

УДК 821.161.1 – 2 Андреев

В. А. Сухоруков

Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут»

Поэтика пьесы Л. Андреева «Реквием»

Сухоруков В. А. Поэтика п'єси Л. Андреева «Реквием». У статті здійснено аналіз поетики та жанрових особливостей драми Л. Андреева «Реквием». Доведено, що важливу роль у ній відіграють модерністські принципи та форми зображення: неоміфологізм, інтертекстуальність, мотивність, домінування образів-символів, іронія, гротеск. Це «нова драма», в якій зовнішній конфлікт та дія виведені за сцену, а ключову роль відіграє внутрішній конфлікт і підтекст, що знаходить реалізацію у неоміфологічній сюжетній лінії. Створена Л. Андреевим вже у перших драмах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в усіх наступних п'єсах.

Ключові слова: інтертекст, автоінтертекст, паратекст, міфопоетика, мотив, хронотоп.

Сухоруков В. А. Поэтика пьесы Л. Андреева «Реквием». В статье осуществлен анализ поэтики и жанровых особенностей драмы Л. Андреева «Реквием». Показано, что важную роль в ней играют модернистские принципы и формы изображения: неомифологизм, интертекстуальность, доминирование образов-символов, мотивность, ирония, гротеск. Это «новая драма», в которой внешний конфликт и действие выведены за сцену, а ключевую роль играет внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии. Созданная Л. Андреевым уже в первых драмах оригинальная модель стала инвариантной и лишь варьировалась в последующих пьесах.

Ключевые слова: интертекст, автоинтертекст, паратекст, мифопоэтика, мотив, хронотоп.

Sukhorukov V. A. Poetiks of L. Andreev's play «Requiem». In article is devoted to the thorough analysis of poetics and genre peculiarities of L. Andreev's play « Requiem». The study showed that the important role in this work play modernistic principles of representation of world and person as neomythologism, intertextuality, motify, dominating of symbolical types and characters, irony, grotesque.

This is the "new drama" which moves behind the scene external conflict and the action, the key role is played by internal conflict and subtext, which is finding realization in neomifological storyline. The study of L. Andreev drama's chronotop in various periods of his work, along with variability, demonstrates his apparent conceptual uniformity. The local framework, where he transfers the action in the play "Requiem", represents only spatial variations of the locuses of early dramas and plays of the second half of the 1900s, the invariant of which can be considered the room where the Life of Man flows in the work of the same name. Furthermore, in the play, aside from the spaceless chronotope offered to the spectator, it is steadily found, often dominating the open "space" chronotope, acquiring the symbolic spatial outlines of emptiness and night. The original model established by L. Andreev in the first dramas was invariant and only varied in subsequent plays.

Key words: intertext, autointerext, paratext, mythopoetics, motive, chronotop.

Наш исследовательский интерес к особенностям поэтики пьесы Л. Андреева «Реквием» объясняется неоднозначностью в оценках ее жанровой специфики. Большинство исследователей квалифицируют его как драму «панпсихе». В то же время, как полагает И. И. Москвина: «Контекст поздней прозы Андреева позволяет взглянуть на «Реквием» как на произведение, написанное в духе... постсимволизма (постмодернизма)» [2:232]. Исследовательница отмечает, что «подзаголовок этой трагедии («Игра»), хронотоп («театр в театре», вокруг которого абсолютная «пустота»), подчеркнута условные, в большинстве своем автоинтертекстуальные, фигуры героев (Маскированный, Директор театра, Режиссер, Художник, Гордый человек – «движущийся манекен», Влюбленные, наконец, деревянные зрители), сюжет, воссоздающий итоги опустошения и умирания человеческой души – все это свидетельствует о зарождении постмодернистской эстетики» [2:232]. Кроме того, она акцентирует внимание на традиционно важной роли интертекста и автоинтертекста в рамках жанровой структуры

произведения: «Интертекст пушкинских «Маленьких трагедий» сопрягается здесь с автоинтертекстом (трагедии «Жизнь Человека», новелл-мифов «Три ночи», «Воскресение всех мертвых» и т. д.), усиливая игровое начало и увеличивая философский масштаб обобщения авторской концепции... «Реквиема» [2:232]. Функции поэтики игры в пьесе исследовала Н. Эртнер. По ее мнению, игра в «Реквиеме» – категория универсальная, имеющая множество смыслов, структурирующая мотивы и лейтмотивы произведения» [3:102].

Помимо важной роли поэтики игры, в художественной структуре пьесы ученые отмечают также лежащий в ее основе традиционный для андреевской драматургии тип конфликта (человек и противостоящие ему законы мироздания, Судьба, Рок, Стена), представленный как внутренняя, нравственно-психологическая коллизия, запечатлевшая процесс самопознания человека, постижения им смысла и цели жизни, потребовавшая адекватных жанрово-композиционных способов воссоздания.

Соглашаясь с такими интерпретациями «Реквиема», возможно предложить и иные ракурсы его рассмотрения. Прежде всего, это сопоставление

«Реквіема» с незавершенной гаршинской драмой «Голоса», наброски которой не были известны Андрееву, но позволяют говорить об их типологическом сходстве. При этом в драмах и концепциях писателей очевидны и различия. Если Гаршин в финале приводил героя к осознанию счастья, смысла и цели жизни как стремления к Красоте, то, по Андрееву, человеческое сознание не способно проникнуть в суть процессов, происходящих как в нем самом, так и в душе Человека (ср. «Черные маски», «Мои записки»). При этом Гаршин добивался художественного эффекта условности сценического действия, погружая Человека в состояние сна. В «Реквиеме» же сценическая жизнь Человека (Директора театра) носит условно-игровой характер сама по себе, изначально (еще до начала запланированного «представления»).

В «Реквиеме» Андреев стирает грань не только между сознательным и бессознательным, но и между сном и реальностью, благодаря чему символическое начало подчиняет себе все элементы художественной структуры драмы. Действие происходит не просто как во сне, но, как подчеркивается в первой ремарке: «Все происходит в пустоте» [1:472]. Нетрудно догадаться, что «пустота» в данном случае означает не только сценическое пространство драмы. Как и вся жанровая структура, это образ глубоко символичен. Автор первой же фразой вводит нас в «среду существования» человеческого сознания, неспособного вырваться за ее пределы. Вся образная система драмы зависает в этой пустоте, подобно заключительному монологу Директора. Мифосимволические мотивы пустоты, сна и смерти находят свое воплощение и в пространственном образе самого театра в театре, расположенного в «пустой» комнате «мертвого дома», где «раньше была чья-то спальня», а теперь «только стена из старого кирпича отделяет...» героев «...от пустоты и ночи» [1:476].

Если топос пустоты является в первую очередь мотивным атрибутом внешнего и внутреннего аспектов хронотопа пьесы, то лейтмотивы призрачности и смерти – ее системы персонажей. Согласно обстановочной ремарке произведения, «свет рамп отраженно падает на... мертвые румяные лица» деревянных зрителей, давая «...им призрак жизни» [1:472]. Актеры, по мнению Маскированного, идут по сцене «странную, скользкую походкой, как призраки» [1:481]. Наконец, в соответствии с еще одной ремаркой, сам директор «очень бледен – почти как призрак» [1:483].

Мотив смерти (помимо уже упоминавшихся экспликаций) представлен в названии произведения и лежит в основе его сюжета. «Завтрашний спектакль, репетиция которого проходит перед

глазами заказчика пьесы («Реквиема») – Некого в черном, знаменует грядущую смерть Директора театра (Человека) и всего рода человеческого (Апокалипсис) [2:232]. Из реплик Директора зрители узнают о смерти его жены, детей, друзей (ср. «Жизнь Человека»). Все персонажи репетируемого спектакля должны умереть по ходу его действия, а лица актеров, согласно одной из ремарок, «мертвенны и странно неподвижны, как у трупов» [1:480]. Наконец, в финальном монологе ожидающий представления Директор предполагает, что он «давно уже умер, а все это только грезы... мертвого мозга... или той пустоты, которую он населял» [1:485].

«Молчалив и темен» [1:472] режиссер дьявольского спектакля в спектакле (ср. Некто в сером и Некто, ограждающий входы). По мнению Его Светлости, в помещении театра «должно быть пусто и немо» [1:477], как в сердце самого Директора. Обречены на немоту (молчание) не только бутафорские зрители, изоморфная им группа персонажей-статистов («десяток совершенно одинаковых, до смешного похожих людей с серыми, лишенными выражения лицами» [1:482]), но и проходящие пред взором Маскированного актеры, представляющиеся Директору «процессией безмолвных призраков» [1:482]. Впрочем, сама Жизнь Человека в финальном монологе Директора приобретает мифосимволические образные контуры «моря молчания, пустынного моря тишины и безмолвия» [1:486]. Таким образом, Андреев вновь приводит зрителей к традиционной для его творчества мысли о роковой неспособности человеческого сознания проникнуть в тайны бытия и адекватно выразить неподвластные ему истины Мироздания.

В то же время, жанровая специфика «Реквиема» предопределяет несколько иную, нежели в рассматривавшихся выше пьесах, природу действия и пространственно-временной символики. Сопоставление «Реквиема» с «Черными масками» обнаруживает в первой драме статичный тип коллизии. В этой «неподвижной» драме «нет событий, нет поступков, нет противостояния равноценных волей» [1:70]. Человек, человеческое сознание и противостоящий ему Рок в ней как бы изначально признаются явлениями разноуровневыми и неравносильными. Таковыми они и остаются на протяжении всего спектакля. Единственное, на что оказывается способной опустошенная человеческая душа, – это беспомощный призыв о милосердии, обращенный в никуда.

Такая «статичная» одноактная пьеса не дает возможности для создания подвижного хронотопа, поэтому изначально он выстроен более причудливо, чем в предыдущих произведениях. Сценическое пространство разделено на три части:

зрительний зал и сцену на сцене, в свою очередь поделенную пополам тонкой перегородкой. Здесь также сталкиваются более освещенные и менее освещенные подпространства. Однако все они, тем не менее, слишком хорошо видимы, чтобы в соответствии с андреевской концепцией служить пространственной оболочкой неких противостоящих Человеку космических сил. Шаг к разгадке пространственной символики драмы-мессы позволяет сделать анализ интерьера зрительного зала «маленького театра», заполненного грубо сколоченными куклами. Внешний пространственный план драмы явно носит бутафорский характер.

Истинный масштаб и глубину хронотопа Андреев задает с помощью уже упоминавшегося образа пустоты, в которой должно происходить действие. Кроме того, он вновь использует автоинтертекстуальный потенциал образов дома, заполненного пустыми, враждебными герою локусами-клетками (ср. «Мысль», «Собачий вальс»), дверей (множества невидимых глазу Директора дверей, через которые уходят в пустоту сначала Маскированный, затем – Режиссер), стены («стены из старого кирпича», отделяющей театр от «пустыни и ночи» [1:476]). Именно эта зыбкая граница («Да, ночь проходит и сквозь камень» [1:476]) позволяет понять глубину символики хронотопа драмы. Стремясь преодолеть «стену из старого кирпича», проникнуть во Вселенские пространство и время, человеческое сознание сталкивается с Роком (Его Сиятельство) и терпит крах.

Таким образом, Андреев, выстраивая своеобразный хронотоп, вновь смещает акценты с «панпсихического» на символическое образное начало и находит способы его воплощения. Чрезвычайно высока в «Реквиеме» и степень символизации музыкально-звуковой декорации. На смену музыкальной многослойности условно-символических драм, в пьесах «панпсихе» приходит относительная однородность. Однако символическая емкость музыкального образа от этого еще возрастает. Эта мелодия, звучащая в бутафорском театре, одна вмещает в себя и веселье, и печаль, и тоску, и «...смертное томленье, и ужас, и одинокий стон бесприютного ветра, и слабую мольбу о помощи» [1:479]. Символизируя собой различные состояния человеческого духа и сознания, мелодия в то же время представляет собой ту экспрессивную образную нить, которая связывает различные пространственно-временные уровни драмы. Заглавная музыкальная тема пьесы вновь оказывается не чем иным, как символизируемой, перевоплощенной функцией сознания героя.

Палитра экспрессивно-символических сценических образов и мотивов андреевской драмы

не исчерпывается ее музыкальной темой. И хотя в «Реквиеме» светозвуковая символика не столь динамична и многогранна, как в условных пьесах, структурирована она, несмотря на лаконизм, достаточно любопытно. Отдельные участки пространства сцены, освещенные слабым светом нескольких лампочек, теряются во мраке и пустоте, окружая «подобие маленького театра». В этом призрачном свете даже зрители-куклы кажутся наблюдателю живыми. Все эти штрихи постепенно складываются в символический образ иллюзорной реальности. По ходу пьесы яркий направленный столб света последовательно вырывает из темноты отдельные элементы этой реальности, обнажая ее бутафорскую сущность. Этот же луч сопровождает фрагмент репетируемого спектакля, который можно было бы назвать и «Жизнь Человека», и «Жизнь души и сознания Человека», подчеркивая трагическую безысходность бытия и беспомощность человеческого сознания перед противостоящим ему Роком.

Глубину перспективы этого противостояния Андреев обеспечивает звуковой символикой: «...хлопает одна дверь, другая – и еще, словно их подхватывает ветер, и закрываются они с громким, все удаляющимся стуком» [1:484]. Пространство, недоступное свету, оказывается доступным звуку. Однако Человек, замкнутый «...один в освещенном пространстве» [1:485], не в силах проникнуть в пустоту Вселенной, окружающую «маленький театр». На крик о милосердии он «...ждет хотя бы эхо, но нерушимы молчание и мрак» [1:486].

Изображая процесс умирания души и сознания Человека, Андреев традиционно углубляет масштаб коллизии за счет неомифологического подтекста, который, как и в ряде других произведений (ср. «Анатэма», «Мысль» и т. д.), имеет иронически кощунственную природу. На одну чашу весов символической антиномии Бог – Дьявол драматург помещает озвученный Художником образ обманывающегося господина Бога, который «звонит... на страшный суд» бутафорских зрителей театра и «впервые... в недоумении останабливается перед вопросом: кто они – грешники или праведники?» [1:473]; образ немотствующего, обреченного на «театральную» смерть пророка; просвечивающий сквозь интертекст «Маленьких трагедий» образ Христа, во имя (во изображение) которого приносится в жертву человеческая жизнь. Им драматург гротесково противопоставляет автоинтертекстуальную фигуру «осененного короной», всемогущего заказчика спектакля (Его Сиятельства), диктующего Человеку (Директору театра) «законы жанра». Углубляя таким образом трагизм внутренней коллизии пьесы, писатель вновь воссоздает трагедию экзистенциального одиночества Человека, обреченного на безуспешный поиск Истины, обратившись на

сей раз к жанровой разновидности одноактной символично-«панпсихической» драмы, осложненной и элементами экспрессионизма и экзистенциализма. Такая одноактная драма, не

повторяя сказанного во всех предыдущих пьесах Андреева, в предельно концентрированном, «сгущенном» виде подводила итоги его размышлениям о современном мире и человеке.

Литература

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения : в 2 т. Т. 2 / Л. Н. Андреев ; [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1989. – 550 с.
2. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 287 с.
3. Эртнер Е. Н. Поэтика «игры» в пьесе Л. Андреева «Реквием» / Е. Н. Эртнер // Эстетика диссонансов : О творчестве Л. Андреева. – Орел, 1996. – С. 102–104.

УДК 81.371

У Луцянь

Аньхойский университет

Цветочная метафора в повести И.С. Тургенева «Вешние воды»

У Луцянь. Квітова метафора в повісті І. С. Тургенєва «Весняні води». У цій статті розглядається метафоричне вживання назв кольорів у художньому тексті на прикладі повісті І.С. Тургенєва «Весняні води». Дослідження показало, що, стаючи засобом образного мислення, ці слова можуть набувати нові смислові, емоційні й оцінні відтінки. Квітова метафора дозволяє нам відчути світ душі героїв, збагнути тонкий зв'язок людини і природи, відбиту в досліджуваній повісті. Особливе місце приділяється естетичній функції даної лексики, яка реалізується в ключових сценах і в розкритті образів персонажів. Докладно проаналізовано роль наступних квітів: троянди, якою пронизано весь твір, що супроводжує героїв на їх побаченнях резеди та квітів білих акацій і клумби високих бузків, втілення героїні Марії Полозової жовтої лілії та камелії. У тексті повісті найменування квітів служать вираженню авторської ідеї, допомагають читачеві співпереживати разом з героями.

Ключові слова: найменування квітів, естетична функція, асоціація, мотив, символіка, квітова метафора.

У Луцянь. Цветочная метафора в повести И.С. Тургенева «Вешние воды». В настоящей статье рассматривается метафорическое употребление наименований цветов в художественном тексте на примере повести И.С. Тургенева «Вешние Воды». Исследование показало, что, становясь средством образного мышления, эти слова могут приобретать новые смысловые, эмоциональные и оценочные оттенки. Цветочная метафора позволяет нам прочувствовать мир души героев, постичь тонкую связь человека и природы, запечатленную в исследуемой повести. Особое место уделяется эстетической функции данной лексики, которая реализуется в ключевых сценах и в раскрытии образов персонажей. Подробно проанализирована роль следующих цветов: розы, образом которой пронизано всё произведение, сопровождающих героев при их свиданиях резеды и цветов белых акаций и клумбы высоких сиреней, воплощения героини Марии Полозової жёлтой лилии и камелии. В тексте повести наименования цветов служат выражению авторской идеи, помогают читателю сопереживать вместе с героями.

Ключевые слова: наименования цветов, эстетическая функция, ассоциация, мотив, символика, цветочная метафора.

Wu Luqian. The Flower Metaphor in Ivan Turgenev's Novella "The Torrents of Spring". The article discusses the metaphorical use of names of flowers in fiction by analyzing Ivan Turgenev's novella "The Torrents of Spring". The study shows that when these names of flowers have become means of creative thinking, they can acquire new shades of meaning, and newly associated feeling and evaluation. The flower metaphor allows readers to experience the world of souls of the protagonists, and to understand the delicate relationship between man and nature embedded in the work. The article mainly focuses on the aesthetic function of these names, which are used in the key scenes of the story, and in revealing full images of the protagonists. It analyzes the role of the following flowers such as "rose", whose image pervades the entire work; "mignonette and white acacia flowers" and "a clump of high lilacs", which accompany the protagonists in their dating; and "yellow lilies" and "camellias", which are the embodiment of the heroine, Maria Polozova. In the novella, names of flowers are the expressions of the author's main ideas, and they help the reader to empathise with the protagonists.

Key words and phrases: names of flowers, aesthetic function, association, motif, symbols, flower metaphor.

Художественный текст можно воспринимать сквозь призму ключевых слов, прямо или опосредованно выражающих его главную идею. К числу таких ключевых слов можно отнести

наименования цветов. Как удивительный дар природы, цветы своей богатейшей палитрой делают жизнь человека ярче и многообразнее. Многие философско-психологические свойства цветов, закреплённые в восприятии человека, привлекали писателей и подсказывали темы и названия для их