнейшем она окончательно трансформируется в разомкнутую структуру, в которой центр или будет смещен, или вовсе исчезнет (см. рисунок). Эта структура в философии постструктурализма получила название ризомы¹.

Закон **структурной трансформации** — это закон цивилизационного движения (сейчас говорим только о Европе, хотя еще в античности он действует, не затрагиваем восточного мира — это требует специального анализа). При инверсионном переходе от одного цикла к другому меняются

1. См.: Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома // Философия эпохи постмодерна: сб. пер. и реф / ред. А.Р. Усманова. Минск, 1996.

на противоположные все основы цикла. Меняются как при переходе от замкнутой структуры к разомкнутой, так и наоборот. Так от цикла Серебряного века в России, разомкнутого, идеалистического, распространившего различные религиозные и квазирелигиозные течения, опиравшегося на интуицию и подсознание, произошел переход к советскому материализму, рациональности, строгому нормативному канону в творчестве. Были изъяты все идеалистические науки, начиная с психоанализа Фрейда и Юнга и включая субъективизм в творчестве, интуицию и пр.

Структурная трансформация от порядка к хаосу, от замкнутости к разомкнутости подтверждает, что процесс в художественной и внехудожественной сферах идет не линейно, что каждый раз целостность размывается, разрушается. Это можно назвать кризисом, но не все так однозначно. Разрушение целостности — это возможность ее изжить, от нее отказаться, это механизм смены. Наступающий кризис, скажем так условно, — это переход к противоположной парадигме. К противоположному процессу, в котором происходит не круговое движение, а движение «вдоль», без начала и конца. Это движение, в котором происходит формирование, созревание новой целостности. Ее надо нащупать, ее надо «нажить». Поэтому в этом движении участвуют центростремительные силы и одновременно подспудно проявляются центробежные — к новому центру. Движение «вдоль», в отличие от движения по замкнутому кругу, поднимает со дна подсознательные токи, оно не отформатировано, оно идет на ощупь, в нем просматривается шаг за шагом формирующаяся реальность. Оно **процессуально** — вот, пожалуй, главное определение: длящийся процесс, длящееся время.

В чем причина перехода от одной структуры к другой? На этот счет возможны разные гипотезы. Одна из них заключается в том, что структуры человеческого мозга повторяют структуры вселенной. Поэтому вся жизнь на Земле протекает под действием изначальных структур, которые оказывают непосредственное воздействие на все земные процессы. В основу механизма этих структур и положена трансформация, которая обеспечивает движение всех процессов на Земле, их зарождение, а в конечном счете, смерть, исчерпанность. Иначе, возможно, жизнь не менялась бы и консервировалась на отдельных стадиях. А при смене происходит переход от свободы к несвободе или от несвободы к свободе, все явления и процессы претерпевают изменения и в конечном счете умирают, чтобы в силу вступили процессы противоположного свойства. Поэтому тоталитарные периоды не вечны, равно как и периоды либеральные. Эти долгосрочные колебания можно понимать как следствия накапливающейся перегруженности старой целостности новым, не вмещающимся в нее опытом и несовместимыми с ней продуктивными, увлекательными

идеями. В итоге целостность разваливается, открывая возможность возникновения, роста и конкуренции зародышей или зерен нового порядка.

Разложение стиля или разложение структуры, как ни назови, происходит не в один день. Это закон общемировой, в нем скрыты те же механизмы, о которых мы уже говорили. Механизм рождения и смерти. Ничто не утверждается раз и навсегда, Возрождение не было вечным, оно пришло к закономерному упадку и разложению. В связи с чем мы и говорим о рождении барокко. Этот закон жизни, приходящей к своему концу и перерождению, проявлял себя и в античности, когда век Перикла сменился эпохой эллинизма, когда Греция оказалась раздробленной и пали все ценности прежнего демократического полиса. У Г. Вёльфлина есть краткое упоминание об античном барокко¹. То есть барокко — это тот стиль, который наступает после каждой высокой однородной культурной эпохи, после гармонии. Поэтому романтизм по отношению к классицизму — это тоже барокко, равно как и модернизм по отношению к реализму или постмодернизм по отношению к модернизму.

В чем еще причины? В увядании стиля, в консервации, стремлении к разнообразию и обновлению? Отчасти да. Но есть и некие внутренние причины, которые проявляются в каждой трансформации от эпохи к эпохе, от цикла к циклу. Они состоят в самом механизме смены, инверсионном механизме. Для того, чтобы родилось что-то новое, старое должно умереть. Этот механизм положен в основу жизни. А закон всего живого — это рождение, становление, достижение некоей высшей точки, затем увядание и смерть. С этим законом ничто не может поспорить, так устроена жизнь. Не может быть вечного Возрождения, как не может быть вечного реализма.

Развитие драмы в эпоху античности и в XVI–XVII веке — в период Возрождения и барокко — и дальше, вплоть до XXI века, демонстрирует устойчивую трансформацию структуры от замкнутой к разомкнутой, от классической к барочной. Это говорит о том, что в культуре, художественной сфере, мышлении и всех других сферах жизни происходит циклическое движение. Циклы культуры и истории идут с памятью о прошлом, которое никогда полностью не забывается, и в этом их кардинальное отличие от природных циклических процессов типа обращения планет, смены времен года и им подобных. Мы помним античный театр, Платона, Серебряный век, и эта память постоянно возрождается, она работает на новые формы. Поэтому история не повторяется. Античность, возрождавшаяся в Ренессансе, была существенно не той, что

1. См.: *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления искусства барокко в Италии.

в полисах греко-римской цивилизации. Это накопление исторической памяти, опыта позволяет говорить о взрослении человечества, а не только о хождении по еkkлeзиастовым кругам, на которые все возвращается.

Возможно, что при всех различиях своих проявлений структура циклов порядка и хаоса в своей основе настолько универсальна, что работает вплоть до циклов Вселенной. Во всяком случае, именно такие идеи заложены в моделях «пульсирующей Вселенной» Стейнхардта—Турока, «циклов времени» Пенроуза и в иных гипотезах космологических циклов.

* * *

Драма — та частная художественная структура, которая глубоко и наглядно отражает общую художественную и внехудожественную структуры мышления конкретной эпохи. Через движение и трансформацию драматических структур на протяжении большого периода времени, точнее говоря, на протяжении развития всей цивилизации, можно объять целостную картину жизни этой самой цивилизации, увидеть ее рождение и смерть, которые составляют жизнедеятельность цикла. А цикл имеет свое начало и свой конец, он развивается в определенных параметрах и границах. Поэтому тут напрашивается апелляция к концепции О. Шпенглера о закате Европы. Развитие драмы от античности до XXI века этот вывод как раз и подтверждает.

В общем, для того, чтобы понять движение жанров, в данном случае драматического, на протяжении истории, недостаточно апеллировать только к вопросам содержания, идей, стиля, то есть пользоваться только историческим описательным подходом — необходимо найти некие общие основания бытования жанра в различные эпохи (циклы). Вполне возможным в связи с этим является структурный подход. Он дает целостный взгляд не только на движение драмы во времени, но и на закономерности этого движения, что очень важно, поскольку эти закономерности открывают не картину хаотических, случайных изменений драмы от эпохи к эпохе, а наличие некоего постоянного механизма этих изменений, некоего универсального закона трансформаций жанра в истории и культуре.

Характеристики двух драматических структур

1. *Классическая (замкнутая) структура* в драме определяется наличием некоей *общей драматической ситуации*, внутри которой происходят все конфликты и разворачиваются взаимоотношения персонажей. За границы этой ситуации конфликт не выходит. Разрешение конфликта происходит тоже внутри этой общей ситуации как результат действия,

основанного на причинно-следственной логике. В финале ставится точка, конфликт исчерпан.

Неклассическая (разомкнутая) *структура* определяется не столько наличием общей драматической ситуации, сколько *общей протяженностью действия*, которое возникло до начала драмы и будет продолжаться с ее окончанием. Такое действие можно назвать *незавершенным*. Конфликты в такой структуре не непосредственные (прямые), а *опосредованные* (*косвенные*). Примеры можно найти в драме романтизма («Борис Годунов»), драме А. Чехова. Для такой драмы характерен открытый финал, конфликт не исчерпывается.

2. В *классической* (замкнутой) *структуре* есть *центр*. В драме — это ведущий герой, субъект действия, к которому стягиваются все нити, все отношения остальных персонажей. Это выражение центристской структуры мира. Такую структуру можно назвать *центростремительной*. Центростремительная структура определяет собой трагедию и комедию от античности до экзистенциалистской и интеллектуальной драмы XX века.

В *неклассической* (разомкнутой) *структуре центр* может быть *смещен* или вовсе отсутствовать. Возникает *центробежное построение*. Оно характерно для эпох, в которые утверждается хаос, а не порядок. Такое построение можно встретить в драме от эпохи барокко до абсурдизма XX века, у А. Чехова.

3. Для *классической* (замкнутой) *структуры* характерно *линейное построение*. В драме с такой структурой все действие развивается по линии одного конфликта, имеет развитие, сквозной ход. Это выражает картину умопостигаемого мира причинно-следственных связей, подчиненного определенной логике, объясняющей закономерности этого мира.

В *неклассической* (разомкнутой) *структуре линейное построение отсутствует*. Могут возникать параллельные линии со своими конфликтами. Такой мир обладает свойствами рассредоточенности, нарушения связей, часто алогичностью. Особенно характерно для драмы абсурда, хотя наличествует и у А. Чехова, а также в романтическом «Борисе Годунове» и т. д.

4. *Классическая* (замкнутая) *структура* драмы имеет *горизонтальное построение*. То есть все события драмы, все персонажи развивают свои отношения и конфликты на земле, в социально-исторической сфере. Такая драма рассматривает взаимоотношения между людьми — носителями разных, подчас противоположных взглядов и позиций. Эту сферу мы называем сферой межличностных конфликтов. Межличностные отношения и конфликты исторически развивались со времен Средневековья (фарсы, моралите и пр.) до новой «новой драмы» рубежа XX–XXI веков.

Неклассическая (разомкнутая) *структура* имеет *вертикальное построение*. События драмы разворачиваются на земле, но имеют отражение

в высшей — божественной или трансцендентной — сфере, а также в сфере ада, как в литургической, барочной, а также романтической драме. С XX столетия вертикаль в драме направлена только вниз, во внутреннее пространство человека, в его подсознание. При этом реальность неклассической (барочной, романтической, символистской, абсурдистской) драмы словно бы двоится. Возникают реальность и ирреальность, реальность и сон, реальность и потусторонний мир, реальность сознания и реальность подсознания.

5. В *классической* (замкнутой) *структуре* действуют *закономерности*. Общая драматическая ситуация, в которую помещено действие, зачастую имеет свои правила и законы. Герой драмы неминуемо им подчиняется. Как подчиняются герои А. Островского законам общества нарождающегося капитализма. Поражение героя происходит вследствие действия этих общих законов и становится, таким образом, закономерным. В античной трагедии тоже существуют общие законы — это законы космоса, судьбы, рока. Герой античной трагедии периода подъема полиса, как правило, приходит к принятию этих законов, к принятию действия космической гармонии.

В *неклассической* (разомкнутой) *структуре* действуют не закономерности, а *случайности*. Это выражение того, что мир утерял порядок и гармонию, превратился в хаос. Случайные смерти, случайные обнаружения родства и т.д. говорят, с одной стороны, о возможной удаче для героев, с другой, о возможном произволе, который их губит.

6. В *классической* (замкнутой) *структуре* события, как правило, разворачиваются в объективной социально-исторической или социально-бытовой плоскости, в обществе людей.

В *неклассической* (разомкнутой) *структуре* события могут происходить в субъективном мире, в метафизической, эзотерической плоскости, в потоке поэтического сознания.

Структура отражает мировоззрение автора и эпохи. Либо это целостное мировоззрение, включающее в себя определенность понятий, либо мировоззрение разорванное, фрагментарное. Целостное мировоззрение исходит из того, что все в мире упорядочено и поддается обоснованию. Индивид при этом существует в логичном и понятном мире, подчиняется определенным законам и правилам. Он укладывает этот порядок в своем сознании, подчиняется ему. Если это структура гармоничного космоса у древних греков, то индивид, подчиняясь этому гармоничному порядку, принимает судьбу, рок, как у Эсхила и Софокла. Но мир со времен античности менялся, и все явственнее проступали тенденции контркультуры. У греков не было контркультуры. Она появилась

в XX столетии. Если еще в классицизме, к примеру, долг дворянина, подчиняющегося порядку абсолютной монархии, служил примером гражданской доблести, то уже в XX столетии подчинение системе тоталитарного государства, с одной стороны, обещало индивиду благополучие, с другой, значительно ограничивало его личностные возможности.

Важно проследить тенденцию все большего *сужения* классической структуры в европейской драме и культуре в целом.

Также важно проследить тенденцию все большего *расширения* разомкнутой структуры, которая уже в период европейской культуры все увеличивала и увеличивала черты хаоса и нестабильности, что в абсурдизме в XX столетии привело к картине распада мира.

Поэтому трансформация замкнутой структуры в разомкнутую — это не однообразное движение по кругу. С каждой следующей трансформацией картина меняется. Если вытянуть в линию трансформации замкнутые структуры, то линия будет динамичной, с изменениями.

То же можно сказать и о линии разомкнутых трансформаций.

Эти две линии движения идут словно бы в противоположные стороны. Первая линия — *сужение* замкнутого пространства, которое не идет в сторону восхождения: скорее это движение в сторону спада. Замкнутое движение в своем потенциале при постоянном *сужении* может превратиться в точку и так исчезнуть.

Разомкнутое движение, все время расширяясь, вообще размагничивает структуру, превращая пространство мира в вечный хаос, раздробленность, осколки. Так, очевидно, происходит распад цивилизации.

Структура порядка — базовая структура в мышлении, социуме и искусстве. Дело не только в том, что она обеспечивает устойчивость в положении индивида. Но и в том, что она логична и потому предсказуема. В периоды существования таких структур жизнь приобретает отчетливые формы и правила, логику, имеет возможность, потенциал к развитию и созиданию, к построению, созданию новых институтов в социуме, новых подходов в науке и искусстве и т.д. В искусстве это совпадает с периодами «больших стилей», часто — с монументализмом, с крупными фигурами, как Толстой или Эсхил, с ведущими направлениями — реализмом или Возрождением. В социуме — с целостными государственными образованиями, как абсолютная монархия XVII века во Франции или тоталитарное государство Советский Союз. В науке и философии — с системностью мышления, созданием общих методов. Это всегда шанс для человеческого общества для изменений и развития. Однако на протяжении истории структуры порядка претерпевают процесс сужения и все больше и больше угнетают человека, закладывая потенциал различных форм протеста и контркультуры.

Разомкнутые структуры в противоположность замкнутым подчиняются процессу рассредоточения, разрушения. Они нужны для того, чтобы сломать сложившийся порядок и приобрести возможность дальнейших изменений. Жизнь в период разомкнутых структур воспринимается как освобождение от догм и устаревших принципов, как приобщение к естественному движению жизненного потока, к высвобождению чувств и интуиции, к тому, что называется «незавершенной» современностью. Когда цель истории не видна и только предощущается. Это предощущение может быть как радостным, так и тревожным, что, кстати, происходило в 1920–1930 годы в Германии, где уже формировался фашизм. Это предощущение привело к рождению и новых течений в искусстве: экспрессионизма, сюрреализма, связанных с подсознанием и интуицией.

Структурная трансформация подчиняет течение жизни определенному «плану», который «не виден» тем, кто находится внутри, на каком-то определенном этапе этой трансформации, либо на этапе замкнутости, либо на этапе разомкнутости. Процесс трансформаций может быть охвачен как целое только гениальным сознанием, каковым, в частности, в истории был В. Шекспир. У Шекспира был очень высокий взгляд на мироздание: он одновременно словно бы «видел» обе модели жизни — замкнутую и разомкнутую — в их трансформациях, что и определило его философию. Поэтому он говорил в своем творчестве об отнесенности побед и поражений, славы и забвения.

Периоды замкнутых структур, эпохи порядка, как правило, живут воодушевлением от своих достижений, и только на следующем этапе эти достижения могут восприниматься как относительные или даже ошибочные.

Периоды разомкнутых структур могут развиваться в сторону крайностей, каковыми становятся революции, войны, бунты. В своем потенциале периоды разомкнутых структур обладают стремлением к разрушению всей цивилизации, к хаосу и энтропии.

Теорией хаоса в последние десятилетия занимается целый ряд ученых — математиков, физиков, философов — начиная от знаменитого математика Анри Пуанкаре; затем франко-американского ученого русского происхождения, нобелевского лауреата Ильи Пригожина; американского метеоролога Эдварда Лоренца, который «забил последний гвоздь в гроб вселенной Декарта и произвел то, что многие называют третьей научной революцией XX века после теории относительности и квантовой физики»¹, и др.

1. Теория хаоса: как поймать бабочку Лоренца? // Литературная газета: электр. версия. 2013. 20 нояб. (№ 46). URL: <https://lgz.ru/article/-46-6439-20-11-2013/teoriya-khaosa-kak-poymat-babochku-lorentsa/> (дата обращения: 20.12.2022).