Сергей Стахорский

Узнавание в структуре драматургического сюжета

Узнавание – устойчивая потребность человека, удовлетворяющая его любопытство к окружающему миру. Узнавание поддерживает общение между людьми и обеспечивает интерес собеседников к предмету разговора. С появлением драматургии и театра узнавание вошло в диалоги персонажей и сделалось структурным элементом сюжета, показанного в действии. Сюжетные узнавания, по-гречески анагноризис (ἀναγνώρισις), рассматривал Аристотель. Узнавание, или анагноризис, принадлежит к числу архаических паттернов театрального искусства.

Первая трудность, с которой сталкивается отечественный исследователь данного понятия, состоит в том, что русское слово «узнавание» – омоним, содержащий два совершенно разных значения. Омонимия характеризует глагол «узнать». Вот несколько примеров из литературы. Евгений Онегин, слушая исповедь Ленского, «*узнал* его любви младую повесть»; Татьяна «*узнала* меж гостей того, кто мил и страшен ей». Чичиков, заехав в трактир, стоящий на столбовой дороге, завел разговор с хозяйкой. У нее он «полюбопытствовал *узнать*, какие в окружности находятся у них помещики, и *узнал*, что всякие есть помещики», но тут вошел «молодец с полными румяными щеками, с белыми, как снег, зубами и черными, как смоль, бакенбардами. <…> Чичиков *узнал* Ноздрева, того самого, с которым он вместе обедал у прокурора». [Курсив мой. – *С.С.*]

Чичиков пытается узнать от трактирщицы то, чего еще не знает и что важно для затеянного им предприятия, и Онегин не знал Ленского, пока тот ему не доверился. Татьяна же в «чудном сне» опознает знакомое ей лицо Онегина, как и Чичиков, увидев Ноздрева, сразу признал в нем своего знакомца.

Таким образом, узнавание подразумевает, с одной стороны, опознание чего-либо известного, кого-либо знакомого и, с другой, постижение незнаемого, приобретение нового знания. Последнее и является предметом анагноризиса, как его понимал Аристотель: узнавание означает переход «от незнания к знанию»[1]. Обстоятельный анализ этого термина содержится в «Поэтике».

Аристотель характеризует анагноризис как составную часть драматургической фабулы (1450a35)[2]. В ходе анагноризиса кто-то узнает кого-то или могут быть узнаны какие-то обстоятельства, произошедшие с кем-то. Узнавание ведет «или к дружбе, или к вражде [лиц], назначенных к счастью или несчастью» (1452a30–33).

Вследствие анагноризиса возникает перипетия (περιπέτεια) – перелом в ходе событий и «перемена делаемого в [свою] противоположность», непредвиденная персонажами. «В “Эдипе” [вестник], пришедший объявить, кто был Эдип и тем обрадовать его и избавить от страха перед матерью, на самом деле достигает обратного» (1452a25–27).

Аристотель различает фабулы простые и сплетенные. Последние характеризуются тем, что содержат узнавание и перипетию, тогда как первые без них обходятся (1452a10). Анагноризис и перипетия – две составляющие трагедийного сюжета. Третья же – патос (πάθος): мучения, увечья, боль, страдания, причиняемые героям, а иногда их гибель

(1452b12–14). Патос героев пробуждает в зрителях ответные чувства страха (φόβος) и сострадания (έλεος), образующие основные аффекты восприятия трагедии.

По наблюдению А.Ф. Лосева, узнаванию и перипетии как событиям внутреннего характера Аристотель противопоставляет страдание, имеющее в трагедии внешние проявления – стоны, крики, рыдания. Само рассмотрение узнавания, перипетии и страдания в одной плоскости свидетельствует об их объективно-структурной сюжетной основе[3]. В трагедии и эпосе Аристотель выделяет шесть видов узнаваний (1454b20–1455a21).

1. Анагноризис по примете, по признакам. В поэме Гомера Одиссей узнан кормилицей и свинопасами по рубцу на теле. Узнаванию служат предметы, которые персонажи имеют на себе или при себе – украшения и какие-нибудь вещи. Именно так мать узнает своих детей в трагедии «Тиро» (вероятно, речь идет о произведении Софокла, от которого сохранился небольшой фрагмент). Царевна Тиро, желая скрыть рождение сыновей-близнецов, положила их в корыто и пустила его по реке. Повзрослев, братья отправились на поиски матери, прихватив то самое корыто: по нему и были ею узнаны.

2. Узнавание при помощи письма. Аристотель приводит сцену трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде», в которой происходит встреча Ореста и Ифигении, брата и сестры, никогда не видевших друг друга. Ифигения, назвав свое имя, передает Пиладу письмо, предназначенное Оресту, и стоящий рядом Орест узнает в ней сестру, которую считал мертвой. Пилад тотчас вручает письмо Оресту, и тогда Ифигения понимает, что перед ней брат.

3. Узнавание через воспоминание, «когда человек увидит что-то и расчувствуется». Одиссей, находясь при дворе царя Алкиноя под видом безымянного странника, заплакал, когда слепой Демодок стал петь о Троянской войне. Слезы гостя удивили Алкиноя, и Одиссею пришлось назвать свое имя.

4. Узнавание посредством умозаключения. В «Хоэфорах» Электра, увидев Ореста, говорит: пришел кто-то на меня похожий, а похож на меня только брат, – значит, это он и есть.

5. Ложное узнавание, основанное на неверной посылке[4].

6. Узнавание из хода событий.

Последний тип анагноризиса непосредственно связан с трагедийной гамартией (ἁμαρτία) – в толковании Аристотеля роковой ошибкой героя. Эдип убивает отца и сожительствует с матерью не по причине своей порочности. Он не ведает, что творит, и только в результате анагноризиса осознает им содеянное. В понятии гамартии отчетливо проявилась двойственность античного сознания, для которого человек, с одной стороны, достаточно свободен, чтобы отвечать за совершенную ошибку, хотя бы и невольную, но с другой, несвободен перед судьбой, вынуждающей его поступать ошибочно. Гамартия предначертана человеку роком, но расплачивается за нее он сам.

Аристотель считает лучшим узнавание, вытекающее из хода событий: оно убеждает своей естественностью. Второе место отводится узнаванию при помощи умозаключения. Что же касается узнаваний по примете и по письму, то их Аристотель оценивает как неискусные. Об анагноризисе комедии Аристотель прямо не говорит, но перечисляя узнавания по примете, упоминает ожерелья. По мнению комментаторов «Поэтики», это был частый атрибут подкидышей – персонажей новоаттической комедии (Менандр)[5].

Проблема анагноризиса занимала мыслителей последующих эпох, изучавших строение драмы. Лессинг писал, что узнавания «придают действию более разнообразия, и благодаря этому более прелести и интереса»[6]. С точки зрения интереса рассматривает проблему узнавания Дени Дидро. В главе «Об интересе» трактата «О драматической поэзии» он анализирует трагедию Вольтера «Заира»: «Лузиньян не знает, что вновь обретет своих детей; зритель тоже не знает этого. Заира и Нерестан не знают того, что они брат и сестра; зритель тоже не знает этого. Но, как бы трогательно ни было узнавание, я уверен, что эффект был бы больший, будь зритель осведомлен заранее. Чего бы только ни шептал я при появлении этих персонажей! С каким вниманием и волнением слушал бы каждое слово, исходящее из их уст! Каким мучениям подверг бы меня поэт! Теперь слезы мои льются лишь в момент узнавания, тогда бы они лились задолго до него»[7].

Дидро упрекает драматурга Антуана Бре за то, что в его пьесе «Отец семейства» зрители не знают о родстве героини и ее преследователя Командора. «Разве не возрос бы интерес, если бы все знали, что девушка, о которой он так плохо отзывается, которую так жестоко преследовал и хотел заключить в тюрьму, – его племянница? С каким нетерпением ждали бы момента узнавания, который в пьесе вызывает лишь недолгое

Ф. Гойя. Отрок Иоанн Креститель в пустыне. 1810

П. Рубенс. Апостол Петр. 1612

изумление! То был бы момент торжества несчастной девушки, в которой все приняли бы живейшее участие, и посрамления черствого человека, которого все невзлюбили бы»[8].

Дидро считает, что в пьесе персонажи могут не знать друг друга, но зритель непременно должен знать всех. «Греческий поэт, оттянувший до последней сцены узнавание Ореста и Ифигении, был гениален. Орест распростерт на алтаре, сестра занесла над ним священный нож. Орест, на краю гибели, восклицает: “Неужели мало того, что заклали сестру? И брата ее ждет та же участь?” Этого-то момента поэт заставил меня ждать в течение пяти актов»[9].

Узнавание – универсальная категория сюжетосложения. В мировой драматургии трудно отыскать произведение, в котором не случилось бы какое-нибудь узнавание. Среди прочих здесь встречаются все виды анагноризиса, описанные Аристотелем. Вопреки мнению автора «Поэтики» драматурги в сценах узнавания не пренебрегают письмами и приметами, руководствуясь, видимо, древней поговоркой «По когтям узнают льва».

В трагедии Вольтера «Заира» старик-отец узнает по примете своих похищенных детей. Важные в развитии сюжета узнавания происходят благодаря перехваченному письму, прочтя которое Оросман,

влюбленный в Заиру, начинает подозревать ее в коварстве, что в итоге приводит к кровавой развязке.

Узнавание по примете случается в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро»: Марселина, требующая, чтобы Фигаро, согласно расписке, женился на ней, увидев клеймо на его руке, понимает, что он – ее сын, украденный младенцем. В пьесе Островского «Без вины виноватые» Кручинина по медальону узнает в Незнамове своего сына.

В опере Верди «Сицилийская вечерня» (либретто Э. Скриба) мятежник Арриго, готовящий восстание против французов, завладевших Сицилией, узнает из письма умершей матери, что французский наместник, виновник всех бед родины – его отец. Узнав это, Арриго выдает отцу своих товарищей.

По приметам в трагедии «Борис Годунов» приставы узнают Гришку Отрепьева, сличив его облик с описанием царской грамоты: «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волоса рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». Из письма Гаврилы Пушкина узнают в Москве весть важную, чреватую грозой великой: в Польше объявился самозванец, выдающий себя за спасенного царевича Димитрия.

Узнавание из письма образует завязку и развязку комедии «Ревизор». В начале пьесы Городничий из полученного письма узнает, что едет ревизор – инкогнито и с секретным предписанием, о чем и сообщает чиновникам. В финале письмо Хлестакова, вскрытое почтмейстером, проясняет, как обманулись Городничий и чиновники, приняв «сосульку», «тряпку» за важного человека.

Используют драматурги узнавания через рассказ о минувших событиях – флешбэк, выражаясь современным термином. В трагедии «Борис Годунов» (сцена «Келья Чудова монастыря») монах Пимен вспоминает свою молодость, проведенную в лихих схватках и шумных пирах. Его исповедь распаляет воображение Отрепьева. Рассказ же о гибели Димитрия и особенно неосторожная фраза о том, что «он был бы твой ровесник», рождают «чудную мысль» стать царем на Москве. Своими воспоминаниями Пимен старается убедить Отрепьева в тщетности мирских утех и в блаженстве иноческого служения. Однако его слова производят обратный эффект и создают перипетию, вследствие которой завязка трагедии затягивается в тугой узел.

Пример комедийного узнавания посредством умозаключения можно найти в пьесе Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина» – эпизод,

в котором генерал Варравин и квартальный Расплюев распознают Кандида Тарелкина, скрывшегося под видом надворного советника Силы Копылова. Оглядев наружность Копылова, они приходят к заключению, что это вылитый Тарелкин: не лицо, а рыло, и голос – худая балалайка, и руки потные и ослизлые, и пахнет пресностью. Узнанный и разоблаченный Тарелкин попадает в тюрьму.

Ситуация узнавания возникает при встрече персонажей, разлученных или потерявших друг друга. В трагедии Эсхила «Хоэфоры» Электра догадывается о возвращении Ореста по двум приметам, обнаруженным на могиле Агамемнона, – пряди волос и отпечатку стопы. Но когда к ней приближается брат, она его сразу не признает, и раздосадованный Орест восклицает:

В лицо глядишь мне – и не узнаешь меня;
А прядь увидев, взятую с главы моей
И ног моих измерив след своей стопой,
Душою воскрылилась и поверила!

Чтобы убедить сестру, Орест предъявляет приметы:

Возьми же прядь и к этим приложи кудрям
(Твоим они подобны ль?): здесь вилась она.
А плащ мой не узнала, что сама ткала?
А сих зверей узоры выткал кто на нем?[10]

Разлученные персонажи, узнающие друг друга: Орест и Ифигения, Ион и Креуса в трагедиях Еврипида; два Менехма в пьесе Плавта; братья-близнецы Антифол Эфесский и Антифол Сиракузский, их родители Эгеон и Эмилия, слуги братьев Дромио Эфесский и Дромио Сиракузский (тоже близнецы) в «Комедии ошибок» Шекспира; Виола и Себастьян в шекспировской «Двенадцатой ночи»; брат и сестра Зигмунд и Зиглинда в опере Вагнера «Валькирия».

Иногда ситуация узнавания сопряжена с какой-то тайной, касающейся судеб героев или обстоятельств, в которых они оказались. Прометей Эсхила отказывается поведать Зевсу тайну будущего, чем умножает свои мучения. Персонажи шекспировской «Бури» только в финале узнают, чьей силой был потоплен их корабль, кто, не дав им погибнуть, забросил их на безлюдный остров и за что они терпели лишения.

В завязке сюжета оперы Чайковского «Пиковая дама» – два узнавания героя: он узнает о тайне трех беспроигрышных карт и о том, что ею

владеет старуха-графиня, бабушка красавицы, в которую он влюблен. Тайной окутана фигура вагнеровского Лоэнгрина. Неизвестный рыцарь отстоял мечом честь царевны Брабанта и женился на ней, взяв клятву не спрашивать его имя. Их счастье рушится, когда супруга задает роковой вопрос. Лоэнгрин вынужден покинуть ее навсегда и, прощаясь с ней, называет себя: он – воин Святого Грааля, сила которого заключена в тайне его имени.

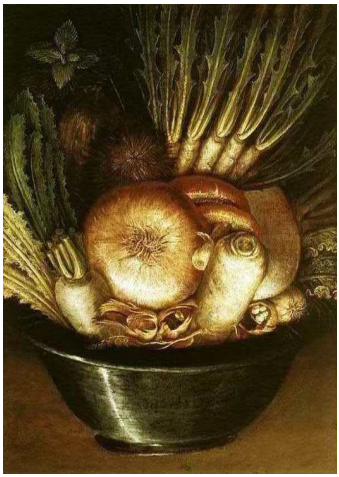
В опере Джоаккино Россини «Осада Коринфа» греческая царевна Памира отвергает любовь воина Неокла, потому что любит некоего Альманзора, с которым однажды повстречалась в Афинах. Коринф захвачен турками под предводительством султана Магомета. Оказавшаяся в плену Памира узнает в нем Альманзора, но, несмотря на свою и его любовь, стать женой завоевателя не может, и вместе с коринфянами принимает смерть. Фабула «Осады Коринфа» схожа с «Лоэнгрином» в том, что зрители разделяют незнание героини: вместе с ней они узнают, что Альманзор и Магомет – одно лицо.

Вместе с королем Лиром публика узнает о коварстве старших его дочерей и о преданности младшей. Вместе с Гамлетом убеждается в том, что Призрак не солгал, и Клавдий действительно убил короля.

В других случаях драматурги, руководствуясь советом Дидро, заранее оповещают публику о том, что персонажам еще предстоит узнать. В трагедии Шекспира зрителю известно о заговоре Брута: Цезарь о нем не подозревает, и поэтому не прислушивается к просьбе Кальпурнии остаться дома.

Публика комедии «Двенадцатая ночь» знает, что юноша Цезарио – переодетая Виола, что ее брат-близнец Себастьян не утонул в море и находится в той же Иллирии, где и она. Между тем Виола считает Себастьяна погибшим, а он думает, что погибла она. Интерес зрителя подогревают вызванные сходством близнецов путаницы и недоразумения, когда Себастьяна принимают за Цезарио и наоборот.

Знают зрители «Женитьбы Фигаро» о заговоре женщин, устроивших ловушку для графа Альмавивы: на свидание с ним под видом камеристки Сюзанны и в ее платье приходит графиня. Публика «Ревизора» знает, кем на самом деле является Хлестаков. С первого эпизода комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты» зрителям известно, как Глумов рассчитывает заполучить богатую невесту и, подделавшись к тузам, найти себе теплое место: «Им надо льстить грубо, беспардонно. Вот и весь секрет успеха»[11].



Дж. Арчимбольдо. Огородник. 1590

Амфитрион в пьесах Плавта, Мольера, Клейста и других драматургов только в финале узнает, что загадочный двойник, принявший его облик, завладевший его женой и домом, сам Зевс-Юпитер. Публика осведомлена об этом с самого начала. Непременную в данном сюжете развязку с анагноризисом упразднил Жан Жироду в сочиненной им версии античного мифа – 38-й, по его подсчету. Алкмена упросила Юпитера не посягать на ее честь, но перед тем он под видом Амфитриона уже провел с нею ночь, о чем она не догадывается. Между тем все жители Фив знают, что Юпитер влюбился в Алкмену. Их пересуды доходят до Леды, прежде имевшей роман с громовержцем, и она сообщает Алкмене, что Юпитер явится к ней, приняв наружность того, кого она больше всех любит, то есть Амфитриона. Когда же настоящий Амфитрион возвращается домой, Алкмена, полагая, что это Юпитер, уступает Леде супружеское ложе. О своей ошибке Алкмена не узнала. Как и Амфитрион. Супруги уверены, что сохранили верность друг другу, что Амфитрион – отец мальчика, которого родит Алкмена и которого они по совету Юпитера решили назвать Гераклом.

Комедия Жироду «Амфитрион 38» – редкий пример сюжета, герои которого так и остались в полном неведении относительно произошедшего с ними. Поэтому осведомленный обо всем зритель покидает театр с чувством собственного превосходства над персонажами, лишенными анагноризиса.

Комический эффект производит узнавание персонажем чего-либо всем известного, не содержащего тайны. Мольеровский Журден радостно узнает, что всю жизнь разговаривал прозой, не зная, что это проза.

Узнавания часто происходят случайно, независимо от желания персонажей. В других случаях герой использует всякие ловушки. Так поступает Гамлет: он устраивает «Мышеловку», чтобы удостовериться в преступлении Клавдия.

Нередко сюжетная интрига строится на ложном узнавании, обусловленном ошибкой или обманом. В пьесе Шекспира «Цимбелин» Имогена находит обезглавленный труп Клотена, и, узнав на нем одежду Постума, решает, что тот погиб. Обман и ошибка приводят к ложному узнаванию в трагедии «Король Лир». Эдмунд показывает Глостеру будто бы написанное Эдгаром письмо, в котором тот предлагает убить отца. Ложное узнавание по письму ломает жизнь героев в драмах Шиллера «Разбойники» и «Коварство и любовь»: в первой пьесе по письму подметному, во второй – написанному под давлением. Цепь ложных узнаваний формирует сюжет трагедии Шиллера «Мессинская невеста». Королева Мессины сообщает сыновьям, что у них есть родная сестра, тайно живущая в монастыре. Братья в свою очередь рассказывают матери о своих влюбленностях. Ни мать, ни братья не подозревают, что говорят они об одной и той же девушке. Ошибка, вызванная ложным узнаванием, становится причиной гибели главных героев. Младший брат видит свою возлюбленную в объятиях старшего и в припадке ревности его убивает. Когда же в финале узнает, что та, которую оба считали своей невестой, – их сестра, сводит счеты с жизнью.

На обмане и ошибке строится интрига комедии Шекспира «Много шума из ничего». Дон Хуан, желая расстроить свадьбу Клавдио и Геро, устраивает так, что Клавдио становится свидетелем любовного свидания Борачио и служанки Маргариты, надевшей платье Геро. Узнав платье, Клавдио принимает Маргариту за Геро.

Ложное узнавание позволяет выведать тайну персонажа и его сокровенные желания. В трагедии Корнеля «Сид» король Фернандо, стараясь примирить Родриго и Химену, понимает, что «она враждует с ним, в душе его любя», прибегает к хитрости. Он говорит девушке:

Родриго избежал и кары, и пощады;
И, отразив набег неверных мусульман,
Он умер здесь, меж нас, от понесенных ран[12].

Услышав это, Химена падает в обморок, чем выдает свою любовь: «Тайник ее души раскрылся перед вами».

Тайну Аиды, героини оперы Верди, пленницы и рабыни египтян, выведывает дочь фараона Амнерис. Та подозревает, что Аида – ее соперница в любви к Радамесу, и сообщает ей о его гибели, а потом заявляет, что он жив. Потрясенная Аида признается в своей запретной любви. Схожим образом узнает о любви актрисы Адриенны Лекуврер к знатному аристократу влюбленная в него принцесса Буйонская (мелодрама Скриба и Легуве, опера Чилеа).

Обман и подлог использует шекспировский Яго. Отелло смог поверить его наветам после того, как увидел в руках Кассио платок Дездемоны, и, не подозревая, что платок украден, принял его за доказательство измены супруги. Близкий сюжетный ход применяет Лермонтов в драме «Маскарад». Ошибка Арбенина вызвана уликой (потерянный браслет), но не связана с чьим-либо злым умыслом и возникает вследствие роковой случайности.

Ложное узнавание в комедии «Ревизор» тоже не продиктовано обманом. Бобчинский и Добчинский, заметив, как зорко Хлестаков глядел в их тарелки, когда они завтракали в гостиничном трактире, принимают его за ревизора, о чем и докладывают Городничему.

Частые узнавания связаны с тем, что персонаж подслушал чьи-то разговоры или подсмотрел чьи-либо действия. Ромео, подслушав признание Джульетты, узнает, что она его любит. Клавдий подслушивает беседу Гамлета с Офелией и приходит к выводу, что «речь его, хоть в ней и мало строя, была не бредом».

Конфликт комедии «Много шума из ничего» разрешается благодаря тому, что стражники Кизил и Булава подслушали похвальбу Борачио о том, как ловко ему удалось одурачить Клавдио. Герой Мольера, Оргон распознал в Тартюфе лицемера и обманщика только тогда, когда, спрятавшись под столом, увидел, как тот домогается его супруги.

Чацкий, случайно услышав разговоры покидающих дом Фамусова гостей, узнает, что все считают его умалишенным. Узнавание настигает и Софью, подслушавшую исповедь Молчалина: «Любовника я принимаю вид в угодность дочери такого человека».

Безотказный сюжетный ход – узнавание супружеской измены. Его использовали еще римские мимографы, сочинения которых крайне возмущали Овидия. «Если сможет жена обмануть по-новому мужа, дружно одобрит ее рукоплесканьем толпа», – писал он[13]. Узнавания

супружеских измен регулярно происходят в средневековых фарсах и комедиях Ренессанса и эпохи Просвещения, в мелодрамах и «хорошо сделанных пьесах» XIX столетия, в «мыльной опере» XX в.

Постоянными носителями анагноризиса служат вестники. С их слов герои узнают важные известия, а также получают сведения о произошедшем за пределами места и времени действия. Как правило, вестник появляется в узловых пунктах драмы – в завязке, перипетии или развязке.

В «Персах» Эсхила вестник рассказывает о поражении персидского войска в битве с греками при Саламине. В трагедии Софокла «Аякс» вестник предупреждает о том, что Афина прогневалась на Аякса, но гнев ее продлится не дольше дня. В эксоде «Антигоны» вестник сообщает, что замурованная в пещере Антигона повесилась, а проникший туда Гемон пронзил себя мечом. В трагедиях Еврипида от вестника узнает Медея, что посланные ею отравленные дары умертвили царевну Коринфа; от вестника узнает Тезей, что его сын Ипполит, отправленный в изгнание, погиб под копытами взбесившихся коней.

Вестники аттической комедии, в отличие от своих трагедийных коллег, приносят счастливые и радостные новости. В «Ахарнянах» Аристофана вестник объявляет о начале празднества Диониса. В «Птицах» рассказывает, как идет строительство птичьего города Тучекукуевска, парящего между землей и небом. В «Лисистрате» вестник из Спарты прибывает в Афины с предложением мира и сообщает, что бойкот, объявленный афинянками своим мужьям, поддержали спартанские женщины и поклялись до прекращения войны «не подпускать мужей к своим смоковницам».

В античном театре персонаж-вестник назывался кериком (κῆρυξ) или ангелом (ἄγγελος)[14]. Помимо кериков и ангелов функцию вестника выполняют и другие действующие лица. В прологе «Царя Эдипа» вестником выступает Жрец, рассказывающий о бедствиях, которые обрушились на Фивы. Затем роль вестника принимает на себя Креонт: тот сообщает повеление оракула покарать убийцу царя Лая. После его слов Эдип решает начать расследования, и тем самым завязывает драматургический узел. Перелом в действии производит персонаж-вестник, прибывший из Коринфа с известием о смерти Полиба. Желая избавить Эдипа от страха отцеубийства, вестник говорит ему, что он – приемный сын Полиба. Дальше функция вестника переходит к Пастуху: он признается в том, что не выполнил приказ Иокасты и не умертвил младенца, которому оракул предрек ужасное злодейство. Наконец, в финале

появляется еще один вестник – Домочадец. Из его рассказа фиванцы узнают о том, как погибла Иокаста и как Эдип покарал себя.

У Шекспира вестник, рассказ которого создает перипетию, – Призрак отца Гамлета. В развязке мольеровского «Тартюфа» счастливую для семейства Оргона весть приносит королевский офицер. Вестником является в финале комедии «Ревизор» Жандарм. В пьесах Чехова функция вестника достается центральным персонажам: Дорн сообщает о том, что Константин Треплев застрелился; Лопахин рассказывает, что вишневый сад продан и купил его он; от Чебутыкина сестры узнают, что на дуэли убит Тузенбах.

Традиционный предмет анагноризиса античной драмы – поступок персонажа или произошедшее с ним событие. В ренессансной драматургии впервые возникает новый предмет узнавания, находящийся не вне героя, а внутри него, в нем самом. Отныне драматические персонажи всё чаще всматриваются в себя и обнаруживают в себе нечто такое, о чем они не догадывались, чего не подозревали.

В «Гамлете» монолог о Гекубе, прочитанный бродячим актером, заставляет героя иначе посмотреть на себя. Гамлет находит в своем характере черствость и медлительность. Себя он подвергает беспощадному самобичеванию, называя трусом (*coward*), подлецом (*rogue*), рабом (*slave*) с голубиной печенью (*but I am pigeon-liver'd*), тупым и грязным негодяем (*a dull and muddy-mettled rascal*), мерзавцем (*villain*), шлюхой (*whore*), ослом (*an ass am I*).

Самопознание героя в драматургии нового времени влечет за собой не менее важные последствия, чем узнавание событий. Пушкинский Сальери решился на убийство Моцарта, когда понял, что стал тем, кем раньше никто бы не назвал «гордого Сальери», – завистником презренным. Неведомое прежде чувство испытывает в трагедии Пушкина Дон Гуан: полюбив Донну Анну, он «весь переродился». Муки совести терзают Бориса Годунова – муки, неведомые царю Эдипу, которого терзал стыд, а не совесть[15]. От стыда Эдип выкалывает себе глаза и отправляется в изгнание. Борису Годунову такое наказание не могло бы облегчить душу. «И рад бежать, да некуда», – восклицает он.

Персонажи античной драматургии были одержимы любовными страстями. Они вызывали у них душевное волнение, вожделение, ревность и другие аффекты. Однако само состояние любви для них всегда оставалось так или иначе испытанным, не сопряженным с анагноризисом.

Шекспир открыл в драматургии новую тему – узнавание любви, первого любовного чувства, и это свое открытие воплотил в образах юных героинь – Джульетты, Дездемоны, Миранды. Удивительная героиня пьесы «Буря»[16], встретив юношу Фердинанда, замечает «в сердце странное томленье». Шекспир показывает, как в этой 15-летней девочке возникает и разрастается прежде неведомое ей чувство любви:

Чем больше я скрываю чувства,
Тем вырываются они сильней.
Прочь, лицемерье робкое! На помощь
Приди ко мне, святое простодушье! –
Твоей женой я стану, если ты
Меня захочешь взять. А не захочешь –
Умру твоей рабой[17].

Узнавание любви переживает Гретхен, героиня Гете:

Что сталось со мною?
Я словно в чаду.
Минуты покоя
Себе не найду. <…>
В догадках угрюмых
Брожу, чуть жива,
Сумятица в думах,
В огне голова[18].

Узнавание мучительно тем, что до встречи с Фаустом Гретхен любви не знала.

«Не знает любви совсем» героиня «весенней сказки» Островского. Дочь Мороза и Весны, Снегурочка живет «в глухих лесных трущобах, в нетающих лядинах», «меж филинов и леших», но оказавшись среди людей, в стране берендеев, увидев, что «кругом все любят, все счастливы и радостны», понимает, как обделена отцом, давшим ей холодное сердце, и просит у матери дар любви. Островский выказывает себя драматургом-психологом, описывая состояние девушки, узнающей любовь:

Какой восторг! Какая чувств истома!
Какая нега томящая течет во мне! <…>
В очах огонь… и в сердце… и в крови
Во всей огонь.

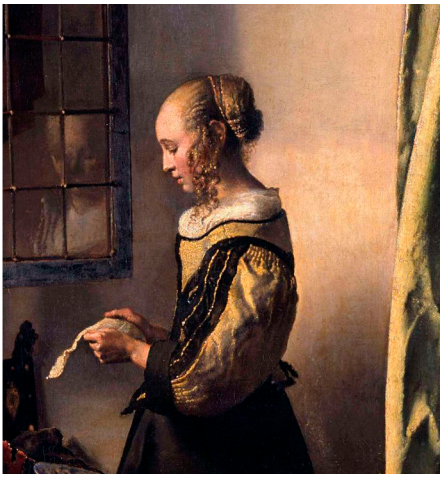
С. Дали.
Исчезающие образы.
1938

Вместе с тем узнавание любви имеет в пьесе сильные эстетические коннотации. Любовь открывает Снегурочке красоту окружающего мира. Она видит,

Какой красою
Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться. <…>
Разлив зари зыбучими волнами
Колышется[19].

В психологической драме XIX в. анагноризис события вызывает в герое напряженную рефлексию и приводит к узнаванию своей личности. Так построен внутренний сюжет пьесы Ибсена «Кукольный дом». Во внешнем сюжете здесь много традиционных узнаваний, сопряженных с обстоятельствами и поступками: Нора подделывает подпись на векселе, по которому должна получить деньги, необходимые для лечения больного мужа; выздоровевший Торвальд занимает должность директора банка, сулящую ему и его «куколке» материальное благополучие; Крогстад шантажирует Нору, требуя, чтобы она убедила супруга сохранить за ним место в банке; из письма Крогстада Торвальд узнает о подделке векселя.

Узнавания раскрывают характеры главных персонажей. Мелочным и ничтожным оказывается Торвальд. В страхе за свою репутацию он



Д. Веласкес. Автопортрет. Фрагмент. 1645

Я. Вермеер. «Девушка, читающая письмо у открытого окна». Фрагм. ок. 1657–1659

наносит жене тяжкие оскорбления. Совсем другим человеком узнается и Крогстад. Несмотря на увольнение, он возвращает Норе роковой вексель. Уничтожив его, Торвальд предлагает Норе жить так, будто ничего не случилось. Нора же понимает, что больше не может находиться в фальшивом мире «кукольного дома» и решает уйти от мужа, бросив детей, – уйти, чтобы сохранить свою личность, а это для нее важнее материнского и супружеского долга.

Известно, что после премьеры и первой публикации Ибсен вынужден был изменить финал. Пьеса теперь кончалась ремаркой: «Нора не покидает дома. Хельмер увлекает ее к дверям детской спальни, Нора бессильно опускается на стул, и занавес падает». Такую развязку Ибсен назвал варварской, и в последующих изданиях восстановил первоначальный вариант. Варварство навязанного финала в том, что он лишал героиню главного анагноризиса.

Частотность узнаваний в границах драматургического произведения определяется жанром и стилем автора. У Софокла анагноризисов больше, чем у Еврипида; у Корнеля больше, чем у Расина. В драматургии Шекспира самый насыщенный событиями жанр – хроника: отсюда большее количество узнаваний по сравнению с трагедиями и комедиями. По числу узнаваний психологическая драма XIX в. уступает мелодраме того же столетия.

Прием узнавания, обеспечивающий другое (иное, новое) знание, имеет место в живописи. С тем, чтобы зритель мог распознать изображенное лицо, художники используют знаки-приметы: Иоанн Креститель обычно держит в руках крест, апостол Петр – ключи, сомневающийся Фома – угольник. В ситуацию узнавания зрителя ставят картины-перевертыши. «Огородник» Джузеппе Арчимбольдо – натюрморт из лука, чеснока и моркови, лежащих в тазике. Если картину перевернуть, натюрморт превратится в портрет. На узнавание ориентированы картины, отсылающие к другим картинам. В «Исчезающих образах» Сальвадора Дали запрятаны два любимых произведения художника: «Девушка с письмом» Вермеера и автопортрет Веласкеса. Узнавание первоисточника предполагают картины-парафразы, в которых Пабло Пикассо языком сюрреализма пересказал шедевры Веласкеса, Делакруа, Эдуарда Мане.

Сюжетные ходы, обусловленные узнаванием, широко используются в кинодраматургии. Здесь мы наблюдаем все виды театрального анагноризиса: персонажи узнают друг друга и самих себя, они получают важные известия, узнав которые решаются на поступок, имеющий для них серьезные последствия. Как и театральные анагноризисы, экранные узнавания заплетают драматургические узлы и их развязывают.

В завязке фильма Франсуа Трюффо *La Femme d'à côté* (1981) – встреча двух добропорядочных семейств Кудре и Бошар, случайно оказавшихся соседями. Бернар Кудре узнает в Матильде Бошар прежнюю свою любовницу, с которой несколько лет назад имел бурный роман. Былая страсть разгорается в них с новой силой и приводит обоих к катастрофе.

Герой фильма Робера Брессона «Дневник сельского священника» (1950), молодой кюре старается, чтобы прихожане, жители глухой деревушки, отыскали в себе Бога, но столкнувшись с непониманием, начинает сомневаться в собственной вере. Потеряв духовную опору, он узнает, что смертельно болен, и это известие ускоряет его кончину.

Поворот в сюжете фильма Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) происходит, когда герой, преступник Макмёрфи, помещенный на принудительное лечение в психиатрическую клинику, узнает, что все окружающие пациенты находятся в ней добровольно. В отличие от него, они могут выйти на свободу в любой момент, но остаются в клинике, потому что только здесь, за колючей проволокой, под присмотром надзирателей, чувствуют себя в безопасности.

Два узнавания образуют сюжет фильма Бертолуччи «Маленький Будда» (1993). Тибетские монахи разыскивают и находят троих детей,

которые могли быть реинкарнацией умершего ламы: их они подвергают испытаниям, чтобы узнать, в кого переселилась душа покойного. Из рассказов монахов юные претенденты узнаю́т историю основателя буддизма: она составляет параллельную линию фильма.

Бродячий сюжет о разлученных братьях, нашедших друг друга, воплощен в фильме Барри Левинсона «Человек дождя» (1988). Молодой человек по имени Чарли узнает, что у него есть старший брат Раймонд, страдающий аутизмом, и решает его похитить из лечебницы, чтобы получить наследство, доставшееся тому по завещанию умершего отца. Постепенно Чарли привязывается к брату и обнаруживает в себе душевные качества, о которых не подозревал.

В кинокомедиях интрига часто создается ложным узнаванием: из-за него персонажи попадают в смешные и нелепые ситуации. Действие фильма Кристиан-Жака «Закон есть закон» (1958) разворачивается в маленьком городке, разделенном на две половины границей между Францией и Италией. Французский таможенник Пасторелли однажды узнает, что родился на итальянской стороне, а значит, не имеет права проживать во Франции и служить во французской таможне. Пасторелли депортируют на итальянскую сторону и запрещают впредь посещать Францию, где у него остались жена и дети. Итальянские же власти объявляют его дезертиром и перебежчиком, поскольку во время войны он служил во вражеской армии французов. Только в финале выясняется, что хозяин дома, в котором родился Пасторелли и через который проходит государственная граница, ее чуточку подвинул. Пасторелли был рожден все-таки на французской стороне, и теперь он снова считается французом.

Ложное узнавание может стать источником напряженной психологической коллизии. Такая коллизия возникает в фильме Озона «Франц» (2016), события которого происходят после Первой мировой войны. Родители и невеста убитого на войне немецкого солдата Франца знакомятся с французом Адриеном, который выдает себя за друга погибшего. В дальнейшем выясняется, что молодые люди даже не были знакомы: во время атаки они случайно столкнулись в окопе, и в перестрелке один убил другого, а потом взял его документы и из них узнал имя убитого и его домашний адрес. Адриен надеется получить от родителей Франца прощение, но открыть им правду не может.

Чужое имя крадет герой фильма Антониони «Профессия: репортер» (1975), популярный журналист Джон Локк. Находясь в какой-то

П. Пикассо. Менины. 1957

африканской стране, он обнаруживает в гостиничном номере труп некоего Дэвида Робертсона, с которым познакомился накануне и от которого узнал, что тот – одинокий турист, бесцельно странствующий по миру. Локку давно наскучила профессия, его угнетают семейные неурядицы, и он решает начать жизнь с чистого листа, выдав умершего за себя (лицом и ростом они довольно похожи). Переклеив фотографии в паспортах, он убеждает хозяина отеля в том, что покойный – репортер Джон Локк, и под видом Робертсона возвращается в Европу. Дальнейший сюжет строится как вереница узнаваний: герой узнает, что Робертсон – вовсе не турист, а торговец оружием, снабжающий им африканских повстанцев; обстоятельства мнимой смерти Локка пытаются разузнать его коллеги; жена Локка, обнаружив подмену фотографии в паспорте супруга, догадывается, что он жив, и с помощью полиции начинает розыск; героя выслеживают секретные агенты той страны, где Локк превратился в Робертсона. В финале они убивают Локка: его жена, увидев труп, говорит, что не знает этого человека.

Особое пристрастие кинематограф выказывает к фабулам, содержащим анагноризис тайны. Интригующие ситуации и захватывающие перипетии возникают в приключенческих фильмах, персонажи которых узнают о сокровищах, запрятанных в труднодоступном и удален-

Д. Веласкес. «Менины». 1656

ном месте, и отправляются на поиски, не подозревая, с какими опасностями им предстоит столкнуться.

Анагноризис тайны служит стержнем, на который нанизываются эпизоды фильмов, использующих социальные и фантастические сюжеты. Герой фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» (1941), медиамагнат, произносит перед смертью странное слово *rosebud* (розовый бутон), и журналисту Томпсону поручено узнать, что оно означает. Томпсон встречается со многими людьми, близко знавшими Кейна. Их флешбэки раскрывают биографию покойного, но смысл загадочного слова никто объяснить не может. Отгадка содержится в финальных кадрах: среди рухляди, сжигаемой в печи, лежат детские санки с надписью «розовый бутон» – те самые, на которых в начале фильма Кейн-ребенок катался перед тем, как навсегда покинуть родительский дом.

Основной сюжет фильма Стэнли Кубрика «Космическая Одиссея» (1968), созданного вместе с писателем-фантастом Артуром Кларком, образует узнавание тайны черного монолита, прилетевшего из космоса за миллионы лет до нашей эры, когда Земля была еще планетой обезьян, и давшего приматам человеческий разум. В XXI в. ученые находят такой же загадочный объект на Юпитере и посылают туда космическую экспедицию. Из ее участников уцелел только один астронавт.

Он оказался за пределами бесконечности (*Beyond the Infinite*), откуда мировой разум управляет Вселенной.

Узнавание тайны совершенного преступления – локомотив всех произведений детективного жанра, будь то литература или кинематограф. В них, если воспользоваться классификацией Аристотеля, анагноризис достигается по приметам (уликам) и благодаря умозаключениям расследователя, наделенного уникальными способностями.

В детективах читатель (зритель) чаще всего поставлен в положение профана, который наблюдает за ходом расследования и только в финале узнает имя преступника. Узнавание производит тем большее впечатление, чем меньше подозрений вызывал персонаж, оказавшийся злодеем. Так построены рассказы и повести Конан Дойла, Агаты Кристи, Жоржа Сименона и их многочисленные экранизации. Другая сюжетная схема (так называемого «перевернутого детектива») использована в американском сериале «Коломбо» (1971–1978, 1989–2003). Каждый фильм этого сериала начинается с убийства, подготовка и совершение которого происходят на глазах у зрителей. Зная преступника уже с первых кадров, публика направляет свой интерес на то, как и по каким уликам его вычислит лейтенант Коломбо.

Детективная фабула положена в основу фильма Сидни Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957), экранизации одноименной пьесы Реджинальда Роуза. Присяжные должны решить, виновен ли обвиняемый в убийстве подросток, и от их решения в прямом смысле зависит его жизнь: вердикт «виновен» означает смертный приговор. Поначалу только один из двенадцати присяжных сомневается в доводах прокурора, остальные же поддерживают обвинение, не желая, как им кажется, тратить время даром. В фильме Люмета узнавание происходит постепенно: по мере того, как проясняются детали преступления, присяжные начинают менять свое мнение и в итоге выносят оправдательный вердикт.

Частый прием – узнавание, сдвинутое в концовку. Алан Паркер оттягивает главное узнавание фильма «Сердце Ангела» (1987) до последних кадров, когда герою, частному детективу Эйнджелу (Ангелу), открывается тайна его жизни. По поручению некоего Сайфера Эйнджел разыскивает пропавшего музыканта Фейворита, о котором раньше никогда не слышал. Ему удается найти людей, способных навести на след, но все они при странных обстоятельствах погибают. По ходу фильма детективный сюжет трансформируется в мистический триллер.

Эйнджел узнает, что пропавший, владея черной магией, переселился в тело убитого им солдата и присвоил его имя, а оно записано на солдатском жетоне, запрятанном в потаенной урне. Отыскав урну с жетоном, Эйнджел видит на нем собственное имя и только тогда понимает, что он и есть Фейворит, а все свидетели убиты им самим.

Ужасную тайну узнает герой фильма «Шестое чувство» (1999), снятого режиссером М. Найтом Шьямаланом по собственному оригинальному сценарию. В начале фильма психиатр Малкольм Кроу подвергается нападению бывшего пациента: тот обвиняет его в своих бедах, вызванных ошибочным диагнозом, и производит в него выстрел. Спустя год после нападения у доктора Кроу появился новый пациент – восьмилетний Коул, которого мучают страхи, вызванные тем, что ему повсюду видятся мертвецы. В какой-то момент доктор понимает, что это вовсе не галлюцинации, что ребенок действительно видит умерших, и те его преследуют и оставляют у него на теле синяки и царапины. Однако главное узнавание, одинаково неожиданное для героя и для зрителей, наступает в последних кадрах фильма, когда доктор Кроу осознает, что выстрел в него был смертельным и что он уже год, как умер, но не может уйти в мир иной до тех пор, пока не поможет Коулу в искупление давней своей врачебной ошибки.

Герой фильма Копполы «Разговор» (1974) по заказу крупной фирмы ведет прослушку беседующих на улице мужчины и женщины: из их слов он понимает, что готовится убийство. Полагая, что над ними нависла угроза, он пытается их спасти, но в дальнейшем узнает, что они – вовсе не жертвы, а убийцы, и что он оказался их невольным подельником. Картина Копполы, по словам самого режиссера, задумывалась под впечатлением фильма Антониони «Фотоувеличение» (*Blow Up*), вышедшего на экраны восемью годами раньше. Герой Антониони, рассматривая сделанные в парке фотографии, замечает странную точку на одной из них и, увеличив снимок, видит, что это человек с пистолетом, направленным на гуляющих в парке. Герой возвращается на то место, где делал снимки, и там находит труп; придя домой, он обнаруживает, что фотографии и негативы украдены. Тайна преступления так и остается неузнанной.

С античных времен в драматургии установилось правило, согласно которому все сюжетные обстоятельства должны проясниться в развязке. На это правило указывает Аристотель, когда говорит о том, что «многие завязывают узел хорошо, а развязывают плохо» (1456a9), то есть не проясняют случившееся до конца. Герои могут остаться в неведении

относительно произошедшего, но не зрители: им надлежит в конце концов узнать всё.

Данным правилом пренебрегают создатели артхаусного кино. С неразгаданной тайной оставляют публику авторы мистических триллеров и хорроров. В таком положении оказываются зрители «нуарового хоррора» Дэвида Линча «Шоссе в никуда» (1997). Они вынуждены ломать голову над загадками фильма и строить гипотезы о том, что случилось с главными героями: был ли саксофонист Фред Мэдисон убийцей своей жены; куда он исчез из камеры смертников и как там оказался совершенно посторонний человек, автомеханик Пит Дейтон, с которым перед тем случилось нечто ужасное, но что именно – неизвестно; кто такой Таинственный человек (*Mystery Man*), подглядывающий за Мэдисоном; кем является роковая женщина, соблазнительница Дейтона, у которой одно лицо с убитой женой Мэдисона; каким чудом в финале Дейтон обратно превращается в Мэдисона; куда, наконец, ведет затерянное шоссе, мелькающее на экране в первых и последних кадрах (*Lost Highway* – оригинальное название фильма).

Таким образом, на всем протяжении истории мирового театра, а также и кинематографа, анагноризис служит безотказным механизмом драматургического сюжета, работа которого определяет поступки героев и их отношение к происходящим событиям. Анагноризис меняет расположение персонажей в сюжетном сеттинге; усиливает напряжение действия и тем поддерживает зрительский интерес. Во всех произведениях театральной и экранной драматургии применяются два основных типа узнаваний: одновременный анагноризис героя и зрителя, одинаково неожиданный для обоих, и анагноризис разновременный. В последнем случае либо зритель узнает от героя нечто незнаемое, либо герой узнает то, что зрителю уже известно. Анагноризис обстоятельств и событий в ходе эволюции драматургии соединился с самопознанием героя, узнающего свой характер и осознающего собственную личность.

Функцию художественного приема легко проверить, мысленно изъяв его из произведения. Без анагноризиса драматургия лишится перипетии и коллизии, завязки и развязки. Не случись у Фигаро клейма на руке, и его ожидала бы участь Эдипа. Не будь письма с пренеприятным известием, полученным Городничим, никто не принял бы Хлестакова за ревизора. Без анагноризиса Тартюф завладел бы имуществом Оргона, а Нора продолжила жить в «кукольном доме»…

[1] Так формулу Аристотеля переводят В.Г. Аппельрот (*Аристотель.* Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1962. С. 74) и М.Л. Гаспаров (*Аристотель.* Сочинения. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 657); Е.В. Орлов предлагает перевод «от неведения к познанию» (*Орлов Е.В.* Философский язык Аристотеля. Новосибирск: Изд. СО РАН, 2011. С. 48). Далее «Поэтика» цитируется в переводе М.Л. Гаспарова.

[2] Фабулу трагедии, основанную исключительно на мифологии, Аристотель обозначает термином μῦθος (миф).

[3] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: АСТ, 2000. С. 215.

[4] Комментаторы «Поэтики» полагают, что здесь в тексте имеется лакуна. Оттого непонятен пример, приведенный Аристотелем: «Один говорит, что узнает лук [которого не видал], а другой делает ложное умозаключение, будто первый узнает его [как видевший]».

[5] См.: *Аристотель*. Сочинения. Т. 4. С. 783.

[6] *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия. М., Л.: Academia, 1936. С. 149.

[7] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Художественная литература, 1980. С. 251.

[8] Там же. С. 253.

[9] Там же. Речь идет о трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде».

[10] *Эсхил*. Трагедии в переводе Вяч. Иванова. М.: Наука, 1989. С. 132.

[11] *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1974. Т. 3. С. 9.

[12] Театр французского классицизма. М.: Художественная литература, 1970. С. 140.

[13] *Овидий*. Скорбные элегии. Письма с Понта. М.: Наука, 1979. С. 33.

[14] В трагедиях Эсхила «Агамемнон» и «Семеро против Фив» персонаж-вестник именуется кериком, а в трагедиях Софокла и Еврипида – ангелом. В комедиях Аристофана вестники фигурируют под обоими именами – керик и ангел.

[15] См.: *Ярхо В.Н.* Была ли у древних греков совесть? К изображению человека в аттической трагедии // Античность и современность. М.: Наука, 1972. С. 251–263.

[16] Имя Миранда означает «удивительная».

[17] *Шекспир У.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1960. Т. 8. С. 143, 173.

[18] *Гете И.В.* Фауст. М.: Художественная литература, 1969. С. 157–158. Перевод Б.Л. Пастернака.

[19] *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1977. Т. 7. С. 450, 455.