

Колесник Е.С. Магистральный сюжет и «самоинтерпретация» автора // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е "Педагогические науки". - №7. - 2014. - С. 119-122.

УДК 130.2 – культурология

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ И «САМОИНТЕРПРЕТАЦИЯ» АВТОРА

Колесник Е. С., кандидат философских наук, доцент,
докторант Национальной академии
руководящих кадров культуры и искусства
(г. Киев, Украина)

Kolesnyk E. S., Candidate of Philosophy, Docent,
Doctorate student of the National Academy
of the Administrative Cadres of Culture and Art
(Kiev, Ukraine).

Аннотация: Целью исследования является сопоставление и разграничение схожих терминов, относящихся к инвариантной сюжетной схеме. В качестве базового, выступает введенное Л. Пинским понятие «магистрального сюжета», которое может относиться как к творчеству одного автора, так и к произведениям разных представителей того же жанра. Показано, что термин, разработанный для анализа литературных текстов, релевантен и для других видов искусства, что позволяет говорить о его значительном культурологическом потенциале. Все произведения, имеющие общий магистральный сюжет, могут рассматриваться в качестве взаимодополняющих художественных интерпретаций одного инварианта, в совокупности раскрывающие заложенный в нем смысловой потенциал. Отдельным случаем является «самоинтерпретация» автором собственного творчества, которая может принимать формы создания различных версий того же текста («минимальная» форма существования магистрального сюжета), или же создание «итогового» произведения, суммирующего наиболее важные темы и мотивы.

Annotation: The research aims at finding correlation and defining the difference between the terms related to the invariant plot scheme. The basic one is the notion of “magisterial plot” introduced by L. Pinsky. Such plot can manifest itself both in the works of the same author or of the different representatives of the same genre. The fact that the term, developed for the literary analysis is also relevant for studying other art forms, shows its considerable culturological potential. All the works of art that have common magisterial plot, can be seen as complimentary artistic interpretations of the same invariant, that collectively expound its sense potential. One of the cases is the “self-interpretation” by the author. It is seen in creating different versions of the same work (the “minimal” ontological form of magisterial plot), or creating the “ultimate” work that sums up all the vital themes and motifs.

Введение. Одним из важных направлений исследования в гуманитарных дисциплинах является поиск культурных инвариантов, получающих различную художественную интерпретацию в зависимости от автора и стоящей за ним культуры (как в синхронистическом так и в диахронистическом понимании слова). Для такого исследования продуктивным представляется обращение к культурологической герменевтике как способу взаимопрояснения текста и его широчайшего контекста. Не претендуя на синтез всех имеющихся позиций, не все из которых являются совместимыми – хотелось бы обратить внимание на понятие «магистрального сюжета», которое может стать одним из узловых для «приведения к общему знаменателю» ряда концепций, объясняющих соотношение индивидуального прочтения и универсальной основы.

Понятие «магистрального сюжета» было введено и обосновано Л. Пинским в трудах «Магистральный сюжет», «Шекспир: основы драматургии» и др. Тематически близкие концепции выдвигались такими авторами как Ю. Боров, М. Гершензон, М. Лифшиц, Р. Якобсон. Представление о сюжетном инварианте получило освещение в трудах по фольклору (В. Пропп), а также в юнгианской аналитической психологии и возникших на ее основе школах компаративной мифологии (Дж. Кэмпбелл, М. Элиаде) и литературной критики (Н. Фрай, Ф. Фергюссон).

Однако в одних случаях речь идет о весьма общих схемах нарратива (у Н. Фрая таких инвариантов всего четыре), в других же, напротив, в центре внимания оказываются базовые элементы, свойственные поэтике лишь одного автора. Концептуальные различия дополняются несогласованностью категориального аппарата. Поэтому целью нашего исследования является сопоставление и

разграничение схожих понятий, относящихся к *стабильной сюжетной схеме, которая проявляется в произведениях одного автора и / или одного жанра*. В статье рассматриваются возможности использования термина «магистрального сюжета», и раскрывается его эвристический потенциал.

Основная часть. Начиная с романтиков, одной из заметных тенденций гуманитаристики становится изучение глубинных основ человеческой культуры. При этом в разных дисциплинах нередко возникали идеи, потенциально способные к взаимодополнению. Так, еще в XIX веке фольклористы начали составлять каталоги мотивов, многие из которых проявляются в культуре практически всех народов мира. Позже, отгалкиваясь не от эмпирической базы, а от теоретических построений, З. Фрейд, и в особенности К. Г. Юнг, предложили свои объяснения всеобщих ментальных структур, находящихся в человеческой культуре. Идея архетипа, в свою очередь, повлияла на осмысление «формул» фольклора и мифологии. В частности, М. Элиаде писал про универсальность структуры обряда перехода [1, 122], а Дж. Кемпбелл выделил фабульный инвариант мифа и эпоса, названный им «мономифом» [2, 34], который проявляется в самых разнообразных текстах – от «Махабхараты» до «Гарри Поттера» включительно.

На протяжении XX в. происходит взаимообогащение «индуктивного» (от анализа массы текстов – к выведению формул) и «дедуктивного» (от представления о структуре психики – к толкованию конкретных произведений) подходов. Возникают все новые теории, уточняющие суть культурных инвариантов как в традиционном, так и в авторском художественном творчестве. В частности, труды В. Проппа привели к применению близких к структурализму методов для обработки как фольклора, так и современных литературных произведений. Ю. Лотман пишет, что все произведения одного жанра можно рассматривать как один текст, имеющий систему инвариантных правил; более того, в качестве единого текста можно представить и всю литературу определенного периода [3]. А значит, для каждой эпохи или для каждого жанра можно составить алгоритм, подобный тому, который В. Пропп разработал для народной сказки [4].

Эти теоретические поиски имеют несомненное значение. Однако, практически всегда одним из результатов такой обработки становится потеря *индивидуального* своеобразия автора и произведения. А значит, подобные методы имеют четко очерченные пределы применения.

С другой стороны, культурологи и литературоведы отметили существование авторских инвариантов, обеспечивающих внутреннее единство творчества. Для М. Лифшица это «патос»: «У каждого автора, если он не простой литературный промышленник, есть свой *патос*, своя золотоносная жила, которую он открывает в себе...» [5, 4]. У Ю. Борева схожим термином является: «...креатив (творческий и творящий фундаментальный глубинный слой личности). Воздействие этого креатива определяет личностное своеобразие и инвариантное ядро всех художественных произведений данного писателя» [6, 176]. Р. Якобсон на основании исследования творчества А. Пушкина пришел к выводу об инвариантах, обусловленных глубинным порождающим слоем духовного мира автора. М. Гершензон писал о личном «каноне» писателя.

По нашему мнению, наибольший эвристический потенциал имеет термин «магистральный сюжет», находящийся в позиции золотой середины между «объективизмом» и «субъективизмом». Автор этого понятия – Л. Пинский, глубокий и оригинальный исследователь, чья жизнь началась в Белоруссии, а профессиональная деятельность (до переезда в Россию) была связана с Украиной.

Исследуя литературу Западноевропейского Возрождения, прежде всего, творчество У. Шекспира, он широко использовал авторское понятие: «*Магистральным сюжетом* жанра ... следует называть то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника. Иначе говоря, то, что дает нам право говорить о *комедии* Шекспира, Лопе де Вега или Мольера, о *трагедии* Шекспира, Кальдерона и Расина, о *романе* Бальзака, Диккенса, Кафки и, соответственно, о традиции, влиянии каждого...» [7, 50].

Используя понятие магистрального сюжета для характеристики типологически сходных произведений разных авторов, мы конструируем идеальную схему жанра. Тогда все конкретные его образцы становятся тем же, что фольклорные варианты единого сюжета – разнообразными интерпретациями заданной темы. Такой подход позволяет оценить степень индивидуального «отклонения» каждого автора и каждого текста.

Особенно четко это проявляется в случае с жанровой литературой. Сам Л. Пинский писал о плутовском и пасторальном романе, «байронической» поэме. Под влиянием трудов В. Проппа, Е. Мелетинского и других, появились исследования структуры научной фантастики и детектива. Есть попытки выделить «формулы» литературного вида (А. Кирилук о семиотике дискурса новеллы [8]).

Применяя понятие магистрального сюжета не к жанру, а к творчеству одного автора, следует вспомнить две оговорки, сделанные Л. Пинским. Во-первых, это понятие: «...неприменимо к художникам, пережившим в духовном и эстетическом своем развитии коренные, переломные изменения

... Как правило, понятие магистрального сюжета плодотворнее в применении к старым ... мастерам, исходившим из более или менее твердых, общепринятых в литературной или народной традиции, норм жанра, чем применительно к писателям 19-20 вв...» [7, 51].

Во-вторых, когда автор работал в разных жанрах, у него может быть несколько магистральных сюжетов. Например, у Шекспира есть отдельные сюжеты комедий и трагедий. Магистральным сюжетом всех шекспировских трагедий 1600-х годов Л. Пинский назвал конфликт человека с миропорядком: «трагическое заблуждение» приводит героя к ошибкам, а порой и преступлениям. Прозрев относительно сущности мира и самого себя, он гибнет, искупив свою вину и подтвердив величие и свободу человеческой личности.

Это общее определение можно дополнить типологией героев трагедий с помощью таких категорий как «действующее лицо» (В. Пропп) или «актант» (А. Греймас), которые выдвигают на первый план не атрибуты, а функции персонажей. Применение такого подхода показывает, например, что для произведений с наивысшим уровнем обобщения Шекспиру оказался необходим совершенно конкретный набор актантов.

Л. Пинский выделяет такие присутствующие практически во всех шекспировских пьесах образы, как «Всякий Человек», «Знающий Человек» и «Действующий Человек», он пользуется также понятием роли. Таких ролей восемь: «герой», «антагонист», «героиня», «антигероиня», «друг героя», «помощник антагониста», «подруга героини» и «буффон». Эта классификация имеет значительный эвристический потенциал, однако не исчерпывает тему, хотя бы потому, что разные жанры предполагают разные конфигурации действующих лиц.

Для четырех «великих» трагедий Шекспира (а также «Гита Андроника», «Цимбелина» и «Перикла») характерна определенная структура функций-отношений основных действующих лиц. Ее можно систематизировать в виде таблицы:

	«Гамлет»	«Отелло»	«Макбет»	«Король Лир»
Интриган	Клавдий	Яго	Макбет	Эдмунд
Женщина Интригана	Гертруда	Эмилия	Леди Макбет	Гонерилля, Регана
Жертва	Отец Гамлета	Дездемона	Дункан, Банко	Лир, Глостер, Корделия
Орудие	Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн	Отелло, Родриго	Убийцы	Лир, Глостер
«Подставленный»	Гамлет	Кассио	Малькольм	Эдгар
Трагическая героиня	Офелия	Дездемона	Леди Макдуф	Корделия

Именно такой состав действующих лиц придает конфликтам особую напряженность, одновременно обладая достаточной гибкостью для создания совершенно разных характеров, фабул и сюжетных миров. Инвариантная «шекспировская трагедийная система» образов / отношений многократно подвергалась художественной интерпретации в литературе и кино. Так, в значительной степени, именно она обеспечила феноменальный успех диснеевского «Короля Льва».

Помимо параллелей с представителями «своего» типа, шекспировские герои могут быть включены и в иные семантические связи. П. Акройд пишет: «Комические слуги из первых пьес превращаются в Яго или Мальволио; шут из ранних комедий становится Шутом к «Короле Лире» или могильщиком в «Гамлете»...» [9, 379]. Еще одна примечательная черта Шекспира – повторение того же магистрального сюжета в дублирующих линиях одного произведения, что, по мнению Б. Шалагинова, демонстрирует варианты человеческого выбора и неисчерпаемость жизни.

Таким образом, магистральный сюжет может иметь «слабую форму», проявляясь в группе произведений одного автора, фабула которых более или менее различна, однако степень структурного сходства превосходит уровень обычных совпадений.

У некоторых современных писателей «самоссылки» (постоянная реинтерпретация уже знакомых реципиенту мотивов) – становятся настолько важным элементом поэтики, что весь комплекс произведений может рассматриваться как единый текст, где значения отдельных элементов становятся понятны только в общем контексте.

В творчестве авторов, имеющих личный магистральный сюжет, возникает эффект «мерцания смыслов», когда за каждым образом встают все его изоморфы. Это заставляет вспомнить слова К. Г. Юнга о том, что лишь все архетипные образы вместе могут раскодировать соответствующий архетип. Для более глубокого понимания феномена плодотворным может быть обращение к введенному Я. Голосовкером понятию «смыслообраза» как совокупности индивидуальных образов, имеющих один логический смысл [10, 126]. О. Забужко писала о «разработке темы гроздьями»; отметив, что в творчестве некоторых авторов имеется «итоговое» произведение, объединяющее сразу все ключевые темы [11, 259]. Такие «суммы» собственного творчества встречаются не только в литературе – например,

С. Дали в «Ловле тунца» и «Галлюциногенном тореадоре» сводит воедино все темы и стилистические приемы, характерные для разных периодов своего творчества.

В качестве «самоинтерпретации» можно рассматривать также создание *редакций* того же текста. Иногда автор дает пояснения внесенных правок, в других случаях о творческой эволюции можно судить только по самим текстам. Обычно поздние редакции «отменяют» более ранние, но порой варианты сосуществуют в качестве отдельных произведений с общей фабулой: это «минимальная форма» существования магистрального сюжета.

Основных причин создания редакций текста две. Первая – это совокупность *внешних* факторов, связанных с социально-исторической обстановкой, требованиями издателей и пр. Вторая – *внутренние* изменения взглядов автора. Постепенная трансформация творческих принципов особенно заметна при долговременном написании цикла. При этом может меняться даже жанр произведений, еще чаще возникает необходимость согласования ранних текстов с более поздними за счет изменения фабулы и унификации стиля. Иногда такие правки являются спорными: критики до сих пор не пришли к согласию по поводу того, какая версия «Меча в камне» Т. С. Уайта имеет большую художественную ценность, а издатели переиздают оба варианта. В любом случае, согласование редко бывает идеальным. Порой бывает заметен эффект палимпсеста, проявляющийся в мелких несогласованностях – реликтах первичного текста.

Вероятно, наиболее интересными случаями сосуществования редакций текста являются две версии шекспировского «Гамлета» и две – «Короля Лира». Варианты «Лира» имеют тенденцию к разделению. Во многих современных англоязычных изданиях различия отмечены шрифтом; в «Оксфордском Шекспире» оба текста напечатаны отдельно, как имеющие свою логику и свою художественную ценность [12].

Промежуточное положение между «внешними» и «внутренними» факторами правок занимает стремление автора адаптировать текст для новой аудитории. Это может быть переделка для детей (Льюис Керрол в 1890 написал «Алису для малышек»). Нередко встречается более или менее удачная модернизация для нового поколения читателей или зрителей (как это сделал Дж. Лукас с «первыми» «Звездными войнами»).

Велико влияние национальной аудитории. Например, «Хороший, плохой, странный» (современная южнокорейская версия классического вестерна С. Леоне) имеет два финала: «оптимистичный», рассчитанный на дальневосточную аудиторию, и пессимистичный – на западную. Тут мы касаемся темы *режиссерской версии* фильма, которая может не просто включать новые сцены (полная версия «Возвращения короля» П. Джексона идет на час больше, чем в кинотеатре), но и отличаться по фабуле и тональности.

«Самоинтерпретация» автором своих намерений и их результатов заметна и в других видах искусства. В музыке это различные аранжировки, которые могут принадлежать самому композитору. В живописи авторские копии или самоповторения могут быть связаны с коммерческим расчетом, в то время как создание самоценных вариантов обусловлено творческими поисками при интерпретации значимой темы. По мнению В. Личковаха, такие «лично-архетипные» смыслы имели Руанский собор для К. Моне, «летающие влюбленные» для М. Шагала [13, 58-60]. В определенном смысле, персональным инвариантом является излюбленный типаж художника (например, женщины Ф. Рокотова), иногда доходящий до остро характерной стилизации (А. Модильяни).

Наконец, к теме самоинтерпретации автора относится и создание произведений на ту же тему в разных видах искусства. Иногда характер творчества остается тем же: писатель, выступая в роли сценариста, по-прежнему работает со словом. В других случаях речь идет о разработке того же сюжета с помощью разных знаковых систем. Примером может быть картина Т. Шевченко «Катерина», являющаяся не иллюстрацией, а противодополнением к одноименной поэме того же автора.

Заключение. Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что под «магистральным сюжетом» следует понимать наиболее общую инвариантную сюжетно-тематическую схему, которая может проявляться на разных уровнях: группы произведений одного автора; всего творческого наследия; жанра или направления. Представляется возможным выделять магистральные сюжеты более высокого уровня обобщения (подобно «мономифу» Дж. Кэмпбелла). Например, проведение исследования в духе культурологической герменевтики может позволить выделить магистральные сюжеты отдельных культур (в шпенглеровском смысле слова). Все произведения, имеющие общий магистральный сюжет, могут рассматриваться в качестве взаимодополняющих художественных интерпретаций одного инварианта, в совокупности раскрывающие заложенные в нем смыслы. Показано, что термин, разработанный для анализа литературных текстов, релевантен и для других видов искусства, что позволяет говорить о его значительном культурологическом потенциале. Поэтому понятие магистрального сюжета, имеющее конкретный смысл, но не имеющее «размерности», кажется более емким и гибким, чем схожие термины, характеризующие какой-то один аспект явления, и может

использоваться в качестве обобщающего. Дальнейшее рассмотрение разнопорядковых культурных явлений с применением данного категориального аппарата может привести к открытиям новых закономерностей бытия человеческого духа в его объективированной в художественном творчестве форме.

Литература:

1. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
2. Кэмпбелл Дж. Мифический образ. - М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683 с.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. - 384 с.
4. Пропп В. Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
5. Лифшиц М. А. Вместо предисловия // Собрание сочинений. В 3-х томах. – Т. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 432.
6. Боров Ю.Б. Эстетика. – М.: Просвещение, 1988. – 496 с.
7. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. – М.: Советский писатель, 1989. – 412 с.
8. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла. – Одесса: Астропринт, 1998. – 144 с.
9. Акройд П. Шекспир. Биография. – М.: Колибри, 2010. – 736 с.
10. Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют // Логика мифа. - М., 1987. - с. 114-165.
11. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
12. Shakespeare W. Complete Works. – Oxford: Clarendon Press, 2001. - 1274 p.
13. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть: Монографія. – К.: НАКККіМ, 2011. – 224 с.

Ключевые слова: культурологическая герменевтика, художественная интерпретация, магистральный сюжет, инвариант, архетип.

УДК 130.2 – культурология

МАГИСТРАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ И «САМОИНТЕРПРЕТАЦИЯ» АВТОРА

Колесник Е. С., кандидат философских наук, доцент,
докторант Национальной академии
руководящих кадров культуры и искусства
(г. Киев, Украина)

Kolesnyk E. S., Candidate of Philosophy, Docent,
Doctorate student of the National Academy
of the Administrative Cadres of Culture and Art
(Kiev, Ukraine).

Аннотация: Целью исследования является сопоставление и разграничение схожих терминов, относящихся к инвариантной сюжетной схеме. В качестве базового, выступает введенное Л. Пинским понятие «магистрального сюжета», которое может относиться как к творчеству одного автора, так и к произведениям разных представителей того же жанра. Показано, что термин, разработанный для анализа литературных текстов, релевантен и для других видов искусства, что позволяет говорить о его значительном культурологическом потенциале. Все конкретные произведения, имеющие общий магистральный сюжет, могут рассматриваться в качестве взаимодополняющих художественных интерпретаций одного инварианта, в совокупности раскрывающие заложенный в нем смысловой потенциал. Отдельным случаем является «самоинтерпретация» автором собственного творчества, которая может принимать формы создания различных версий того же текста («минимальная» форма существования магистрального сюжета), или же создание «итогового» произведения, суммирующего наиболее важные темы и мотивы.

Annotation: The research aims at finding correlation and defining the difference between the terms related to the invariant plot scheme. The basic one is the notion of “magisterial plot” introduced by L. Pinsky. Such plot can manifest itself both in the works of the same author or of the different representatives of the same genre. The fact that the term, developed for the literary analysis is also relevant for studying other art forms,

shows its considerable culturological potential. All the concrete works of art that have common magisterial plot, can be seen as complimentary artistic interpretations of the same invariant, that collectively expound its sense potential. One of the cases is the “self-interpretation” by the author. It is seen in creating different versions of the same work (the “minimal” ontological form of magisterial plot), or creating the “ultimate” work that sums up all the vital themes and motifs.

Введение. В наше время одним из важных направлений исследования в гуманитарных дисциплинах является поиск культурных инвариантов, получающих различную художественную интерпретацию в зависимости от автора и стоящей за ним культуры (как в синхронистическом так и в диахронистическом понимании слова). Для такого исследования продуктивным представляется обращение к культурологической герменевтике как способу взаимопояснения текста и его широчайшего контекста. Не претендуя на синтез всех имеющихся позиций, не все из которых являются даже теоретически совместимыми – хотелось бы обратить внимание на понятие «магистрального сюжета», которое может стать одним из узловых для «приведения к общему знаменателю» ряда отдельных концепций, объясняющих соотношение индивидуального прочтения и универсальной основы.

Понятие «магистрального сюжета» было введено и обосновано Л. Пинским в трудах «Магистральный сюжет», «Шекспир: основы драматургии» и др. Тематически близкие, но отличающиеся смысловыми акцентами, концепции выдвигались такими авторами как Ю. Боров, М. Гершензон, М. Лифшиц, Р. Якобсон. Представление о сюжетном инварианте получило освещение в трудах по фольклору (В. Пропп), а также в юнгианской аналитической психологии и возникших на ее основе школах компаративной мифологии (Дж. Кэмпбелл, М. Элиаде) и литературной критики (Н. Фрай, Ф. Фергюссон).

Однако в одних случаях речь идет о весьма общих схемах нарратива (например, у Н. Фрая таких инвариантов всего четыре), в других же, напротив, в центре внимания оказываются базовые структурные элементы, свойственные поэтике лишь одного автора. Концептуальные различия дополняются несогласованностью категориального аппарата. Поэтому целью нашего исследования является сопоставление и разграничение схожих понятий, относящихся к *стабильной сюжетной схеме, которая проявляется в произведениях одного автора и / или одного жанра*. В статье рассматриваются различные возможности использования понятия «магистрального сюжета» (в том числе как проявления «самоинтерпретации» автора), и раскрывается его эвристический потенциал для исследования современной культуры.

Основная часть. Начиная с романтиков с их интересом к всему спектру проявлений человеческого духа, одной из заметных тенденций гуманитаристики становится изучение глубинных основ человеческой культуры. При этом в разных дисциплинах нередко независимо друг от друга возникали идеи, потенциально способные к взаимодополнению. Так, еще в XIX веке фольклористы начали составлять каталоги мотивов, многие из которых проявляются в культуре практически всех народов; наиболее широкое признание получил индекс фольклорных мотивов Аарне-Томпсона.

Позже, отталкиваясь уже не от эмпирической базы, а от теоретических построений, З. Фрейд, и в особенности К. Г. Юнг, предложили свои объяснения всеобщих ментальных структур («архетип» у Юнга), находящихся выражение в человеческой культуре. Идея архетипа, в свою очередь, повлияла на осмысление «формулы» фольклора и мифологии. В частности, М. Элиаде писал про универсальность структуры обряда перехода [1, 122], а Дж. Кэмпбелл выделил фабульный инвариант мифа и эпоса, названный им «мономифом» [2, 34], структура которого проявляется в самых разнообразных текстах – от «Махабхараты» до «Гарри Поттера» включительно.

На протяжении всего XX в. происходит взаимопроникновение и взаимообогащение «индуктивного» (от анализа массы текстов – к выведению формул) и «дедуктивного» (от общего представления о структуре психики – к толкованию конкретных произведений) подходов. Возникают все новые теории, уточняющие суть культурных инвариантов как в традиционном, так и в авторском художественном творчестве. В частности, труды В. Проппа привели к применению близких к структурализму методов для обработки как фольклора, так и современных литературных произведений. Ю. Лотман пишет, что все произведения одного жанра можно рассматривать как один текст, имеющий систему инвариантных правил; более того, в качестве единого текста можно представить и всю литературу определенного периода [3]. А значит, можно составить для каждой эпохи или для каждого жанра алгоритм, подобный тому, который В. Пропп разработал для народной сказки [4].

Эти теоретические поиски имеют несомненное значение. Однако, практически всегда одним из результатов такой обработки становится потеря всякого *индивидуального* своеобразия автора и произведения. А значит, подобные методы имеют довольно четко очерченные пределы применения.

С другой стороны, культурологи и литературоведы отметили существование сугубо личных, авторских инвариантов, обеспечивающих некое внутреннее единство творчества, даже если речь идет о разных формах и жанрах. Называли это явление по-разному. Для М. Лифшица это «патос»: «У каждого автора, если он не простой литературный промышленник, есть свой *патос*, своя золотиносная жила, которую он открывает в себе, и это открытие обычно связано с началом его сознательной жизни» [5, 4]. Для Ю. Борева схожим по смыслу термином является «креатив»: «Важнейшим фактором, порождающим художественный замысел, определяющим все его неповторимое своеобразие, является креатив (творческий и творящий фундаментальный глубинный слой личности). Воздействие этого креатива определяет личностное своеобразие и инвариантное ядро всех художественных произведений данного писателя» [6, 176]. Р. Якобсон, на основании исследования творчества А. Пушкина (в частности, мотива оживающего памятника) пришел к выводу об инвариантах, обусловленных глубинным порождающим слоем духовного мира автора. М. Гершензон, также исследуя творчество Пушкина, писал о личном «каноне» писателя.

По нашему мнению, наибольший эвристический потенциал имеет термин «магистральный сюжет», находящийся в позиции золотой середины между «объективизмом» и «субъективизмом». Автор этого понятия – Л. Пинский, глубокий и оригинальный исследователь, чья жизнь началась в Белоруссии, а профессиональная деятельность (до переезда в Россию) была связана с Украиной.

Исследуя литературу Западноевропейского Возрождения, прежде всего, творчество У. Шекспира, он широко использовал авторское понятие, обозначающее наиболее общую тематически-сюжетную схему: «*Магистральным сюжетом* жанра ... следует называть то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника. Иначе говоря, то, что дает нам право говорить о *комедии* Шекспира, Лопе де Вега или Мольера, о *трагедии* Шекспира, Кальдерона и Расина, о *романе* Бальзака, Диккенса, Кафки и, соответственно, о традиции, влиянии каждого...» [7, 50]. Таким образом, отдельные произведения данного жанра предстают модификациями единой фабулы.

Используя понятие «магистрального сюжета» для характеристики типологически сходных произведений разных авторов, мы конструируем идеальную схему произведения этого жанра. Тогда все конкретные образцы становятся примерно тем же, что фольклорные варианты единого сюжета – то есть, разнообразными интерпретациями заданной темы. Такой подход позволяет оценить степень индивидуального «отклонения» каждого автора и каждого его текста.

Особенно четко это проявляется в случае с жанровой литературой. Сам Л. Пинский в этой связи писал о магистральном сюжете в таких жанрах как плутовской и пасторальный роман, «байроническая» поэма. Однако можно говорить и о единстве сюжета и в других случаях. Под влиянием трудов В. Проппа, Е. Мелетинского и других, появились исследования структуры научной фантастики и детектива; например, Т. Кестхейи выделил схожесть актантов сказки и детектива. Кроме исследования жанров, есть попытки выделить «формулы» литературного вида (например, выделение А. Кирилюком семиотики дискурса новеллы [8]).

В современной популярной культуре (прежде всего – в литературе и кинематографе) четко видны базовые сюжетные схемы, связанные с социальными падениями и взлетами героев:

- 1) верх – низ (история падения героя);
- 2) низ – верх (история успеха во всех ее модификациях);
- 3) низ – верх – низ (редкий, в основном – морализаторский вариант);
- 4) верх – низ – верх (наиболее распространенная и в фольклоре и в современном искусстве схема, где за инициационными испытаниями следует возвращение и даже повышение социального статуса героя; может разрабатываться в любой форме – от романа-эпопеи, такого как «Иосиф и его братья» Т. Манна, и до мультфильма);

- 4) верх – низ – верх – низ (редкая, но интересная модель, где герой, вернувший свой высокий статус, оказывается им не удовлетворен, и выбирает жизнь менее привилегированную, но более насыщенную и «настоящую», как в «Никогде» Н. Гэймена).

В тех случаях, когда мы применяем понятие магистрального сюжета не к целому жанру, а к творчеству одного автора, следует вспомнить две оговорки, сделанные самим Л. Пинским. Во-первых, понятие «магистрального сюжета» (в отличие от «патоса» М. Лифшица и «креатива» Ю. Борева) «...неприменимо к художникам, пережившим в духовном и эстетическом своем развитии коренные, переломные изменения ... Как правило, понятие магистрального сюжета плодотворнее в применении к старым ... мастерам, исходившим из более или менее твердых, общепринятых в литературной или народной традиции, норм жанра, чем применительно к писателям 19-20 вв...» [7, 51].

Во-вторых, когда писатель работал в разных жанрах, у него может быть несколько магистральных сюжетов. Например, у Шекспира есть отдельные сюжеты комедий и трагедий. Для комедии это, по мнению Л. Пинского: «клубок из нескольких любовных историй, - то параллельно протекающих, то

пересекающихся, то сплетающихся воедино, - со всякими превратностями и превращениями, внешними переменами (в положении персонажей) и внутренними метаморфозами (в их чувствах, влечениях), - во всех отношениях разрешающихся счастливыми развязками, соединением любящих ко всеобщему удовольствию – персонажей, исполнителей, зрителей» [там же, 53].

Магистральным сюжетом всех шекспировских трагедий 1600-х годов Л. Пинский назвал конфликт человека с миропорядком: герой вначале идеализирует мир и людей, причем «трагическое заблуждение» приводит его к ошибкам, а порой и преступлениям. Затем, прозрев относительно сущности мира и самого себя, он гибнет, искупив свою вину, и подтвердив величие и свободу человеческой личности.

Кажется уместным дополнить это общее определение типологией героев трагедий с помощью таких категорий как «действующее лицо» (В. Пропп) или «актант» (А. Греймас), которые выдвигают на первый план не атрибуты, а функции, выступая инвариантом по отношению к конкретным персонажам. Применение такого подхода показывает, например, что для произведений с наивысшим уровнем обобщения Шекспиру оказался необходим совершенно конкретный набор актантов, во взаимодействиях которых наиболее ярко раскрываются суть человеческих отношений.

Критики занимались классификациями героев Шекспира и в масштабе отдельных произведений, и в контексте всего наследия автора. Уже у В. Белинского есть интересное разделение героев «Гамлета» по уровням: Гамлет и Офелия – высший мир, Лаэрт – средний мир, Полоний, королева и король – низший. Любопытно, что классификация Белинского идеально накладывается на мифопоэтические представления о трехчленном вертикальном делении Космоса на Небо, Землю и Подземный мир.

Л. Пинский выделяет такие присутствующие практически во всех шекспировских пьесах образы, как «Всякий Человек», «Знающий Человек» и «Действующий Человек». Однако, в основном, он пользуется понятием роли. Таких ролей восемь: «герой», «антагонист», «героиня», «антигероиня», «друг героя», «помощник антагониста», «подруга героини» и «буффон». Несколько персонажей могут выступать в одной роли, и наоборот. Классификация Л. Пинского имеет значительный эвристический потенциал, однако не исчерпывает тему, хотя бы потому, что разные драматические жанры предполагают разные конфигурации действующих лиц.

Для четырех «великих» трагедий Шекспира (а также «Тита Андроника», отчасти - «Цимбелина» и «Перикла») характерна совершенно определенная структура функций-отношений основных действующих лиц. Эту структуру можно систематизировать в виде таблицы:

	«Гамлет»	«Отелло»	«Макбет»	«Король Лир»
Интриган	Клавдий	Яго	Макбет	Эдмунд
Женщина Интригана	Гертруда	Эмилия	Леди Макбет	Гонерилья, Регана
Жертва	Отец Гамлета	Дездемона	Дункан, Банко	Лир, Глостер, Корделия
Орудие	Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн	Отелло, Родриго	Убийцы	Лир, Глостер
«Подставленный»	Гамлет	Кассио	Малькольм	Эдгар
Трагическая героиня	Офелия	Дездемона	Леди Макдуф	Корделия

Именно такой состав действующих лиц придает конфликтам особую силу и напряженность, одновременно обладая достаточной гибкостью для создания совершенно разных характеров, фабул и сюжетных миров. Эта инвариантная «шекспировская трагедийная система» образов и их отношений многократно подвергалась художественной интерпретации в литературе и в кино. Она может проявляться практически в любом виде и жанре искусства – до анимации включительно. Так, именно использование подобного расклада в значительной степени обеспечило феноменальный успех диснеевского «Короля Льва».

Помимо параллелей с другими представителями «своего» типа, шекспировские герои могут быть включены и в иные семантические связи. П. Акرويد пишет: «Комические слуги из первых пьес превращаются в Яго или Мальволио; шут из ранних комедий становится Шутом к «Короле Лире» или могильщиком в «Гамлете»; ревность в «Виндзорских проказницах» становится смертоносной в «Отелло...» [9, 379].

Еще одна примечательная черта Шекспира – дублирующие сюжетные линии, то есть повторение того же магистрального сюжета в одном произведении, что, по мнению Б. Шалагинова, позволяет изучить варианты человеческого выбора и демонстрирует неисчерпаемость жизни. В дальнейшем этот же принцип был доведен до своего предельного развития в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого, где мы видим десятки вариантов обработки одной и той же темы.

Таким образом, помимо случаев отчетливого проявления магистрального сюжета, существует возможность его существования в «слабой форме». Речь идет о группе произведений одного автора, фабула которых более или менее различна, однако степень структурного сходства превосходит уровень обычных совпадений.

У некоторых современных писателей такие «самоссылки» (постоянная реинтерпретация уже знакомых реципиенту мотивов) – становятся настолько важным элементом поэтики, что весь комплекс произведений может рассматриваться как единый текст, где значения отдельных элементов становятся понятны только в общем контексте. Незнание такой авторской мифологии существенно обедняет образы.

В творчестве авторов, имеющих свой индивидуальный магистральный сюжет, возникает эффект «мерцания смыслов», когда за каждым образом встают все его изоморфы. Это заставляет вспомнить слова К. Г. Юнга о том, что лишь все архетипные образы вместе могут раскодировать соответствующий архетип. Для более глубокого понимания этого феномена плодотворным может быть обращение к введенному Я. Голосовкером понятию «смыслообразы» как совокупности индивидуальных образов, имеющих один логический смысл [10, 126]. О. Забужко назвала этот феномен «разработкой темы гроздьями»; причем отметила, что в творчестве некоторых авторов имеется «итоговое» произведение, которое объединяет сразу все ключевые темы [11, 259]. Заметим, что такие «суммы» собственного творчества встречаются не только в литературе – к ним можно отнести, например, такие картины С. Дали как «Ловля тунца» и «Галлюциногенный тореадор», где художник сводит воедино все темы и все стилистические приемы, которые были характерны для разных периодов его творчества.

В качестве одного из проявлений «самоинтерпретации» – постоянного обращения к образам, имеющим для автора особое, личное значение – можно рассматривать и создание разных *редакций* того же текста. Иногда автор дает пояснения внесенных им правок (например, в предисловиях к переизданиям), в других случаях про творческую эволюцию можно судить только исходя из самих текстов. В некоторых случаях ранние редакции воспринимаются как менее ценные, и публикуются разве что в полном собрании сочинений в разделе «другие работы». В других – варианты сосуществуют в качестве отдельных произведений с общей фабулой – это и есть «минимальная» форма существования магистрального сюжета.

Основных причин создания редакций литературного произведения две. Первая – это совокупность *внешних* факторов, чаще всего связанных с изменившейся социально-исторической обстановкой, требованиям редакторов, необходимость создать сокращенный журнальный вариант, или же наоборот, восстановить первоначальный вариант и др. Вторая – это *внутренние* изменения взглядов самого автора. Постепенная трансформация воззрений и творческих принципов становится особенно заметна, когда речь идет о написании цикла, которое растягивается на годы, иногда – на десятилетия. По ходу серии может меняться даже жанр произведений, еще чаще возникает необходимость согласования ранних текстов с более поздними, что достигается путем изменения фабулы и унификации стиля. Иногда такие правки являются спорными: критики до сих пор не пришли к согласию по поводу того, какая версия «Меча в камне» Т. С. Уайта имеет большую художественную ценность, а издатели переиздают оба варианта в зависимости от целевой аудитории. В любом случае, согласование редко бывает идеальным. При минимальных правках поздние тексты остаются слишком отличными от ранних, при максимальных – переписанный текст может утратить эмоциональную свежесть. Порой бывает заметен эффект палимпсеста, проявляющийся в мелких несогласованностях – реликтах первичного текста, не замеченных автором при правке.

Возможно, рекордное число различных печатных версий тех же произведений принадлежит С. Прокофьевой. Ее произведения меняют названия, корректируются при каждом переиздании, а иногда полностью переделяются, причем новые версии сосуществуют со старыми. Эта писательница привлекает внимание также наличием нескольких версий собственного магистрального сюжета и постоянной целенаправленной работой с смыслообразами: судя по правкам, она создает собственную мифологию и задним числом циклизует произведения, изначально писавшиеся как отдельные.

Отметим, что разные интерпретации одного исходного текста может дать и иллюстратор, возвращающийся к работе над тем же произведением после значительного перерыва.

Вероятно, наиболее интересными случаями сосуществования разных редакций текста являются две версии шекспировского «Гамлета» и две – «Короля Лира». Издатели продолжают презентовать публике «сводный» текст «Гамлета», но версии «Лира» имеют тенденцию к разделению. В многих современных англоязычных изданиях их разночтения отмечены шрифтом; в «Оксфордском Шекспире» оба варианта напечатаны отдельно, как имеющие свою логику и свою художественную ценность [12]. По всей видимости, создание второй версии было вызвано впечатлениями автора от постановки первого варианта.

Промежуточное положение между «внешними» и «внутренними» факторами правок текста занимает также стремление автора адаптировать текст для новой аудитории. Это может быть переделка для детей (например, Льюис Кэррол в 1890 написал «Алису для малышей»). Нередко встречается модернизация текста для нового поколения читателей, которая может быть более или менее удачной в разных произведениях того же самого автора. Прогресс техники искушает режиссера осовременить фильм, особенно в жанре фантастики, как это сделал Дж. Лукас с «первыми» «Звездными войнами».

Достаточно велико влияние национальной аудитории. Даже при таких близких культурах как британская и американская иногда требуются правки с созданием отдельных редакций. В кинематографе бывают случаи альтернативной идеи или финала. Например, «Хороший, плохой, странный» (современная южнокорейская версия классического вестерна С. Леоне) имеет два финала: «оптимистичный», рассчитанный на дальневосточную аудиторию, и пессимистичный – на западную. Тут мы касаемся такой темы как *режиссерская версия* фильма, которая может не просто включать новые сцены (полная версия «Возвращения короля» П. Джексона идет около четырех часов – на час больше, чем в кинотеатре), но и серьезно отличаться и по фабуле и по тональности.

Тема «самоинтерпретации» автором своих намерений, их результатов и рецепции произведения, заметна и в других видах искусства. В музыке это различные аранжировки того же произведения, которые могут принадлежать самому композитору. В живописи авторские копии или нетворческие самоповторения могут быть связаны с коммерческим расчетом, в то время как создание самоценных вариантов обусловлено творческими поисками при интерпретации значимой темы. По мнению В. Личковаха, именно такие «лично-архетипные» смыслы имели Руанский собор для К. Моне, «летающие влюбленные» для М. Шагала [13, 58-60]. В определенном смысле, персональным инвариантом является излюбленный типаж художника (например, женщины Ф. Рокотова), иногда доходящий до остро характерной стилизации (А. Модильяни).

Наконец, к теме самоинтерпретации автора имеет отношение создание произведений на ту же тему в разных видах искусства. Иногда характер творчества остается тем же: писатель, выступая в роли сценариста при экранизации собственного произведения, по-прежнему работает со словом. В других случаях речь идет о разработке того же сюжета с помощью совершенно разных знаковых систем. Примером может быть картина Т. Шевченко «Катерина», являющаяся не иллюстрацией, а противодополнением к одноименной поэме того же автора.

Заключение. Исходя из всего вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что под «магистральным сюжетом» следует понимать наиболее общую инвариантную сюжетно-тематическую схему, которая может проявляться на разных уровнях: группы произведений одного автора; всего творческого наследия; жанра или направления. Представляется вполне возможным выделять магистральные сюжеты более высокого уровня обобщения (подобно «мономифу» Дж. Кэмпбелла). Например, проведение исследования в духе культурологической герменевтики может позволить выделить магистральные сюжеты отдельных культур (в шпенглеровском смысле этого слова). Все конкретные произведения, имеющие общий магистральный сюжет, могут рассматриваться в качестве взаимодополняющих художественных интерпретаций одного инварианта, в совокупности раскрывающие заложенный в нем смысловой потенциал. Показано, что термин, разработанный для анализа литературных текстов, релевантен и для других видов искусства, что позволяет говорить о его значительном культурологическом потенциале. Поэтому понятие магистрального сюжета, имеющее совершенно конкретный смысл, но не имеющее «размерности», кажется более емким и гибким, чем схожие по смыслу термины, которые характеризуют какой-то один аспект явления, и может использоваться в качестве обобщающего. Дальнейшее рассмотрение разнопорядковых культурных явлений с применением данного категориального аппарата может привести к открытиям новых закономерностей бытия человеческого духа в его объективированной в художественном творчестве форме.

Литература:

14. Элиаде М. Священное и мирское. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
15. Кэмпбелл Дж. Мифический образ. - М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683 с.
16. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. - 384 с.
17. Пропп В. Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
18. Лифшиц М. А. Вместо предисловия // Собрание сочинений. В 3-х томах. – Т. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 432.
19. Боров Ю.Б. Эстетика. – М.: Просвещение, 1988. – 496 с.
20. Пинский Л. Е. Магистральные сюжеты. – М.: Советский писатель, 1989. – 412 с.
21. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла. – Одесса: Астропринт, 1998. – 144 с.
22. Акройд П. Шекспир. Биография. – М.: Колибри, 2010. – 736 с.
23. Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолюте // Логика мифа. - М., 1987. - с. 114-165.
24. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
25. Shakespeare W. Complete Works. – Oxford: Clarendon Press, 2001. - 1274 p.

26. Личкова В. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть: Монографія. – К.: НАКККіМ, 2011. – 224 с.

Ключевые слова: культурологическая герменевтика, художественная интерпретация, магистральный сюжет, инвариант, архетип.