

Марк СОКОЛЯНСКИЙ

## ПУАНТ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ КОНЦОВКИ

### ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Термин «пуант» на первый взгляд может показаться экзотическим и не вполне подходящим для рассуждений о драматической композиции. Да и понятие «концовка» (Ending, Finalität) отнюдь не часто фигурирует в теоретических трудах о драматургии. Значительно чаще встречается слово «развязка». Нормативные представления о композиции драматического сюжета привычно укладываются в известную цепь: экспозиция – завязка – кульминация – развязка.

Не вдаваясь в споры об универсальности такой схемы, сразу же замечу, что понятия «развязка» и «концовка» не идентичны по смыслу: концовка пьесы может и не содержать развязки в прямом смысле этого слова. Даже Аристотель, положивший начало логическому изучению драматической композиции, пришёл к выводу, что в трагедии «развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы» [1, с. 89]. Между тем, история драмы нового и новейшего времени вносит заметные коррективы в это достаточно жёсткое правило.

К примеру, один из виднейших мастеров так называемой «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. Бернард Шоу явно отталкивался от буквалистского понимания такого правила: *«...Если драматург отказывается изображать несчастные случаи и катастрофы и берёт в качестве материала пласты жизни, он тем самым обязуется писать пьесы, у которых нет развязки. Теперь занавес уже не опускается над бракосочетанием или убийством героя; он опускается, когда зрители увидели кусок жизни, достаточной для того, чтобы можно было извлечь из него какой-то урок, и теперь они должны либо покинуть театр, либо опоздать на последний поезд...»* [9, с. 500].

Можно привести много примеров если не полного отхода от обсуждаемого правила *аристотелевского* (по определению Брехта) театра, то трансформации его понимания многими мастерами драмы XX века, будь то Пиранделло, Брехт, Маяковский, Жироду, Ионеско и др. Частое переосмысление канона видными мастерами драмы, даёт определённые основания не отождествлять термины «развязка» и «концовка». Их

различие не ускользнуло от понимания наиболее проницательных литературоведов первой половины прошлого века. Ещё в 1920-е гг. Б. В. Томашевский писал о драматургии: «...Развязка не всегда совпадает с концовкой. В качестве замыкающего момента вводятся обычно особые речи «под занавес»: в зависимости от характера пьесы в этих речах заключается или сентенция, как бы резюмирующая моральное значение пьесы, или характеристическая для главного комического персонажа реплика (ср. заключительные слова Сганареля в «Дон Жуане» Мольера)...» [8, с.171].

В новейшей теоретической литературе можно, однако, столкнуться с игнорированием разницы между концовкой и развязкой. Так, немецкий исследователь Петер Бёниш считает, что «понятие концовки (Finalität – М.С.) обозначает, в частности, варианты телеологической доминанты, обусловленной каузальной логикой, которая в финальном моменте приводит к разрешению и объединению всех сюжетных линий...» [12, с. 135]. В этом наблюдении, думается, очень важна оговорка «в частности», ибо драма новейшего времени чрезвычайно богата примерами, к которым такое категорическое суждение вряд ли приложимо.

Но обратимся к понятию, вынесенному в название предложенной темы. Термин «пуант»<sup>1</sup> традиционно приложим к таким жанрам, как эпиграмма, анекдот, реже – басня и обозначает собою краткое остроумное заключение текста. Расширенное употребление понятия встречается не столь часто, однако оно уже было зафиксировано в справочных изданиях. Так, в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского, помимо традиционного, предложено и «расширительное толкование пуанта», каковым является «всякая резкая концовка в строфе или стихотворении, содержащая остроумное выражение, афористическую мысль или неожиданный вывод...» [5, с. 228]. Помимо этого, А. Квятковский склонен рассматривать пуант как разновидность концовки, наряду с эпилогом, развязкой, моралью (в басне), эпифорой и т. д. Причём диапазон жанров, к которым приложим термин, расширяется имплицитно, да и не только имплицитно: к примеру, пуантом именуется неожиданное разрешение конфликта во многих новеллах О.Генри.

Тенденция к расширению жанрового поля употребления термина характерна и для новейшего немецкого словаря литературоведческих терминов, где даётся такое определение: *«Пуант – остроумный неожиданный акцент, в котором шутка или эпиграмма достигает высшей точки, создаваемой непредвиденным переходом*

---

<sup>1</sup> От французского **pointe** (остриё).

*происходящего от однозначности к многозначности или прочим эффектам удивления, а воспринимающего побуждает к пересмотру своего понимания...» [13, с. 619].*

Исходя из разделения сюжетно-композиционных приёмов на *канонические* и *свободные*, предложенного ещё Б. Томашевским [8, с. 156], можно признать пуант в драматургии свободным приёмом, то есть не обязательным, хотя и достаточно распространённым, а потому заслуживающим специального изучения.

Поскольку драматические сочинения в большинстве своём предназначены для сценического исполнения, понятно, что пуант может быть текстуально выраженным (кстати говоря, достаточно разнообразно), но кроме того, бывает реализован сугубо театральными средствами, даже без текстуального основания. Эти обстоятельства усиливают научную необходимость классификации пуанта в концовках драматических произведений.

Наверное, проще всего дифференцировать комические и трагические пуанты, исходя из опыта, главным образом, классицистской драмы. Однако даже в драматургии западноевропейского и русского классицизма характер пуанта не всегда детерминирован жанром пьесы. Комический и трагический финалы отнюдь не в каждом случае однозначно соотносятся с жанровой природой драмы. Примерами могут служить хотя бы «Дон Жуан» и «Мизантроп» Мольера или «Горе от ума» Грибоедова.

Чисто формальная классификация вербального пуанта в пьесе сводится, по сути, к дифференциации **по размеру** и также вряд ли подходит для обстоятельного анализа драматического текста. Размер концовок драмы, даже при беглом взгляде, может впечатлить разнообразием. Так, поразительное разнообразие пуантов содержится в драматургии Шекспира: это может быть конец финального монолога героя (как в «Буре»), и краткая тирада в завершение пьесы как слова герцога в «Ромео и Джульетте», и философическая реплика, как в «Короле Лире», и т. д. Между тем в тираде и монологе функцию пуанта может выполнять лишь последняя фраза, и уже эта возможность лишает указанную попытку классификации по размеру должной основательности.

По-видимому, целесообразно дифференцировать драматургические пуанты по **формально-содержательному** принципу, принимая при том во внимание специфику литературных и театральных направлений, определивших в значительной степени и конфликтную основу, и поэтику тех или иных драматических произведений. Опираясь на богатый материал истории драмы, главным образом, нового времени, можно выделить несколько разновидностей пуанта.

1. Пуант как *мораль, поучение*, вытекающие из всего содержания пьесы. Такого рода чёткие и лаконичные концовки были типичны для классицистской драматургии. Показателен, например, пуант комедии Фонвизина «Недоросль». Стародум, указывая на госпожу Простакову, восклицает: «Вот злонравия достойные плоды!».

2. Пуант как *декларация последнего события или последнего поступка героя*. Таким пуантом завершаются комедия В. Капниста «Ябеда», да и «Горе от ума» Грибоедова. Если вспомнить аристотелевское определение **перипетии** как «перемены событий к противоположному» [1, с. 73], такого рода финал с выразительным пуантом можно считать средством реализации перипетии: Чацкий в начале пьесы счастлив от ощущения «дыма отечества», в финале же он бежит от него. Интересно, что такого пронизательного критика, каковым и в молодости был Н. Я. Берковский, не удовлетворил финал в знаменитом спектакле Мейерхольда «Горе уму»: «...Последняя тирада – «пойду искать по свету» - даётся без эмфазы. Чацкий перебивает её вознёй с шубой...» [3, с. 266]. Указанием на неправомерность стёртой эмфазы подчёркнута функция последней фразы Чацкого как пуанта.

3. Пуант как *вынесенная в финал кульминация событийной основы действия драмы*. Когда вся концовка окрашена в трагические тона, речевой пуант может выражать высшую концентрацию трагизма. Так, в исторической драме А. К. Толстого «Царь Фёдор Иоаннович» последний монолог заглавного персонажа завершается восклицанием-вопросом: «...боже, боже! За что меня поставил ты царём?». Комедия А. В. Сухова-Кобылина «Дело» кончается выразительным монологом Тарелкина, последние слова которого звучат отнюдь не комедийно: «...Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой, да надемшись мой мундиришко, прошёлся бы по твоему пепелищу: вот, мол, тебе, чёртов сын...».

Подобные пуанты не только подводят печальный итог представленному событию или череде событий, но подчас предлагают ещё и неутешительный социальный прогноз. Так, пьеса Михаила Булгакова «Дни Турбиных» заканчивается невесёлым застольем в доме на Алексеевском спуске. Последний обмен репликами к тому же содержит театральную образность:

*«Николка. Господа, сегодняшний день – великий пролог к новой исторической пьесе.*

*Студзинский. Кому – пролог, а кому – эпилог.»*

4. Нередки случаи, когда пуант содержит в себе своего рода *философское заключение* по поводу того, что было показано зрителям. Классический пример – мудрая и невесёлая песенка шута Фесте, заключающая комедию Шекспира

«Двенадцатая ночь, или что угодно». Не связанная напрямую с конкретно-событийной канвой пьесы, она как будто возвращает зрителя к содержанию увиденного, заставляя посмотреть на него новым взглядом. Польский теоретик литературы Ежи Фарыно метко характеризует основу таких приёмов как «принцип палиндромной дешифрующей или эксплицирующей установки» [10, с. 488]. И хотя, по наблюдению Л. Пинского, во всех развязках зрелых комедий Шекспира есть «оттенок утопического» [6, с. 125], *палиндромно-дешифрующий* взгляд позволяет и в утопии разглядеть *эксплицированный* трагизм<sup>2</sup>.

Иногда дидактизм философической концовки как будто снимается или притушёвывается более оптимистическим, а то и легкомысленным, на первый взгляд, пуантом. Пьеса И. Бабеля «Закат», например, завершается как бы на оптимистической ноте:

*«Бен Зхарья... День есть день, и вечер есть вечер. Всё в порядке, евреи. Выпьем рюмку водки.*

*Лёвка. Выпьем рюмку водки!»*

Но этому застольному оптимизму предшествуют сугубо драматические, доходящие до трагизма события, заслонить которые не может ни алкоголь, ни философичность слов раввина.

Одну из самых острых и не для одной лишь эпохи злободневных драм Евгения Шварца «Дракон» венчает взволнованное обращение Ланцелота, относящееся как к действующим лицам, так и к зрительному залу: «...Я люблю всех вас, друзья мои. Иначе чего бы ради я стал возиться с вами. А если уж я люблю, то всё будет прелестно. И все мы после долгих забот и мучений будем счастливы, очень счастливы, наконец!».

Сюжетные перипетии пьесы в большей мере исполнены тех самых «забот и мучений», на фоне которых пафос последних слов героя воспринимается скорее как психотерапевтический сеанс оптимизма, а не пророчество.

5. С пуантом эпиграмм или анекдотов соотносится – формально и семантически – такая разновидность драматической концовки, как откровенно *неожиданный*, а тем более – *экстравагантный* пуант. Иногда он и в самом деле бывает анекдотичен, как, например, приводимый ещё Томашевским в пример финал мольеровского «Дон Жуана». За последним событием в сюжетной цепи (Дон Жуан проваливается сквозь

---

<sup>2</sup> Британский исследователь Френк Кермоуд, анализируя трагедию Шекспира «Король Лир», находит, что в финале пьесы приобретает «апокалиптические очертания» [11, с. 92].

землю) следует пуант – последние слова слуги Дон Жуана Сганареля: «...*Не повезло только мне. Моё жалованье, моё жалованье, моё жалованье!*».<sup>3</sup>

Экстравагантный пуант встречается и в драматургии XX века. Ярчайший пример – пьеса М. Горького «На дне». В финале обитатели ночлежки поют песню «Солнце всходит и заходит...», вбегает Барон с сообщением, что на пустыре Актёр удавился, и венчает пьесу пуант – реплика Сатина: «Эх... испортил песню... дур-рак!». В комедии Н. Эрдмана «Самоубийца» пуант звучит скорее трагически, чем комически. Это предсмертная записка Феди Петунина: «Подсекальников прав. Действительно жить не стоит». Аналогично, хоть и несколько двусмысленно звучит пуант в другой пьесе того же драматурга «Мандат». Павел Сергеевич Горячкин обращается к матери: «Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша?». Иногда такая экстравагантность пуанта не сразу осознаётся читателем или зрителем. В обращениях к драматургии Эрдмана в пору горбачёвской *перестройки* и в 1990-е гг. реплика Горячкина могла выглядеть странноватой, но в то время, когда Эрдман творил, она была вполне созвучна времени.

В принципе же проставленные в неожиданных пуантах смысловые акценты не могут, по-видимому, претендовать на всевременную злободневность. Такой эффект, пожалуй, возможен тогда лишь, когда разрешается бытовой, но не социально заряженный конфликт. Например, фильм видного американского режиссёра Билли Уайльдера «Некоторые любят погорячее» („Some Like It Hot“)<sup>4</sup> заканчивается репликой „Nobody is perfect“, которая вскоре в разноязычных странах стала поговоркой. Но это скорее исключение, чем правило.

Пьеса Александра Володина «Пять вечеров» завершается словами Тамары: «Ох, только бы войны не было!..» В конце 1950-х гг., когда пьеса появилась, такой пуант был ещё актуален и понятен многим читателям и зрителям. Два десятка лет спустя в кинофильме по пьесе «Пять вечеров» те же слова в искреннем и глубоком исполнении Людмилы Гурченко выглядели, пожалуй, несколько анахроничными. Прошло ещё три с лишним десятка лет, и снова этот пуант обретает печальную актуальность.

6. Границы возможных решений пуанта драматического в сравнении с недраматическими жанрами значительно раздвинуты за счёт того, что они могут быть реализованы без речи персонажей «под занавес», а то и вовсе без слов. Так, функцию пуанта может выполнять заключающая пьесу авторская ремарка. Классический случай

---

<sup>3</sup> Перевод А. В. Фёдорова.

<sup>4</sup> В советском прокате фильм шёл под глуповатым названием «В джазе только девушки».

– финальная ремарка в «Борисе Годунове» Пушкина. Примеры можно найти и у Чехова. Ремаркой заканчивается пьеса «Иванов»: «Отбегает в сторону и застреливается». При всём преклонении перед Чеховым-драматургом трудно признать эту ремарку удачным сценическим пуантом. Вл. И. Немировичу-Данченко, как известно, эта пьеса не понравилась, да и сам драматург признавался в письме к А. Суворину: «Я уже принялся за Иванова... Выходит складно, но не сценично...» [2, с. 32]. Как справедливо писал С. Д. Балухатый, попытка Чехова выдти в «Иванове» из «унаследованных им рамок драматического действия... не имела радикального новаторского значения...» [2, с. 50]. Достаточно сравнить эту концовку с тем, как блестяще решён финал «Чайки», где также один из героев (Треплев) кончает жизнь самоубийством<sup>5</sup>, чтобы по достоинству оценить тот прорыв к высокому мастерству, который совершил Чехов-драматург на рубеже веков.

Разнообразны ремарки-пуанты в драматургии современника Чехова Бернарда Шоу, пережившего, правда, русского классика почти на полвека, и всегда чрезвычайно высоко ценившего чеховскую драматургию. Правда, некоторые из этих ремарок, вполне понятные в чтении, весьма затруднительны для сценического воплощения. Так, в финале пьесы «Кандида» сложности любовного треугольника как будто разрешаются с уходом юного поэта Марчбенкса, на сцене остаются Кандида и её муж – проповедник Морелл, и в тексте следует заключительная ремарка: «Они обнимаются, но не знают тайны, которую унёс в своём сердце поэт». Прекрасный пуант в тексте, но вот сыграть на театре непознанную «тайну поэта» – это чрезвычайно трудно выполнимая задача для постановщика и актёров.

Ремарка-пуант как приём использовалась и в новейшей драме. Действие пьесы Григория Горина «Забить Герострата» заканчивается на том, что Креон не может вспомнить имена мастеров, восстанавливающих одно из чудес света – храм Афродиты, хотя отлично помнит имя Герострата. Далее следует ремарка: «Из глубины сцены доносятся удары падающих камня и песков». Такой пуант, безусловно, оптимистичен, ибо это слышны звуки восстановительных работ.

7. Другая разновидность пуанта без слов персонажей – это *пантомима*. Хрестоматийный пример – немая сцена в финале гоголевского «Ревизора». Правда, есть в финале и вербальный пуант – сообщение жандарма о прибытии настоящего ревизора. Однако же не во всех оригинальных постановках комедии жандарм появлялся. В знаменитом спектакле В. Мейерхольда пуант воплощался без

---

<sup>5</sup> Интересны рассуждения Н. Я. Берковского о «поэтике выстрелов» в драматургии Чехова [3, с.130].

эпизодического персонажа, выходящего на одну лишь реплику. Вот так описывает финал спектакля автор лучшей (на сегодняшний день) книги о Мейерхольде К. Л. Рудницкий: *«Опускался белый занавес. На нём была надпись: 'Приехавший по именному повелению из Петербурга ревизор требует чиновников к себе'. Занавес уходил вверх, и на сцене зрители видели застывших в предуказанных Гоголем позах персонажей спектакля. Скульптурная группа была недвижима. Далеко не сразу зрители догадывались, что перед ними стоят не актёры, а – куклы, что немая сцена – действительно нема и мертва...»* [7, с. 376].

В режиссуре Г. А. Товстоногова в Большом Драматическом Театре (1972 г.) немая сцена решалась как будто вполне традиционно. Все чиновники стояли, как вкопанные, лицом или вполоборота к залу, но после слов жандарма Лука Лукич Хлопов (его очень органично играл Николай Трофимов), по словам Гоголя, «потерявшийся самым невинным образом», теряется абсолютно: от страха падает замертво. Этот пуант при всей трагичности изображённого индивидуального события вполне вписывается в жанровые рамки комедии. Пантомимой заканчивался спектакль Н. П. Акимова по комедии Салтыкова-Щедрина «Тени» в театре Ленсовета (1952 г.)<sup>6</sup>; впрочем, примеров пантомимического решения пуантов можно привести предостаточно.

Допускаю, что предложенный перечень разновидностей драматического пуанта не является исчерпывающим, и проблема классификации приёма ждёт дальнейшего изучения. Тем не менее множественность и разнообразие художественных решений финала в драматических произведениях подтверждает необходимость чёткого разграничения понятий «развязка», «концовка» и «пуант», равно как и научную целесообразность использования последней из названных категорий при анализе драматического текста и его сценической интерпретации.

## Литература

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: ГИХЛ, 1957.
2. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. – Л.: Academia, 1927.
3. Берковский Н. Я. Литература и театр. – М.: Искусство, 1969.
4. Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. – М.: Сов. писатель, 1989.
5. Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1996.
6. Пинский Л. Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989.
7. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд.- М.: Наука, 1969.

---

<sup>6</sup> Об этом спектакле см. подробнее: [3, с. 550].



8. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Изд. 5-е. – М.-Л.: Гос. изд-во, 1930.
9. Шоу, Бернанд. О драме и театре. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1963.
10. Faryno, Jerzy. Введение в литературоведение. Wyd. II. – Warszawa: PWN, 1991.
11. Kermode, Frank. The Sense of Ending.- Lnd.; Oxford: Oxford Univ. Press, 1973.
12. Marx, Peter W. (Hrsg). Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. – Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Meltzer, 2012.
13. Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001.