

В. А. Сухоруков

Национальный технический университет «ХПИ»

Поэтика пьесы Л. Андреева «Черные маски»

Сухоруков В. А. Поэтика п'єси Л. Андрєєва «Чорні маски». У статті здійснено аналіз поезики та жанрових особливостей драми Л. Андрєєва «Чорні маски». 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. Андрєєвим вже у перших драмах оригінальна модель стала інваріантною і лише варіювалася в наступних п'єсах.

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

Сухоруков В. А. Поэтика пьесы Л. Андреева «Черные маски». В статье осуществлен анализ поэтики и жанровых особенностей драмы Л. Андреева «Черные маски». 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 «Black masks». In article is devoted to the thorough analysis of poetics and genre peculiarities of L. Andreev's play «Black masks». The investigation showed that the important role in this work play modernistic principles of representation of world and person as neomythologism, intertextuality, motivity, dominating of symbolical types and characters, irony, grotesque. This is the "new drama" which moves to the scene external conflict and the action, and the key role is played by internal conflict and subtext, which is finding realization in neomifological storyline. The original model established by L. Andreev in the first dramas was invariant and only varied in subsequent plays.

Keywords: intertext, avtointertekst, paratext, mythopoetics motive, chronotope.

«Черные маски» (1908), наряду с пьесами «Жизнь Человека» (1907), «Царь Голод» (1908), «Анатэма» (1909) и «Океан» (1911), принято считать одной из самых обобщенно-символистских драм Андреева 1910-х годов, запечатлевших его философские представления о мире и человеческой жизни. Однако есть основания для прочтения «Черных масок» и в контексте андреевских драм «панпсихе»: от «Екатерины Ивановны» (1912) до «Реквиема» (1916), нацеленных на воссоздание коллизий духа и сознания, поскольку, как показало исследование, между выделяемыми литературоведами этапами эволюции драматургии и прозы писателя на самом деле не было резких изменений («скачков») [4;5]. К тому же в повести «Мои записки» (1908) сам писатель предложил ключ к «шифру» образной системы «Черных масок» (1908): «Замок – это душа, господин – это человек, властитель своей души, странные маски – это те силы, которые действуют в душе человека, и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда» [2:148]. Все это актуализирует необходимость всестороннего анализа поэтики «Черных масок».

Название пьесы отсылает читателя, зрителя и исследователя к претексту – новелле Э. По «Маска Красной смерти» (1842), по ходу развития действия

очевидными оказываются интертекст его новеллы «Падение дома Ашероу» (1839), а также автоинтертекстуальные лейтмотивы лжи, смеха, тьмы, света, огня, тишины, мысли, призрачности, восходившие к прозе Андреева («Ложь», «Смех», «Так было», «Мысль», «Призраки»), а затем функционировавшие в его драмах.

Воссоздавая погружение Человеческой Души в дьявольскую тьму подсознания и безумия, автор вводит диалогический дискурс персонажей, воспроизводящий поток угасающего сознания главного героя – герцога Лоренцо. Андреев отказывается от гаршинского разрешения сходной коллизии (самопознания человека) прозрением героя (ср. неоконченная пьеса «Голоса» и др.). Мысль, по Андрееву, не способна проникнуть в суть процессов, происходящих как в сознании, так и в душе Человека. В «Черных масках» сознание герцога Лоренцо раздваивается (второй Лоренцо), даже растривается (шут Экко), оказываясь не в состоянии проникнуть в суть происходящего и самого себя. Поэтому конфликт «Черных масок», как в истинной трагедии, в принципе неразрешим.

Модель хронотопа в «Черных масках» подобна замкнутым моделям предыдущих драм Андреева. Однако, используя интертекстуальный и автоинтертекстуальный потенциал образов и

мотивов, Андреев в подтексте задает иную смысловую модальность уже первых сцен пьесы. В образе «цветных стекол» в окнах замка просвечивает интертекст новеллы Э. По «Маска Красной смерти» и авторинтертекст повести Андреева «Призраки», а в образе «темного угла», куда пытаются спрятаться еще узнаваемые герцогом гости, автоинтертекстуальная семантика этого мотива (ср. «К звездам» и «Жизнь Человека»).

Постепенно inferнальная символика начинает играть все большую роль. В образ воображаемой светлой «дороги в рай» (дороги в замок души герцога) гротесково интегрированы тени от окружающих путь кипарисов (распространенными символическими значениями образа кипариса являются ночь и смерть [1:632]), а сверкающие, горящие огни заставляют «в ужасе бежать в горы, где спят драконы» [2:355]. Не случайно, по словам одного из гостей, именно в тени кипарисов таятся появляющиеся на сцене в конце картины дьявольски-зловещие черные маски.

Наряду с мифосимволическим характером масок автор демонстрирует их призрачную природу. Сначала слугам герцога первые гости представляются «черной змеей меж кипарисов» и драконом с красными глазами. Затем мотив призрачности в сочетании с мотивами безумия, огня, смеха, молчания определяет динамику их трансформации, отражающую деформацию действительности в сознании и подсознании главного героя пьесы. На сцене появляются гости в «плотных сплошных масках», затем гротесково-экспрессионистические гости «второго порядка» («мертвецы, ... калеки, уроды, ... что-то серое, беспомощное, ... семь горбатых, сморщенных Старух» [2:358]), на лицах которых маски сменяются гримом и, наконец, цельные Черные маски бессознательного.

Варьируя мотивы призрачности и маски, Андреев по ходу действия связывает их со звуковыми и цветовыми мотивами молчания, смеха, света, тьмы, трансформируя к концу первой картины в мотив безумия. Доминирующие в первой сцене картины светлые тона постепенно сменяются красно-черной палитрой масок, кроваво-красным цветом костюма пораженного кинжалом Экко, кровавым цветом вина (крови дьявола).

Появление первых масок в замке сопровождается их молчанием, в творчестве Андреева традиционно символизирующем тайну, недоступную человеческому разуму. Однако изображение процессов, происходящих в душе и сознании главного героя, потребовало от автора динамичных звуковых образов, одним из которых становится мотив смеха, задающий действию своеобразный ритм. «Светлый» смех шута Экко сменяется «странным, глухим смехом из-под

тяжелых масок», затем – «громким смехом» с ироническими поклонами, дьявольским «громким хохотом» гостей, общим «неудержимым» смехом и, наконец, «хохотом» звучащей в конце картины музыки.

Как и в предыдущих пьесах Андреева, одним из стержневых элементов поэтики «Черных масок» становится музыкальный ряд, отражающий процессы, происходящие в душе главного героя. Опираясь на автоинтертекстуальную семантику звуковых мотивов, автор предлагает полифоническую модель «сюжета в сюжете», в которой звуковая и пластическая образность сочетается со звучащими в репликах персонажей комментариями. Переплетая различные автоинтертекстуальные образы, автор иронически реинтерпретирует их. Неудавшийся «сценарист» собственной музыкальной пьесы, Лоренцо превращается в исполнителя, поющего по требованию дьявольского окружения хохочущих масок.

Главной музыкальной темой палитра экспрессивно-символических мотивов пьесы не исчерпывается. Она (тема) сопрягается с параллельно возникающими звуковыми и световыми мотивами. Причем степень насыщенности драмы цветоцветовой символикой возрастает в наиболее острые моменты развития коллизии. Количество зажженных в замке факелов то увеличивается, то вновь уменьшается под неумолимым напором Черных масок. Аналогична динамика звукового фона пьесы.

Вторая картина первого действия пьесы, объясняющая причину безумия Лоренцо (в башне замка он находит документ, раскрывающий тайну его происхождения), является композиционным центром произведения, в ней обнаруживается завязка как внешней, так и внутренней сюжетных линий. По мнению А. Богданова, «это – точка, в которой происходит раздвоение сознания героя, и в ней же двойники – Лоренцо, знающий о своем позоре, "вассал Сатаны", и Лоренцо – рыцарь Святого Духа, сын «крестоносца – встречаются в смертельном поединке» [3:29].

Призрачными оказываются не только мифосимволические пространственные рамки, представленные автором во второй картине, но и сами мысли, этими рамками ограниченные. Имплицитно используя трагическую семантику мотива, драматург в очередной раз приводит зрителя (читателя) к выводу о неспособности человеческого разума дать ответы на «вечные», экзистенциальные вопросы Бытия; о главенстве в нем Бога или Сатаны; о происхождении и природе души Человека. Автор находит возможность и для эксплицитного воплощения мотива призрачности: взбегающему по лестнице в комнату Лоренцо Вошедшему, находящийся в башне Лоренцо

Бывший представляется маской, а тот, в свою очередь, видит в вошедшем призрак.

В «Черных масках» функционирует «музыкальный» автоинтертекст «Царя Голода». Музыка служит чутким камертоном, отражая весь спектр состояний погибающего человеческого сознания: «печальная и красивая мелодия, точно случайно попавшая в этот хаос буйных и диких криков, немедля разрывается ими и разносится по ветру, как сорванный пожелтевший лист и, кружась, умирает» [2:373]. Обитатели «замка души» постепенно сливаются с Препными масками, подобно гостям дворца в «Царе Голоде». Автоинтертекстуальный характер носит и сценическая динамика персонажей: «Часть масок продолжает танцевать, но большинство в непонятном беспокойстве движется взад и вперед, собираясь на мгновение в группы» [2:375].

Андреев демонстрирует призрачность всех преград на пути Черных масок: они приходят «по освещенной дороге», их не останавливает спущенный мост, «они лезут через стену». Представление об их способности к проникновению достигается также благодаря интертекстуальным и автоинтертекстуальным обрам. Подобно Маске Красной смерти в новелле Э. По, Черные маски бессознательно преодолевают, распаивают «наглухо» закрытые двери замка. В финальной сцене картины функционирует автоинтертекст заключительной главы «Красного смеха», где безумная стихия заглавного образа окончательно заполняет внутреннее пространство главного героя повести: «Раздается треск разломанных рам, окна распаиваются, и в них лезут Черные маски. В зале темно. Только два факела бросают свой дрожащий свет» [2:378].

Дробящееся сознание не в силах достичь не только гармонии, но и просто покоя: в четвертой картине его вновь поджидает пространственная ловушка. Мрачный, слабо освещенный уголок капеллы в рыцарском замке не может укрыть Лоренцо от беспощадного противостояния пространственных сфер. Представленный драматургом в первой ремарке четвертой картины звуковой образ (дьявольское завывание труб на сей раз возвещает о смерти герцога Спандаро) в очередной раз служит связкой, объединяющей песенку Лоренцо, «которую матери укачивают детей», из предыдущей картины и погребальные «торжественные звуки органа».

Драматург, на наш взгляд, предлагает зрителю (читателю) еще одну, экзистенциальную, грань сюжетной ситуации маскарада. Перед мечущейся между Богом и Сатаной душой Человека предстают маски его жизни в лице подходящих к гробу поселян, слуг, жены. При этом Андреев, используя дискурсивные приемы, раздвигает временные

границы хронотопа пьесы и ее внутренней коллизии. По ходу картины в одной из реплик у гроба Второй крестьянин «ошибочно» упоминает не умершего Лоренцо, а его отца – крестноносца, на службе которого «забили насмерть» крестьянского сына.

В заключительной картине пьесы используются те же декорации, что и в первой. Однако с первых сцен становится очевидным, что Андреев отказывается от варьирования контрастных мотивов, создающих своеобразное светоцветовое сценическое напряжение (упоминавшуюся выше игру тьмы и света): вершины гор за полуоткрытым окном «горят в последних лучах заката», гости смущаются «пустынностью и ярким светом» [2:385] залы, освещены башня и дорога в «замок души». Лишь в реплике безумного герцога, приказывающего зажечь побольше огней, появляется мотив ночи, смотрящей на незваных, «замаскированных» гостей Лоренцо. Если в первой ремарке картины «пылает камин», горят в лучах заката вершины гор, то по мере приближения к финалу этот мотив становится все более интенсивным («Свет за окном сильнееет, как бы наливается огнем и кровью» [2:391]) и ведет действие к развязке. Не случайно даже песнь Ромуальдо, как бы вкратце передающая зашифрованный внутренний сюжет драмы, построена на световых образах. Музыкальная тема, на протяжении пьесы сопутствующая Черным маскам, не заслоняет собой трагедию погибающего, «пылающего» духа.

Огонь выполняет не только разрушительную (Экко поджигает сначала башню, а затем и весь «заколдованный замок»), но и очистительную функцию, становясь непреодолимой преградой для вновь появляющихся в финале пьесы Черных масок: «Огонь заливал все. В разбитые окна, в разрушенные двери, среди черных клубов дыма показывались Черные маски. Видны их безуспешные старания проникнуть внутрь, их молчаливая глухая борьба с огнем, легко и свободно отбрасывающим их» [2:394]. В заключительном эпизоде уже не тьма, а огонь разрушает замок, символизируя окончательную гибель сознания. Новый световой план рождает и новый звуковой ряд. Огонь уничтожает мелодический диссонанс и какофонию Черных масок – на смену им приходит «грохот и рев торжествующего огня» [2:395].

Поэтика и авторская концепция драмы «Черные маски» во многом сходны с идейно-художественными особенностями повести «потока сознания» Андреева «Мысль» (1902). Сознание герцога Лоренцо, как и доктора Керженцева, оказалось не в состоянии справиться с нахлынувшими на него «черными масками» подсознательного и бессознательного. Это

столкновение породило лишь измененные состояния сознания, вплоть до безумия. Лоренцо, Второй Лоренцо, пылающий шут Экко и, наконец, вновь Лоренцо, одинокий в горящем замке, – это образная персонификация этапов гибели человеческой мысли, обреченной на бесконечные поиски истины, но не способной проникнуть в суть происходящих в ней процессов.

Анализ поэтики драмы «Черные маски» выявил важную роль мотивов, причем оказалось, что они функционируют как в тексте, так и в паратексте драмы: начиная с заголовочного комплекса, затем в монологах и диалогах персонажей и, параллельно с этим, в ремарках. В рассмотренной пьесе вообще возрастает концептуальная и художественная значимость рамочной образности. Так, важным компонентом поэтики становятся постановочные и лирические ремарки. Последние, по сути, являющиеся полноценными художественными фрагментами (изоморфными соответствующим фрагментам лирической прозы Андреева), включенными в текст драм наряду с их динамическими частями. В итоге зритель (а в еще большей степени – читатель) получает достаточно однородную, оригинальную повествовательную ткань, в основе которой лежат одни и те же мотивы и мифопоэтические образы. Мотивный комплекс ремарок продолжает функционировать в диалогах и полилогах, воплощая драматический конфликт в действии,

соприродном лирическому сюжету и подтексту в прозе Андреева. Эта особенность его драм может быть охарактеризована как их эпизация и лиризация (учитывая, что проза Андреева была лироэпической).

Таким образом «Черные маски» представляют собой оригинальную разновидность «новой драмы», в которой внешний конфликт и действие были выведены за сцену, а доминирующую роль играли внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии. Исторический же ракурс осмысления картины мира и человека, характерный для обобщенно-символистских пьес писателя, в рассматриваемой драме сменяется экзистенциальным. Андреев предпринял попытку исследования психологической составляющей процессов, происходящих в душе и сознании человека, превосходящая, тем самым, появление на свет теории «панпсихизма» и театра «панпсихе». Перенос акцентов с бытия Человека на сферу его сознания видоизменил драматургическую поэтику, сохранив, однако, основные параметры и конфигурацию все той же андреевской жанровой модели с ее тяготением к интертекстуальности и автоинтертекстуальности, определенному кругу взаимодействующих мотивов и лейтмотивов, неомифологизму, иронии и гротеску, лежащих в основе как текста, так и паратекста его пьесы.

Литература

1. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. Рассказы, 1898–1903 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1990. – 639 с.
2. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. Рассказы. Пьесы, 1908–1910 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1994. – 655 с.
3. Богданов А. В. Между стеной и бездной : Леонид Андреев и его творчество / А. В. Богданов // Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – М., 1990. – Т. 1. – С. 5–40.
4. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 287 с.
5. Сухоруков В. А. Поэтика драматургии Л. Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Виктор Анатольевич Сухоруков. – Харьков, 2013. – 19 с.