

Роль мифопоэтики в формировании хронотопа пьесы Л. Андреева «Анатэма»

Виктор Анатольевич Сухоруков

кандидат филологических наук, доцент кафедры

украинского, русского языков и прикладной лингвистики,

Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт»

(ул. Курпичева, 2, Харьков, 61000, Украина);

e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

Проведенный в статье анализ Л. Андреева «Анатэма» показывает, что продуктивное исследование ее поэтики возможно лишь в широком контексте произведений: не только тех, которые составляют драматический цикл под названием «Бог, дьявол и человек», но и целого ряда новелл и повестей писателя, в которых под разными углами зрения интерпретировались библейская история Иова («Жизнь Василия Фивейского», «Сын человеческий») и евангельская история Христа и Иуды («Бен-Тавит», «Иуда Искариот»). При этом речь, прежде всего, может идти о роли в драме «Анатэма» интертекста и иронического, неортодоксального неомифологизма.

Отмечено, что в драме «Анатэма» Л. Андреев преимущественно использовал мощный философский и мифосимволический потенциал не закрытого, как в пьесах «Жизнь Человека» и «Черные маски», а открытых художественных пространств – пустыни и особенно моря, которое становится идейно-художественным центром драмы. При этом писатель создал объемный, многоуровневый хронотоп, в котором разделенный воротами город, с одной стороны, и море – с другой, становятся не только наиболее символически значимыми пространственными планами, но и сюжетообразующими полюсами.

В статье также показано, что важную роль в пьесе 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 играют внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии.

Исследование хронотопа драм Л. Андреева различных периодов творчества, наряду с вариативностью, демонстрирует его очевидную концептуальную однородность. Локальные рамки, в которые автор переносит действие исследуемой пьесы (комната, в которой проходит Жизнь Человека) являются своеобразным инвариантом пространственных вариаций локусов как ранних драм, так и пьес «панпсихе».

Как в прозе, так и в драматургии писателя отсутствовала эволюция, а лишь изменялись акценты в авторской концепции и варьировались соответствующие художественные средства и формы изображения. 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

Сухоруков В. А. Роль мифопоэтики у формуванні хронотопу п'єси Л. Андрєєва «Анатема»

Проведений у статті аналіз п'єси Л. Андрєєва показує, що продуктивне дослідження поетики розглянутої драми можливе лише в широкому контексті творів: не тільки тих, що складають драматичний цикл за назвою «Бог, дьявол и человек», але й цілої низки новел і повістей Л. Андрєєва, в яких під різними кутами зору інтерпретувалися біблійна історія Іова («Жизнь Василия Фивейского», «Сын человеческий») та евангельська історія Христа та Іуди («Бен-Товит», «Иуда Искариот»). При цьому мова, насамперед, може йти про роль в драмі «Анатэма» інтертексту й іронічного, неортодоксального неоміфологізму.

Відзначено, що в драмі «Анатэма» Л. Андрєєв переважно використовував потужний філософський і мифосимволічний потенціал не закритих, як в п'єсах «Жизнь Человека» і «Черные маски», а відкритих художніх просторів – пустелі й особливо моря, яке стає ідейно-художнім центром драми. При цьому письменник створив об'ємний, багаторівневий хронотоп, у якому розділені воротами місто, з одного боку, і море – з іншого, стають не тільки найбільш символічно значущими просторовими планами, а й сюжетотвірними полюсами.

У статті також доведено, що важливу роль у п'єсі відіграють модерністські принципи та форми зображення: неоміфологізм, інтертекстуальність, мотивність, домінування образів-символів, іронія, гротеск. «Нова драма» Л. Андрєєва вимагала такого типу конфлікту, що відповідає колізії, в якій Людині протистояла би «Стіна» в різних її виявах. У «новому міфі» письменника вона обернулася Роком (Некто в сером). Тому в основу драми «Анатема» був покладений конфлікт «Людина і Рок», втілений в адекватних художніх формах. Для формування неоміфологічного рівня драми автор активно використовував семантичний потенціал ще більш багатозначного, ніж у ранніх п'єсах, хронотопу, інтертекстуальних й автоінтертекстуальних мифосимволічних мотивів, а також метатекстуальні й художні можливості рамкового комплексу й декупажу.

Дослідження хронотопу драм Л. Андрєєва різних періодів творчості, поряд з варіативністю, демонструє його очевидну концептуальну однорідність. Локальні рамки, в які автор переносить дію досліджуваної п'єси (кімната, де проходить Життя Людини) є своєрідним інваріантом просторових варіацій локусів як ранніх драм, так і п'єс «панпсихе».

Як у прозі, так і в драматургії письменника була відсутня еволюція, хоча змінювалися акценти в авторській концепції та варіювалися відповідні художні засоби і форми зображення. Створена Л. Андрєєвим вже у перших п'єсах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в усіх наступних творах.

Ключові слова: інтертекст, автоінтертекст, паратекст, мифопоэтика, мотив, хронотоп

Sukhorukov Victor. The mythopoetics role in the formation of the chronotope of L. Andreev's play "Anatema"

The analysis of poetics of L. Andreev's play "Anatema" showed that productive research of this drama is possible only in the wide context of works, that not only form the dramatic cycle "The God, devil and men" but a series of L. Andreev's short stories and stories, where the author interprets the Bible history of Jove ("The life of Vassilyj Fivyskiy", "The sun of men") and the Gospel

history of Christ and Judas ("Ben-Jovit", "Judas Iskariot") under different points of view. First of all we have in mind the role of ironical, nonorthodoxal neomythologism in the drama "Anathema".

We also note that Andreev in the play "Anathema" advantageably used powerful philosophical and mythosymbolical potential not opened, like in dramas "The Life of Man" and "Black masks", but closed artistic spaces – of desert and especially of sea, that becomes ideologically – artistic center of drama. Herewith the writer created volumetrical, many-leveled chronotope, where the town, divided by the gates from one side and the sea from another side become not only the most symbolically important space plans, but plot-founding poles.

The study showed that the important role in this work play modernistic principles of representation of world and person as neomythologism, intertextuality, motifity, dominating of symbolical types and characters, irony, grotesque.

The article "Life of a Man" demonstrated that the "new drama" by L. Andreev has been promoting such a type of conflict, which shows the way of collision, where the Wall resists the Man in its various forms. In the "new myth" of the writer, it turned to Rock (Someone in Gray). Therefore, the basis of the drama "Life of Man" was based on the conflict "Man and Rock", embodied in adequate artistic forms.

The study of L. Andreev's drama's chronotope in various periods of his work, along with variability, demonstrates his apparent conceptual uniformity. The local framework, where he transfers the action in this play (the room where the Life of Man flows) is an invariant of special variation of locuses of early dramas and play of "panpsihe".

Apparently, both in prose, and in dramaturgy of the writer there was no evolution, the accents in the author's concept only changed and the appropriate art means and image forms merely varied.

Already in the first dramas all was put that only came to light, deepened and became more obvious.

Key words: intertext, autointertext, paratext, mythopoetics, motive, chronotope

Модернистская природа творчества Л. Андреева сегодня уже не вызывает сомнений [2; 3], однако далеко не все модернистские практики писателя получили научное осмысление. Целью данной работы является исследование особенностей мифопоэтики пьесы Л. Андреева «Анатэма» (1909), которое, на наш взгляд, может быть полноценным лишь в широком автоинтертекстуальном контексте. Это не только произведения, составлявшие предполагаемый драматический цикл под названием «Бог, дьявол и человек» [5, с. 23], но и вошедшие в третий том Полного собрания сочинений Андреева (1913) новеллы и повести, в которых под разными углами зрения интерпретировалась библейская история Иова («Жизнь Василия Фивейского», 1904, «Сын человеческий», 1909) и евангельская история Христа и Иуды («Бен-Товит», 1905, «Елеазар», 1906, «Иуда Искариот», 1907). При этом речь, прежде всего, может идти о роли в «Анатэме» интертекста и иронического, неортодоксального неомифологизма.

Как уже отмечалось, одним из основных и очевидных претекстов «Анатэмы» послужила история Иова, согласно которой Бог, заключив соглашение с Дьяволом, позволил последнему испытать праведность одного из своих сынов. Однако уже название пьесы и ее первая картина (как развернутая ремарка, так и диалоги), как всегда у Андреева, выполняющие «кодирующую» функцию, на первый план выдвигают не Иова, а Дьявола, а также подчеркивают важную роль иронии и пародийно-игрового начала.

Портрет Анатэмы в первой же ремарке автоинтертекстуально соотносится с гротесковой внешностью провокатора Иуды Искариота из одноименной повести «потока сознания»: «Голова преданного заклятию кажется огромной: особенно велик его высокий, куполообразный лоб, изрезанный морщинами бесплодных дум и неразрешенных, из века поставленных вопросов... Беспокойный в движениях, он тщетно пытается скрыть вечно пожирающую его тревогу и торопливость, лишенную цели» [1, с. 304]. Мотив провокатора вызывает ассоциации и с

другими подобными героями прозы и драм Андреева – «Царя Голода», «Сына Человеческого» и др.

Интерес писателя к такому типу, провоцирующему человеческий разум на бесконечные поиски «мировой гармонии», демонстрирует его трагическую иронию в подходе к «вечным», «проклятым» вопросам бытия.

Уже в начале пьесы пунктирно обозначаются несколько интертекстуальных (подтекстовых) мотивов (Иова, царя Давида, Моисея, Иуды и Христа), которые выполняют функцию «кривого зеркала»: отражаясь в нем, герои и развитие коллизии приобретают гротесково-ироническое значение. Автор подчеркнуто стилизует реплики персонажей под библейский дискурс, избыточно насыщая их соответствующими аллюзиями, которые носят как явный (библейская символика чисел, игра Анатэмы вариантами имени Бога, взятые из книги Иова понятия – образы «основания земли», «запоров и врат», «краеугольного камня»), так и скрытый характер.

Декорации второй картины представляют пародийный вариант хронотопа первой, где вместо священной горы – пыльные дорога и город, вместо врат – два старых покосившихся каменных столба и заброшенная караульня, вместо библейской пустыни с камнями – полуразрушенные хибары мелких торговцев. Однако уже во втором абзаце стартовой ремарки Андреев демонстрирует неодноплановость хронотопа картины, причем целый ряд его составляющих носят интертекстуальный и автоинтертекстуальный характер.

Ключевым элементом хронотопа второй картины представляется образ моря, диапазон мифосимволических коннотаций которого чрезвычайно широк, – от одной из «масок» Бесконечного Космоса до символа хаотического начала мироздания (ср.: у Тютчева море представляется стихией «хаотически ночной и зловещей, хотя именно в море душа возрождается и соединяется со вселенной» [4, с. 699]).

Таким образом, писатель создает объемную, многоуровневую хронотопическую конструкцию, в которой разделенные воротами город, с одной стороны, и море – с другой, становятся не просто наиболее символически значимыми пространственными планами, а и сюжетообразующими полюсами. Отметим, что в «Анатэме» Андреев в полной мере использовал мощный философский и мифосимволический потенциал не закрытых, как в «Жизни Человека» и «Царе Голоде», а открытых художественных пространств – пустыни и особенно моря, которое, на наш взгляд, становится идейно-художественным центром драмы.

Обращая читателя (зрителя) к такому важному «шифру-коду» произведения, как история Иова, позиционируя таким образом еще одного главного персонажа пьесы неомифологически, в реплике жены Давида Лейзера Суры автор демонстративно использует цитату из Книги Иова: «Ты все еще тверд... Похули Бога и умри» [1, с. 311].

По авторскому замыслу, испытанию в пьесе подвергается не один Давид Лейзер, поскольку Человек многолик в этой игре. Сура ощущает присутствие Дьявола, а дочь Давида Роза не только ощущает это, но со временем начинает принимать активное участие в дьявольской игре, извлекая из нее материальную выгоду.

Дьявол в пьесе не менее многолик, чем Человек. Во второй картине автор представляет образ Шарманщика (мифосимволический образ «певца» Судьбы). Анатэма не случайно характеризует его знаковой фразой: «Гуляет по миру», которая по ходу пьесы стала новой лейтмотивной самохарактеристикой Анатэмы.

Дьявольскую сущность Анатэмы сразу же ощущает возвращающийся от моря Давид Лейзер. Используя претекст Г. Гейне (исследователи неоднократно отмечали идейно-философскую близость реплики Давида и стихотворения Гейне «Вопросы» [1, с. 520]), Андреев, однако, хочет подчеркнуть не только стремление персонажа найти у моря ответы на «вечные, проклятые» вопросы, неразрешенные и неразрешимые, но и внутреннее тяготение к истинной, космической, божественной гармонии.

Ремарки и декорации третьей картины «Анатэмы» автоинтертекстуально возвращают к «призрачной» вилле в Италии, о которой мечтала Жена в «Жизни Человека». Однако, «божественная» белизна мрамора, которым отделана «богатая зала» в «богатой вилле» на берегу моря разбогатевшего Давида [1, с. 324] также оказывается не менее призрачной. Ключевым конструктивным элементом хронотопа третьей картины становятся «огромные итальянские окна с выходом на веранду», за одним из которых «синее море», и в другом «открывается вид на город» [1, с. 324]. Таким образом, автор создает уже знакомую по «Савве» модель – развилку между двумя символическими

топосами, на пространственном уровне произведения отражающую состояние душевной раздвоенности Давида. Подобно доктору Керженцеву (повесть «Мысль») и Герцогу («Черные маски»), он перестает чувствовать себя хозяином в собственном доме (читай – собственном сознании), что передают мотивы тьмы (героя «угнетает темная печаль» смерти («через месяц Наум умрет»)), сна («не сон ли это, Нуллос?») и смеха («Не смех ли это сатаны?») [1, с. 329].

Небеспочвенность сомнений Давида подтверждает импровизированный бал у Сатаны-Анатэмы (перебравшегося в дом к Лейзеру в качестве секретаря), который в третьей картине предстает перед читателем (зрителем) под дьявольским именем Нуллос (Ничто). Дьявольская игра приобретает здесь вид трагико-иронического театрального представления со всеми его атрибутами.

Важную роль в этой сцене играет пластически реализованный мотив «дьявольского танца». По ходу действия нелепо-гротесковые танцевальные упражнения умирающего Наума трансформируются в зловеющий «полупляс» Нуллоса под ручку с Розой и, наконец, в возникающий в сознании Давида апокалиптический образ «двух трупов, танцующих в белой мраморной комнате» [1, с. 330] (ср.: танец Смерти в «Царе Голоде»).

В момент наивысшего внутреннего напряжения героя, когда Давид решает раздать деньги бедным, его реплики максимально насыщаются автоинтертекстуальным, семантически емким мотивным комплексом, сопрягающим мотивы смерти, молчания (безгласия), смеха, тьмы, огня. Этот момент отмечен еще одним дискурсивным приемом: «величавые» реплики Лейзера стилизуются под библейский дискурс несколько демонстративнее, нежели предыдущие. Однако в заключительной сцене картины чрезмерный патетический пафос реплик иронически снижается: на сцене вновь появляется знаковая фигура шарманщика, требующего от Давида новой шарманки и новой обезьянки.

Первые же реплики четвертой картины демонстрируют иллюзорность царящей на сцене эйфории. Для этого вводится еще один дьявольски-маркированный персонаж – идущий «по большим дорогам» Странник (ср. с «гуляющим по миру» Анатэмой), с характерной внешностью: его волосы и одежда «сереют от придорожной пыли», а глаза «без блеска» напоминают «раскрытые окна» в жилом доме среди ночи [1, с. 341].

По ходу действия автор посредством реплик Странника о чудесах, якобы подвластных Давиду, задает своеобразный дискурсивный ритм, свидетельствующий о приближении новых кульминационных моментов в развитии коллизии «искушения».

Наконец, в финале картины автор вновь трансформирует мотивную конструкцию, концентрируя нарастающий трагизм действия в итоговом автоинтертекстуальном (ср. «Стена», первый вариант «К звездам») образе толпы слепых: «Со стороны поля показывается на дороге что-то серое, запыленное, медленно и тяжело ползущее» [1, с. 354]. Сопрягая этот образ с мотивом тьмы («испуганные голоса из тьмы»), драматург обеспечивает ему символическую многоплановость и динамический потенциал.

Динамическую преemptивность мифосимволики автор демонстрирует уже в стартовой ремарке пятой картины: визуальный образ толпы слепых трансформируется в аудиальный. Сквозь стекла закрытых окон и стены «высокой, строгой, несколько мрачной комнаты – кабинета Давида Лейзера в богатой вилле» «доносится сдержанный гул и отдельные вскрики», которые «медленно нарастают, колеблясь в силе и страстности». О трагическом характере хронотопа картины свидетельствует световая символика («сквозь опущенные завесы в окна еще пробивается сумеречный свет, но в комнате уже темно» [1, с. 360].).

Кульминационный момент действия Андреев отмечает трансформацией мифосимволического образа горы. Подобно пьедесталу «храма разума» (обсерватории), превратившемуся в умозрительный образ «горы трупов» в пьесе «К звездам», образ священной горы в «Анатэме» дробится в сознании Давида на «достигшую неба» гору (денег), которая «раскололась на камни», а те, в свою очередь, «превратились в пыль» [1, с. 356], а также на «горы земли», которые должны, но не могут стать «горами хлеба» [1, с. 358].

Мифосимволика хронотопа в пятой картине носит динамичный автоинтертекстуальный характер. В кульминационные моменты действия автор активно варьирует автоинтертекстуальные образы и интертекстуальные (библейские) реминисценции: разочаровавшийся в своей способности, подобно Христу, накормить «пятью хлебами» всех голодных, искушаемый Дьяволом Давид на мгновение проникается верой в свою чудодейственную способность воскресить мертвого ребенка (ср. «Жизнь Василия Фивейского»), однако затем, убоявшись собственной дерзости, принимает решение бежать.

Однако в момент кульминационного напряжения действия, находящего воплощение и в гротесково-символическом хронотопе, Андреев традиционно для себя обращается к иронии. В пятой картине дьявольскому «танцу теней» в комнате он иронично противопоставляет «танец среди мечей» одевающегося перед бегством Давида.

В хронотопе шестой картины образ винного подвала так же иронически трансформируется в образ заброшенной каменоломни (в ней скрывался Давид), вновь актуализируя неомифологизм образа камня. Описывая в стартовой ремарке маршрут происходящего за сценой бегства Давида и Анатэмы, Андреев выстраивает цепочку автоинтертекстуальных пространственных планов, которые призваны передать возрастающее напряжение действия.

Не случайно, на наш взгляд, итоговый хронотопический образ шестой картины приобретает в сознании Давида пространственные очертания стены («Потом стена, Нуллиос, и этот темный ров» [1, с. 370]). Тем самым Андреев активизирует автоинтертекст другого неомифологического образа – приближающейся к обрыву (атакующей стену), гудящей толпы бедняков («как будто там другое море»). Экзистенциальный трагизм коллизии пьесы автор стремится подчеркнуть посредством гротесково-экспрессионистического пейзажа, являющегося важным смысловым и структурным элементом визуальной декорации шестой картины.

В таком контексте на сцене появляется неомифологически маркированный персонаж – Странник. Провоцируя толпу сначала на поклонение Давиду, а затем на его убийство, он, с одной стороны, выполняет роль детонатора решающей кульминации в дьявольской игре искушения Человека, а с другой – позволяет выявить интертекстуальный и автоинтертекстуальный фон произведения, еще раз подчеркнув неограниченную временную перспективу его хронотопа: предав, подобно Иуде Искариоту, Давида (Христа) он обрекает его на «побитие камнями».

Как и в повести «Иуда Искариот», драматург изображает в пьесе момент «распятия» героя (Давида), однако оставляет за сценой его потенциальное воскрешение – «бессмертие огня», не доступного пониманию Дьявола-Анатэмы разрушительного «белого огня», «на котором солнце сгорает, как желтая солома», а «иноного, неведомого огня, имени которого никто не знает», символа Истины и Бога.

Как показало исследование поэтики пьесы «Анатэма», Л. Андреев вновь обращается к традиционному для его прозы и драматургии типу коллизии, согласно которой Человеческий дух, совершив очередной виток поисков «Великого Разума вселенной» [1, с. 304], возвращается к самому началу трагического пути, демонстрируя тем самым как безнадежность, так и неизбежность таких поисков в трагическом столкновении с неумолимым Мирозданием.

Литература

1. Андреев Л. Н. Драматические произведения : В 2 т. Т. 1 / [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. Ленинград: Искусство, 1989. 550 с.
2. Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: автореф. дис. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.01 – «Русская литература». Воронеж, 2017. 40 с.
3. Гомон А. М. Смеховой мир Леонида Андреева: проза 1898–1919 годов: монография. Харьков: ТО «Эксклюзив»; НТУ «ХПИ», 2019. 252 с.
4. Чирва Ю. Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Т.1. Ленинград: Искусство, 1989. С. 3–43.
5. Чирва Ю. Н. Социально-философская драматургия Л. Н. Андреева 1905–1909 годов и проблема развития драматургии конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – «Русская литература». Ленинград, 1973. 26 с.

References

1. Andreev L. N. Dramaticheskie proizvedeniya : V 2 t. T. 1 / [red. kol. B. F. Egorov, G. A. Lapkina, V. M. Markovich, A. B. Muratov i dr.]. Leningrad: Iskustvo, 1989. 550 s. Andrew L. N. Dramatic works: In 2 vols. T. 1/ [ed. count B. F. Egorov, G. A. Lapkina, V. M. Markovich, A. B. Muratov and others]. Leningrad: Art, 1989. 550 p.
2. Boeva G. N. Fenomen Leonida Andreeva i jepoha moderna: pojetika, recepcija, tvorcheskie vzaimosvjazi: avtoref. dis. ... doktora filol. nauk: spec. 10.01.01 – «Russkaja literatura». Voronezh, 2017. 40 s.
3. Gomon A. M. Smehovoj mir Leonida Andreeva: proza 1898–1919 godov: monografija. Har'kov: TO «Jekskljuziv»; NTU «HPI», 2019. 252s.
4. Chirva Ju. N. O p'esah Leonida Andreeva // Andreev L. N. Dramaticheskie proizvedeniya: V 2 t. T.1. Leningrad: Iskustvo, 1989. S. 3–43.
5. Chirva Ju. N. Social'no-filosofskaja dramaturgija L. N. Andreeva 1905–1909 godov i problema razvitija dramaturgii konca XIX – nachala HH vekov: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.01.01 – «Russkaja literatura». Leningrad, 1973. 26 s.

Сухоруков Віктор Анатолійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української, російської мов та прикладної лінгвістики, Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» (вул. Кирпичова, 2, Харків, 61000, Україна); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>

Sukhorukov Victor, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Language and Applied Linguistics, NTU “KhPI” (2 Kyrpychova str., 61002, Kharkov, Ukraine); e-mail: margari_s@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0003-0787-4053>