

Гуманитарная парадигма

Специальный номер,
посвящённый
Леониду Николаевичу Андрееву
(1871–1919)



Электронный научный журнал — сетевое издание

Гуманитарная парадигма

№ 3 (10) — сентябрь 2019 года

**Специальный номер, посвящённый
Леониду Николаевичу Андрееву (1871–1919)
в память о писателе
в столетие со дня его смерти**

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редакционного совета, а также привлечёнными редакцией экспертами.

Журнал ориентирован на широкий круг читателей: учёных, преподавателей, специалистов-практиков, студентов, магистрантов, участников научно-исследовательской, культурной, музейной, просветительской работы.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

Главный редактор журнала — кандидат филологических наук
Людмила Нодариевна Икитян.

Журнал издаётся с июня 2017 года.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77-70608 от 03.08.2017 (СМИ — «сетевое издание»).

Учредители: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Л. Н. Икитян.

Издатель: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Ялта, пгт. Кореиз, Республика Крым.

Периодичность: 4 раза в год.

Выпуски журнала размещаются на сайте <http://humparadigma.ru>
E-mail редакции: red@humparadigma.ru

При оформлении обложки использована фотография из фондов РГАЛИ.

Редакционный совет

Икитян Людмила Нодариевна — главный редактор, кандидат филологических наук, Межрегиональный институт развития территорий

Члены редакционного совета:

Боева Галина Николаевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Борисова Людмила Михайловна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Ишин Андрей Вячеславович — доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории России, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Красильников Роман Леонидович — доктор филологических наук, доцент, Вологодский государственный университет (Вологда)

Хакимова Елена Мухамедовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры «Журналистика и массовые коммуникации», Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск)

Зябрева Галина Александровна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, заслуженный работник образования Автономной Республики Крым, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Синько Галина Иосифовна — кандидат философских наук, доцент кафедры региональной экономики и управления, Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, г. Пушкин)

Хоменко Елена Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры «Русский язык и русская литература», Гуманитарно-педагогический институт, Севастопольский государственный университет (Севастополь)

Шалина Марина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания, Евпаторийский институт социальных наук, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Евпатория)

Содержание

MEMORIA	5
<i>Андреевские «векторы»</i>	
Боева Г. Н. Геокультурный аспект творчества Леонида Андреева	6
Красильников Р. Л. На пути к «подозрительному символисту»: ещё раз о «Молчании» Л. Н. Андреева	16
Журавлёв М. С. «Мои записки» Леонида Андреева как явление автоинтертекста	24
<i>Леонид Андреев и...</i>	
Галкина (Печенкина) А. О. Теория и практика монодрамы Н. Н. Евреинова и новой драмы Л. Н. Андреева	41
Мескин В. А. Леонид Андреев и Максим Горький: взгляд из XXI века	54
<i>Эвристика и философия</i>	
Икитян Л. Н. История предхудожественного бытования образа Навуходоносора (по материалам писем Л. Н. Андреева)	66
Демидова С. А. «Правила добра»: экзистенциальная аксиология Леонида Андреева	90
<i>Андреев в искусстве</i>	
Романов Н. Ю. Леонид Андреев на картине Д. Д. Жилинского «Весна Художественного театра» (1988 г.)	101
<i>Наследие Андреева в музеях</i>	
Икитян Л. Н., Полушина Т. В. Два дома — две жизни: обновлённая экспозиция Дома-музея Леонида Андреева	109
<i>Андреев в школе</i>	
Исаева Е. В. Изучение произведений Леонида Андреева в современной школе	127
<i>Курьёзы из жизни Леонида Андреева</i>	
<i>Авторам</i>	148

Contents

MEMORIA	5
<i>Andreev's "vectors"</i>	
Boeva G. N. The geocultural aspect of Leonid Andreev's creative work	6
Krasilnikov R. L. On the way to "a suspicious symbolist": once again about "Silence" by Leonid Andreev	16
Zhuravlyov M. S. "My notes" by Leonid Andreev as a phenomenon of autointertext	24
<i>Leonid Andreev and...</i>	
Galkina (Pechenkina) A. O. Theory and practice of N.N. Evreinov's monodrama and L.N. Andreev's new drama	41
Meskin V. A. Leonid Andreev and Maxim Gorky: view from XXI century	54
<i>Euristics and philosophy</i>	
Ikityan L. N. History pre-literary existence of the image of Nebuchadnezzar (by the material of letters by L. Andreev)	66
Demidova S.A. "The rules of good": the existential axiology of Leonid Andreev	90
<i>Andreev in art</i>	
Romanov N. Yu. Leonid Andreev in the painting "Spring of The Artistic Theatre" (1988) by D. Zhilinsky	101
<i>Andreev's heritage in Museums</i>	
Ikityan L. N., Polushina T. V. Two houses — two lives: updated exposure of the Leonid Andreev house-museum	109
<i>Andreev in a school</i>	
Isaeva E. V. Study of Leonid Andreev's works in a modern school	127
<i>For Authors</i>	
	148

Memoria

Этот выпуск посвящён памяти писателя особого дарования, необыкновенной творческой и «академической» судьбы.

Сто лет назад покинул эту землю русский прозаик, драматург, публицист
Леонид Николаевич Андреев (21 августа 1871 — 12 сентября 1919).

Сегодня процесс памяти об этой незаурядной фигуре искусства начала XX века активизирован массой MEMORIA-объектов: в честь писателя устанавливаются памятники (г. Орёл), памятные знаки (пос. Серово), мемориальные доски (г. Санкт-Петербург), функционирует музей (Дом-музей Леонида Андреева в Орле). Однако всё это, безусловно, существенные, но лишь дополнительные «проводники» памяти о том, чьё истинное бессмертие — в строчках, оставленных многим поколениям читателей.

У каждого из нас свои любимые авторы! Не всякого из классиков, почитаемых, но — увы! — не читаемых, смело назовёшь «МОЙ». Нечасто «СВОИМ» бывает и Леонид Андреев. Таким писатель воспринимался и в пору наивысшей своей популярности в 1900-е годы, таким был и в истории академической науки XX века, и теперь в XXI столетии и у читателя, и исследователя он, что называется, не на слуху.

Но за полстолетия широко открытой книги под названием «Леонид Андреев» всё же появился ЕГО читатель, немногочисленный, но горячо и истово преданный зычному, как сигнал «S.O.S», андреевскому слову, неординарной андреевской мысли о «жизни человека», «реквиему» Андреева о судьбе родины в годы лихолетья.

Борьбе Андреева за правду тогда и нашей борьбе уже за Андреева теперь и посвящён этот номер.



Почтовая открытка. Изд. Шерер Набоглиц, 1903г.



Андреевские «векторы»



УДК 821.161.1

Боева Галина Николаевна

Доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры рекламы и связей с общественностью,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна;
Российская Федерация, Санкт-Петербург, e-mail: g_boeva@rambler.ru

ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Исходя из представления о том, что художественное пространство в произведениях Леонида Андреева может свидетельствовать об изменениях его мироощущения, автор статьи предпринимает исследование геокультурных параметров творчества писателя в контексте антиномий «московское» / «петербургское», «столичное» / «провинциальное». Обзор актуальных для Андреева геокультурных топосов (Орёл — Москва — Петербург — Берлин — Финляндия — Италия) обнаруживает их тесную взаимосвязь в художественном мире писателя и жизнетворческую природу «домостроительства» на Чёрной речке.

Ключевые слова: *Леонид Андреев, пространство, геокультурный топос, жизнетворчество, «петербургский текст», «московский текст», «провинциальный текст».*

Galina N. Boeva

Doctor of Philological Sciences, Professor
Department of Advertisement and Public Relations
St. Petersburg University of Industrial Technologies and Design
St. Petersburg, Russian Federation

THE GEOCULTURAL ASPECT OF LEONID ANDREEV'S CREATIVE WORK

Abstract. *Based on the notion that the artistic space in Leonid Andreev's works can indicate a change in his worldview, the author of this article undertakes a study of geocultural parameters of Andreev's work in the context of the oppositions Moscow vs. St. Petersburg and metropolitan vs. provincial. A survey of geocultural topos, important for Andreev, such as Orel, Moscow, St. Petersburg, Berlin, Finland, and Italy demonstrates their close interconnection in the writer's artistic world as well as the life-creating nature of constructing his home at the Black River.*

Key words: *Leonid Andreev, space, geocultural topos, life-creating, St. Petersburgian text, Moscow text, provincial text.*

Для цитирования:

Боева, Г. Н. Геокультурный аспект творчества Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 6–15.

Леонид Андреев был наделён чрезвычайно острым ощущением *места, пространства*, что делало многие из его текстов топографически конкретными («орловскими», «московскими», «петербургскими») и выливалось в рефлексии на тему «*почему я здесь?*» в дневниках и письмах. Особая чувствительность писателя к *месту* во многом проистекала из визуальности его восприятия действительности (отсюда же его дар рисовальщика и фотографа): по справедливому замечанию Х. Ортеги-и-Гассета, «видение — это акт, связанный с отдалённостью, с дистанцией» [16, с. 239].

Выделять периоды в творчестве Андреева с опорой на некие формальные доминанты (биографические, стилевые, жанровые) крайне затруднительно: с самых первых шагов в литературе писатель параллельно разрабатывал в разных стилевых регистрах и жанрах один и тот же комплекс тем и проблем. И художественное пространство, выполняющее в андреевских произведениях миромоделирующую функцию, вполне может стать неким показателем динамики самосознания и самоосуществления личности автора.

В литературоведческом инструментарии упрочилось понятие «геокультурный тоpos», описывающее *место* как одну из доминант художественного мира [18; 20]. В отечественной традиции у истоков подобного подхода к изучению художественного текста стоит «локальный метод в литературоведении», предложенный в начале XX века Н. П. Анциферовым [3]. Согласно его идеям, любая категория поэтики может быть проинтерпретирована в свете влияния «места» на «сознание, волю, судьбу человека — литературного ли героя или его создателя, автора» [15].

Неповторимо-своеобразное, индивидуальное восприятие местности Анциферов связал с психологическим состоянием личности созерцателя-творца. Ещё одним открытием учёного стало понимание мифотворческой природы постижения и восприятия места творческим сознанием: приобщение к мифологии *места* определяет литературную биографию, порождая неповторимый сценарий жизнетворчества.

Отдельные пространственные аспекты творчества Андреева в разное время уже изучались [4; 11; 13; 25]. Учитывая сделанные исследователями наблюдения, пополним их и опишем геокультурные особенности художественной картины мира этого писателя.

Литературное самоопределение Андреева связано с Москвой: московской журналистикой, «Средой», общим духом и тоном московских литературных кругов реалистической ориентации рубежа XIX–XX столетий. Однако топографические реалии многих его ранних рассказов — «орловские». Обращаясь к «орловскому бэкграунду», молодой беллетрист поневоле был зависим и от литературных стереотипов в изображении провинции. Впрочем, уже в первых андреевских рассказах, написанных в Москве, но ориентированных на «орловский топос» («Баргамот и Гараська» (1898), «На реке» (1900), «Весной» (1902) и др.), очевидно стремление автора метафизически переосмыслить «орловскую конкретику», придать ей универсальный характер. Уже в этих текстах сквозь стереотипы в изображении конфликтности «столичного» и «провинциального» просвечивают и своеобразная андреевская метафизика, и его неповторимый стиль.

Как и в художественном мире Чехова, для Андреева «провинция» или «столица» важны не в качестве географического или культурного пространства, а в качестве неких «проекций» внутреннего мира человека — важна их субъективно-ценностная окраска. Они суть отражение человека, изоморфа его душевного состояния, и оценки того или иного *пространства/места* даются автором с точки зрения вечных ценностей: природы, любви, сострадания, понимания [12]. Среди современников Андреева подобное отсутствие традиционного для русской культуры противопоставления «столица»/«провинция» (только с мифологическим пересотворением пространства) характерно для художественного мира Ф. Сологуба, для которого провинциальность есть, скорее, мирочувствование, гротескный, фантастически страшный мир [10].

В самом деле, Андрееву, скорее, было «по пути» не со «знаньевцами», а с символистами, которые, при всей своей «надмирности», не могли обойтись без эмпирического плана изображаемого. Как и у Сологуба, Блока,

в андреевских текстах нерасторжимы «поэтика цитат» и «поэтика реалий» — отсюда родом его поздняя пьеса «Милые призраки» (1917), в которой образы городской жизни нарочито переплетены с образами условными, литературными и настолько мифологизированы, что не поддаются «расшифровке» и соотнесению с петербургской конкретикой. В связи с этим неудивительно, что, начиная с первых рассказов, Андреев весьма вольно обращается с топографическими реалиями и нередко «московские» декорации можно у него обнаружить в произведении, близком к «петербургскому тексту» и по настроению, и языковому коду («Держите вора!» (1899, неопubl.), — и наоборот («В холоде и золоте» (1892)).

В то же время очевидно, что метафизичность позднего Андреева, причастность к образности и проблематике «петербургского текста» имели глубинную, диалектическую связь с его ранним периодом творчества, позволившим увидеть Петербург «взглядом из Москвы» / «провинции». Именно об этом пишет Ю. М. Лотман: «Особенность „петербургской мифологии“, в частности, заключается в том, что ощущение петербургской специфики входит в ее самосознание, т. е. что она подразумевает наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя. Это может быть „взгляд из Европы“ или „взгляд из России“ (= „взгляд из Москвы“). Однако постоянным остаётся то, что культура конструирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя» [14].

Заметим, что и в последующий период андреевского творчества, связанный с Петербургом и Финляндией, московские и орловские реалии нередко выступают в роли топографических «прототипов», подпитывающих художественную память писателя.

Итак, конкретность и топографическая точность, узнаваемость андреевских описаний парадоксально сочетаются с их трансформацией в духе символического, экспрессионистского или мифологического пересотворения. Андреева не интересует антиномия «столица» vs «провинция» напрямую — такое противопоставление предполагало бы преимущественно реалистический поворот темы, включённость в «мейнстрим» национальной литературной традиции. Совершенно справедливо Е. Н. Эртнер включает Андреева в ряд писателей, чья феноменология провинции, трансформируя традиции русской классики XIX века и обнаруживая новые отношения между символистской и натуралистской прозой, не только конституирует «новый язык», но и конструирует «новое пространство» [25]. Именно вследствие этого творчество Андреева было воспринято современниками как актуальный синтез внепространственного / вневременного — и провинциального /

национального, как феномен неповторимой эмоциональной индивидуальности.

Топос «города» — основной в творчестве Андреева, которое органично вписалось в актуальнейший в начале XX века урбанистический дискурс. Важно отметить, что «город» для Андреева, писательская стратегия которого выстраивается как исследование разных форм пограничного состояния, становится как раз одним из воплощений последнего и, соответственно, одной из доминантных тем. Противопоставление условности существования человека цивилизованного, городского жизни естественной, природной — один из устойчивых компонентов «андреевского комплекса», сквозной мотив его творчества. Антитеза «город – природа», сюжетообразующая уже в «Петьке на даче» (1899), затем присутствует в целом ряде рассказов (ярче всего в «Городе» (1902)), наконец, воплощается в «экспрессионистском» рассказе «Проклятие зверя» (1908). Повторим: для художественного мира Андреева актуальна, скорее, антиномия «города» и «земли»/«природы» — она сложным образом дополняет и обогащает традиционное противопоставление «города» и «провинции».

В «промежутке» между «московским» и «петербургским» периодами в жизни писателя оказался Берлин. Из «берлинского» периода (завершившегося смертью жены в 1906 году) и «вырос» пронзительно-экзистенциальный рассказ «Проклятие зверя», посвященный умершей, пронизанный рефреном обращения к возлюбленной. Парадоксальным образом произведение, навеянное Берлином и впервые опубликованное в Берлине (и лишь затем в Москве), воспринималось современниками как «петербургское». Этот парадокс имеет объяснение: по меткому слову Г. П. Федотова, почти вся зарубежная Россия была петербургской [24], а Г. А. Тиме в исследовании, посвящённом философскому дискурсу пространственных перемещений из России в Германию, справедливо пишет, что традиционно «немецкий» Петербург в Берлине обрёл своего зеркального двойника [21, с. 406].

В контексте экзистенциально-личного рассказа «Проклятие зверя» и связанного со смертью жены духовного кризиса примечательна тема дома, появившаяся в письмах писателя именно в это время: «Вот во мне уже с полгода резко намечается какой-то кризис, намечается столь ощутительно, что я не могу писать ничего серьёзного: от старого я отошёл, а к новому дороги не знаю. <...> От этого так и люблю я будущий дом с его всяческой приспособленностью к одиночеству и работе» [6, с. 304].

Творчество писателя эпохи модерна и его судьба неразрывно связаны, и биография художника предстаёт прежде всего как творимая автором легенда

о его жизни. «Моя душа мягка и податлива; и всегда она принимает образ того места, где живёт, образ того, что слышит она и видит. И то большая она становится, просторная и светлая, как вечернее небо над пустынным морем, то сжимается в комочек, превращается в кубик, протягивается, как серый коридор между глухих каменных стен» [2, с. 17], — говорит протагонист андреевского рассказа «Проклятие зверя», за безымянным «я» которого «стоит человек модерна с его протейстичным сознанием, испытывающим внутреннюю потребность растворить свою цельность вовне» [17, с. 307].

К лету 1908 года мечта о доме сбылась: дом в Ваммельсуу построен — начинается «финский период» жизни. Незадолго до этого Андреев пишет Горькому: «Ты знаешь моё давнишнее мечтание — уйти из города совсем. И вот я уйду из него — в глушь, в одиночество, в снега» [6, с. 295]. Дом Андреева («вилла „Аванс“», как иронически он её назвал) тоже стал пограничным феноменом: построен он был на границе (фронтире) русской и финской земли; уединенность и отдалённость положения не мешала вести активную, гостеприимную салонную жизнь; в то же время статус «дачи» сочетался с ощущением «семейного гнезда», очага, а затем и последнего пристанища; наконец, «пространство жизни» в доме становится продолжением «пространства творчества», по сути, тем самым «побегом», о котором мечтает герой «Проклятия зверя».

Сам Андреев отлично сознавал пограничность своего дома на Чёрной речке. Как и то, что одной из главных причин выбора места для него, как признаётся он в дневнике, стала тяга к морю.

С этого времени в жизнь и творчество Андреева входит море. Поэтический «комплекс моря» («море», «волны», «берег», «дно», «небо»), подробно исследованный В. Н. Топоровым [22] в связи с «психофизиологическим» субстратом художника, проявился уже в ранних календарных рассказах Андреева (например, «На реке»). Теперь же «морской комплекс» становится ключевым в самых личностных и значимых для самого автора произведениях этого периода: рассказе «Полёт» (1913), пьесах «Океан» (1911) и «Тот, кто получает пощечины» (1915).

В контексте жизнетворчества «море» окажется, с одной стороны, универсальной мифологемой, воплощающей противоречия андреевской философии, а с другой — позволит выразить романтические и экзистенциальные мотивы, придать зримые очертания мечте об идеальном пространстве. По свидетельству самого писателя (дневниковая запись от 25 мая 1918 г.), для него «любовь — море — литература связаны» как некая единая стихия жизни. «Любовь даст мне активность, даст и творчество и океан, — пишет Андреев. — Этот океан в его синей бесконечности я в и ж у

с мучительной ясностью. Порой мне кажется, что и самая любовь... есть тот самый океан...» [1, с. 97].

Наконец, ещё один геокультурный тоpos в жизни Андреева — Италия. Андреев был в Италии четыре раза, дважды — на Капри (в 1906–1907 годах), прожил там полгода после смерти жены [8]. Во многих его произведениях ощутим «итальянский след» (в «Иуде Искарите» (1907), «Чёрных масках» (1908), «Моих записках» (1908), «Ослах» (1915), «Рогоносцах» (1915) [7]). Италия в позднем творчестве Андреева, с одной стороны, являет «традиционный, стандартный образ земли полуденного солнца, страны жизнерадостности, красавиц, бандитов и певцов», с другой — «образ древнего, могучего Рима, который представляет собой исторический фон, толчок для сатирических миниатюр на злободневные и политические темы („Прекрасные сабинянки” (1912) и „Конь в сенате” (1917))» [9, с. 117]. Именно Рим, «пахнущий вечностью», и цветущая Кампанья становятся местом вочеловечивания Сатаны в последнем романе Андреева «Дневник Сатаны» (1919).

Примечательно, что если Петербург вызывал у современников ассоциации с Берлином, то Москва в русской культуре воспринимается как «третий Рим». Эта параллель явственно ощущалась писателем: в апреле 1918 года, во время работы над «Дневником Сатаны», Андреев записывает в дневнике: «Москву я стал признавать (немного) только после Рима, когда вдруг почувствовал их родство» [1, с. 38]. Если учесть эту ассоциацию писателя, более обоснованными становятся выдвигаемые некоторыми исследователями параллели между булгаковским «Мастером и Маргаритой» и «Дневником Сатаны», написанным десятилетием ранее.

Итак, восстанавливая актуальные для Леонида Андреева геокультурные тоposы (Орёл — Москва — Петербург — Берлин — Италия — Финляндия), мы обнаружили их тесную взаимосвязь в художественном мире писателя.

Своеобразие пространственного измерения творчества Андреева корреспондирует со спецификой его места в литературном процессе — принципиальной вненаходимостью в культурной парадигме. Положение Андреева среди писателей-современников можно описать словами «свой среди чужих, чужой среди своих» — если иметь в виду, с одной стороны, «знаньевцев», «бытовиков» и Горького, с которыми он был близок, а с другой — символистские круги, в коих его, несмотря на очевидные переключки и родственность эстетических поисков, считали чужим.

Диалог двух столиц «внутри» частной биографии и творчества Андреева во многом определял отношение к нему современников: на пересечении этих двух традиций и воспринимали его критики, а затем мемуаристы, «варьируя» образ писателя как «московского» или как «петербургского» (т. е.

уклонившегося от первоначального, реалистического пути). Рефлексия Андреева в письмах и дневнике по поводу власти над ним пространственного начала говорит о настойчивом желании уйти из-под влияния как московской, реалистически-бытописательской традиции, так и традиции «петербургской», ассоциируемой прежде всего с символизмом.

Московская общительность и петербургская углублённая сосредоточенность, бескорыстный артистизм и любовь к крайностям, открытость культурным влияниям и вписанность в литературную традицию, метафизичность и публицистичность — все эти полярные свойства так или иначе выявились в творчестве Андреева. Стилистическая пестрота литературного наследия писателя, его «промежуточный» характер в критической рецепции были заданы, в числе прочего, и самоопределением в культурном диалоге двух столиц. Мемуары современников, письма и дневники самого писателя, отражающие рефлексии на эту тему, — реализация основных смысловых различительных признаков «московского» и «петербургского» в их различных оппозициях: органичности, традиционности, бытописательства, реализма — и умышленности, философичности, схематичности, новаторства, модернизма. Приобщение к диалогу двух столиц стало в жизни писателя стратегией духовного развития и сформировало тип культурного сознания.

Творчество Андреева, трансформируя традиции русской классики XIX века и обнаруживая непривычное, динамичное положение между «массовым» и «высоким», между современными ему школами и направлениями, не только предлагает новый художественный язык, но и конституирует новое пространство, связанное с его житнетворческим актом ухода из города. Хотя «петербургский текст» с его «бытийственным вектором» и метафизическим зеркалом, «выходом за свои собственные пределы» [23, с. 259], как нельзя более соответствовал бы поэтике Андреева, но... художник предпочёл третий путь, вероятно, потому, что «петербургский текст» для него был литературной традицией, связанной с именами Гоголя, Достоевского. Его же стратегия — житнетворческий, неоромантический по своей природе акт ухода из города на природу, к морю, в реальности обставленный как обустройство жизни в собственном доме на Чёрной речке в Финляндии. Артистический жест пересотворения прозы жизни в духе неоромантизма, «самосочинённость» (слово Достоевского) поведения обнаруживают в писателе человека модерна [5].

Литература

1. Андреев, Л. Н. Дневник (1914–1919): Заметки личного характера, для себя // Андреев, Л. Н. S. O. S.: Дневник (1914–1919); Письма (1917–1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918–1919). М.; СПб.: Anhtenium; Феникс, 1994. 598 с.
2. Андреев, Л. Н. Проклятие зверя // Андреев, Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. Т. 6. М. : Наука, 2013. С. 17–45.
3. Анциферов, Н. П. Проблема урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций / Сост., подгот. текста, послесл. Д. С. Московской. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 584 с.
4. Беззубов, В. И., Карлик, Л. С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг. // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 491. Тарту, 1979. С. 59–83.
5. Грякалова, Н. Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. 382 с.
6. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 72 / Ред. И. С. Зильберштейн; вступ. ст. К. Д. Муратовой; публ. и примеч. Л. Н. Афонина, А. И. Наумовой и В. Н. Чувакова. М. : Наука, 1965. С. 61–360.
7. Джулиани, Р. «Рогоносцы» или неизвестная страница острова Капри // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы международ. науч. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения писателя. 28–30 сентября 2006 г. / Предисл. Е. Н. Пузанковой. Орел, 2006. С. 173–179.
8. Джулиани, Р. Италия в жизни и творчестве Л. Андреева // RussicaRomana. 1998 № 5. С. 115–131.
9. Джулиани, Р. Образ Италии в творчестве Леонида Андреева // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева: Межвуз. сб. науч. тр. к 125-летию со дня рождения писателя. Орёл, 1996. С. 116–117.
10. Ерохина, Т. И. Провинциальный текст и контекст романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Интелрос: Культурологический журнал. 2012. № 4. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskiy-zhurnal/ku4-2012/21864-provincialnyy-tekst-i-kontekst-romana-f-sologuba-melkiy-bes.html>
11. Захариева, И. П. Образ пространства в прозе Леонида Андреева // Русская литература XX века: Направления и течения: сб. науч. тр. Екатеринбург, 1995. Вып. 2. С. 40–46.
12. Козлов, А. Е. Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: основные принципы типологии // Вестник Новосибирского государственного университета. 2013. № 1 (11). С. 100–112.

13. Козьменко, М. В. Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»: символично-культурный и экзистенциальный аспекты // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Том 71. № 1. С. 52–57.
14. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учёные записки Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам. Вып. 664. Тарту, 1984. С. 30–45.
15. Московская, Д. С. Н. П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920–1930-х гг.: К истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. М. : ИМЛИ РАН, 2010. 432 с.
16. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера; сост. В. Е. Багно. М. : Искусство, 1991. С. 218–260.
17. Полонский, В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М. : ИМЛИ РАН, 2011. 471 с.
18. Пудова, А. С. Геокультурная топика в лирике Б. Л. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Пудова Анастасия Сергеевна. Тюмень, 2011. 204 с.
19. Пыхтина, Ю. Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – нач. XX вв. : дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01, 10.01.08 / Пыхтина Юлиана Григорьевна. М., 2014. 346 с.
20. Сваровская, А. С. Геокультурные топонимы в книге стихов В. Ходасевича «Европейская ночь» // От текста к контексту : Межвуз. сб. науч. работ. Вып. 5. Ишим, 2006. С. 126–134.
21. Тиме, Г. А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. СПб. : Нестор-История, 2011. 456 с.
22. Топоров, В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 575–622.
23. Топоров, В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М. : «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.
24. Федотов, Г. П. Три столицы // Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: в 2 т. Т. 1. СПб. ; София, 1991. С. 50–65.
25. Эртнер, Е. Н. Феноменология русской провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. Тюмень : Тюменский гос. университет, 2006. 211 с.

УДК 82

Красильников Роман Леонидович

Доктор филологических наук,
Вологодский государственный университет;
Российская Федерация, Вологда, e-mail: krasilnikov.rl@gmail.com

**НА ПУТИ К «ПОДОЗРИТЕЛЬНОМУ СИМВОЛИСТУ»:
ЕЩЁ РАЗ О «МОЛЧАНИИ» Л. Н. АНДРЕЕВА**

Статья посвящена «переходному» моменту в творчестве Леонида Андреева, связанному с обращением писателя к экспрессионистско-символистской эстетике, в частности рассказу «Молчание», в котором этот процесс нашел отражение.

Ключевые слова: Л. Н. Андреев, «Молчание», экспрессионизм, символизм.

Roman L. Krasilnikov

Doctor in Philology science,
Vologda State University;
Russian Federation, Vologda

**ON THE WAY TO “A SUSPICIOUS SYMBOLIST”:
ONCE AGAIN ABOUT “SILENCE” BY LEONID ANDREEV**

Abstract. *The article is devoted to the “transitional” moment in the work of Leonid Andreev associated with the appeal to aesthetics of expressionism and symbolism, in particular to the short story “Silence” representing this process.*

Key works: Leonid Andreev, “Silence”, expressionism, symbolism.

Для цитирования:

Красильников, Р. Л. На пути к «подозрительному символисту»: ещё раз о «Молчании» Л. Н. Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 16–23.

Размышляя о стилистическом «протеизме» Л. Н. Андреева, уже давно ставшем «общим местом» в андрееведении, нельзя не задуматься о том, как и когда писатель «повернулся» от реалистической манеры повествования в сторону модернистских (экспрессионистско-символистских) экспериментов. Очевидно, что этот процесс не был мгновенным и, по всей видимости, не совсем отчётливо осознавался даже самим автором. Более того, реалистические приёмы (например, внимание к деталям, биографии

персонажа, его психологии и т. д.) практически на протяжении всего творчества Андреева являлись важным компонентом его художественного мира.

В данной статье мы рассмотрим момент в литературной деятельности писателя, который условно можно назвать «переходным», и рассказ «Молчание», в котором этот процесс нашел отражение. И, на наш взгляд, датировать этот момент следует 1900-м годом, принимая во внимание возникновение соответствующих модернистских тенденций в 1899 году и отчётливое их проявление в 1901 году.

Изменения в художественном мире Андреева зафиксированы в отзывах критиков. Если его первые тексты («Баргамот и Гараська», «Защита», «Петька на даче» и др.) оценивались преимущественно как истории с социально-психологической основой и в них трудно было разглядеть специфику писательского таланта, то «Большой шлем», опубликованный 14 декабря 1899 года, привлёк внимание рецензентов экзистенциальными и мистическими мотивами. Так В. В. Воровский отмечал, что «автор с недоумением остановился перед загадкой жизни: что ты и, главное, к чему ты?», а В. Г. Короленко «в случайной игре карточных комбинаций» почувствовал «таинственную сознательность, насмешливую и злую» [1, с. 593–594]. А. А. Блока заинтересовал рассказ «Ангелочек», напечатанный 25 декабря 1899 года: в нём поэт увидел «ноту безумия, непосредственно вытекающего из пошлости, из паучьего затишья» [1, с. 595]. Не менее показательны и раздражение Л. Н. Толстого (пусть и высказанное позднее – в 1909 году), вызванное «ненужной сценой на крыше дома» в рассказе «На реке» (опубликован в мае 1900 года) и «преувеличенными чувствами», свойственными писательской манере Андреева [1, с. 596].

На основании приведённых цитат можно сделать вывод о том, что критики констатировали наличие в указанных рассказах характерных черт модернистской эстетики: обращения к бытийным вопросам, внимания к таинственным силам, декадентского мотива безумия, экспрессивности и «избыточности» письма. Отметим также и характерное для этих рассказов «ослабление» социальной проблематики.

Все вышеперечисленное нашло отражение в лирической миниатюре «Впечатления» («Прекрасна жизнь для воскресших»), опубликованной 9 апреля 1900 года. Она наполнена декадентскими экспрессионистско-символистскими образами («огромный и шумный город», «глубокие стоны и слёзы», «жадное кладбище» [1, с. 192–193]) и основывается на развёрнутой метафоре «смерти и воскресения таланта».

Однако наиболее показательным, на наш взгляд, в процессе писательского движения от реализма к модернизму стал рассказ «Молчание». Д. Л. Быков в своём проекте «Сто лекций» (2015) назвал этот текст «самым готическим рассказом» Андреева, знаком нарождающейся литературной эпохи [6]. На этот рассказ обращали внимание многие андрееведы: так Н. Ю. Филоненко, ставившая перед собой задачу изучить непосредственно процесс становления творческого почерка писателя, характеризовала «Молчание» как «заметную ступень» в формировании его новой экспрессионистской манеры. Исследовательница специфицировала и некоторые признаки трансформаций авторского стиля на материале «Молчания»: «В этом рассказе писатель изображает судьбу человека сквозь призму максимального душевного напряжения, которое к финалу достигает гиперболических размеров. Факты жизненной реальности в произведении субъективируются: они немногочисленны, односторонни и призваны оттенить воссозданную автором эмоциональную картину. Этой же цели служит схематизация в описании характера героя, его психологии, речи» [7, с. 9].

Признавая достаточно глубокую изученность темы, тем не менее дадим свой вариант символического содержания этого рассказа, в том числе в свете значения произведения для художественного мира Андреева в целом.

Обстоятельства возникновения «Молчания» хорошо известны. Напомним, что в основу произведения легло действительное событие — самоубийство дочери священника Андрея Казанского, крестившего будущего писателя. Причины такого поступка так и осталась невыясненными, было известно лишь то, что девушка только что окончила гимназию, а отец был очень строг с ней. Рассказ получил одобрение Максима Горького и его окружения, посетителей литературных «Сред» у Н. Д. Телешова, и в декабре 1900 года был опубликован в «Журнале для всех».

Здесь примечательно несколько нюансов. Во-первых, характерное для Андреева, зарабатывавшего на жизнь репортерским трудом, обращение к реальным фактам, тем более связанным с резонансным событием в его родном городе, в кругу людей, знакомых писателю. Во-вторых, атмосфера неизвестности, окутавшая происшествие. Сочетание этих двух факторов и породило произведение, продемонстрировавшее способность автора видеть в очень простых по сюжету бытовых историях глубинные бытийные смыслы (или во всяком случае намеки на них).

В этом свете нельзя не указать, что экспрессионистская манера повествования Андреева граничит с «символистским миропониманием» эпохи. В «Молчании» неоригинальная жизненная ситуация превращается

в тайну, которую приходится разгадывать и герою о. Игнатию, и читателям. Этот художественный ход явно соотносится с творческими принципами символистов, например с известными словами Ф. Сологуба: «Самая образность, присущая созданиям высокого искусства, обусловливается тем, что для искусства на его высоких степенях образы предметного мира только пробивают окно в бесконечность, суть один из способов миропостижения. <...> в высоком искусстве образ стремится стать символом, т. е. стремится к тому, чтобы вместить в себе многозначительное содержание, стремится к тому, чтобы это содержание образа в процессе восприятия его зрителем, читателем было способно раскрыть все более и более своё глубокое значение» [5].

Доминантным образом-символом рассказа становится молчание. Более того, даже главное событие произведения (самоубийство Веры) фактически остаётся «за кадром» — важной оказывается лишь реакция на него. На самом деле весь сюжет строится вокруг восприятия происходящего о. Игнатием, внутренний мир которого изначально «отчуждён» от читателя повествованием от третьего лица, хроникальной нарративной с очень редкими вкраплениями «всеведущего» автора, позволяющими «заглянуть» во внутренний мир персонажа.

Отец Игнатий переживает личную и вместе с тем экзистенциальную трагедию, не понимая целой череды событий, связанных с поведением Веры: оставшегося за пределами текста самовольного отъезда дочери в Петербург, её возвращения, отказа от общения с семьей, от объяснения причин своей депрессии, наконец, самоубийства дочери. Утрированная (хотя психологически возможная) концентрация на одной мысли свидетельствует о непонимании священником и своего собственного состояния, и — ещё глубже — ситуации безответного вопрошания к миру вообще.

Для создания нужной образности и необходимого настроения Андреев наполняет рассказ символическими деталями. Прежде всего, примечателен сам мотив молчания, имеющий глубокий архетипический смысл и обширную «историю вопроса». В семиотике этот феномен понимается как вид коммуникативного поведения, противоположный передаче информации речевым способом [4, с. 74]. М. Эпштейн также противопоставляет молчанию тишину («естественное состояние беззвучия») и приводит в пример именно разбираемый нами текст: «На различении тишины и молчания построен рассказ Леонида Андреева „Молчание“: после самоубийства дочери вся тишина, какая только есть в мире, превращается для её отца-священника в молчание, которое давит и преследует его, поскольку выражает нежелание

дочери ответить на вопрос, почему же она бросилась под поезд, выбрала смерть» [9, с. 180].

Таким образом, с семиотической точки зрения, в основе текста оказываются прежде всего не внешние события, а нереализованный диалог. Основными коммуникантами в нём оказываются о. Игнатий и Вера, хотя, если посмотреть на эти образы тоже как на символы, то их значение расширяется, в том числе и с помощью конкретных авторских приёмов. У священника обращает на себя внимание этимология его имени, связанная с темой огня, созвучная непримиримости и внутренней активности персонажа. На наш взгляд, в данном контексте есть основания для сопоставления этого образа с Игнатием Лойолой, которому была посвящена самая первая книга из серии «Жизнь замечательных людей», опубликованная издательством Ф. Ф. Павленкова всего за десять лет (в 1890 году) до «Молчания» и, безусловно, известная тогда широкому кругу читателей. Вместе с тем показательны внутренние изменения о. Игнатия от начала к концу рассказа: из священника, «карающего огнем» своего гнева непослушание окружающих, он становится человеком, которого «выжигает», приводит в состояние помешательства непонимание Вериного поступка.

Выбор писателем имени дочери ещё более прозрачен. Оно сразу активизирует поток смыслов, связанных с поиском веры на фоне распространения атеизма в конце XIX – начале XX веков. Эта проблема чрезвычайно волновала Андреева, который называл подобные вопросы «проклятыми», цитируя Г. Гейне: «На проклятые вопросы / Дай ответы нам прямые!» И если вначале о. Игнатий вопрошает «Скажи!», то в последней части рассказа — «Вера!». Безусловно, это обращение не только к погибшей дочери, но и к религиозному чувству, которое оказалось бессильно перед реальностью, в конце концов, к Богу, не дающему ответа.

Таким образом, в «Молчании» происходит провал коммуникации не столько между отцом и дочерью (возможны варианты – между разными поколениями, провинцией и столицей), сколько между человеком и его верой, человеком и Богом. Показательно восклицание персонажа «Заблудился!» в конце рассказа, имеющее, несомненно, символический смысл.

Добавим, что охарактеризованная ситуация намеренно усугубляется указанием профессии о. Игнатия: как священник, он, казалось бы, должен быть наделен особыми способностями и полномочиями во взаимодействии с Богом. Очевидно, что этот факт был значим в общественной оценке действительного самоубийства дочери Андрея Казанского. Также он оказывается важен и для прихожан в рассказе.

На наш взгляд, есть ещё один контекст, который можно ассоциировать с мотивом молчания, — историко-культурного свойства. Этот феномен в русской культуре связан с таким религиозным учением, как исихазм. Данное учение дало новый толчок к развитию православной церкви на Руси в XIV–XV веках, во времена Сергия Радонежского и его учеников, Феофана Грека и Андрея Рублёва. Оно волновало и русскую религиозную мысль рубежа XIX–XX столетий (например, архиепископа Феодора (Поздеевского)), стремившуюся к обновлению и повышению авторитета православия среди населения. Краеугольным камнем исихазма и как отшельничества, и как особой психофизической практики было именно молчание, правда, подразумевавшее созерцание и внутреннюю молитву [3], а вместе с этим и больше шансов на успешное взаимодействие с Богом. С данной точки зрения, в рассказе Андреева наблюдается совершенно противоположная картина: молчание оказывается не условием божественного откровения, а отказом неизвестной метафизической силы отвечать на поставленные человеком «проклятые вопросы».

В то же время необходимо обратить внимание на то, что является причиной такого молчания. Это самоубийство, один из любимых мотивов Андреева, не понаслышке знакомого с суицидом. Дочь о. Игнатия берёт на себя страшный грех, не прощающийся православной церковью, еще более остро воспринимающийся относительно семьи священника: «И всем хотелось видеть его страдающим, сломленным и сознающим, что он виновен дважды в смерти дочери: как жестокий отец и дурной священнослужитель, не могший уберечь от греха свою же плоть» [1, с. 198].

Нельзя не вдуматься в получившееся сочетание слов; «самоубийство Веры», — которое, согласно сказанному нами ранее, преобразуется и в метафорическое «самоубийство веры». Можно увидеть в этом факте критику писателем церкви и в целом человечества, создавшего институт, претендующий на решение экзистенциальных задач, но не способный справиться с ними. Не случайно писатель подчёркивает отрицательные черты о. Игнатия: «был в обхождении суров и горд, ненавидел грешников и не прощал их, а сам в то же время, завистливый и жадный, пользовался всяким случаем, чтобы взять с прихожанина лишнее» [1, с. 198].

В то же время нельзя не увидеть в рассказе и танатологической проблематики, тоже релевантной для андреевского творчества. Прежде всего примечательно, что в психоанализе, родившемся по сути вместе с публикацией книги З. Фрейда «Толкование сновидений» в 1900 году, молчание, немота ассоциировались именно со смертью [8, с. 39]. Допрос Веры переходит в вопрошание к миру и в конце концов в вопрошание к смерти.

Если при жизни дочери незнание конкретных событий, случившихся в Петербурге, оставляло хоть какую-то надежду на решение проблемы, то после самоубийства утверждается незнание абстрактное, бытийное, невозможность получить ответы никогда. Экзистенциальный тупик, своеобразная «стена» и приводит к безумию главного персонажа.

Не будет преувеличением сказать, что «Молчание» положило начало становлению того оригинального писателя Андреева, каким мы его знаем сегодня. Разработанные в произведении образы получают развитие в других текстах автора: прежде всего, в «Жизни Василия Фивейского» (священник, беда в его семье, вопрошание к вере и Богу), «Рассказе о Сергее Петровиче» и «Весной» (самоубийство), «Город» (огромный гнетущий город) и др. Будет активно использоваться писателем и сам мотив молчания, например, в той же «Жизни Василия Фивейского» (главный герой погружается в «бездонный провал и вечное молчание»), «Елеазаре» (молчащий воскресший), «Иуде Искарите» (в ответ на свои вопросы к Христу главный персонаж слышит «молчание, огромное, как глаза вечности»). Личное переживание коммуникативных «стен» встречается и в эго-документах Андреева, особенно во время социальных потрясений незадолго до смерти: «Кончилась музыка — и наступает ничего. Просто ничего. Никого не жду, никуда не протягиваю рук. И это страшное молчание внутри. И некому сказать приди!» [2, с. 25–26].

Наконец, для многих произведений автора станут характерными применённые в «Молчании» формальные приёмы: «очуждённое», «остранённое», гротесковое письмо, большое количество выразительных средств, прежде всего метафор, усиливающий, нагнетающий настроение повтор ключевых слов и фраз, неоднократное употребление союза «и» в начале предложений, вызывающее ассоциации с библейскими текстами, и т. д.

Во многом продолжение экспериментальной литературной работы Андреева было связано с одобрительной реакцией на рассказ «Молчание» «собратьев по цеху», в том числе Л. Н. Толстого, оценившего произведение высшим баллом — «5» [1, с. 599]. По всей видимости, образность рассказа показалась органичной даже писателям реалистического толка.

Однако далее Андреев усилит экспрессионистский характер своего творчества, утрируя абстрактность и выразительность повествования, деформируя описываемую действительность. Это и приведёт к тому, что он станет для одних «презренным реалистом», а для других — «подозрительным символистом».

Литература

1. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М. : Художественная литература, 1990. 639 с.
2. Андреев, Л. Н. S.O.S. : Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919). М.; СПб. :Atheneum-Феникс, 1994. 598 с.
3. Дунаев, А. Г. Исихазм [Электронный ресурс] // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и Все Руси Кирилла. URL: <http://www.pravenc.ru/text/674926.html> (дата обращения: 01.09.2019).
4. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
5. Сологуб, Ф. <Речь на «Диспуте о современной литературе»>[Электронный ресурс]// URL: <http://www.fsologub.ru/text/rech-na-dispute-o-sovremennoy-literature.html> (дата обращения: 01.09.2019).
6. Сто лекций с Быковым. Леонид Андреев «Молчание», 1900 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hxSEDEfgonc> (дата обращения: 01.09.2019).
7. Филоненко, Н. Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898–1908 годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003. 19 с.
8. Фрейд, З. Мотив выбора ларца // Классический психоанализ и художественная литература. СПб. : Питер, 2002. С. 35–46.
9. Эпштейн, М. Н. Слово и молчание: Метафизика русской культуры. М. : Высшая школа, 2006. 559 с.

~

УДК 821.161.1

Журавлёв Максим Сергеевич

Студент магистратуры 2 курса,
кафедра русской литературы,
Санкт-Петербургский государственный университет;
Российская Федерация, Санкт-Петербург,
e-mail: zhuravlov.m@mail.ru

«МОИ ЗАПИСКИ» ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА КАК ЯВЛЕНИЕ АВТОИНТЕРТЕКСТА

В статье анализируются автоинтертекстуальные особенности повести Леонида Андреева «Мои записки». Выстраивается системный подход к художественному миру писателя за счёт выявления следующих закономерностей между исследуемым произведением и такими текстами, как «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех», «Елеазар» и «Иуда Искарот»: наличие у героев расколотости, мотив безумия, наличие в портрете героя признаков мертвеца.

Ключевые слова: бездна, сумасшествие, безумие, расколотость, двойственность, мертвец, иномирие, автоинтертекст, Леонид Андреев.

Maxim S. Zhuravlyov

2 years master student
of St. Petersburg State University,
Department of Russian literature;
Russian Federation, St. Petersburg

“MY NOTES” BY LEONID ANDREEV AS A PHENOMENON OF AUTOINTERTEXT

Abstract. *The article analyzes the autointertextual features of Leonid Andreev’s novel “My Notes” in connection with the author’s previous work. A systematic approach is being drawn up to the writer’s artistic world by identifying the following regularities between the texts: the presence of a split in the characters, the presence of madness, and the presence of signs of a dead man.*

Key words: *abyss, madness, insanity, split, duality, dead man, otherworld, autointertext, Leonid Andreev.*

Для цитирования:

Журавлёв, М. С. «Мои записки» Леонида Андреева как явление автоинтертекста // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 24–40.

В 1908 году были опубликованы «Мои записки» Л. Андреева. Видные критики: А. Горнфельд, Вл. Боцяновский, А. Измайлов, М. Неведомский и многие другие — сразу отозвались на выход повести. Обилие самых разных трактовок её первых читателей засвидетельствовало неоднозначность произведения, однако замысловатость содержания и, главное, характера центрального героя повести знаменовали перспективность её дальнейшего осмысления.

В советский период повесть продолжала активно изучаться. В числе исследователей оказались такие знатоки творчества Л. Андреева, как В. И. Беззубов, Л. А. Иезуитова, Л. Силард, Н. П. Генералова и др. Единого мнения о произведении, однако, опять не сложилось. Оно воспринималось либо как антитолстовское [4], либо как антипозитивистское [10], либо как экспериментально-авангардистское [7]. В качестве предшественников, оказавших влияние на замысел Андреева, исследователи называли Л. Толстого, Ф. Достоевского, В. Гаршина, А. Чехова, М. Горького.

В современном литературоведении интерес к «Моим запискам» по-прежнему велик: И. И. Московкина, Г. Н. Боева, Л. Н. Икитян продолжили изучение повести. «Мои записки» рассматривались как гротесково-обобщающее и пародийное произведение, отражающее специфику модернистской и формирующее особенности постмодернистской прозы [9]; как провокативная повесть [8]; в качестве объекта пародии были упомянуты Л. Н. Толстой, Ч. Дарвин, И. И. Мечников [5].

На сегодняшний день повесть по-прежнему остаётся одним из самых загадочных произведений Леонида Андреева. А между тем без её понимания, в частности вопроса литературной родословной повести, трудно представить важные нюансы мировоззрения писателя, специфику его художественного почерка. Всё это диктует необходимость нового прочтения «Моих записок».

Мистическая проза Л. Андреева как дискурс, предшествующий «Моим запискам»

Основная трудность при изучении «Моих записок» состоит в понимании образа главного героя. «Дедушка» — автор записок — сообщает читателю мысли и переживания человека, безвинно осуждённого, позиционируя себя фигурой положительной. Однако устойчивое чувство, что с героем что-то не так, не позволяет полностью поверить в им сказанное. Безусловно, для расшифровки замысла автора можно и нужно анализировать философские, религиозные, литературные предпочтения писателя, что и делается в рамках литературоведческих штудий. Но в данном случае этого не достаточно, так как на сегодняшний день текст всё равно остаётся «непрочитанным». Исходя из

сложившейся ситуации, целесообразной кажется идея обращения к предшествующему творчеству Л. Андреева как к основному источнику авторской мысли и способов её выражения. Такой взгляд поможет разгадать шифр «Моих записок».

Автоинтертекстуальность «Моих записок» констатирована в монографии И. И. Московкиной «Между „pro“ и „contra“...» [9]. Однако беглый взгляд исследователя на эту проблему нельзя признать в полной мере удовлетворительным. Поэтому для более детальной разработки этого вопроса считаем необходимым обратиться к другим произведениям писателя, рассматривая некоторые из них как претексты «Моих записок». В качестве таковых рассматриваем «Мысль» (1902), «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Красный смех» (1904), «Елеазар» (1905) и «Иуда Искарот» (1907). Такой выбор рассказов и повестей обусловлен замеченным нами сходством их героев с «дедушкой».

Для отображения внутреннего конфликта героев Л. Андреев часто прибегает к приёмам, которые получили яркое выражение в классических текстах жанра записок, как-то: сумбурное изложение мысли, неожиданно прерывающаяся форма, агрессивное повествование в «Записках сумасшедшего» Н. Гоголя и переворачивающее психологию диалогическое письмо в «Записках из подполья» Ф. Достоевского. Подобный набор связан с желанием отобразить как двойственность человека — ключевую черту его натуры, так и интересовавшее Л. Андреева сумасшествие. Используя эти приёмы, автор продолжил традицию классиков XIX века, однако под его пером они получили более экспрессивный характер, деформируя текст резкими разрывами его ткани.

Такая «рваная» форма повествования нашла прямое отражение изначально в рассказе Андреева «Мысль». Керженцев, излагающий свои рассуждения на бумаге, лишь поначалу ведёт свой рассказ последовательно-логически, но скоро начинает противоречить себе. К концу повествования герой мечется между двумя умозаключениями («я здоров», «я сумасшедший»), не имея возможности убедить своих судей в истинности ни одного из них. «Когда я доказываю, что я сумасшедший, вам кажется, что я здоровый, а когда я доказываю, что я здоровый, вы слышите сумасшедшего» [1, с. 413]. Внешне кажущаяся разумной, мысль Керженцева разорвана изнутри. Рациональность героя выявляется не более чем инерцией некогда здорового разума.

Как в случае с «подпольным парадоксалистом», мы имеем дело с человеком, безусловно, умным, способным анализировать. Однако именно психическое состояние определяет главное различие между Керженцевым и

героем Достоевского. Подпольный человек при всей своей внутренней сложности умственно здоров, в то время как Керженцев — сумасшедший. Тема сумасшествия была весьма интересна Андрееву. В рассказе «Призраки» много внимания уделено подробностям психопатологии героев. Вслед за этим рассказом автор создаёт экспрессионистическую повесть «Красный смех», пронизанную темой безумия от начала до конца. Интересно, что и по форме повесть о войне, как и более ранняя «Мысль», и более поздние «Мои записки», представляет собой записки (фрагменты записей), но только не одного человека, а двух братьев. Не проявляется в «Красном смехе» и рефлексия, характерная для Керженцева. Это вызвано тем, что здесь Андреев, пытаясь показать безумие войны, отразил расстройство массового сознания, в отличие от «Мысли», где сумасшествие разворачивается внутри сознания индивидуального. В «Красном смехе» мы видим череду хаотично сменяющихся событий, которые нельзя предсказать логически: вот внезапно отрывает голову молодому солдату, передающему приказ генерала; вот между делом застрелился молодой санитар; вот во время беседы героя с врачом тот становится на руки и т. д. Нить действия, как резкие повороты изменчивой мысли героев, «рвёт» ткань повествования, представляя текст разными гранями. Мы сталкиваемся в произведении с общечеловеческой расколотостью, где противопоставляются люди здоровые и одержимые Красным смехом. Проведя параллели между макрокосмом — большим миром и микрокосмом — индивидуальным внутренним миром, Л. Андреев показал, как действует сумасшествие, как оно захватывает здоровые уголки сознания и разрушает его целостность. Но, несмотря на повреждённость разума героев-братьев, мы не можем не отметить пытливости и наблюдательности их ума, особенно младшего. Он склонен к анализу. Находясь в театре, даже устраивает маленький эксперимент: говорит сидящему рядом человеку, что в здании пожар и смотрит на его реакцию. Он выступает рациональной частью макрокосма, которая постепенно разрушается под воздействием сумасшествия. Разрушается соответственно и микромир героя. Сравнивая Керженцева и младшего брата, можно выделить две общие для них черты: склонность к анализу (идеологичность) и безумие. Эффект «рваного» повествования выступает лакмусовой бумажкой сумасшествия. Резкие скачки внутренней речи этих героев дают основание судить о нездоровье их сознания.

Несколько ранее в вызвавшем бурю негодования рассказе «Бездна» (1902) автор наметил тему зарождения сумасшествия в сознании героя: «...он (Немовецкий — М. Ж.) набросился на несопротивлявшееся тело, целуя, плача, чувствуя перед собой какую-то бездну, темную, страшную, притягивающую. Немовецкого не было, <...> а тот, что был теперь, <...>

говорил, улыбаясь хитрой усмешкой безумного» [1, с. 366–367]. Переступив через себя, Немовецкий падает в «бездну», вследствие чего заражается безумием, тем самым минутным затемнением рассудка животной страстью [1, с. 615], которым сам герой «Бездны» описал случившееся с ним. Подобные провалы личности в неизведанное Андреев опишет в произведениях со столь же красноречивыми, как и «Бездна», названиями — «В тумане» и «Тьма».

Но нас интересует другая сторона творчества Л. Андреева, в которой суть рассказа раскрывается по-новому. Г. Н. Боева утверждает, что творчество Леонида Андреева «являет собой множество репрезентаций *иного*, часто находящегося за пределами познания» [5, с. 50]. И действительно, возвращаясь к «Мысли», находим странные обращения Керженцева к некому «оно». Например: «И стало страшно, и сразу захотелось всего: ползать, выть, царапаться. И я обозлился.

– Ты хочешь ползать? – спросил я.

Но **оно** молчало, **оно** уже не хотело.

– Нет, ведь ты хочешь ползать? – настаивал я.

И **оно** молчало» [1, с. 415]. Или: «Преступник и преступление — это вечная ваша тревога, это грозный голос неизведанной **бездны**, это неумолимое осуждение всей вашей разумной и нравственной жизни, и как бы плотно вы ни затыкали ватой уши, **оно** проходит, **оно** проходит! И я хочу к ним. Я, доктор Керженцев, стану в ряды этой **страшной** для вас **армии**, как вечный укор, как тот, кто спрашивает и ждет ответа» [1, с. 419].

Мы сталкиваемся с *нечто*, что имеет явно потусторонний характер (иное). Последняя цитата проводит прямые параллели, как с рассказом «Бездна», так и с написанным после «Мысли» и «Красным смехом». Образ «бездны» воспринимается как иномирие, а образ «страшной армии» ассоциативно похож на армию мертвецов, ведомую Красным смехом. Происходит конфликт между посюсторонним (живой жизнью) и потусторонним (местом обитания «оно», словосочетание «оно проходит!» не случайно). В «Красном смехе» присутствие потустороннего персонажируют мертвецы: «...из земли выходили новые мертвецы...» [2, с. 73], дети-убийцы «...чудовищные уродцы-дети с головами взрослых убийц» [2, с. 60] и сам их мистический предводитель: «За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех» [2, с. 73]. Таким образом, можно отметить связь между безумием и иномирием («бездной»).

Идея «бездны» как мистического места *иного*, инобытия находит продолжение в рассказе «Елеазар» (1906). Бывший три дня и три ночи в могиле, Елеазар заглядывает за порог, встречается с *нечто*, что именуется в рассказе «Там» или «Бесконечность». Елеазар остаётся жить мёртвым,

следовательно, причастным к иномирию. Вновь посюстороннее вступает в конфликт с потусторонним, но уже без героя, способного анализировать. Елеазар является носителем «бездны» и подобно Красному смеху негативно воздействует на макромир. Только вместо безумия воскресший мертвец заражает энтропией, вследствие чего происходит потеря индивидом «живой жизни» как силы, противостоящей холоду иномирия: «Но теперь голос его был равнодушен и тускл, и мёртвая, серая скука тупо смотрела из глаз. И все лица покрыла, как пыль, та же мёртвая серая скука, и с тупым удивлением гости озирали друг друга и не понимали, зачем собрались они сюда и сидят за богатым столом» [2, с. 195].

Любопытно, что в «Мысли» есть подобный отрывок: «Тусклыми, словно незрячими глазами он (Керженцев — М. Ж.) медленно обвёл судей и взглянул на публику. И те, на кого упал этот тяжёлый, невидящий взгляд, испытали странное и мучительное чувство: будто из пустых орбит черепа на них взглянула сама равнодушная и немая смерть» [1, с. 420]. Налицо явное сходство с описанием окружения Елеазара и силы воздействия его взгляда.

Наделены чертами мертвецов и братья из «Красного смеха». Младший — когда ему снится дурной сон, будто он лежит под мёртвым телом брата. И старший, например, в следующих цитатах: «...наши лица в этом зловещем свете были желты, как лица мертвецов» [2, с. 31]. Таким образом, мы видим наличие общих для всех трёх произведений моментов: расколотости героев, безумия и признаков мертвеца.

Повесть «Жизнь Василия Фивейского» является теологической дискуссией. События здесь развиваются одновременно в нескольких системах координат. Все жители села являются носителями христианских воззрений и воспринимают происходящие события соответственно. Отец Василий, стоически выдерживая напасти жизни, уповает на Бога. Некоторые сельские жители видят в нём образ библейского Иова. Попадья личные трагедии списывает на проявление нечистой силы. Однако объективный голос автора-творца, ведущего повествование от третьего лица, утверждает совершенно иную картину устройства жизни, в которой действуют не Бог и не сатана, а лишь суровый рок («бездна»). О нетождественности позиций автора и героев этом произведении много размышляла И. И. Московкина. Одним из главных доказательств этого исследовательница видит финал повести, в котором «происходит новеллистически неожиданное „переключение“ точек зрения. Повествование в аспекте героя, достигнув апогея экспрессивности, резко сменяется объективно-спокойным повествованием от лица повествователя...» [9, с. 110].

О воздействии иномирия на Василия Фивейского говорят следующие признаки:

1) специфическое изображение заглавного героя посредством эпитетов костлявая/ое/ые рука/руки, грудь, лицо, голова, пальцы; холодное/ые лицо, руки: «И глаз его не видно было, и под тяжелою надбровною аркою неподвижно чернели два глубоких пятна, от которых исхудавшее лицо казалось похожим на череп» [1, с. 500]; «...в черном углу мутно серело что-то (о. Василий) длинное, прямое, смутное, как призрак; она наклонялась ближе, – на нее смотрело лицо, но смотрело оно не глазами, сокрытыми черною тенью бровей, а белыми пятнами острых скул и лба» [1, с. 501] и т. д.;

2) «тьень» безумия, предсумасшествие: «Он грезил дивными грёзами светлого, как солнце, безумия...» [1, с. 537]; «Снова безумным восторгом горит его лицо» [1, с. 538]. Каждое из происшествий (смерть старшего сына, рождение уродца, смерть жены), как и испытания Керженцевым собственных возможностей, постепенно усугубляют положение о. Василия, сводя его с ума. Видимо, первым событием, столкнувшим восприимчивого героя с иномирием, стала гибель сына Васи. Рождение уродца говорит о том, что к тому времени в душе о. Василия уже проникла «бездна», о чём свидетельствуют и описания темноты, накрывшей их дом, и описание тёмного лица героя, изменившегося после смерти ребёнка, а затем и вовсе превратившегося в маску мертвеца;

3) двойственность отца Василия, которая раскрывается в первую очередь с помощью образов его сыновей (дети в произведении являются олицетворением разных сторон души героя). Первый сын, погибший в раннем возрасте, соотносится с «живой жизнью». После его гибели в семье умирает нечто живое: «...все в доме о. Василия стали бояться ярких летних дней, когда слишком светло горит солнце и нестерпимо блестит зажжённая им обманчивая река» [1, с. 490]. Второй сын, наоборот, является воплощением «бездны»: «...безумным явился он на свет» [1, с. 498]; «...они ни на минуту не забывали, что там, в полутёмной комнате, сидит некто неожиданный и страшный, безумием рождённый» [1, с. 498].

Будучи раздвоенным, отец Василий, как и Елеазар, не обладает аналитическими способностями, что отличает его от Керженцева. Основной чертой о. Василия становится религиозность. Им управляют такие христианские категории как деятельное добро и злой рок (противостояние Бога и сатаны в ментальности Василия Фивейского). Кроме этого «Жизнь Василия Фивейского» и «Елеазара» роднит отсутствие приёма «рваного» повествования.

Вскоре после «Елеазара» написано ещё одно произведение на библейскую тему — повесть «Иуда Искарот». И вновь идея двойственности в нём воплощена полновесно — в образе Иуды. Образ ученика-предателя состоит из сплошных антиномий: любящий — ненавидящий, слабый — сильный, лжец — правдолюб. Тем не менее здесь тоже довольно легко находятся черты воздействия на героя иномирия:

1) мортальный облик Иуды: «костлявый палец», «костлявые руки»; «...была она (половина лица) мертвенно гладкая, плоская и застывшая...» [2, с. 212], что явно устанавливает аналогию с «мёртвыми» фигурами о. Василия, Елеазара, Керженцева;

2) типичное для двойничества Л. Андреева пограничье нормы и сумасшествия: «Иуда презрительно улыбнулся, плотно закрыл свой воровской глаз и спокойно отдался своим <...> безумным видениям» [2, с. 218]; «...в безумной торопливости не бегает его глаза, как прежде» [2, с. 257]; «Был он в эти минуты похож на безумного...» [2, с. 260]. Но безумие его странное, как будто бы напускное, переходящее;

3) смена типа повествования. В VII и VIII главах спокойное изложение сменяется экспрессионистическим описанием происходящих событий, где особенно ярко Иуда проявляется как герой-идеолог. И хотя произведение написано от третьего лица, форма изложения максимально приближает нас к происходящему. Постоянное изменение внутренних ракурсов в изображении Иуды создаёт «рваный» эффект, который в «Мысли» и «Красном смехе» достигается больше рваностью изложения, а не описания, но и в том и в другом случае он свидетельствует о расколотости главных героев.

Но и это не все проявления двойственности апостола-предателя. Сам объективный голос автора раскололся. В произведении присутствует ряд типично христианских определений, которыми Л. Андреев описывает Иуду: «И такой поистине сатанинскою радостью пылает это (Иудино) дикое лицо...» [2, с. 254]; «...любопытный, лукавый и злой, как одноглазый бес» [2, с. 210]; «...услужливый, льстивый и хитрый, как одноглазый бес» [2, с. 211] и т. д. Кроме этого, новым в изображении Иуды стал символ осьминога: «...протягивая к огню длинные шевелящиеся руки, весь бесформенный в путанице рук и ног, дрожащих теней и света...» [2, с. 249]; «...большое извивающееся тело, дико двоящееся лицо и два огромные глаза...» [2, с. 254]. Осьминог часто символизирует пучину или загробный мир, что порождает аналогии с «бездной» и в таком случае, может трактоваться как новая форма выражения старой идеи.

Получается, что автор совмещает в Иуде одновременно и типичный для своих героев-двойников образ носителя «бездны», и традиционный для

христианской картины мира образ inferнального существа. Это указывает на усложнённость творческой картины мира у Андреева.

Специфика и функции автоинтертекста в повести «Мои записки»

В свете выявленных выше особенностей повествования и образов, представленных Л. Андреевым в мистической прозе 1902–1907 г.г., проанализируем повесть «Мои записки». Начнём с характеристики главного героя – «дедушки». На момент заключения «это был почти юноша, 27 лет <...> нрава несдержанного, порывистого, способного к резким уклонениям. Некоторая мечтательность, свойственная возрасту, самолюбие, легко оскорбляемое и становящееся на дыбы при каждом ничтожном поводе, задорная стремительность в решении мировых проблем, припадки меланхолии, чередующиеся с такими же дикими припадками веселья – все это придавало юному математику характер крайней неустойчивости, печальной и резкой дисгармоничности» [3, с. 116]. Нельзя не обратить внимания на особенно подчёркнутую Андреевым в приведённом описании дисгармоничность, эмоциональную неустойчивость и несдержанность героя, приводящую того к резким, плохо обдуманым поступкам.

Далее герой-повествователь излагает следующее: «Помню то отвращение, с каким первоначально услышал я гнилостный запах разложения, то чувство нестерпимой брезгливости и даже страха, какое испытал я при первом прикосновении моих живых пальцев к гниющему мясу. <...> ...я неожиданно почувствовал глубочайший восторг перед необыкновенным зрелищем. <...> Долго в экстазе, который я осмелюсь назвать религиозным, любовался я трупом, сам своей неподвижной фигурой, со скальпелем в одной руке, с другой рукою, поднятою ввысь, уподобляясь объекту моего восхищенного созерцания» [3, с. 121]. Странное тяготение к мёртвой плоти, перенесение этого свойства через зеркало на себя, в придачу к нарциссизму открывает любопытный портрет 27-летнего математика.

Но на этом повествователь не останавливается: он вводит в произведение «дневник заключённого», как бы противопоставляя его «запискам», пишущимся сейчас. В дневнике реконструируется реакция героя на известие о браке его возлюбленной. Он ведёт себя как безумец: «Приди! Дай мне только взглянуть в твои лживые глаза! Дай мне только услышать твой лживый голос! Дай мне только прикоснуться пальцами к твоему нежному горлу и в твой предсмертный крик влить мой последний, горький смех» [3, с. 118].

Лучшей иллюстрацией, свидетельствующей о безумии «дедушки», является его портрет, нарисованный г. К. – художником: «Их (глаз — М. Ж.)

остановившийся, застывший взгляд, мерцающее где-то в глубине безумие, мучительное красноречие души бездонной и беспредельно одинокой...» [3, с. 141]. И хотя герой пытается убедить нас в том, что художник в глазах другого передал свои собственные качества, мы не можем не вспомнить о многочисленных персонажах-зеркала: дети отца Василия, сиделка Маша, образы самих зеркал в «Мысли» и «Красном смехе», — выполнявших ту же функцию, что и г. К. Так, например, ещё Н.П. Генералова называла г. К одним из «выразителей авторской позиции» [6, с. 176]. Художник наделён возможностью видеть скрытое внутри человека, о чём свидетельствует также следующее высказывание самого «дедушки»: «Вы художник, дитя моё, вам ведомы тайны человеческого лица...» [3, с. 135].

Кроме всего вышесказанного, есть ещё один фактор, играющий против героя. В андреевведении существует такая точка зрения, что до своего заключения «дедушка» (тогда ещё молодой человек) был революционером. Эту гипотезу высказала Л. А. Иезуитова, опираясь на данные о возрасте юноши (27 лет традиционно считается возрастом революционера) и на его увлечении математикой, присущее людям с передовыми мыслями, как правило, тоже революционными [7]. В целом это наблюдение, основанное на литературной традиции и фактах действительности, выглядит довольно убедительным. Учитывая возможные связи героя с революционерами, логично предположить, что убийство им членов своей семьи может иметь к этому факту непосредственное отношение. Поводов для убийства своей семьи человеком, связанным с революционными течениями, было предостаточно. Л. А. Иезуитова приводит следующие примеры: «общераспространённым был мотив убийства ближних(именно ближних), если это может содействовать делу революции» [7, с. 329–330]. В любом случае, связь со смертью, по аналогии с Керженцевым, Фивейским, Елеазаром и т. д. подводит героя к опасной черте безумия.

Все эти наблюдения в совокупности рисуют образ человека, вполне способного пойти на уничтожение других, а значит, и способного переступить некую грань, что, по Л. Андрееву, приводит к соприкосновению с иномирием. Таким образом, положительный облик, который пытается создать в своих записках «дедушка», входит в противоречие с многими деталями его портрета. Это, в нашем понимании, свидетельствует о внутренней «бездне» «дедушки». О заражённости ею главного героя свидетельствуют три основные черты: признаки мертвеца, безумие и расколотость. Для начала следует определить наличие «бездны» в хронотопическом пространстве «Моих записок». С этой целью рассмотрим несколько контекстов из десятой главы: «Воистину бездна раскрылась под ногами моими, и, точно ослеплённый молнией, точно ударом

оглушённый, я закричал в диком и непонятном восторге...» [3, с. 168]; «И снова под ногами моими раскрылась бездна, всё шаталось, всё падало, всё становилось бессмыслицей и сном, и, с последней попыткой сохранить погасавший рассудок, я крикнул...» [3, с. 170]. Мы видим характерные для иномирия черты: разрушение пространства («всё шаталось, всё падало») и времени («всё становилось <...> сном» — во сне не существует меры времени). Кроме этого, герой чувствует, как его покидает рассудок.

Важно также обратить внимание на образ г-жи NN: «Да, я изменила тебе! — кричали мне её помертвевшие губы» [3, с. 168]; «Если бы женщина эта была послана Богом, она замолчала бы; если бы дьяволом была послана — замолчала бы она и тогда. Но не было в ней ни Бога, ни дьявола...» [3, с. 168]; «извиваясь, как змея, безнадежно пытаюсь укрыться от моего взгляда, она шептала...» [3, с. 169]; «Она захохотала, пугая меня диким выражением своего лица» [3, с. 170]. Подчеркнём значимый здесь образ змеи, который, вместе с контекстом искушения (в рассматриваемом отрывке г-жа NN, внезапно появившаяся после стольких лет одинокого существования «дедушки», воспринимается им как искусительница) наводит на символ библейского змея-сатаны. «Женщина эта была послана», думает герой, однако имя пославшего её ему неизвестно.

Отметим эпитет «помертвевшие» в описании губ г-жи NN, существенность его в том, что эта портретная деталь героини роднит её с такими персонажами Андреева, захваченными «бездной», как Василий Фивейский или Елеазар. Не менее важной особенностью облика г-жи NN является её «чёрная вуаль» и «чёрные перчатки». Симптоматично, что в повести эпитет «чёрный» использован автором в контексте с синонимами слова «бездна»: «я **бесконечно** шагал по камере и одну за другой бросал в чёрную **пучину** все великие ценности, которыми одарила нас жизнь...» [3, с. 117]; «велишь Ты погрузиться в чёрную **глубину**?» [3, с. 150]. Кроме этого в последней главе существует любопытный контекст: «...но вот оглядываюсь я назад — чёрный, в огненной рамке заката, неподвижно стоит он (курсив автора) и ждёт. И, вздохнув, молча иду я обратно, и за мною в двух шагах бесшумно движется он и сторожит каждое движение моё» [3, с. 182]. Авторское выделение курсивом местоимения «он» подчёркивает его символическую значимость. Такой же способ акцентирования иномирия использовал в своих записях Керженцев и герои-повествователи в «Красном смехе».

В «Моих записках» автор также воссоздан оригинальный приём «рваного» повествования. Ярче всего он проявляется в сцене встречи «дедушки» и г-жи NN. Спокойная беседа здесь резко преобразуется

в «чувственный ураган»: героя охватывает эмоциональное возбуждение, которое вдруг сменяется пугающим спокойствием, после чего внезапно вспыхивает злость, переходящая в истерический смех, затем в бешенство, неожиданно превращающееся в сентиментальные излияния и необузданную страсть. Завершается эта психологическая «круговерть» спокойствием. Столь широкий спектр чувств и состояний, а также их резкая смена адекватно воплощаются во фрагментарном построении текста. В душе героя царит настоящая буря разнонаправленных настроений и ощущений.

Обратимся к ономастикону «Моих записок». «Дедушка» никогда не называет себя по имени, а использует известные в мировой культуре антропонимы: «Моисей», «Магомет», «Архимед», «Ньютон», «Кеплер» или мифологические поэтонимы: «дедушка», «человек-зверь», даже «дьявол». Апелляция к именам Моисея и Магомета ясна. Герой, познав тайну железной решётки, основал что-то вроде секты, став её духовным лидером. Тяга же персонажа к изобретениям и усовершенствованиям, о которых он сам очень высокого мнения, в его нарциссическом самопревозношении роднит с такими великими учёными, как Архимед, Ньютон и Кеплер.

С остальными «именами» дело обстоит сложнее. Художник К. постоянно называет собеседника «дедушкой». На первый взгляд, это обычное указание на человека пожилого возраста, но, учитывая отказ автора от именования главного героя как приём (нуль-приём), любое иное способ номинации следует принимать во внимание. Удивляет и то, почему заключённый на пожизненный срок в одиночную камеру художник, которому герой, автор «записок», не очень и симпатичен, предпочитает уменьшительно-ласкательную форму обращения к нему? Одним из объяснений может служить фольклорная трактовка: на Руси «дедушкой» именовали лешего, иными словами, нечисть, обитателей потусторонней мёртвой зоны. Её акцентирование мы отмечали у Андреева и в образах Василия Фивейского, Елеазара, Иуды. У «дедушки» она проявляется и в переносе героем на себя образа мертвеца во время его патолого-анатомических практик [3, с. 121].

В первой главе герой сообщает: «Я не стану подробно рассказывать вам о чудовищном преступлении, в котором меня обвинили: есть события, которых люди не должны ни помнить, ни знать, дабы не получить отвращения к самим себе; но, вероятно, существуют ещё в живых многие, которые помнят этот страшный процесс и „человека-зверя“, каким называли меня тогда газеты» [3, с. 113]. Согласившись с виновностью героя в убийстве семьи, мы можем принять прозвище «человек-зверь» как имеющее основание. В христианской традиции зверем называют Антихриста,

ставленника сатаны. Исходя из этого прозвище «человек-зверь» в повести получает интересную коннотацию. Его можно интерпретировать как человек-Антихрист, человек-пророк сатаны, лжепророк (вспомним о сравнении героя с Моисеем и Магометом). Художник К. в приступе эмоциональной несдержанности и вовсе называет героя дьяволом: «...он громко закричал на меня:

– Не смей! Не смей вставать! Дьявол!» [3, с. 142].

В этой же главе герой дискутирует с живописцем на тему искушения Христа, предполагая, «что когда дьявол искушал Его (Христа) в пустыне, то Он не отрёкся от него, как потом рассказывал, а согласился, продал себя...» [3, с. 142]. Диалог явно отсылает нас к «Легенде о Великом инквизиторе», главное действующее лицо которой рассматривается как Антихрист, искажённо толкующий истину Христову. Герой же «Моих записок» уважительно относится к Библии и в Иисусе видит своего рода кумира, с особым пафосом вешая на стену камеры распятие. Однако искажённое восприятие им Сына Божьего в духе Антихриста-лжепророка вскрывает в «дедушке» тёмный мир его души.

Пересечение образов религиозных пророков с образами inferнальных существ, в особенности именование «человек-зверь», дают повод говорить об авторе «Записок» как проповеднике сатаны. Однако, объективное отражение религиозных идей не находит отражение в образе «дедушки». Для него христианское учение лишь предмет занимательной казуистики, так как герой открыто позиционирует себя неверующим в Бога, и ко Христу относится исключительно как к выдающемуся человеку, но не как к Спасителю. Кроме этого, проповеди «дедушки» зиждутся на странной философии «железной решётки», но никак не на религиозной догме. Все авраамические образы и мотивы, выдвинутые на первый план повествования, выглядят попыткой героя скрыть от читателя и самого себя истинную картину мира, с которой он столкнулся. В итоге можно предположить, что «дедушка», пользуясь привычными для себя библейскими образами, мог называть ими проявления «бездны». Так, например, было в случае отождествления г-жи NN со змеем-искусителем [3, с. 169, 170].

Учитывая скудность информации о дотюремном прошлом «дедушки», мы не можем с точностью реконструировать затекстовые коллизии его жизни. Однако доступные читателю данные о пребывании героя в заключении свидетельствуют, что основным для него является стремление усовершенствовать тюрьму до идеального состояния, сделать её абсолютной системой жизни. Социальная роль заключённого — сохранять порядок, поддерживать систему. Не зря начальник тюрьмы просит «дедушку» помочь

с неудобным арестом г. К. Кроме этого, герой является личностью, склонной к анализу и теоретизированию. Социальная ориентированность героя и креативное мыслетворчество дают основание видеть в «дедушке» «сумасшедшего идеолога», подобного персонажам «Мысли» и «Красного смеха». Заметим, что все рассмотренные произведения Л. Андреева в форме записок изображают такой тип героя, который закономерно назвать «сумасшедшим идеологом».

Желание «дедушки» жить в структурированном, подчинённом идеальному порядку мире, является следствием того хаоса и расколотости, которые царят в его сознании из-за столкновения с иномирием. Оказавшись в такой же ситуации, что и Керженцев (его последнее желание попасть на каторгу к заключённым), «дедушка» вынужден искать средство спасения от «бездны». После долгих мучений с героем происходит нечто, что отражается в записках следующим образом: «Здесь как в моей памяти, так и в „Дневнике“ существует некоторый пробел; я решительно не могу припомнить, что делал я и чувствовал в течение двух или трех последующих месяцев. И первая запись в дневнике, появившаяся после долгого периода молчания, своей незначительностью не даёт ключа к разгадке: в коротких и сжатых выражениях я сообщаю лишь, что мне сшили новое платье, и что я пополнел» [3, с. 123]. После так называемой «перезагрузки» «дедушка» приходит к мыслям, впоследствии нашедшим выражение в формуле железной решётки, что стало его успокоением и спасением.

Мы считаем, здесь сработала психология от обратного (реверсивная), выраженная в самой философии железной решётки. Для наглядного примера приведём следующие контексты: «Почему небо так красиво именно сквозь решётку? <...> Не есть ли это действие эстетического закона контрастов, по которому **голубое** чувствуется особенно сильно наряду с **чёрным**? Или не есть ли это проявление какого-то иного, высшего закона, по которому **безграничное** постигается человеческим умом лишь при непременном условии введения его в **границы**, например, включения его в **квадрат**?» [3, с. 124]; «Схватив в свои железные квадраты **бесконечное**, она (решётка) застыла в холодном и гордом покое...» [3, с. 124]. Свобода не имеет границ. Поэтому здесь «дедушка» проводит ассоциацию с небом, которое также безгранично. Несвобода, в свою очередь, ограничена чем-либо, отсюда ассоциация с решёткой, которая сдерживает заключённых в отведённом им пространстве, или ещё более ограниченном — квадрате, который полностью изолирует человека от окружающего мира. Смысл идеи «дедушки» в том, что если смотреть на безграничное небо через квадраты решётки, оно получится

поделённым на сегменты, каждый из которых ограничен, что создаёт видимость порядка, контроля.

Эта метафора переносится героем на реальную жизнь. По приведённому контексту мы видим, что чёрный цвет олицетворяет решётку/квадрат, а зная символическое значение чёрного в повести, мы понимаем, о чём говорит «дедушка» на самом деле. Напоминает на это и второй контекст об успокоившейся вследствие ограничения квадратами решётки бесконечности (в «Елеазаре» иномирие, носившее название «Бесконечность», не имело границ). Получается, «дедушка» нашёл способ примириться с бушующей внутри него «бездной» посредством философии железной решётки, которую он надел на своё «Я», как надевают тёмные очки, чтобы защититься от солнца.

Причины дальнейшего поведения «дедушки» не до конца ясны. То ли вследствие нарциссизма и врождённой активности он начал пропагандировать свою философию, то ли искренне считал необходимым передать людям те откровения, к которым пришёл. Важно лишь, что когда по прошествии многих лет жизни, подчинённой строгим правилам, у «дедушки» появилась возможность вернуться к обычному существованию, он не смог этого сделать. Как только герой позволил себе освободиться от оков железной решётки, его стало захлёстывать иномирие (символом чего и стала встреча с г-жой NN). Поэтому «дедушка» сбежал в уединённое место, где впоследствии вернулся к старому образу жизни, построив собственную камеру и лишив тем самым свою «Я» свободы.

Как видим, в «Моих записках» ярко проявляют себя автоинтертекстуальные связи с произведениями Леонида Андреева первой половины 1900-х годов. Установлены следующие повторяющиеся элементы художественного письма: «рваная» форма повествования; сумасшествие героев следствие влияния на них «бездны»; образ мертвеца как результат соприкосновения с «бездной»; наличие двойственности личности героя. На основании обнаружения перечисленных автоинтертекстуальных особенностей можно утверждать, что в повести «Мои записки» получила воплощение типичная для Андреева конструкция художественной реальности, вмещающая в себя образ «бездны» и конструкцию героя-двойника, расколотого из-за одновременной причастности к «живой жизни» и потустороннему миру. «Дедушка» является ярко выраженным «сумасшедшим идеологом», своеобразной метаморфозой образа Керженцева.

Сделанные в рамках предложенной нами интерпретации наблюдения над творческой картиной мира Леонида Андреева, как нам кажется, близки

к философской концепции Артура Шопенгауэра, нашедшей наиболее полное отражение в работе «Мир как воля и представление». И действительно, Шопенгауэр говорит следующее: есть мир, как течение жизненного потока — воли. Воля с точки зрения человека не имеет ни смысла, ни цели. Она независима от него, не подчинена ему. Это объективное представление о реальности. Человек не может жить обесмысленно. Если он увидит действительное устройство жизни — сойдёт с ума. Поэтому человеку приходится создавать представление о жизни с целью защититься от мировой воли. В таком состоянии человек может более или менее комфортно существовать. Но иногда в защите появляются бреши, через которые просачивается реальность, и человеку приходится трансформировать своё представление, переосмыслить его.

Что мы видим у Андреева в «Моих записках»? Есть некая иная действительность («бездна»), соприкосновение с которой делает героя безумным. Он защищён от неё до того момента, пока имеет представление о мире (жизнь героя до убийства семьи). Когда же на это представление воздействует иная действительность (соприкосновение со смертью), мир героя начинает хронотопически разрушаться, в него входит «нечто». Единственный способ спастись — создать новое представление, которое сдержит распространение безумства (философия железной решётки).

Литература

1. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1: Рассказы 1898–1903 гг. М. : Художественная литература, 1990. 639 с.
2. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2 : Рассказы; Пьесы. 1904–1907 гг. М. : Художественная литература, 1990. 559 с.
3. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3 : Рассказы; Пьесы. 1908–1910 гг. М. : Художественная литература, 1994. 655 с.
4. Беззубов, В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин : Эстираамат, 1984. 335 с.
5. Боева, Г. Н. Феномен Л. Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Боева Галина Николаевна. 2017. 510 с.
6. Генералова, Н. П. «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной направленности повести) // Русская литература. 1986. № 4. С. 172–185.

7. Иезуитова, Л. А. Повесть Л. Андреева «Мои записки» как явление модернизма (предавангарда) // Иезуитова, Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб. : Петрополис, 2010. С. 317–331.

8. Икитян, Л. Н. Художественная провокация автора и героя: к вопросу о межтекстовых связях в творчестве Леонида Андреева («Мысль» и «Мои записки») // *Rossica Olomucensia* (Оломоуц, Чехия). 2015. Vol. LIV, № 2. С. 35–54.

9. Московкина, И. И. Между «PRO» и «CONTRA»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. 288 с.

10. Силард, Л. «Мои записки» Л. Андреева: II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungariae*, XX. Budapest, 1974. С. 41–69.

11. Шопенгауэр, А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1 : Мир как воля и представление / Пер. с нем. А. Чанышева. М. : ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 1999. 496 с.

~



Леонид Андреев и...



УДК 82-2:792.01

Галкина (Печенкина) Александра Олеговна

Кандидат филологических наук,
консультант Правового департамента
Правительства Российской Федерации;
Российская Федерация, Москва, e-mail: nilanova@yandex.ru

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МОНОДРАМЫ Н. Н. ЕВРЕИНОВА И НОВОЙ ДРАМЫ Л. Н. АНДРЕЕВА

В статье сопоставлены взгляды Н. Н. Евреинова и Л. Н. Андреева на новую драму, главным предметом которой обоим представлялась индивидуальная душа (переживание). В результате анализа теории и практики монодрамы и психодрамы установлено не только отсутствие влияния теории монодрамы Евреинова на театр психизма Андреева (различны как способы выражения переживания, так и задачи авторов), но и первенство автора «Чёрных масок» в реализации идеи театра души, а также монодраматического метода.

Ключевые слова: монодрама, театр психизма, панпсихе, театр души, субъективация, объективация, сопереживание, интеллектуальная драма, «Чёрные маски».

Alexandra O. Galkina (Pechenkina)

PhD in Philological sciences,
consultant of the Legal Department
of the Government of the Russian Federation;
Russian Federation, Moscow

THEORY AND PRACTICE OF N. N. EVREINOV'S MONODRAMA AND L. N. ANDREEV'S NEW DRAMA

Abstract. *The article compares the views of N. Evreinov and L. Andreev on the new drama, the main subject of which is determined by both as the individual soul (experience). The analysis of theory and practice of the monodrama and the psychodrama elucidates not only absence of influence of Evreinov's theory of monodrama on Andreev's theatre of psychism (the ways of expressing experiences and the authors' tasks are completely divergent), but the priority in the implementation of the idea of the theatre of the soul, as well as of the monodramatic method of the author of "The Black Masks".*

Key words: *monodrama, the theatre of psychism, panpsychism, the theatre of the soul, subjectivation, objectivation, empathy, intellectual drama, "The Black Masks".*

Для цитирования:

Галкина (Печенкина), А. О. Теория и практика монодрамы Н. Н. Евреинова и новой драмы Л. Н. Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 41–53.

Два ярких представителя театральной жизни России Л. Н. Андреев и Н. Н. Евреинов встретились лишь в революционном 1917 году, когда театральные системы обоих уже сформировались. И оказались близки: оба ратовали за обращение театра внешнего действия в театр души. Свою теорию монодрамы («Введение в монодраму») Евреинов опубликовал в 1909 году, прежде чем Андреев заговорил о театре панпсихе и вышли в печать его «Письма о театре» (1912 и 1913 годы). Это давало Евреинову основание полагать, что идею нового театра Андреев почерпнул в его трактатах, с коими был знаком: «Предполагаю, что на мысль Андреева о такого рода театральной реформе навела в известной мере моя теория монодрамы» [3, с. 308]. Кратко Евреинов так излагал взгляды драматурга: «Андреев склонен был окончательно предоставить внешнее действие драмы кинематографу; в своём же новом театре, о коем он фанатически грезил, вести пьесы не к нарастанию драмы в обычной манере, а начинать подлинную драму (душевную драму) с того момента, когда внешнее действие уже кончилось и можно было основывать драматический эффект на психологии центрального характера — уже больше не символа, а реального лица» [3, с. 309]. Это то, что мы читаем в «Письмах о театре». Однако режиссёр оставил без внимания практику новой драмы Андреева — его театр психизма, истинный театр души, о котором грезил и который создал драматург.

Во «Введении в монодраму» Евреинов ёмко сформулировал свои представления о новой драме: «Под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене

окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [2, с. 102]. Таким образом, в центре монодрамы — переживание (душевное состояние), для усиления его восприятия представлен только один главный действующий, основная задача монодрамы — вызвать сопереживание зрителя (почти полное слияние зрителя и действующего), в этих целях используется основной приём выражения переживания — субъективация окружающего пространства.

Обе рассматриваемые теории нового театра сходятся в вопросе основного предмета драмы. Следуя тенденции времени, Андреев в «Письмах о театре» утверждает, что «новая драма исключительным содержанием своим будет иметь: психе» [1, Т. 6, с. 546], понимая под последней душу мира и людей или интеллектуальное переживание. Ни Андреев, ни Евреинов не были оригинальны в установлении такого объекта изображения в драме. Когда режиссёр формулировал свою идею монодрамы, он понимал, что старый театр действия и зрелища изжил себя и требует реформы в направлении углубления психологичности: «Сдаётся мне, что освежающая идея монодрамы как бы висит теперь в затхлом воздухе одряхлевшего театра и что я являюсь выразителем того, что, может быть, завтра было бы выражено другим или другими» [2, с. 105]. Необходимость в переориентации драмы на интеллектуальное переживание была очевидна. Обращение Андреева в 1912 году в «Письмах о театре» к вопросу о том, что театр должен стать психологичнее, уйти внутрь, в глубину интеллектуального переживания, было спровоцировано завоеваниями кинематографа, которому драматург делегировал зрелище и действие, оставив театру ещё не разработанную тему души. Однако «Письма о театре» не были манифестом нового театра, а только обозначили общую тенденцию театральных исканий тех лет.

В то же время на практике Андреев значительно углубляет понятие «интеллектуальное переживание»: объектом его театра психизма становится конфликт сознания, имеющего сложную философскую структуру¹. Источником конфликта выступает своего рода «сшибка» между личной волей (эго) и внутренним законом («рацио жизни»), явленным в психодрамах в разных ипостасях и соотносимым в значительной степени с философским понятием Бессознательного Э. Гартмана². Особенность

¹ Театру психизма Андреева, обоснованию его границ, определению его истоков и особенностей, а также характеристике природы его конфликта посвящена глава «Театр «психизма» Л. Андреева: конфликт сознания» диссертации А. О. Печенкиной [7, с. 143–229].

² Бессознательное Э. Гартмана являет собой сущность мира, его рациональное начало, приводящее его в гармонию: чем адекватнее сознание индивидуума всеобщему Бессознательному, тем в большей гармонии с миром он находится. Усиление самоощущения личности, разрастание её «я» приводит к нарушению связи с ним, что влечёт удручающие последствия для личности и нередко её гибель.

внутреннего конфликта здесь в том, что он не является реакцией на внешнее, переживанием внешнего, а самозарождается фактически в изолированном сознании.

Архитектоника психодрамы, специфика локализации конфликта диктовала принцип образной централизации: внимание Андреева сосредоточено на единичном болезненном сознании личности – Екатерины Ивановны, Керженцева, Генриха Тиле, Самсона, Василисы. На таком же принципе настаивал и Евреинов: «Истинным же предметом драматического представления должно быть принято переживание, и при этом, в целях облегчения восприятия, переживание одной души, а не нескольких» [2, с. 101]. Последний исходил из особенностей эстетического и психологического восприятия личности: «Многообразие, не приведённое к единству, раздробляет целое на несколько отдельных менее сильных впечатлений и тем препятствует возникновению момента эстетически-значительного» [Там же].

Камнем преткновения для адептов новой драмы стала несценичность её нового героя — велись поиски способов выражения переживания. Андреев-теоретик ограничился изобретением нового термина «панпсихизм» для определения специфики театра А. П. Чехова, постановок романов Ф. М. Достоевского и в целом деятельности Художественного театра: всё живое и неживое пронизано единым настроением, люди и вещи «есть лишь рассеянные по пространству мысли и ощущения, единая душа в действии и зрелище» [1, Т. 6, с. 526]. Предметы, звуки, декорации, детали, паузы – всё звучало в унисон и приобретало сценическую значимость: подчёркивало душевное переживание, ощущения героев, настраивало зрителя на определённый психологический лад, создавало настроение. Если содержанием новой драмы утверждалась психе, то панпсихизм трактовался как способ выражения такого содержания. Но надо заметить, что Евреинов ещё прежде Андреева говорил о такого рода одушевлённости (точнее «олицетворении» [1, с. 107]) предметов и вещей на сцене: они непременно должны представляться «пережитыми, отражающими чьё-то «я» [1, с. 108].

Евреинов, будучи прежде всего режиссёром, особо акцентировал средства сценического воплощения предмета драматического произведения: «Основной принцип монодрамы — принцип тождества сценического представления с представлением действующего» [1, с. 105]. В предисловии к своей первой монодраме «Представление любви» он поясняет, что подобные драмы имеют «субъективно-импрессионистскую базу» [4, с. 68]. Таким образом, ведущий приём представления переживания в монодраме заключается в *субъективации* сценического пространства и ощущений. Всё

на сцене: окружающая обстановка, второстепенные персонажи, сам действующий — представлено в восприятии этого действующего: «Для драматурга должно стать ясным, что если он желает представить жизнь духа, он должен оперировать не над внешними реальностями, а над внутренними отражениями реальных предметов. Ибо для психологии данного лица важно его субъективное видение реального предмета, а не самый предмет в безразличном к нему отношении» [2, с. 109]. Сам Евреинов называет этот приём «монодраматическим методом» [3, с. 269] и оговаривает, что он может быть использован в современной драме и эпизодически, если того требует художественная задача, а также может применяться не только драматургами, но и режиссёрами на материале классики. По убеждению Евреинова, этот метод будет всё более завоевывать сцену.

Для решения специфических задач театра психизма Андреев вынужден разрабатывать особый, по сути противоположный еврейновскому, приём *объективации* процессов сознания, который оказался шире и глубже его «чеховского панпсихизма». Отразить разлад сознания через субъективное представление было невозможно в силу его патологичности. Из этой особенности сознания в психодрамах проистекает искажение само- и мировосприятия, расщепление сознания, дезориентация «я» героя. Представление искаженного восприятия не дало бы зрителю/читателю понимания патологии и её причин. Андреев подходит к выражению конфликта такого сознания с позиций его объективации, в том числе в сценическом пространстве. Даже там, где реальность трансформируется в соответствии с самоощущением героини, как будто бы субъективируется (психодрама «Не убий»), читатель/зритель за счёт шаржированных сцен отчётливо понимает, что представшая «реальность» — это проекция патологического сознания. Эффект, который преследует еврейновский приём субъективации — сопереживание, — здесь не достигнут, зритель не может вжиться в откровенно ложный мир наравне с героиней. Однако именно понимание читателем, насколько эфемерна представшая перед ним реальность и насколько глубока вера Василисы в неё, вызывает его сочувствие героине, даже не осознающей глубины своего душевного кризиса. Андреев активно использует для выражения душевных процессов смену окружающей героев обстановки, однако часто эта обстановка противоположна самоощущению героя, что подчёркивает надломленность души. В пьесе «Екатерина Ивановна» происходящее во втором действии перемещается в деревню с широкой природной перспективой: в комнате родительского дома, где героиня пытается оправиться от надлома, много цветов, а за перилами террасы — старый сад и «широкая просека с чёткими золотыми

далями» [1, Т. 4, с. 426]. Но витальность и перспективность обстановки не только не отражают, но и противоречат восприятию героини, ощущающей себя мёртвой. В третьем и четвертом действиях в творческой мастерской, где «просторно, щедро, красиво», но, согласно ремарке, «ничего не берегут и пользуются мгновением», происходит окончательная гибель красоты душевной. Объективно отражаемая обстановка в психодрамах Андреева становится как раз мерилom глубины разлада в сознании субъекта. Если Евреинов утверждал необходимость смены обстановки в силу изменения восприятия действующего («окружающая человека обстановка, воспринимаемая его сознанием, отнюдь не является чем-то неподвижным и мёртвым, лежащим вне его» [1, с. 106]), то у Андреева как раз неизменность обстановки подчас давала эффект внутреннего движения, как правило деградации. Например, в «Собачем вальсе» всё действие проходит в новой квартире Генриха Тиле. Ремарка первого действия сообщает, что здесь ещё не всё закончено: «Всё в комнате угловато, холодно, безжизненно — жизнь ещё не начиналась» [1, Т. 6, 249]. Но проходит год, а жизнь так и не началась, «глаз видит всё ту же неподвижную, мёртвую, незаконченную комнату с белыми пятнами всё той же пустоты» [Там же, с. 280]. Интерьер психичен, он отражает не ощущения героя, а состояние его сознания: в первом действии оно ещё не живёт, в третьем — уже мертво. Единственная смена декораций происходит в третьем действии, но снова передано состояние сознания — всё мутно, туманно, неподвижно, «мглистый провал, бесформенное нечто», на переднем плане отчётливо видна только «чугунная решётка» [Там же, с. 274]. Последняя, очевидно, элемент восприятия не Генриха Тиле, зато автор придаёт ей особое значение, сообщая зрителю о закреплении сознания героя, его ограниченности. Сценическое пространство (интерьер, предметный мир) в театре психизма подчинено внутреннему движению драмы, как и у Евреинова, но обстановка не столько проецирует внутреннее состояние главного действующего, сколько является отражением психизма, процессов патологического сознания.

Тоже касается и второстепенных персонажей моно- и психодрамы. У Евреинова «остальных участников драмы зритель монодрамы воспринимает лишь в рефлексии их субъектом действия, и, следовательно, переживания их, не имеющие самостоятельного значения, представляются сценически важными лишь постольку, поскольку проецируется в них воспринимающее «я» субъекта действия» [2, с. 110]. В психодрамах Андреева второстепенные персонажи, хоть и занимают также служебную относительно главного действующего позицию, несут большую смысловую нагрузку, с объективных позиций поясняя природу совершающейся душевной драмы.

Они либо выступают наглядным выражением конфликта сознания главного действующего, отражая конфликтующие стороны (парные второстепенные образы), либо характеризуют душевные процессы, ставшие результатом разлада сознания. Примером раздвоения образной системы могут служить две психические направляющие, столкнувшиеся в сознании героя в трагедии «Самсон в оковах» и воплощающие две его воли («иудейство» и «филистимлянство»): Слепая из Иудеи выполняет функцию внутреннего голоса пророка, взывающего к воле назорея, и Далила воплощает собой «филистимлянство», к которому устремлена личная воля Самсона. Карл Тиле и Елизавета в пьесе «Собачий вальс», представляют собой два полюса расколовшегося сознания Генриха Тиле — планирование и воспоминание, между которыми отсутствует связующее звено — настоящее: Карл желает обустроить свою жизнь с помощью планируемых, но никогда не реализуемых махинаций, Елизавета разрушает свою жизнь и жизнь Генриха по неведомой ей воле; Карл планирует своё преступление против Генриха, Елизавета вспоминает своё. Ёмкий образ Ментикова в драме «Екатерина Ивановна» определяет механизм распада сознания главной героини, поясняет природу её душевного разлада: происходит процесс уподобления образу ничтожества, который был «навязан» близостью с этим «мелким» персонажем — изначальная чистота и хрупкость «женского начала» оказываются подавленными новым началом «ментиковщины». В ходе драматического действия всё пространство пьесы подчиняется влиянию этого лица. В пьесу «Собачий вальс» в целях пояснения сложной интеллектуальной игры главного героя с абсурдом введён «незначительный» персонаж Феклуша, зеркально отражающий самого Генриха Тиле, такого же «незначительного» перед лицом Ничто, пустоты; Феклуша такая же игрушка в руках Генриха Тиле, как и сам Генрих Тиле в руках жизни. Сиделка Маша в пьесе «Мысль» стала воплощением наиболее значимой составляющей сознания личности — «рацио жизни», недоступного «всеведущей» мысли Керженцева, ограниченной возведённым на пьедестал эго, в пределах которого, по Андрееву, и совершаются все катастрофы.

В силу специфики драматического конфликта не актуальна в психодрамах Андреева и субъективация представления главного действующего, на которой настаивал Евреинов: «Сам субъект действия должен являться перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия» [2, с. 110]. Герои же Андреева часто не сознают, что с ними происходит, внешнее отражает внутренне, но то инородное их сознанию, что порождено конфликтом и по мере развития внутреннего действия разрастается, выпячивается наружу. Например, в пьесе

«Мысль» сумасшествие Керженцева подчёркнуто в ремарке несоответствием между истинным состоянием героя и тем, чем он себе представляется: «Керженцев, очень твёрдо ступая, ходит по комнате, гуляет. Думает, что у него очень беззаботный и весёлый вид. Берёт одну, другую книгу, смотрит и кладёт обратно. Вид его почти страшен, но он думает, что он спокоен» [1, Т. 5, с. 116]. В последнем действии Екатерина Ивановна в одноименной пьесе предстаёт в навязанном ей образе Саломеи, чуждом её исходной природе, она хотела бы стряхнуть с себя этот образ, но не может в силу болезненного поражения души.

Самой сложной задачей в драме, в центре которой переживание, стало выражение развития внутреннего действия. В этом вопросе у Евреинова чувствуется режиссёрский перекося в сторону сценических средств выражения. Он уповает на использование, наряду со словами, мимикой и жестами, сценических средств (освещения, звуковых, цветовых эффектов, «декоративного превращения»), смена которых воздействует на чувственное (в идеале — эмоциональное) восприятие зрителя (например, действующий моргнул — на мгновение на сцене погас свет). Ремарки его монодраматических пьес, занимающие едва ли не больший объём, чем диалоги, содержат подробный «субъективный» комментарий к изменяющейся обстановке или к переменам самого действующего. По замечанию режиссёра, эти средства отражения внутреннего движения драмы должны использоваться последовательно, то есть всё на площадке должно быть подчинено восприятию главного действующего от первой сцены и до последней, а не отдельные предметы, лица и явления. Это всё та же всеобъемлющая субъективизация сценического действия. Андреев, напротив, не полагается на сценические эффекты и предметный мир, так как его цель — воздействие не на эмоции зрителя, а на его интеллект. Внутреннее движение психодрамы объективируется посредством, например, изменения характера лейтмотивного «танца» Екатерины Ивановны или музыкальной пьески в «Собачем вальсе»³. Зачастую субъект не сознаёт характера этих изменений. В этом принципиальное отличие субъективизации и объективизации соответственно в моно- и психодраме: в последней происходящее с героями не сознаётся ими в достаточной степени, совершается помимо их личной воли, а значит не может быть выражено в субъективном переживании и доносится Андреевым опосредованно.

³ О трансформации музыкальной пьесы «Собачий вальс» как способе выражения конфликта сознания в одноименной пьесе см. статью Печенкиной А. О. Музыка экзистенциальной пустоты в пьесах Л. Н. Андреева «Собачий вальс» и «Реквием» [6].

Принципиальное расхождение в подходах обусловлено, как это замечалось ранее, разными задачами драмы. Главная цель евреиновского приёма субъективации в том, чтобы вызвать сопереживание и сделать чужую драму своей: «Превращение театрального зрелища в драму обуславливает переживание, заражающий характер которого, вызывая во мне сопереживание, обращает в момент сценического акта чуждую мне драму в „мою драму“» [2, с. 102]. Евреинов желает достучаться до сердца зрителя, заставляя его сопереживать, Андреев же взывает к его интеллекту, заставляя его думать. Андреевская объективация внутренних процессов имеет рационалистическую функцию, как правило, «объясняя» природу конфликта сознания и причину его распада.

Сопереживание зрителя действующему было для Евреинова краеугольным камнем монодрамы, он был намерен «перенести самого зрителя на сцену, добиться, чтобы он почувствовал себя истинно действующим» [2, с. 110]. Служат тому все средства, вплоть до «обозначения действующего первым лицом местоимения, простым, но выразительным «я» [Там же]. Упразднение зрителя, перевоплощение его в полноправного участника происходящего полагал и Андреев в театре будущего, о чём говорил в «Письмах о театре». Однако механизмов решения этой задачи не предложил. Не подразумевали глубокого вживания зрителя в драму главного героя и пьесы театра психизма. В своей «рациональности» Андреев часто «мешает» порождению сопереживания тем, что лишает свои психодрамы естественной психологичности: отсутствие ясных психологических мотивировок — одна из отличительных черт драмы психизма. Это явление можно наблюдать, сопоставив две «женские» драмы Андреева: психологическую «Анфису» и психическую «Екатерину Ивановну» [См. 7, с. 161–164].

Тем не менее Андреев находит «рационалистические» средства пробуждения сочувствия к своим героям. Одно из них — «эффект жертвы» — создаётся за счёт раздвоения сознания и возникновения «второй реальности», подчиняющей себе в психодраме ослабленное сознание героев. Так, Василису («Не убий») автор считает в определённой степени жертвой собственного желания, патологической тяги к «красивой жизни». Не винит драматург и своего Самсона в нечистоте «сосуда», предназначенного для Духа Божьего. В том, что он «полон скверны», что он «раб и собака», что он любит «золото, вино и песни...» [1, Т. 5, с. 250], предстаёт прежде всего человек, не нашедший в себе сил стать вместилищем Божьей воли. В пьесе «Екатерина Ивановна» разрушительную работу осуществляет неведомый самой героине механизм:

поражённая «ментиковщиной», она становится жертвой своего состояния, гибнет в нём, словно в поглощающем её омуте.

Теории «Введение в монодраму» и «Письма о театре» на первый взгляд во многом созвучны, и кажется, что притязания Евреинова на первичное авторство идеи театра души имеют основание. Однако сопоставление практики истинного театра души — театра психизма Андреева — с еврейновской теорией показало, что эти два явления не имеют ничего общего, за исключением таких характерных для эпохи в целом моментов, как утверждение переживания основным предметом драмы и проистекающая отсюда фокусировка на единственном главном действующем субъекте.

Теория монодрамы подразумевала рождение нового жанра драмы. Однако практика монодрамы оказалась существенно скуднее теории. В качестве иллюстрации Евреинов сам написал две пьесы («Представление любви», «В кулисах души») и одну в соавторстве с Б. Ф. Гейером («Эоловы арфы»), ещё несколько комичных монодрам создано последователями Евреинова специально для сцены «Кривого зеркала».

Создав «программную» монодраму «В кулисах души» (1912), «действие которой разыгрывается внутри человека (в точном смысле этого слова), там, где, по наивному представлению доморощенных психологов, находится душа» [3, с. 282], Евреинов считал себя первооткрывателем, препарирующим душу на сцене и обнажающим её тройное содержание: «невиданное до тех пор произведение: ведь ничего подобного никогда ещё не представлялось на сцене! и самое *растроение* нашего „я“ (на „я“ первое, „я“ второе и „я“ третье) стало предметом психоанализа под пером З. Фрейда лишь несколько лет спустя» [3, с. 284–285]. Весьма нескромно Евреинов мнил себя «автором, рискнувшим олицетворить перед театральной публикой борьбу наших „я“ в глубине наших душ» [3, с. 285], а пьесу свою называл, надо полагать с изрядной долей самоиронии, «самой оригинальной пьесой в мировой истории театра» [3, с. 281]. «Подобное» же на сцене уже представлялось, хотя и в трагедийном ключе, ещё даже прежде публикации «Введения в монодраму»: пьеса «Чёрные маски» Андреева была поставлена в театре Комиссаржевской в 1908 году и в театре Незлобина в 1909 году. Более того, Евреинов считал наиболее близкими своему пониманию монодрамы «драматические произведения, представляющие сон или длящуюся галлюцинацию», так как они являются наглядным выражением субъективного переживания, и среди образцов называл «Чёрные маски» Л. Андреева, хотя и отмечал при этом, что принципы монодрамы здесь выдержаны непоследовательно: «объективность представления самым нелепым подчас образом путается с зависимою от главного действующего

субъективностью представления» [2, с. 104–105]. К констатации такой «путанности» приходит и А. М. Павлов, рассматривающий «Чёрные маски» как монодраму в статье «Позиция читателя/зрителя в монодраме Л. Н. Андреева «Чёрные маски» [5]. По его мнению, в пьесе «происходит переход от изображения всего происходящего с внешней точки зрения к сценическому воплощению бреда героя (внутренней точке зрения)» [5, с. 83]. По нашему убеждению, обнаружение такого перехода возникает из ошибочного представления, что перед нами «сценическое „опубликование“ больного сознания главного героя» [5, с. 82]. Подчеркну, что конфликт «Черных масок» носит субстанциальный характер: «структура» души, форма конфликта и способы его выражения существенно отличаются от пьес театра психизма, где конфликт строится на «разломе» больного сознания [Подроб. 7, с. 111–121]. Здесь же — обобщённое представление борьбы начал во вполне здоровой душе человека (любого, одного из нас), осмелившегося светом разума осветить её тёмные закоулки. Поэтому субъективное представление в этой пьесе начинается не с момента появления масок, а с самого начала пьесы: перед нами замок — развёрнутая душа человека, исток внутреннего действия — освещение замка огнями (светом разума) и подготовка к маскараду (явлению действующих в душе человека сил, которые, как мнит изначально Лоренцо, хорошо ему знакомы). Маскарад не сон и не галлюцинация, порождённые больным сознанием Лоренцо, а представление человеческой души во всём её содержании. Опираясь на текст пьесы, Павлов всё-таки вынужден допустить, что «граница реального и ирреального действительно начинает «размываться» с самого начала пьесы» [5, с. 87]. Таким образом, вся пьеса — «вывернутая наизнанку» душевная драма, переходов субъективного в объективное и наоборот в ней нет. Справедлив автор указанной статьи в выявлении второго основного принципа монодрамы в «Чёрных масках»: «путанность» пьесы, проистекающая из смешения бытийных основ — добра и зла, света и тьмы, божественного и дьявольского, — отражает непосредственно дезориентацию героя, утрату им способности к расстановке чётких границ и понимания, к какому из полюсов принадлежит он сам. Представленное субъективно переживание хаоса должно было «влиться» в сознание зрителя, «заразить» его, а значит, действие драмы обладает таким монодраматическим эффектом, как отождествление единственного действующего и зрителя. К сожалению, публика оказалась не готова к восприятию монодраматического метода.

Надо заметить, что драма «Чёрные маски», естественно, не могла выступать как идеальный образец монодрамы, так как написана прежде самой теории монодрамы. Тем не менее Евреинов лукавил, заявляя

исключительную принадлежность себе оригинальной идеи «души на сцене». Ещё только предвкушая театр души, Андреев из прозаической формы, давно осваивающей все сложности и перипетии человеческой психики, выносит на сцену борьбу начал, действующих в душе человека. В созданной почти одновременно с «Чёрными масками» повести «Мои записки», раскрывающей проблему скованности человеческого сознания, содержится своеобразный автокомментарий, поясняющий аллегорию пьесы: «Маски — это те силы, которые действуют в душе человека и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда» [1, Т. 3, с. 148]. Конечно, душа в пьесе Андреева отражена не столь «физиологично», как «В кулисах души» Евреинова, однако выражение её архитектоники⁴ и борьбы её составляющих явно было основной задачей автора. В пьесе Андреева, ещё не являющейся в целом монодрамой, возникают «монодраматические моменты».

В самой идее «души на сцене» и даже в освоении монодраматического метода Андреев с его «Чёрными масками» опередил Евреинова и с теорией монодрамы, и с программной пьесой режиссёра «В кулисах души». Над Евреиновым-практиком преобладал интересный и последовательный теоретик: его пьесы создавались для иллюстрации жизненности его теории. Театральная история свела на нет явление монодрамы, однако актуальность для театральной практики монодраматического метода неоспорима. Но в новом театре души Андреева (театре психизма) в силу специфичности разработанной драматургом архитектоники драмы сознания монодраматический метод оказался неуместен. Создавая театр, презентующий интеллектуальное переживание, Андреев пошёл своим путём, принципиально отличным от монодраматической теории. Евреинов, прежде всего как режиссёр и теоретик театра, разработал оригинальный приём выражения эмоционального переживания — субъективация представления, при этом уделяя особое внимание техническим средствам порождения сопереживания, так как главной своей целью имел отождествление зрителя и действующего на сцене лица. Андреев же, прежде всего как драматург, развивал в своих новаторских психодрамах философию сознания личности, создавая соответствующие средства её презентации, нацеленные в большей степени на интеллектуальное, а не эмоциональное восприятие. Техническую сторону представления драматург отдавал во власть режиссёрам и актёрам.

⁴ В представленной Андреевым в «Чёрных масках» архитектонике души можно определить начала, соотносимые так же, как и в монодраме «В кулисах души», с фрейдистскими. Это а) эмоциональное (сердце, чувства — маскарадные маски), б) рациональное (светом разума Лоренцо освещает закоулки своей души) и в) подсознание (Чёрные маски, нахлынувший хаос, обнажённый светом разума).

Его задача как писателя — донести до зрителя интеллектуальное переживание сознания кризисной эпохи.

Литература

1. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1990–1996.
2. Евреинов, Н. Н. Введение в монодраму // Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 99–112.
3. Евреинов, Н. Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Ред. А. И. Дейча и А. А. Кашиной-Евреиновой, публ. Е. К. Малкиной-Дейч, вступ. ст. Л. С. Танюка, примеч. Е. Д. Уваровой. М.: Искусство, 1998. 366 с.
4. Евреинов, Н. Н. Предисловие к «Представлению любви» // Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения: материалы науч. конф. (16 февр. 2009 г.) / Сост. Т. С. Джурова; Рос. ин-т истории искусств МК РФ. СПб.: Российский институт истории искусств, 2012. 160 с.
5. Павлов, А. М. Позиция читателя/зрителя в монодраме Л. Н. Андреева «Чёрные маски» [Электронный ресурс] // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2012. № 18 (98). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pozitsiya-chitatelya-zritelya-v-monodrame-l-n-andreeva-chernye-maski-1> (дата обращения: 14.08.2019).
6. Печенкина, А. О. Музыка экзистенциальной пустоты в пьесах Л. Н. Андреева «Собачий вальс» и «Реквием» // Орловский текст российской словесности: материалы Всероссийской научной конференции, посвящённой 145-летию со дня рождения Л. Н. Андреева (30 сентября – 2 октября 2016 г., Орёл) / ОГУ имени И. С. Тургенева, ОГЛМТ, НИИ филологии ОГУ имени И. С. Тургенева. Вып. 10. Орёл, 2017. С. 15–21.
7. Печенкина, А. О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и её отражение в модификациях драматического конфликта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / Александра Олеговна Печенкина. М., 2010. 247 с. (библ. со с. 236).

~

УДК 801.731

Мескин Владимир Алексеевич

Доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Российский университет дружбы народов;
Российская Федерация, Москва, e-mail: vameskin@yandex.ru

**ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И МАКСИМ ГОРЬКИЙ:
ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА**

Автор статьи доказывает, что отношения Андреева и Горького все годы их знакомства были отношениями равновеликих художников слова, бескомпромиссно отстаивающих свои убеждения. Известные по многим мемуарным материалам философские дискуссии писателей здесь рассматриваются в связи с их типологически схожими произведениями. Расстояние в сто и более лет позволяет делать вывод о справедливости именно андреевских взглядов на историю, на жизнь, на человека.

Ключевые слова: Леонид Андреев, Максим Горький, поэтика, мемуары, конфликт, споры о человеке, революция, история.

Vladimir A. Meskin

Doctor of Philology, Professor of the Department
of Russian and Foreign Literature of the Faculty of Philology,
Peoples' Friendship University of Russia;
Russian Federation, Moscow

LEONID ANDREEV AND MAXIM GORKY: VIEW FROM XXI CENTURY

Abstract. The author of this article proves that the relations between Andreev and Gorky during all years of their acquaintance were the relations of equal-sized artists of the word, that both uncompromisingly defended their beliefs. Philosophical debates of these two personalities, well known by numerous memoirs, are considered here in connection with their typologically similar artistic creation. The distance of a hundred and more years allows to draw a conclusion about the justice and validity of Andreev's views on history, on life, on man.

Key words: Leonid Andreev; Maxim Gorky; poetics; memoirs; conflict; disputes about humankind; revolution; history.

Для цитирования:

Мескин, В. А. Леонид Андреев и Максим Горький: взгляд из XXI века // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 54–65.

Взаимоотношения Горького и Андреева с самого начала их знакомства привлекали повышенное внимание читателей, общественности¹. В письме к Горькому от 12 августа 1911 года Андреев имел основание писать: «Наша вражда или дружба не есть только наше личное дело». Позже интерес к этим отношениям сохранялся как к знаковой странице истории отечественной словесности. Материалов, имеющих к ним отношение — эпистолярных, мемуарных, — много. Вначале второй половины прошлого века внимание к перипетиям отношений двух больших писателей было поддержано выходом 72-го тома «Литературного наследства» (1965), публикацией их ранее неизданной переписки. Чтение писем Горького — Андрееву, Андреева — Горькому, наполненных то искренней любовью, то искренней ненавистью, не менее интересно, чем чтение их сочинений. Принципиальность разногласий не исключала тактических игровых ходов: желая сделать приятное адресату, случалось, адресант дезавуировал свои исходные позиции. Но в целом это была переписка личностей, озабоченных и поиском ответов на «вечные вопросы», и судьбой отечества.

Основательности дискуссиям Горького и Андреева придаёт тот факт, что в философско-содержательном плане их позиции были не только их личными позициями, так или иначе они корреспондировали с мыслительным опытом столетий, с интеллектуальными, подчас трагическими, исканиями многих и многих людей. Теперь, на расстоянии в сто и более лет, мы можем сказать, что по многим спорным вопросам прав оказался Андреев. Даже так: увы, прав оказался Андреев, потому что Горький выражал оптимистические взгляды на будущее, Андреев — другие. Конечно, частью интеллектуального сообщества андреевская правота предсказывалась, но вряд ли без сомнений в глубине души. Будущее представало, и предстаёт, как «тёмная даль».

В советские десятилетия отношения Горького и Андреева описывались как отношения старшего и младшего брата. Эта тональность вольно или невольно была задана самим Горьким в мемуарном очерке об Андрееве, который вошёл в «Книгу памяти о Леониде Андрееве» (1922), позже была по-своему поддержана властями, объявившими Горького «первым писателем». Первый — априори правый во всех спорных вопросах. Издание «Книги» было инициировано самим Горьким вскоре после смерти писателя. Нельзя не заметить, что в этом очерке, признаваясь в бесконечной любви к покойному

¹ Опросы общественного мнения, которые регулярно проводили литературные журналы в начале XX века, показывали, что М. Горький и Л. Андреев, наряду с Ф. Сологубом и А. Kupриным, были тогда самыми популярными, самыми читаемыми авторами. [См.: 3, с. 470].

другу, Горький смотрит на него как бы снисходительно, с сознанием своей правоты, как на человека умного, но ошибающегося. Через весь очерк проходит мысль: Андреев мало знал и искусство, и жизнь и даже завидовал широкому кругозору Горького. Эту мысль он будет высказывать и позже. Например, в 1925 году, в своём Предисловии к публикации романа «Сашка Жегулев» (1911) в США Горький отметит, что «действительность почти не интересовала Андреева, он мало знал её и видел „сквозь тёмные очки”» [7, с. 402]. Парадокс в том, что Горький здесь одновременно и прав, и не прав. Знал Андреев, может быть, действительно мало, но точно — много понимал.

Много раз сказано, что Горький ввёл Андреева в «большую» литературу, что какое-то время был его наставником, опекуном. В этом есть доля преувеличения. Как известно, читательское признание пришло к Андрееву весной 1898 года, с публикацией рассказа «Баргамот и Гараська», Горький получил известность лишь годом ранее, а его первая большая публикация, двухтомник «Очерков и рассказов» случилась незадолго до их знакомства по переписке. Заметим, Андреев был на пять лет моложе, следовательно, и прославился в более раннем возрасте. Да, Горький мог рекомендовать Андреева издателям, в частности издателю его первой книги «Рассказов» (1901), вышедшей с посвящением «Алексею Максимовичу Пешкову», но об наставничестве-учительстве говорить не приходится. У Андреева вообще не было периода ученичества. На начинающего прозаика практически сразу обратили внимание все известные литераторы и справа, и слева, и Л. Толстой, и А. Чехов, а это не случается по чьей-то рекомендации. Андреев поощрительно называл Горького «рыцарем духа», но сам не имел желания принять кодекс горьковского рыцарского ордена. Он почтительно говорил о своём единомыслии с Горьким, но трудно найти этому подтверждение в художественном творчестве, разве только в его газетной публицистике, где он был «другой», решительно осуждал «людей теневой стороны». Достаточно трудно найти писателя Андреева под маской фельетониста газеты «Курьер» начала двадцатого столетия.

Странный авторитет выбрал Горький, чтобы выразить своё восхищение автором «Баргамота и Гараськи», почувствовав «крепкое дуновение таланта». Он вспомнил Н. Помяловского, писателя очень далёкого от Андреева. При этом горьковская трактовка основного содержания рассказа, «умненькая улыбочка недоверия к факту» самого автора, не вызывает возражений [5, с. 7]. Горький вообще был проникновенным критиком, Андреев ждал его мнений о своих произведениях. С мнениями, как правило, не соглашался, но ждал.

Горький вспомнил Помяловского, но с тем же сомнительным успехом мог бы вспомнить кого-то другого из беллетристов-демократов начала второй

половины XIX века. Ему лично их школа была близка, из неё он вышел, ему была близка, но не Андрееву. Трудность Горького понятна: по большому счёту Андреева не с кем сравнивать, не от кого вести. Поздний Андреев в философском плане сближался с Ф. Достоевским, но не в плане формы, образности. Если всё-таки попытаться найти истоки андреевской палитры, то, вероятно, в первую очередь, придётся вспомнить его «любимых»: испанца-живописца Ф. Гойю и американца-романтика Э. По. Оба, заметим, были равнодушны к разного рода «безднам». Андреев уважал Горького как сильную талантливую личность, но Горький не был творческим авторитетом для Андреева: как писатели они «говорили на разных языках». Определённую роль сыграли различия в происхождении, образовании, опыте жизни, принадлежность к разным психотипам: Горький — ярко выраженный экстраверт-сангвиник, Андреев — столь же ярко выраженный интроверт-меланхолик. Однако главная причина коренится, думается, в чём-то ещё более глубоком, в какой-то метафизике мышления, в исторической интуиции.

Принято считать, что первые десять лет знакомства писателей связывала дружба, которая затем, особенно после поражения революции 1905 года, переросла в дружбу-вражду. Это мнение выразила К. Муратова в известной статье «Максим Горький и Леонид Андреев», открывающей упомянутый 72-й том «Литературного наследства». И это мнение заимствовано опять-таки у самого Горького, который отделил «пору... близкой дружбы» и пору «вражды», что не совсем соответствует действительности. Чтение переписки говорит о том, что скрытая дружба-вражда определяла их отношения с самого начала. «Не было почти ни одного факта, ни одного вопроса, — откровенничал Горький относительно всего периода отношений, — на который мы с Л. Н. смотрели бы одинаково» [Там же, с. 12]. Бесконечные споры по переписке были лишь продолжениями споров, завязывавшихся при личных встречах, и накал их возрастал от года к году. К началу второго десятилетия нового века отношения стали определённо враждебными, хотя и сохранялись, и дарились книги с приятными инскриптами.

Андрееву претил менторский тон Горького, прямые и косвенные указания, как писать, о чём писать, с кем дружить, где печататься. Настойчивые советы соединить творчество с политикой отвечали положениям статьи В. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905). Когда стало ясно, что Андреев не намерен следовать всем этим советам, сначала в письмах, затем и в публикациях, и Горький, и близкие ему критики-марксисты, например, А. Луначарский, В. Воровский, причислили Андреева к кругу писателей-предателей, «очернителей»,

«реакционеров», «мародеров» и т. п. Хлёсткая статья Горького с характерным названием «Разрушение личности» (1908) была во многом направлена против Андреева. Взаимное неприятие усилило разное отношение к разразившейся в 1914 году войне. В этом вопросе, как показала история, прав был Горький, выступивший против войны. Андреев, поддавшись имперскому шовинистическому угару, приветствовал начавшуюся мировую бойню «до победного конца».

Дискуссии были желанны для обоих писателей в период их вхождения в «большую» литературу: тому и другому важно было проверить свои взгляды на прочность, привлекая сильного оппонента. В письме к Горькому от 18 декабря 1900 года Андреев признавался, что ждёт их разговоров «с отчаянным нетерпением». Позже — стало иначе. Но вот, что очевидно: не замечать друг друга эти две вершины российской словесности не могли все два десятка лет знакомства.

Обобщение существовавших разногласий показывает, что так или иначе они касались вопроса о человеке разумном, о векторах и возможностях доминирующих в нём сил и страстей. Андреев с опаской смотрел на человека как такового. На предположение Горького, что истина в человеке, заметил: «Тогда это очень плохо, очень ничтожно...» [Там же]. Разногласия устных и эпистолярных споров переключивались в художественное творчество. Например, своё видение разрушающих потенциалов человеческого разума Андреев показал в рассказе «Мысль» (1902). Он воспринимал мысль как некую лживую и враждебную данность, как «злую шутку дьявола над человеком» [Там же, с. 25]. В следующем году Горький пишет поэму в прозе «Человек», своеобразный отрицательный отзыв на андреевский рассказ. «Мысль» — вот «оружье» горьковского Человека. «Человек — вперёд! и выше! все — вперёд! и — выше!» — таков рефрен поэмы. Сочинение Андреева, даже если не убеждает, сохраняет свою актуальность, сочинение Горького звучит слишком приторно.

Дебютировав рассказами о пробуждении человека в человеке, Андреев довольно скоро перешёл к описанию падения человека в человеке, закончил — романом «Дневник Сатаны» (1919). Сын тьмы пришёл на землю, чтобы посмеяться над человечеством, но проиграл и сам был осмеян. Горько плачет в финале Сатана, увидевший в смеющихся людях своё отражение. А ранее была написана философская повесть «Иуда Искариот» (1907). В ней изображено «вечное человечество», малодушно отказавшееся от своей вины за непризнание и убийство Спасителя, свалившее всю вину на Иуду.

Когда Андреев писал этапный рассказ «Бездна» (1901) о сокрытом в человеке звере, Горький писал пьесу «На дне» (1902), где вложил в уста

протагониста, Сатина, своё убеждение: «Че-ло-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо!». Данная сентенция не объемлет всего творчества Горького, но охватывает произведения полемические по отношению к Андрееву. Во многие публикации об Андрееве вошла фраза, приписываемая Л. Толстому: «Он пугает, а мне не страшно». Если эта фраза и была сказана великим писателем, истинность её сомнительна.

При этом Андреев являет собой, может быть, единственного литератора, у которого нет не страдающих персонажей. Мучаются, плачут, а чаще воют, у него и все люди, и все исчадия ада, и те, кого вешают, и те, кто вешает — у каждого «свой крест». Своё объяснение-убеждение он ясно изложил в письме Чуковскому: «Мне не важно, кто „он“, — герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно — что он человек, и как таковой несёт одни и те же тяготы жизни» [9, с. 503]. В «Книге памяти» мемуаристы, принадлежащие к разным художественным станам, не сговариваясь, перенимают друг у друга два сквозных мотива. Первый — Андреев жил в мучительном предчувствии катастрофы. Заметим, и она разразилась. Второй — мучения, боль его героев была его болью. Точнее всех это «второе» выразил тот же Чуковский: «Было очень много Андреевых, и каждый был настоящий» [5, с. 86]. Об этом, чисто андреевском, критик писал и позже: «Он невольно перенимал у своих персонажей их голос и манеры, весь их душевный тон, перевоплощался в них как автор» [9, с. 497]². «Много Андреевых» — это все его Петьки, Сашки, губернаторы, революционеры, его Иуда, Анатэма, Сатана, Магнус, о. Василий и т. д., и т. д.

Тут существенно ещё одно. Исследователям жизни и творчества Горького известно, он менялся, мог убеждать и переубеждать себя, отчасти к нему применима афористическая формула Луки, старика из «На дне»: «Во что веришь, то и есть». Умный Горький вряд ли в полной мере уверовал в марксизм. По крайней мере, в марксистскую партию он так и не вступил. Андреев был человеком иного склада, более бескомпромиссного и «безэволюционного», его, уже взрослого, легко узнать по гимназическому дневнику, уже тогда он желал и обещал «потрясти» своих будущих читателей картинами их жизни. «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» — это не про него. Изъяны жизни занимали его и за письменным столом, и вне его. Андреев-фельетонист иронизирует в свой адрес: как хорошо он, сытый, пишет о голодных. Ирония не случайная. В упомянутых мемуарах Горький вспоминает сказанное однажды Андреевым: богатому сочувственно

²Позже об этом писали и другие исследователи, например: Э. А. Шубин [8, с. 52].

писать о бедных «так же приятно, как пить кофе после обеда». К слову, и Горький, и Андреев отличались исключительной щедростью.

Писатель Андреев оригинален и в том смысле, что за все годы работы в литературе он ничего не сказал о любви. По сути, он писатель одной темы — человек. Не приходится сомневаться, его мучили собственные видения inferнальной метафизики человека, тёмные начала по ту сторону границ психологии. Принято говорить о панпсихизме Андреева в драматургии, но панпсихизм проявился и в его прозе. Примечательно, с большей откровенностью Андреев излагал свои тягостные сомнения относительно рода людского не Горькому, а, например, Вересаеву [4, с. 407]. Горький не единожды укорял Андреева за пессимизм, Андреев в ответ выражал сомнение, что «бодряя беллетристика» будет способствовать усовершенствованию человеческой природы. Он, очевидно, вообще ни в какое усовершенствование не верил. Андреевский пессимизм был следствием его максималистских требований к жизни, к ближнему. У Горького был другой подход к проблеме. Не во всех, но во многих своих сочинениях он выражал веру в перевоспитание человека воздействием извне. Вероятно, эта вера помогла Горькому в начале 1930-х годов убедить себя, что строительство Беломорканала, по сути, рабским трудом ста тысяч заключенных есть «перековка», воспитание нового человека.

О том, какими были разными писателя, свидетельствует тот известный факт, что ничего не вышло из идеи написать в соавторстве пьесу о месте интеллигенции в революции. В результате неудавшегося союза в 1905 году появилась пьеса Горького «Дети солнца», чуть позже — пьеса Андреева «К звёздам». Примечательно, горьковские герои — химики-биологи, их инструмент — микроскоп, андреевские герои — астрономы, их инструмент — телескоп. Горький сетовал, что Андреев переносил их споры в сферу творчества и тем вредил себе. Но, во-первых, сам Горький был не свободен от этих «переносов», а во-вторых, вряд ли такой своеобразный диалог не шёл на пользу литературе.

Точка в спорах двух больших художников ещё не поставлена, но XX век дал немало оснований полагать, что «проект человек» далеко не совершенен, что мысль — это, образно говоря, лезвие ножа, лишённое ручки. Мысль, построившая газовые камеры, экстремальнее мысли, поднявшей в небо железные машины. Сейчас особенно ясно, Андреев взирал на явное и сущее шире, философичнее. В целом всё им написанное сохраняет свою актуальность. Сработало его преодоление временного, стремление показать узлы жизни с позиций и ретро, и перспективы. Нельзя сказать, что Горький не касался вопросов бытия, но его художественный мир, по сравнению

с художественным миром Андреева, чаще бытового мир, он актуален там, где отрывается от быта, от бытовой детерминированности.

Что их, безусловно, объединяло, так это то, что для обоих творчество было важной формой общественного деяния, часто важнейшей, делом жизни. Обоим было чрезвычайно важно знать, как их слово отзовется. «Несвоевременные мысли» Горький публиковал в 1917–1918 годах, рискуя собой. А вот поведенческая зарисовка, говорящая об андреевском отношении к творчеству. Горький вспоминает, как однажды в разговоре о Боге, дьяволе, о смысле жизни Андреев «побледнел, у него дрожали губы, в глазах сухо блеснул ужас» [5, с. 67].

Социальная философия Горького — его человековидение, историософия, понимание общественного прогресса — была созвучна, как уже говорилось, социальной философии социал-демократии в её российско-марксистском изводе. Это созвучие достаточно определённо отразилось, например, в романе «Мать» (1906), в «Сказках об Италии» (1911–1913). Историческое поражение этой философии, марксистской доктрины, отозвалось поражением Горького-художника в той сфере его творчества, в которой он выступал как политик. Андреев был знаком с социал-демократическими кругами, поддерживал их материально, даже пострадал за это, но таким образом лишь следовал моде. Ему были близки идеи справедливого переустройства общества, но он не верил в их осуществимость человеком. Андреева отталкивала жестокость баррикадной борьбы, особенно после кровавых событий 1905 и последующих годов. Свои сомнения он отобразил многократно, в частности, в провидческом аллегорическом рассказе «Так было» (1905). Революция — это кровопускание, и над теми, кто ожидал от неё чего-то другого, хохочет старый смотритель часов на древней городской башне, внимая скрипу маятника: «Так было — так будет. Так было — так будет». Коррелят на ту же тему — «Из рассказа, который никогда не будет окончен» (1907). Энтузиазм масс, идущих на смерть, навеян пробуждением мистического «оно», а ещё — весенним буйством природы. Название, содержание рассказа — всё говорит о вечном возвращении и обречённости светлых намерений. Названия этих двух произведений взаимозаменяемы.

Полагаем Горький не мог не вспомнить андреевское «Так было», когда писал свои «Несвоевременные мысли» (1918). Направление мышления у обоих писателей непосредственно после революции удивительно совпадало: Андреев тогда работал над статьёй «S.O.S». У обоих авторов, образно говоря, кричала душа.

Андреев предпочитал рисовать не конкретные социальные потрясения, а своё понимание этих потрясений, в частности, не узнаваемую

революционную ситуацию, а то бунтарство, которое лежит в природе человека и не даёт ему покоя, влечёт к низвержению существующего порядка, миропорядка, хотя бы и с непредсказуемыми последствиями. «Рассказ о семи повешенных» (1908) — редкое исключение обращения к конкретике. Андреев приветствует человеческую предрасположенность к бунту, противопоставляет её мещанской невзыскательности, довольству, и здесь он, можно сказать, близок Горькому.

Андреевское видение революционности, кроме названных произведений, несут ещё такие, например, рассказы, как «В тёмную даль» (1900), «Иностранец» (1901), «Набат» (1901), «Марсельеза» (1903), «День гнева» (1910). При всех приложенных усилиях Горькому не удалось уговорить Андреева отойти от абстракции, двигаться от типов к характерам, от революции вообще к революции грядущей, иначе говоря, «просветить» эту «тёмную даль». Андреев в письме к В. Немировичу-Данченко писал: «Проблема бытия — вот чему безвозвратно отдана мысль моя, и ничто не заставит её свернуть на сторону» [Цит. по: 6, с. 36]. Эпиграфом ко всему андреевскому творчеству может служить небольшая Андреева же аллегория «Стена» (1901). В ней концентрированно передано его видение жизни и всей человеческой истории. Поражённое язвами недугов, склонное к самоистреблению человечество рисуется здесь в смертельной схватке с тёмными стенами зла, порождающими эти недуги, эту взаимную ненависть и преграждающими пути к свету, свободе, счастью. Жизнь — бесконечная схватка: умирающие каждую секунду люди «бессмертны, как боги», но стенам нет конца. Андреев сторонился так называемого реализма. План содержания его похожих на реализм вещей, например, рассказов «Большой шлем» (1899) или «Жизнь Василия Фивейского» (1903,) далеко не реалистический.

Можно предположить, что Андреев чувствовал, что его произведения не очень-то созвучны времени, возможно, сомневался в их будущем. Есть пример, который можно трактовать как попытку писателя перестроиться. Судя по письмам к политически не ангажированным друзьям, к Вересаеву, Немировичу-Данченко, сомнения в своей уместности у Андреева особенно обострились в 1908 году, после публикации рассказа «Тьма» (1907) и возникшей после этой публикации изолированности. Не «Бездна», а «Тьма» сделала писателя нерукопожатным в кругах, ранее принимавших его. Вообще-то Андреева, прирожденного анахорета, вряд ли тяготило отшельничество, хотя он не раз как бы с сожалением говорил и писал о своём творческом и жизненном одиночестве, но в 1908 году что-то сломалось. Одиночество стало полным и нестерпимым. Андреев первый возобновил переписку с Горьким, которой не было около года, и в первом же письме, это был февраль 1908 года,

отказался от скандального рассказа: «„Тьма” — вещь жестоко неудачная, конфузная». В следующем же письме сообщал, что работает над произведением, которое «должно выяснить их отношения». Понятно, что за этим стоит желание как бы оправдаться, написать что-то против «Тьмы», может, даже желание понравиться Горькому. Ничего из этого желания не вышло.

Андреев работал тогда над романом «Сашка Жегулев» (1911). О косвенном обращении к Горькому могут свидетельствовать многие сюжетно-композиционные параллели, существующие между этим романом и романом Горького «Мать». Главные герои обоих произведений отрицают нормы жизни своих отцов, с сочувствием относясь к страданиям народа, оба с любовью относятся к матерям, матери того и другого верят в правоту сыновей, оба отказываются от любимых, от семейного счастья ради «дела», у того и другого есть старшие наставники и т. д. Много перекличек в поворотах сюжета, в характерах второго плана и даже в средствах их создания. В обоих романах речь идёт о жертвенности во имя светлых целей, в обоих романах герои не стали отступниками. Но, уходя от смыслообразующей идеи рассказа «Тьма», Андреев к ней же и приходит, но как бы с другой стороны. В рассказе революционер-бомбист, осознав всеисилие зла, «тьмы», призывает всех покориться ей. В романе всеисильное зло поглощает героя, он превращается в банального грабителя, осознаёт, что напрасно пожертвовал собой.

Примечательно, придумывая герою, Александру Николаевичу Погдину, псевдоним, автор заимствует отчество у Емельяна Ивановича Пугачёва, фамилию — от родных мест Степана Разина, от волжских Жигулей. Аристократичный Саша, вышедший из состоятельной семьи, опускается и морально, и физически, постепенно он превращается в грязного атамана шайки грабителей. В финале на справедливые упреки только что поруганной женщины из народа он отвечает в тоне бомбиста из «Тьмы»: «Молчать, дрянь! У-бью». Возможно, задумывая этот роман, Андреев, хотел создать что-то другое, но — себя не пересилил и снова вышел к картине бунта, к формуле «так было — так будет». Вполне ожидаемо, роман Горькому не понравился, примирение не состоялось. Пятнадцатью годами позже Горький положительно оценивал это произведение, написал Предисловие к его американскому издательству, но это уже не меняло дела.

«Сашка Жегулев» — роман интересный, но он не стоит в ряду лучших сочинений писателя. Возможно, причина именно в заданности замысла. Андреев не мог писать «своевременных книг».

Можно и нужно говорить, сколь различными писателями были Андреев и Горький, но совершенно бессмысленны дискуссии, кто из них значительнее, художественнее. Так же бессмысленно, как спорить, кто выше: Достоевский или Толстой. Каждый критически мыслящий читатель закономерно находит в них достоинства и недостатки. Совершенно нормально и то, что одни и те же индивидуальные особенности одни воспринимают как достоинства, другие — как недостатки. Тот факт, что они смотрели на мир, на человека по-разному, лишь обогащает нашу словесность. У каждого своя правда. И в их осуждениях-суждениях друг о друге есть толики правды. Горький имел основание называть Андреева «космическим пессимистом». Андреев был скуп на оценки, но однажды, что говорить, не без основания сказал о своём современнике: «Горький кончил тем, что установил одноглазие как догмат» [2, с. 484.].

По сравнению с Горьким написал Андреев совсем немного, но философский вес его произведений очень большой. В них писатель вложил свои тревоги, боли, искания правды, вложил, что называется, свою душу. Лёгкого, умиротворяющего чтения он не предлагал. Андреев обоснованно смотрел на своё творчество как на творчество профетическое. И вряд ли кто-то увидит завышенную самооценку в андреевском суждении: «И, может быть, земля, как вот эта сука, мечется в пустыне вселенной, ожидая, чтоб я оплодотворил её пониманием цели бытия...» [5, с. 32]. Упомянутая статья К. Муратовой заканчивается утверждением в адрес Андреева: «Его творческий опыт оказался на обочине широкого пути русской литературы» [6, с. 56]. Прошло два десятка лет и обнаружилась вся неправота этого утверждения. Востребован и андреевский опыт, и всё его творчество.

Литература

1. Андреев, Л. Н. «Летопись» и мемуары Шаляпина (Литературный дневник // Русская воля. 1917. 15–16 января) // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М. : Наука, 1965. 630 с.
2. Из статей Андреева/ Публ. и коммент. В. Н. Чувакова// Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М. : Наука, 1965. С. 471–485.
3. Белый, А. Начало века / Подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. М. : Художественная литература, 1990. 686 с.

4. Вересаев, В. В. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5: Воспоминания / Подгот. текста и примеч. В. М. Нольде и Ю. У. Бабушкина. М. : Правда, 1961. 536 с.
5. Книга памяти о Леониде Андрееве: Воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Б. Зайцева и др. Берлин ; Петербург, 1922. 191 с. С. 32.
6. Муратова, К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М., Наука, 1965. С. 9–60.
7. О творчестве Леонида Андреева. «Сашка Жегулев». Предисловие Горького к роману. 1925 / Публ. А. И. Наумовой // Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. М. : Наука, 1965. С. 400–406.
8. Шубин, Э. А. Художественная проза в годы реакции // Судьбы русского реализма начала XX века. Л. : Наука, 1972. 290 с.
9. Чуковский, К. И. Люди и книги. М. : Художественная литература, 1960. 670 с.

~



Эвристика и философия



УДК 821.161.1.09

Икитян Людмила Нодариевна

Кандидат филологических наук,
главный редактор журнала «Гуманитарная парадигма»;
Российская Федерация, Армянск, e-mail:gp_glavred@mail.ru

ИСТОРИЯ ПРЕХУДОЖЕСТВЕННОГО БЫТОВАНИЯ ОБРАЗА НАВУХОДОНОСОРА (ПО МАТЕРИАЛАМ ПИСЕМ Л. Н. АНДРЕЕВА)

На материале ряда писем Андреева реконструированы составляющие художественного образа Навуходоносора, героя неоконченного рассказа Л. Андреева «Из глубины веков» (1904). Выявлены формы их предхудожественного психо-ментального бытования, проанализированы в перспективе дальнейшего их творческого преобразования в образ свободного царя и особую цель его временного безумия-провокации.

Ключевые слова: Леонид Андреев, эго-документ, «Из глубины веков», образ царя Навуходоносора, временное безумие, рок, провокация.

Lyudmila N. Ikityan

PhD in Philological sciences, chief editor
of the magazine «Humanitarian paradigm»;
Russian Federation, Crimea, Armyansk

HISTORY PRE-LITERARY EXISTENCE OF THE IMAGE OF NEBUCHADNEZZAR (BY THE MATERIAL OF LETTERS BY L. ANDREEV)

Abstract. *On the material a series of letters to Andreev reconstructed components of the artistic image of Nebuchadnezzar, the hero of an unfinished story by L. Andreev "From time immemorial" (1904). The revealed form of their pre-literary psychological and mental existence, is analyzed in the future to further their creative transformation into the free king image and special purpose of his temporary insanity-provocation.*

Key words: Leonid Andreev, ego-document, "From time immemorial", the image of king Nebuchadnezzar's, the temporary madness, the rock, the provocation.

Для цитирования:

Икитян, Л. Н. История предхудожественного бытования образа Навуходоносора (по материалам писем Л. Н. Андреева) // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 66–89.

«Вчера был царь и были рабы, сегодня — нет царя,
но остались рабы, завтра будут только цари.
Мы идём во имя завтрашнего свободного человека — царя».
Е. Замятин «Завтра»

Обоснование феномена Леонида Андреева полагает в качестве ведущего исследовательского принципа системное изучение наследия писателя. Безусловная коррелятивность андреевских произведений делает необходимым рассмотрение всей «цепочки» творческого процесса, установление широкого поля авторского контекста, в том числе и выходящего за рамки сугубо художественных форм. В этом отношении интерес представляют так называемые эго-документы — дневники, эпистолярный, мемуары и пр. — но не просто как источники фактической информации о художнике, а как свидетельства его духовных волнений и мысленных установок. Такой материал исключителен, так как именно в нём находит отражение момент обретения художником идеи, образа, формы, лишь позднее вызревающих в его творческом сознании и получающих литературно-художественное оформление.

В истории научного осмысления личности Андреева дневники и письма писателя представляют источники особого рода. Это психохроники (М. В. Козьменко), в которых «полусознательно аккумулировались креативные потенции» Андреева [1, с. 31] в тесном сопряжении с его «собственно литературными опытами» [Там же]. Изучение эго-документов позволяет «уловить» в житейско-будничных формах сопутствующее им психо-ментальное пространство как среду предхудожественного бытования идеи-образа. Тем знаковее становится обретение ранее неизвестных материалов подобного рода. Недавно введённое в научный оборот ранее письмо Андреева к Горькому [8]¹ — пример такого свидетельства. Его обнаружение помимо важности, отмеченной публикаторами Р. Дэвисом и М. В. Козьменко, на наш взгляд, даёт сведения, являющие собой первое звено в истории обретения Леонидом Андреевым образа Навуходоносора.

¹ По мнению публикаторов, это второе письмо Андреева к Горькому, на тот момент знакомых заочно. Первое письмо было ответом на горьковское приглашение Андреева посредством сотрудника газеты «Курьер» Н. П. Ашешова к публикации в газете «Нижегородский листок».

Итак, по порядку. Рассказ Андреева «Из глубины веков» (авторская дата — 15 февраля 1904 г.) — единственный полноценный (хотя и до конца не доработанный) вариант художественного воплощения замысла писателя о правителе Древнего Вавилона Навуходоносоре. Рассказ, бывший почти 80 лет в забвении², только сейчас становится достоянием широкой читательско-исследовательской аудитории в связи с его публикацией в очередном томе Полного собрания сочинений и писем Л. Н. Андреева [2]. С этого момента, мы уверены, начнётся история его масштабного изучения, начало которому положено мэтрами андрееведения Л. Н. Афоным [3; 7, с. 55–61] и Л. И. Иезуитовой [3], а в наше время продолжено в диссертационных исследованиях Е. И. Петровой [16], Л. Н. Икитян [9, с. 117–121; см. также 10], И. А. Назарова [14; см. также 15].

История развития замысла о Навуходоносоре и полемика вокруг первой его редакции, развернувшаяся между Андреевым и одним из немногих читателей рассказа Максимом Горьким, известна по переписке писателей, опубликованной в научной серии Литературное наследство [ЛН]³. Но для понимания момента обретения этого образа и динамики его художественного оформления, процесс «постфактумной» рефлексии рассказа оставляем за рамками нашего исследования. При этом интересующий нас период предыстории Навуходоносора отображают два письма Андреева к Горькому 1903 года, написанные с разницей более чем в полгода — от 6 ... 8 января (ЛН, № 79) и от 26 ... 28 сентября (ЛН, № 82)⁴. События и обстоятельства их написания требуют разъяснений, которые мы и представим ниже. Расширить же представление о ментально-ассоциативной подпочве фигуры царя — сверхчеловека, презревшего рабскую натуру «двуногого», — способно, на наш взгляд, то самое (наиболее ранее из обнаруженных на сегодня) письмо Андреева к Горькому (см. выше), датированное серединой декабря 1899 года [8, с. 392–393]. Его связь с означенными письмами 1903 года мы собственно и определяем фактом вычерчивания ещё подсознательной, но считываемой в основных своих контурах фигуры Навуходоносора.

² Рассказ не был включён ни в одно прижизненные и посмертные собрания сочинений Андреева. Вплоть до 1970-х гг. текст учёным был не известен. После передачи рукописи рассказа старшим сыном Леонида Андреева в ЦГАЛИ рассказ был опубликован в научном издании «Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы» (Курск, 1983, С. 111–130), но известен был лишь узкому кругу специалистов.

³ Письма и телеграммы 1904 года под №№ 95, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 105 [13].

⁴ Письмо Андреева от 6 ... 8 января 1903 г. по тональности напоминает исповедь, поэтому в тексте статьи применительно к нему использовано определение «исповедальное», а послание от 26 ... 28 сентября 1903 г. содержит элементы покаяний — «покаянное» письмо.

Итак, рассказ начала 1904 года «Из глубины веков» явился единственным текстом, обретшим наиболее полное оформление в череде задумок Андреева о царе Вавилона (конец 1902 – начало 1903 гг., позднее в 1909 г., 1914 г.). Поэтому именно он оказывается в центре внимания в исследованиях «вавилонской» темы у Андреева. Одним из существенных периодов её вызревания стал 1903 год — период, когда в творчество писателя активно входит библейская тематика⁵. При этом 1903 год весьма непросто для Андреева — прожит им в состоянии душевного дисбаланса. Несмотря на стяжание молодым писателем неожиданно бурной славы и личное счастье (женитьба, рождение сына-первенца), Андреев к концу 1902 года изрядно вымотан репортёрской подёнщиной, переутомление от которой сказывается на его здоровье [11, с. 121–122]. Но мучительнее физического перенапряжения для писателя выявляется неопределённость его отношений с Горьким [Там же, с. 122–123]. В результате практически весь 1903 год Андреев стремится внести в них ясность. С этой целью в первых числах января этого года им отправлено «длинное и откровенное» [13, с. 173–175] письмо Горькому, весьма раздражившее адресата. Исповедальность «несуразного», в оценке Горького, «письмища» [Там же, с. 176] была истолкована как отсутствие у его автора самоуважения: «Письмо твоё, — сообщил «буревестник» в ответном послании, — прочитал, разорвал и — постараюсь забыть о нём, а тебе рекомендую... — имей побольше уважения к себе и не пиши глупостей, поддаваясь настроениям, унижающим свободолюбивую душу твою» [Там же]⁶.

По глубине высказанных внутренних переживаний январское письмо Андреева, действительно, разительно отличается от иных, и в переписке друзей оно могло быть признано первым такого рода. Если бы не подобное ему по степени открытости и некоторого простодушия письмо Андреева от 14 ... 25 декабря 1899 года, обнародованное в наши дни. Отличает это раннее послание от более позднего отчаянно «исповедального» письма, пожалуй, лишь самоироничная и в чём-то бравирующая нота, естественная для смущённого вниманием к своей персоне начинающего писателя. Но чрезмерная откровенность Андреева с адресатом, знакомство с которым

⁵ «„Царь“ (один из вариантов названия произведений о Навуходоносоре — Л. И) оказывается тесно связанным с замыслами, рождёнными под воздействием желания „дерзко переосмыслить“ евангельские — „Воскрешение Лазаря“, „Иуда“, „Искушение Христа в пустыне“ — и ветхозаветные „Поп“ („Встань и ходи“, „Жизнь Василия Фивейского“), „Счастье“ („Побеждённый дьявол“, „Анатэма“) сюжеты...» [3, с. 101].

⁶ При этом раздражённость Горького вылилась в странный и несколько неэтичный поступок. Письмо Андреева он «не разорвал (как о том извещал адресата), а переслал Пятницкому» с жалобами на друзей, которые «уснащают» его «жизнь сотнями различных пустяков» [Цит. по: 11, с. 123].

в 1899 году не означилось даже личной встречей, реально, бросается в глаза своей нестандартностью, что Горький, несомненно, уловил. Однако различил ли он в этом непринуждённую естественность очень простого и добродушного в общении Андреева или принял за чужаковатость нового знакомого — вопрос⁷. Несомненно, чувство признательности Андреева нижегородскому самородку, уже приобретшему некоторое имя в литературе, было велико. И, вероятно, настолько, что удержаться от сокровенных признаний коллеге по цеху, в котором сразу и на долгие годы увидел друга, Андреев не мог⁸.

Горький при всей привязанности впоследствии к Андрееву столь пылко своих чувств никогда не выражал. И на откровения товарища реагировал холодно⁹, а порой и сокрушительно¹⁰. Это укрепляло в Андрееве подозрения, что истинная доверительная дружба между ними невозможна. На январское «исповедальное» письмо Андреева Горький ответил коротко и дерзко: заверил, что обсудить его будет удобнее при личной встрече. Но, даже приглашая друга к беседе в располагающей домашней обстановке, Горький сразу означил тональность потенциального разговора: «Не думаю, что мы с тобой будем исповедываться, ибо полагаю, что сие ни тебе, ни мне — не требуется...» (орфография автора) [13, с. 177]. В феврале того же года Андреев, действительно, приехал к Горькому в Нижний Новгород. Нервозность и волнение, которые, по всей вероятности, сопровождали этот визит, и невозможность разговора по душам (в силу присутствия третьих лиц¹¹) вылились в неприятный инцидент, после которого Андреев спешно уехал в Москву [см. 11, с. 124]. Через неделю с небольшим в извинительном письме к Горькому, он просил объяснить ему суть произошедшего и уверял, что в результате своего непристойного поведения с пониманием отнесётся, если

⁷ Самое первое письмо Андреева к Горькому, известное нам лишь по упоминаниям о нём участников переписки, Горький охарактеризовал как «забавное»: «оригинальным почерком, полупечатными буквами он <Андреев — Л. И.> писал весёлые, смешные слова...» [13]. Во втором письме — в том, которое только сейчас обнародовано, — по мнению публикаторов, «Горького должна была покоробить избыточная исповедальность послания от знакомого лишь по нескольким сочинениям адресата...» [8, с. 393].

⁸ Ранее письмо Андреева к Горькому в первых же строках содержит признание, что «желание хоть немного поговорить с Вами так сильно..., что побеждает наконец известную совестливость, какую испытываешь, отрывая занятого человека от его хорошего дела и занимая его собою» [8, с. 396].

⁹ Такова, по предположениям публикаторов письма 1899 года, была реакция Горького и на первое «экспансивное» письмо Андреева. Следующее за ним письмо Горького датировано 2...4 апреля 1900 г. и «не содержит в себе никаких намёков на минимальную реакцию на страстное письмо-исповедь начинающего литератора: если Горький даже и получил его, то сделал вид, что не заметил крайностей и резкостей послания» [8, с. 395].

¹⁰ По признанию самого Горького, «искренние» письма Андреева «счёл за благо предать огню, жалеючи будущего биографа Леонида...» (из письма А. В. Амфитеатрову, 1913 г.) [ЛН].

¹¹ У Горького гостили ялтинский доктор А. Н. Алексин и А. А. Богданов (Малиновский), учёный, врач, общественный деятель.

ответом Горького послужит молчание¹². Горький не ответил — ссора друзей переросла в долгое, тяготящее обоих безмолвие.

Однако желание окончательно прояснить ситуацию не оставляло Андреева. В период эпистолярной паузы в апреле того же года состоялась новая встреча «друзей». Но уже не в домашней обстановке у Горького, а в Крыму, на ялтинской набережной, и вновь в присутствии третьих лиц. Опять ни примирения, ни обстоятельного и решительного объяснения между писателями не состоялось [13, с. 182].

Всё время вплоть до конца сентября 1903 года пауза в отношениях Андреева и Горького грозила перерасти в окончательный разрыв. Нарушил молчание Андреев, но не напрямую, а через издателя К. П. Пятницкого, посылая тому рукопись рассказа «Жизнь Василия Фивейского» и незапечатанное письмо для пересылки Горькому [13, с. 181]. Это новое большое и, как и ранее, откровенное письмо (ЛН, № 82) адресат получил. На этот раз Горький, также тяжело переживавший конфликт, отнесся к признаниям Андреева благосклонно¹³.

В новой попытке излить свои чувства, служившие и объяснением случившегося, и извинениями, Андреевым впервые «озвучено» имя Навуходоносора. И хотя дано оно не в художественном, а в характерном для письма-покаяния контексте, всё же к нему обращаются исследователи, говоря о творческой предыстории образа царя Вавилона у Андреева [3, с. 102]. Это, на наш взгляд, не лишено оснований. Поэтому, продолжая подобную логику поиска «зацепок», представленных в сознании мастера некими мыслительными конструктами, получившими в дальнейшем художественное развитие, мы считаем возможным пойти дальше и «разложить» данное письмо на ряд значимых для навуходоносоровой темы акцентов. Они, с одной стороны, раскроют особенности использованного в нём метафорического сравнения, составленного Андреевым на основе библейского образа, а с другой, дадут развёрнутую картину составляющих фигуры Навуходоносора в сознании Андреева-человека (на материале его писем и дневников), а позже и Андреева-писателя (в рассказе «Из глубины веков» и некоторых других

¹² Из письма Андреева Горькому (Москва. 25 февраля <1903 г.>): «Алексей! Я был сильно пьян и не могу дать себе вполне ясного и точного отчета о происшедшем. <...> Правда, что трезвый я один, а пьяный другой, правда и то, что я не отказываюсь нести последствия сделанного и сказанного в пьяном виде. Но мне нужно <...> знать, что я сделал.

Ответь, если можешь. Если не хочешь отвечать, то молчание твоё будет достаточным мне ответом, и я пойму» [13, с. 177].

¹³ Из письма Горького к Е. П. Пешковой от 27 сентября 1903 г.: «Л. Андреев прислал длинное письмо, очень хорошо написано. Нужно что-то делать для него, это очевидно. Я — рад. Он талантлив, как сатана. Но — должен будет извиниться перед Ал<ексин>ым и Мал<иновским>» (Архив Горького, Т. V, с. 86).

более ранних и более поздних произведениях, в которых использованы сходные мотивы).

Для того чтобы «изъять» из обозначенных писем аллюзии авторского сознания, своего рода «намёки» на будущий, пока ещё «призрачный» в художественном отношении образ Навуходоносора, коротко напомним творческий контекст рассказа «Из глубины веков». Этот текст с центральной фигурой вавилонского царя органичен общему художническому направлению Андреева этого периода [3, с. 101]. Рассказ тесно связан «с замыслами, рождёнными под воздействием желания „дерзко переосмыслить“ евангелические... и ветхозаветные... сюжеты» [Там же]. Библия как претекст многих андреевских произведений сегодня уже данность. Вопросы вызывает лишь степень «погружённости» писателя в библейский контекст, который он, по небесспорному суждению Горького, знал плохо. Дерзость же писателя в изображении царя Вавилона состояла в том, что в факте его временного безумия Андреева привлёк не назидательно-душеспасительный аспект, а манипулятивно-провокационный. В какой-то момент творческого планирования замысел о Навуходоносоре был включён писателем в перечень «маленьких рассказов», где фигура вавилонского правителя предстала в группе таких библейских персонажей, как Иуда Искарот и Елеазар [3, с. 101]. Следовательно, круг прорабатываемых Андреевым сюжетов был таков — предательство Иуды, воскрешение Лазаря, безумие Навуходоносора. Все они, как окажется впоследствии, будут построены автором по провокативной модели: воскресение Елеазара окажется испытанием на крепость земного человека Иномирием; предательство Иуды — не чем иным, как экспериментом над учениками и последователями Христа. Безумие же Навуходоносора представлено писателем как «намеренная» манипуляция — провокативный жест свободного от предрассудков царя своему рабскому окружению. По времени создания рассказ о Навуходоносоре станет одной из первых попыток воплощения художественной провокации у Андреева.

Начальная фаза мыслительной работы над Навуходоносором (конец 1902 — начало 1903 гг.) пришлась на момент сочинения Андреевым повести «Жизнь Василия Фивейского». А первое упоминание образа-метафоры Навуходоносора, напомним, приведено в письме к Горькому от 24 ... 25 сентября 1903 года, вместе с которым был выслан первый вариант рукописи «Фивейского». Само же послание содержало объяснение причин произошедшего полугодом ранее конфликта и искренние надежды на восстановление дружеских отношений. Первое, что в «покаянном»

сентябрьском письме Андреева обращает на себя внимание, это считаваемый уже в начальных строках посыл к образу библейского безумца: «Невыносима мысль, — пишет Андреев, — что над нами, людьми разумными, может восторжествовать бессмыслица, что мы, люди хорошие, отдающие силы хорошей цели, можем разойтись из-за того, что один из нас, я, *в течение нескольких часов, даже дней был сумасшедшим*¹⁴» [13, с. 178]. Формулировка «в течение нескольких часов, даже дней» прямо указывает на временность положения, определяемого автором как некое изменённое, не присущее его носителю постоянно состояние. Факт такого временного сумасшествия перекликается с особенностью ветхозаветной истории о Навуходоносоре, безумие которого ограничено семью годами: «Сердце человеческое отнимется от него и дастся ему сердце звериное, и пройдут над ним семь времён» (Дан., 4:13). Продолжает этот тезис Андреев ещё одним характерным пассажем: «Ведь если бы я заболел психически и совершил бы убийство или какую-нибудь гадость, ты <Горький — Л. И.> не придал бы, конечно, никакого значения сумасшедшему поступку» [Там же]. Так писатель указывает на различие истинного душевного расстройства, за которое человека не карают, от его подобию, в том числе и состояния нетрезвости, за которое человек, несмотря на отсутствие контроля над собой, ответствен. При этом «нетрезвость» самого Андреева всегда имела вопиющие формы: «А я, когда выпью, — продолжает он свои признания, — становлюсь *настоящим сумасшедшим*. Мною овладевают странные представления, в которых действительность искажается, как в кривом зеркале; я перехожу через ряд форменных маний, начиная обычно с мании величия, кончая манией преследования...» [Там же]. Более того, в понимании Андреева разница между трезвым и пьяным человеком столь разительна, что расхожая истина — «что у трезвого на уме, у пьяного на языке» — для него сомнительна [Там же]. Далее автор письма рассуждает над феноменом полного «перерождения» в Другого, вплоть до потери связи с истинным «я»: «...даже в зародыше не бывает у меня тех мыслей и желаний, какие являются у пьяного. В полном смысле слова: два различных человека» [Там же].

В «покаянном» письме к Горькому Андреев вынужден был затронуть глубоко личностную тему — свой юношеский недуг нетрезвости, который он долго и настойчиво преодолевал и в итоге успешно поборол. Но если в сентябре 1903 года он писал об этом малоприятном факте, желая детально объяснить причины своего вопиющего поведения, то в раннем письме

¹⁴ Здесь и далее курсив наш, кроме специально оговорённых случаев.

1899 года Андреев откровенничал на этот счёт с целью разъяснить новому знакомому мучительность своих поисков смысла жизни¹⁵.

Нетрезвость с характерными для неё «провалами» в низменное, далёкое от истинного «я», служила Андрееву аллегорией сумасшествия. Однако некое маниакальное состояние давало метастазы и в обыденной «трезвой» жизни писателя. Этим он делился с Горьким в январском письме-исповеди 1903 года, определившем начало напряжённости в отношениях друзей: «Проклятая „слава“ не даёт мне писать, — делился Андреев своими страхами. — Обо мне говорят, на меня смотрят, от меня ждут... <...> Мнителен я до идиотства, нуждой напуган до безумия. <...> ...я с идиотской живостью вижу картины одиночества, заброшенности, болезни; *будто я в богадельне, на мне халат, и руки трясутся.* <...> стоит слегка обстругать меня как „модного“ писателя — тотчас же покажется одинокий, отчаявшийся человек, боящийся людей и жизни» [13, с. 174]. Тогда Горький отмахнулся от этих признаний друга, считая их проявлением безволия. Позднее в сентябре отнесся к этому уже более мягко, но в ответном письме по-прежнему назидал: «От этой проклятой болезни <безволия — Л. И.> в тебе родилась боязнь чего-то, некий, непонятный мне, страх. Я — ничего не боюсь и страстно хотел бы передать тебе моё мужество, оно есть у меня. Что сделать...? Теряюсь» [Там же, с. 182].

Диагностируя терзания и страхи Андреева как отсутствие воли у их носителя, Горький, конечно, с трудом понимал «метафизику» андреевских терзаний. А ведь именно ею писатель пояснял несуразность их проявлений: «...пьянство почти с начала было *вне моей воли*» [Там же, с. 178]. И это второй тезис навуходоносоровой темы. Пьянство, как и безумие, с которым Андреев сопоставил свой недуг, неподвластно человеку, вне его понимания и контроля: «...и оттого оно, — уверял автор, — ...для меня непередаваемо страшно, как безумие, о котором человек знает, что оно каждую минуту может вернуться и захватить его» [Там же]. Так обозначает Андреев одну из сложнейших категорий своего мироощущения — порабащающую человека роковую волю. Рок, в понимании художника, жестокая судьба, несчастья которой предопределены неведомой силой, а также сама эта неведомая сила по отношению к человеку. Впервые наиболее ёмко рок показан писателем как раз в предшествовавшем рассказу о Навуходоносоре «Василии Фивейском». Лейтмотивность Книги Иова в «житии» сельского священника определяет понимание Бога как стихии, суть и сила которой «вне воли» человека. Желание отца Василия «побороться» с ней в дерзновенном акте воскрешения мёртвого оборачивается молниеносным ответом Небес — скоропалительной

¹⁵ Не менее откровенен Андреев в своём раннем письме и относительно своих попыток самоубийства, поисках любви и пр. [8, с. 396–397].

смертью Фивейского. Тем же образом воля свыше определяет и судьбу Навуходоносора, стяжавшего мощь славы земной, но не избежавшего падения по воле Всевышнего.

Метаморфозу «уважаемый человек – падший человек» Андреев воспринимал болезненно. Признание в письме-исповеди, что жизнь его «долго... складывалась из страха перед ... пьянством со всем позором падения, снова страха и нестерпимого стыда» [13, с. 178], есть не что иное, как понимание общепринятых правил через осознание своего «выпадения» из системы норм. И далее следует признание: «Если рассказать всё об этом стыде, это было бы страшнее всех моих псевдострашных рассказов; но <...> не хватает силы даже думать. Ведь я всегда носил в себе человека, мечтал о благородстве слов и поступков, мыслей, даже о величии» [Там же]. Метафорическая параллель с Навуходоносором возникает сразу после слов о «величии» и его утрате под влиянием факторов извне: «Был маленьким Навуходоносором, которого периодически *превращали* в скота, *ставили* на четвереньки и *заставляли* есть траву и всенародно мочиться» [Там же].

Исповедальное письмо, где впервые упомянут Навуходоносор, отделяет от рассказа «Из глубины веков» менее полугода (конец сентября 1903 г. — начало февраля 1904 г.). Заманчиво в этом случае принять оброненную в письме фразу за предтечу художественного образа царя. Так сказать, устойчивый мыслеобраз дал спонтанную проекцию в частном письме, а позднее обрёл художественную форму и самостоятельную трактовку в рассказе. Однако, по утверждению Л. Н. Афонина, замысел о вавилонском царе «осел» в сознании Андреева годом ранее — в конце 1902 года [3, с. 99, 103]. Поэтому допустимо предположить, что навуходоносорова метафорасравнение до своего «озвучения» в сентябрьском письме 1903 года уже имела ментально-мысленное бытование в мыслях автора. Изначально образ вавилонского царя формировался, конечно, в полном соответствии с традиционной трактовкой, то есть как религиозно-культурный конструкт, в целом до середины XIX века известный исключительно по библейским преданиям. К осени 1903 года в контексте непреодолимо-роковой воли свыше, в котором представлены рассуждения Андреева о Навуходоносоре в указанном письме («превращали», «ставили», «заставляли»), образ вавилонского царя понимается автором не совсем традиционно ветхозаветной истории об обращении героя в скота в наказание за гордыню. Здесь роковая стихия уже подобна тому «безумию», что превращала самого Андреева, мечтавшего «о благородстве слов и поступков, мыслей», в животное. Однако даже если письмо сентября 1903 года признать первым, где ранее неопределённые черты образа проявлялись пусть и разрозненно, но в точной

словесной номинации, то формирование в творчестве писателя одного из показательнейших мотивов, характеризующих «скотство» библейского Навуходоносора, приходится на более ранний период. Речь о мотиве, условно называемом нами «на четвереньках» (встать или принудительно быть поставленным), посредством которого Андреевым недвусмысленно репрезентируемы характерные для безумцев симптомы поведения.

Этот мотив имеет глубокую укоренённость в сознании Андреева и, пожалуй, требует отдельного развёрнутого исследования. Для нас важнее, что в один из периодов активной разработки писателем образа Навуходоносора именно «четырёхногая» поза, в которой автор намеревался предъявить своего героя читателю, должна была стать показателем утраты им человеческого облика: «Я заставлю его <Навуходоносора — Л. И. > выйти на четвереньках, как животное...», — делился Андреев планами драмы о царе Вавилона с другом Аркадием Алексеевским [Цит. по: 3]. На этой стадии развития замысла ещё не ясна добровольность низведения себя на четвереньки или же принуждение царя к этому действию. Как не прояснено и авторское целеполагание данного акта: Божия ли это кара или добровольное побуждение правителя Вавилона воздействовать подобным «клиническим» способом на трусливое окружение, готовое рабски принимать странные выходки властелина за его новый каприз [Там же]. Как бы то ни было, но образ сумасшедшего, явным показателем нездоровья которого служит ползание на четвереньках, реализован Андреевым ранее замысла о Навуходоносоре — в рассказе «Мысль» 1902 года. И уже тогда тема безумия носила своеобразный характер — в ней угадывался экспериментально-провокативный принцип поведения героев. Так, в записях доктора Керженцева находим:

«В один тихий и мирный вечер <...> я сел на приготовленной постели и продолжал думать о том, чего мне хочется. А хотелось мне странных вещей. Мне, д-ру Керженцеву, хотелось выть. <...> Хотелось рвать на себе платье и царапать себя ногтями. <...> И хотелось мне, д-ру Керженцеву, *стать на четвереньки и ползать*.

<...> Но вот я подумал: „Да зачем же ползать? Разве я действительно сумасшедший?“ И стало страшно, и сразу захотелось всего: ползать, выть, царапаться» (курсив автора — Л. И.) [5, Т.1, с. 414–415].

«Падение» Керженцева, конечно, ещё далеко не «предумышленное скотство», каковым Андреев позднее означит метаморфозы Навуходоносора [13, с. 212]. Оно даже не совсем сознательное, намеренное и контролируемое героем действие в рамках хорошо продуманной доктором «аферы» с сумасшествием. Герой смеётся над нелепостью своего ползания на

четвереньках, объясняя его самовнушением [5, Т.1, с. 415]. Но тем зловещее предстаёт живо обнаруживаемое в его сознании желание «соскользнуть со стула», а память хранит непривычные ощущения в конечностях, в которых «происходит что-то странное: тяжёлое онемение борется с желанием согнуть колени...» [Там же, с. 416].

После реализации в повести «Мысль» мотива «на четвереньках» как странного томления-искушения доктора Керженцева, он переключался в замысел о Навуходоносоре [2, с. 254, 255, 256], где предстал уже как сюжетно-и конфликтообразующий фактор. Отголоском этого мотива можно признать трансформированный эпизод в создаваемом параллельно рассказу «Из глубины веков» «Красном смехе» (1904), где неожиданно врач делает стойку на руках, и фарсовую сцену порки крестьян в повести «Губернатор» (1906). Однако в сопряжении с идеей величия и животности человека мотив «на четвереньках» будет возрождён Андреевым вновь в драматургической переработке сюжета о докторе Керженцеве. В пьесе «Мысль» (1913) совместится весь комплекс положений о странном безумии и тоске о неведомом, на этот раз имеющий в своём составе также представления о царе, властелине. Подопытной обезьяне — орангутангу Джайпуру (как позднее и её «господину» — доктору Керженцеву) изменит мысль, остановится в своём развитии, и своим замиранием обусловит обратную эволюцию «царя» лесов: «он <Джайпур — Л. И.> покрылся волосами снова, он снова *стал на четвереньки*, он перестал смеяться — он должен умереть от тоски. Он *развенчанный царь...!* ...экс-король земли! От его царств осталось несколько камней, а где владыка — где жрец — где царь? Царь бродит по лесам и умирает от тоски» [5, Т. 5, с. 90].

Томимый думами, Навуходоносор встаёт на четвереньки в силу иных причин, определяющих особый статус его «превращения» в животное. И это следующий (уже третий) тезис темы Навуходоносора у Андреева.

Этого «особого статуса» никак не мог понять и, соответственно, принять Горький. Оценивая созданный Андреевым в рассказе образ, «буревестник» воодушевлялся не фактом скотства царя, а гипотетическим его преодолением, при этом не столько царём, сколько угнетаемыми им рабами [13, с. 210]. Андреева, в свою очередь, совершенно не интересовали образы рабов: их он рассматривал как ближний круг сильной личности, не находившей в своём окружении высокого содержания [13, с. 212]. На пафос Горького о геройстве человека, поборовшего в себе раба, Андреев отвечал иным пониманием геройства и признанием в связи с этим «за скотством некоторого весьма даже своеобразной красоты и смысла» [Там же]. В эпистолярных комментариях к своему Навуходоносору Андреев чётко указывает на акт «предумышленного

скотства» главного героя, в котором, по его разумению, «больше гордости и свободы, чем в геройстве» [Там же]. Важным для писателя было и то, что решиться на него человек рабской психологии, угнетённый жизнью, роком или инстинктом (как, например, герои «Бездны», «В тумане», «Жизни Василия Фивейского»), не в состоянии. Высокий акт самоуничтожения может явить лишь герой возвышенного чувствования жизни — «образ одинокого, свободного, смелого человека, который отверг славу, могущество, мудрость во имя чего-то лучшего» [Там же]. Вот почему именно царь был в центре внимания Андреева. И смысл его провокации виделся автору как «высшее утверждение своего „я“ на своих собственных развалинах» [Там же]. На ценности и правомерности именно такой метаморфозы царя Андреев и настаивал [3, с. 106].

Это вовсе не означало, что писатель был глух к героизму в традиционном его понимании, в том числе и революционному [см. ст. 12]. Сожалея о собственной неспособности к героическим действиям¹⁶, Андреев высоко ценил решимость других, даже если она служила «малому» делу. Как, например, самоотверженность безымянного персонажа его миниатюры «Марсельеза» (1905). Но при этом подвиг её главного героя, как и ранее действия Навуходоносора, автором осмыслен как прорастающий из той же «скотской» натуры человека — «маленькой свиньи» с душой зайца и терпеливостью рабочего скота [5, Т. 2, с. 148]. Именно преодолев в себе раба вещей, привычек и обстоятельств, герой явил спящий в нём высокий дух.

Симптоматично, что той же амплитудности внутренних процессов и душевных метаморфоз Андреев искал и в произведениях Горького, довольно смело высказываясь о недостатках его художественных решений в рамках своего понимания героического. Так, характеризуя Илью Лунёва из романа «Трое», героя исключительно обострённых душевных реакций, Андреев негодовал по поводу недостаточной его «дерзости», в чём видит изъян Горького-художника в реализации задуманного: «„Трое“ нравятся мне не безусловно, — сообщает Андреев Горькому в письме от 30 декабря 1901 года. — Задуманы они сильно — это видно сразу — исполнены слабо. Хуже всего Илья» [13, с. 126]. Обстоятельно развивая свою мысль о лучшей, с его точки

¹⁶ Из письма Андреева к Горькому от 21 мая 1901 г.: «Я человек жизни внутренней, душевной, но не человек действия, и в тех случаях, когда нужно бороться не только словами, но и делом, я бессилён, не находчив и постыдно бесполезен и, страдая за вас, я страдаю ещё более от скверного сознания, что ничего сделать ни для вас, ни для Екатерины Павловны я не могу и не умею. Не умею — вот самая гадость. Хорошо не все оказались такие, как я» [13, с. 90].

Ещё в письме Андреева к Горькому от 4 января 1902 г.: «По натуре я не революционер; не люблю шума, драки, толпы и теряюсь в них; не люблю тайны и болтлив, вообще в действии не гоюсь ни к чему. С другой стороны, люблю в тишине думать, и в области мысли моей задачи мои, как они мне представляются, революционные. Мне ещё очень много хочется сказать — о жизни и о боге, которого я ищу» [13, с. 128].

зрения, траектории развития центрального характера, Андреев указывает на просчёты друга: «Он <Илья — Л. И.> должен был погибнуть, но ты погубил его на интеллигентный манер — он съел всего себя без остатка, как заправский Гамлетик, и когда мозги его вылетели из башки, в них уже ничего не оставалось путного. Он должен был стать силой, тёмной силой, <...> но не тряпкой. Своё *отчаяние о жизни* он должен был вылить в *отчаянные формы*. Он прошёл полосу буржуазного благодушия; он также должен был миновать полосу интеллигентного бессилия, а не застревать в ней. <...>

Бессильное топтание Ильи на одном месте прямо злит меня. Ни протеста настоящего, ни злой критики — а просто обалдел человек.

<...> Почти полкнижки Илья растёт у тебя, как дубок, и вдруг сразу — стоп машина! Закружился на одном месте, как подстреленный, рассыпался, как воз с интеллигентной рухлядью. Да тот ли это Илья?» [Там же]. В этом герое Андреев, вероятно, увидел представителя близкого и дорогого ему типа взыскующих свободы и дорастающих до её обретения: «...Илья родился маленьким, и вся жизнь его — рост, синтез, воля, разными протоками сливающаяся в одно русло. Он должен был проглотить и Якова и Пашку, которым гибель на роду была написана, и претворить их страдания в кровь, и растолстеть от них так, что ни в одни ворота уже не пролезть, а нужно ломать стену по целому» [Там же]. Поэтому развитие этого образа полагалось Андреевым в «отчаянном», подобно «преднамеренному скотству» Навуходоносора, варианте: «Если бы он <Илья — Л. И.>, как Моор, в *разбойники* пошёл¹⁷, и то было бы лучше, чем, по образу и подобию Раскольников, кувыряться перед самим собою и народом. Первое было бы *правдой*» [Там же]. Заметим, своего «Моора» Андреев воссоздаст в романе «Сашка Жегулев» (1911), где «жестокое ремесло» главаря лесной шайки Жегулева, как и героя Шиллера, обусловлено не жаждой обогащения, а бунтом против непреодолимых обстоятельств омещавившегося мира. Так что представители принципиально разных социальных слоёв — разбойники, босяки и цари — в андреевском осмыслении, образы одной психологической складки — свободные от предубеждений и общих установлений, а значит, действующие в силу особых внутренних импульсов.

Итак, царя — по реальному ли положению или по духу (коим может быть и деклассированный люмпен, и человек вне закона) — отличает способность возвыситься как над общественными установлениями, так и внутри личностными препонами. Обычный человек на такое не способен в силу утраты способности к адекватному восприятию видимого и слышимого.

¹⁷ Герой драмы Ф. Шиллера «Разбойники» (1781) Карл Моор в качестве внутреннего протеста возглавляет шайку разбойников после «мнимого» отречения от него отца.

Рабская психология не позволяет «рабу» быть свободным даже в собственных мыслях, желаниях, отношениях. Отсюда парадокс — неспособность людей отличить истинное от ложного. В письмах, в которых, на наш взгляд, отражена предыстория образа Навуходоносора, этот факт, который мы трактуем как четвёртый тезис темы свободного правителя, представлен широко. В письме 1899 года Андреев анализирует его в соответствии со случаями своей жизни: «Напившись, я или лгал, но не чувствуя и не сознавая лжи, или говорил правду и делал правду — и тогда люди меня, как бешеного, отвозили всё в тот же участок» [8, с. 398]. Это напоминает лесковского Левшу, чью искреннюю заботу о преуспевании державы окружающие принимают за болезненный бред. Норма, признаваемая антинормой, может иметь и обратную аберрацию — любая симуляция: и сумасшествие, и скотство с хождением на четвереньках, и скоморошество — может быть принята за норму. Последнее Андреев также находил у Н. Лескова [7, с. 59]. Пример скомороха Памфалона¹⁸ он приводил в ходе своих разъяснений сути «предумышленного скотства» Навуходоносора: «Разные бывают скоты, разные и герои, и в конечном предумышленном скотстве, пожалуй, больше Памфалон¹⁹ гордости и свободы, чем в геройстве: герой может рассчитывать на сочувствие, если не современников, то потомства... На что может рассчитывать „скот“?» [13, с. 212]. Отсылка к фигуре «грешного смехотворца и беспутника, оказавшегося способным ради любви к человеку проявить подлинное благородство и праведность» [7, с. 59] подтверждает, что авторское представление о «ненормальности» выходило за пределы простой симуляции. Андрееву свойственно было понимание особой миссии человека с поведением, отпадающим от нормы, а проблему, по мнению писателя, составляла неспособность окружения распознать добродетель «юродской провокации» [см. 6], отличив её от подменно-суррогатных форм. Уже в раннем своём письме Андреев рассуждает о бинарности вопроса, «что хорошо и что дурно» (норма–антинорма), сознавая, что «каждый день ... решал его по-новому, и делал попытки поступать так, как я [хочу] нахожу нравственным...»²⁰ [8, с. 397–398]. «Нравственное» в системе собственных, а

¹⁸ Рассказ Н. Лескова «Скоморох Памфалон» (1887).

¹⁹ Слово «Памфалон» вписано в основной текст письма.

²⁰ Интересны рассуждения о норме-антинорме в дневнике молодого Андреева. Запись от 27 марта 1897 года гласит: «Мне совершенно безразлична общая польза, если она не совпадает с моей. Ум, воспитанный в известных традициях, автоматически отмечает: это чёрное, это белое, но сердце не чувствует ни радости, ни горя. <...> ...я отчаяннейший эгоист. <...> И мне даже стыдно немножко, потому что этим я нарушаю приличия» [1, с. 42]. Здесь же о приличии как системе норм, предписывающей «людям известного имущественного и умственного ценза иметь соответствующие мысли и чувства» [1, с. 42]. «Хотя ум мой и автоматически, но в то же время и так упорно, повторяет

не общих ценностей даёт право на самые дерзкие выпады. Но в реальности, к счастью, писателю «они не удавались. Например, — признаётся он Горькому — я не мог красть» [Там же, с. 398], и в целом «подло действовать» [1, с. 44]. Сложный же комплекс внутренних противоречий, «когда язычник вступал в потасовку с христианином, а анархист тузил социал-демократа» [8, с. 398] Андреев разрешал тем, что в жизни продолжал «поступать ... по привычке» [Там же], то есть соответственно общепринятым нормам. Мыслилось же не «по привычке», а «по разуму», то есть в «предумышленных», по определению Андреева, дерзновениях. Неосуществимые в жизни, смелые прожекты стали возможны в формате литературно-художественных измышлений. Способность заглядывать, а порой и заступать за черту в поиске ответов на «проклятые» вопросы, стала критерием поведения ряда литературных персонажей Андреева. При этом их «ненормальности» далеко не всегда негативны. Их инициаторов Андреев наделяет экспериментально-провокативным образом мыслей и прописывает для них соответствующий сценарий поведения. Нестандартная проверка того, «что хорошо и что дурно», по принципу «поступать так, как я нахожу нравственным» в единственно возможном для этого пространстве — на бумаге — стала писательским кредо Андреева: «...я с искренним недоумением смотрю на людей, которые не пишут <не занимаются литературой — Л. И.> и живут, стараюсь представить себе, что же они в таком случае делают, и никак не могу. Спят, едят, танцуют, влюбляются... Но ведь всё это только условие и материал для писанья, а если они не пишут, зачем петь, спать и влюбляться? И я искренне жалею их и не могу поверить, чтобы и я когда-нибудь был таким» [8, с. 396]²¹.

В нестандартности подхода к художественному изучению жизни Андреев был искушён в самом начале своего творческого пути. Именно с этих позиций становится понятным странное, на первый взгляд, и даже дерзкое суждение писателя в его раннем письме о том, что всё написанное Горьким о босяках мог бы написать он сам [8, с. 400]. В качестве главного ценза полагалась, конечно, столь близкая писателю по духу свобода «бывших» людей от любых правил жизни, их независимость, столь заманчивая для

своё «чёрное», «белое», что если бы в жизни я удавился, пошёл наперекор этим определениям, то сам себя со свету сжил бы» [1, с. 44].

²¹ Сочинительство спасло Андреева и от юношеского недуга: «...водка поддерживалась бессмыслицей моей жизни. Только с начала моего писательства ... борьба стала успешнее, и постепенно, шаг за шагом, водка стала вытесняться из моей жизни. Стали появляться промежутки трезвости, сперва короткие..., потом более продолжительные и самопроизвольные.

С одной стороны, писательство, в котором я нашёл смысл моей личной жизни, с другой, два влияния — твоё <Горького — Л. И.> и Шурино сделали то, что водка стала редкою, умирающею случайностью; начал проходить страх, явилась надежда и радость освобождения» [13, с. 178–179].

самого автора, в юности мечтавшего «обратиться в „хитровца“» (босняка, обитателя ночлежек — Л. И.) [Там же, с. 398, 399]. Следовательно, такое поведение, а также его восприятие окружающими были предметом интереса Андреева задолго до того, как им была избрана литературная стезя. На этой же стадии мысль о независимом человеке, даже всего лишённого, но именно этим освобождённого от рабского закрепощения, рождало образ свободного царя: «Давно ещё, — вспоминал Андреев в письме 1899 года факт своей биографии, — ...я изображал... наслаждение человека, выведенного на торговую казнь, с которого снято всё: одежда, стыд и ложь — и который под плетью чувствует себя *свободным*, как *царь*» [8, с. 399]. Более того, это чувство важнее и ценнее идиллических мечтаний о времени, когда «всякая добродетель войдёт в привычку» [13, с. 196], ничего, кроме глубоко скепсиса, у автора не вызывавших: «Как бы хороши ни были все ... положительные построения „будущей жизни“, они всё же никуда не годятся, так как в том или другом виде преподносят одно: конец» [Там же]. Вместо ожидания счастливого времени Андреев готов, как и его побиваемый толпой царь²², испытывать и терпеть боль (например, в животе) и искушения славой, уверяя, что в случае, если бы ему «сказали наверное, что живот больше болеть не будет и я в воскресенье сделаюсь Толстым, — наверное — я, вероятно, напился бы с отчаяния и *разрушил бы все предначертания*» [Там же]. Это вынуждает думать, что и Андрееву-человеку, и его писательской музе просто необходимо «разрушение предначертаний», подобное случаю из воспоминаний детства писателя: «У меня был давно когда-то репетитор студент, и у него была гитара, и он однажды сел на гитару — захотелось послушать, как она будет трещать» [Там же]. Позднее в письме Горькому от 11 ... 14 февраля 1904 года (заметим, времени создания рассказа «Из глубины веков — авторская дата 14 февраля 1904 г.) писатель приводит показательное для природы его чувств умозаключение: «И скажу тебе <Горькому — Л. И.> по совести: живу я сейчас мило, благородно, трезвенно, сыто, почётно. ...и мысли у меня благородные — всё о свободе и любви, ... а минутами до остервенения жаль бывает того времени, когда и одиночество, и голод, и вражда, и пустыня, и чёрные провалы пьянства, и *сатанинская гордость под плевками*, и *гордые великолепные надежды на престоле отчаяния*» [Там же].

Однако воплотить столь сложный комплекс чувств и действий оказалось непросто не только в жизни с её устойчивыми стереотипами, но и во второй реальности, свободно создаваемой на бумаге. С одной стороны, потому, что

²² Если в данную категорию как её логическое продолжение вставить образ оплёвываемого, и в этом также проявляющего своё Божественное величие Иисуса Христа, то Андрееву ближе, пожалуй, Христом, изгоняющий торгующих из храма, нежели Христос-Спаситель.

писать так, как писал на тот момент близкий по духу автор босяков Горький, не представлялось возможным [8, с. 400], с другой — собственные литературные ранние опыты проходили в основном «по части умиления»²³, опротивевшей автору [Там же, с. 399]²⁴. Наконец, решение было найдено. О спасительном осознании своего пути в литературе Андреев сообщал следующее: «Явилась мысль очень простая, но очень [утеши<тельная>] радостная: ведь есть же у меня люди, порядки и вещи, которые я ненавижу? Есть же и люди и вещи, которые я люблю? Кто же мешает мне, раз у меня есть хоть крохотная способность владеть словом, сделать то, без чего я чувствовал себя несчастным: т. е. говорить *мою правду*? *Мою — какова бы она ни была?*» [Там же, с. 401]. Утверждение и пояснение того, какова она андреевская правда, находим и в «исповедальном» письме сентября 1903 года. В нём мысль писателя о сущности только ему присущей творческой манеры прозвучит уже не как гипотетическая реальность, а как чётко осознаваемый факт: «Никогда не пишу я нарочно о том, чего сам не пережил и не перестрадал... <...> ...и если вещи мои нравятся, то потому, что они *искренни* — то есть *правдиво выражают меня*. <...> Я много думаю о жизни и о смерти и чувствую в них глубокую тайну, но отношение моё к этой тайне как к опущенной занавеси: хочется приподнять её, а никак не залезать по ту сторону, в темноту, и там чревоуещательствовать» [13, с. 179–180].

Достижение этого этапа творческой эволюции Андреев обосновывает и чуть ранее в январском письме к Горькому, в котором, по сути, даёт ответ на

²³ К 1899 году в «Курьере» Андреевым опубликованы рассказы «по части умиления»: «Баргамот и Гараська» (№ 94 5 апреля 1898), «Алеша-дурачок» (№ 268, 269, сентябрь 1898), «Защита. История одного дня» (№ 308, 8 ноября 1898), «Из жизни штабс-капитана Каблукова» (№ 355, 25 декабря 1898), «Молодёжь» (№ 74, 76, март 1899), «В Сабурове» (№ 107 апрель 1899), «Петька на даче» (№ 3, 5, 7 август 1899). Подготовлены к печати «Большой шлем» и «Ангелочек», опубликованные в «Курьере». Однако были у Андреева попытки создать произведения в противном «умилению» духе, в частности рассказы «Загадка» (1895), «Оро» (1897), «Мать» (1898), «Держите вора!» (1899), более напоминающие зрелого Андреева. Однако, показательно, что эти вещи, как и более поздний рассказ «Из глубины веков», при жизни автора опубликованы не были.

²⁴ Впоследствии уже будучи популярным и читаемым автором Андреев заметит подобное и относительно зрелых своих вещей. Этот момент отразится в беседе с Петром Пильским:

«— И в литературе стали произрастать тоже только одни декорации, а нужна душа. И я вот всё время думаю, что и вы, и другие совсем напрасно похвалили мой «Рассказ о семи повешенных».

— Плох?

— И не плох, может быть, но писать такие вещи легче лёгкого. Никак я не пойму моего читателя: такие безделушки, как «Семь повешенных» нравятся, а «Царь-Голод» не нравится. Ну что может быть более потрясающего, чем самая простая и точная корреспонденция о повешенном человеке в каком-нибудь далёком и захолустном городишке?.. И больше я уже не читаю их, этих правдивых, ясных и ужасных известий. Веду статистику, но если бы ко мне пришли сейчас и рассказали, какое лицо было у приговорённого, у палача, у прокурора, я прервал бы рассказчика и не стал слушать» [17].

Там же: «А тайно сам я больше на стороне и своей «Тьмы», и своего «Проклятия Зверя», чем «Рассказа о семи повешенных», который похвалили и Вы, и Алексей Кириллов в «Весах», и, кажется, ещё многие. «Тьмы» так и не поняли, а, может быть, и я сам не сумел сказать так, как хотел» [17].

вопрос, оставшийся для него без ответа: «...я долго и бесплодно искал своё настоящее я, и странно это: совсем неожиданно я нашёл его в *своих* рассказах. Там нашло отражение *моё* глубокое, сокровенное, тайное, о чём я никогда не умел и не умею говорить. Там из-под кучи сора начал вырисовываться на свет тот самому мне неведомый новый человек, которого я, ещё робко, осмеливаюсь иногда уважать» [13, с. 173]. Из знаковых качеств этого нового человека в данном письме Андреев укажет лишь его двойственность, ту, что и ему самому свойственна и тяготила в общении с людьми, в частности с Горьким. Двойственность в андреевском случае — это сосуществование истинного и показного «я»²⁵, которых окружающие не могли распознать. Не исключено, что на основе представлений о своей правде, глубоко коренящейся в субъективно-личностном, нераспознанной окружающими, сокрытой спудом жизненных регуляторов и внутренних закрепощений, у Андреева и выросла мысль о провокации царя Навуходоносора — уже не жертвы безумия, а его сочинителя. Ношение маски безумца высвобождает истинное, «прокрустовым ложем» установлений и норм усечённое. Предумышленное высвобождающее безумие даёт Навуходоносору возможность моделировать новую реальность: проецировать всё, что угодно, и провоцировать окружающих на подлинное волеизъявление. И в свободном акте со-творения реальности Навуходоносор новыми глазами смотрит на мир.

Критическое отношение к окружающим, как один из «стимулов» «ненормального» поведения, Андреев щедро фиксировал в дневниках [1, с. 42, 44]. Мыслями о нём он поделился в своём раннем письме Горькому: «Если я до сих пор не научился ещё любить, то ненавидеть приходилось. Но... Не как враг ненавидел я действительность, а как раб её, исподтишка, с оглядкой и страхом. И сколько тут пришлось лгать — даже во сне бывало лжёшь, так как видишь людей, не какими их знаешь, а какими пожелаешь. И это было, кажется, самое ужасное, что мне пришлось испытать. Отчаяннейшее презрение к себе, ненависть к миру, сознание одиночества и жажда и страх смерти — вот тот дьявольский концерт» [8, с. 398], спасения от которого Андреев искал в состоянии, самым им квалифицируемое как временное безумие, обусловленное внутренней не всегда различимой окружающими правдой. В этом откровении 1899 года явлены все ключевые мотивы будущего

²⁵ В «исповедальном» письме к Горькому: «Быть может, и до тебя дошёл звон цепей. Ибо правда это: во мне ужасно много мещанского тяготения к благополучию, к погремущкам, к внешним знакам почёта; трусоват я, люблю поговорить о себе, а когда у меня болит мозоль на две копейки, беспокойство я делаю на сто тысяч. <...>

Но видишь ли: у меня всегда было смутное подозрение, что этот противный господин в лаковых сапогах, который так часто говорит о своём я, — не есть я» [13, с. 173]. Далее: «...нужно, чтобы и ты знал эту несчастную двойственность, чтобы и ты не смешивал моих лаковых сапог с моим настоящим я» [13, с. 174].

замысла о Навуходоносора, как-то: одиночество, спасение во «временном безумии» от лжи и ненависти к людям рабской психологии, наконец, смерть, ощущаемая во взаимоисключающих желаниях — жажде её и страхе перед ней. Позднее на начальной стадии работы над Навуходоносором в форме драмы «Царь» в плане задуманного произведения Андреев зафиксировал составляющие характера главного героя²⁶, среди которых обозначит «ужас непостижимой смерти» [2 (коммент.), с. 749]. Отмеченная же ранее «жажда смерти» в замысле драмы о царе, возможно, трансформирована в «жажду животности» [Там же] как временной смерти²⁷ истинного «я» Навуходоносора.

Тема Навуходоносора — царя, сбрасывающего с себя оковы властелина, — проецировалась в сознании Андреева массой ментальных скреп, но так и не далась автору. Возможно, потому, что в творческом процессе не выдерживала «конкуренции» с подобными образами «идейных» бунтарей Саввы Тропинина, Сашки Жегулева, фигурами из библейского пласта — искусителем Анатэмой, Самсоном в оковах лжи и обмана, а позднее — самим князем тьмы с его inferнальной игрой человечеством. Но ближайший к Навуходоносор, конечно же, Савва. По поводу пьесы об иконоборце примечательны сомнения Андреева в том, что её художественный замысел будет понят. Об этом автор также рассуждает в эго-документе: 8 марта 1906 года в письме брату Павлу Андреев мысли по поводу пьесы «Савва» начинал уже знакомой сентенцией о безумии как форме острашения: «Конечно, нужно быть немного сумасшедшим, — пишет Андреев о себе как создателе столь необычного образа. — Много — нехорошо, посадят, а немного — *придаёт жизни особый, острый вкус, отвлекает от её лживо-реального, делает неисчерпаемо богатой*» [4, с. 276]. Осознавал Андреев, что и реакция на то, что им реализовано в «Савве», не будет однозначна, и хорошо понимал механизм читательско-зрительского восприятия: «...здоровые люди придут в огорчение и недоумение. <...> Безумно! Дико! Наконец просто так невозможно. А он <Савва — Л. И.> задумал и уверен, что это хорошо и что это можно. Трезвому уму понять это нельзя; трезвый ум склонен к трезвой справедливости и сейчас же начнёт выбирать, что хорошего можно оставить, а так как всё хорошее обязательно с другого боку плохо, а плохо — хорошо, то, в конце концов, всё и оставит» [Там же]. Под эпитетом «трезвый» понимается

²⁶ «Личность — Екклезиаст + Навуходоносор. „Суета“ и ужас непостижимой смерти. Жажда животности. Пустыня» [3, с. 101; 2 (коммент.), с. 740].

²⁷ Подобно мнимой смерти в некоторых обрядах инициации.

ум, шлифованный усреднённым нормам. С этой позиции многое задуманное и осуществлённое героями Андреева кажется вопиющим, возмутительным. Ну а задумку Саввы с позиций нормы (в том числе и политических программ времени) нельзя, по мысли писателя, квалифицировать иначе, как «безумие» [Там же]. Однако приводимые в письме к брату пояснения выражают андреевский замысел однозначно, как и посыл автора, который почти в точности дублирует специфику двумя годами ранее созданного сюжета о Навуходоносоре: «Едва ли поймёт кто и истинный смысл вещи: как *последнюю крайность против гнусностей жизни*» [Там же]. А гнусностью, по убеждению Андреева, является характерное для современного «культурного» европейца «чувство собственности» — «чувство осязания», «так же чувство приличия, порядка, „уважения к закону,“, даже если «закон палка — уважают эту палку» [Там же]. «Всё глупое, дрянное..., — заключает Андреев, — здесь <в Европе — Л. И> отлилось в железную несокрушимую форму, ибо вошло в душу» [Там же]. Целью безумной провокации андреевского Навуходоносора, а затем Саввы, Сашки Жегулева и др. есть эти «железные» формы общественного сознания, поработившие человека, исказив всю его природу. Опасение вызывает лишь то, что «некультурные», с этой точки зрения, русские люди, ранее в уважении к «палке» не замеченные, настойчиво к этой норме стремятся: «Ибо вырождается человек, мельчает, тупеет среди этих железных форм и рабства» [Там же]. Незавидна перспектива и стран с «железными законами»: «Возьмите все существующие республики, где правят хорошо, — Францию, Швейцарию, Америку; что слышно оттуда о движении человека вперёд — к разуму, к искусству, к познанию, к социальной, наконец, справедливости? Ничего. Мёртвые страны. Работают, едят, пьют, умирают. И это всё» [Там же, с. 276–277]. Далее: «Здесь <в Европе — Л. И> я... начинаю серьёзно — и без всякой мистически-славянофильской подкладки — думать, что если придёт откуда-нибудь свет, то не иначе как с востока — из России. ...но Европа и дети её, Америка и Австралия, по-видимому, конченные страны» [Там же, с. 277].

Как видим, размышления Андреева в духе безумных проверок-взрывов его Навуходоносоров-Савв касались широкого круга проблем, вплоть до решения вопросов мирового устройства. Однако множественные попытки после рассказа «Из глубины веков» переосмыслить сюжет о безумии Навуходоносора в максимально точном соответствии мысли писателя так и не осуществляются. Одним из отголосков неотступной, но так и не поддавшейся темы гордого и безрассудного Вавилона можно считать «превесёленький рассказ из быта сумасшедших» [13, с. 228] «Призраки» (11 октября 1904 г.) о круговерти безумства в лице пациентов психиатрической лечебницы и их

доктора Шевырева, коротающего свои серые вечера в ресторане под названием «Вавилон»²⁸.

Замысел же о царе Навуходоносоре для исследователя интересен не только с точки зрения оригинальности художественного переосмысления библейского сюжета, но и ходом формирования своего неповторимого «хромосомного» набора того, что Андреев называл «моя правда». Информацию о предпосылках, о спорадичных и бессистемных мысленных началах и интуитивных угадываниях содержат эго-документы Андреева. Отражённые в них я авторские «настроения», представления о жизни, порядок и направление мыслительных потоков дают представление о «цепочке» формирования многих творческих проектов и художественных конструкторов.

В основу одной из оригинальнейших интерпретаций Леонида Андреева библейского Навуходоносора легли не только художнические, но и субъективные психо-эмоциональные и ментально-мыслительные проекции авторского сознания. Об их укоренённости в структуре созданного писателем образа, а также мыслимых им, но, увы, неосуществлённых переработках, свидетельствуют эго-документы, в частности письма Андреева. Существен для творческой манеры этого писателя в целом и для анализируемого нами случая факт, что нарочно придуманных, не пережитых и невыстраданных лично автором событий нет, а все его вещи *правдиво выражают* его «я». Если принять его во внимание, то именно эго-документальное наследие Андреева является лучшим способом понять, что явилось подпочвой его художественных замыслов. Даже если принять во внимание свидетельство Андреева о том, что многие его произведения (как, например, «Дни нашей жизни», «Чёрные маски», «Сын Человеческий», «Анатэма») — «импровизации» (S.O.S, с. 23), то всё же импровизации, по признанию самого автор, не всегда совершенно новы, но также и планы «только раньше слегка продуманы, без деталей и без плана» [Там же]. То есть и импровизация имела конструктивную основу, выявление которой и в академическом осмыслении наследия писателя и в рамках продуктивных для современного состояния науки о писателе всех ценно.

²⁸ Помимо яркой библейской символики Вавилона — образа суетливого и падшего существования (в противоположность Небесному Иерусалиму), его привязки в Священной истории с судьбой еврейского народа в период властвования Навуходоносора II (Исаия 14: 13-14), у Андреева оним «Вавилон» имеют и сугубо биографический аспект. Н. Н. Фатов свидетельствует, что ресторан с таким названием реально существовал в Орле [18, с. 252]. Поэтому логично предположить, что знакомая с детства реалья дала проекцию в сознании, а потом и в творческое мышление как художественный конструктор.

Литература

1. Андреев, Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подг. Текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), сост., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 296 с.
2. Андреев, Л. Н. Из глубины веков // Андреев, Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. Т. 4 : Художественные произведения 1904–1905 гг. С. 246–264.
3. Андреев, Л. Н. Из глубины веков. Царь/ Публ. Л. А. Иезуитовой, вступ. ст. Л. Н. Афонина // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск, 1983. С. 99–130.
4. Андреев, Л. Н. Неопубликованное письмо Леонида Андреева / Публ. И. Андреевой-Рыжковой и А. Богданова // Вопросы литературы. 1990. № 4. С. 275–277.
5. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. М. : Художественная литература, 1990–1996.
6. Антощук, Л. К. Юродская провокация в рассказе Л. Н. Андреева «Тьма» // Вестник Томского гос. пед. университета. Сер. Гуманитарные науки (Филология). 2004. Вып. 3 (40). С. 78–85.
7. Афонин, Л. Н. Леонид Андреев (из неопубликованного). Орёл : Изд. Александр Воробьёв, 2008. 103 с.
8. Дэвис, Р. Д., Козьменко, М. В. Неизвестное письмо Леонида Андреева к Максиму Горькому / Публик., подгот. текста, коммент. Р. Д. Дэвиса и М. В. Козьменко // «Сложная целостность» литературы. Исследования и публикации. К юбилею В. А. Келдыша / Отв. ред. В. В. Полонский. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 392–403.
9. Икитян, Л. Н. Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Икитян Людмила Нодариевна. Симферополь, 2011. 219 с.
10. Икитян, Л. Н. Экспериментальные сценарии неклассического поведения в творчестве А. С. Пушкина и Л. Н. Андреева // Культура народов Причерноморья. Симферополь : Межвузовский центр «Крым», 2010. Т. 2, № 183. С. 194–198.
11. Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками / Людмила Кен, Леонид Рогов. – СПб.: «КОСТА», 2010. – 432 с.
12. Красильников, Р. Л. Проблема героического в творчестве Леонида Андреева // Вестник Череповецкого государственного университета. 2012. № 2. Т. 2. С. 103–106.

13. Литературное наследство. Горький и Л. Андреев. Неизданная переписка. – Т. 72. – М. : Наука, 1965. – 632 с.
14. Назаров, И. А. Своеобразие решения темы безумия в рассказе Л. Н. Андреева «Из глубины веков (Царь)»// Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. №. 8-1 (26). С. 116–118.
15. Назаров, И. А. Художественное воплощение феномена безумия в творчестве Л. Н. Андреева : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Назаров Иван Александрович. М., 2013. 243 с.
16. Петрова Е. И. Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Петрова Екатерина Ивановна. М., 2010. 195 с.
17. Пильский, П. М. Леонид Андреев [Электронный ресурс] // Критические статьи. Т. 1. СПб. : Прогресс, 1910. С. 1–40. URL: <http://www.trediakovsky.ru/leonid-andreev-o>
18. Фатов, Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева / Ред. и предисл. О. В. Вологиной. Орёл: Издатель А. Воробьёв, 2010. 272 с. (переизд. Книги 1924 г.)

~

УДК 1(091)

Демидова Серафима Александровна

Кандидат философских наук,
доцент кафедры социальных наук и технологий,
Национальный исследовательский технологический университет «МИСиС»;
Российская Федерация, Москва, e-mail: amifares@mail.ru

**«ПРАВИЛА ДОБРА»: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ АКСИОЛОГИЯ
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА**

В статье рассматриваются особенности экзистенциальной аксиологии Леонида Андреева, в которой выражены основные философские проблемы эпохи «переоценки ценностей». Ценность в её экзистенциальном аспекте выступает у Андреева в качестве смыслообразующего основания человеческого бытия. В то же время в художественном мышлении Андреева производится ревизия традиционных аксиологических систем координат, в результате чего устойчивое противопоставление добра и зла теряет характер субстанционального противоречия. Исследование «парадоксально-диалектического восприятия» категорий добра и зла в художественном дискурсе Андреева позволяет выявить аксиологические модусы антиномической антропологии писателя, базовым из которых является свободный акт любви, способной преодолеть ограниченность рационалистического миропонимания.

Ключевые слова: Леонид Андреев, экзистенциализм, аксиология, экзистенциальная аксиология, абсурд, добро и зло, любовь, ценности, русская литература, русская философия.

Serafima A. Demidova

PhD in Philosophy science,
National University of Science and Technology «MISiS»;
Russian Federation, Moscow

**“THE RULES OF GOOD”: THE EXISTENTIAL AXIOLOGY
OF LEONID ANDREEV**

Abstract. *The article discusses the features of the existential axiology of Leonid Andreev, which expresses the main philosophical problems of the era of “reevaluation of values”. Andreev interprets the philosophical perception of the*

“Value” concept in its existential aspect as the meaning-forming foundation of human existence. At the same time, Andreev's artistic thinking revises the traditional axiological coordinate systems. The result of such revision is that the steady opposition of good and evil loses the character of the substantial contradiction due to the mutual transition of these categories into each other. The study of the “paradoxical-dialectical perception” of the categories of good and evil in Andreev's artistic discourse reveals the axiological modes of the antinomic anthropology of the writer-philosopher, the basis of which is a free act of love that can overcome the limitations of a rationalist worldview and therefore is the highest value.

Key words: Leonid Andreev, existentialism, axiology, existential axiology, absurdity, good and evil, love, values, Russian literature, Russian philosophy.

Для цитирования:

Демидова, С. А. «Правила добра»: экзистенциальная аксиология Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 90–100.

С момента появления на философском горизонте аксиологической проблематики встал вопрос переоценки ценностей. Как правило, критике подвергались традиционные ценностные системы координат, в которых антиномия добра и зла являлась ключевой. Сама постановка вопроса о том, насколько важны традиционные ценности, говорит о проблематичности понятия ценности как таковой. Вопрос об онтологическом статусе ценности и расстановке фундаментальных этико-философских категорий в аксиологической системе координат тем более важен потому, что они пронизывают все аспекты жизнедеятельности личности, общества и государства на протяжении всей истории существования человечества. Сегодня с возрастанием роли антропоного фактора в развитии социоприродной среды исследование сущности, значения, влияния ценностей становится важнейшей задачей современного социально-гуманитарного знания.

Н. О. Лосский в своём труде «Ценность и бытие» пишет, что «ценность есть нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждого события, и каждого поступка. Всякое малейшее изменение, вносимое в мир каким бы то ни было деятелем, имеет ценностную сторону и предпринимается не иначе как на основе каких-либо ценностных моментов и ради них» [11]. Причём философ отмечает, что именно вездесущность аксиологии является фактором, чрезвычайно затрудняющим опознание и выработку отвлечённого понятия ценности. В наиболее общем

виде под ценностью, «воплощающей собой единство единичного и всеобщего» [Там же, с. 68], может пониматься «комплекс направленных от субъекта к объективной реальности волевых, эмоциональных, интеллектуальных переживаний, воплощающих собой наиболее значимые целе- и смыслодержавшие притязания и устремления» [4, с. 109]; «идеальный феномен, особенностью которого, в отличие от материальных объектов, является принадлежность к субъективному восприятию и сознанию» [3, с. 67]. Ценность императивна: принятие, интериоризация ценности обуславливает особенности восприятия, интерпретации тех или иных социокультурных процессов с позиций их соответствия / несоответствия духовным основаниям эпохи. Ценность экзистенциальна: выступая ориентиром деятельности личности, она «определяет направление саморазвития, воплощает в себе субстанционально-значимые идеи человеческой экзистенции, его желание смысла и совершенства в бытие» [Там же, с. 73]. Применительно к области художественного творчества ценность представляет собой основу экзистенциального мировосприятия, экзистенциального сознания автора как «философски-художественного феномена, существующего одновременно в двух ипостасях: как индивидуальный поведенческий текст писателя (повседневное-экзистенциальное сознание) и как тип художественного мышления, реализующий себя в различных формах художественного письма» [9, с. 192].

Экзистенциальное сознание писателей Серебряного века, эпохи «переоценки всех ценностей», особенно ярко проявилось в отношении к традиционным ценностным установкам как в сфере повседневности, так и в сфере художественного творчества. В эту эпоху происходит своего рода «ментальный взрыв», в результате которого, как пишет Н. Л. Лейдерман, «трещина» «прошла по всему зданию духа, потрясши все устои веры в смысл жизни, в бессмертие души, поставив под сомнение всю систему воззрений, убеждений и норм, выработанных человечеством в течение многих столетий и обеспечивавших гармонию человека и мира» [10, с. 27]. Человечество в эту эпоху оказалось в «пограничной ситуации» (К. Т. Ясперс) утраты прежних интенций развития, переосмысления традиционных ценностей при отсутствии новой системы аксиологических модусов, способных обеспечить ценностную основу бытия личности и общества. Л. И. Шестов назвал эту ситуацию «апофеозом беспочвенности», которая вначале XX века затронула не только отдельные индивидуумы, но целые социальные слои российского общества.

Философское решение проблемы переосмысления системы ценностей нашло своё воплощение в творчестве Леонида Николаевича Андреева (1871–

1919). Одним из произведений, наиболее полно, на наш взгляд, отражающих особенности экзистенциальной аксиологии писателя, является философский рассказ «Правила добра» (1911). Как следует из его названия, в центре внимания автора добро как одна из абсолютных базовых ценностей. Уже в первых строках произведения проявляется интенция, свойственная многим мыслителям «русского культурного ренессанса», а именно — стремление к проблематизации традиционных (христианских) ценностных установок. В традиционных аксиологических системах добро определяется как всеобщее благо, идеальное состояние личности и общества, которое непременно должно иметь позитивное восприятие. Отсюда риторический вопрос в самом начале произведения: «Кто не любит добра?», который автор повторит в конце уже с печально-ироническим оттенком. Этот рассказ не только эксплицирует такие базовые для Андреева ценности, как добро, любовь, справедливость, совесть, милосердие, красота, и их взаимодействие, но также наиболее полно в творчестве писателя иллюстрирует принцип антиномизма, как отражение антиномичности бытия и человеческой природы.

Добро в рассказе «возлюбил» чёрт, «огорчённый унылый дьявол», традиционно в христианской мировоззренческой парадигме выступающий символом зла — универсалии, противостоящей добру. Об аналогичном желании будет заявлять чёрт Достоевского в беседе с Иваном Карамазовым: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра» [6, с. 82]. Чёрт из «Братьев Карамазовых» объявляет себя любящим истину и стремящимся к добру. Именно таким, слишком похожим на человека, предстает и пожилой чёрт Носач из «Правил добра» — «готовым на всякие жертвы», но по природе своей не умеющим любить ангельской любовью, однако и зла делать не желающим. Соответственно, читатель рассказа Андреева фиксирует парадоксальность ситуации: с одной стороны — чёрт, стремящийся к добру, но не способный понять, каким образом его «творить», с другой — служитель церкви, попик, не способный объяснить сущность добра, и более того радующийся сожжению еретика (т. е., по сути, злу): «Еретика долго жгли, и народ радовался» к удивлению чёрта: «Так ведь сказано же: не убий! А вы человека убили и радуетесь!» [1, с. 29]. Уже из этого следует, что в художественном мышлении Андреева противопоставление добра и зла не субстанционально: одновременно присутствуя в сознании человека, добро и зло формируют противоречивость миропонимания личности. Диалектика добра и зла, которые сталкиваются друг с другом в сердце человеческом («В мире Дьявол

с Богом борется. А поле их битвы – сердца людей», Ф. М. Достоевский), экстраполируется в сферу фантастических взаимоотношений чёрта и попа. Художественная антропология Андреева рисует человека парадоксального: глубоко порочного и в то же время имеющего особый талант, обозначаемый автором термином «совесть»: «Вон у добрых людей, рассказывают, голос такой есть, внутренний, указывающий пути добра, а какой может быть у дьявола голос?» [Там же]. Совесть представляется автором как иррациональное начало, противопоставленного лукавому мудрствованию, за которым неотступно следуют мыслительные противоречия, не имеющие разрешения: «Только от ума и действует дьявол» [Там же].

В данном аспекте разум, рациональное начало человека, воспринимается как ценность, оппозиционная совести и любви — началам свободным и творческим, как нечто, что их ограничивает, лишает возможностей максимально полного самопознания, самовыражения. Здесь имеет смысл провести параллель с представлениями о разуме Ф. М. Достоевского и Л. И. Шестова. Для Достоевского «разум — подлец», поскольку может оправдывать любые человеческие мерзости; для Шестова же разум есть следствие изначально неверного выбора человека в раю: вкусить плод с дерева познания добра и зла (вариант Змея), а не с дерева жизни (с которого заповедовал вкушать плоды Бог). Для Достоевского и Шестова разум по определению лукав и противопоставлен свободному творческому волеизъявлению человека. Однако это вовсе не значит, что разум есть противник добра. Напротив, он отстаивает добро, но рационализированное добро, выродившееся в абстрактную мораль, лишается свободы и приобретает функцию карательную — наказывать за проступки. В силу этого правила добра становятся законами, за нарушение которых неминуемо следует кара. Такие правила — это созданные разумом отвлечённые предписания. Добро при этом, по верному замечанию С. И. Гесена, «формулируется в чисто отрицательных положениях, принимающих характер жёстких рассудочных заповедей, и так как эти общие правила могут только отвлечься от реальной индивидуальности человеческой жизни, но бессильны её упразднить, то они неудержимо возрастают в числе, беспорядочно нагромождаясь друг на друга» [5, с. 564].

У Андреева, как и у Шестова, нет общего критерия, по которому можно отличить добро от зла: «Люди не могут принять свободу. Людям нужны законы, определённый, раз навсегда установленный порядок, чтобы различать, что истина, что ложь, что можно, что нельзя» [17, с. 86]. К деяниям человека нельзя подходить как к частному случаю общего закона. Подлинное добро или зло никогда не действуют согласно общему правилу. Но

дьявольский тонкий ум не терпит «мутящих разум» противоречий, поэтому андреевский чёрт не в силах преодолеть антиномии «добро–зло» — антиномии не логической, а жизненной, поэтому являющейся главной антиномией. Вся жизнь охвачена этим внутренним противоречием, которое лежит в основе всех бесконечных страданий и трагедий человеческих [15, с. 66]. Не получается обнаружить единый закон, единое правило, единое общее начало и у старого богобоязненного попа. И от этого становится страшно и попу, и чёрту: «Есть ли что страшнее: стремиться к добру так неуклонно и жадно и не знать ни облика, ни имени его!» [1, с. 21].

Сами представления о добродетели и грехе, добре и зле становятся зыбкими в свете постановки проблемы разума и свободы воли человека. Возможно ли вообще разрешение антиномии двух взаимоисключающих тезисов о добре и зле, любви и ненависти, правде и лжи, Боге и Дьяволе? Ответ Андреева — «нет». Само человеческое бытие в своих истоках и своих основаниях антиномично. Таким образом, рациональное разрешение этой антиномичности для Андреева всегда есть ложь. Абстрактность в представлении о добре и зле приводит к тому, что в процессе реального осуществления нравственных максим они становятся относительными и условными предпосылками к действиям, о чём свидетельствуют следующие слова наставника Носача: «Вижу я, — говорит попик, — что иногда хорошо любить, а иногда хорошо и ненавидеть; иногда хорошо, чтобы тебя били, а иногда хорошо, чтобы ты и сам кого-нибудь побил. Вот оно, сударь, добро-то» [1, с. 24–25]. Поэтому главными качествами для Андреева будут являться свобода выбора человека, «способность поступать в соответствии с тем, что говорит его сердце и его совесть, а не нравственные, религиозные или общественные постулаты, какими бы авторитетными они не казались» [14, с. 91]. Такое положение человека в бытии, при котором он ежеминутно встаёт перед необходимостью совершать выбор между Богом и дьяволом, и вместе с тем проделывать философскую работу по определению того, что есть добро и зло, является глубоко трагичным.

Человечество, питающееся от дерева познания добра и зла, но не от дерева жизни, подменяет живого Бога абстрактным добром, привлекательным своей рациональностью и выверенностью правил. Живой же Бог представляется иррациональным, и потому отталкивающим, о чём Андреев пишет так: «Кому же верить, как не Богу, а сам Бог нынче одно говорит, завтра другое, а то и сразу говорит и то и другое; в каждой руке у Него по правде, и на каждом пальце по правде, и текут все правды, не смешиваясь, но и не соединяясь, противореча, но где-то такое в своем противоречии странно примиряясь. Но где?» [1, с. 27]. Этот вопрос

«евклидова ума», поставленный Андреевым, принципиально отверг бы Лев Шестов, для которого вера в Бога должна быть абсолютной и лишённой вопрошания. Для Андреева же, как и для Достоевского, ответ на этот проклятый вопрос однозначен лишь при одном условии: эти противоречия перестают существовать в любви как главнейшей общечеловеческой ценности. Именно любовь, а не абстрактное добро с его правилами являет собой точку примирения противоречий. Однако познать любовь как высшее проявление добра андреевскому чёрту не дано, а наставляющий его в вере попик не в силах додуматься до этого открытия. Так как все усилия героев рассказа направлены на то, чтобы избежать антиномичности человеческого, а вместе с тем и трагического дьявольского удела. В рассказе есть два момента, когда герои близки к преодолению внутренних противоречий. Первый, когда попик из сострадания обнимает и целует измученного терзаниями беса¹; второй раз, когда Носач горько плачет об умершем своём духовном наставнике, единственном друге и бескорыстном советчике. Это моменты непосредственного, искреннего соучастия, когда неясно откуда возникшая в душе героев любовь пробуждает в них незримый внутренний свет и обыкновенные по-детски очистительные слезы.

Любовь и совесть — важнейшие ценности в художественной картине мира Андреева². Они являют собой иррациональное в природе человека и, вместе с тем, божественное. Андреев противопоставляет их добру и разуму. Андреев словно спрашивает: «Чего же стоит добро, если ему нельзя обучить черта?». Писатель-философ, кажется, даже приходит к утверждению, что этика как таковая от лукавого — «злая шутка дьявола над человеком», который своей целью ставит сделать его жизнь невыносимой, безрадостной и мучительной из-за неразрешённости нравственных вопросов: «Никогда не узнаю я правды и никогда не пойму, что такое добро. Быть же мне вовеки несчастным и в жажде добра вовеки неудовлетворённым. Проклят я вовеки» — восклицает чёрт [1, с. 35].

Для чёрта невозможно творить добро без рационалистического понимания добра. Чёрт не может быть иррационалистом. Человек же, в понимании Андреева, рационален и иррационален одновременно.

¹ Поцелуй дьявольского чела выступает у Андреева, по сути, отсылкой к «Легенде о Великом Инквизиторе», к пониманию любви Достоевским, когда, по словам Н. О. Лосского, люди «руководятся в своём поведении любовью к Богу, а, следовательно, вместе с Богом, и любовью ко всем сотворённым» [Лосский Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 220].

² Поступки старого чёрта и попаки на протяжении всего рассказа воплощают естественное добро и подлинную любовь, но, к сожалению, герои «Правил добра» об этом не ведают.

Рациональное обуславливает все человеческие системы, от религии до философии и науки. Рационалистические интерпретационные схемы и сводят сложность мира к условным дихотомиям «добро — зло», «ангел — бес», «мы — они». Пользуясь этими упрощёнными и тем удобными схемами, «мы» (попик) можем радоваться смерти «они» (еретик), не осознавая, что в данный момент в сознании личности синтезируются оппозиции «добро — зло», формируя парадоксальность человека, который «вместил в себя Бога и Сатану — и как страшно томятся Бог и Сатана в этом тесном и смрадном помещении!..» (Л. Н. Андреев «Дневник сатаны»). Однако подобные схемы, приводящие к утрате «человеческого в человеке», они не имеют отношения к базовым ценностям, таким как совесть, милосердие, справедливость. Поэтому мир, созданный Андреевым, «не согласуется с устойчивыми религиозными или антропоцентрическими моделями» [16, с. 53]. Такой принцип творческого конструирования мира писателем был обусловлен характером самой эпохи, которая дала запрос на переоценку традиционных ценностей, и в результате «освящённые христианством абсолюты обнаружили свою относительность, так как жизнь гораздо сложнее» [13, с. 222].

Андреев в рассказе «Правила добра» обнажает не только трагизм современной ему эпохи, но и «глупость, пошлость, несостоятельность господствующих ценностных норм, претензий обывателей-“нижечеловеков” на владение истиной» [Там же, с. 224]. В этом смысле художественное мышление Андреева находится в том же русле, что и мышление Достоевского и Шестова. Сомнения Андреева в самом наличии истины во многом перекликаются с идеей Достоевского о расколотом человеке, который вынужден ежеминутно совершать экзистенциальный выбор и нести за него ответственность, и философией последователей — экзистенциалистов XX века. Сомнения в том числе и в выборе в качестве основополагающей идеи «непротивления злу» (Л. Н. Толстой), которую Андреев категорически не принимает, подвергая критике мотивы «бездейственности христианской проповеди в современном безнравственном мире» [Там же, с. 224]. Ценность непротивления злу лишается своей силы, поскольку в экзистенциальном мышлении Андреева утрачивает значение сама антиномия добра и зла. В рассказе Андреев через мытарства совершающего добрые поступки чёрта рисует отрицательную силу добра, берущую начало в евангельском завете «не противься злу»: «Непротивлением злу, возведённым в отвлечённый закон безжалостного общего долга, ближние принуждаются терпеть зло, т. е. террор других, так же как и воинствующий утопизм принуждает других терпеть временное зло во имя вечного идеала. Отвлечённое непротивление злу само собой перекидывается в свою противоположность. Ибо в самой отвлечённой

общности закона есть уже зародыш принуждения» [5, с. 568]. Добро при непротивлении злему началу вырождается в сумму отрицательных заповедей, уводя человека от истины, точно так же, как добро, получившее моральное дозволение карать «не-добрых».

В философском «диалоге» с Толстым Андреев спорит с великим художником-мыслителем, имевшим для писателя «особенное значение». Совершенно в духе Евангелия Толстой уверен, что зло может быть преодолено только силами самого добра и не может быть побеждено ненавистью и злобой. Андреев восстаёт против самой отвлечённости общего закона непротивления, поскольку в ней уже заключена несвобода: «...хорошо любить, а иногда хорошо и ненавидеть; иногда хорошо, чтобы тебя били, а иногда хорошо, чтобы ты и сам кого-нибудь ударил» [1, с. 24]. В размышлениях над проблемой борьбы со злом Андреев сходится с суждением И. А. Ильина о том, что «прав тот, кто оттолкнёт от пропасти зазевавшегося путника; кто вырвет пузырь с ядом у ожесточившегося самоубийцы..., кто бросится с оружием на толпу солдат, насилующих девочку» [8, с. 54]. В «Правилах добра» благочестивый попик, узнав о том, что чёрт, решив не противиться злему, не спас от убийства женщину и ребёнка восклицает: «Ах, боже мой! Ведь ты чёрт, ведь у тебя же есть рога! — ты его <грабителя — С. Д.> бы рогами, рогами! Ты бы его огнём серным!» [1, с. 24]. Андреевский дьявол рационален, и потому толстовская предельно рациональная и простая доктрина ему симпатична. Однако «добро, выродившееся в простую сумму чисто отрицательных заповедей, уводит человека уже не назад к природе, а в пустыню неделания, которую оно воздвигает внутри самой души человека» [5, с. 564]. Поэтому дьявол так и не приходит к решению, что есть истинное добро и что является собой зло, он удаляется в свой тёмный чердачный угол, чтобы там замереть в бездействии.

Продолжением подобной логики закономерно становится принцип абсурда. Следует отметить, что абсурд явился «ведущим принципом жизневосприятия русского человека в последние два столетия и мощным источником художественных открытий, в которых русское искусство предвосхитило, а затем трансформировало западноевропейские тенденции» [7, с. 21-23]. Для Андреева всеобщий абсурд есть способ экзистенциального жизневосприятия, и также ценно-смысловой и эстетически-структурный принцип его художественно-философской системы. Иначе говоря, абсурд — сама основа ценностного сознания, как творческого, так и собственно жизненного экзистенциала писателя. Главным источником абсурда у Андреева выступает «трагическое чувство вечности, небытия, хаоса, мировой пустоты» [2, с. 572], охватившее человечество в начале прошлого века.

Содержание произведений Андреева — это трагедия одинокого человека перед «лицом абсурда». В данном конкретном случае — трагедия разума, которого хватает лишь для того, чтобы осознать собственное несовершенство, собственную порочность, обусловленные неумением любить: «Какой же был бы я чёрт, если бы мог возлюбить? Не чёрт бы я был, а ангел, и не я тогда у вас, а вы бы у меня учились» [1, с. 18]. Парадоксальный образ чёрта, который искренне стремится к добру, порождается трагической раздвоенностью Андреева между богоборчеством и неутоляемой жаждой Бога.

Как видим, исходные ценностные установки в основе мировосприятия Андреева характеризуют писателя как носителя и выразителя рубежного сознания с его переоценкой всех прежних аксиологических критериев. При этом ценностная система координат не является у Андреева стабильной, раз и навсегда заданной и неизменной идеальной конструкцией. В кризисные, пореформенные эпохи ценности подвергаются кардинальному осмыслению и переосмыслению (переоценке), что находит свое отражение в становлении особого экзистенциального сознания в целом и индивидуального мировосприятия личности. Андреев, наглядно отображая и концептуально раскрывая в своём творчестве алогизм и иррациональность бытия, приходит к мысли о том, что традиционные в аксиологии противопоставления (добро — зло) для оказавшегося в глобальной экзистенциальной ситуации человека начала XX века перестали работать. Переоценивает писатель-философ и ценность разума, противопоставляя ему ценности любви и совести. Мастерски владея экзистенциальным «инструментарием», Андреев репрезентирует в своём художественном творчестве представление о человеке как о постоянно меняющейся сущности, поставленной перед необходимостью совершать свободный выбор и нести экзистенциальную ответственность за него. Рассказ «Правила добра» эксплицирует экзистенциальную по своей сути систему ценностных координат Леонида Андреева, подробно вербализируя собственный иррациональный опыт писателя, который отражает его парадоксально-диалектическое восприятие, сформированного в условиях тотальной переоценки традиционных ценностей.

Литература

1. Андреев, Л. Н. Правила добра // Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1994. С. 13–36.
2. Андреев, Л. Н. Проза. Публицистика. Критика и комментарии: Материалы методические / Сост. авт. предисл., коммент., справ. метод. материалов П. В. Басинский. М. : АСТ : Олимп, 2001. 699 с. (Серия «Школа классики»).

3. Баева, Л. В. Ценности изменяющегося мира: экзистенциальная аксиология истории: монография. Астрахань : Астраханский государственный университет, 2004. 277 с.
4. Баева, Л. В. Ценности как экзистенциальный выбор // Ценности и смыслы. 2011. № 6 (15). С. 108–115.
5. Гесен, С. И. Лев Толстой как мыслитель // Гесен, С. И. Избранные сочинения / Сост. А. Валицкий, Н. Чистякова ; Вступит. ст. А. Валицкого. М. : РОССПЭН, 1999. С. 545–576.
6. Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы // Полное собрание Сочинений: в 30 т. Т. 15. Л., 1976. С. 82.
7. Злотникова, Т. С. Абсурд // Энциклопедия культурологи: в 2 т. М. : РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 21–23.
8. Ильин, И. А. О сопротивлении злу силою. Берлин : Тип. о-ва «Presse», 1925. 221 с.
9. Кошечко, А. Н. Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф. М. Достоевского (к постановке проблемы) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 7 (109). С. 192–199.
10. Лейдерман, Н. Л. Траектории «экспериментирующей» эпохи // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1 : Новые художественные стратегии. Екатеринбург : УРо РАН, 2005. 465 с.
11. Лосский, Н. О. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1953. 406 с.
12. Лосский, Н. О. Ценность и бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей [Электронный ресурс]. Париж: YMCA-PRESS, 1931. URL: <http://psylib.org.ua/books/lossno1/index.htm>. Дата обращения: 04.09.2019
13. Московкина, И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева : монография. Харьков : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. 287 с.
14. Петрушкова, Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3 (19). С. 90–98.
15. Трубецкой, Е. Н. Смысл жизни. М. : Республика, 1994. 431 с.
16. Чубракова, З. А. Открытие абсурда в драмах Л. Андреева «Жизнь человека» и «Собачий вальс» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. 2009. Вып. 9. С. 47–67.
17. Шестов, Л. И. На весах Иова (Странствие по душам). Париж : YMCA-press, cop., 1975. 412 с.

~



Андреев в искусстве



УДК 7.041.2: 351.852.1

Романов Николай Юрьевич

Хранитель музейных предметов, научно-фондовый отдел,
Дом-музей А. П. Чехова в Ялте,
Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник;
Российская Федерация, Ялта, e-mail: romanov.1906@inbox.ru

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ НА КАРТИНЕ Д. Д. ЖИЛИНСКОГО «ВЕСНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА» (1988 г.)

В статье рассматривается фигура Леонида Андреева на картине Д. Жилинского «Весна Художественного театра», принцип изображения которого, по мнению автора, специфичен. Кратко проанализированы особенности творческой манеры художника, нашедшие отражение в анализируемом многофигурном панно. Обозначены основные аспекты живописного образа Андреева: портрет, расположение фигуры в общей композиции, жест.

Ключевые слова: Леонид Андреев, художник Д. Д. Жилинский, картина «Весна Художественного театра», многофигурная картина, психологический жест, композиция.

Nikolay Yu. Romanov

Keeper,
A. P. Chekhov house-museum in Yalta
Crimean literary and artistic Memorial Museum;
Russian Federation, Yalta

LEONID ANDREEV IN THE PAINTING “SPRING OF THE ARTISTIC THEATRE” (1988) BY D. ZHILINSKY

Abstract. *The article considers the figure of Leonid Andreev in the painting “Spring of the Artistic Theatre” by D. Zhilinsky, the principle of the image of which,*

according to the author, is specific. The peculiarities of the artist's creative manner are briefly analyzed and reflected in the analyzed multi-figure panel. The main aspects of Andreev's painting are outlined: the portrait, the location of the figure in the overall composition, the gesture.

Key words: Leonid Andreev, artist D.D. Zhilinsky, "Spring of the Artistic Theatre" painting, multi-figure painting, psychological gesture, composition.

Для цитирования:

Романов, Н. Ю. Леонид Андреев на картине Д. Д. Жилинского «Весна художественного театра» (1988 г.) // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 101–108.

Посетители Дома-музея А. П. Чехова в Ялте имеют прекрасную возможность познакомиться с жизнью, бытом, окружением одного из величайших мировых мастеров прозы и драмы в период его вынужденного переезда в Крым. Уникальный архив документов и фотографий, аутентичные предметы и обстановка того времени погружают гостей в мир творческой интеллигенции России начала прошлого века. Одной из точек экскурсионного маршрута по музейному комплексу чеховского дома является литературная экспозиция, расположенная в соседнем здании. В её центре располагается репродукция картины Дмитрия Дмитриевича Жилинского «Весна Художественного театра», которую художник создал в 1988 году к 90-летию Московского художественного академического театра [1; 5]. Панно принесено в дар музею самим автором, проведшим много времени в Ялте в период подготовительной работы к созданию картины [4].

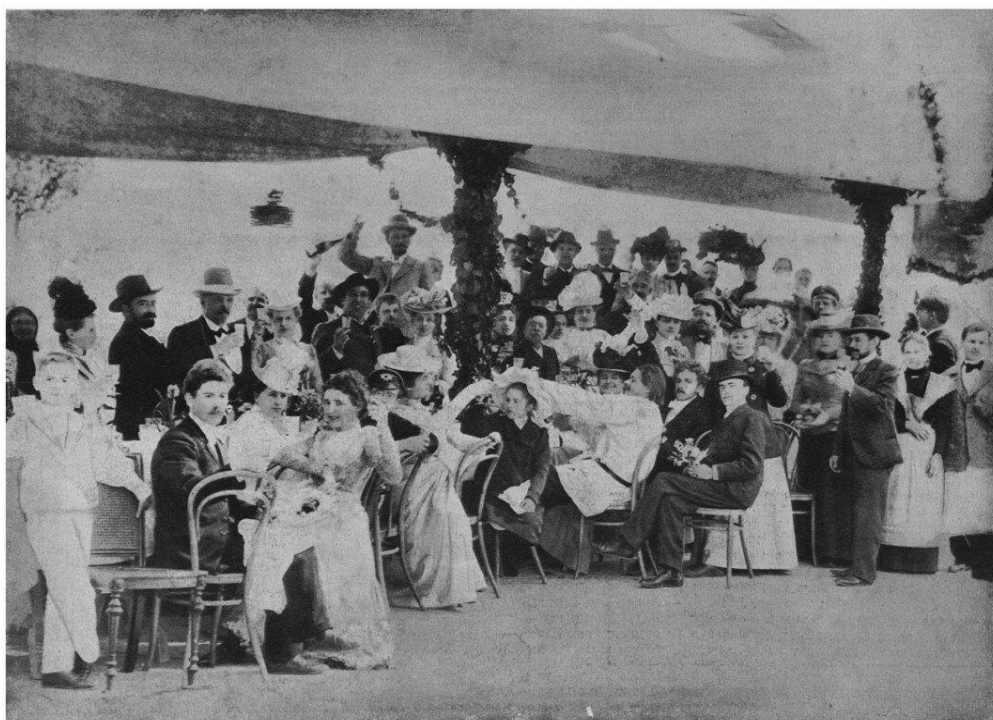
Репродукция занимает видное место в экспозиции не только благодаря своим внушительным размерам (160 x 350 см) и центральному расположению среди прочих экспонатов: на полотне изображено знаменательное событие — завтрак, устроенный 24 апреля 1900 года Фанни Карловной Татариновой (ялтинской почитательницей Чехова¹) для руководителей и артистов Художественного театра. В апреле 1900 года МХТ привёз в Крым спектакли «Чайка» и «Дядя Ваня», чтобы показать их А. П. Чехову.

¹ О Ф. К. Татариновой см. ст. бывшего директора Дома-музея А. П. Чехова в Ялте Г. А. Шалюгина [9].



Актёры МХТ с Антоном Чеховым и Максимом Горьким в Ялте. Неиз. автор. 1900.

К. С. Станиславский, И. А. Бунин [2], О. Л. Книппер-Чехова [5] вспоминали чудесный завтрак-„феерию“ на громадной плоской крыше виллы Татариновых, которым театр закончил свои крымские гастроли.



Приём, устроенный Ф. К. Татариновой в честь МХТ. Ялта, 1900.
Фото Гусева из книги [6].

Следует сказать несколько слов о художнике, создателе картины. Дмитрий Жилинский (1927–2015) интересен своим подходом к живописи, удивительным образом сочетая в своих полотнах и поствоенный соцреализм, и чувственный символизм прерафаэлитов, и живопись раннего Возрождения. В его работах несложно увидеть полемику с традициями древнерусской иконописи. К концу 1980-х годов в творчестве Жилинского появляется новый для него жанр исторического портрета, в рамках которого решено сложно выстроенное панно «Весна Художественного театра». В целом, люди культуры, носители духовного начала — наиболее частые персонажи Жилинского-художника.

Характерными для творческой манеры этого мастера является, во-первых, «идеально точный рисунок, придающий ей черты строгой классичности, профессионального качества, присущего старым мастерам» [7]. Отсюда выразительные, говорящие со зрителем позы и жесты персонажей, красноречиво их раскрывающие. Во-вторых, «редкий дар передачи сходства. И портреты родных, близких художника, и заказные „парадные“ портреты..., и портреты великих музыкантов... узнаваемы и достоверны в каждой черте, почти пугают своим невероятным сходством с моделью» [Там же]. Такими же, «как бы написанными „с натуры“, предстают и масштабные многофигурные полотна» [Там же] этого художника. Не исключение и картина «Весна Художественного театра».

На крыше дома, где происходило реальное событие, к которому апеллирует создатель панно, и ведущей на неё лестнице в тесном дружественном общении представлены широко известные писатели и артисты, деятели и покровители искусства: И. А. Бунин, А. И. Куприн, А. М. Горький, Н. Д. Телешов, Д. Н. Мамин-Сибиряк, Л. А. Сулержицкий, К. А. Коровин, С. Т. Морозов, Ф. И. Шаляпин, С. В. Рахманинов, В. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, О. Л. Книппер, М. Ф. Андреева, В. И. Качалов, В. Э. Мейерхольд и многие другие — всего 43 фигуры. Каждый персонаж, по воле живописца, активно общается со зрителем; своим местоположением, позой, цветом одежды и настроением сообщает определённую информацию о себе на этом удивительном празднике, об отношении к Чехову — центральной фигуре композиции — и к происходящему.

Тем заметнее на фоне оживлённых участников праздника выделяется «тёмная» фигура Леонида Андреева — писателя, чья значимость в становлении Серебряного века русской культуры вырисовывается лишь спустя десятилетия, чьи произведения до сих пор открывают свою глубину,

поражая как тревогой и драматизмом, так и чувственностью и экспрессией сопереживающего современности человека.



Д. Жилинский. Весна Художественного театра (Авторская репродукция).

Холст, темпера. 160×350. Дом-музей А. П. Чехова в Ялте.

Его появление на картине неслучайно. Находясь в дружеских отношениях с Антоном Павловичем, они находили время для встреч, интересовались творчеством друг друга. В последние годы жизни Чехов проживал в приморском городе практически безвыездно, и Леонид Андреев был одним из тех, кто навещал писателя в его ялтинском доме, «Белой даче», останавливался там. В фондах музея хранится его фотография с автографом. Известны положительные отзывы Чехова о работах Андреева. По свидетельству Антона Павловича, он в определённом роде «свёл» своего молодого коллегу с театром Станиславского и Немировича-Данченко: *«Всех лучших писателей я подбиваю писать пьесы для Художественного театра. Горький уже написал; Бальмонт, Леонид Андреев, Телешов и др. уже пишут. Было бы*



Д. Жилинский.
Весна Художественного театра.
1988. Фрагмент

уместно назначить мне жалованье, хотя бы по 1 р. с человека» — писал Антон Павлович своей супруге, Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой в 1901 году из Ялты [8]. И верно, судьба надолго связала судьбы Леонида Николаевича и МХТ. Как и Чехов, Андреев-драматург многим был обязан этому театру, став одним из постоянных, хотя и не бесспорных, его авторов [3].

Фигура Леонида Андреева расположена в левой части картины, условно в третьей линии трёхуровневого расположения персонажей (первую линию составляют фигуры, поднимающихся по лестнице театральных деятелей, вторую — сидящих возле стола, в частности М. П. Чехова и В. И. Немирович-Данченко). С фигурами, наиболее близко расположенных к нему лиц, Андреев образует группу писателей, представляющих разные направления реалистической (весьма относительной для нашего героя) литературы.

Образ Леонида Андреева на картине необыкновенно выразителен. Писатель изображён молодым, соответственно дате события. Если взглянуть на фотографии начала 1900-х, а именно к ним прибегал, по собственным признаниям, художник в момент работы над картиной, то заметна «фотографическая» точность воспроизведения облика писателя тех лет. Характерная причёска коротких убранных назад волос, чёрная застёгнутая на все пуговицы поддёвка. Относительно последней много говорили те, кому посчастливилось знать Андреева в те годы, и отмечали ношение крестьянской одежды как особую моду у писателей новой волны на «неевропейский» стиль, дабы манерой одеваться отрицать буржуазность.



Фотографии Леонида Андреева начала 1900-х гг.

Но художник на то и художник в широком смысле этого слова, чтобы переосмыслить и... воссоздать образ в свете своих впечатлений от исторической фигуры. В связи с этим удивительный эффект производит изображённая на этом полотне фигура Леонида Андреева. Он фактически единственный, кто помещён в свободное пространство. Весьма непросто достичь этого в столь многочисленном по объектам изображений, а значит не случайно и с высокой степенью вероятности знаково. Самость и творческая инаковость Андреева в общем потоке искусства начала XX века, действительно, стоявшего особняком, таким расположением фигуры в общей композиции картины хорошо акцентирована. Ближайшее окружение Андреева — М. П. Чехова (сестра писателя) и В. И. Немирович-Данченко композиционно отстранены от него: пространственно — линией стола и расположением с противоположной писателю его стороны, а также контактно — отсутствием зрительного взаимодействия. Д. Н. Мамин-Сибиряк не привлекает его к себе, как изображённого рядом Бунина, а словно удерживает на расстоянии — между ними визуальный разрыв.

Увы, художник покинул мир в 2015-м году и остаётся только предполагать, чем обусловлены эти акценты. Почему поддёржка напоминает скорее одеяние священнослужителя, а ладони открыты зрителю буквально в иконографическом жесте? У большинства изображённых жесты пластичны, но выразительны лишь у немногих. Наиболее интересны они у актёров Александра Артёма, Василия Качалова, певца Фёдора Шаляпина и Антона Чехова. Но все они соответствуют общему праздничному настроению картины. И лишь андреевский — мечтательно-задумчивый. Определённо можно сказать, что Жилинский хотел выделить Леонида Андреева среди таких земных и жизнерадостных гостей Ялты.

Андреев далеко не единственный персонаж, чей образ способен вызвать целый ряд интереснейших предположений и трактовок. Сейчас доподлинно сложно сказать, все ли изображённые на полотне персоны действительно присутствовали в апреле 1900 года на ялтинском празднике МХТ, но все они не случайны здесь (например, племянник Чехова Михаил как символ будущего театра). И совершенно точно можно сказать, что все они, в том числе и оригинальный дар Леонида Андреева-драматурга сыграли значимую роль в расцвете Московского художественного театра, в его яркой и многообещающей весне.

Литература

1. «Весна Художественного театра»: Интерактивная экскурсия по картине [Электронный ресурс] //URL: <https://yandex.fr/search/?text=весна%20художественного%20театра%20концепция&lr=143&clid=9582#/videowiz?filmId=11527125071937862345>
2. Бунин, И. А. О Чехове : Незаконч. рукоп. / Предисл. М. А. Алданова. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1955. 412 с.
3. Егошина, О. Леонид Николаевич Андреев [Электронный ресурс] // МХАТ: официальный сайт. URL: https://mxat.ru/history/persons/landreev_l_n/
4. Жилинский, Д. Д. Весна Художественного театра : картина [авторская репродукция, 1988] // Фонды Крымского литературно-художественного мемориального музея-заповедника. ДМЧ НВ 3247.
5. Книппер, О. Л. Об А. П. Чехове. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: в 2 т. / Сост. и коммент. З. П. Удальцовой. Т. 1 : 16 июня 1899 года — 13 апреля 1902 года. М. : Искусство, 2004. 462 с.
6. Пьесы А. П. Чехова: Чайка, Дядя Ваня, Три сестры, Вишневый сад, Иванов / Московский худ. театр ; предисл. В. Немирович-Данченко. [СПб. : Типография Т-ва Издательского Дела «Копейка», 1914]. [72] с. : ил., фот., портр.
7. Чегодаева, М. Выставка Дмитрия Жилинского [Электронный ресурс] // Третьяковская галерея: журнал. 2007. № 4 (17). URL: <https://www.tgm.ru/articles/4-2007-17/vystavka-dmitriya-zhilinskogo>
8. Чехов, А. П. Письмо О. Л. Книппер-Чеховой, 9 ноября 1901 г. Ялта // Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1974–1983. Т. 10 : Письма, Апрель 1901 — июль 1902. М. : Наука, 1981. С. 108–109.
9. Шалюгин, Г. А. Ялтинские антоновки. Фанни Татаринова [Электронный ресурс] // Проза.ру. 2016. URL: <https://www.proza.ru/2016/05/22/128>

~



Наследие Андреева в музеях



УДК 069.532

Икитян Людмила Нодариевна

Кандидат филологических наук,
главный редактор журнала «Гуманитарная парадигма»;
Российская Федерация, Армянск, e-mail: gp_glavred@mail.ru

Полушина Татьяна Викторовна

Заведующая Домом-музеем Леонида Андреева,
Орловский объединённый государственный
литературный музей И. С. Тургенева;
Российская Федерация, Орёл, e-mail: muzeyandreeva@yandex.ru

ДВА ДОМА — ДВЕ ЖИЗНИ: ОБНОВЛЁННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ ДОМА-МУЗЕЯ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

В статье представлено новое концептуально-экспозиционное решение обновлённого Дома-музея Леонида Андреева в Орле. Его отличает появление экспозиции, рассказывающей о «финском» периоде жизни писателя. Рассмотрены и описаны новые интерьеры двух музейных залов, в которых организована выставка не так давно пополнивших коллекцию музея аутентичных предметов из дома Андреева в Финляндии. В новом подходе своеобразие орловского дома Андреевых органично совмещено с идеей дома писателя на Чёрной речке в рамках концепции «Два дома — две жизни». Новая концепция музея позволила собрать воедино всю андреевскую коллекцию: подлинные предметы интерьера и обстановки «виллы Аванс» обрели своё место в подлинном доме писателя в Орле.

Ключевые слова: Леонид Андреев, дом-музей Леонида Андреева в Орле, дом на Чёрной речке, Финляндия (Ваммельсуу), экспозиция.

Lyudmila N. Ikityan

PhD in Philological sciences, chief editor
of the magazine «Humanitarian paradigm»,
Russian Federation, Crimea, Armyansk

Tatiana V. Polushina

Head of Leonid Andreev house-museum,
Ivan Turgenev Orel United State Literary museum;
Russian Federation, Orel

TWO HOUSES — TWO LIVES: UPDATED EXPOSURE OF THE LEONID ANDREEVHOUSE-MUSEUM

The article presents a new conceptual and expositional solution of the renovated Leonid Andreev House-Museum in Orel. He is distinguished by the appearance of an exposition telling about the “Finnish” period of the writer’s life. The new interiors of two museum halls are examined and described, in which an exhibition of genuine objects from Andreev’s house in Finland, not so long ago replenishing the museum’s collection, is organized. In the new approach, the originality of the Andreev’s house in Orel is organically combined with the idea of a writer’s house on the Black River in the framework of the concept “Two houses — two lives”. The new concept of the museum made it possible to put together the entire Andreev collection: the authentic interior and furnishings of the “Villa Avans” found their place in the authentic writer’s house in Orel.

Key words: Leonid Andreev, house-museum of Leonid Andreev in Orel, house on the Black River, Finland (Wammelsuu), exposition.

Для цитирования:

Икитян, Л. Н., Полушина, Т. В. Два дома — две жизни: обновлённая экспозиция Дома-музея Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 109–126.

Понятие «дом» для Леонида Андреева всегда имело особое значение. Маленький дом, по словам писателя, «это тот уголок, куда ты с радостью бежишь, чтобы согреться, где тишина и всё своё». Большой дом — «Россия с её могучей опорой». Просторный дом — «искусство-творчество, куда уходила душа».

Дом Леонида Андреева — это, прежде всего, родная улица города Орла — «домашняя Пушкарная», как её называл писатель. На ней отцовский дом — символ детства, память о котором Андреев пронёс через всю жизнь. Однако «дом Андреева» — это ещё и построенный писателем взамен утраченного отцовского на далёком от «чернозёмной» России Карельском

перешейке, в финском посёлке Ваммельсуу (сегодня в российском Серове), в южной его части вблизи протекавшей здесь Чёрной речки. История этого региона на сегодня тесно связана с жизнью здесь Леонида Андреева на «вилле Аванс».

Сегодня в орловском доме, построенном в 1874 году по собственному проекту отца писателя, располагается единственный в России музей Леонида Андреева. В нём писатель вырос, прожив здесь со своей семьёй 20 лет. В 1894 году в связи с трудным финансовым положением матерью писателя дом был продан. К счастью, постройка, многое пережив, уцелела и уже почти три десятка лет существует в статусе Дома-музея Леонида Андреева.

Музейные экспозиции орловского дома всегда представляли жизнь и творчество писателя объёмно, хотя, понятно, сосредоточены были на орловской локации. 24 года с момента своего открытия Дом-музей презентовал главным образом орловский период жизни — детство и юношество — Леонида Николаевича Андреева. «До недавнего времени экспозиция полностью воссоздавала атмосферу и интерьеры орловского мещанского дома — самовары, ажурные лампы, кружевные салфетки» [11]. Жизнь же писателя в далёкой Финляндии, где Андреев решил обосноваться после многих лет московской и петербургской жизни в съёмных квартирах, в экспозиции представлена не была...

Однако в последние годы коллекцию музея посчастливилось пополнить множеством аутентичных вещей из дома писателя на Чёрной речке. Сначала эти предметы интерьера и мемориальные экспонаты выставлялись в Музее писателей-орловцев, но вскоре было принято решение объединить андреевскую коллекцию и выставлять её в доме писателя по улице 2-я Пушкарная, 41. Так у музея появился шанс значительно расширить свои экспозиционные возможности и репрезентировать уже все периоды жизни выдающегося земляка. Несколько первых из находящихся в ведении музея комнат остались неизменными, в них по-прежнему освещается орловский период жизни Андреева и его семьи. В двух же комнатах создан новый интерьер — представлены свидетельства жизни и творчества писателя последних лет.

О новом концептуально-экспозиционном решении сотрудников Дома-музея, в котором своеобразие орловского дома Андреевых органично дополнено фактами жизни писателя в доме на Чёрной речке, и пойдёт речь.

ПО «ФИНЛЯНДСКИМ» ЗАЛАМ ОРЛОВСКОГО ДОМА АНДРЕЕВА

Впервые в Финляндию Андреев приехал в апреле 1906 года. Летом следующего — отдыхал в поселке Куокалла на даче Фиельди по соседству с Н. Сергеевым-Ценским, уже тогда принял решение поселиться в Финляндии, построив собственный дом. Его строительство начнётся в 1907 году. И уже весной — 26 мая — 1908 года Леонид Андреев поселится в доме своей мечты, где проживёт вплоть до самой смерти в сентябре 1919 года.

Желание обосноваться на берегах Финского залива было вызвано необходимостью начать жизнь с нуля после утраты горячо любимой жены Александры Михайловны, «дамы Шуры». С 1906 года — года её смерти — Андреев покидает Москву, где после этой трагедии ему, вероятно, было «тяжело заводить прочную, оседлую жизнь» [8, с. 135], и переезжает в Петербург: «Его душевное настроение было бурно-мрачное, с какими-то срывами. Перегорало горе и разъедало, но натура живая, страстная гнала вперёд» [Там же]. Поэтому дача задумывалась Андреевым как своего рода «крепость» для защиты её хозяина не только от внешнего мира, но и от душевных терзаний.

По обыкновению того времени многие россияне, и особенно жители Санкт-Петербурга, «осваивали» близлежащие финские земли для летнего дачного отдыха. Со строительством железной дороги, связавшей Санкт-Петербург с городами и посёлками Финляндии, эта традиция укрепилась и вошла в моду [4; 10]. Возможностью уйти «из города» «в глушь, в одиночество, в снега»¹, уединиться на лоне озёрно-лесных пейзажей «скромной, глубоко человеческой финской» природы и, главное, моря «правильного серо-зеленого цвета» [1] писатель и воспользовался.

Возведение грандиозного дома на Чёрной речке, способного вместить многочисленную семью писателя и всех его гостей, стало возможно и благодаря укрепившемуся материальному положению Андреева в годы расцвета популярности его как писателя и драматурга. Масштаб читательского внимания к фигуре художника в 1900-е годы сделал его, пожалуй, самым издаваемым литератором России в этот период. Популярность Андреева была такова, что не было дня, чтобы та или иная газета не поместила заметки о нём. Леонид Николаевич даже шутил: *«Количество написанного обо мне значительно превышает количество, написанного мной»*. Выходили открытки с изображением писателя и со сценами из спектаклей, поставленных по его пьесам. Даже выпускались конфеты с названиями его произведений. Дневниковая запись Андреева

¹ Из письма Андреева к Горькому, август 1907 г.

от 9 октября 1907 г. гласит: «Как писатель ещё поднимаюсь. И уже наполовину европейский. В России меня, кажется, считают первым (конечно, после Толстого). И я очень несчастлив. Живу в Петербурге. В Финляндии купил землю и строю большую дачу. Проживаю в год 12–18 тысяч» [2, с. 218]. Гонорары Леонида Андреева, действительно, были одними из самых значительных. Именно на авансированные публикаторами собрания его сочинений 100 тысяч рублей и был построен чернореченский дом — «вилла Аванс».

Достаточно беглого взгляда на представленный в экспозиции макет, чтобы понять, насколько различна архитектурная стилистики «первого» и «второго» дома Андреева. Первый, родительский, — русский «барский» дом с фасадом, украшенным кружевом деревянной резьбы [12, с. 4–5], второй — дом-крепость, дом-замок, дом-фабрика со множеством переходов, площадок в стиле северного модерна и элементами финской архитектуры. При этом оба дома поражали воображение окружающих. Но если дом, построенный отцом писателя², был диковинкой исключительно для жителей окраинной улицы города Орла, заселённой ремесленнической беднотой: «сапожниками, пенькотрепальщиками, кустарами-портными и иных свободных профессий представителями» [12, с. 6], то «финляндский» дом Андреева грандиозностью и оригинальностью своих архитектурно-интерьерных решений способен был поразить даже избалованную разнообразием русских дворянских дач финскую «публику» [11].



Макет дачи на Чёрной речке в Финляндии.

Худ. С. П. Вагин.

Автор фото А. Правдин. Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева

² Удивлял этот дом своими как размерами — в десять комнат с коридором-террасой вдоль всего дома, так и деталями декора и обстановки, например, фигурной межкомнатной аркой (из гостиной в кабинет отца) и редким для домов этой части города роялем.

Замысел дома, каким он виделся Андрееву, был столь же необычен и причудлив, как всё, что связано с личностью этого человека. В результате новая обитель писателя представляла собой большой бревенчатый дом в два этажа, похожий на норвежский замок, с семисажженной четырёхугольной обзорной башней, которую задумал сам хозяин. Представить дачу Андреева на Чёрной речке без этой башни невозможно. На ней побывали практически все гости этого дома, для которых осмотр с неё через подзорную трубу окрестностей был обязательным ритуалом. Лаконичный, стройный облик этого здания с крытой красной черепицей крышей гармонировал с суровой красотой пейзажа Карельского перешейка [6, с. 306].

Архитектор дома на Чёрной речке Андрей Оль — друг и родственник (муж сестры) Леонида Андреева — в своём проекте «подхватил» и развил планы заказчика. «Северный» стиль сооружения он подчеркнул крутой многоскатностью крыш, массивностью внутренних потолочных балок, замысловатостью деталей внутренней отделки, в частности печей и каминов [3]. Огромные дымоходные трубы (каждая, как вспоминал старший сын Вадим, «величиной с небольшой домик») свидетельствуют о наличии громадных печей и каминов, которых в доме, действительно, было много — двадцать печей на пятнадцать комнат. Об их «прожорливых» топках вспоминали и члены семьи (Вера Андреева), и многие гости (К. Чуковский). При всей их непрактичности исследователями всё же признаётся, что «интерьеры дачи Л. Андреева на Чёрной речке украшал единственный в своём роде на Карельском перешейке настоящий ансамбль высокохудожественных печей и каминов по проектам А. Оля и П. К. Ваулина, изготовленных в художественно-керамическом производстве „Гельдвейн-Ваулин“» [13].

Уникальной была и мебель этого дома. Андреев редко покупал вещи в магазинах — их он придумывал сам. Бóльшая часть мебели дома в Финляндии изготовлена по эскизам писателя. Поэтому её смело можно признать авторской. Причём отличительной чертой андреевской мебели является её масштабность. Придавали оригинальности также расписанные самим писателем углём и карандашом стены огромного кабинета — это копии с офортов Ф. Гойи и собственные картины в холле и коридорах (подобные известному изображению голов Иисуса Христа и Иуды Искарота [9, с. 273]).

В отличие от орловского дома «вилла» имела два этажа, вместо десяти комнат — пятнадцать, весьма внушительного размера. Главным помещением на втором её этаже был кабинет Андреева, большой настолько, что, по суждению писателя, мог вместить шесть из десяти комнат отцовского дома [1]. К кабинету примыкала библиотека, их разделял только занавес с потолка до

пола. Из кабинета был выход на просторный, похожий на палубу корабля балкон. Размеры, отделка и мебель рабочего кабинета более, чем интерьеры других комнат, отражали вкус писателя, понятый и раскрытый архитектором «виллы Аванс».



Уголок кабинета Л. Андреева в доме на Чёрной речке.

Фото К. Булла из журнала «Нива», 1912, № 48

Однако при значительной, кажущейся кардинальной разнице кое-что роднило дом детства Андреева и его дом-крепость. Первое — это общая для писателя и его отца тяга к природе: *«Нынешней весной окончательно и на лето и на зиму поселюсь в Финляндии. Цель — сближение с природой, которую я люблю бесконечно... Вот первая книга, которую я прочёл, и единственная, которую я могу читать всегда, не скучая... Она и только она приводит меня к потерянному равновесию»*. В Финляндии писатель, как и ранее его отец в Орле, положит немало сил на благоустройство сада, из года в год упорно высаживая деревья, которые плохо приживались в суровых условиях севера. Как и в доме андреевского детства, украшением первого этажа дома в Финляндии была роскошная терраса, посредством которой холл (служивший столовой и гостиной) сообщался с садом. Просторный стеклянный коридор-веранда вдоль всего дома в Орле также открывал вид на густую зелень пышного сада.



Снимок «ночной» дачи Л. Андреева. Хорошо видна высаженная писателем аллея.

Фото из эмигрантского журнала «Жар-птица» (Берлин), 1921 г., № 2

Второе — русская душа хозяина. Андреев, хотя и искал в шхерах Финляндии новой жизни, оставался здесь русаком-орловцем, выразителем скорее добродушной московскости, нежели петербургско-финляндской сдержанности. Борис Зайцев вспоминал: «...был в Андрееве мягкий орловец, он любил тёплый домашний быт, никогда в нём не умирала жилка московского студента легендарных времён; он любил русское, нашу природу, пруды и влажные, благоуханные вечера после дождя в Царицыне (под Москвою, где он жил летом), белые берёзы и поля Бутова...» [8, с. 132]. И хотя Андрееву «казалось, что воздух севера, воды Финляндии, её леса и сумрак ему ближе, чем берёзки Бутова», всё же было убеждение, что «его натура не укладывалась вся в Финляндию...» [8, с. 137]. Поэтому дача писателя на Чёрной речке, хотя и «выражала новый его курс», при этом «и шла, и не шла к нему» [Там же].

Благодаря широте и гостеприимству души Андреева, его новый дом быстро стал один из центров общественной и культурной жизни Петербурга и Финляндии начала XX века: «Хорошо было удалиться из столицы, но <...> столица перекочевала к нему...» [8, с. 139]. Сюда приезжали обсудить новинки литературы и театра, пообщаться со знаменитым хозяином, погостить и, конечно же, отдохнуть. В этот огромный гостеприимный дом словно был перенесён дух и атмосфера «домашней Пушкарной». Поэтому экзотику дома на финских скалах «размывали» провинциальные привычки его радушного и хлебосольного хозяина. Недаром Леонида Николаевича неуклонно тянуло на

родную орловскую землю. В последний раз побывать на малой родине ему довелось в 1910 году. Возвращаясь в середине апреля из Крыма, Андреев заехал в Орёл. Побывал в родном доме, уже принадлежавшем другому хозяину. С удовольствием гулял по улице детства.

Ещё одной ниточкой, крепко связывающей два дома, была мама Леонида Николаевича — постоянная спутница своего горячо любимого сына. Без малого полвека она была его ангелом-хранителем, а он, её первенец, — центром её мира. На стене комнаты Анастасии Николаевны в новом доме висел большой портрет старшего сына — «очень серьёзный маленький мальчик, чем-то похожий на Наполеона, важно сидел в плетёном креслице. Мне, — вспоминала дочь Андреева Вера, — всегда как-то не верилось, что наш папа мог быть когда-то таким вот мальчиком вроде Саввки (старший родной брат — Л. И.), которого, может быть, тоже шлепали и ставили в угол за шалости. Однако внимательный и печальный взгляд мальчика и суровая складочка между тёмными бровями убеждали, что это всё ж таки папа» [9, с. 284]. Карандашный рисунок с фотографии, словно перекочевавшей из комнаты чернореченского дома, встречает посетителей музея в Орле.

Экспозицию финского периода жизни в Доме-музее Леонида Андреева составляет подлинная мебель из его дома на Чёрной речке. Это:

- мягкий диван с дубовым резным низом;
- дубовые стулья;
- дубовый письменный стол с рельефными украшениями;
- зеркало, обрезанное и вставленное в дубовую раму;
- настенный дубовый шкафчик-аптечка.



Экспозиция «финляндского» зала: справа — стол с пишущей машинкой, на стене зеркало, слева — диван и стул.

Автор фото А. Правдин. Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева

С каждым из этих предметов связана своя история. Так, например, стол писателя был привезён с Чёрной речки его сестрой Риммой Николаевной, которой часть мебели перешла по наследству. Позже потомками писателя у стола были подрезаны ножки. Эта мебель находилась в квартире Риммы Николаевны в Петербурге и заботливо ею сохранялась. Даже в тяжелейший год блокады она не позволила ни сжечь, ни продать вещи брата. Позже уникальную авторскую мебель Андреева орловскому музею передали дети Риммы Николаевны.

Небольшое же зеркало когда-то было огромным, во всю стену. Оно является свидетелем случая, чуть не закончившегося для писателя трагедией. Служивший в доме Абрам Ковбасенко повздорил с женой писателя Анной Ильиничной. Андреев, выбежавший на испуганный крик жены, был встречен разгневанным слугой выстрелом. Чудом писателю удалось увернуться, пуля пролетела мимо, в дребезги разбив зеркало за его спиной. Осколки были собраны и разделены между многочисленной родней как оберег, защищающий от опасности и невзгод. В Доме-музее экспонируется одно из зеркал, изготовленных из большого, разбитого выстрелом при покушении на жизнь Леонида Андреева.



Шкаф-аптечка

Автор фото А. Правдин. Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева



Зеркало, обрезанное от большого

Представлены в экспозиции и мемориальные реликвии. Например, письменные принадлежности писателя: только появившаяся в начале XX века «вечная» ручка с золотым пером, которой Андреев писал свой последний неоконченный роман «Дневник сатаны», и чернильница в виде головы египтянки.



Автор фото А. Правдин. Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева

Также в музейной коллекции есть андреевский стереоскоп — прибор, который позволял получить объёмное изображение при просмотре фотографий. Здесь же и несколько чёрно-белых снимков, сделанных Леонидом Николаевичем. С них он и начинался как фотограф. Стереоскоп с фотографиями совсем недавно принесён в дар музею внучатой племянницей Андреева (внучкой его младшей сестры Зинаиды) академиком Российской академии образования Ксенией Александровной Абульхановой.



Стереоскоп и фотография, сделанная Л. Н. Андреевым

Автор фото А. Правдин. Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева

Одним из уникальных экспонатов выставки является прядь волос Леонида Андреева, срезанная с головы умершего писателя его вдовой Анной Ильиничной и хранимая её до самой смерти. Оригинальным является и конверт, в котором прядь была переслана прядь отцовских волос. На нём рукой младшего сына Андреева Валентинана писано: «Ленинград, 23/2/1974 . Передаю через Наташу тебе, моя сестра³». В дар музею прядь передана младшей дочерью Веры Николаевны Андреевой, щедрой дарительницей музея Ириной Григорьевной Андреевой-Рыжковой.



Шкатулка с прядью волос Андреева и конверт с автографом сына писателя Валентина.
Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева

Анна Ильинична — вторая жена писателя (венчание 20 апреля 1908 года в Ялте) — была волевой, умной, эрудированной, знала несколько языков, прекрасно играла на рояле. Была хороша собой. Трижды её портрет писал И. Репин. Леонида Андреева и Анну связывали не только семейные заботы, но и плодотворная работа. Устроенный быт внёс размеренность и в писательский труд: дни и вечера посвящаются гостям и домочадцам, ночи — творчеству. За 10 лет их совместной жизни супругов Леонидом Николаевичем были написаны такие произведения, как «Рассказ о семи повешенных», романы «Сашка Жегулев» и «Дневник Сатаны», многие пьесы, вся публицистика. Расхаживая по своему огромному кабинету, Андреев диктовал рождающиеся тут же произведения, а Анна Ильинична печатала их на машинке «Ремингтон». Представленная в экспозиции печатная машинка подлинная, андреевская, стоявшая в рабочем кабинете дома писателя на Чёрной речке.

³ Сестра — Вера Леонидовна Андреева, Наташа — её старшая дочь, внучка Л. Андреева Наталья Григорьевна Андреева.



Печатная машинка «Ремингтон».

Автор фото А. Правдин. Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева

Особый период жизни Андреева, да и всей страны, обозначен периодом Первой мировой войны. Известие о её начале Андреев встретил с воодушевлением, надеясь, что «разгром Германии будет разгромом всеевропейской реакции и началом цикла европейских революций». Тогда же Леонид Андреев высказал мысль о том, что война имеет две летописи: первая — это свод фактов, имён и т. д., вторая — «показания очевидцев, письма, стихи, настроения общества». Эта вторая и есть «настоящая, доподлинная история человечества». В произведениях о войне самого Андреева нет описания конкретных событий — в них переданы чувства художника военного времени. Леонид Андреев показал, как война входит в дом в повести «Иго войны», которую в подзаголовке обозначил как дневник «маленького человека о великих днях». Об этом же он написал в личном дневнике, передавая свои чувства при прощании с братом Андреем, в 29 лет ушедшим вольноопределяющимся на фронт и воевавшим в отрядах Колчака.

Друзья и родственники отмечали, что из братьев писателя Андрей Николаевич был наиболее цельным и интересным. Он тоже занимался литературной деятельностью. Интересно, что Андрей взял себе псевдоним — Болховской, подчёркивая принадлежность к орловской земле. Все писания его обнаруживали живой ум и наблюдательность. В 1926 году журнал «Красная новь», опубликовал «Воспоминания о Леониде Андрееве», написанные Андреем. Эти заметки в литературном отношении, пожалуй, лучше и профессиональнее всех других мемуаров, принадлежащих перу близких писателя.

Первая мировая война переросла в России в революцию, которую Андреев не принял. Когда строился и обживался дом в Ваммельсуу, Финляндия ещё входила в состав России, а в 1918 году стала самостоятельным государством. Друг семьи Андреевых Ф. Н. Фальковский, в доме которого писатель нашёл свой последний приют, писал: «Революция отрезала Финляндию от России и вместе с нею отрезала от России и Леонида Андреева. Леонид Андреев не покинул тотчас Финляндии, ставшей „заграницей“, не потому, что не принял новой революционной России, а только потому, что ещё задолго до революции его дача стала его родиной. <...> Андреев не эмигрант; он жил в Финляндии за пятнадцать лет до революции и остался в ней» [14, с. 594].

Таким образом, Андреев оказался вынужденным эмигрантом. И это своё положение он очень сильно переживал. Вот что он писал Николаю Рериху за 8 дней до смерти: *«Все мои несчастья сводятся к одному: нет дома. Был прежде маленький дом: дача в Финляндии, с которым сжился... Был и большой дом: Россия с её могучей опорой, силами и простором. Был и самый просторный мой дом: искусство-творчество, куда уходила душа. И всё пропало... Изгнанник трижды: из дома, из России и из творчества... вместе с гибнущей Россией ушло, куда-то девалось, пропало то, что было творчеством».*

Во втором «финляндском» экспозиционном зале — «Вынужденный эмигрант» — представлена также подлинная мебель из чернореческого дома Андреева: два кресла, столик орехового дерева из комнаты Анны Ильиничны, шкатулка для рукоделия, шкатулка «Храм Весты», большое зеркало и книжный шкаф (который сам писатель именовал полкой). В шкафу книги: прижизненные издания произведений Леонида Андреева.





Экспозиция зала «Вынужденный эмигрант».
Автор фото А. Правдин. Предоставлено пресс-службой дома-музея Леонида Андреева

В Финляндии, в последние годы жизни после получения страной независимости, семье писателя приходилось туго, жили бедно, даже голодали. Старший сын Вадим в книге «Детство» напишет: «Голод, медленное разрушение дома, тоска — так продолжался без зрителей, в пустоте, четвёртый акт «Жизни Человека». В приёмной дома писателя висел его рисунок, занимавший всю стену: огромная фигура Некогого в сером со свечой в руке. Как-то Леонид Николаевич стёр свечу и нарисовал другую, совсем короткую. Вадим спросил: «Не рано ли?» Андреев ответил: «Пора». Это было в 1918 году, а в 1919-м — писателя не стало.

Последнее произведение, над которым работал Андреев в доме на Чёрной речке, был роман о похождениях вочеловечившегося сатаны — под видом американского миллиардера-филантропа играющего на слабостях и пороках людей. И хотя Андреев придавал большое значение роману о жестоком мире, захватившем в свои сети самого Царя-Лжи, закончить работу над «Дневником Сатаны» он не успел.

12 сентября 1919 года писатель скончался от паралича сердца в местечке Мустамяки, на даче своего друга — врача и литератора Фёдора Николаевича Фальковского, куда за несколько дней до трагедии семья писателя переехала, спасаясь от бомбёжек.

Третью свою жизнь Леонид Андреев провёл на Карельском перешейке. «Чёрная речка не только проведённые здесь почти безвыездно двенадцать лет жизни писателя из сорока восьми ему отпущенных. Чёрная речка для нас чем-то сродни толстовской Ясной Поляне или пушкинскому Михайловскому, настолько тесно связан с этой землей Андреев — и творчески, и духовно, и просто перипетиями своей сложной жизни. Ведь не случайно дети его оставят собственные воспоминания о пребывании на берегах Чёрной речки, воспринимая её как свою „малую Родину“» [5, с. 36]. Действительно, о доме Леонида Андреева в Финляндии и жизни в нём живо повествуют произведения детей писателя — Вадима («Детство») и Веры («Дом на Чёрной речке») Андреевых. Хранятся воспоминания о нём в документах родственников, друзей, современников писателя. Много записей посвящено дому в дневниках и письмах самого Леонида Андреева. Незабываемое впечатление производит андреевский дом-крепость на фотографиях. Их много, среди них работы таких маститых фотографов, как Карл Булла и Михаил Никитин. Сохранилась и кинохроника — Андреев в кругу семьи, друзей, на пешей, велосипедной и водной прогулке (фильм А. О. Дранкова, 1910 г.). Но наибольшее количество фотографий дома, его интерьеров, членов этой большой и дружной семьи, друзей и ближайших окрестностей, сделано самим писателем: «...Клочок земли на финской скале стал миром Леонида Андреева, его родиной, его очагом; сюда он собрал свою многочисленную семью, свои любимые вещи, свою библиотеку и из этой добровольной тюрьмы он очень неохотно, только по необходимости выбирался... Где бы он ни находился, он рвался обратно в свой дом, роскошно, уютно обставленный, с сотнями любимых мелочей, из которых каждая невидимой нитью тянулась к его мозгу и сердцу, крепко и властно держа и этот мозг, и это сердце в этой причудливой паутине» [14, с. 594].

Уже давно не существует дома, который с мыслями о родовом гнезде возводил Леонид Андреев. Его судьбу определило время: календарное время усугубило архитектурные просчёты неопытного на тот момент архитектора и страсть «гиперболическому стилю» хозяина, историческое время — утопило «в слезах, крови и убийствах» [7] войн и революций первых десятилетий XX века и Финляндию, и Россию. В 1924 году вдовой Андреева, принявшей решение переехать с детьми в Европу, дом на Чёрной речке был продан... на слом. Несколько лет он — даже «разгромленный, с разбитыми окнами и выбитыми дверями» [Там же] — ещё напоминал о своём прежнем величии. Трудно определить последний день его существования дома, но в 1936 году дома уже не было, как и деревьев сада и аллей, с таким трудом выращенных

Леонидом Андреевым. Дочь Вера Андреева трогательно описывает посещение в это время её братом Саввой родных мест, тогда уже не имевших ничего общего с воспоминаниями их детства [9, с. 376–378].

В наши дни в посёлке Серово (ранее Ваммельсуу) на месте, где когда-то находился дом Андреева, установлен памятный знак писателю (2016). Однако стоит признать, что единственным местом, возрождающим тот период жизни Андреева в реальных и, так сказать, осязаемых формах жизни на далёких берегах Финского залива, является дом-колыбель писателя в Орле. Экспозиция в его стенах полностью воссоздана, а двери обновлённого Дома-музея открыты для знакомства ценителей творчества Леонида Андреева не только с «орловским» периодом жизни писателя, но и с «финским».

Литература

1. Андреев, Л. Н. S.O.S. : Дневник (1914—1919). Письма (1917—1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918—1919) / Под ред. и со вступ. ст. Р. Девиса и Б. Хеллмана. М. ; СПб. ; [Париж] : Atheneum-Феникс, 1994. 598 с.
2. Андреев, Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подг. Текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), сост., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 296 с.
3. Боева, Г. Н. Дневники писателя и Дом на Чёрной речке // Боева, Г. Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна : монография. СПб. : Петрополис, 2016. С. 126–154.
4. Велиховский, Л. Н., Кандаурова, Т. Н. Культурное пространство и культурные гнезда Выборгской Финляндии // Документ. Архив. История. Современность. 2009. № 10. С. 110–117.
5. Григорьева, Н. В. Путешествие в Русскую Финляндию. СПб. : Норма, 2002. С. 33–56.
6. Гусаров, А. Ю. Вилла Аванс // Гусаров, А. Ю. Северо-восточные предместья Петербурга : история, архитектура, дачная жизнь. СПб. : Паритет, 2016. С. 305–308.
7. [Дом Андреева в Ваммелсуу] [Электронный ресурс] // Возрождение (Париж). 1927. 28 октября // Ristikivi. Частный архив Карельского перешейка. URL: <http://ristikivi.spb.ru/albums/vammelsuu-andreev-huvila.html>
8. Зайцев, Б. К. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Б. Зайцева, Н. Телешова, Е. Замятина, Андрея Белого. Берлин ; Пб. ; М. : Изд-во З. В. Гржебина, 1922. С. 125–146.

9. Леонид Андреев. Далёкие. Близкие: сборник / Вступ. ст., подгот. текста, сост., коммент. И. Г. Андреевой. М. : Минувшее, 2011. 480 с.
10. Мартынова, Ольга. Дачная жизнь русских дворян в Финляндии [Электронный ресурс] // E-finland. 2017. 1 февраля. URL: <http://e-finland.ru/info/history/dachnaya-zhizn-russkih-dvoryan-v-finlyandii.html>
11. Маслова, Елена. Музей жизни // Орловская городская газета. № 30 (263). 2015. 7 августа. С. 14.
12. Мир Леонида Андреева /Автор и сост. О. В. Вологина. Орёл : Изд. Александр Воробьёв, 2013. 18 с.
13. Роденков, А. Печи и камин дачи Леонида Андреева на Чёрной речке [Электронный ресурс] // Fireplaces&Stoves Каминны и печи: журнал. 2011. № 5 (09). 7 ноября. https://terijoki.spb.ru/old_dachi/od_papers.php?item=5
14. Фальковский, Ф Н. Воспоминания о Горьком и Андрееве / Публ. А. И. Наумовой // Литературное наследство. Т. 72: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / Ред. И. С. Зильберштейн при участии К. П. Богаевской; Подбор ил. В. Н. Чувакова и Н. Д. Эфрос. М. : Наука, 1965. С. 594–597.

~



Андреев в школе



УДК 372.882

Исаева Елена Валерьевна

Кандидат филологических наук, доцент,
учитель русского языка и литературы высшей категории,
МБОУ СОШ с. Красное Липецкой области;
Российская Федерация, Елец, e-mail: korneeva_elena@mail.ru

ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА В СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЕ

В статье предлагаются пути изучения произведений Леонида Андреева в современной школе, описываются приёмы работы с рассказами «Баргамот и Гараська», «Ангелочек», «Петька на даче».

Ключевые слова: Леонид Андреев, анализ, сопоставление, методический приём.

Elena V. Isaeva

PhD in Philological sciences, Associate Professor,
teacher of Russian language and literature of the highest category,
Krasnoyevillage' school, Lipetsk region;
Russian Federation, Yelets

STUDY OF LEONID ANDREEV'S WORKS IN A MODERN SCHOOL

Abstract. *The author of the article suggests ways of studying of Leonid Andreev's works in modern school and describes techniques for working with the stories.*

Key words: *Leonid Andreev, analysis, comparison, teaching technique.*

Для цитирования:

Исаева, Е. В. Изучение произведений Леонида Андреева в современной школе // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 127–135.

Леонид Андреев — художник, которого нельзя назвать детским писателем, так как произведений, адресованных непосредственно юным читателям, у него нет. Однако его сочинения включены в школьные программы по литературе, рекомендованы для изучения учениками как среднего, так и старшего звена. В школьной практике в соответствии с разными программами изучаются рассказы («Кусака», «Молчание», «Гостинец», «Рассказ о семи повешенных»), повести («Жизнь Василия Фивейского», «Иуда Искарот», «Красный смех»), пьесы («Жизнь Человека»), роман («Дневник Сатаны») писателя, интересные как в психологическом, так и в содержательном аспектах. На сегодняшний день методической литературы и рекомендаций по организации и проведению занятий по творчеству Леонида Андреева достаточно — больше по малой прозе писателя, меньше — по его драматургии и романам [См. 3, 4, 5, 6].

В рамках курса «Родная литература» педагог может познакомить школьников с произведениями русских писателей, в которых представлены традиции страны, образ народа. Наряду с другими авторами мы включаем в круг чтения произведения Леонида Николаевича Андреева, уроженца Орловской губернии, в состав которой входили территории современной Липецкой области.

Художественные тексты этого писателя не являются самими сложными для восприятия современными школьниками, но вызывают определённые трудности в связи с тем, что созданы более 100 лет назад: современные дети не знакомы с некоторыми культурными реалиями того времени, поэтому нуждаются в комментариях педагога. С другой стороны, произведения этого автора наполнены глубоким смыслом, в них затрагиваются важнейшие нравственные проблемы, осмысление которых способствует самопознанию личности. В данной статье мы хотим предложить некоторые пути изучения сочинений Леонида Андреева в современной школе.

Произведения художника, входящие в школьные программы и включённые нами в курс «Родная литература», являются реалистическими, написаны понятным современным школьникам языком: это рассказы «Баргамот и Гараська» (1898), «Ангелочек» (1899), «Петька на даче» (1899).

Сочинения писателя позволяют познакомиться с особенностями жизни русских людей рубежа XIX–XX веков, увидеть различные проявления национального характера. Кроме этого рассказы Л. Андреева посвящены нравственным проблемам, сюжеты их достаточно просты, что позволяет сконцентрировать внимание на художественной специфике и моральном аспекте.

Один из важнейших принципов педагогики — наглядность. Общеизвестно, что человек информацию из окружающего мира в основном воспринимает через зрительный орган. В ходе занятия максимальное количество информации усваивается посредством зрительного восприятия (90%), и лишь 9% через слуховое. Поэтому оформление урока фотографиями, репродукциями, видеофрагментами или фонограммами, когда ученики испытывают комплексное воздействие звука и изображения, способствует более глубокому пониманию и усвоению материала под влиянием эмоционального фактора. Отметим, что наглядного материала для иллюстрирования занятий по жизни и творчеству Леонида Андреева немало, многое из изображений и фотографий является произведениями самого писателя, талантливого художника и увлечённого фотографа. Эти данные всегда уместно использовать как дополнение представлений о личности Андреева.

В современных условиях огромную помощь в учебном процессе оказывают мультимедийные презентации, созданные преподавателем или самими учениками. Презентация обычно строится, как книга: она может включать в себя заглавие, эпиграф, план, словарь, тексты или их фрагменты, иллюстрации графические и звуковые, порой видеофрагменты, тесты. Естественно, что мультимедиа упрощает подачу терминологического аппарата, списков литературы, а ещё позволяет полноценно проводить анализ небольших произведений или фрагментов текста, которые могут быть выведены на экран и доступны всем в ходе урока. На занятиях с учащимися среднего звена (5–8 классы) особенно важно использовать визуальный материал, который позволяет им погрузиться в атмосферу творчества того или иного автора, закрепить факты его биографии.

Чтобы облегчить ученикам восприятие информации о жизни писателя и понимание его произведений, на занятиях мы тоже используем мультимедийные презентации. Первая вводная часть урока знакомит с фактами биографии писателя и включает в себя заочную экскурсию по андреевским местам Орла — фотографии Дома-музея писателя, церкви, в которой его крестили, здания гимназии, где он учился. В презентации представлены портреты писателя разных лет, портреты его близких и фотографии, сделанные самим Леонидом Николаевичем. Старшеклассники часто сами способны подготовить качественную презентацию, получив соответствующие инструкции от педагога.

Тему урока по творчеству писателя в 5 классе формулируем в виде проблемного вопроса: «В чем беда Петьки? (Образ героя и сюжет рассказа Л. Андреева «Петька на даче»)». При анализе произведения главным

приёмом становится сопоставление: сравниваются два места действия: парикмахерская (город) и дача (природа) и два персонажа: Петька и Николка. Вопрос на уточнение образных характеристик: «Что между ними общего?» Обычно дети легко справляются с заданием и отмечают, что оба мальчика рано начали зарабатывать на жизнь, над ними смеются и их унижают. Но важно отметить отличия в их судьбах: у Петьки есть мать, которая изредка навещает его и даже привозит гостинцы, а вот Николка — круглый сирота. Даём школьникам задание — найти в тексте слова, которые указывают на то, как Николка ведёт себя во время приезда матери товарища: «стоял тут же и старался с обычной дерзостью смотреть на Надежду. Но в глазах его вместо дерзости светилась глубокая тоска: у него совсем не было матери, и он в этот момент был бы не прочь даже от такой, как эта толстая Надежда» [1, с. 38].

Подчеркиваем, что после посещения дачи у Петьки появляется некий идеал — жизнь на природе, вдали от ненавистной работы, у Николки нет даже этого, все его представления об иной, счастливой жизни взяты из рассказов товарища.

Важно обратить внимание учеников на причины несчастья детей, поэтому напоминаем им о социальном и материальном положении Петьки и Николки, которые не только не имеют возможности учиться, но и должны зарабатывать на жизнь самостоятельно.

Портретная характеристика героя Андреева важна для понимания идеи рассказа: художник фиксирует внимание на глазах своего героя. При анализе рассказа «Петька на даче» уточняем у ребят: «Какая деталь является главной в портрете Петьки? С кем сравнивает его автор? Почему он использует такое необычное сравнение мальчика со стариком?» Андреев неоднократно описывает выражение глаз Петьки («сонные»), замечает морщинки на лице мальчика, которые пропадают в поезде и на даче, где «маленький старичок» помолодел. Уточняем у детей: «Почему портрет Петьки даётся в рассказе несколько раз?» Ученики подчёркивают, что это нужно для того, чтобы показать, как повлияла на ребёнка жизнь за городом, на свободе, это поможет им понять роль природы в жизни Петьки.

В рассказе Л. Андреева образы двух мальчиков противопоставляются: Николка пытался вести себя как взрослый: «курил папиросы, сплевывал через зубы, ругался скверными словами и даже хвастался Петьке, что пил водку, но, вероятно, врал» [1, с. 34]. Предлагаем ученикам вопрос: «Почему Николка так себя ведёт?» Пятиклассники отмечают, что таким образом мальчик демонстрирует свою самостоятельность, неблагоприятные жизненные обстоятельства вынуждают героя защищаться от окружающего мира таким способом.

Уточняем у школьников, как относились к Петьке клиенты парикмахерской? Вот как описывает это автор: «Даже нетребовательные посетители с брезгливостью смотрели на этого худенького веснушчатого мальчика, у которого глаза всегда сонные, а рот полуоткрытый и грязные-прегрязные руки и шея» [1, с. 36]. Просим рассказать, в какой обстановке живёт герой: «И зимою, и летом он видел всё те же зеркала, одно из которых было с трещиной, а другое было кривое и потешное. На запятнанной стене висела одна и та же картина, изображавшая двух голых женщин на берегу моря, и только их розовые тела становились всё пестрее от мушиных следов, да увеличивалась чёрная копоть...» [1, с. 36] Просим учеников подумать, почему Леонид Андреев показывает своего героя непривлекательным, отталкивающим? Что влияет на мальчика?

Предлагаем ребятам вспомнить, о чём мечтает Петька. Унылое, лишённое радостей существование вызывает у ребёнка желание оказаться в «другом месте», «о котором он ничего не мог сказать, где оно и какое оно» [1, с. 37].

Анализируя рассказ Андреева, дети достаточно легко выделяют элементы сюжета. Поэтому данная форма работы является продуктивной, она помогает закрепить навык определения элементов текста. Конечно же, педагог должен указать путь нахождения тех или иных эпизодов. Для выявления кульминации, например, рекомендуем подумать над вопросом: «Когда при чтении текста мы более всего тревожимся за героя и сочувствуем ему?»

Работу над рассказом строим как сопоставление героев, при этом уточняем: «Почему рассказ назван „Петька на даче“, хотя речь в нём идёт и о повседневной жизни героев?»

В конце уроков ученики должны определить тему и идею произведения. Они приходят к выводу о том, что тема рассказа Л. Андреева — история ребёнка, лишённого детства. Идея: лучшее время в жизни героя — дни, проведённые за городом, где он почувствовал себя свободным и счастливым.

При чтении рассказа «Ангелочек» (в 6 классе) необходимо пояснить традиции, связанные с сочельником и Рождеством. Ученикам нужно дать представление и о структурных особенностях произведений календарного жанра: приуроченность к предпраздничному времени и празднику, чудо как значимый элемент сюжета и преображение человеческой души.

Ведущим приёмом становится медленное комментированное чтение небольшого рождественского рассказа. При анализе произведения целесообразно использовать метод прогнозирования развития сюжета, если предварительно школьники не получили задание прочитать весь текст.

Первый вопрос, который им предлагается: «О чём пойдет речь в произведении?» По мере чтения рассказа целесообразно делать остановки и давать детям возможность высказывать свои предположения о том, что произойдет на празднике у Свечниковых, что после возвращения Сашки домой. Подобный вид деятельности способствует совершенствованию речевых навыков и развивает фантазию школьников. Затем дети сравнивают свои предположения с текстом Л. Андреева.

После знакомства с произведением задаём учащимся вопросы: «Почему Сашка так плохо себя ведёт? Есть ли у мальчика друзья? В чём причина неудач героя? Почему Сашке не хочется жить? Какие проблемы затрагивает писатель в этом рассказе? Почему произведение названо «Ангелочек»? Присутствуют ли черты рождественского рассказа в сочинении Л. Андреева?»

Затем предлагаем школьникам посмотреть мультфильм режиссера-постановщика Залины Бидеевой «Ангелочек» (2008 г.) и найти его отличия от произведения Л. Андреева. Подобное задание требует от учащихся внимательности, требует ещё раз обратиться к тексту, позволяет определить проблематику и конфликт произведения. Музыка Юрия Абдокова, использованная в мультипликационном фильме, усиливает эмоциональное воздействие вербальной составляющей рассказа Леонида Андреева. В мультфильме закадровый голос читает текст, это, с одной стороны, позволяет школьникам ещё раз повторить содержание произведения, с другой — требует от учеников повышенного внимания.

Задаём детям вопросы: «Что общего и в чём различие рассказа и мультфильма? Почему режиссёр включил в мультфильм стихотворение В. Набокова «Волчонок»? Что общего у героя рассказа Л. Андреева и волчонка из стихотворения В. Набокова? О чём это произведение?» Стихотворение В. Набокова перекликается с основной идеей рождественского рассказа — преображением человеческой души под воздействием чуда. Данный текст писателя является хорошим материалом для развития речевых навыков школьников: обычно мы на его примере учим составлять отзыв о прочитанном произведении. Вдумчивое прочтение этого грустного рождественского рассказа позволяет воспитывать в детях внимательное отношение к близким и чужим людям.

Проведение параллелей с мультфильмом позволяет школьникам увидеть связь «Ангелочка» с рассказом «Петька на даче», также входящим в круг чтения школьников. Уточняем у ребят: «Какие чувства испытывают герои Андреева в период счастья? Что чувствует Петька в момент его разрушения?»

Часто завершающим видом работы на уроках в среднем звене становится творческое задание — составление синквейна, которое очень нравится детям и выполняется им с энтузиазмом. Синквейн — это небольшое не рифмованное стихотворение из пяти строк: 1 строка — существительное, выражающее главную тему; 2 строка — два прилагательных, отражающих идею; 3 строка — три глагола, описывающие действия в рамках темы; 4 строка — предложение, определяющее смысл ключевого понятия; 5 строка — итог в форме существительного, вызывающего ассоциации с первым словом. Перед работой обязательно ученикам приводится пример синквейна на другую тему. Небольшой объём требуемого «сочинения» даёт возможность точно и по существу выразить свою оценку событий и героев. Это задание школьники охотнее выполняют в парах или небольших группах, оно развивает коммуникативные навыки и сотворчество.

Изучение рассказа «Баргамот и Гараська» (в 10 классе) в рамках курса «Родная литература» начинаем с беседы о сути праздника православной Пасхи и связанных с нею традиций (проводим словарную работу, предлагая ученикам пояснить слова «похристосоваться», «разговляться», «кулич»). Ученикам предлагается вспомнить признаки произведений календарного жанра: приуроченность к предпраздничному времени и празднику, чудо как значимый элемент сюжета и преображение человеческой души. Чтение и анализ этого произведения позволяет вести разговор о православных традициях русского народа, а также об образе «маленького» человека в трактовке Леонида Андреева. В рассказе затронута и проблема одиночества, чрезвычайно значимая для писателя.

Рассказ школьники читают дома и получают предварительное задание подготовить выписки из текста, характеризующие главных героев. На уроке им предлагаются вопросы: «Почему Ивана Акиндиныча Бергамотова звали Баргамотом? Почему Баргамот был в плохом настроении? Что известно о Гараське? Что хотел сделать Гараська, когда Баргамот вёл его в участок? Почему Гараська заплакал? Почему Баргамот пригласил Гараську к себе домой? Можно ли назвать это произведение Л. Андреева „пасхальным рассказом“?»

Необходимо провести словарную работу — пояснить значения лексем «мастодонт», «бергамот», что позволит школьникам оценить иронию автора. Привести иные примеры авторской иронии.

Интересным визуальным штрихом могут послужить куклы орловской художницы Наталья Захаровой, выполненные к спектаклю по рассказу писателя, фотографии которых демонстрируются на слайдах презентации. Обсуждение этих работ создаёт дополнительный стимул для

совершенствования навыка связной речи, позволяет сопоставить текст и воплощение образов в трактовке художницы. В старших классах легко осуществить инсценировку фрагментов произведения: целесообразно дать разным группам учеников задание показать тот или иной элемент сюжета. Подобная работа будет способствовать не только раскрытию творческих способностей школьников, но и поможет в определении структурных частей текста.

Важно подвести учеников к выводу о том, что в своих календарных рассказах писатель стремился показать судьбы обездоленных и одиноких существ, которых окружающие не принимают. И лишь в праздник Рождества или Пасхи для них становится возможным недолгое соединение с миром и людьми. И здесь уместно будет предложить ученикам вспомнить рассказ «Ангелочек».

Именно в старших классах происходит целостное осмысление специфики андреевских текстов на основе уже имеющегося читательского опыта. Подводя итоги, предлагаем вопросы: «Что общего в известных вам рассказах писателя? Какими изображены главные герои произведений? Какое настроение возникло у вас после прочтения этих рассказов?»

Стоит отметить, что именно эмоциональная реакция учеников является основной при оценке произведений Леонида Андреева. Прежде всего их трогает состояние одиночества и отчужденности героев писателя от жизни и мира, как отмечает А. Богданов: «...для Андреева главной и самой суровой правдой было одиночество человека» [6, с. 19]. Именно стремление выразить свои чувства и мысли о прочитанном способствуют осмыслению нравственной проблематики сочинений художника, совершенствованию речевых навыков, построению развёрнутых монологических высказываний.

Литература

1. Андреев, Л. Н. Петька на даче // Литература: учебник для 5 класса общеобразовательных учреждений: в 2 ч. Ч. 2 / Авт.-сост. Г. С. Меркин. 2-е изд. М.: ООО «Русское слово — учебник», 2013. С. 33–44.
2. Богданов, А. Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество // Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 5–40.
3. Исаева, Е. В. «Иуда Искарот» Л. Н. Андреева в практике школьного преподавания // Русское Подстепье и его историко-культурный ареал в литературе XIX–XX веков: сборник материалов научно-практической конференции (30 сентября — 1 октября 2011 г.), посвящённой памяти доцента

С. В. Красновой. Серия «Библиотека культурного наследия Елецкого края». Вып. 9. Елец : ЕГУ им. И. А. Бунина, 2012. С. 259–264.

4. Михеичева, Е. А. Творчество Л. Н. Андреева в школе. Методические рекомендации в помощь учителю // Литература. № 8. 2004. С. 9–23.

5. Писатели Орловского края. XX век : метод. рекомендации и материалы / Отв. ред. Е. А. Михеичева. Орёл : Вешние воды, 2004. 438 с.

6. Смоголь, Н. Н. Специфика занятий по литературе в Университетском лицее ОГУ // Инновационные технологии довузовского образования: коллективная монография / Под ред. Е. Н. Пузанковой. Орёл: ФГБОУ ВПО «ОГУ», 2014. С. 104–108.

~



Курьёзы из жизни Леонида Андреева



История сохранила факты о курьёзах жизни Леонида Андреева, коих много в судьбе любого человека. Натура писателя была широка, и вопреки устойчивым представлениям о нём как мрачной, погружённой в себя личности в воспоминаниях современников и его собственных рассказах писатель предстаёт человеком с чувством юношеского задорного юмора, хотя и не без тени грусти. Некоторые несуразности и казусы, случившиеся с Леонидом Андреевым, хотим напомнить.

Редакция



«...я вспоминаю, как недавно ещё этого тончайшего, типичнейшего мистика, с грустящим пафосом, прощающим лиризм, искателя вечности, влюблённого в Библию, самого яркого индивидуалиста, друга тайны и загадочности, выросшего под знаком ницшевских вдохновений, преданного надчувственному миру, родного брата Эдгара По, по духу, так сугубо и ретиво старались записать в ряды российских социал-демократов. Пробовали, во что бы то ни стало, зачислить в ряды певцов «пролетарского мировоззрения», представить злободневным писателем, враждующим с вчерашним днём, творящим месть в сердцах, исполненным гражданского гнева, чуть ли недвигающим какую-то неясную, незримую, но страшную силу на борьбу с буржуазией и режимом!

Леонид Андреев – «большевик»! Как вам это понравится?

На минуту, впрочем, желание обэсдечить Андреева чуть было не удалось.

– А вы знаете, Леонид Андреев эс-дек!

– Ну?

– Ей Богу!

– И пьёт?

– Нет, теперь уже не пьёт.

– Ну, слава Богу!

И в 1905 году этот Леонид Андреев, весь во власти мистических раздумий, весь в предчувствии смерти, поэт ночных страхов, зрящий тайну, влюблённый в вечность, художник одиночества и скорби, стал вдруг, по щучьему велению, слыть социал-демократом, каким-то партийным членом, у которого общая программа и не менее общая практика. Должно быть «тактика» творчества и «программа» вдохновения!

– Леонид Николаевич, Вы – с. д.?

Удивлённо взглядывает и потом спокойно отвечает:

– Одно дело – Маркс. Другое – марксисты. Третье – социал-демократия.

– Всё же думаю и хочу верить, что ни один из ярлычков ко мне не пристанет.

Надо сказать, впрочем, что уже в следующем, 1906, году кто-то пустил слух:

– Леонид-то Андреев – слышали?

– Что такое?

– Записался в мистические анархисты!

– Ну?

– Ей Богу.

– А пьёт?

– Ну, конечно, пьёт...»



«Смуглый, с чёрными „жгучими“ глазами, чёрною бородкою и роскошною шевелюрою, Андреев был красив. Ходил он в то время в поддёвке, палевой шёлковой рубаше и высоких лакированных сапогах. Вид у него был совсем не писательский. Со смехом рассказывал он про одну встречу на пароходе, по дороге из Севастополя в Ялту.

В Севастополе он выступал на литературном вечере и имел шумный успех. На пароходе одна молодая дама долго и почтительно приглядывалась к нему, наконец подходит:

— Позвольте познакомиться... Давно желала этой чести... Я ваша восторженная поклонница...

— Я, — рассказывал Леонид Николаевич, — скромно потупляю глаза, мычу, что и я со своей стороны... что очень польщён...

Дама спрашивает:

— Вы давно из Новороссийска?

— Из Новороссийска? Никогда там не бывал.

— Так вы разве... не дирижёр цыганского хора?

— Нет. Я писатель. Леонид Андреев.

— Ах, писа-атель...

И дама разочарованно отошла».



Было это в 1906 году. Революция не была ещё законной супругой, ревниво блюдущей свою законную монополию на любовь. Революция была юной, свободной, огнеглазой любовницей, — и я был влюблен в Революцию...

<...>И вот однажды вечером газеты привезли телеграмму: Дума разогнана. На утро в Рабочем Доме — толкотня, лихорадка. <...>На крыльцо вышел «Седой» — весь спрессованный, крепкий, голова подёрнута инеем<...> прочитал воззвание членов Думы и объявил:

— Завтра — митинг в парке Кайсаниэмэ. Будет выступать один из членов Думы и — Леонид Андреев.

Все связывали Леонида Андреева с «Мыслью», с «Василием Фивейским», но Леонид Андреев и революция... это было совсем новый Андреевский лик, — и вся русская колония повалила доставать билеты на митинг.

Душный день. На поляне — высокая деревянная, вся в цветах, эстрада, тесная, плечом к плечу, толпа. Сзади, из-за деревьев, подымается тёмная, пятипалая рука — туча.

— Ах, Господи, пойдет дождь... И он не приедет. Как вы думаете: приедет? — воркует сзади.

<...>Но музыка уже играет. Толпа раздвигается как Чермное море, и в узком проходе среди тысяч глаз — двое: Леонид Андреев в своей чёрной рубашке, без шляпы, немного бледный, букет красных роз в руках, — и член Думы Михайличенко...

Уж не помню почему — но только меня откомандировали «занимать» Андреева. Он сосредоточенно-рассеян, покусывает усы и, видимо, волнуется. Перед глазами, из-за чьих-то плеч, на цыпочках вытягивается индюшиная голова. Вот уже протолкалась, и впереди всех, и одним восторженным, умиленным глазом сияет прямо в лицо Андрееву, и куда бы ни обернулся, — всюду перед ним, к нему, как стрелка компаса.

— Кто это? — спрашивает на ухо.

— А так — девица партийная. Из обожающих.

Может быть, девица заметила брошенный на неё Андреевым взгляд, — не знаю. Но только — глядь уже дергает меня сзади и шепчет:

— Послушайте... Ради Бога... Познакомьте меня с Андреевым... Я не могу... Я должна пожать ему руку... Я должна...

Познакомил. Девица, вся пылая и вытягиваясь на цыпочках, восторженно лепетала что-то. <...> Пятипалая туча ладонью покрыла солнце, брызнул тёплый дождь. Андреев раскрыл зонтик и рассеянно, думая о своём о чём-то, улыбался пылающей девице. Туча быстро свалилась. Опять всё ясно, хрустально сине.

Подбежал кто-то.

— Леонид Николаевич, вам...

Андреев немножко рассеянно оглядывался: куда девать мокрый зонтик? Нельзя же с зонтиком на эстраду.

— Леонид Николаевич, ради Бога, дайте я подержу ваш зонтик — ради Бога... встрепетала девица.

Андреев сунул ей зонтик. И вот над головами — бледное, взволнованное лицо, букет кроваво-красных роз. И в тишине — редкие, отдельные слова:

— Падают, как капли, секунды. И с каждой секундой — голова в короне всё ближе к плахе. Через день, через три дня, через неделю — капнет последняя, — и, громыхая, покатится по ступеням корона и за ней — голова...

Дальше — не помню. Помню одно: тогда это казалось очень значительным и красивым, и заражало. После каждых двух-трёх фраз Андреев останавливался, переводчик, тоже редко и отдельно, невольно подражая в интонациях Андрееву, переводил его речь по-фински. <...>

Кончил. Долгая овация. Жадной, тесной кучкой осадили его внизу, у эстрады. <...>

Он торопился сейчас же уйти. Протянул руку за зонтиком. Девица отступила на шаг, прижала зонтик к сердцу и, умоляюще глядя на Андреева индюшечьим глазом, быстро-быстро заговорила:

— Леонид Николаевичу ради Бога... Оставьте мне зонтик... Ради Бога... Я буду его всегда — я буду его...

Андреев засмеялся, хитро поглядел на девицу:

— Ну ладно, Бог с вами. Только смотрите: берегите.

— Леонид Николаевич... Неужели вы думаете — неужели я...

Через два шага, за деревьями, Андреев махнул рукой, захлебнулся от смеха:

— Не в том дело... Главное-то... Ведь зонтик-то не мой, а нашей гувернантки...

Заговорит о чём-нибудь другом, потом опять вспомнит про зонтик — махнет рукой, захлебнется...

У выхода, прощаясь, он очень серьезно попросил:

— Только уж вы, пожалуйста, не говорите ей про зонтик. Зачем ей правду? Не надо...



Фёдор Шилов: «Как-то совершенно случайно я приобрёл две чрезвычайно редкие фотооткрытки. На одной из них был изображён А. М. Горький с М. Ф. Андреевой, на второй — Л. Н. Андреев со своей первой женой. По всему было видно, что фотооткрытки эти были изготовлены каким-то досужим коммерсантом из обычных снимков и пущены в продажу без согласия снявшихся. Даже подписи на них искажали фактическое положение вещей. Одна из открыток имела подпись „Горький с женой Андреева“, хотя М. Ф. Андреева всего лишь однофамилица писателя. Подпись на другой открытке также тенденциозна: „Андреев с женой Горького“. Снимки сделаны были одновременно, о чём говорит и окружающая обстановка и даже позы сфотографировавшихся. Как известно, А. М. Горький и Л. Н. Андреев в своё время были весьма дружны, и коммерсант рассчитывал, что у части публики подобного рода фотооткрытки вызовут особый интерес».

Анна Андреева: «Леонид Николаевич с Александрой Михайловной и Горький со своей второй женой М. Ф. Андреевой пошли вместе в какую-то фотографию и сфотографировались



Фотооткрытка «Л. Андреев с женой М. Горького»
Музей истории города Иркутска им. А. М. Сибирякова.
<https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=11003946>

каждый со своей женой. Через некоторое время появились фотографии-открытки с надписями: „Горький с женой Андреева“ и „Андреев с женой Горького“. Елизавета Михайловна Доброва <родная сестра А.М. Велигорской — ред.> попыталась выяснить недоразумение, но получила ответ вроде: „Нам лучше знать, кто с чьей женой снимается“».

На самом деле, на вышеприведённом фото Леонид Андреев со своей первой женой А. М. Велигорской. Эта открытка сделана с фотографии Карла Буллы, 1905. Тем же фотографом сделан фотоснимок Горького и Марии Фёдоровны Андреевой в том же месте – доме художника И. Репина.



Максим Горький и Мария Андреева.
Автор К. Булла, 18 августа 1905 г.



Групповой портрет. Автор К. Булла, 1904.
Сидят: вторая и третья слева А. М. Велигорская и
М. Ф. Андреева. Стоят: первый и второй справа
А. М. Горький и Л. Н. Андреев



«Л. Н. Андреев живёт в собственной вилле «Белая Ночь», находящейся, приблизительно, в 12-ти верстах от финляндского курорта Териоки, в местности, называемой Чёрной Речкой.

Первое, что нам пришлось услышать от Леонида Николаевича, — это были жалобы на всевозможных интервьюеров, немилосердно фантазирующих и извращающих все, что касается писателя.

— Вот, например, — сказал он, — недавно мне пришлось по телеграфу исправлять искажения интервьюера одной большой петербургской газеты. Чего, чего только не пишут обо мне и о моей жизни, и врут уж буквально без всякого стеснения.

Так, один дошёл до того, что сообщает о каком-то негре громадного роста, встретившем его; пишут о моей многочисленной прислуге, а у меня только девчонка — Фроська! Пишут, что у меня идёшь неслышно по чему-то мягкому, и эта неслышная ходьба по чему-то мягкому навевает жуткость, а у меня просто финские половики настелены и... никакой жуткости я от этого не ощущаю...»

Эту же «растиражированность» жизни Андреева и репортёрском «произволе» относительно её реалий А. Т. Аверченко написал рассказ «Проклятие» (1910).



«Проклятие»

Однажды Леонид Андреев затосковал. Сначала его забавляли неизвестные молодые люди, приезжавшие к нему по два и по три раза в день, — а потом надоели.

Каждый из них, явившись к Андрееву, уводил писателя в угол и, судорожно вцепившись в пуговицу его бархатной тужурки, подавленным шепотом спрашивал:

— Что вы скажете о мессинском землетрясении? И он смотрел на Андреева такими испытующими глазами, что тому делалось ясно: неизвестный молодой человек подозревает его в организации и устройстве этого бедствия.

— А что? — тоже подавленным шёпотом спрашивал испуганный Андреев. — Я в то время был у себя на даче... и, клянусь вам...

— Нет, я хочу знать, как вы находите это землетрясение?

— Оно... ужасно... неприятно, — неуверенно отвечал Андреев.

— Да? Очень вам признателен. Я так и напишу: Леонид Андреев в дружеской беседе высказал свой ужас и возмущение перед загадочными силами природы, которые... Очень вам благодарен! Бегу.

И он убегал, уступая место другому молодому человеку, такому же симпатичному и юркому. Второй молодой человек тоже цеплялся за Андреева, как утопающий за соломинку, и, с истерическим любопытством, спрашивал!

— Какое ваше мнение о Толстом?

— О Толстом? Великий старик, сделавший...

— Благодарю вас. Очень рад был с вами побеседовать! Я так и напишу: Недавно Андреев в тесном семейном кругу высказал не лишённое оригинальности мнение о Толстом. Толстой, — сказал писатель, — хотя и велик, но его старость и сопутствующие этой поре жизни немощи лишают его возможности дать вещи, подобные незабвенным прежним: «Анне Карамазовой» и «Братьям Карениным». Мерси. Лечу.

Третий молодой человек, стоявший в затылок за вторым, ловким движением ноги отбрасывал второго, уже насытившегося, в сторону и спрашивал Андреева в упор:

— О Метерлинке! Что скажете?

— Метерл...

— Благодарю вас! Я так и сообщу нашим читателям! Я очень рад, что ваше мнение совпадает с моим. Лечу. Привет супруге.

Постепенно всё это приелось Андрееву.

— Ах, как бы я хотел развеселиться! — говорил он.

— Господи! — удивлялась жена. — Что же может быть легче! В передней есть ещё три молодых человека. Позвать? Может, они тебя развеселят...

Однажды Андрееву пришла в голову лукавая мысль: потихоньку, инкогнито, уехать в Москву и там повеселиться во всю.

Он остриг волосы, надел чёрные очки и, взявши чемоданчик, поехал в Москву.

Умылся в номере гостиницы, радостно ухмыльнулся и, довольный собой, зашагал на Тверскую.

Навстречу ему шли две московских барышни.

— Вот Андреев, — сказала одна.

— Леонид, — добавила вторая. Они остановились и повернули за писателем, смотря на него с изумлением и страхом.

— Идёт по улице... — прошептала одна с остолбенелым лицом.

Другая всплеснула руками:

— Смотри, смотри! В калошах... Андреев в калошах!

— Что вам угодно, барышни? — со вздохом спросил Андреев.

— Ай-ай-ай! — взвизгнули обе. — Разговаривает!

И, обезумевши от ужаса, бросились врассыпную.

На Тверскую Андреев не пошёл. Накупил газет и, печальный, побрёл в свой номер. В первой газете, которую он развернул, было написано:

— «Передают из достоверных источников, что Леонид Андреев находится в настоящее время в Антверпене. Писателю город очень понравился. Целыми днями его видят гуляющим по набережной и в гавани».

— А надо будет, в самом деле, когда-нибудь, — подумал Андреев, — проехать в Антверпен. Вероятно, любопытный город.

Отложил первую газету и взял другую.

— «На днях в дружеской беседе Леонид Андреев, — сообщалось во второй газете, — восхищался немецким поэтом Бирбаумом. Он считает его одним из лучших представителей немецкой поэзии».

— Бирбаум... — прошептал Андреев, — странная фамилия. Надо будет почитать что-нибудь Бирбаума...

Встал и, потянувшись, взглянул на часы.

— Ужасно однообразные газеты нынче... Восемь часов... Пойду-ка я куда-нибудь в театр повеселиться.

Вышел, сел на извозчика и сказал:

— Вези меня, братец, в какой-нибудь театр. Смерть, хочется повеселиться. Хе-хе...

— В Художественный? — спросил извозчик.

— Можно и в Художественный. Впрочем, нет брат. Там идёт моя «Анатэма». Вези куда-нибудь в другое место. К Коршу, что ли.

Приехав в Коршевский театр, Андреев купил билет и на цыпочках вошёл в зрительный зал.

На сцене стоял актёр в студенческом мундире, страстно взывая к актрисе:

— Оль-Оль! Я люблю тебя! Посмотри на эти Воробьёвы горы...

— «Дни нашей жизни», — разочарованно прошептал Андреев. — Экая незадача!

Неприятная горечь накоплялась в груди и комком подкатывала к горлу.

Он встал, вышел на улицу и сел на другого извозчика.

— Вези меня, голубчик, в какой-нибудь театр кроме Художественного и Солодовниковского.

— Пожалуйста!

Подойдя к кассе третьего театра, Андреев взял билет и спросил кассиршу:

— А что сегодня идет?

— «Анфиса», Леонида Андреева. Очень хорошая вещь.

Андреев скомкал билет и со стоном выбежал на улицу.

— Есть ещё один театр, — сказал он сам себе, — но у меня и пьеса ещё одна есть: «Жизнь человека». Я уверен, что наткнусь именно на неё. И ещё один есть театр. Но туда не стоит и показываться: там, я знаю, — «Чёрные маски».

Во взоре его светилось отчаянье.

Громадный равнодушный город катил перед ним тысячные людские волны, громадный город заключал в себе массу развлечений, но — все они были не для него.

— Для всех, кроме него! Ха-ха!

Чем дальше, тем всё больше и больше ему хотелось повеселиться... Взгляд его упал на гигантскую огненную вывеску:

— «Синематограф „Moderne“».

— Пойду я хоть в синематограф, — подумал несчастный, и уныло побрёл в иллюминированный подъезд.

Через минуту публика в ужасе шарахнулась от какого-то невысокого чёрного человека, который со страдальческим воем, расталкивая всех, бросился к выходу. В синематографе, демонстрировали сенсационную картину: «Леонид Андреев у себя на даче. Только самое короткое время! Леонид Андреев на моторной лодке. Редкое зрелище! Леонид Андреев и

Оскар Норвежский за чаем! Леонид Андреев говорит в граммофон. Невозможное стало возможным! Спешите смотреть!».

На лице Андреева застыла мертвенная скука; в глазах виднелось страдание. Он махнул рукой и пошёл на вокзал написать жене письмо, — что завтра выезжает обратно.

— Открыточку? — спросила его продавщица в вокзальном киоске. — Вот, пожалуйста... Не желаете ли: Леонид Андреев, последний выпуск.

Андреев, шатаясь, отошёл от киоска, опустился на колени и, воздев руки кверху, заплакал:

— Господи! За что ты меня проклял?!



Авторам



Приём материалов
в очередной номер (№ 4 (11) за 2019 год)
журнала
«Гуманитарная парадигма»
проводится
до 5 декабря 2019 года.

Приглашаем к сотрудничеству специалистов-гуманитариев — учёных, исследователей, докторантов и аспирантов, студентов и магистрантов, работников культурной и просветительской сфер, представителей творческой интеллигенции.

Наш журнал:
- научно-аналитический,
- практико-методологический,
- литературно-творческий.
