

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО АРХИТЕКТониКИ ПЯТИАКТНЫХ ПЬЕС Л. АНДРЕЕВА

В статті досліджується архітектоніка п'ятиактної драми Л. Андреева в аспекті співвідношення традицій і новаторства. За допомогою статистичних методів розглянуто основні архітектонічні складники. Типологізовано п'ятиактну драму та виявлено основні новаторські елементи та джерела наслідувань

Ключові слова: архітектоніка, п'ятиактна драма, акт, пролог, репліка, ремарка.

Пятичастная схема драматического произведения имеет наиболее продолжительную историю среди эстетических установок на определенное количество актов.

Впервые требование определенного количества актов было выдвинуто еще Горацием. Римский автор опирался на учение Аристотеля. Аристотель в «Поэтике» рассуждая о «правильном» объеме драматической поэмы, выдвигает суждение о необходимости наличия начала, середины и конца. Вероятно, что Гораций руководствуясь этим правилом, установил правило членения пьесы на пять актов. Традиционно считалось, что пятичастная схема построения драматического произведения уходит своими корнями в древнегреческую драматическую поэзию, а Гораций лишь подводит итоги. Однако, Я.Л. Забудская проводя обстоятельный анализ истории развития пятичастной схемы европейской драматургии, подвергает сомнению нормативность такого типа построения в практике древнегреческой драмы [3]. Иными словами, европейская драма с пятичастной схемой строения генеалогически связана лишь с теорией Горация, а не практикой античной драмы.

В эпоху Возрождения правило нормативного членения на определенное количество актов связывали с характером развития действия. Джиральди Чинтио в своем трактате «О том, как писать трагедии и комедии» (1543) писал: «В первом содержится экспозиция. Во втором то, что дано в экспозиции, начинает двигаться к своему концу. В третьем возникают препятствия и происходят перемены. В четвертом начинает появляться возможность исправить то, что вызвало все беды. В пятом происходит ожидаемый конец, с развязкой, соответствующей всей экспозиции. Эти моменты относятся только к комедии, но с соответствующими поправками могут быть применены и к трагедии, так как подобное деление является общим, как для комедии, так и для трагедии» [Цит. по: 1, 117]. Такое строгое следование канонам в построении драматического произведения было продолжено в эпоху классицизма.

В более поздних эпохах начиная с XVIII века некогда наиболее продуктивная схема построения пьес испытывает практически полное забвение. Зарубежная и русская драма второй половины XVIII- начала XIX века активно экспериментирует с архитектурой драмы и объемом сценических эпизодов, игнорируя пятичастную схему как консервативную, устоявшуюся и застывшую модель драматического произведения.

Только с наступлением периода «новой драмы» рубежа XIX-XX вв. отношение к пятичастной схеме пьесы несколько меняется. Драматург, режиссер и теоретик драмы, Гюстав Фрейтаг (1816-1895) в своем фундаментальном труде «Техника драмы» (1863) отводит отдельный раздел, посвященный пятиактному построению драматического произведения. Фрейтаг воспринимает драматическое произведение в пяти актах как канон, некую матрицу, заимствованную из античности: «In the modern drama, in general, each act includes one of the five parts of the older drama; the first contains the introduction; the second, the rising action; the third, the climax; the fourth, the return; the fifth, the catastrophe» («В драме нового времени каждый акт соотносится с одной из пяти частей античной драмы: первый включает вступление, второй – нарастающее действие, третий – кульминацию, четвертый – возвращение, пятый – катастрофу». – Переклад наш. – Т. И.) [8, 195]. Эта идея была подхвачена некоторыми «новыми» драматургами. Так, известный драматург-новатор Б. Шоу (1856-1950) облачает свои идейно-художественные эксперименты в пятичастную драматическую форму в пьесе «Пигмалион» (1912). Характерно, что Шоу использует пятиактную модель именно в том произведении, в основе которого лежит античный миф.

В творчестве Леонида Андреева (1871-1919) существует четыре драматических произведения, построенных по пятиактной модели: «Жизнь Человека» (1907), «Царь Голод» (1908), «Не убий (Каинова печать)» (1913), «Самсон в оковах» (1914).

Цель исследования – раскрытие особенностей воплощения пятиактной модели пьес Андреева, определение общих и различных черт поэтики пьес, построенных по пятичастной модели, установление степени традиций и новаторства архитектуры пятиактной драмы Андреева.

Все пьесы Андреева, состоящие из пяти актов, обладают акцентированным символично-параболическим началом. Названия «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Не убий (Каинова печать)», «Самсон в оковах» образуют широкий символический контекст. Во всех случаях символ, выбранный в качестве заглавного, соотносен с непосредственной сюжетной канвой произведения как на переносном уровне так и на буквальном, и будучи тесно связан с художественной идеей, обыгрывается на протяжении всего произведения.

Средства создания параболичности Андреев избирает различные. Пьесы «Каинова печать (Не убий)» и «Самсон в оковах» широко используют библейский интертекст. В пьесах «Жизнь Человека» и «Царь Голод» (как и во многих пьесах «новой драмы») символично-параболическое начало достигается широким привлечением элементов, наследующих античную традицию: «новая драма [...] ориентирована на античность с ее идеей зависимости от надличных сил» [7, 179]. Введение в текст персонажей, представляющих собой «надличные силы» соприкасается с наличием в «Жизни Человека» и «Царе Голоде» обособленного архитектурного компонента – пролога. Примечательно, что обе эти пьесы построены по одной архитектурной модели, что отмечено в авторских подзаголовках пьес «Представление в пяти действиях с прологом» («Жизнь Человека») и «Представление в пяти картинах с прологом» («Царь Голод»).

В «Жизни Человека» пролог представляет собой краткое изложение всего происходящего в основной части. Пролог построен в виде «обращенного монолога» Некто в сером. Его речь содержит обращение к зрителям, что делает его исполнителем роли повествователя. Такая функция пролога названа в «Словаре театра» «изменение перспективы»: «Введенный в курс происходящего ведущим, зритель видит драматическое действие на двух уровнях: следя за течением фабулы, «возносясь» над действием и предвосхищая его, он одновременно *в* и *над* пьесой, и благодаря этому изменению перспективы он идентифицируется и иногда по необходимости отступает. Когда пролог объясняет исход действия – это так называемая техника аналитическая: все происходит из финального предположения, заявленного вначале, и пьеса есть воссоздание прошедшего эпизода» [6, 257]. «Изменение перспективы» служит авторскому замыслу – создать абстрактный образ человеческой жизни, которая принадлежит всем и каждому (в том числе и зрителю/читателю).

Внешнее оформление пролога в «Жизни Человека» способствует изменению перспективы. Андреев не включает в монолог Некто ни единой иннективной ремарки, соответственно никак не обнаруживает свое авторское присутствие. Такое оформление пролога становится более популярным и в современной драматургии [4].

Совершенно в ином ключе создан пролог в «Царе Голоде». Пролог этой пьесы представляет собой диалог трех персонажей: Царя Голода, Времени-Звонаря и Смерти. Пролог «Царя Голода» архитектурно не отличается от картин, интегрируясь с последующим действием: «пролог прекрасно вращается в пьесу, предваряет и представляет ее» [6, 257]. Фактически пролог отделен от основного конфликта только незначительным неопределенным промежутком времени. В прологе задается общий комплекс тем и мотивов. Такая функциональная разновидность пролога соответствует античному пониманию этого компонента.

Наличие пролога в пятиактных пьесах «Жизнь Человека» и «Царь Голод» существенно влияет на характер и особенности функционирования таких архитектурных элементов как реплика и ремарка. Эти архитектурные компоненты проанализированы при помощи статистического метода.

Для подсчета учитывались ремарки внешнего действия, как такие, которые исполняют первичную функцию, служат авторским комментарием к происходящему.

В таблице отражен показатель частотности ремарок внешнего действия, выраженный в соотношении ремарок внешнего действия и реплик. Показатель вычисляется по формуле $P = V / r$, где P – показатель соотношения ремарок внешнего действия и реплик, V – количество ремарок внешнего действия, r – количество реплик.

Таблица 1

Частотность ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах с прологом

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель
«Жизнь Человека»	1	0,22	0,11	0,07	0,24	0,15	0,29
«Царь Голод»	0,45	0,39	0,34	0,26	0,24	0,17	0,3

Как видно из таблицы, в прологе отмечается возрастание показателя частотности ремарок внешнего действия. Этот факт демонстрирует архитектурную обособленность пролога.

Средний показатель частотности ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах Андреева с прологом значительно ниже чем аналогичный показатель в остальных пятиактных пьесах Андреева («Каинова печать (Не убий)» и «Самсон в оковах»). Но эти две пятиактные пьесы обладают иной архитектурной особенностью. Обе пьесы содержат один акт, который распадается на два более мелких сценических эпизода (картины).

Таблица 2

Частотность ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах Андреева с расчлененным актом

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель	
«Каинова печать (Не убий)»	–	0,23	0,37	0,32	0,51	0,26	0,44	0,35
«Самсон в оковах»	–	0,44	0,47	0,52	0,51	0,66	0,68	0,55

Проанализировав количественный показатель частотности, мы обнаружили следующие закономерности. Показатель частотности ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах с прологом значительно ниже, чем в пятиактных пьесах без пролога, но с расчлененным сценическим эпизодом.

Снижение показателя частотности ремарок внешнего действия в пятиактных пьесах указывает на статичность сюжетного действия, что с одной стороны следует традициям античного театра, и предваряет многие открытия драмы начала XX века, с другой.

К подобным выводам ведет и рассмотрение следующего признака ремарок внешнего действия – обособленность ремарок внешнего действия. Вслед за Зориным А.Н. [5] по графически-формальным характеристикам ремарки можно разделить на иннективные (вставные) и сепаративные (отделенные). Иннективные ремарки в дочеховской драматургии имели непосредственное отношение лишь к конкретной реплике, в структуру которой были включены, и представляли рефлексию над высказыванием. Они указывают на эмоциональное состояние говорящего, жесты сопровождающие реплику, адресата высказывания и т.д. Основной акцент иннективных ремарок делается на действие, тогда как сепаративные ремарки обладают большим описательным потенциалом. Начиная с ранних чеховских пьес, иннективные ремарки принимают на себя и другие функции. Общим качеством иннективных ремарок является их архитектурная обособленность, выраженная в графическом знаке – скобках.

В таблице указано количество сепаративных ремарок, выраженное в процентном соотношении от общего количества ремарок внешнего действия.

Таблица 3

Количество сепаративных (обособленных) ремарок в пятиактных пьесах Андреева

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель	
«Жизнь Человека»	100%	77,1%	50%	91,7%	75%	90 %	80,6%	
«Царь Голод»	39,1%	52%	51,1%	66,6%	68,1%	76,4%	58,9%	
«Каинова печать»	–	23,6%	20%	28,5%	30,1%	22,9%	25%	
«Самсон в оковах»	–	25,9%	28,3%	30,8%	27,6%	39,7%	36,4%	31,45%

Таблица демонстрирует увеличение числа сепаративных ремарок в пьесах Андреева с прологом. Амплитуда между аналогичными показателями в пьесах с прологом и с расчлененным актом составляет 100%. Пьесы «Жизнь Человека» и «Царь Голод» находятся в русле новаторских тенденций «беллетризации» ремарки, тогда как «Каинова печать» и «Самсон в оковах», обладающие меньшим количеством сепаративных ремарок, продолжают традиции реалистической драматургии.

В «новой драме» рубежа XIX-XX вв. отмечается расширение функциональных возможностей ремарки. Одной из таких функций является обозначение внутреннего состояния персонажа. Для вычисления учитывались ремарки внешнего действия, содержащие в себе указание не на простой жест или эмоцию (смеется) или (плачет), а выражающее диалектику внутреннего мира персонажа. Показатель эмоциональности выражен в процентном соотношении «эмоциональных» ремарок от общего числа ремарок внешнего действия.г

Таблица 4

Коэффициент эмоциональности пятикартинных пьес Андреева

	Пролог	1 акт	2 акт	3 акт	4 акт	5 акт	Средний показатель
«Жизнь Человека»	100%	17,1%	22,7%	50%	45%	55%	48,3%
«Царь Голод»	60,9%	64%	47,6%	41%	40,6%	47%	50,2%
«Каинова печать»	–	14,5%	8,6%	9,5%	16,7%	16,6%	12,9%
			11,4%)				

«Самсон в оковах»	–	24,7%	17,3%	17,3%	14,5%	22,7%	20,4%
					25,6%		

Неслучайно, что снижение коэффициента отмечается в пьесах с библейскими мотивами, эксплицитно выраженные уже в названиях: «Каинова печать (Не убий)» и «Самсон в оковах». Предположительно это связано с нравственно-философским дидактизмом, предполагающим отказ от личностных переживаний.

Подобная ситуация обнаруживается и при рассмотрении реплики при помощи точных методов. Основной параметр анализа архитектоники – средняя длина реплики. Единица измерения средней длины реплики – слово. Средняя длина реплики вычисляется по формуле: $R = S / r$, где R – средняя длина реплики, S – общее количество слов в репликах, r – количество реплик. В таблице отражена средняя длина реплики по каждому из актов и во всей пьесе.

Таблица 5

Средняя длина реплики пятиактных пьес Андреева

Название	Пролог	Акт1	Акт2	Акт3	Акт4	Акт5	Ср.показатель
«Жизнь человека»	60,8	15,2	19,6	9,5	29	10,9	24,2
«Царь Голод»	16,6	12,8	9,6	10,6	9	9,9	11,4
«Не убий»		19	11,6	21,4	19,3	12	16,7
«Самсон в оковах»		18	21	19	21	18,6	19,5

На пятикартинные пьесы с прологом приходится максимальный и минимальный показатели средней длины реплики, что демонстрирует авторское внимание к высказыванию персонажей в этих пьесах.

Реплики персонажей в пьесах «Жизнь Человека» и «Царь Голод» находятся в активном взаимодействии с ремарками. Так, в «Жизни Человека» частотны случаи вкрапления реплики в текст ремарки: «Некоторое время в разных концах отрывисто, звуком, похожим на лай, повторяют только два этих выражения: «Как богато!», «Как пышно!» [2, Т.1, 205].» Андреев использует прием прямой речи, что несвойственно для драматического произведения.

Увеличение средней длины реплики усиливает риторическое начало пьес. Обретая большую архитектурную пространственность, реплики утрачивают диалогическую содержательную сцепленность, обретают черты монолога. И, наоборот, при упрощении архитектурного оформления высказывания персонажей диалогические образования выстраиваются «по принципу эха»:

« – Мы огонь. Мы раскаленные печи.

– Нет. Мы пища для огня.

– Мы машины.

– Нет. Мы пища для машин.

– Мне страшно.

– Мне страшно» [2, Т.1, 238]. Реплики рефреном повторяются в пределах одного диалога.

Детализированный анализ позволяет сделать следующие выводы. Создавая пятиактную драму, Андреев во многом опирался на традиции предыдущих эпох. Основным художественным ориентиром для драматурга была античность, из которой Андреев черпал формальные приемы. Традиции античной драмы особенно ощутимы в архитектонике пьес «Жизнь Человека» и «Царь Голод». Архитектоника этих пьес обладает рядом новаторских черт, наиболее проявленных в ремарке и реплике. Пьесы «Каинова печать» и «Самсон в оковах» несмотря на усиленное притчево-аллегорическое начало обладают более традиционным построением и по ряду признаков сближаются с реалистической драматургией XIX века.

Список использованных источников

1. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – 456 с.
2. Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2-х томах / Л. Н. Андреев. – Л.: Искусство, 1989.
3. Забудская Я.Л. Драма в пяти актах: об истоках европейских драматургических форм / Я.Л. Забудская // Индоевропейское языкознание и классическая филология – X. (чтения памяти И.М. Тронского). Материалы международной конференции, проходившей 19-21 июня 2006 г. – СПб.: Наука, 2006. – С. 88-92.
4. Зайцева И.П. Поэтика современного драматургического дискурса: [монография]. – Изд. 2-е, перераб. и доп. / И.П. Зайцева. – Луганск: Альма-матер, 2007. – 332 с.
5. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX в.: автореф. дис. на соиск. уч. степени док. филол. наук: 10.01.01. Русская литература / А.Н. Зорин. – Саратов, 2010. – 31 с.
6. Пави П. Словарь театра: [пер.с фр.] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

7. Фадеева Н.И. Конфликт как организующий принцип художественного единства драматического произведения (на материале русской и западноевропейской драмы конца XIX – начала XX в.): дис... канд. филол. наук: 10.01.08. – М., 1984. – 210 с. – Библиогр.: с. 186-210.
8. Freitag G. Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / Gustav Freitag. – Chicago: Scott, Foresman and company, 1900. – 395 p.

Summary. The architectonics of five-act plays by L. Andreyev is investigated. The paper focuses on the traditions and innovations. By means of statistic method the author analyzes main architectonic components.

Keywords: architectonics, five-act drama, architectonic component.

Отримано: 18.08.2012 р.

УДК 811.112.2'373.612.2

В.О. Казимір

ЗНАЧЕННЯ КОГНІТИВНОГО ПІДХОДУ В ДОСЛІДЖЕННІ МЕТАФОРИ

В парадигмі когнітивної лінгвістики, метафора розглядається як одна із форм концептуалізації реалій навколишнього світу, як результат когнітивного процесу, на основі якого формуються і виражаються нові поняття, а концептуальна система людини структурована і визначається за допомогою метафор.

Ключові слова: метафора, когнітивна лінгвістика, пізнання реальності.

Мова – одна з форм духовної культури народу, безпосередній показник його ментальності та основний засіб спілкування - продукт тривалого історичного розвитку суспільства. Вона перебуває в постійному русі, змінюється в просторі і часі, водночас зберігаючи ознаки іманентної стабільності, цілісності. Головною рушійною силою розвитку мови є суперечність між наявними мовними засобами і постійним зростанням номінативних і комунікативних потреб суспільства.

Мова в певному розумінні слугує барометром суспільного розвитку, оскільки в ній відображаються основні коливання, зміни в житті суспільства. Слово, як відомо, являє собою складне системне відтворення, яке характеризується стійкістю й разом з тим варіантністю та історичною рухомістю, займаючи центральне місце в механізмі мови. Інтегративні якості слова забезпечують такі його характерні ознаки як цілісність, здатність до виділення та вільного відтворення у мовленні. Мова є формою існування знань, що накопичуються в людській пам'яті у вигляді відповідних структур. Знання, які акумулюються мовною системою, відображають ставлення людини до об'єктивного світу, опосередковуючись за допомогою психічних чуттів. Це є підґрунтям для формування в мові системних відношень зі своєрідною архітектонікою та складною ієрархією семантичних рівнів, тобто створення «систем у системі». До однієї з таких систем належать метафоричні порівняння, які функціонально спрямовані на пізнання людиною предметів/явищ об'єктивного світу завдяки зіставленню спільних ознак цих предметів/явищ. Проблема метафори досліджена недостатньою мірою. Довгий час вона залишалась поза увагою вітчизняних і німецьких мовознавців. Головним чином метафори згадувались в загальному складі фразеологічних одиниць (ФО) як мовленнєві кліше. У дослідженнях зі стилістики їм приділялось значно більше уваги, оскільки метафоричні порівняння є одним із засобів виразності мови. Ця проблема метафори пов'язана з психофізіологічною будовою людини і актуальна як в аспекті міждисциплінарних досліджень, так і в окремих науках, зокрема і в лінгвістиці.

Проблема виокремлення метафоричних порівнянь із загального фразеологічного складу німецької мови була вперше вирішена завдяки працям видатних лінгвістів XX-го століття (В.В. Виноградов, О.В. Кунін, А.Г. Назарян, І.І. Чернишова, Н.Burger, W.Fleishcher, К.-D.Pily, O.Schade та ін.), які у своїх загальних концепціях відводять аналізованим одиницям вагоме місце.

Пропонована стаття присвячена вивченню метафоризації німецької мови, дослідженню її як концептуального відображення дійсності. Під метафорою ми розуміємо засіб тонкого і виразного опису об'єкту, дії або ознаки; як можливість «порівнювати те, що не порівнюється» і виступати в якості своєрідного «мосту» від дійсного до експліцитного позначення властивостей об'єктів. Метафора розглядалася як постійний розсадник алогічного в мові. Нормативним при такому підході виступав дискурсивно-логічний спосіб мислення. По мірі вивчення метафори, виділення її функціональних і стилістичних видів, все ясніше ставало, що подібний розгляд не розкриває всіх форм і функцій метафори.