

УДК 821.161.1

Галкина (Печенкина) Александра Олеговна

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

«СБЛИЖЕНИЕ С КОСМОСОМ» В ПЬЕСЕ Л. АНДРЕЕВА «ОКЕАН»

В статье анализируется нехарактерное для «субстанционального театра» Л. Н. Андреева разрешение конфликта в лирической пьесе «Океан», которое, однако, стало отражением специфических представлений драматурга о мистических основах мироздания.

Ключевые слова: Океан, Андреев, субстанциональный театр, хаотический, демонический, «вечное правосудие», преступление.

Alexandra O. Galkina (Pechenkina)

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

“CONFLUENCE WITH THE COSMOS” IN THE PLAY “OCEAN” BY LEONID ANDREEV

The article analyzes Leonid Andreev’s lyrical play “Ocean” with regard to conflict resolution method, which is not typical for L. N. Andreev’s “substance theatre”, but which became a reflection of the playwright’s specific ideas about the mystical foundations of the universe.

Key words: Ocean, Andreev, substance theatre, chaotic, demonic, “eternal justice”, crime.

Для цитирования:

Галкина (Печенкина), А. О. «Сближение с космосом» в пьесе Л. Андреева «Океан» // Гуманитарная парадигма. 2021. № 1 (16). С. 36–44.

Племянник Леонида Андреева Л. А. Андреев-Алексеевский в 1962 году писал коллекционеру и исследователю творческой биографии писателя Л. Н. Афонину: «Как раньше, так и теперь, стою в убеждении, что главный камень его [Андреева] творчества (который отброшен за ненужностью) — мистический опыт Человека. <...> Человек, чувствующий сердцем, не может пройти мимо стремления обосновать разумом необходимую связь с миром иным...» [1]. На этих путях разумного осмысления мистического опыта и вёл

свои поиски драматург — «чувствующий сердцем». Но занимал здесь вполне определённую позицию: «Я много думаю о жизни и о смерти и чувствую в них глубокую тайну, — писал Л. Андреев, — но отношение моё к этой тайне как к опущенной занавеси: хочется приподнять её, а никак не залезть по ту сторону, в темноту, и там чревовещательствовать» [5, с. 179]. Такие способы постижения незримых начал наглядно представлены в драматургическом наследии писателя: об этом его «Жизнь Человека», «Анатэма», «Чёрные маски», «Реквием»¹. Откровение и мистическое переживание были недоступны драматургу, собственные ощущения казались недостаточно ясными, чтобы пытаться выразить их непосредственно, потому он стремился к облачению своих прозрений в рациональные образы, сознавая при этом их ограниченность.

В этом же ряду субстанциальных опытов и мистических откровений стоит глубоко лирическая пьеса Леонида Андреева «Океан», в которой впервые в творчестве драматурга происходит столь тесное сближение с иррациональной, трансцендентной по отношению к человеку силой.

Задумывался «Океан» как продолжение философского осмысления мира в «Анатэме», новая пьеса также посвящалась «вопросу о путях к бессмертию для человека», но, отмечает автор, если в более раннем произведении «вопрос решается любовью», то «в „Океане“ — сближением с космосом» [11, с. 5]. Космическую тему акцентирует драматург и в письме к своему финскому коллеге Арвиду Ярнефельту: «Газеты, по обыкновению, не совсем верно передают содержание. Темой трагедии является не любовь, а космос; история человека, который вышел из океана и чуть не погиб на берегу» [7, с. 89].

В начале прошлого века в русской литературе нашло отражение восточное понятие «Тао» — первооснова всего, недр бытия: «Бездна-Праматерь, она же родит и поглощает и, поглощая, снова родит всё сущее в мире, а иначе сказать — тот Путь всего сущего, коему не должно противиться ничто сущее» [4, с. 222]. Часто Тао описывалось подобным океану, а взаимоотношения «океана» и «землян» выражены в одном из афоризмов таосского учения: «С лягушкой, живущей в колодце, нельзя говорить об Океане». Едва ли Андреев был знаком с восточным учением, однако его океан наделён именно такими архетипичными чертами: океан в пьесе — жизнь вечная за гранью земной: она и пугает людей, собирая свои жертвы, и кормит

¹ В диссертационном исследовании автора настоящей статьи пьесы «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Чёрные маски», «Океан», «Реквием» отнесены к субстанциальному театру, в основе дифференциации которого лежит специфический конфликт, отражающий взаимоотношения человека с наиболее сложной категорией андреевской онтологии — с абсолютным, или субстанцией, трансцендентной по отношению к человеческому сознанию [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 / Печенкина Александра Олеговна. М., 2010. 247 с.]

их, порождая суеверия и религию земных богов. Берег противопоставлен Океану как жизнь земная, временная, она подобна сну, от которого просыпаются в вечную жизнь.

Но своему космосу, воплощённому в образе Океана, Андреев сообщает демонические и хаотические свойства. Его источник вечной жизни не исполнен райскими кущами. Грядущая за смертью пропасть всегда внушала человеку страх. Потому и бесконечный Океан, его «свободный и таинственный простор», внушает берегу, у которого «нет перспективы», «беспокойство вечной неизвестности» [2, Т. 4, с. 331]. Он есть истина, непостижимая человеческим разумом. Этот агностический момент характерен для субстанциального театра Андреева. Океан выступает как неконтролируемая, неизведанная, враждебная человеку стихия.

В отличие от разрушительного хаоса «Чёрных масок», рождённого попыткой рационального постижения сущности мира, хаотичность Океана в рассматриваемой пьесе заключает в себе созидательный потенциал. Те же признаки хаотической природы обнаруживаются и в образе Иуды Искарриота, свободно-творческое сознание которого противопоставлено в повести косному мышлению учеников Христа. Как первооснова Океан в пьесе обладает свойствами античного хаоса, из которого рождалась жизнь: неслучайно в авторской ремарке береговые люди были названы «детьми глубоких вод, неистовых шквалов, океанской тишины, священной, как церковная служба» [2, Т. 4, с. 357]. Океан — первобытное состояние мира, первопричина всех вещей, бездна, заполненная тьмой и туманом, из которой родилась земля. Обитателям берега он несёт жизнь как кормилец. Океан превращается здесь в некий символ, формы и образ которого непредставимы и непостижимы: глядя «в эту страшную тёмную даль», человек задается вопросом: «Что движется там? Что покоится и ждёт, безмолвствует и кричит, и поёт, и жалуется своими голосами? О чём эти голоса, которые тревожат меня и наполняют душу мою призраками печали и ни о чем не говорят?» [2, Т. 4, с. 375]. Эта бездна есть начало и конец мира, лежащего в темноте. В глубинах его предопределены судьбы мира: безмолвно разрушающийся на протяжении первой картины город, возведённый небом и Океаном, — предзнаменование грядущего разрушения берега в седьмой картине.

Стихийность и непостижимость Океана в восприятии береговых приобретает демонические коннотации: «Он думает, что он тоже орган и музыка Богу, это он — ...солёный плевок Сатаны» [2, Т. 4, с. 337]. Океан свободен от плена земных богов: в отличие от рек, ручьев и даже болот, Океан «не окрещён» «крестом Господним», а значит, как видится «землянам» неуправляем, не подчинён человеческой воле.

В представлении драматурга структура мира, находящегося за гранью человеческого видения, усложнялась за счёт скрещения «божественной» плоскости с не менее разумной и справедливой «дьявольской». И если бог в сознании драматурга занимал область непостижимого, то дьявол становился связующим звеном: отпав от общемирового разума, он приблизился к природе человека. Отсюда у Андреева мотив вочеловечения дьявола («Анатэма», «Дневник Сатаны»). В художественном мире Андреева дьявол, принявший образ человека, стремится постичь логику высшего разума. Фиаско, которое он терпит, связано с ограниченными возможностями познания, но это только утверждает наличие подобного разума. Наблюдается и другая тенденция: взирающий на дела людские дьявол ужасается их абсурдности и низости, становясь в этом человечнее человека. Отсюда определённая симпатия автора к однозначности «дьявольского» закона, противопоставленного многозначной правде человека. Здесь же очевидно и тяготение автора к извечному, стихийному, демоническому началу, вместилищу истину, сочувствие к своему герою-демону, пытающемуся проникнуться человеческой правдой и обманутому в своём стремлении. Особое отношение драматурга к стихии сообщает ей лиризм, пожизненная любовь к морю — мистическую наполненность: «...Как для верующего слово „Бог“, вероятно, чертится какими-нибудь особенными знаками, так для меня особенно писалось и особенно звучало слово „МОРЕ“» [3, с. 57].

Единый извечный закон стихии противопоставлен многоликой и изменчивой правде берега. Последняя в пьесе зиждется на трёх китах: человеческих страстях («порешили по совести нашей, какая у нас есть: денежки взять» [2, Т. 4, с. 392]); человеческой любви («Десять ли только заповедей у Бога? Нет, есть ещё одна: я люблю тебя, Хаггарт» [2, Т. 4, с. 390]); человеческой жалости («Зачем же ты дал такое сердце, которое может жалеть убитого и убийцу» [2, Т. 4, с. 398]). Изменчивость и иллюзорность земной правды раскрывается в сцене суда над убившим Филиппа Хаггартом. В результате такого судилища, где люди берега «кривляются как обезьяны» и вытворяют «фокусы» с правдой [2, Т. 4, с. 388], а Мариет принимает образ змеи с раздвоенным языком, Хаггарт, совершивший бессмысленное с точки зрения земного человека убийство, оказывается оправдан всеми тремя «законами» человеческими. Зыбкость земной правды подчёркнута в этой картине нагнетанием тумана и неоднократным выражением желания отойти ко сну: «туман-то идёт», «пора бы спать», «спать надо» [2, Т. 4, с. 390]. С мотивами сновидения, тумана, плена сопряжено и всё пребывание Хаггарта на земле: «Может быть, что всё это сон» [Там же, с. 365]. Земная жизнь как сон подчёркнута в восприятии не только главного героя, но и рыбаков: «Всю жизнь

я вижу, как мимо нас идут куда-то большие корабли... и я сплю, а они всё идут, идут» [Там же, с. 366]. Несмотря на возникшие береговые связи: жена Мариет, ребёнок, жизнь, наполненная солнцем и общим делом, и люди, которые вроде так похожи на него, — Хаггарт ощущает эту жизнь как страшный сон. Его береговое существование печально («Моя жизнь так печальна, что в самой этой чёрной глубине ты не нашёл бы образа, подобного ей» [Там же, с. 375]) и исполнено забвения, отсюда желание испытать боль, чтобы пробудиться.

Таким образом, демоническое начало не явлено в пьесе как однозначное зло, это лишь одна из координат авторского мироздания. Истинное зло пребывает за гранью обеих плоскостей: заглядывая туда, драматург видел пустоту и небытие. Именно их воплощением стал Тюха из пьесы «Савва», отрицающий и бога, и дьявола; эмблемами пустоты выступают Чёрные маски, поглощающие и свет, и тьму; погружённым в небытие призраком видится «подобие маленького театра» в «Реквиеме». Океан же, как противоположность жизни земной, не есть небытие. Напротив, он пробуждение к вечной жизни, возвращение к конечной истине, не познаваемой разумом, но «чувствуемой сердцем».

Образ Хаггарта, наряду с образом океана, несёт в себе наибольшую смысловую нагрузку, и автор щепетильно прорисовывал каждую его деталь: «Особенно тщательно выправляю я Хаггарта, его своеобразную речь, его манеры. Тут имеет огромную важность всё: встал ли он, сел, каждое движение медью должно быть спаяно с его душой, характером. И в этом смысле он, как кажется, получается совершенно цельным» [10]. Эта цельность прослеживается в образе, который сам драматург охарактеризовал как «некое неорганизованное космическое начало» [9, с. 197].

Исследователи же этой пьесы часто делают акцент на том, что именно в сознании главного героя происходит столкновение Океана и берега: «Душа Хаггарта раздвоена: разум и стихия, „берег“ и „океан“ сталкиваются в душе человека» [12, с. 191]. Образ этот, безусловно, психологичен: колебания особенно ощутимы во 2-й и 3-й картинах. Однако говорить о каком-либо глубинном расколе сознания между берегом и Океаном, характерном для «психизма», не приходится. Столкновение двух стихий в пьесе происходит на метафизическом, а не психологическом уровне. Хаггарт выступает здесь не как человек, колеблющийся между берегом и Океаном, а как неотъемлемая часть последнего, отличная по своей природе от людей. Он соприроден Океану: «Когда они думали об океане, они думали о тебе» [2, Т. 4, с. 348]. Эта родственная связь никогда не разрывалась, даже когда герой обосновался на берегу: «Он умеет смотреть в воду. Он предсказывает бурю так, как будто он сам делает бурю» [2, Т. 4, с. 368].

Роднит Хаггарта с Океаном и дьявольская природа. Суеверный страх людей перед стихией переносится и на Хаггарта, пришедшего «оттуда»: таинственность его появления на берегу, пребывание в «проклятом замке», сопоставление огня, зажженного незнакомцами, с тем, что в «аду перед Сатаной», в противоположность тому, что в свечах «перед Господом» [2, Т. 4, с. 335] — все это ассоциирует пришлого «морского офицера» с дьяволом или его помощником («Если это не сам дьявол, то наверно один из помощников его» [2, Т.4, с. 335]). У Хаггарта «много имён» [2, Т. 4, с. 338], но настоящее имя на берегу неизвестно (оно не сообщается и читателю/зрителю). Как и Океан, Хаггарт не крещён. Как демону ему присущи знание и неприкаянность: «недаром шатается по земле и знает оба её конца» [2, Т. 4, с. 338]. Как Океан непредсказуем, необъясним, так случайность определяет принцип действий и Хаггарта: «Что цель? Только глупцы нуждаются в цели, а дьявол, зажмурившись, бросает камни — так веселее мудрая игра...» [2, Т. 4, с. 398]. Пришествие Хаггарта на землю из ниоткуда, земная печальная жизнь-сон среди беззаконных людей с их ложной правдой и возвращение в Океан к Господину (к отцу), который любит его [2, Т. 4, с. 376], сострадает ему («твоей печали отвечает моя печаль» [2, Т. 4, с. 375]) и призывает его, — всё это парадоксально ассоциирует образ Хаггарта с Христом. Так же принимает на себя андреевский герой печаль мира: «Где же будет конец печали моей...? Там, где конец мира? А где конец мира?» [2, Т. 4, с. 392]. Это не личная печаль, порождённая земной мукой, это «мировая скорбь», разделенная с Отцом-Океаном.

Переход за грань между земной жизнью и вечной (то есть смерть) не является для Хаггарта бесповоротным, односторонним. Загадочно появление Хаггарта на берегу, загадочен его призрачный корабль, который материализуется по воле капитана, непосредственное общение с неизвестным Господином, многоликость и изменчивость лица и имён Хаггарта — всё это указывает на ирреальность его природы, его тождественность Океану. Сильное авторское начало в этой пьесе возводит Океан в Абсолют, наделяет его атрибутами вселенского разума, а Хаггарта — осколком последнего. Колебания героя временны, выражены мотивами сна или наваждения, и разрешаются уступкой в пользу истинной его природы, постулируемой как пробуждение, возвращение к истинной жизни. Пьеса начинается «с берега» (1-я картина отражает береговую жизнь рыбацкого посёлка), заканчивается не просто возвращением Хаггарта в Океан, в свою стихию, но и развенчанием правды берега и уничтожением его. Судилище над Хаггартом, завершившееся торжеством не справедливости, а мамоны, в действительности, становится судом дьявола над человеком, его законами, его правдой, его страстями и

богами. Здесь совершается шопенгауэровское «вечное правосудие», которое царит в мире, «правит не государством, а Вселенной, не зависит от человеческих учреждений, недоступно случайности и заблуждению, не знает слабости, колебаний и ошибок, — непогрешимое, незыблемое, непорочное» [13, с. 566]. Подмена «вечного правосудия» судом человеческим, где закон создан пресыщенным, ограниченным человеческим сознанием, имеет катастрофические последствия. Эта коренная деформация, подмена понятий и представлений приводит к вопиющим заблуждениям и ошибкам человечества. Апофеоз такого искажения явлен Андреевым в мнящем себя «вечным небесным правосудием» суде «сытых» над «голодными» (пьеса «Царь Голод»): «Мы озарили землю светом человеческого разума и великой, святой правды. Ни на одну минуту не забывая, что основа жизни — справедливость, мы в своё время распяли Иисуса и с тех пор и до сего дня не перестаем украшать Голгофу новыми крестами» [2, Т. 3, с. 274]. Таким образом, герою сообщается космическая миссия, в результате которой утверждается вместо изменчивой правды человеческой торжество вселенской справедливости, логика которой недоступна смертным.

В убийстве Филиппа Хаггартом много неясного и фатального. Нелогичность поступков «океанического» героя стала камнем преткновения для современной Андрееву критики. Используя для анализа известные им парадигмы, то объясняя поступки героев романтическими порывами, то занимаясь дешифровкой сплошных символов, рецензенты не могли воспринять в новом произведении, например, экзистенциальные тенденции, осмысленные философией и литературой лишь десятилетия спустя. Игнорируя «ненужные сцены», критика оказывается бессильной объяснить «логику» трагедии в целом: «Теза о лжи земли и правде океана, — комментирует один из рецензентов, — наивная тема, никого не убеждающая и стоящая, с точки зрения самой примитивной логики, очень немногое. И автор непроходимо путается в этой тезе. Почему правда океана требует убийства из ревности, ни на чем не основанной? Почему правда океана позволяет лукавое предательство и неисполнение слова? Почему правда океана разрешает убивать беззащитного старика, отнимая у него золотые гроши? Почему правда океана дарует жизнь сорвавшемуся с веревки и убивает человека, который, жалко и по-детски любя людей, стремится хоть немного скрасить и облегчить их каторжную жизнь? <...> Все поступки Хаггарта лишены всякой последовательности и логики» [8, с. 2].

Отсутствие мотива убийства вызывает недоумение и у береговых, все возможные человеческие импульсы Хаггартом отвергнуты: «Может быть, ты уже раскаиваешься, Хаггарт?... Может быть, ты хлебнул лишнего?... А может

быть, на тебя что-нибудь нашло?» — «Нет» [2, Т. 4, с. 386]. Убедительно наблюдение А. В. Татаринова, находящего общее в немотивированных убийствах между Хаггартом и экзистенциальным героем А. Камю Мерсо: «Два убийства — следствие воздействия стихий: „солнечное“ убийство араба в романе Камю и „океаническое“ убийство Филиппа показывают, как обретение экзистенциальной свободы обеспечивает связь с языческим космосом» [12, с. 192]. Убийство Филиппа — способ очнуться от земного забвения, сна с его человеческими искусственными догмами и моралью. Герой-демон исторг жизнь, которая принадлежит только самому Филиппу и богу — и причастил Океану, обратив тело молодого человека лицом к морю.

Но следуя логике автора, мы придём к парадоксальному заключению: в этом убийстве происходит «торжественное примирение человека с Богом» [2, Т. 4, с. 379]. Очевидно, «действие» Океана — постоянное преступление «истины» земного бога. Этому преступлению драматург сообщает особую значимость: в убийстве Филиппа Хаггартом явлено истинное лицо морского дьявола. Хаггарт — убийца: он убивал на море, убивает и на берегу, в краткий период, когда не делает этого, остро ощущает, что его «нож затупился» [2, Т. 4, с. 369]. Но убивая, герой-демон ничего не преступает, а, напротив, предаётся своему естеству, своей природе. Будучи порождением Океана, Хаггарт — грань между земной жизнью-сном и вечной жизнью-Океаном: герой не несет смерть — он сам есть смерть, автор будто уполномочивает пришедшего из вечной жизни на его деяния.

С праотцом-космосом связывают Хаггарта, совершившего убийство, звуки органа. Совсем иное слышит он теперь в них у стен старой церкви: эта музыка «говорит о самом важном», «хватает за душу». Именно в этот момент «примирения», переживаемого героем, Андреев вкладывает своё личное впечатление, полученное в морском путешествии в Европу в начале августа 1909 года: «В сумерки мы проходили около одного красивейшего, древнего, готического собора, и там за тёмными, стрельчатыми окнами, кто-то играл на органе. Один, в тёмной церкви. <...> И тот, который был один в тёмной церкви, играл так хорошо, и звуки были так строги, религиозно-значительны, и как-то по-человечески мягки, печальны, просили о чём-то, может быть <,> жаловались, может быть <,> мечтали. Мы долго слушали, и потом уже не хотелось смеяться» [6, с. 224].

Конфликт в пьесе, как и характерно для «субстанциального» театра, неразрешим. В столкновении двух начал — земного-человеческого и надмирного-субстанциального — драматург лишь стремится раскрыть ощущаемое за гранью. А оно — в абсолютном противоположении жизни земной и вечной, что обусловлено своеобразными «религиозными» взглядами

драматурга: «Берег всегда против воды» [2, Т. 4, с. 365]. Разрыв между мнимым-земным и извечным космосом непреодолим как разрыв между жизнью и смертью. Однако в пьесе «Океан» запредельное выступает как авторская ценностная категория: тяготение драматурга к субстанциальному началу здесь очевидно. Быть может, в притяжении Андреева к морской стихии наступает, наконец, примирение драматурга с мировой волей, негативное тяготение которой над человеком отражено в других пьесах «субстанциального» театра, а в лирической пьесе «Океан» происходит воссоединение с субстанциальным началом, космосом, но уже посредством не рационального постижения, а напротив — бессознательного импульса.

Литература

1. Андреев (Алексеевский), Л. А. Письма к Л. Н. Афонину. 1959–1973 // ОГЛМТ. Ф. 49, № 7586, ед. хр. 28.
2. Андреев, Л. Н. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1990–1996.
3. Андреев, Л. Н. S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919) / М., СПб.: Феникс, 1994. 598 с.
4. Бунин, И. А. Сны Чанга // Бунин, И. А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4: Произведения, 1907–1924 / Вступ. ст. А. Черного, Л. Ростовского. М.: Московский рабочий, 1995. 525 с.
5. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. М.: Наука, 1965. 630 с.
6. Кен Л., Рогов, Л. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: КОСТА, 2010. 428 с.
7. Леонид Андреев. Материалы и исследования: сборник / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2000. 415 с.
8. Ожигов, А. Литературные мотивы: Трагедия Л. Андреева «Океан» // Современное слово. 1911. № 1140. 9 марта.
9. Письмо Андреева Л. Н. Дризену Н. В. 1910, ноября 12. Отрывок // Горьковские чтения. I. М.-Л.: АН СССР, 1940.
10. Письма Андреевой А. И. Ваммельсуу. [1910]. Сентябрь // РАЛ. MS.606/G.11.i**. Л. 4–5.
11. Spiro, S. У Леонида Андреева // Русское слово. 1909. № 222. 29 сентября.
12. Татаринцов, А. В. Формирование мифологического реализма в творчестве Л. Андреева (1898–1911 гг.): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература / Татаринцов Алексей Викторович. Уфа, 1996. 233 с.
13. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. Мн., 2007. 848 с.

~