ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Т.В. Болдырева[*]

«АСТРОНОМИЧЕСКИЙ» КОД В ДРАМАТУРГИИ Л. АНДРЕЕВА (ОПЫТ АНАЛИЗА ПЬЕСЫ «К ЗВЕЗДАМ»)

Данная статья посвящена «астрономическому» коду как одному из способов интерпретации драматургических текстов Л. Андреева. В статье доказывается существование «астрономического» кода в культурном тексте рубежа XIX-XX веков. Специфика преломления «астрономического» кода эпохи в художественной системе Л. Андреева демонстрируется на основе анализа пьесы «К звездам».

Попытка рассмотреть драматургию Л.Н. Андреева, одного из самых оригинальных и самобытных авторов рубежа XIX – XX веков, через призму «астрономического» кода объясняется, как минимум, двумя причинами. Во-первых, представление о художественном тексте как о системе разноуровневых кодов помогает связать произведения одного автора в единое интертекстуальное целое и тем самым выявить основные принципы построения художественной картины мира писателя. А во-вторых, кодовый анализ текста помогает «вписать» художника в культурный контекст и определить, как преломляется культурный код в сознании автора. Для решения этих задач нужно представлять себе так называемый «словарь действительности» эпохи [1. С. 304]. Различные способы соотнесения знака и вещи в разные эпохи отражают методы познания мира, определяя при этом и параметры этого мира, а также место человека в нем. Время, пространство, бытие и быт, отношения между вещами мира, ценностные установки – все это имеет знаковые выражения и составляет семантическую основу для культурного кода определенной эпохи. Лингвистике для создания текста нужен словарь, а «поэтике нужен словарь действительности, т.е. набор всех предметов и явлений окружающего мира. Знание о них и связях между ними предшествуют всякому художественному творчеству и восприятию. При этом <…> словарь действительности моделирует знание о мире применительно не к человеку во-

[*] © Болдырева Т.В., 2007

Болдырева Татьяна Владимировна – кафедра русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного педагогического университета.

обще, а к носителю определенного культурного (психологического и т.п.) кода. Соответственно следует мыслить себе не один, а множество различных словарей – подобно как лингвистика знает не один словарь, а множество словарей множества языков. Меняется словарь действительности, меняется и прочтение текста (а с ним и описывающий его вывод)» [1. С.304]. «Словарь действительности» актуализируется в индивидуальном способе художественного кодирования, который являет собой метод представления информации о действительности, реализованный в рамках одного или нескольких художественных произведений.

В искусстве рубежа XIX-XX веков легко обнаруживаются образы-символы, относящиеся к «астрономическому» коду: солнца, луны, звезд. Л.Долгополов отмечает: «В том виде, в каком образ солнца предстал в творчестве поэтов и писателей начала века, он в XIX столетии еще не существовал. Произошло не столько переосмысление, сколько своеобразное пересоздание традиционного символа, которое реализовалось внутри совершенно нового художественного контекста» [2. С.59]. Л.Долгополов указывает на то, что возникновение символа солнца было обусловлено тем, что во второй половине XIX века естествоиспытателями и астрономами (Маейр, Гельмгольц, Тимирязев) были сделаны открытия, благодаря которым солнце стало восприниматься как источник жизни на земле. В России идея солнца как источника жизни распространилась через научно-популярные работы астронома Г. Клейна. В его книге «Астрономические вечера» были сформулированы идеи, которые стали предметом полемики представителей разных художественных систем. Л. Долгополов выделяет две основные проблемы, связанные с новым пониманием образа солнца и получившие распространение в русской литературе рубежа веков. Первая формулируется как «проблема детей солнца» и заключается в том, что, по мысли Г. Клейна, все духовные достижения человека за всю историю мира были результатом солнечной энергии. Вторая проблема – проблема человека во времени и пространстве, человека как частицы вселенной. Обозначив основные проблемы, связанные с символом солнца, Л.Долгополов подробно останавливается на вариациях их решения в художественных произведениях 1890 – 1910-х годов, он выделяет следующие мотивы, идущие от символа солнца:

– мотив жертвы человека взамен погасшего солнца (Мережковский), конкретизированный М. Горьким в «Легенде о Данко» до подвига сильной, свободной личности;

– мотив животворящего начала, к которому причащается душа поэта, душа избранного в лирике К. Бальмонта в сборниках «Будем как Солнце» (1903) и «Только любовь» (1904);

– мотив погасшего светила как утраты людьми высшего тайного знания в сборнике «Золото в лазури» А. Белого;

– мотив губящего обмана в пьесе В. Брюсова «Земля»;

– мотив детей солнца: людей, стремящихся к высокой цели, в пьесе Л. Андреева «К звездам» и людей будущего – в пьесе М. Горького «Дети солнца».

Обращение к «астрономическому коду» на рубеже веков было актуальным еще и потому, что для того времени был характерен активный поиск новых духовных ориентиров, которые бы пришли на смену уходящей традиционной системе ценностей: христианские основы пошатнулись, а новую опору и оправдание человеческого существования еще предстояло отыскать. О.В. Журчева, исследуя драматургию М. Горького, пишет: «Тема солнца и вообще сам по себе вертикальный хронотоп этого времени был связан не только с космизмом, но и со стремлением к симфонизму и универсализму как единственному пути к гармонии и целостной картине мира» [3. С.183]. Солнце имеет символическое содержание, основанное на древних представлениях о небесном светиле как об организующем начале, вокруг которого создается упорядоченное пространство – космос. Образ солнца со времен античности связан с аполлоновским, личностным началом в искусстве. О стремлении художников рубежа веков выстроить целостную картину мира говорит и тот факт, что солнце становится не единственным организующим пространство началом. Так, например, русская декадентская лирика (Ф. Сологуб, З. Гиппиус) выдвинула в качестве центральной бинарной оппозиции солнцу луну. Небесные светила (звезды, солнце, луна) получают в культуре рубежа веков символическое значение: выстраивая вокруг себя пространство, являясь источником не только физического существования, но иногда и духовной жизни, они способны управлять человеком, соотнося жизнь человеческую с жизнью вечной. Таким образом, «астрономический» код рубежа веков включал в себя образы небесных светил: звезды, небо, луну, а также систему их отношений.

В этом смысле симптоматично, что первая завершенная пьеса Л. Андреева называется «К звездам». Ее замысел исследователи относят к 1903 г., о чем свидетельствует письмо М. Горького к К. Пятницкому: «Леонид вдохновился Клейном и хочет изобразить человека, живущего жизнью всей вселенной, среди нищенской серой обыденщины. За это его треснут в 4-м акте телескопом по башке» [4. С.645]. Увлеченный той же идеей писать о человеке, стремящемся к звездам, Горький предложил Андрееву работать над пьесой вместе, но разные воззрения художников на проблемы революции, интеллигенции и народа привели к тому, что в 1905 г. были написаны 2 пьесы – «Дети солнца» М. Горького и «К звездам» Л. Андреева.

Сюжет, коротко изложенный в письме Горьким, лишь отдаленно напоминает пьесу Андреева. Действительно, в центре внимания пьесы человек, «живущий жизнью всей вселенной», – астроном Терновский, но «серой обыденщиной» обстановку вокруг ученого назвать можно только отчасти. В авторских ремарках, по сути выполняющих функции сценографии, содержится подробное описание пространства, в котором находятся герои. Это пространство, с одной стороны,

предельно условно: дом при обсерватории Терновского находится где-то заграницей, высоко в горах. Но, с другой стороны, уже это условное пространство имеет вполне четкие ориентиры, прописанные Андреевым для каждого действия. По ходу действия драмы пространство постепенно расширяется. В первом действии герои, запертые вьюгой и снежными заносами, ютятся в гостиной. По замыслу автора, гостиная, видимо, должна располагаться на авансцене, за ней – «задняя комната – обширный рабочий кабинет, в общем похожий на первую комнату, но без камина» [5. С.43]. Таким образом, поделенная надвое сцена дает возможность развернуть одновременно два параллельных действия: на переднем плане разворачиваются основные события, а на заднем – статичная картинка – кропотливо трудится над астрономическими вычислениями Поллак. Время, соответственно, также поделено: на переднем плане оно динамично движется от события к событию, на заднем – время как бы замирает. Со второго действия пространство начинает расширяться, зритель получает представление о том, что находится за пределами дома: «Справа, в глубине, угол здания обсерватории с уходящей вверх башней; середина – двор, по которому проложены дорожки, как в монастырях… За ним цепь гор, но не выше той, на которой расположена обсерватория» [5. С.55]. В последнем, четвертом, действии купол обсерватории, данный в разрезе, занимает лишь правый угол сцены, все остальное – «одно огромное пространство ночного неба» [5. С.79].

Кроме расширения пространства Андреев прибегает и к его структурированию. Оно строго поделено на зоны не только горизонтально (передний – задний план), но и вертикально. Вертикальное зонирование просматривается как в уже приведенном нами примере ремарок ко второму действию (башня обсерватории стремится вверх – двор с домом, расположенные в середине, – обрыв, ведущий вниз), так и в ремарках к первому действию: две комнаты расположены снизу, лестница ведет наверх в библиотеку и кабинет Терновского. Верхнее пространство невидимо, но предполагается, а в конце действия оттуда спускается и сам Терновский («С неба … свалился», – злобно замечает Верховцев [5. С.54]).

Зонирование сценического пространства в пьесе обуславливает строение системы персонажей драмы. Если внимательно следить за перемещениями героев по заданному драматургом пространству, то можно обнаружить, что у каждого из них есть своя траектория движения или же своя среда обитания. Так, Инна Алексеевна и Житов принадлежат гостиной, дому, Поллак – кабинету; Терновский, словно в башне из слоновой кости, заперт в обсерватории. Еврей Лунц не имеет пристанища не только в доме, но и нигде в мире. Именно через него Андреев первоначально вводит в ткань драмы мотив «детей солнца»: «Чужие! Страна, государство – не понимаю я этого. Что значит – чужие, государство? <…> Я вот еврей, а у меня своей страны нет – так, значит, я всем чужой? Нет, я всем свой, да…»[5. С.47] . Далее этот мотив приобретает более масштабное значение: «дети солнца» – это не только все люди, живущие на земле, но и все

разумное, что существует во вселенной, во все времена; дети солнца – это дети разума.

Появившиеся в доме в середине первого действия Верховцев, Анна и Трейч так же, как и Лунц, не имеют своего уголка в доме. Верховцевых тянет назад, на землю, там они всецело отданы революционной борьбе, мир холодного разума остается чужим для них. В отличие от Верховцевых Маруся не лишняя в доме, хотя и не принадлежит ему целиком. Она стремится назад на землю только для того, чтобы вернуть в дом Николая. Пространство дома не является для нее ни чужим, ни своим, как только часть какого-то более объемного пространства.

Четкую организацию имеет не только сценическое, но и художественное пространство в драме Андреева. Через реплики персонажей просвечивает строгая вертикальная организация мира: земля – обсерватория – звездное небо. При этом зритель вместе с героями как бы зависает посередине этой вертикали на уровне дома и обсерватории. Жилое пространство дома «срослось» с пространством звездной лаборатории, обстановка комнат лишена уюта («Убранство простое, строгое, отсутствие мягкой мебели и занавесок. Несколько гравюр: портреты астрономов, волхвы, приведенные звездою ко Христу» [5. С.54]). При этом внутренняя жизнь обсерватории скрыта от глаз непосвященных, внутрь «допускаются» немногие, она приобретает статус храма (во дворе возле обсерватории «проложены асфальтовые дорожки, как в монастырях» [5. С.54]). В художественном мире пьесы возникает концепт – дом-обсерватория-храм. Намеренное «сращение» Андреевым понятий о доме, храме и обсерватории в один концепт, с одной стороны, дань времени – увлечение популярными воззрениями на солнце как источник жизни на земле, а с другой стороны, показатель такого понимания мира, в котором из пространства дома вытесняется христианское начало. Расположение портретов астрономов в одном ряду с гравюрой на сюжет о Вифлеемской звезде дает возможность читателю/зрителю наполнить старую христианскую синтагму новым содержанием. В христианской мифологии звезда возвещает о рождении Мессии (Иисуса Христа) и указывает волхвам путь к нему. В пьесе Андреева волхвы, идущие за звездой, замещаются учеными, «детьми солнца». Мощная мифологическая подсветка, включенная в текст пьесы, не только делает объемной мысль о «детях солнца», стремящихся жить «жизнью всей вселенной», но и выстраивает особый хронотоп мира, в котором одна ценностная система сменяется другой, христианский иррациональный код – «астрономическим» разумным.

Земля как нижний компонент вертикального хронотопа в драме находится «где-то там», она не видна для зрителей, да и не все герои имеют достоверное знание о ней. Инна Александровна и Житов представляют себе землю такой, какой она застыла в их воспоминаниях, изредка дополняя это представление информацией из газет. Это опосредованное знание о земле делает ее потусторонней. Более конкретные очертания приобретает земля в репликах четы Верховцевых, мысли которых целиком заняты революционной борьбой, кипящей на зем-

ле: там ранят и убивают, там тюрьмы переполнены революционерами. Верховцев, наслаждаясь солнечными лучами в доме-обсерватории, вспоминает Штернбергскую тюрьму: «в нее не только солнце не заглядывает, в ней и неба-то не видно» [5. С.55]. Такая изолированность верхнего мира от нижнего характерна для мифологического хронотопа, разделенного на «свое» и «чужое». Пожалуй, наиболее полноценно в «чужом» мире существует только талантливый революционер Трейч. Некоторые исследователи указывают на фонетическую схожесть имени этого персонажа со словом «черт». И действительно, если представить себе, что в обсерваторию Трейч явился снизу, из незримого мира, то происхождение имени этого персонажа закономерно. Там же, на земле, погибает сын Терновского Николай. Этот внесценический персонаж выполняет в пьесе функцию культурного героя, отдавшего жизнь на благо людям. И хотя Николай теряет разум на земле, но его безумие воспринимается другими героями как смерть. Николай стал одним из тех, кто показал людям на земле выход в вечность. Терновский так трактует «смерть» Николая в разговоре с Марусей: «Разве ты не чувствуешь его – тут, везде? Разве в себе не ощущаешь его чистого пламени? <…> Твоя душа лишь алтарь, на котором свершает служение сын вечности!» [5. С.87]. Так в пространстве храма-обсерватории наряду с волхвами-астрономами начинает существовать герой из земного мира, ведущий людей к звездам.

Маруся – единственный персонаж, способный существовать на всех уровнях вертикального хронотопа, выстроенного Андреевым. Она спускалась на землю за Николаем, она гармонично вписалась в пространство дома-обсерватории, она была допущена и в саму обсерваторию. В обсерватории между Марусей и Терновским происходит знаковый диалог, в котором символически примиряются высокие научные устремления и революционные свершения.

Сергей Николаевич *(протягивая руки к звездам)*. Привет тебе, мой далекий, мой неизвестный друг!

Маруся *(протягивая руки к земле)*. Привет тебе, мой милый, мой страдающий брат! [5. С.88].

Здесь же в обсерватории-храме Маруся получает от астронома Терновского благословение на подвиг ради людей: «Иди! Отдай ей то, что ты взяла у нее же. Отдай солнцу его тепло! Ты погибнешь, как погиб Николай, как гибнут те, кому душой своей, безмерно счастливой, поддерживать вечный суждено огонь. Но в гибели твоей ты обретешь бессмертие. К звездам!» [5. С.87-88]. Так образ Маруси, соединяя верхнее и нижнее пространство в пьесе, завершает и одновременно, по законам мифологического хронотопа, начинает новый цикл, перевоплощаясь в героя, ведущего людей к звездам.

Анализ пьесы показывает, что «астрономический» код является не только инструментом построения художественной системы текста, но и носителем информации о ценностных установках художественной картины мира Л. Андреева. Прочтение «астрономического» кода в пьесах Л. Андреева может помочь соотнести авторское мировосприятие с мировоззренческой ситуацией рубежа веков,

определив тем самым место и значение художника в историко-литературном процессе.

Библиографический список

1. Жолковский, А.К. Основные понятия модели «Тема – ПВ – Текст» / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов // Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – С.290-309.
2. Долгополов, Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л. К. Долгополов. – Л.: Советский писатель, 1985. – 352 с.
3. Журчева, О.В. Образы времени и пространства как средство выражения авторского сознания в драматургии М. Горького / О.В. Журчева. – Самара: Издательство СГПУ, 2003. – 250 с.
4. Бугров, Б.С. Комментарии / Б.С. Бугров // Андреев Л.Н. Пьесы. – М: Советский писатель, 1991. – 672 с.
5. Андреев, Л.Н. Пьесы / Л.Н. Андреев. – М.: Советский писатель, 1991. – 672 с.

Статья принята в печать в окончательном варианте 13.11.2007 г.

T.V. Boldyreva

THE ASTRONOMICAL CODE IN L. ANDREYEV'S DRAMA. A TRIAL ANALYSIS OF THE PLAY «FOR THE STARS»

The article deals with the «astronomical code» as one of the means of interpreting L. Andreyev's drama texts. The article demonstrates the existence of the «astronomical code» in a cultural text on the boundary between the XIX and XX centuries. The specific character of constructing the «astronomical code» of the epoch within L. Andreyev's imagery system is exemplified with the play «For the Stars».