

- ⁹ Поэма грузинского поэта XVIII в. Д. Гурамишвили “Пастух Кацвия”, “Пасторали” Л. Арагона (Франция, XX), “Последняя пастораль” О. Адамовича (Белоруссия, XX), “Пастораль сорок третьего года” С. Вестдейка (Голландия, XX), “Пастораль XX века” Л. Костенко, “Пастораль. 1943” В. Затуливитер, (Украина, XX), а также раздел “Элегии и буколики” в книге В. Брюсова “Все напевы”, стихотворный цикл В. Бетаки “Питерские идиллии”, роман “Пастух и Пастушка” В. Астафьева.
- ¹⁰ “Букварь” В. Бурцева, “Наставление ученику” Савватия, “Увещание” С. Полоцкого, “Лицевой Букварь” К. Истомина.
- ¹¹ Так, история бестиария, генетически связанного с животным эпосом, являет нам примеры его постоянного сращения с разными как общемировыми, так и национальными (региональными) жанрами: с басней, литературной сказкой, бурлеской (ирои-комическая поэма испанского поэта XVI–XVII в. Х. Руфо “Смерть крысы”), пародией, со шпрухом – немецким средневековым дидактическим стихотворным жанром (“О животных, с описанием их породы и свойств” Г. Сакса XVI в.), со стихотворной эпиграммой (“Собрание насекомых” А. Пушкина), с памфлетом (роман А. Франса “Остров пингвинов”) и т.д.

Список использованных источников

1. Кихней Л. Г. К герменевтике жанра в лирике / Л.Г. Кихней // Герменевтика литературных жанров. – Ставрополь, 2007. – С.36–68.
2. Кортасар Х. Выигрыши / Хулио Кортасар // Избранное. – М.: Прогресс, 1979. – С. 25–355.
3. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – С. 255.
4. Медведев П.Н. Проблема жанра / П.Н. Медведев // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932. – М.: Искусство, 1980. – С. 418–424.
5. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р.С. Спивак. – Красноярск, 1985. – С. 210.
6. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С.7–60.

Summary. The paper contains an attempt to give the theoretical description of a genre tradition in three forms of its existents: the past, the present and the future in corresponding notions such as “genre memory”, “remembrance of a genre” and “a metagenre”.

Key words: Genre tradition, genre memory, remembrance of a genre, metagenre.

УДК 821.161.1-2.09

Т.В.Ивасишена

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПИРАМИДАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ПЬЕСАХ Л.АНДРЕЕВА

В статті досліджується особливості втілення пірамідальної композиції в п'єсах Л. Андреева. Розглядаються триактні п'єси як такі, що максимально відповідають схемі пірамідальної композиції. В результаті дослідження зроблено висновки про новаторський підхід до використання пірамідальної композиції.

Ключові слова: архітектоніка, пірамідальна композиція, акт, драматична дія.

Термин “пирамидальная (треугольная) композиция” широко используется в теории и истории архитектуры, скульптуры, живописи. Генетически это понятие связано с творческой деятельностью Леонардо да Винчи. Термин рассматривается в качестве одного из общих законов организации материала в произведениях искусства.

В литературоведении вопрос об особенностях художественного воплощения и функционирования пирамидальной композиции едва разрабатываем. Этот факт во многом объясняется недостаточно сформированной теорией формальной типологии драматических произведений.

В практике анализа особенностей драматического произведения этот термин впервые был употреблен немецким ученым Гюставом Фрейтагом [9]. Художественную реализацию пирамидальной композиции Г. Фрейтаг репрезентрует в таком построении драмы, при котором действие развивается по возрастанию до кульминации, после чего идет развязка, знаменующая

спад напряжения. Момент наивысшего конфликтного напряжения служит своеобразной вершиной “пирамиды”, по сторонам которой симметрично располагаются постепенно нарастающий конфликт и соответствующее ему убывание сюжетного действия.

В аспекте соотношения открытой (атектонической) и закрытой (тектонической) форм драмы пирамидальную композицию, вслед за Ф. Клотцем можно рассматривать как проявление качеств тектонической драмы [10]. Традиционной и общеэстетической особенностью пирамидальной композиции следует признать организацию материала по принципам симметрии и равновесия форм.

Максимально соответствующей пирамидальной композиции является трехчастная архитектурная модель драмы. Составляющий материал располагается по соответствующей схеме: (нарастание конфликта) – кульминация – спад напряжения.

Впервые в истории драматургии трехчастная схема построения драматического произведения утвердилась в испанской классицистской комедии (Лопе де Вега). Обращение к трехчастной архитектонике произведения мотивировано определенной эстетической логикой: при условии соответствия каждого акта важнейшим этапам драматического действия, трехчастная архитектурная модель является наиболее удобной для реализации: “Если бы акты идеально точно соответствовали важнейшим этапам драматического действия, то очевидно, их было бы всегда три” [7, 132]. На практике же, трехактные драматические произведения не столь частотны. Более распространена пирамидальная композиция в современной сценарной и кинодраматургии, где трехчастное построение воспринимается как универсальный закон адекватности сценическому (кинематографическому) воплощению.

Андреев был одним из драматургов-новаторов, предрекший влияние кинематографического искусства на театр и драму: “И никто даже из говоривших в защиту кинемо-театра не указал на то весьма важное обстоятельство, что именно ему, кинематографу, ныне эстетическому апашу и хулигану, суждено освободить театр от великого груза ненужностей, привходящего и чуждого, под тяжестью которого сгибается и гибнет современная сцена, хиреют драматурги, вырождается и слабеет некогда мощное и царственное слово высоких трибун” [1, т.8, 308]. Андреев использовал приемы и принципы, свойственные кинематографу. Одним из таких средств является пирамидальная композиция, воплощенная в трехактных пьесах.

Цель настоящего исследования – определить особенности воплощения пирамидальной композиции в трехактных пьесах Андреева; обнаружить связь между спецификой идейного содержания пьес и их архитектурной; установить степень традиций и новаторства в использовании пирамидальной композиции.

В драматургии Л. Андреева можно выделить три пьесы, обладающие тремя основными архитектурными элементами: поздние сатирические пьесы “Прекрасные сабинянки” (1912), “Упрямый попугай” (1913) и философская драма “Мысль” (1914).

В пьесе “Прекрасные сабинянки” Андреев применяет пирамидальную композицию. Фабульной основой произведения избрана история о похищенных римлянами сабинянках. Этот эпизод становится осью тектонического построения пьесы.

Пьеса состоит из трех картин. Материал пьесы располагается равномерно, этапы драматического действия соответствуют архитектурному членению. Каждая картина разворачивается вокруг одного сюжетного эпизода. Все картины располагаются контрастно, т.е. каждая следующая картина противоположна по настроению предыдущей. Расположение сценических эпизодов по принципу контраста является одним из потенциальных проявлений тектонической формы драмы [4]. Даже одно и то же пространство контрастно изменяется на протяжении пьесы: “дикая неблагоустроенная местность” превращается в местность с “зачатками благоустройства”. Динамика начальной сюжетной ситуации в первой картине контрастирует со статичным плачевным положением пассивных сабинян-мужей. Вторая картина становится, соответственно, кульминацией произведения. В этой картине драматическое действие достигает крайнего напряжения, что подчеркивается рядом художественных приемов. Вторая картина пьесы “Прекрасные сабинянки” открывается пространной обстановочной ремаркой: *“До последней степени мрачная картина, изображающая печальное положение ограбленных мужей. Очень возможно, что идет дождь, свистит ветер, и черные тучи закрывают небо, но очень возможно, что все это только кажется. Ужасно! (Было бы желательно показать в самом пейзаже, что мужьям хочется выть от тоски)”* [1, 32]. Все эмоции персонажей, описанные в этой ремарке, подчеркнута преувеличены и доведены до крайней степени. Симметрия пирамидальной композиции находит конкретное воплощение во второй части этой ремарки: *“При открытии занавеса расположение действующих лиц таково: по бокам, в две симметричные группы, часть сабинян занимается гимнастикой. Вторя движениями рук, они шепчут сосредоточенно “пятнадцать минут ежедневного упражнения – и вы будете совершенно здоровы”. Посередине, на длинной скамейке рядом сидят мужья, имеющие детей, и каждый держит на руках младенца. Головы уныло склонены набок, вся поза выражает стилизованное*

отчаяние. Ужасно! Долгое время только и слышен зловещий шепот: “пятнадцать минут ежедневного упражнения – и вы...”” [1, 32]. Создавая образ пространства, Андреев прибегает к приему очуждения: реципиент не должен воспринимать его как реальное, в нем должна быть некая искусственность.

В тексте пьесы Андреев неоднократно подчеркивает ненатуральность: походка сабинян (два шага вперед, один назад), “стилизованное” отчаяние мужей и т.п. Неестественность поведения персонажей подчеркивается Андреевым симметрией архитектоники каждого элемента пьесы.

Подобно симметрии расположения действующих лиц на сцене, организована и система персонажей. Все персонажи, функционирующие в пьесе, распределены в три группы: сабинянки; их мужья, римляне. Каждая из групп распадается на единичные персонажи, однако каждый конкретный персонаж недостаточно индивидуализирован. Андреев не вводит в текст произведения перечень действующих лиц, характерологические ремарки также отсутствуют. Фактически, каждый из персонажей не обладает достаточной самостоятельностью. В пьесе каждая из групп претендует на функционирование в качестве главного героя. Второстепенные персонажи отсутствуют, что подчеркивает замкнутость общего построения произведения.

Все композиционные приемы пьесы “Прекрасные сабинянки” подчинены единой логике построения произведения, образуют тектоничность с ярко-выраженным “центром тяжести” содержания произведения, который приходится соответственно на второй акт.

Трехактная пьеса “Упрямый попугай” [3] наиболее точно соответствует построению пирамидальной композиции драмы.

В пьесе присутствует единая сюжетная линия, выстроенная по схеме:

Картина 1. Завязка – Покупка попугая.

Картина 2. Кульминация – Противостояние наедине с попугаем.

Картина 3. Развязка – Продажа попугая.

В пьесе Андреев достигает максимальной концентрации действия. Внешнее действие пьесы сводится к неудачной покупке попугая, который произносит одну и то же слово “Дурак”. Третья картина является смысловым зеркальным отражением первой. Если в первой картине Тимофеев покупает попугая, в третьей он его продает. Фрейтаг, описывая пирамидальную композицию, отмечает основную ее сложность в равномерном и симметричном спаде с одной стороны, и неуклонное движение к развязке с другой [9]. Андреев достигает строгих пропорций сюжетных элементов, свойственных для пирамидальной композиции.

Симметрия подчеркнута и организацией композиции персонажей. Центральные персонажи (Тимофеев и попугай) выводятся автором в каждой картине. Второстепенные персонажи функционируют только в пределах одного сценического эпизода (картины).

Схематически присутствие персонажей в каждом из актов можно описать следующим образом:

Картина 1. Некто, Тимофеев, Попугай

Картина 2. Тимофеев, Гаврилов, Попугай.

Картина 3. Тимофеев, Мендель, Жена Менделя, Попугай.

Все второстепенные персонажи важны в пьесе лишь в их связи с основными персонажами; они не принимают непосредственного участия в конфликте и функционируют лишь в пределах одного акта.

Вопрос о единстве места и времени, свойственном для тектонической формы драмы, Андреев решает оригинальным образом. Традиционно, независимо от формы пьесы, Андреев значительное место уделяет организации хронотопа. В пьесе “Упрямый попугай” отсутствует всякое указание на конкретизированное пространство и время действия. Создается иллюзия “вневременности”. Абстрактность хронотопа зачастую достигается писателями при помощи циклического времени. Тогда как Андреев использует линейное время. В пьесе не используются такие приемы как ретардация, ретроспекция, смещения временных пластов. Пространство “Упрямого попугая” организовано также традиционно. Андреев не усложняет композицию введением в текст пространственных обстановочных ремарок, не использует открытое пространство, которое усложняет сценическую адекватность. Однако, отсутствие показателей времени и пространства свидетельствует об определенных связях с символистской поэтикой, что неоднократно отмечено исследователями творчества Андреева.

Этот факт соотносится с подзаголовком пьесы “Символическая поэма” и романтическим эпиграфом, цитатой из Эдгара По: “Ворон каркнул: никогда” [3]. Абстрактность хронотопа, подчеркнутая романтически-символическим контекстом выводит смысл пьесы за пределы сатирического. Повторяемое попугаем “Дуррак!” – становится рефреном, исполняющим архитектурную и смыслообразующую функцию. Использование рефрена усиливает притчево-аллегорическое начало пьесы.

Архитектоника пьесы “Мысль” – уникальна для всей драматургической системы Андреева, таким построением не обладает ни одна его пьеса.

В пьесе “Мысль” Андреев определяет стадии сюжетного развития в трех действиях, включающих в себя по две картины [2]. В таком случае концентрация действия несколько ослабевает из-за внешней расчлененности. В художественной системе Андреева существует два произведения “Мысль”: эпическое и драматическое. Компаративному анализу этих двух произведений Андреева посвящена статья Е.А. Михеичевой “Особенности психологизма Л.Н. Андреева в прозе и драматургии”. Исследовательница указывает на сходства и различия в средствах создания психологизма в обоих произведениях. Сам Андреев не рассматривает трагедию мысль как некую переработку рассказа: “Современная трагедия “Мысль” Андрееву мыслилась как “самостоятельная работа”, основное отличие которой от рассказа он видел в изложении уже прозвучавших идей в “простых, правдивых и хороших сценических формах”” [6, 148]. Однако, видимая “простота формы” скрывает сложную архитектурную конструкцию.

Уникальность архитектурной модели заложена уже в самом характере номинации сценических эпизодов. В большинстве пьес основные (самые значительные по объему) архитектурные элементы называются либо картины (для тектонических пьес Андреева), либо действия (для атектонических пьес). Название акта “действие” указывает на динамику открытого построения пьесы. Картина же напротив, указывает на статику. Однако, прослеживается определенная логика: действие состоит из картин. Динамика образовывается путем смены статических картин. Такое построение подобно кинематографической смене кадров имеет явственную монтажную перспективу.

Намеренное увеличение декоративных элементов усиливает психологизм в пьесе. Тем не менее, это не нарушает строгости формы.

Каждое действие пьесы состоит из двух картин. В первом и во втором действии (действия, описывающие события до сумасшествия Керженцева) картины расположены подобно “Прекрасным сабинянкам”. События одной из картин происходят у Керженцева, события другой – у Савелова. Обстановки, окружающая каждого из персонажей, Керженцева и Савелова, прямо противоположны друг другу.

Третье действие пьесы сконцентрировано в едином, ином, нежели кабинет, пространстве. Обе картины третьего действия протекают в обстановке психиатрической лечебницы.

Третье действие “Мысли” во многом отступает от канонических тектонического построения и пирамидальной композиции в частности. Однако возможно проследить определенную симметрию первого и третьего акта: если в первом акте речь шла о “мысли” обезьяны Джайпура, то третий акт повествует о мысли Керженцева. Андреев одновременно отождествляет и противопоставляет Керженцева с Джайпуром, поднимая экзистенциальную проблему о сущности бытия человека.

По справедливому утверждению Н.И. Ищук-Фадеевой тектонический тип построения (в данном случае с трех- или пяти- частной архитектурикой) воплощает сакральные представления человека о мире: “Три или пять действий, в данном случае это неважно, т.е. нечетное число своим истоком имело архаическую триадность, воплощающую схему жизнь-смерть-жизнь” [5, 48]. В подобном ключе трехчленную модель рассматривает и В.Е. Хализев: “Трехчленная сюжетная схема имеет глубочайшие культурно-исторические корни, она предопределена и задана архаической мифологией (прежде всего космогоническими мифами о становлении порядка из хаоса) и древними учениями о безраздельно царящей в мире гармонии, будь то индийская “рита” (обозначение принципа всеобщей упорядоченности в космологии эпохи “Ригведы” и “Упанишад”) или “космос” древнегреческой философии” [8, 131-132]. Однако, далее Хализев указывает на традиционность такой модели: “По своей исходной мирозеркальной направленности давняя трехчленная сюжетная конструкция консервативна” [8, 132]. Это справедливое в общих чертах утверждение не может быть отнесено к пьесам Андреева.

Андреев умело комбинирует классические образцы построения пьесы с кинематографическими принципами. Драматург обращается к трехчастной архитектурике пьесы, наполняя эту модель символическим содержанием, тем самым придавая новаторские черты классицистическому образцу драматического произведения. Пьесы Л. Андреева с трехчастной архитектурикой являются ярким примером воплощения пирамидальной композиции. Наличие черт пирамидальной композиции в пьесах Л. Андреева с трехчастной архитектурикой позволяет сделать вывод о четкости и логичности построения, внутренней мотивированности и симметрии каждого элемента произведения. Факт наличия такого тектонического построения способствует сценической (кинематографической) адекватности трехактных пьес.

Список использованных источников

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. сочинений Л. Андреева: В 8 т. / Л. Н. Андреев – Санкт-Петербург: Издание т-ва А.Ф. Маркс, 1913. – 326 с.
2. Андреев Л. Н. Пьесы / Леонид Андреев. – М.: Советский писатель, 1991. – 692 с.
3. Андреев Л. Н. Упрямый попугай / Л.Н. Андреев // Собрание сочинений. В 6-ти т. – Т. 5. Рассказы; Пьесы 1914—1915; Сатирические миниатюры для сцены 1908-1916 – М.: Художественная литература, 1985. – С. 436-443.

4. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира / О. Вальцель // Проблемы литературной формы. – Л., 1928. – С.36-68.
5. Ищук-Фадеева Н.И. “Три сестры” роман или драма? / Н.И. Ищук-Фадеева // Чеховиана. М., 2002. – Вып.9. – С.44-54.
6. Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. / Е.А. Михеичева М.: МНУ, 1994. – 188 с.
7. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев – Л.: Искусство, 1969. – 232с.
8. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)/ В.Е. Хализев – М.: Изд.-во Моск. Ун-та, 1986. – 256с.
9. Freitag G. Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / Gustav Freitag. – Chicago: Scott, Foresman and company, 1900. –395p.
10. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama/ Volker Klotz. – Munchen: Carl Hanser Verlag, 1976. – 262 s.

Summary. The embodiment of pyramid composition of Andreyev's plays is investigated in the article. Plays with three acts are analyzed as those, which properly correspond to pyramid composition's scheme. As a result of the investigation the author made the conclusion about innovative approach to pyramid composition use.

Key words: architectonics, pyramid composition, act, dramatic action.

УДК 811.111'81'33

М.В. Іконнікова

ЕПІТЕТ У СТРУКТУРІ ТОТАЛІТАРНОГО ДИСКУРСУ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ ХХ СТ.)

У статті аналізується роль епітета в структурі тоталітарного дискурсу на прикладі романів-антиутопій ХХ ст. Визначаються характеристики “тоталітарного епітета”: спрощеність, ахроматизм, оксюморонність та ін.

Ключові слова: епітет, тоталітарний дискурс, роман-антиутопія, колористика, оксюморон.

Відповідно до центральної проблематики романів-антиутопій, що закорінена на осягненні феномена тоталітаризму в різних його проявах, увага авторів цих творів неминуче звертається до долі мови у тоталітарному суспільстві. Письменник потрапляє в доволі складну ситуацію, коли, по-перше, виникає потреба адекватно відтворити в межах індивідуально-авторського стилю особливості “викривленого”, “штучного” мовлення; по-друге, очевидно, що тоталітарний дискурс, який стає предметом художнього осмислення, кардинально змінює функціональне навантаження всіх традиційних зображально-виражальних засобів. Особливо наочно ці процеси демонструє епітет, який вступає у складні діалогічні стосунки з мовленням тоталітарного типу.

За О.М. Веселовським, епітет, будучи властивим як поетичному, так само й прозаїчному мовленню, виділяє ознаку, що “вважається істотною в предметі” [1, 59]. Як образне визначення епітет підсилює, підкреслює яку-небудь характерну, особливу якість предмета. О.М. Веселовський наголошував, що акцентування “істотного” відтіняє неістотні ознаки і здатне характеризувати не лише стиль, а й поетичну свідомість. На етапі формування поетики художньої модальності, тобто з 18 ст. [2], на зміну традиційному епітету приходять індивідуальний епітет. Його основною функцією стає виокремлення індивідуально-неповторного в предметі чи явищі, актуалізація асоціативних зв'язків, що виникають внаслідок багатопланового в семантичному відношенні використання епітета. Саме тут і криється основна художня суперечність, яку мають подолати автори антиутопій: зберегти лексико-семантичну багатоплановість епітета й адекватно відтворити звуження семантичного поля слова в тоталітарному дискурсі, закріплення за словом одного, “єдино правильного” значення.

Гіпотетично можна передбачити, що частка епітетів в художньому мовленні антиутопії має бути відносно незначною, адже уніфікований, “випрямлений” світ тоталітарності позбавлений розмаїття, семантичних нюансів, конотативних аспектів висловлювання, що значною мірою досягається за рахунок використання епітетів. Світ антиутопії принципово неполіхромний. Тому й художня картина такого світу ніби й не потребує епітетного забарвлення. Однак висловлене припущення не вповні узгоджується з художньою практикою. Для ілюстрації звернімося до двох