

LITERATUROZNAWSTWO

MELINA PANAOTOVIĆ

Нарушение нормы Леонида Андреева в драматургическом произведении – „новая драма”

Leonid Andreyev’s new observance of the norm in a dramatic work – “new drama”

Abstract. In this article, considering the specifics of the genre, the author focuses on the new observance of the norm in the text of drama. The concept of “norm” in drama has always been interpreted in different ways, i.e. in accordance with the demands of the era, different definitions of “norm” arose. For example, at the beginning of the 20th century in Russia, a peculiar “crisis of the theater” turned out to be especially fruitful in the search for new norms (in search of a new theater). The debate about the new theater lasted, relatively speaking, for ten years: modernists, symbolists, literary groups and individual writers argued about it. Using the example of Leonid Andreyev’s “new drama”, the author discusses such deviations from the norm (previous views) as symbolism and generalization of the characters (in *The life of man* and *Tsar Hunger*), the conventionality of the place and time of action (*Black masks*), and the narrative of the dramatic text (*The ocean*). Also, the author pays attention to the specific role of the musical background and the chromatics of Andreyev’s works of the “new theater”. Listed as “new plays” during the discussions on the future path of Russian dramatic literature and Russian theater in general, these plays represent the writer’s search for a new dramatic expression, which would later become known in literature as Leonid Andreyev’s “substantial theater”.

Keywords: narrativity, musical background, Andreyev, generalization of characters, conventionality

Melina Panaotović, University of Novi Sad, Novi Sad – Serbia, melina.panaotovic@ff.uns.ac.rs, <https://orcid.org/0009-0002-4990-5364>

Норма драматического жанра установлена еще древними греками в Античный период. Рассматриваемый как жанр поэзии в целом, драматический стиль противопоставлялся эпосу и лирическим стилям со времен *Поэтики* Аристотеля (около 335 г. до н.э.), самой ранней работы по теории драматургии. Считается, что драматургическое произведение отличается

единством места, времени и действия. Оно предназначено для сцены, и, в связи с этим, подразумевает употребление диалога и монолога, наличие дидаскалии. Драматургический текст разделяется на действия, а действия на сцены. Каждой эпохе в развитии драматургического жанра свойственны свои законы о количестве действующих лиц, а также о структуре драматического текста.

Однако, в истории развития данного вида литературы встречаются разного вида нарушения нормы. Можно сказать, что все отступления от данного образца способствовали развитию жанра. Например, нарушение правила о трех единствах в пьесах Александра Пушкина (напр. в *Борисе Годунове*), а также отступление от правила о трех единствах в виде подводного течения, наличия внесценических лиц и внесценического действия в пьесах Антона Чехова во многом продвинули не только русскую, но и мировую драматургическую литературу.

Спор о театре, который в России в начале XX века длился лет десять между московским, реалистическим и петербургским, модернистским течениями, не касается прямо развития драматургического жанра. Авторы спорили о роли театра в новом времени¹, и этот спор породил определенный климат, в котором развивался сам жанр – модернисты заявили о необходимости нового понимания театра и его роли в обществе, о необходимости активной роли публики в создании спектакля, что подразумевало и размышления о новой природе самого драматургического текста.

В такой живой атмосфере появился и Леонид Андреев (1871–1919 гг.), прозаик, теоретик театра (вспомним его *Письма о театре*, 1912, 1913), драматург, автор так называемой *новой драмы*. Свою первую пьесу *К звездам* Андреев написал в 1905 году. Хотя она и написана в разгаре спора о театре, ей присуща манера реалистического письма. Но уже следующая драма, *Жизнь человека*, созданная автором в 1906 году, отличается значительным нарушением норм драматического жанра в строгом классицистском понимании данного вида литературы.

Символичность и обобщенность персонажей. *Жизнь человека*

Говоря о типологии характеров, Всеволод Келдыш (Keldyš 210–264) указывает на то, что драматургии Андреева присущи три типа героев. Первый – это персонаж-индивидуум, далек от всего индивидуального, и чаще

¹ Например, о нужной, и ненужной правдоподобности на сцене, в статье Брюсова из 1902 года, *Ненужная правда*; или о связи театра с конкретной общественно-социальной проблематикой, в сборнике *Кризис театра*, опубликованном в 1908 году в Москве (см. Lotman 481–493).

всего без имени. В данной андреевской пьесе такими персонажами являются Человек и Жена. Другой тип – это хоровой тип персонажа. Такие персонажи отражают какую-нибудь общую, совместную, иногда социальную сущность большой группы людей. Таковы Родственники, Соседи, Старухи, Гости и Пьяницы. Они участвуют в многоголосом, разнородном диалоге, состоящем из реплик отдельных лиц, ни одно из которых не названо. Иногда у них разные мнения, они входят в вербальный конфликт, но они уникальны в своем существовании, что дополнительно подчеркивается их внешним видом, т. е. – портретными характеристиками. Третья группа – это персонажи, представляющие абстрактные понятия; в пьесе *Жизнь человека* – это образ Некто в сером.

Все персонажи данной пьесы имеют очень ярко выраженные портретные черты. Например, все физические качества Родственников в первой картине *Жизни человека* доведены до крайности: у толстой пожилой дамы надменные глаза, пожилой господин худой и испуганно смотрит, у молодой девушки мерцающие глаза и открытый рот, у худой дамы кислое выражение лица. Итак, портрет строится сначала гиперболой, а затем метонимией: надменные глаза, испуганный взгляд, открытый рот, кислое выражение лица. Иногда эти портреты набросаны в гротескных тонах. Например, у всех Гостей в третьей картине одинаковые лица и руки, согнутые в запястьях, как будто сломаны. Или Пьяницы в пятой картине: их лица напоминают маски, а отдельные части лица чрезвычайно увеличены или уменьшены. Портретные детали, такие как неухоженные, грязные волосы, отблески „страшного сходства” (Andreev 1991: 129) на всех лицах Пьяниц, затем „выражение то веселого, то мрачного и безумного ужаса” (Andreev 1991: 129) способствуют гротескно-карнавальной атмосфере этой картины.

С помощью метонимии, гротеска и гиперболы, т. е. преувеличения и игры с плоскостями, на уровне портретной живописи писатель выстраивает и психологический портрет героев. Например, в сцене Бала у Друзей открытые высокие лбы, благородные и честные глаза, а у Врагов „коварные, подлые лица, низкие, придавленные лбы, длинные обезьяньи руки” (Andreev 1991: 116). В данном примере контраст портрета также указывает на психологическую метафоричность персонажей. Психология персонажей строится не только с помощью портретных характеристик, но и мизансценой, иногда монологом, но чаще всего диалогом. В этом смысле на уровне мизансцены нас интересует танец Старух, движения Гостей на балу, а также мимика и жесты Музыкантов в третьей картине пьесы (в дидаскалии подчеркивается, что они „играют с необыкновенной старательностью”, „поматывают головой, раскачиваются”) (Andreev 1991: 112). Пример слияния сценического движения с монологической формой драмати-

ческого диалога можно найти в четвертой картине в фигуре Старухи, которая теперь является единственной служанкой, оставшейся с Человеком. Она сидит в кресле и обращается к воображаемому собеседнику (писатель подчеркивает, что ей не с кем поговорить, поэтому она разговаривает сама с собой). В качестве своеобразного резонера через форму монолога Старуха сообщает нам о потерях Человека – об утрате богатства, сына, славы. Самой Старухе „все равно” и она останется с Человеком до тех пор, „пока платят” (Andreev 1991: 121). Этот резонирующий персонаж, без намерения осуждать (несколько раз повторяется лейт-мотив ее монолога „Мне все равно”), выполняет функцию релятивизации всего, в чем мы находим его идейное соответствие с фигурой Некто в сером и, следовательно, ее исключительную значимость. Также важно отметить, что Старуха, хотя и присутствует на сцене в четвертой картине пьесы, не участвует ни в сценах молитвы, ни в сцене проклятия человека в конце этой картины. Здесь еще отметим, что Старуха и Некто в сером на уровне подтекста идейно соответствуют друг другу. Есть два ключевых момента их подтекстового родства: равнодушие – пока ей „все равно”, Некто в сером равнодушно наблюдает за всей жизнью Человека; и присутствие, но не участие во всех событиях жизни Человека.

Говоря о символическом плане этой драмы, следует отметить, что вся она соткана из великих символов универсальной семантики. Свеча, символ из русских народных верований и обычаев, символизирует человеческую жизнь, то есть время, данное Человеку для жизни. Уже в Прологе этой драмы мы узнаем, как будет разворачиваться жизнь Человека: пока он молод, свеча будет ярко гореть, когда он муж и отец, свеча будет мерцать тускло и странно, а в старости „бессильно стелется синеющее пламя”, оно „дрожит и падает, дрожит и падает – и гаснет тихо” (Andreev 1991: 92). В то время как Некто в сером рассказывает о жизни Человека, свеча присутствует как символ времени. Для того, чтобы еще лучше подчеркнуть течение жизни, несколько раз выделяется мотив тающего воска: „воск исчезает”, „воск тает”.

Символичным является и собирательный персонаж Старух, которые впервые появляются при рождении Человека. Они говорят вполголоса, не понимая, зачем они здесь. Некто в сером поднимает их с кровати и заставляет стоять на страже. „Он помыкает нами”, переплетается с „мы сами пришли” (Andreev 1991: 94), что свидетельствует об аморфности этих персонажей. Старухи – это своеобразная связь с миром: они свидетели рождения Человека, и они будут свидетелями его смерти. Для них странно, почему они присутствуют при родах, когда Жена не умерла: „Тогда зачем же мы здесь сидим?” (Andreev 1991: 94). Как явления символической коннотации, они связывают рождение со смертью, роковые события (т. е. события, на

которые человек не может влиять), которые в равной степени требуют их присутствия.

Персонажи Музыкантов, присутствующие в сцене Бала, также являются носителями своеобразной символики. Они похожи на свои инструменты и играют один и тот же мотив, что, очевидно, указывает на единообразие. В дидактической третьей картины автор подчеркивает, что у музыкантов, играющих одну и ту же мелодию, чрезмерно акцентированы жесты и мимика [они „поматывают головой” с „необыкновенной старательностью” (Andreev 1991: 112)], что еще больше усиливает портретную метафору этих персонажей. В то же время они являются носителями своеобразной символики лжи (они притворяются тем, чем не являются; ни они сами, ни вся сцена бала как будто не то, чем должно быть на самом деле), о чем свидетельствует замечание писателя о том, что Музыканты играют „немного не в тон друг другу, и от этого между ними и между отдельными звуками некоторая странная разобщенность, какие-то пустые пространства” (Andreev 1991: 113).

Гости бала также изображены символично. Все Друзья похожи друг на друга: у них добрые глаза, большие лбы; они смотрят „по сторонам снисходительно”, „с легкой насмешливостью” (Andreev 1991: 116). Враги идут „беспокойно, толкаясь, горбясь, прячась друг за друга, и исподлобья бросают по сторонам острые, коварные, завистливые взгляды” (Andreev 1991: 116). Андреев в дидактиках дает характеристики Гостей, подчеркивая их схематичность и типичность. Такая типичность еще больше подчеркивается хроматическим фоном драматического текста: желтые розы носят Враги, что символизирует зависть и ревность, в то время как у Друзей в петлицах белые розы, символизирующие спокойствие, чистоту и невинность.

Свеча, подсвечник и пламя свечи представляют собой предметный план символики данной пьесы. С другой стороны, Старухи, Музыканты на балу у Человека и Гости бала, помимо своей основной портретной метафоры, вносят большой вклад в символический план драмы в целом.

Музыкальный фон „новой драмы”

Драма *Жизнь человека* характеризуется чрезвычайно интересным музыкальным фоном. Под музыкальным фоном мы подразумеваем тона, звуки и мелодию, а также интерполированный мотив польки, песню Человека, а потом и напевание Старух. Интерпретация мелодичности музыкального плана этой драмы в критической литературе часто сопровождается интерпретацией мотивов танца. Об этом в последнее время писали Елена Исаева и Екатерина Михеичева (см. Miheičeva 161–187).

В *Жизни человека* интерполирован музыкальный мотив – коротенькая полька, состоящая всего из двух фраз. Писатель в дидактиках третьей картины настаивает на повторении мотива, который состоит из веселых и пустых звуков, подчеркивая тем самым пустоту славы и богатства. Такую же функцию выполняет подробный портрет музыкантов, описание их инструментов и способа игры, в которой Андреев подчеркивает „странную разобщенность” и „пустые пространства” между звуками (Andreev 1991: 113). Для того, чтобы указать на тщеславие и банальность славы, и чтобы релятивизировать значение богатства, Андреев даже дает нам ноты этой банальной мелодии. Интересно, что мелодия стала настолько популярной, что вся Москва в то время напевала именно этот музыкальный мотив из третьей картины *Жизни человека*.

В первой картине драмы мы слышим тихие голоса Старух, крик матери при родах, которая сначала кричала звонко, потом тихо, а „теперь только стонет”. Затем Старухи снова тихо смеются, и их смех переплетается с криком роженицы, а затем с возникающей тишиной. Переплетение трех звуков, характерное для первой картины драмы – безмолвного смеха, плача и тишины – повторяется несколько раз, что способствует своеобразному ритму драматического действия. Во второй картине Человек „напевает танец, прихлопывая в такт ладонями” (Andreev 1991: 111). Значит, во второй картине музыкальные мотивы проявляются как мелодии и связаны с мотивом танца. Напевание является выражением счастья и предвкушения (напевание Человека в конце второй картины). Также, напевание в этой драме является выражением предвкушения смерти, перехода на другой онтологический план (тихое напевание старух в ожидании Смерти Человека в конце пятой картины). Напевание сопровождается танцем, который можно интерпретировать как ритуал продолжения рода – женщина танцует в конце второй картины, непосредственно перед рождением своего богатства, славы и счастья, или, с другой стороны, как ритуальный элемент умирания – Старухи танцуют в пятой картине, непосредственно перед смертью Человека.

Третья картина представляет собой сцену, в которой интерполирован музыкальный мотив пошлой польки. В сцене Бала мы также находим карнавальные звуки: Гости кричат на Врагов, звукоподражательное „хо-хо-хо” смешивается с хихиканьем. Бал, кстати, будучи элементом карнавала, когда перекручивается общий, устойчивый порядок вещей и когда на первый план выходят ценности коллективного и первичного начала в человеке (как об этом писал Михаил Бахтин). Бал, с какой-то общепринятой точки зрения человеческой цивилизации, должен представлять собой картину совершенной жизни, метафору кульминации успеха, славы и человеческого счастья. Однако, банальность интерполированной польки, а также фальшивость му-

зыкантинов, на которой настаивает писатель в дидактических третьей картины, свидетельствуют о том, что жизнь Человека далека от идеальной, и что глубоко экзистенциально ни один человек не может быть счастливым. Иными словами, несмотря на то, что Человек Андреева стал богатым и знаменитым, его песня дисгармонична и пуста, что свидетельствует о невозможности счастья – никакая реализация мечты не может отрицать эту жестокую, глубоко экзистенциальную истину.

В четвертой картине мы снова находим локализованные тона: свист ветра, визг крысы. Здесь звуки свидетельствуют о новой бедности Человека, которая теперь, после потери сына, стала еще более трагичной и безнадежной. В этой картине Человек также слышит как „шурша, расступается перед лодкою камыш”, а смерть сына приносит „протяжный плач” многих женских голосов. Свое проклятие Человек произносит „громким, сильным голосом”, а сама картина заканчивается „мелодией страдания” (Andreev 1991: 128).

В пятой картине добавляются гротескные тона: Пьяницы слышат грохот как будто „грохочут железные колеса или камни падают с горы” (Andreev 1991: 131). Эти тона также чрезвычайно выразительны: „шумит в ушах”, „кипит кровь”. К этой уже экспрессивно-звуковой выразительности добавляется смех Старух, который постепенно переходит в напевание музыкального мотива с бала. Такое подчеркивание подтекста, также, как и слияние ключевых моментов действия (богатство/убыток) посредством музыкального мотива усиливается на уровне сюжета – повторным появлением Музыкантов с бала. Они и сейчас играют один и тот же мотив, очень стараются, но их звуки теперь „тихи и нежны, как во сне” (Andreev 1991: 133). Станный смех Старух, танцующих вокруг Человека, сливается с криком Человека, который кричит „неожиданно громко”. Таким образом, в пятой картине мы имеем своего рода звуковую какофонию. Она состоит из звуков (смех Старух, крик Человека) и тонов (гудение, бормотание), а также мелодии (пение Старух), в сопровождении интерполированного музыкального мотива банальной польки (повторное появление Музыкантов из третьей картины), участвующих в создании звукового гротеска, своеобразной музыкальной экспрессии. Кроме того, повторяя старый музыкальный мотив в новом, модифицированном контексте, релятивизируются победы и поражения Человека.

Можно сделать вывод, что Андреев в *Жизни человека* обильно использует музыку, музыкальный фон и прием музыкальной интерполяции как средство закодированной передачи подтекста драматического действия. Музыкальный фон этой драмы также является одним из эффектных средств психологического раскрытия характера. Такие герои, как Человек, Жена, Старуха, Пьяницы, используя звуковой образ мира, дополнительно соотносятся с подтекстом этой андреевской пьесы, который не может быть достиг-

нут исключительно прямым психологическим анализом. Таким образом, Андреев, используя одно из художественных средств из арсенала реалистов – музыкальный фон, и придавая ему символический смысл, выстраивает своеобразный звуковой образец, который характерен и для других драм „нового типа”.

Используя поэтические средства из арсенала реалистов, Андреев использует их по-своему. Таким образом, пейзаж, портрет и музыка получают дополнительные коннотации, как в этой, так и во всех последующих символическо-протоэкспрессионных драмах. На самом деле, в поисках новой драматургической формы Андреев не стеснялся экспериментировать с тем, что уже предлагала ему традиция (реалистическая), с тем, что подсказывал ему современный ему опыт (опыт символистов), а также с тем, что было навязано ему логикой его художественной интуиции (что позже в литературоведении будет известно под термином протоэкспрессионизм).

Символичность и обобщенность персонажей. Условность драматического действия. *Царь Голод*

Царь Голод (1908) – это пьеса, в которой меняется характер драматического действия Андреевской драматургии. Новая форма драматургии нашла отражение в композиции, сюжете, языке реплик, а также в трактовке персонажей. Например, сюжет был предсказан уже в Прологе, а хоровые, собирательные персонажи – Рабочие, Голодные – совсем лишены индивидуальных черт, в следствие чего их речь напоминает либретто оперы.

Четвертая пьеса Андреева – это драма-аллегория, в которой по-новому размышляется об отношении (т. е. конфликте) между человеком и судьбой. Для целей этой темы писатель синтезирует традиции античного театра и практику народного искусства. Драма состоит из Пролога и пяти картин, а ее последняя реплика („Скорее! Скорее! Мертвые встают!”) (Andreev 1989: 302) дает нам право говорить об открытой драматургической структуре. Такой открытый конец возвещает цикличность композиции, т. е. возможность повторения совокупной сюжетной структуры данного произведения.

Последнюю реплику данной пьесы в критической литературе часто связывают с финалом рассказа Андреева *Красный смех* (1904), и исходя из такого сравнения, пьеса *Царь Голод* считалась экспрессионистской „как по форме, так и по содержанию” (Skorohod 240).

Время и пространство данной пьесы не определены, поэтому можно говорить о своеобразной трагикомедии человечества, помещенной в условно-философские категории времени и пространства. И время, и пространство

драматического сюжета представлены без украшений. Например, в дидактиках они представлены следующим образом: „ночь, старая колокольня”, „внутренность завода”, „подобие судейской залы”, „чрезвычайно богатая зала” и т. д.

Сюжет очень простой и сводится к повествованию об общефилософских категориях. Голод, как общефилософская категория и социальная реальность, побуждает к действию все существующие цивилизации. Он всегда был движущей силой человеческой борьбы, и в этой борьбе человечество всегда разделялось на голодных, которые борьбой хотят сделать этот мир праведным, и сытых, которые защищают свои материальные блага: культуру, науку и религию.

Большинство персонажей этой драмы составляют хоровые персонажи, отражающие социальную сущность большой группы людей. Как правило, из хоровых персонажей выделяются отдельные представители, с помощью которых выделяются те или иные аспекты человеческого бытия: социальные (через Мальчика хулигана или Девочку блудницу из другой картины), философские (например, Три работника в первой картине представляют три разные жизненные философии) или морально-психологические (например, Девушка в черном в последней, пятой картине является метафорой совести). Как и в предыдущей драме нового типа, в этой есть лицо, представляющее абстрактное понятие, т. е. театральную манифестацию субстанции: Царь Голод.

Есть два отдельных персонажа, которые, помимо очевидной дистанции от всего индивидуального, сублимируют в себе некий символично-философский смысл. Оба персонажа являются олицетворением философских понятий, поэтому мы уделим им особое внимание.

Смерть как условно-реалистический персонаж появляется в Прологе, вместе с Царем Голодом и Временем. Автор сначала физически рисует этот образ-символ: у Смерти „маленькая, круглая голова на длинной шее”, „достаточно широкие квадратные плечи”, „маленькое, сухое, темное лицо”, с „постоянно обнаженный большими зубами, напоминающими белые клавиши пианино”. Потом автор намекает на некоторые черты ее психологического портрета: Смерть „мало говорит”, голос у нее „сухой и спокойный”, и она „стоит неподвижно”.

Образ Смерти характеризуется ее отношением к Царю Голоду, затем сценой Танца Смерти, а также ее ролью последнего судьи в сцене Суда над Голодными. Отношения между Смертью и Царем Голодом кажутся дружескими, непринужденными (Царь Голод советует Смерти: „Слушай, ты не должна вставать”). Однако в некоторых репликах самой Смерти замечается своеобразная иерархия в отношениях этих двух персонажей (Смерть ча-

сто отвечает грубо и не слушает советов Царя Голода). Из этой взаимосвязи мы узнаем, что Смерть является носителем определенных метафизических свойств – она заранее знает, что „еще будет еди” для нее. Например, на собрание Голодных, в другой картине, Смерть приходит, зная, что Пьяница умрет: она входит как раз в тот момент, когда Пьяница, бывший Председатель, падает со стула. Кроме того, Смерть „уже тут”; когда Девушка блудница говорит, что хочет, чтобы все умерли, и Смерти приятно это услышать.

Через этот персонаж писатель обыгрывает два плана своей четвертой пьесы: метафизический и условно-реальный. Смерть здесь является проявлением метафизического принципа („Да здравствует Смерть!”, кричат Голодные), но в то же время это и физически реалистичная фигура (она буквально и искренне кланяется голодным после их решения праздновать смерть).

В сцене Танца Смерти, после застенчивого танца с Царем Голодом, Смерть танцует в одиночестве, с „совершенно серьезным и неподвижным лицом”, „оскалив белые зубы”. Она выражает свою радость двумя-тремя движениями, а голову кокетливо и медленно поворачивает из стороны в сторону, как бы „обливая всех мертвым светом белых оскаленных зубов”. Однако этот сольный танец заканчивается дракой и даже убийством. В таком финале данной сцены, помимо реализованной портретизации фигуры Смерти, мы находим и более широкую картину общечеловеческого экзистенциального бессилия: из-за бессилия перед лицом смерти и *ее танца*, бунт становится стихией, поглощающей все перед собой. „А разве есть свои?” – вопросом отвечает Председатель Царю Голоду, указывая на мысль писателя о том, что восстание Голодных, подобно стихии, не делает различий между своими и чужими.

В третьей картине этой драмы Смерть играет роль старшего судьи, который всех осуждает „во имя дьявола”. Она бьет кулаком и хрипло кричит, всегда произнося одну и ту же фразу, а когда устают, суд откладывается. И в этой сцене судебного процесса проявляется авторская игра с двумя планами драматического действия: условно-реалистическим (есть судьи, судом заседает сам Царь Голод), и метафизическим, довольно символическим (Смерть высший судья, она выносит окончательные вердикты).

Важно также указать на тот факт, что у этого персонажа есть свое звуковое проявление, своего рода звуковая вербализация (в звуке хриплого рога), а также сцена, в которой она является носителем определенной идейно-смысловой концепции самого писателя (уже упомянутая сцена Танца Смерти). Даже когда Смерти нет на сцене, присутствие этого персонажа отмечается музыкальным принципом (например, в сцене великого восстания ее присутствие отмечено непрерывным звуком хриплого рога) или с помощью хроматики (в последней картине самой Смерти нет на сцене, но ее постое-

янное присутствие достигается появлением неподвижного *черного* силуэта на поле мертвых). Постоянное присутствие этого персонажа-символа иногда также отмечается поведением других персонажей. Например, мы знаем, что Смерть присутствует благодаря поведению Победителей, которые в „невольном почтении к Смерти разговаривают тихо, сдержанными голосами”.

Старое Время-Звонарь появляется как условно-реальный персонаж этой драмы только в Прологе. Позже в драме он вербализуется и присутствует как звук колокола, который в основном слышен вместе со звуком Смерти, хриплым рогом. Физически охарактеризованный как почти неподвижный („оно только изредка качает головой”), характер Времени еще больше определяется его отношением к Царю Голоду и к Смерти, а также при помощи Песенки Времени, в которой реализуется идея писателя о быстротечности всего: „Все падает, все рушится и все родится вновь!” (Andreev 1989: 233).

Время не понимает поступок Смерти, но оно хорошо знакомо с Царем Голодом. Оно знает, что она лжец и обманщик. Именно оно характеризует природу Царя Голода: „Сколько раз вы обманывали своих бедных детей и меня”, говорит Время в Прологе. О Смерти, однако, Время свидетельствует, что она никогда не будет сытой: „Столько уже съела ты на моих глазах, и все такая же сухая и жадная” (Andreev 1989: 233).

Однако, Время очень устало от всех мук земли, оно хочет умереть, потому что „страшно ночью на колокольне, когда мерцает внизу город неугасающими огнями и стонет в кошмаре земли” (Andreev 1989: 234). Из этого желания вытекает его договор с Царем Голодом о том, чтобы Голодные победили, и чтобы Время, наконец, отдохнуло, что на самом деле уже является перипетией драматического действия. Точнее, сюжетный набросок этой драмы, как и в предыдущей драме нового типа, дан в самом начале драмы, в ее Прологе.

Песенка Времени – это осмысленное целое, которое направлено, с одной стороны, на дальнейшее освещение фигуры самого Времени (оно поет о любимом им голубе, о его детях – секундах, минутах, годах), а с другой, на выделение одного из идейных понятий самого писателя – идеи быстротечности всего.

С помощью символических персонажей Времени и Смерти, а также условно-реалистического персонажа Царя Голода, Андреев уже в прологе подчеркивает обусловленность и метафизичность своей четвертой драмы. Следует отметить, что у персонажей Смерти и Времени есть свои звуковые проявления, почти вербализации, а также ключевые сцены, т. е. смысловые пассажи, которые, помимо дальнейшего освещения этих персонажей, свидетельствуют еще и об определенных идейных концепциях писателя. В триединстве с условно-реалистическим характером Царя Голода, эти три

персонажа представляют собой философско-сюжетную основу другой андреевской драмы нового типа. Вспомним, что сам Андреев подчеркивал, что его пьесу *Царь Голод* надо исследовать как исторический эксперимент, потому что именно голод, как социальная и философская категория, всегда двигала вперед все цивилизации.

Условность места и времени действия. *Черные маски*

Душевное беспокойство после новой женитьбы, разбитых надежд и черных мыслей перелилось в новую драму, *Черные маски*, законченную в 1908 году и впервые опубликованную в *Шиповнике* в том же году. Драма была задумана когда Андреев был на Капри и закончена только в конце 1908 года. Обратим особое внимание на некоторые сложные моменты в жизни автора, которые повлияли на формирование основного конфликта этой драмы.

После смерти своей первой жены, любимой Шурочки, Андреев писал о своем состоянии: „Был целый месяц, когда мой рассудок был просто замутнен”. С другой стороны, в конце 1907 года писатель подвергся резким нападкам со стороны критиков, как символистов, так и членов группы *Знание*, и по этому поводу писал о „литературном фарсе”, свидетелем которого был сам: „Самое главное – [...] прояснить, кто враги, а кто друзья: мысли лгут, слова лгут, все замаскировано” (Gor'kij, Andreev 308). Есть и другая, возможно, самая непосредственная причина того состояния души, в котором сформировались *Черные маски*. Это была личная драма писателя со своей второй женой, совершившей супружескую измену летом 1908 года. После этой измены Андреев пишет о своей жене Анне: „Кто она? Я не знаю. Вот она спит и спокойно дышит, и я не знаю, кто она”. И далее: „Иногда это вызывает во мне ужас, иногда это вызывает любовь и сострадание, но кто она, я не знаю” (Andreev 1997: 47). Потеря доверия к жене проявляется в драме через потерю Лоренцо возлюбленной Франчески.

Итак, личная жизнь и обстоятельства, в которых оказался писатель в те два года, очень сильно повлияли на формирование основного конфликта этой драмы. Страшная грусть, порой затуманившийся рассудок, потеря доверия к любимой жене и окружение „литературным фарсом” реализуются в драматическом конфликте, который происходит в непостижимой бездне человеческой души. Через несколько лет Андреев напишет в своем дневнике: „В те месяцы я был в состоянии психоза, тяжелого полубезумия. Желание узнать всю правду было моей идеей-фикс. Инструментом была только логика – иными словами, самая напряженная работа мысли исключительно в этом направлении” (Andreev 1994: 23).

Хотя есть свидетельства, что это одно из его любимых произведений, сам Андреев позже в своем творчестве к *Черным маскам* не возвращался. Писатель подчеркивал, что печальная судьба герцога Лоренцо не предназначена для „спокойно комфортабельных душ” и „ожиревших сердец”. Кроме того, эта драма никогда не будет понята тем, кому „чужды терзания совести бунтующей, печаль потерянных надежд, горе любви обманутой и дружбы попорченной”, указывает Борис Бугров на слова писателя в своем предисловии к одному из изданий пьес Андреева (Bugrov 23).

Можно согласиться с утверждением, что *Черные маски* – это мистическая трагедия в духе символизма, в которой герой окружен не реальностью повседневности, а фантазмагорией², которая является результатом раздвоения личности героя. В этой драме, можно сказать, Андрееву близки символические идеи театра одной воли.

Театр одной воли, по мнению Федора Сологуба (см. Miočinić 152–167), сближает театр с мистерией и литургией. Одно из требований такого театра – это превратить спектакль в маскарад, представляющий собой сочетание игры и зрелища. Далее Сологуб указывает на то, что маскарад представляет собой смесь игры, зрелища и тайны. В *Черных масках* мы находим все эти три элемента. Маскарад в самом замке задуман как игра, которая перерастает в зрелище (неожиданная музыка, измененные тексты, неожиданные гости, убийство герцога, пожар), сопровождаемая тайной (кто такие незваные гости и как от них избавиться, с одной стороны, и каково происхождение герцога ди Спадаро, с другой). В таком театре одной воли действие всегда совершает только один человек, сцена должна тянуться только в одну сторону и все, что существует на сцене должно быть значительным. Если мы посмотрим на эту драму как на трагедию личности, то увидим, что все вышеперечисленные требования театра одной воли реализуются именно на этом мистико-символическом плане драмы. Действие всегда совершает только сам Лоренцо: в его сознании обман (эпизод с вином; измена жены; музыка, которая врет) и „подброшенные” (слова песни), сомнение (вопрос происхождения; указывание на то, что в его сердце нет змей), дуэль (раздвоение личности) и убийство (потеря рассудка). Все на сцене значимо и ведет только к одному: Лоренцо сначала не узнает никого из своих гостей, а позже никого из своих подданных из своего замка (своей души), что приводит к одному и тому же финалу: потере рассудка. Если согласиться с Сологу-

² Фантазмагория – образ воображения, видение чего-то нереального, галлюцинация, чаще всего возникает при чрезмерно раздраженном художественном воображении или у психически больных; театральный жанр в Европе 18-го, 19-го века, в котором скелеты, демоны, призраки изображались на задней плоскости с помощью освещения.

бом в том, что весь мир лишь декорация, за которой прячется творческая душа, то андреевский герцог – это пример одного из возможных проявлений театра единой воли. Весь замок герцога Лоренцо лишь декорация за которой прячется недовольная и обманутая душа, ищущая логического объяснения происходящему вокруг. И еще насчет Лоренцо можно сказать, что „он носил свою собственную маску, которая так хорошо исполняла его волю” (Миоџиновић 167). Душа начала говорить, несмотря на великие и настойчивые требования логики, т. е. разума.

Действие драмы происходит в средневековой Италии, в замке герцога Лоренцо ди Спадаро. Однако драма по своей сути не связана с реалиями той или иной исторической эпохи и в целом символизирует борьбу светлого и темного начал в психике человека. Итак, можно сказать, что драматическое действие происходит в инородном пространстве и времени и что оно лишено индивидуальных особенностей.

Черные маски свидетельствуют о вневременном характере драматического конфликта. Перед нами перманентный конфликт изначальных принципов в сознании человека. Истоки этого конфликта находятся за пределами человеческого сознания. Сам человек не только не провоцирует этот конфликт, но и становится его жертвой. В сущности, маскарад – это не результат больного сознания Лоренцо, а условно-объективная реальность художественного мира драмы. Ничего не указывает на видимые деформации сознания героя; перед нами обычное состояние героя, свойственное человеку как таковому. Маскарад имеет не причинно-следственный характер, а постоянный – это состояние человеческого сознания, которое ищет *исключительно логические* (вспомним здесь обстоятельства, в которых создавалась пьеса) ответы на экзистенциальные вопросы.

Структурно эта драма разделена на два действия, состоящих из пяти картин. Первые две картины передают атмосферу подготовки к церемонии, а затем усталость герцога от милых шуток дорогих гостей, его ужас перед количеством гостей, которых он не знает, и нашествие незваных масок. В третьей картине меняется художественный прием, и мы имеем раздвоение личности самого Лоренцо, который организует дуэль между герцогами-двойниками. Один из них убит, а настоящие, реальные герои находятся у его могилы. И так непростой сюжет драматического действия еще больше усложняется этой сценой. Можно говорить и о полифоничности этой драмы, учитывая многослойность драматического сюжета: есть *три драматические экспозиции* (начало самой драмы и первые приготовления к маскараду; затем продолжение бала в третьей картине после дуэли и убийства; и повторные приготовления к балу в пятой картине, потому что с точки зрения главного героя ничего не произошло и он все еще ждет своих гостей), *три драматические*

кульминации (конец первой картины, когда Лоренцо впервые поет гимн Сатане; конец третьей картины, когда Лоренцо „в бешенстве хватается за лицо, пытаясь содрать его” (Andreev 1991: 216), доказывая, что настоящий герцог не был убит; и повторное призывание Сатаны непосредственно перед пожаром в финале, в конце пятой картины) и *три потенциальные развязки* драматического действия. Сюжет развивается в своем многослойном спиральном течении, а развязки в прямом значении практически нет. Каждая потенциальная развязка – это начало очередного витка спирали: трижды, после ключевых сцен, бал продолжается и только в самом финале драмы мы имеем пожар в качестве развязки такой сложной композиции.

Такой способ решения соответствовал и сложной структуре самого драматического конфликта. Конфликт включает в себя раздвоение личности, дуэль и смерть одного Лоренцо, а также пожар и смерть другого Лоренцо. С другой стороны, конфликта в истинном значении этого понятия нет: конфликт происходит в душе Лоренцо, а не в отношениях *протагонист драмы – другие герои/обстоятельства*.

Нарративность драматургического текста. *Океан*

Океан задуман как драма в семи картинах, в которых реальность и воображение, символизм и реализм выстраивают текст экзистенциально-философской трагедии. Тем не менее, это произведение экстремального повествования, пригодное для чтения, но не для сценического представления, что, вероятно, является главной причиной того, что эта экспериментальная драма, насколько нам известно, не ставилась ни на российских, ни на мировых театральных сценах.

Будучи экзистенциально-философской трагедией, пьеса *Океан* утверждает и ставит под сомнение две философии жизни: мораль и жизненную философию *людей побережья* и мораль и жизненную философию морских разбойников, *людей воды*, т. е. океана. Действие пьесы единое, а также два других требования трех драматических единств – единства времени и места действия – были соблюдены. Действие происходит в 1782 году, что писатель подчеркивает, вводя именно этот год (время перед Французской буржуазной революцией) в текст самой пьесы. Также место действия наглядное и уникальное – это рыбацкий поселок какой-то безымянной северной страны на берегу океана.

Отклонение от нормы, своеобразный сдвиг в самой структуре, а также и в стилистической обработке драмы, мы находим в описательном начале этого драматического текста. В драме *Океан* много повествовательных, опи-

сательных лирических дидакалий, так что следует особое внимание уделить природе и функции дидакалий данной пьесы.

В *Океане* мы находим как повествовательно-описательные дидакалии, так и короткие, информативные, театральные. В отличие от прежней драмы, в которой обширные дескриптивные дидакалии больше всего присутствовали в прологе и эпилоге драмы, теперь длинные нарративные дидакалии открывают каждую картину (кроме пятой и седьмой) и, в несколько меньшей степени, закрывают ее, тем самым создавая своеобразный нарративный план данного драматического текста. Длинные нарративные дидакалии чрезвычайно лиричны, почти синкретичны, полны синестезий и метафор, с помощью которых писатель объединяет пространственно-временные и чувственно-тактильные категории. Например, в дескриптивной дидакалии в начале первой картины „чудовищная игра теней совершается бесшумно”, „в огне и дыме рушатся здания”, „целые горы распадаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго”, „в глубину материка неслышными толчками гонит его юго-западный ветер, а на смену приносит свой – душисто-острое сочетание морской соли, безграничной дали, ничем не нарушаемого, свободного и таинственного простора” (Andreev 1989: 386). А вот чрезвычайно лиричная и дескриптивная дидакалия из конца первой картины: „Крепнет ночь. [...] О иных жизнях повествует глухой бухающий, неустанный прибор” (Andreev 1989: 397). Как правило, повествовательные дидакалии, которые закрывают картины проникнуты лиризмом, чрезвычайно синкретичны и гораздо меньше по объему, чем те, которые знакомят нас с обстановкой каждой новой картины этой пьесы. Иллюстративной является, например, дидакалия финала четвертой картины, которая одновременно выполняет две функции: она нарративная, т. е. сообщает о направлении развития драматического действия (Хаггарт уходит), но, с другой стороны, та же дидакалия чрезвычайно лирична. Звучит она так: „Снова скрежут камешки под осторожной стопой: не оглядываясь, взбирается Хаггарт по крутизне. О какой великой печали говорит эта ночь?” (Andreev 1989: 436).

Андреев в данной пьесе использует нарративно-дескриптивные дидакалии и внутри самой картины. В таком случае они вносят свой вклад в ритм драматического действия (усиление или ослабление драматического напряжения) или делают своеобразную паузу между диалогами, разделяя таким образом определенные картины на сцены. Например, в другой картине, описывающей разорение замка, в котором проживают Хаггарт и Хорре, нарративная дидакалия, вставленная в диалог действующих лиц, указывает на скорое обрушение замка, и способствует усилению драматического напряжения: „Новый грохот. Башня колеблется. Ветер свистит как разбойник, созывающий других разбойников, и свирепеет ночь” (Andreev

1989: 411). И потом: „Грохот; треск и рев. Башня вздрагивает, колеблется до самого основания. С потолка и от рассевшейся оконницы отрываются несколько камней и с гулом катятся по полу” (Andreev 1989: 413). Нарративные дидакалии, делящие картину на сцены, можно заметить, например, в третьей картине в описании обыкновенной, мирной жизни рыбаков. Многообразие коллектива рыбаков проявляется в разнообразии коротких диалогов, которые переплетаются с подобными повествовательными, нарративными дидакалиями, при помощи чего создается впечатление, что читатель находится вне пространства драматического текста: „Из другой кучки рыбаков ей смотрят вслед и понимают ее”; „Филиппу хочется быть старше, чем он есть: он уже стоял со стариками и курил; но надоело – пошел к девушкам помогать и болтать глупости о своей любви” (Andreev 1989: 416–417).

Короткие театральные дидакалии выполняют свою информативную функцию, а также характеризуют действующие лица (мизансцена здесь в службе психологической портретизации). Например, „Задумавшись глубоко, Мариетт не слышит вопроса” (Andreev 1989: 387), „Женщины тихо и ласково смеются” (Andreev 1989: 387), „Идет он медленно и строго”, „шляпу держит в руках” (Andreev 1989: 393), „молча смотрит”, „вдруг он хмурится” (Andreev 1989: 394); „Встает, шатаясь, находит непечатую бутылку и пьет”, „Собирает хворост и бросает в камин” (Andreev 1989: 399), „Приходит девушка с плетенкой; ей помогает молодой, веселый рыбак”, „Старый рыбак угрюмо бросает веревку и отходит в сторону” (Andreev 1989: 416–417), „Шепчутся несколько старух” (Andreev 1989: 425), и т. д.

Итак, мы видим, что Андреев в пьесе *Океан* внутри самого драматического текста еще более лиричен, и такой лиризм достигается писателем именно усилением поэтичности дескриптивно-нарративных дидакалий. Как описания фактов и инструкции (театральные дидакалии) или, как эпические и лирические отрывки, которые по своей художественной значимости намного превосходят их первичные функции (нарративно-дескриптивные), дидакалии в этой драме приобретают самостоятельную художественную ценность.

О дидакалиях этой драмы, как о „вторжении эпических и лирических элементов” писала и Мария Цимборска-Лебода (Cymborska-Leboda 96). Лебода, среди прочего, указывает на то, что позиция автора в дидакалиях драмы *Океан* неоднородна, и что он использует больше масок, и в качестве лучшего примера этой изменчивости природы автора польский автор приводит обширные дидакалии, которые предшествуют диалогу в другой картине *Океана* (в них образ абстрактного рассказчика информирует о внесценических событиях, с позиции наблюдателя описывает текущее состояние

героя, постепенно надевает маску всеведущего рассказчика, который отождествляет себя с героями, и, наконец, разрушает иллюзию отождествления с помощью комментария, который восстанавливает дистанцию). Также, этот автор считает, что ритмизация дидаскалии отражается в частом использовании повторения в качестве стилистического приема, и считает, что это регулярное повторение определенных языковых выражений, картин или подобных синтаксических форм для того, чтобы аудитория реагировала как на ее значение, так и на ее форму, что приводит к эмоциональному восприятию, характерному для поэзии. Эта позиция польской андреевистики согласуется с нашими наблюдениями о ярко выраженном лиризме этой андреевской *новой драмы*.

Повторения в дидаскалиях, то есть ритмизация дидаскалии, в интерпретации польской андреевистики, имеет следующие функции: создание атмосферы напряжения, повышенной эмоциональности за счет повторения мотива смеха; подчеркивание творческих способностей лирического субъекта, с одной стороны, и подчеркивание неизменных фактов, наиболее характерных для человеческой судьбы, с другой; активизацию зрительского восприятия и привлечение внимания к концептуальному мотиву драмы в целом (см. Cymborska-Leboda 197).

В конце еще скажем, что дидаскалии драмы *Океан*, особенно нарративно-дескриптивные, можно рассматривать в качестве вставленных элементов. Это целые звуковые [„звуки органа; слабые в первых протяжных, тяжело задумчивых аккордах, они быстро крепнут” (Andreev 1989: 392)] и хроматические [„в сплошной синеве его закраснелся живой огонь” (Andreev 1989: 389)] пассажи, имеющие самостоятельное художественное значение.

Изучая четыре пьесы нового, субстанционального театра Леонида Андреева, созданные в период с 1906 по 1910 гг. – *Жизнь человека*, *Царь Голод*, *Черные маски* и *Океан* – мы пришли к выводу, что субстанциональный театр характеризуется универсальностью и максимальной обобщенностью, как на плане драматического действия, так и на плане портретизации персонажей. Конфликт человека с субстанцией максимально обнажен. Место и время действия условны, а персонажи лишены индивидуальности и являются общими, даже если действующие лица имеют конкретное имя, личную жизнь и свою предысторию, как например Лоренцо в *Черных масках*, или Хаггарт в *Океане*. Также, Андреев дает новую форму таких пьес – его драмы делятся не на действия и сцены, а на картины: *Океан* – это пьеса в семи картинах, *Жизнь человека*, *Царь Голод* – это представления в пяти картинах с прологом, *Черные маски* – представление в двух действиях и пяти картинах. Кроме того, в своих „новых пьесах” Андреев вновь ввел пролог и эпилог, а древний хор получил новую форму.

Говоря о дидаскалиях, мы видели, что писатель обильно их использует, и что их природа в творчестве этого писателя меняется. Андреев впервые использовал дидаскалии в их основном предназначении: это были краткие инструкции, предназначенные для актеров и режиссеров. Затем писатель меняет характер и функцию таких кратких инструкций и постепенно переходит к обширным нарративным дидаскалиям, которые в том же драматическом тексте будут переплетаться с короткими, театральными. Наконец, дидаскалия Андреева в драмах субстанционального театра станет узнаваемой благодаря ярко выраженному лиризму, реализованному за счет использования самых разнообразных стилистических средств, таких как сравнения, метафоры, метонимии, аллитерации, ассонансы, эпифоры, инверсии и др.

Для драматургии субстанционального театра Андреева чрезвычайно важно широкое использование музыкального фона и хроматики. Автор, в соответствии с идеей произведения, пользуется либо исключительно хроматикой (чаще всего в физическом изображении своих протагонистов), либо музыкальным фоном (в психологической портретизации персонажей), либо сочетанием того и другого, т.е. синестезией. В качестве дополнения к психологической портретизации персонажей, хроматика и музыкальный фон служили также для выделения определенных эпизодов драматического действия, за которыми часто скрывалась потребность писателя в стилистическом обогащении драматического текста.

Итак, нарушение нормы драматического жанра (в строгом понимании этого термина) в творчестве Леонида Андреева высказано новой структурой драматического текста, лиричностью и нарративностью дидаскалий, условностью драматического действия, а также места и времени действий, символичностью и обобщенностью персонажей, и активной роли музыкального фона и хроматики.

Библиография

- Andreev, Leonid. *Dramatičeskie proizvedeniâ v 2-h tomah*. T. 1. Leningrad, Iskusstvo, 1989.
- Andreev, Leonid. *P'esy*. Moskva, Sovetskij pisatel', 1991.
- Andreev, Leonid. „Pis'ma L. Andreeva A.I. Andreevoj-Denisevič (1908–1909)”. *Naše nasledie*, 39/40, 1997.
- Andreev, Leonid. *S. O. S.: Dnevnik (1914–1919). Pis'ma (1917–1919). St. i interv'û (1919). Wospominaniâ sovremennikov (1918–1919)*. Moskva, SPB, 1994.
- Bahtin, Mihail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnâ kul'tura srednevekov'a i Renessansa*. Moskva, Hudožestvennââ literatura, 1965.
- Bugrov, Boris. „Mâtežnââ duša”. *L. Andreev. P'esy*. Moskva, Sovremennij pisatel', 1991.
- Cymborska-Leboda, Maria. *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*. Warszawa, PWN, 1982.

- Gor'kij, Maksim, Leonid Andreev. „*Nieizdannaâ perepiska*”. *Literaturnoe nasledie*. T. 72. Moskva, Nauka, 1965.
- Isaeva, Elena. „*Motiv tanca v p'esah L. Andreeva (Žyzn' čeloveka, Anatema, E. Ivanovna)*”. *Tvorčestvo L. Andreeva: sovremennyj vzglâd*. Orel, 2006.
- Keldyš, Vsevolod. *Russkij realizm načala XX veka*. Moskva, Nauka, 1975.
- Lotman, Ūrij, red. *Istoriâ russskoj dramaturgii, vtoraâ polovina XIX, načalo XX veka, do 1917*. Leningrad, Nauka, 1987.
- Miheičeva, Ekaterina. *O psihologizme L. Andreeva*. Moskva, MPU, 1994.
- Miočinovič, Mirjana, red. *Drama*. Beograd, Nolit, 1975.
- Skorohod, Natal'â. *Leonid Andreev*. Moskva, ŽZL, 2013.