

Министерство культуры Российской Федерации  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

**ТРУДЫ**  
Санкт-Петербургского  
государственного института культуры

2017 • Том 215

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Материалы международной научной конференции  
«Литературные чтения»

20–21 октября 2017 г., Санкт-Петербург



2017  
ГОД ЭКОЛОГИИ  
В РОССИИ

ТРУДЫ  
Санкт-Петербургского государственного института культуры  
2017 • Том 215

Художественная антропология Серебряного века  
Материалы международной научной конференции «Литературные чтения»  
20–21 октября 2017 г., Санкт-Петербург

Научный журнал. Издается с 1956 г.

Публикуется по решению Редакционно-издательского совета  
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Редакционная коллегия 215-го сборника научных трудов:  
А. Ю. Русаков (отв. ред.), Т. В. Захарчук (зам. отв. ред.), Л. Н. Кен,  
М. К. Лопачева, И. А. Свирская, С. А. Владимирова (отв. секретарь)

Редактор: М. Е. Лисовская  
Дизайн макета: С. А. Владимирова  
Верстка: М. Е. Лисовская  
Выпускающий редактор: С. А. Владимирова

191186, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 2. СПбГИК. каб. 2556, тел. 318 97 16.  
www.spbgik.ru • e-mail: book-izdat@spbgik.ru • Лиц. ИД № 05313 от 09.07.2001  
Подписано в печать 31.10.2017. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Усл. печ. л. 10,5. Тир. 60. Зак.

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ООО «Первый издательско-полиграфический холдинг».  
(ООО Первый ИПХ)194044, Санкт-Петербург, Б. Сампсониевский пр., д. 60, лит. У

ISSN 2308-0051

Сайт: <http://spbgik.ru/works/>

РИНЦ: [http://elibrary.ru/title\\_about.asp?id=37883](http://elibrary.ru/title_about.asp?id=37883)

Киберленинка: <http://cyberleninka.ru/journal/n/trudy-sankt-peterburgskogo-gosudarstvennogo-universiteta-kulturny-i-iskusstv>

# СОДЕРЖАНИЕ • CONTENTS

М. К. Лопачева. Предисловие (Maria K. Lopacheva. Introduction) . . . . . 5

## Раздел 1. В творческой лаборатории • Section 1. In creative laboratory

С. Л. Слободнюк. Человек творящий и человек воздающий  
в мифологии Серебряного века (Sergey L. Slobodnyuk.  
Creating person and rendering person in mythology of Silver age) . . . . . 7

Л. Н. Кен. Красный цвет в творчестве Леонида Андреева  
(Ludmila N. Ken. Red in works of Leonid Andreyev) . . . . . 17

Г. Н. Боева. «Изобразительный гипноз» Леонида Андреева:  
о вербальном и визуальном в творчестве писателя (Galina N. Boyeva.  
«Artistic hypnosis» of Leonid Andreev: verbal and visual in writer's works) . . . . . 25

Д. С. Лукин. Война в жизни и творчестве Леонида Андреева  
(Denis S. Lukin. War in L. Andreev's life and oeuvre) . . . . . 32

Е. В. Булышева. «Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева  
как «социал-психологическая» драма (Elena V. Bulysheva.  
«Ekaterina Ivanovna» by L. N. Andreyev as «social-psychological» play) . . . . . 38

М. А. Телятник. Леонид Андреев о Федоре Шалапине  
(Marina A. Teliatnik. Leonid Andreev of Fyodor Chaliapin) . . . . . 46

Л. И. Шишкина. Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики  
(Lydia I. Shishkina. Leonid Andreev and cinema:  
in search of new artistik aesthetics) . . . . . 54

Е. Р. Пономарев. Записные книжки и дневники И. А. Бунина в свете  
антропологии литературы: Бунин, Чехов, Л. Толстой как писательские типы  
(Evgeny R. Ponomarev. Note books and diaries of Ivan Bunin in light of literary  
anthropology: Bunin, Chekhov, L. Tolstoy as writers' types) . . . . . 62

М. М. Аболина. Нобелевский лауреат И. А. Бунин и издательство  
«Петрополис» (Margarita M. Abolina. Nobel laureate I. A. Bunin  
and Petropolis publishing house) . . . . . 69

**Раздел 2. Рецепция • Section 2. Reception**

- И. И. Московкина. Леонид Андреев и векторы развития литературы XX в. (Irina I. Moskovkina. Leonid Andreev and development vectors of 20th century literature) . . . . . 76
- Ю. Н. Чирва. Проблемы «Анатэмы»: по материалам театральных статей и рецензий 1909–1910-х гг. (Yuri N. Chirva. Problems of «Anatema»: by materials of articles and reviews of 1909–1910's) . . . . . 83
- М. Л. Купченко. Детские образы в творчестве Ч. Диккенса и Л. Андреева: традиция и новаторство (Marina L. Kupchenko. Children Images in creative works of Ch. Dickens and L. Andreev: tradition and Innovation) . . . . . 92
- М. В. Михайлова, К. И. Паньшина. «Океан» Л. Андреева и «Женщина с моря» Г. Ибсена: сопоставительный анализ (Maria V. Mikhailova, Christina I. Panshina. Leonid Andreev and Henrik Ibsen: «Ocean» and «The Lady from the Sea»: comparative analysis) . . . . . 99
- М. В. Михайлова, А. А. Макарова. Леонид Андреев – Август Стриндберг: точки схождения (Maria V. Mikhailova, Asya A. Makarova. Leonid Andreev – August Strindberg: points of convergence) . . . . . 107
- С. В. Зеленцова, Е. А. Михеичева. Преодоление смерти: литературный эксперимент Л. Н. Андреева и Х. Л. Борхеса (Svetlana V. Zelentsova, Ekaterina A. Mikheicheva. Conquering death: literary experiment by L. N. Andreev and J. L. Borges) . . . . . 115
- М. К. Лопачева. Орфическая аллюзия в лирике постсимволистов-эмигрантов (Maria K. Lopacheva. Orphic allusion in lyrics of post-symbolists-emigrants) . . . . . 123

**Раздел 3. Публикации • Section 3. Publications**

- Т. М. Двинятина. Записная книжка И. А. Бунина 1944 г.: свод жизни и путеводитель по творчеству (Tatiana M. Dvinyatina. I. A. Bunin's 1944 Notebook: summary of his life and a guide to his works) . . . . . 131
- Л. Д. Затуловская. Письма Леонида Андреева к родным из коллекции Орловского объединенного государственного литературного музея И. С. Тургенева (Liya D. Zatulovskaya. Leonid Andreev's letters to relatives in collection of Orel I. S. Turgenyev's United State Literary Museum) . . . . . 147
- Сведения об авторах (Information about the authors) . . . . . 164

М. К. Лопачева • Maria K. Lopacheva

## Предисловие • Introduction

Сборник подготовлен по материалам международной научной конференции «Художественная антропология Серебряного века», проходившей 20–21 октября 2016 г. в СПбГИК. Организаторы конференции посвятили ее двум юбилярам, отдавшим большую часть жизни преподаванию в институте культуры, двум видным ученым – доктору филологических наук, профессору Ольге Владимировне Сливицкой и кандидату филологических наук, доценту Людмиле Николаевне Кен. Сфера их научных интересов в течение многих лет связана с проблемами развития отечественной литературы второй половины XIX в. и рубежа XIX–XX столетий.

О. В. Сливицкая – один из ведущих исследователей творчества Л. Н. Толстого, его художественной философии и поэтики, автор монографий «„Истина в движении“: о человеке в мире Л. Толстого» (2009), «Об эффекте жизнеподобия в „Анне Карениной“» (2004), «В „сопряжении“ с Толстым» (2013), множества статей. Проблема художественной антропологии литературы рубежа веков также в русле интересов исследователя, что, в частности, отражено в таком научном «бестселлере», как «„Повышенное чувство жизни“: мир Ивана Бунина» (2004) – книге, на которую, приступая к работе, не может не сослаться ни один серьезный буниновед.

Л. Н. Кен – хорошо известный в стране и за рубежом андреевед, текстолог, автор первой научной биографии Леонида Андреева («Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками», 2010), член редколлегии международного проекта по подготовке издания Полного академического собрания сочинений писателя в 23 томах, создатель обширных комментариев к его драматическим произведениям. В последние годы именно на драматургии и на эпистолярном наследии Л. Андреева сосредоточен основной интерес исследователя.

Все это определило содержание докладов, на материале которых составлен сборник. Большая часть статей посвящена творчеству и биографии Леонида Андреева, что не случайно: так исследователи решили отметить еще один юбилей – 145-летие писателя. Вместе с тем ряд статей обращен и к другим знаковым именам Серебряного века. И. Бунин, К. Бальмонт, М. Цветаева, Г. Иванов – художники, не только сформированные этой эпохой и затем определявшие важнейшие векторы ее литературного движения, но и продлившие временные границы «русского культурного Ренессанса» за пределами отечества в 1920–1940-е гг. Так, в сборнике представлен своеобразный бунинский мини-цикл из трех статей, посвященных различным аспектам творчества нобелевского лауреата, сюжетам издательской истории его произведений.

В центре внимания авторов сборника – проблемы философии, эстетики и поэтики Серебряного века, соотношения текста жизни и текста искусства, рассматри-

ваемые с учетом современных литературоведческих стратегий, а также экспериментальная практика художников эпохи модерна и их диалоги с классикой. Особый вес изданию придает первая публикация уникальных материалов – фрагментов записной книжки И. А. Бунина 1944 г. (статья Т. М. Двинятиной) и эпистолярная Л. Н. Андреева (письма писателя к родным из коллекции ОГЛМТ, подготовленные к изданию Л. Д. Затуловской). Эти вводимые в научный оборот материалы позволяют прикоснуться к творческой лаборатории художников, дополняют сложившееся представление об их личностных особенностях, что, как отмечает в своей статье Е. Р. Пономарев, дает основание для «антропологического подхода» к исследованию писательских типов.

По своему авторскому составу сборник вполне демократичен: среди его участников – как сложившиеся, «маститые» ученые, так и начинающие исследователи. Обширна и география: представлены работы сотрудников вузов, музеев и других организаций культуры не только Санкт-Петербурга, но и Москвы, Харькова, Твери, Орла.

# РАЗДЕЛ 1. В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ

## SECTION 1. IN CREATIVE LABORATORY

УДК [130.2:821.161.1]"188/192"

С. Л. Слободнюк

### Человек творящий и человек воздающий в мифологии Серебряного века

В статье анализируются деструктивные тенденции Серебряного века. Автор показывает, что в мифологии Серебряного века ренессансная трактовка человека кардинально трансформируется: человек творящий приобретает атрибуты демиурга и в итоге присваивает себе карательные функции верховного существа.

Ключевые слова: воздаяние, возмездие, Ренессанс, Серебряный век, талион

Sergey L. Slobodnyuk

### Creating person and rendering person in mythology of Silver age

The destructive tendencies of the Silver age are analyzed in the article. As the author considers, in the mythology of the Silver age the Renaissance interpretation of person is cardinally transformed: the «creating person» gains attributes of the demiurge and as a result appropriates retaliatory functions of the Supreme being.

Keywords: punishment, Renaissance, requital, Silver age, talion

Серебряный век русской культуры в чем-то сродни работам Дали: пока не при-смотришься, все красиво, а присмотришься – болезненная, пугающая красота. Вот Прекрасная Дама волнует кровь, манит ласковой улыбкой, а затем дарит «жениху» кошмары страшного мира. Земля Ойле благоденствует под лучами далекого Ма-ира. Только вот попасть на блаженные берега реки Лигой могут лишь мертвые... Колумб Гумилева достигает заветного берега, но вместо рая земного обретает *ад земной*... И к *безумной баядере* снисходит богиня Кали, и *третий Рим лежит во прахе, а уж четвертому не быть*.

Словом, век-то, может быть, и серебряный, да серебро изрядно потемнело то ли от времени, то ли от чего другого. Первая причина привлекательна для тех, кто мнит рубеж XIX–XX столетий обителью добра и света. Вторая – наоборот, ибо кому охота признавать, что прекрасный лик Серебряного века есть личина, скрывающая жизнерадостный оскал существа, в сравнении с которым все вместе взятые демоны – лишь маленькие дети, наивно полагающие, что действительно знают и творят истинное зло. Да, стародавние демоны не отличались благонравием. Но на жизнь как таковую и мир как таковой они не покушались. Захватить власть, погрузить бытие во мрак, сделать ад единственно возможной формой бытия – это да. Но жизнь должна продолжаться, и мир должен *быть*, а иначе существова-

ние демонов утрачивает смысл: не будет жизни – некого будет мучить; не будет мира – нечем будет править.

Серебряный век разрушил идиллию. Из тайных закоулков истории извлек он учения древних гностиков, манихеев, альбигойцев и, напитавшись мрачным духом жизнеотрицания, породил Отца-Дьявола, Утреннюю Звезду-Люцифера и Бога по имени Дьявол. Упиваясь собственной смелостью, творцы-основатели дарили своим порождениям творимые миры, а заодно все действительное бытие. Но Серебряный век все равно упорно и благоговейно называют русским духовным Ренессансом. При этом вопрос о характере сущностных связей между мировоззренческими доминантами двух эпох остается в тени...

Мыслители Возрождения совершили невероятный поворот от *человека сотворенного* к *человеку творящему*. И хотя *этот* субъект, будучи равным в своей творческой деятельности Создателю, не особенно гармонично вписывался в привычную картину мира, на *устой* он не покушался. О последнем свидетельствуют концептуальные высказывания Мирандолы:

Принял Бог человека как творение неопределенного образа и, поставив его в центре мира, сказал: «Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо и обязанность ты имел <...> , согласно твоей воле и твоему решению. <...> Я ставлю тебя в центре мира, <...> чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочитаешь»<sup>1</sup>.

Как видим, перенос акцентов у Мирандолы не затронул фундаментальные положения христианской доктрины, признающей божество единственным Творцом и принципом бытия; следовательно – *преходящая* действительность, в которой пребывает и созидает человек творящий, осталась в *полном подчинении* верховного существа.

В декларациях русского Ренессанса все иначе. Призыв Мережковского положил начало принципиально новой форме отношений личности и абсолюта:

Ты сам – свой Бог, ты сам свой ближний.  
О, будь же собственным Творцом,  
Будь бездной верхней, бездной нижней,  
Своим началом и концом<sup>2</sup>.

Апологет «двойной бездны» говорит с пугающей откровенностью. Его не интересует *подобие* в творчестве бога и человека. «Человек, присвой себе атрибуты христианского бога!»: вот суть его призыва. Правда, сам Мережковский в итоге отказался от притязаний на горный престол, но слово было сказано, после чего *новый миф о человеке творящем* зажил собственной жизнью...

И вот Бальмонт возвестил:  
В душах есть все, что есть в небе, и много иного.  
В этой душе создалось первозданное Слово<sup>3</sup>!

А Брюсов, заявив: «„Я“ это – такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются»<sup>4</sup>, – уравнивал себя с трансцендентальным субъектом:

Тень несозданных созданий  
Кольхается во сне,  
Словно лопасти латаний  
На эмалевой стене. <...>  
Тайны созданных созданий  
С лаской ластаня ко мне,  
И трепещет тень латаний  
На эмалевой стене<sup>5</sup>.

И только Сологуб честно и скромно провозгласил себя верховным существом некоей действительности, а заодно – создателем земного бытия:

Я – бог таинственного мира,  
Весь мир в одних моих мечтах.  
Не сотворю себе кумира  
Ни на земле, ни в небесах.  
.....  
Воззвав к первоначальной силе,  
Я бросил вызов небесам,  
Но мне светила возвестили,  
Что я природу создал сам<sup>6</sup>.

Заявления старших символистов вызывали у современников разную реакцию. Однако все понимали, что в принципе притязания Бальмонта, Брюсова и Сологуба не простираются дальше создаваемых ими миров.

Брюсов видел основную цель символизма в том, чтобы «рядом сопоставленных образов как бы загнипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»<sup>7</sup>. «Символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту»<sup>8</sup>, – подчеркивал Бальмонт. Не менее воздержан в своих желаниях Сологуб: «Над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном»<sup>9</sup>. Словом, присваивая «божеские» атрибуты, старшие символисты ограничивались *демиургией* на уровне *творимого* бытия. Таким образом, мир, существующий «здесь и сейчас», оставался в полной неприкосновенности.

Младосимволисты, увлеченные идеями Соловьева, избрали иной путь. Вышая реальность, озаренная невидимым светом Софии, настоятельно требовала от своих адептов решительных действий в отношении *горестной земли*. Судьба

последней определялась, по Соловьеву, «троякой задачей искусства», которая предполагала не только «превращение физической жизни в духовную», но и «совершенное воплощение <...> духовной полноты в нашей действительности»<sup>10</sup>. Ну кто же будет спорить, что решение подобной задачи крайне необходимо? Никто! Вот и бросились решать... И напрасно Соловьев добавлял: «Ясно, что исполнение этой задачи должно совпадать с концом всего мирового процесса»<sup>11</sup>! И напрасно предупреждал: «Результат природного процесса есть человек в двойном смысле: во-первых, как самое прекрасное, а во-вторых, как самое сознательное природное существо. В этом последнем качестве человек *сам* становится из результата *деятелем* мирового процесса и тем совершеннее соответствует его идеальной цели»<sup>12</sup>. Тому, кто воцелует Вечную Жену, нет дела до подобных мелочей. Да, конец мирового процесса означает уход в никуда *результата* вместе *деятелем*. Однако сладкая отравка абсолютной власти напрочь подавляет способность к критическому мышлению, зато многократно усиливает желание творить историю...

Вспомним несколько строк из Блока. В «Гамаюне» он сообщает о новой верховной силе – *предвечном ужасе*. В других стихотворениях – о том, что небеса и рай являют собой гигантский некрополь:

Холод могильный везде тебя встретит  
 В дальней стране безотрадных светил...  
 .....  
 Мне непонятно счастье рая,  
 Грядущий мрак, могильный мир...<sup>13</sup>

Казалось бы, дальше идти некуда? Но – *невозможное возможно*. Поэтому, не удовлетворяясь содеянным, трагический демон эпохи возвел на престолы темную Софию после чего начал планомерно и безжалостно расправляться с образом Спасителя. Христос у Блока предстает то бессильным в своем всезнании ребенком («Девушка пела в церковном хоре...»), то единством *лика* и *синего неба*, для постижения которого требуется свершить действия, явно противоречащие заповедям блаженства:

И не постигнешь синего ока,  
 Пока не станешь сам как стезя...  
 Пока такой же нищий не будешь,  
 Не ляжешь, истоптан, в глухой овраг,  
 Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь  
 И не поблекнешь, как мертвый знак<sup>14</sup>.

В «Осенней любви» создатель *трилогии вочеловечения* вообще низводит Сына до уровня двойника распятого лирического героя:

В глазах – такие же надежды,  
И то же рубище на нем.  
И жалко смотрит из одежды  
Ладонь, пробитая гвоздем<sup>15</sup>.

А в стихотворении, открывающем цикл «Родина», Блок фактически объявляет Спасителя нежитью:

Ты – родная Галилея  
Мне – невоскресшему Христу.  
И пусть другой тебя ласкает,  
Пусть множит дикую молву:  
Сын Человеческий не знает,  
Где приклонить ему главу<sup>16</sup>.

Образный ряд завершает Христос поэмы «Двенадцать», диалектически связанный с обитателями лирической трилогии, развитие которой Блок подчинил гегелевскому алгоритму: тезис, антитезис, синтез.

Безусловно, эсхатология Блока опирается на библейскую образность. В то же время ее родство с системой Гегеля позволяет говорить о схождениях эсхатологических построений поэта... с «Интернационалом» в переводе А. Коца. В оригинале читаем:

Мир идет к изменению своей основы... Мы – ничто, будем – всем.

Но в переводе эти строки обретают эсхатологический оттенок и мессианско-гегельянский акцент:

Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем  
Мы наш мы новый мир построим, кто был ничем, тот станет всем...

Отмеченное схождение, как и ряд других фактов, позволяет говорить о том, что в русской культуре рубежа XIX–XX в. существовала структура, объединившая миросозидающие устремления различной природы. В этой структуре *демиургические доминанты* политической и мистико-религиозной направленности при определенных условиях могли совпадать друг с другом. Таким образом, деятельность человека творящего, обретала новый смысл, и, возможно, оказывала влияние на действительное бытие. Осталось понять, какова была *главная цель* этой деятельности...

...За много лет до начала Серебряного века в «апокрифическом предании» «Элоа» прозвучал монолог Сатаны, который завершали следующие слова:

Мысль в человеке наконец пробилась,  
В ней связка завязалась двух миров,  
В них жили общие какие-то сказались,  
Помчалась мысль, как кровь по организму,  
Переливаясь между тех миров,  
И был начертан дальний путь развития:  
Чрез мысль – в бессмертье, и тогда-то нам –  
И мне, и Богу человек стал нужен,  
Он за кого – тот победит из нас<sup>17</sup>.

Другими словами – человек есть та *третья сила*, которая способна изменить ход борьбы «враждебных братьев» – Бога и Сатаны...

Идея Случевского нашла живой отклик в творческой практике Серебряного века, где жизнь была творчеством и творчество было жизнью. Ведь тот, кто способен изменить ход великой борьбы, ощущает себя *по меньшей мере равным* одной из сторон, и его претензии на божественность становятся вполне обоснованными. Кроме того, статус третьей силы открывал жизнетворцам весьма заманчивую перспективу, подобную той, о которой в свое время писал Данилевский:

Ежели бы папы остались верными догматам православия, то весьма вероятно, что они получили бы не главенство, конечно, но преобладающее влияние и уважение на Востоке <...>. От посредничества, от звания верховного третейского судьи недалеко, как известно, до преобладания<sup>18</sup>.

Творцы Серебряного века учли ошибку понтификов и воплотили алгоритм Данилевского в своих мирах, среди которых особое место занял мир поэмы Волошина «Путями Каина». Это был странный мир, где

...Бог был мятежом,  
И все, что есть, началось чрез мятеж<sup>19</sup>.

Это был *очень* странный мир, ибо здесь создание божие:

...Утверждает Бога – мятежом,  
Творит – неверьем, строит – отрицаньем,  
Он зодчий,  
И его ваяло – смерть,  
А глина – вихри собственного духа (*Волошин, 279*).

А если «*в начале* был мятеж», а в основе первых законов – закон Каина, то

Нет братства в человечестве иного,  
Как братство Каина (Волошин, 302).

Посему довольно с нас запретительных заповедей!.. Ибо есть «единственная заповедь: „ГОРИ!“ – «твой Бог в тебе», и поэтому «не ищи другого» (Волошин, 25). В безумном мироздании Волошина одна за другой рушатся опоры материальной культуры и все, что с ними связано. «Бог есть любовь», любовь есть всепожирающий огонь; но ее источник... – человек (Волошин, 303), обязанный понять: «И грех, и страсть – цветенья, а не зло» (Волошин, 304). Мир на всех парах несется к гибели, и тут:

Созвездьями мерцавшее чело,  
Над хаосом поднявшись, отразилось  
Обратной тенью в безднах нижних вод.  
Разверзлись два смеженных ночью глаза –  
И брызнул свет. <...>  
И двойники –  
Небесный и земной –  
Соприкоснулись влажными ступнями.  
Господьдохнул на преисподний лик,  
И нижний оборотень стал Адамом.  
Адам был миром,  
Мир же был Адам (Волошин, 311–312).

Однако вариации на избитую тему божественной самости человека – «Так будь же сам вселенной и творцом!» (Волошин, 319) – внезапно перекрывает аккорд трех финальных глав: «Государство», «Левиафан», «Суд».

Первое у Волошина предстает «средоточьем» «кустарного рассеянного зла» (Волошин, 326), порождающего чудовищные государственно-правовые институты. В «Левиафане» поэт создает образ «смертного бога», материального Левиафана. И это чудовище противостоит тому ветхозаветному Левиафану, о котором вещает Яхве несчастному Иову. Впрочем, Иов у Волошина тоже отличается от библейского праведника. Здесь он – символ человека, идущего к последнему Суду. Отсюда – апокалиптическое имя Левиафана («Зверь зверей»); отсюда – новые, придуманные поэтом, слова Господа из бури:

Сих косных тел алканье и злоба  
Лишь первый шаг к пожарищам любви.  
Я сам сошел в тебя, как в недра гроба,  
Я сам огнем томлюсь в твоей крови.  
Как я – тебя, так ты взыскуешь землю (Волошин, 333).

Божество Волошина не открывает собеседнику славу свою, не разъясняет ему тайну теодицеи. Нет, оно заключает с новым Иовом невероятный новый завет:

Сгорая – жги!  
Замкнутый в гроб – живи!  
Таким Мой мир приемлешь ли?  
– «Приемлю»... (Волошин, 333).

...И стал волошинский «Иов», приявший *этот* мир прахом, но раздался зов архангельской трубы и восстал «Иов», дабы пойти на «Суд». Однако идет он туда не для того, чтобы выслушать последний приговор, принять воздаяние и обрести жизнь вечную. Он, как и каждый из потомков Каина,

Внутри себя увидел солнце  
В Зверином круге...  
...И сам себя судил (Волошин, 336).

Вот, собственно, и все. То, ради чего «бог» и «мир» заключили соглашение с потомком «нижнего оборотня», свершилось. Потомок Каина достиг вершины власти и стал верховным третейским Судией над миром, божеством и... самим собой. Да и могло ли быть иначе? «Дети ночи» и аргонавты, теурги и адамисты не просто так возомнили, что имеют право карать и миловать бытие. Они уверовали в неизбежность вторичного смесительного упрощения. А раз мир безнадежно сползает в бездну, где нет места божеству Заветов, то нет ничего истинного; и потому – все дозволено. – *Нам* дозволено. *Нам* – новым демиургам, новым зиждителям миров, ибо мы знаем добро и зло, а значит – мы стали, *как боги*. Впрочем, почему *как* боги? Долой это унижительное «как», долой множественное число!.. –

Я заключил миры в едином взоре.  
Я властелин<sup>20</sup>.

Но, может, все-таки игра? Дерзкая, опасная, оскорбительная, но – игра? Игра, подобная той, в которую играл небезызвестный тринадцатый апостол, пугавший ангельское воинство и самого бога сапожным ножиком?..

Увы, называя *игрой* все, что вытворяли отцы-основатели русского духовного Ренессанса, апологеты Серебряного века превращают всеядного зверя в овечку, по неведению совершившую потраву. – Играли, мол, они, играли да и заигрались. И пусть себе играют... Карнавал у нас, понимаете? Жизнетворчество идет полным ходом. А если вы насчет смерти бога или там других гадостей, так это их немецкий мальчик Фридрих плохому научил... И вообще – Христос заповедал любовь и прощение...

Безусловно, заповедал. Уже с креста, произнес Спаситель: «Отче, отпусти им: не ведают бо что творят». Но нельзя забывать, что: первое – *Христос* просил *Отца*, имея на то полное право; второе – синедрион и впрямь *не ведал*, что выносит приговор *подлинному* Мессии, *настоящему* Сыну.

Применимо ли все это к Серебряному веку? Я уверен, что нет! Каждым своим словом наши герои утверждают: «Мы ведаем, что творим!». – У вас один бог – у нас два. У вас Единый – у нас двоица. А вместо добра – зло. А вместо прощения – возмездие. И оно, возмездие, в руках *человека*. Того самого человека, что творит миры и воздаст бытию карающим воздаянием!

На этом можно было бы остановиться. Но на язык так и просится извечный русский вопрос: *кто виноват?* Кто виноват в том, что миф о воздающем творце внес свою лепту в Октябрьскую катастрофу?.. На мой взгляд, виновато то самое общественное бытие, которое, согласно Марксу, определяет общественное сознание. Ведь глупо отрицать, что некоторые устремления Серебряного века странным образом совпадали с устремлениями большевиков. И те, и другие жаждали нового, счастливого, справедливого бытия: воплощенной утопии...

О том, какова была бы воплотившаяся утопия Серебряного века мне судить трудно. Зато с большевистской утопией все просто. Она провозгласила торжество классовой справедливости, равенство *человеков* по классовому принципу и начала мстить. Мстить всем, кто не вписывался в рамки будущего бесклассового счастья. А Серебряный век уравнивал человека с богом, и этот «бог таинственного мира» начал мстить миру земному: смертью вечной – за жизнь преходящую, Отцом-Дьяволом – за Бога-Сына, всевластием твари – за всевластие Творца и обретением «темного рая» – за утраченный Эдем.

Может быть, поэтому сквозь величавые аккорды «Интернационала» можно слышать страшные слова бальмонтовского героя:

Если б вы молились на меня,  
Я стоял бы ангелом пред вами,  
О приходе радостного дня  
Говорил бы лучшими стихами. <...>  
Я бы пел вам сладостно звеня,  
Я б не ненавидел вас, как трупы,  
Если б вы молились на меня,  
Если бы вы не были так скупы.  
А теперь, угрюмый и больной,  
А теперь, как темный дух, гонимый,  
Буду мстить вам с меткостью стальной,  
Буду бич ваш, бич неумолимый<sup>21</sup>.

И те, кому он приносит этот страшный обет, обреченно ждут...

Ждут, позабыв грозные слова Яхве – «у *Меня* отмщение и воздаяние»...

Ждут, признавая право самозванного мстителя воздавать равным за равное и самому избирать меру этого равенства, восставив над миром один-единственный закон – *Закон возмездия*...

## Примечания

- <sup>1</sup> Пико делла Мирандола Д. Речь о достоинстве человека // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 248.
  - <sup>2</sup> Мережковский Д. С. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 546.
  - <sup>3</sup> Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. М., 2010. Т. 1. С. 247.
  - <sup>4</sup> Брюсов В. Я. Дневники, 1891–1910. М., 1927. С. 61.
  - <sup>5</sup> Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 35.
  - <sup>6</sup> Стихотворения «Околдовал я всю природу...» и «Я – бог таинственного мира...» см.: Сологуб Ф. К. Стихотворения. СПб., 2000. С. 269, 176.
  - <sup>7</sup> Брюсов В. Я. Русские символисты // Собр. соч. Т. 6. С. 27.
  - <sup>8</sup> Бальмонт К. Д. Элементарные слова о символической поэзии // Собр. соч. Т. 6. С. 349.
  - <sup>9</sup> Сологуб Ф. К. Творимая легенда // Собр. соч.: в 6 т. М., 2000. Т. 4. С. 7.
  - <sup>10</sup> Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 398.
  - <sup>11</sup> Там же.
  - <sup>12</sup> Там же. С. 390–391.
  - <sup>13</sup> Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 7, 65.
  - <sup>14</sup> Там же. Т. 2. С. 83–84.
  - <sup>15</sup> Там же. С. 263.
  - <sup>16</sup> Там же. Т. 3. С. 246.
  - <sup>17</sup> Случевский К. К. Сочинения в стихах. СПб., 2001. С. 21.
  - <sup>18</sup> Данилевский Н. Я. Россия и Европа. СПб., 1995. С. 151.
  - <sup>19</sup> Волошин М. А. Стихотворения. М., 1989. С. 277. (Серия «Из литературного наследия»).
- Далее ссылки в тексте «Волошин» с указанием страниц.
- <sup>20</sup> Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. М., 2010. Т. 1. С. 315.
  - <sup>21</sup> Там же. С. 364.

Л. Н. Кен

### Красный цвет в творчестве Леонида Андреева

Статья посвящена рассмотрению функций красного цвета в произведениях Леонида Андреева разных лет. В ранних орловских рассказах и в пьесе «Младость» с ним связано ощущение праздничной красоты. Позднее его появление почти всегда несет в себе напряжение, тревогу, катастрофу. Показательным в этом отношении является экспрессионистский рассказ «Красный смех» – ему в статье уделяется особое внимание.

Ключевые слова: Репин, рубахи, контраст, портрет, Орел, цвет крови, смех без улыбки

Ludmila N. Ken

### Red in works of Leonid Andreyev

The paper is devoted to the consideration of red color functions in Leonid Andreyev's works of various years. A sense of festive beauty is associated with red in early narratives written in Oryol, and in the play «Youth» («Mladost'). In subsequent works an appearance of red is usually related to the intensity, disturbance, disaster. The expressionistic story «The Red Laugh» is a representative and is under a special focus in the paper.

Keywords: Repin, shirts, antagonistic, portrait, Oryol, color of blood, laugh without a smile

Знакомый по репродукциям репинский портрет Леонида Андреева в красной рубашке<sup>1</sup> вызывает вполне определенные ассоциации, связанные с воспоминаниями писателя об Орле его юности. В них ощущение праздничной красоты, одной из примет которой становятся красные рубахи орловцев: «...иду по Очному мосту и смотрю на мелькающие носки блестящих, собственноручно начищенных сапог. Вечерок, внизу разлившаяся полноводная река. И сапоги красивы, и сам я красив – а навстречу плывут тоже молодые и красивые, а где-то церковный звон. И в каждую я влюблен, и каждая смотрит на меня, но глаза у меня вниз или прямо перед собою и вид строг. От застенчивости и самолюбия, от полного чувства, что я красив и на меня смотрят, – я всегда так ходил: глаза перед собою и выше. <...> Вдали сады, немного крыш и церковные главы, то синие, то горящие золотом на солнце, и оттуда идет мягкий колокольный гул: это Орел и пасхальный звон. Войдешь с безлюдного поля на одну из окраинных улиц – что за веселье! Красные рубахи, говор, ребячий крик, перепуганные, но счастливые куры»<sup>2</sup>.

В рассказе «Баргамот и Гараська» в красные рубахи одеты у Андреева на Пасху жители орловской Пушкирной улицы: «Вскоре потянулись в церковь и пушкари, чистые, благообразные, в пиджаках и жилетах поверх красных и синих шерстяных рубах, в длинных, с бесконечным количеством сборок на высоких и острях каблучках»<sup>3</sup>.

Красные рубахи надевают в праздники и герои других ранних орловских рассказов: Сазонка в «Гостинце», Меркулов в «Весенних обещаниях».

Позднее «в красной русской рубашке, поверх которой накинута серая студенческая тужурка» (Т. 3. С. 295) появится в первом действии пьесы «Дни нашей жизни» московский студент Николай Глуховцев.

«Красная шелковая, полурастегнутая в вороте рубашка без пояса» (Т. 5. С. 252) станет запоминающейся цветовой приметой Николая Андреевича Мацуева из пьесы «Младость». И одновременно она напомнит о внешнем сходстве Мацуева с отцом писателя. «Ходил он всегда в красной русской рубашке, – вспоминал о Николае Ивановиче Андрееве его сын Павел, – в черных, в сапоги, шароварах, а поверх – поддевка»<sup>4</sup>.

Это объяснение мотивов<sup>5</sup>, по которым, возможно, писатель захотел позировать в красной рубашке, представлялось логичным до того момента, когда, усомнившись в точности красного, почти оранжевого цвета репродукции, обратилась в Омский музей изобразительных искусств имени М. А. Врубеля, где находится картина Репина. Главный научный сотрудник музея, хранитель фонда русской живописи И. Г. Девятьярова подтвердила справедливость возникших сомнений. По ее словам, красный цвет рубашки не имеет оранжевого оттенка – это холодный красный цвет, в тених бордовый. Уточнение цвета побудило отказаться от привычной однозначности восприятия портрета<sup>6</sup> и более внимательно всмотреться в предложенную художником трактовку образа Андреева.

В этой связи заслуживают внимания суждения о картине еще одного омского искусствоведа – Г. Ю. Мысливцевой. В частности, она отметила неустойчивость впечатления «летнего отдыха» (это название предложил И. Е. Цветков), ибо «оно нарушается всем строем портрета, который направлен на динамизацию и даже драматизацию образа»<sup>7</sup>.

Драматически напряженный портретный образ автор статьи «Неожиданный Репин» совершенно справедливо объясняет ситуацией 1905 г. В самом деле, события «кровавого воскресенья» глубоко ранили и художника, и писателя. На революционные события Репин откликнулся эскизами «Расстрел демонстрации», «Красные похороны». «Ах, как надоело!.. – писал он В. В. Стасову 22 января 1905 г. – Как невыносимо жить в этой преступной, бесправной, угнетенной стране! Скоро ли рухнет эта вопиющая мерзость власти невежества?»<sup>8</sup>

Андреев же оказался жертвой начавшихся репрессий, был арестован и в феврале 1905 две недели провел в Таганской тюрьме. Осенью того же 1905 г., опасаясь «бессмысленной расправы над собой»<sup>9</sup>, уехал за границу.

Кроме того, начало 1905 г. для Андреева было ознаменовано публикацией его рассказа «Красный смех». Написанный в 1904 г. как отклик на события Русско-японской войны, он вышел в свет в январе 1905 г. Третий сборник товарищества «Знание» за 1904 г., в состав которого вошел «Красный смех», разошелся невиданным для того времени тиражом в 60 тысяч экземпляров. Среди читателей рассказа был и Илья Ефимович Репин. Упоминание об этом в одном из писем Н. Б. Нордман. «Читаем „Красный смех“»<sup>10</sup>, – сообщила она В. В. Стасову 5 февраля 1905 г.

Возможно, что впечатление от рассказа стало для Репина одним из главных мотивов в необычной трактовке образа писателя. Художник отказался от привычной для его манеры тонкой психологической характеристики портретируемого. Центральное место на картине принадлежит холодному красному пятну рубашки в об-

рамлении двух локальных контрастных цветов – зеленого и черного, призванных выявить обобщенно-сущностное в модели. Такой подход к созданию портретного образа в начале XX в. стал одной из примет времени и получил название экспрессионизма.

Неожиданное обращение Репина к новой для него образной системе экспрессионизма представляется закономерным, если учесть его интерес к европейскому искусству того времени. Известно, в частности, что во время одной из зарубежных поездок в Берлине он побывал в картинной галерее, «роскошном здании, в котором собраны все современные мастера»<sup>11</sup>. В Мюнхене, который он называл «германской теплицей искусства»<sup>12</sup>, посетил мастерскую художника-портретиста Франца фон Ленбаха<sup>13</sup>, восхищался картинами Беклина, обилием выставок и «галерей искусства – и частных, и правительственных, и торговых»<sup>14</sup>.

Неизвестно, был ли Репин удовлетворен результатами своей работы<sup>15</sup>. В России долгое время портрет Андреева в красной рубашке считался не очень удачным<sup>16</sup>. Видимо, по этой причине Государственный музейный фонд, распределяя картины из собрания Цветкова, отправил портрет в далекий Омск. Сегодня он трактуется как одно из интереснейших свидетельств поздних исканий замечательного художника и воспринимается как органическое явление в контексте искусства начала XX в.<sup>17</sup>

Что касается рассказа «Красный смех», то он тоже был необычным. Свое понимание невозможности писать по-старому в новой ситуации Андреев изложил в письме к К. П. Пятницкому начала мая 1904 г.: «...мне, Скитальцу, Вересаеву и многим другим придется делать свою литературную карьеру почти сызнова – глубоко уйдет в прошлое то, что было до войны. И читатель будет новый, и требования у него будут новые, и песни ему нужно петь новые...». И здесь же: «Отпадет случайный читатель, тот, что еще привыкает только к книжке и колеблется на границе бульварного романа и серьезной беллетристики, и срединный интеллигент настолько уже обескультурен, что долго оставаться дикарем и глазеть хотя бы и патристическими очами на резню и убийство – не может»<sup>18</sup>. Такой «новой песней» стал «Красный смех».

В основе композиции рассказа принцип фрагмента, который так любили романтики за ту самостоятельность, которую приобретал каждый отдельный эпизод. Совокупность эпизодов в рассказе Андреева создавала ощущение хаотичности, непостижимости происходящего. А их смысловая напряженность, доведенная до изображения безмерного ужаса, производила впечатление искажения, деформации реального.

Первая часть произведения – повествование о человеке на войне. У героя нет имени, как не будет позднее имени у доктора, матери, брата, жены, сына, как неизвестно, на какой войне происходят события<sup>19</sup>. Отсутствует все второстепенное. Абстрактность и условность героя сродни бунтарскому пафосу картины Эдварда Мунка «Крик» или написанному во время Великой войны сборнику рассказов Леонгарда Франка «Человек добр».

Вернувшись домой безногим калекой, герой судорожно пытается удержаться в жизни, найти оправдание своему существованию. «Я снова буду заниматься фотографией, – обещает он себе, – снимать простые и тихие виды и сына: как он ходит, как он смеется и шалит. Этим можно заниматься и без ног. И снова буду писать – об

умных книгах, о новых успехах человеческой мысли, о красоте и мире» (Т. 2. С. 49). Этим надеждам не суждено осуществиться: рука отказывается писать и только прыгает по бумаге, пропадает память, путаются слова – покалеченная душа оказывается бессильной перед настигшим безумием и смертью.

Во второй части младший брат, который не был на войне, размышляет о трагической судьбе старшего. Наблюдает за пленными, кучкой «дрожащих, испуганных людей». Читает газеты о сражениях и огромных потерях. А оказавшись в театре, не может не думать, что за внешним спокойствием и благородством слушающих музыки, – убийцы, виновные в гибели брата. Контрастные картины жизни тыла усиливают осознание хаоса и безумия. Рассказчик, как прежде его брат, теряет рассудок. В финале в его больном воображении они вместе видят красное поле, покрытое телами убитых. Трупы вторгаются в комнаты, заполняют их, а «из земли выходили новые мертвецы и поднимали их кверху» (Т. 2. С. 73).

В создании той особой художественной формы, которая позднее получит название экспрессионистской, важное место в рассказе отводится цвету, красному цвету, тождественному цвету крови. Постоянство, с которым он присутствует в произведении, помогает особенно отчетливо понять сущность происходящего – безумие и ужас войны. «Мы бродим по колену в крови, – рассказывает один из персонажей, – и голова кружится от этого красного вина...» (Т. 2. С. 66). Или: «голова лошади с красными безумными глазами» (Т. 2. С. 23); «само небо казалось красным» (Т. 2. С. 29); «как будто стонал красный воздух» (Т. 2. С. 36); «все поле, залитое неподвижным красным отсветом пожаров» (Т. 2. С. 37); «красная кровь просится наружу» (Т. 2. С. 56); «только окна неподвижно горели красными большими четырехугольниками» (Т. 2. С. 72).

Наибольшее напряжение достигается в рассказе введением сквозного образа красного смеха. Он, по словам героя повествования, впервые постигающего смысл происходящего, «во всех этих изуродованных, разорванных, странных телах <...> Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!» (Т. 2. С. 27–28). Оказавшись дома, герой пытается писать о красном смехе и теряет рассудок. В «нелепом и страшном сне» брата он объясняет: «Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. Ты ведь знаешь, земля сошла с ума. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой содрали кожу» (Т. 2. С. 61). В конце рассказа этот ключевой образ вновь является братьям, мертвому и живому, как трагический итог безумия войны: «...За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех» (Т. 2. С. 73).

Появление в рассказе этого выразительного образа обычно связывают с тягелым происшествием, которому писатель оказался невольным свидетелем. Об этом – в письме Горькому из Ялты от 6 августа 1904 г.: «А нынче вечером возле нашей дачи взрывом ранило двух турок, одного, кажется, смертельно, вырвало глаз и пр. Эти турки все лето работают у нас, очень милые ребята, смелые, деликатные, держатся с достоинством. И эти двое забивали бурку, когда от искры произошел взрыв. И я видел, как несли одного из них, весь он, как тряпка, лицо – сплошная кровь, и он улыбался странной улыбкой, так как был он без памяти. Должно быть мускулы как-нибудь сократились и получилась эта скверная, красная улыбка»<sup>20</sup>.

На следующий день после случившегося Леонид Андреев сказал Сергею Яковлевичу Елпатьевскому: «Ну, С. Я., вчера я на войне был. И написал рассказ, большой рассказ из войны... Да, да, вы не смейтесь. Вот увидите. В голове у меня уже все готово»<sup>21</sup>.

К этим привычным объяснениям можно добавить еще одно. Оно связано с несколькими строчками из Эдгара По, которого известный критик начала XX в. В. Львов-Рогачевский назвал «духовным отцом Л. Андреева». По его словам, Андреев испытал огромное влияние американского писателя, от него он «никогда не сможет освободиться, ибо оно вошло в плоть и кровь его творчества <...> У обоих – какая-то общность настроений и переживаний, сходство художественных приемов...»<sup>22</sup>.

Среди произведений, несомненно известных русскому писателю, было знаменитое стихотворение По «Заколдованный замок» (или по другим переводам: «Непокойный замок», «Призрачный замок»). В его последней строфе, когда в некогда прекрасном «обиталище духов добра» воцаряются «злые созданыя», а окна «заливает красная мгла», возникает ситуация смеха, ничего общего не имеющая с весельем:

И путники видят, в том крае туманном,  
Сквозь окна, залитые красною мглой,  
Огромные формы, в движении странном,  
Диктуемом дико звучащей струной.  
Меж тем как, противные, быстрой рекою,  
Сквозь бледную дверь, за которой Беда,  
Выносятся тени и шумной толпою,  
Забывши улыбку, хохочут всегда.  
(Перевод К. Бальмонта, 1901).

В других переводах стихотворения остаются неизменными красные (или багряные) окна и смех, хохот без веселья. Думается, что образ красного смеха у Андреева своим возникновением обязан не только переживаниям писателя в связи с русско-японской войной и страшному происшествию в Ялте, но и художественной формуле По «смех без улыбки». При этом не представляется сколько-нибудь существенным, было ли это преднамеренное заимствование из стихотворения Эдгара По или это невольная, бессознательная реминисценция<sup>23</sup>.

Позднее этой формулой воспользуется Жан-Поль Сартр: падает на землю и хочет герой рассказа «Стена», столкнувшись с ситуацией абсурда; смеются персонажи пьесы «За закрытыми дверями», сделавшие открытие, что «ад – это Другие». Во всех случаях (у По, Андреева, Сартра) такой смех – крик отчаяния, реакция на безвыходную трагическую ситуацию. С той разницей, что «смех без улыбки» у Андреева усилен красным цветом – цветом крови. Видимо, это обстоятельство стало решающим для Репина, создававшего необычный портрет после чтения необычного рассказа. Оба творца, художник и писатель, почти одновременно двигались в сторону напряженно-эмоционального, обнажавшего сущностное, искусства экспрессионизма.

До рассказа «Красный смех» и после него красный цвет не был доминирующим в творчестве Леонида Андреева. Но его появление почти всегда (за исключением, красных рубашек орловских персонажей) несло в себе напряжение, тревогу, часто он был контрастен серому или зеленому, черному, белому.

Так, например, в «Черных масках» неожиданно появляется «странная маска» – она «вся в красном», ее обвивает «противная черная змея» (Т. 3. С. 358).

Среди персонажей «Реквиема» оказывается «фигура веселого человека», у него мертвецки-бледное лицо, а «в петлице его фрака огромная, как развернувшийся кочан капусты, красная роза» (Т. 6. С. 380).

В ожидании казни Цыганок из «Рассказа о семи повешенных» примеряет на себя возможность стать палачом. «Он живо представлял себе площадь, залитую народом, – пишет Андреев, – высокий помост, и как он, Цыганок, в красной рубашке разгуливает по нем с топориком» (Т. 3. С. 70).

Первая картина экспрессионистской драмы «Царь Голод» открывается ремаркой, в которой определяющими являются два цвета – красный и черный: «При раскрытии занавеса глазам представляется, в черном и красном, внутренность завода. Красное, огненное – это багровые светлы из горна, раскаленные полосы железа, по которым, извлекая искры, бьют молотами черные тени людей» (Т. 3. С. 234).

С той же настойчивостью эти два цвета присутствуют в ремарке к третьей картине. Здесь Судьи, одетые в черные мантии, сидят за столом, покрытым черным сукном. На столе «высокая четвертная бутылка с красным, как кровь, вином» (Т. 3. С. 258).

Черный и красный в пьесе – это цвета Смерти и Царя Голода, подчеркивающие их сущность. При этом если сначала Царь Голод появляется озаренным «красным светом раскаленной печи» или «красным отсветом горна» (Т. 3. С. 238, 243), то после поражения голодных красный цвет обретает другой смысл – теперь это красный кровавый, как знак «отчаяния и тоски». «Входит Царь Голод, – читаем в финале четвертой картины. – Он окровавлен, и измученное лицо его смертельно бледно. На голове острая красная корона; на остриях ее что-то красное, кровавое, будто куски человеческого мяса» (Т. 3. С. 289).

Аналогичная трансформация нейтрального красного в красный как цвет крови и знак беды характерна и для драмы «Анатэма». В четвертой картине Давиду Лейзеру, раздавшему свое нечаянное богатство нищим, писатель дает в руки красный платок, «которым он вытирает глаза, и мокрое от слез лицо ребенка» (Т. 3. С. 436). В состоянии растерянности тем же красным платком вытирает свое лицо. Позднее, когда герой окончательно перестает понимать происходящее, «он часто вынимает свой красный платок, но не знает, что с ним делать» (Т. 3. С. 451). И как предвестник непоправимого место красного платка занимает красный цвета крови: «...четыреугольники окон наливаются дымно-красным, клубящимся светом; в комнате темно, – но все белое: голова Давида, разбросанные листки бумаги, окрашивается слабым кровавым цветом» (Т. 3. С. 452). И далее: «кровавым взглядом охватывает солнце высокий бугор, кипарисы и седую голову Давида», «море наливается кровью» (С. 459). В момент гибели Давида Лейзера грохочет гром, клубятся черные тучи, «до самой воды опустилось красное солнце» (Т. 3. С. 465).

Цвет (в нашем случае, красный цвет) не существует в произведениях Леонида Андреева самостоятельно, он, как утверждал современник писателя Василий Кан-

динский, «является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу»<sup>24</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Л. Андреев позировал И. Е. Репину летом 1905 г., когда поселился с семьей в местечке Ваммельсу, недалеко от Куоккала («Пенаты»), где тогда жил художник. В 1906 г. «Портрет Леонида Андреева» был показан на XXXIV передвижной выставке и приобретен известным московским коллекционером И. Е. Цветковым, который дал картине второе название – «Летний отдых». Позднее Цветков передал свою коллекцию вместе с домом на Пречистенской набережной, специально для нее построенной, в дар Москве. В 1924 г. через Государственный музейный фонд картина поступила в Омский музей изобразительных искусств, где бережно хранится и находится в постоянной экспозиции.

<sup>2</sup> Андреев Л. Н. С. О. С.: Дневник, 1914–1919. Письма, 1917–1919. Ст. и интервью, 1919. Воспоминания современников, 1918–1919 / вступит. статья, сост., примеч. Р. Дэвиса, Б. Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1994. С. 69.

<sup>3</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 45. В дальнейшем цитируется данное издание с указанием тома и страницы в тексте.

<sup>4</sup> Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль. Л.: Мысль, 1925. Вып. 3. С. 141.

<sup>5</sup> «Всякому известно, – утверждал Эжен Делакруа, – что желтый, оранжевый и красный цвета вызывают и представляют идею радости и изобилия» (Цит. по: Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 46).

<sup>6</sup> По наблюдению В. Кандинского, «как всякая холодная краска, так и холодная красная (как, например, краплан) несет в себе очень большую возможность углубления <...> растет впечатление глубокого накала, но активный элемент постепенно совершенно исчезает. Но, с другой стороны, этот активный элемент не вполне отсутствует <...>; он оставляет после себя предчувствие, ожидание нового энергичного воспламенения <...>» (Там же. С. 76–77).

<sup>7</sup> Мысливцева Г. Ю. Неожиданный Репин // Заветная нить поиска: рассказы о музее. Омск, 1988. С. 62.

<sup>8</sup> Цит. по: Кириллина Е. В. Романовы в жизни и творчестве И. Е. Репина // Репинские чтения. СПб., 2004. С. 32.

<sup>9</sup> Андреев П. Н. Указ. соч. С. 204.

<sup>10</sup> Цит. по: Иванова Л. Н. Илья Репин и Леонид Андреев // Репинские чтения. СПб., 1904. С. 40.

<sup>11</sup> Научно-библиографический архив Российской академии художеств (НБА РАХ). Ф. 25. Оп. 1. Ед. хр. 1795. Л. 6 об. Дневник Н. Б. Нордман.

<sup>12</sup> Воспоминания, статьи и письма из заграницы И. Е. Репина. СПб., 1901. С. 112–113.

<sup>13</sup> Сегодня галерея «Дом Ленбаха» – один из лучших музеев Мюнхена, в постоянной экспозиции которого особенно полно представлены художники-экспрессионисты группы «Синий всадник» (В. Кандинский, Г. Мюнттер, Ф. Марк, А. Маке, П. Клей, М. Веревкина, А. Явленский).

<sup>14</sup> Воспоминания, статьи и письма из заграницы И. Е. Репина. С. 114.

<sup>15</sup> О том, как не просто шла работа над необычным портретом, упоминается в записках Фридриха Фидлера, известного коллекционера автографов и портретов писателей, в мае 1905 г. посетившего Андреева в Ваммельсу. По его словам, портрету «часто приходится ездить в Куоккала, чтобы позировать Репину, однако портрет не нравится им обо-

им» (Иванова Л. Н. К биографии Л. Н. Андреева: по материалам коллекции Ф. Ф. Фидлера // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 г. СПб., 1999. С. 39).

<sup>16</sup> По мнению И. Э. Грабаря, неудачным был не только портрет 1905 г., но и написанный годом раньше портрет Андреева в белой рубашке: «Не очень удались Репину и портреты, писанные им с Л. Андреева. Написанные этюдно и свободно, они не блещут характеристикой и как-то пустоваты» (Цит. по: Мысливцева Г. Ю. Неожиданный Репин. С. 62–63).

<sup>17</sup> Например, заслуживает внимания цветковая переписка между картиной Репина и портретом танцовщика Александра Сахарова (1909) кисти экспрессиониста Алексея Явленского. Интересно, что в конце XIX в. до отъезда в Мюнхен Явленский был учеником Репина в Петербургской Академии художеств.

<sup>18</sup> Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 508. (Литературное наследство; т. 72).

<sup>19</sup> По наблюдениям Л. И. Шишкиной, сохранившиеся ранние редакции и варианты рассказа позволяют увидеть, как писатель последовательно отказывался от изображения реальных событий русско-японской войны, подробности которых ему были известны из многочисленных газетных публикаций. «Война у Андреева, – справедливо замечает Шишкина, – предстает не в своей исторической объективности, а в субъективном восприятии потрясенных сознаний двух людей <...> Деформируя реальность, добиться обнажения сущностей – такова задача Андреева» (Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX в. СПб., 1909. С. 89). Отказом от привычной манеры повествования объясняется и не включенный в окончательный текст фрагмент ранней редакции второй половины произведения. В нем рассказывалась трогательная история двухлетнего мальчика Диди, который еще не знает, что у него умер отец.

<sup>20</sup> Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. С. 218.

<sup>21</sup> Елпатьевский С. Леонид Николаевич Андреев // Былое. 1924. № 27/28. С. 280.

<sup>22</sup> Львов-Рогачевский В. Две правды: книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914. С. 170.

<sup>23</sup> Такой же неопределенной по происхождению представляется еще одна реминисценция из Эдгара По. В предпоследнем фрагменте брат читает письмо офицера, в котором рефреном проходит тема кричащих ворон. Они несут с собой смерть, от них невозможно избавиться, как невозможно избавление от Ворона в поэме По: «Воронье кричит. Ты слышишь: воронье кричит. Откуда их столько? От них чернеет небо. Они сидят рядом с нами, потерявшие страх, они провожают нас всюду, – и всегда мы под ними, как под черным кружевным зонтиком, как под движущимся деревом с черными листьями» (Т. 2. С. 66).

<sup>24</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. С. 45.

Г. Н. Боева

**«Изобразительный гипноз»<sup>1</sup> Леонида Андреева:  
о вербальном и визуальном в творчестве писателя**

Статья посвящена проблеме взаимодействия вербального и визуального в творчестве Леонида Андреева. В частности, затронуты несколько аспектов проблемы: своеобразная экфрасичность писателя и использование им приема, известного в живописи как «*trompe l'oeil*». Близость андреевского стиля манере художников европейского модерна осмысливается как типологическое сходение, подкрепляемое индивидуальным опытом писателя и настоятельным стремлением выйти за границы вербальности.

Ключевые слова: Леонид Андреев, визуальность, живопись, синтез, экфрасис, модерн

Galina N. Boyeva

**«Artistic hypnosis» of Leonid Andreev: verbal and visual in writer's works**

The article deals with the problem of interaction between verbal and visual aspects in Leonid Andreev's works. In particular, several aspects of the problem are considered: idiosyncratic ekphrastic manner of the writer and his use of the device known in painting as *trompe l'oeil*. Closeness of Andreev's style to the manner of European art nouveau artists is seen as typological similarity, strengthened by the writer's individual experience and a strong urge to escape beyond the borders of verballity.

Keywords: Leonid Andreev, visual, painting, synthesis, ekphrasis, art nouveau

Поколение писателей-авангардистов, пытавшихся в начале XX в. примирить в своем творчестве вербальное с визуальным и музыкальным началами (Маяковского, Пастернака), по меткому определению немецкого слависта Р. Голдта, – поколение «колеблющихся»<sup>2</sup>. Леонид Андреев, по логике исследователя, один из таких «колеблющихся» – между литературой и живописью. Определяя таким образом авангардистскую тенденцию, исследователь отсылает к известной мысли Р. Якобсона о том, что в разные эпохи все виды искусства в совокупности составляют культурную систему, иерархия которой определяется доминированием одного из языков искусств – музыкального, словесного или живописного<sup>3</sup>. XX век размывает эту доминантность, вновь делая актуальной идею о синтезе искусств – *Gesamtkunstwerk*. Творчество Леонида Андреева, отразившее наиболее характерные черты своей эпохи, воплотило и это стремление к синтезу, и настоятельную потребность выйти за рамки вербального. Обозначим несколько аспектов проявления андреевской визуальности.

Живопись и графика Леонида Андреева свидетельствуют о том, что он был самобытным художником, чья манера в историко-культурной перспективе родственна одновременно и символистской, и экспрессионистской (О. Редон, А. Кубин, Э. Мунк)<sup>4</sup>. Тематика, образный ряд, стилевое единство андреевских работ

позволяют зачастую расценить их как визуальный «автокомментарий» к его же литературным произведениям. Кроме того, Андреев сполна проявил свою художественную одаренность (не говоря уж о техническом новаторстве) в цветной фотографии, каждая из которых демонстрирует композиционную выверенность, продуманность цветового решения, некую «идейную заданность», присущую его прозе и драматургии, – причем даже в таких заведомо консервативных жанрах, как портрет, пейзаж. Наконец, сам дом писателя на Черной речке в контексте эпохи воспринимается как одно из воплощений стиля модерн, стремившегося к эстетизации приватного пространства, воссозданию утраченной гармонии между внешним и внутренним, природой и культурой. Писатель лично участвовал в проектировании своего дома (архитектор А. А. Оль), а также в оформлении его интерьера (собственными копиями офортов Ф. Гойи и оригинальными картинами) в едином ансамбле с внешним обликом дома, в свою очередь, вписанного в ландшафт<sup>5</sup>.

Методология сопоставления произведений литературы и живописи находится в стадии становления – при изрядном уже количестве отдельных попыток определить стилевую близость двух сфер искусства внутри художественных систем – таких, как барокко, импрессионизм, модерн. Многие наблюдения, идущие еще от Лессинга, скорректированы современными исследованиями в области семиотики (работы Р. Якобсона, Ю. М. Лотмана, обосновывающие идею соответствия видов искусств в культуре различных эпох, например, приоритет живописности в авангарде). Отметим значимую для нашей темы мысль А. Ф. Лосева о взаимодействии живописного и вербального в символе<sup>6</sup>. Ряд исследований посвящен взаимовлиянию живописи и литературы эпохи модерна и авангарда<sup>7</sup>. Особую важность для нашей темы представляет фундаментальный труд О. А. Ханзен-Леве, выстраивающий теоретическую базу для решения проблемы интермедиальности именно на материале русского искусства<sup>8</sup>.

Особая «визуальность» художественного мышления Леонида Андреева была подчеркнута уже его современниками (И. Ф. Анненский<sup>9</sup>, А. В. Амфитеатров<sup>10</sup>, Л. Я. Гуревич<sup>11</sup>). Параллели между живописью и литературой находим у творцов самой эпохи рубежа XIX–XX в. («Краски и слова» (1906) А. Блока, «О духовном в искусстве и, прежде всего, в живописи» (1910) В. Кандинского) с ее декларативными устремлениями к синтезу искусств, которые неоднократно становились объектом исследования<sup>12</sup>.

Литературоведение проявило интерес к «визуальности» Андреева уже в конце 1960-х гг.: в статье Ю. Бабичевой «Леонид Андреев и Гойя»<sup>13</sup> намечаются пути возможных типологических сближений стиля испанского художника и русского писателя. Этот путь сопоставлений продолжила Л. А. Иезуитова, сближая Андреева и Э. Мунка как художников нового типа художественного мышления, но уже помещая свое сравнение в историко-культурный контекст европейского искусства рубежа веков<sup>14</sup> и намечая новый подход к творчеству Андреева как «опыту синтеза высокой литературы с лубком»<sup>15</sup>.

Простейшим способом взаимодействия вербального и визуального является экфрасис, исследованный Р. Голдтом на материале поздних дневников Андреева, где дан своего рода «автоэкфрасис» – описание собственной картины «Цари Иудей-

ские» в контексте всего предшествующего творчества<sup>16</sup>. Именно «программная» для Андреева экфрасичность дает исследователю основание причислить писателя к «колеблющимся» – тем, кто в кризисное для искусства время пересматривал традицию словоцентричности и «возвращался к живописи».

Продолжая эту тему, заметим, что Андреев использует экфрасис в произведениях разной жанрово-родовой принадлежности и разных периодов творчества. Иногда писатель прибегает к «вероятному экфрасису» для большей наглядности описания, как будто пытаясь переориентировать читателя на иные каналы восприятия, визуализировать словесную картинку. Так, в рассказе «Нет прощения» (1904) при описании состояния героя автор намечает следующую возможную картину: «Если бы заглянул сюда художник, почувствовал бы эту холодную, угрюмую темноту, увидел бы на полу груды разбросанных бумаг и книг, темную фигуру человека с закрытым лицом, в безнадежной тоске склонившегося над столом, – он написал бы картину и назвал бы ее „Самоубийца“»<sup>17</sup>. Облик матери заглавного героя в романе «Сашка Жегулев» (1911) отсылает к ликам Богородицы на византийских иконах. Очевидна экфрасичность пьесы «Екатерина Ивановна» (1912), в которой намечен целый ряд параллелей заглавной героини с визуальными образами модерна – вакханкой, Мессалиной, Магдалиной, Саломеей<sup>18</sup>. Не развернутые, а только намеченные экфрасисы найдем в последнем романе Андреева «Дневник Сатаны» (1919), где герой-повествователь сообщает о своем сходстве с одним из Меддичисов, о заказе «мазилкам» портрета Мадонны, которую надо было бы списать с Марии – все эти образы остается лишь в сознании читателя – как «свернутые» экфрасисы.

У андреевского экфрасиса есть и иные, более важные функции. Пример использования экфрасиса в качестве важного содержательного звена повествования обнаружим в повести «Мои записки» (1908): описание портрета героя-повествователя и его «разговор» с Христом, чье изображение помещено рядом с портретом, – своего рода ключ к загадке страшного преступления, совершенного автором «записок». Таким образом, именно экфрасис позволяет «договорить» то, что составляет сущность двойственного характера героя, восполнить фигуру умолчания в реконструкции его биографии, а в конечном счете – прояснить авторскую позицию по отношению к философии героя.

В свете общей типологии интермедийных корреляций, предложенной Ханзен-Леве, эти наблюдения над экфрасичностью андреевского изобразительного метода лишь уточняются и получают прочную методологическую основу. Так, в случае Андреева можно вести речь о двух уровнях взаимной трансформации между языками художественных форм: о переносе мотивов – семантических (сюжет «Екатерина Ивановна» – Саломея), нарративных (стремление писателя к транспозиции – «автоиллюстративности»), дескриптивных и дискурсивно-абстрактных мотивов (экфрасичность)<sup>19</sup>.

С опорой на Ханзен-Леве несколько иначе можно проинтерпретировать и другие особенности андреевской поэтики, в частности, его «иллюзионизм», который М. Волошин определяет как использование приема «trompe l'oeil», характерного для живописи<sup>20</sup> (технический прием, позволяющий создать на холсте оптическую иллюзию трехмерности). Если прибегнуть к терминологии Ханзен-Леве, то речь

здесь идет о переводе конструктивных принципов из живописи в литературное произведение – в данном случае приема «*trompe l'oeil*».

В своих статьях об Андрееве критик упрекает писателя том, что он не *воссоздает* действительность, а лишь *имитирует* ее. Волошин отнюдь не сводит «*trompe l'oeil*» к детали: при использовании в реалистическом полотне броской детали как «части вместо целого» можно вести речь об импрессионистской технике для усиления мимесиса – в андреевской же поэтике деталь создает лишь видимость, иллюзию реалистического жизнеподобия, поскольку отнюдь не вызывает миметического эффекта. Именно это «фокусничество» становится объектом критики Волошина и дает основание критику заключить, что Андреев не настоящий художник, а искусный иллюзионист, наклеивающий «ярлыки» и «блики» на своих героев-манекенов, «которых он заставляет разыгрывать драму своей собственной души»<sup>21</sup>.

В статье, посвященной рассказу Андреева «Елеазар» (1907), Волошин сравнивает писателя с немецким художником Ф. Штуком, с которым их роднят «дурной вкус», отсутствие меры, сам выбор тем<sup>22</sup>. В последнем критик прав: написанный несколькими годами раньше рассказ «Красный смех» (1904) должен был называться по первоначальному замыслу «Война», т. е. так, как называлась знаменитая картина Штука, которая тоже персонифицирует образ «безумия и ужаса» и воспринимается как визуальный «двойник» к рассказу русского писателя<sup>23</sup>. Впрочем, такой же иллюстрацией к «Красному смеху» могла бы послужить и «Война» другого художника – швейцарца А. Беклина<sup>24</sup>, которого сам Андреев называл в числе своих любимых художников: «В живописи люблю больше всех Беклина»<sup>25</sup>. Именно по поводу «Красного смеха» отводя от себя упреки в неправдоподобности изображения, Андреев в переписке с О. Дымовым утверждает: «При существовании „Божественной комедии“, „Каина“, „Фауста“ и пр. и пр. это просто bestialno. Хуже того – искусственно ограничивать кругозор художника пределами реально-видимого и осязаемого – это значит посягать на самый дух творчества. И особенно странно такое недоразумение теперь, когда над вкусами публики царят Беклин, Врубель и т. п.»<sup>26</sup>.

О родственности манер Андреева и Беклина пишет немецкий исследователь Л. Айнгорн, определяя ее как «сочетание объективного и предметного в условной обстановке» и обосновывая «литературностью» сюжетов художника и, наоборот, «художественностью» писателя (ремарки Андреева-драматурга напоминают, по его мнению, эскизы к декорациям)<sup>27</sup>.

Родственность художественных методов Андреева и Беклина определим как неомифологизм на уровне сюжета и как декоративность, схематизация, работа крупными цветовыми пятнами – на уровне техники. Тут нельзя не вспомнить слова Волошина об андреевском Иуде Искариоте, который, с точки зрения критика, нарисован «плоскими и условными чертами»<sup>28</sup>. Представляется, что «сочетание объективного и предметного в условной обстановке», роднящее Андреева с Беклиным, и есть тот прием «*trompe l'oeil*», о котором пишет Волошин<sup>29</sup>. С помощью него Андрееву удавалось, внешне оставаясь в координатах действительности и не порывая с реалистической традицией, добиться подлинной и единственно интересной ему реальности внутреннего переживания.

Таким образом, Андреев, как и многие европейские художники-модернисты (Беклин, прерафаэлиты), не пошедшие по пути импрессионизма и вдыхавшие

иллюзию жизни в свои мифологические фантазии, предпочел путь предельно субъективного пересоздания природы, обращения, по словам В. Кандинского, «своего взора от внешнего внутрь самого себя»<sup>30</sup>.

Другой конструктивный принцип, роднящий метод Андреева с визуальными искусствами, – монтаж. Этот прием, получивший осмысление в литературоведении уже после «андреевского времени» в русской литературе, в 1920-е гг. (Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский), обнаруживает основание для сближения андреевской поэтики и языка кино. В этой связи неслучайно и то, что Андреев приветствовал победное шествие Великого Кинемо, предрекая ему великое будущее<sup>31</sup>, и сам «кинематографический код» его прозы и драматургии<sup>32</sup>, и привлекательность андреевских произведений для экранизаций – начиная с 10-х гг. XX в. по настоящее время. «Монтажность» андреевской поэтики позволяет иначе интерпретировать все его «дисгармоничности» и «нестыковки», нелинейность и прихотливый рисунок повествования, вызывавшие нарекания современников как нарушения реалистической эстетики. Л. И. Шишкина справедливо замечает, что «в самом андреевском тексте заложен прием перекрестного монтажа – соединения разновременных кадров»<sup>33</sup>. Разъясняя природу «ассоциативного монтажа» Андреева, исследователь пишет о сопутствующем ему приеме, «получившем в кинематографе название оверлопинг – перекрывание, наложение образов, используемого для показа снов, мыслей героя; ретроспективных «наплывах», временных сдвигах, становящихся специфической формой передачи настоящего и будущего; рапидной съемки, замедляющей или останавливающей действие»<sup>34</sup>.

Ограничивая себя рамками статьи, мы остановились на тех аспектах соотношения визуального и вербального у Андреева, которые или уже стали объектом литературоведческого анализа, или могут быть интерпретированы и уточнены в свете теории интермедальности, предложенной Ханзен-Леве. Дальнейшее исследование проблемы должно помочь в разрешении вопроса: в какой степени «образовательный гипноз» Леонида Андреева был обусловлен его индивидуальными особенностями как художника и в какой – воплощал эстетические устремления эпохи модерна.

## Примечания

<sup>1</sup> В заглавии использована цитата из статьи: Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк: о зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX–XX в. // Леонид Андреев и литература Серебряного века: избр. тр. СПб.: Петрополис, 2010. С. 305.

<sup>2</sup> Голдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 111–112.

<sup>3</sup> Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.

<sup>4</sup> Например, его пастели «Иуда», «Архангел», «Искушение» (Photographs by a Russian writer Leonid Andreyev: an undiscovered portrait of Pre-Revolutionary Russia / ed. and introd. by R. Davies; foreword by O. Andreyev-Carlisle. London, 1989. P. 28, 30, 34. Иллюстрации 4, 6, 10).

<sup>5</sup> См.: Боева Г. Н. Дом Леонида Андреева на Черной речке как репрезентация модерна // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2012: сб. науч. тр.: в 2 ч. СПб., 2013. Ч. 1: Книжное дело, культурология. С. 183–188.

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1982. С. 31–65.

<sup>7</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблема М., 1989. 293 с.; Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / под общ. ред. А. Полонского. М., 2007. 224 с.

<sup>8</sup> Ханзен-Леве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М., 2016.

<sup>9</sup> Анненский И. Ф. Книги отражений // Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л., 1988. С. 553.

<sup>10</sup> Амфитеатров А. Литературный Мейербер // Собр. соч.: в 10 т. М., 2003. Т. 10, кн. 1. С. 524–525.

<sup>11</sup> Гуревич Л. Две новые постановки Художественного театра: «Жизнь человека» // Слово. 1908. 30 апр. (13 мая), № 444. С. 2.

<sup>12</sup> Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков, 1890-е – начало 1920-х гг. М., 2000. Кн. 1. С. 13–68; Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // Там же. С. 131–190.

<sup>13</sup> Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя // Československá rusistika. 1969. № 2. С. 68–78.

<sup>14</sup> Иезуитова Л. А. Андреев и Мунк // Rus. lit. Amsterdam, 1987. № 22. P. 63–75.

<sup>15</sup> Впервые: Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и лубок // Филол. записки: вестн. литературоведения и языкознания. Воронеж, 1997. Вып. 9. С. 5–21. Причем «лубочность» произведений Андреева видится исследователю одним из стилевых новшеств в «русле поисков нового искусства – прежде всего доступного, демократичного образного языка», в то же самое время заявлявшего о себе в кинолубке, который занимал видное место в кинематографе – синтетическом по своей природе искусстве начала XX в. (Там же. С. 346).

<sup>16</sup> Голдт Р. Указ. соч. С. 111–122.

<sup>17</sup> Андреев Л. Н. Нет прощенья // Собр. соч.: в 6 т. М., 1990. Т. 1. С. 570.

<sup>18</sup> См. об этом: Боева Г. Н. Образ заглавной героини пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в контексте иконографии модерна // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2015: сб. науч. тр.: в 2 ч. СПб., 2016. Ч. 2: Литературоведение. С. 144–152.

<sup>19</sup> Ханзен-Леве О. А. Указ. соч. С. 40–41.

<sup>20</sup> Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 444–445. Волошин в своей попытке определить специфику андреевского метода сам последовательно пользуется терминами из области живописи – упрек в злоупотреблении «trompe l'oeil» также представляет собой экстраполяцию приема из искусствоведения.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. С. 453–454. Заметим, что критик не всегда был так неблагосклонен к немецкому художнику: на страницах газеты «Русский Туркестан» обнаружим сочувственный отклик Волошина о Штуке (Волошин М. Листки из записной книжки // Рус. Туркестан. 1901. 16 февр., № 20. С. 1–2).

<sup>23</sup> Примечательно, что Андреев намеревался выпустить свой рассказ «Красный смех» отдельным изданием, с иллюстрациями Гойи. Вот как он описывает свои намерения Пятницкому: «Для меня совершенно выяснился план отдельного издания „Красного смеха“.

Я видел альбом Гойи „Ужасы войны“, и это до того удивительно хорошо, до того подходит к рассказу и в совокупности с ним создает нечто единственное...» (Из писем Л. Андреева – К. П. Пятницкому, 1904–1906 гг. / публ. арх. А. М. Горького; вступ. ст., подгот. текста, коммент. В. Чувакова // *Вопр. лит.* 1971. № 8. С. 166).

<sup>24</sup> Волошин ценит и этого художника, судя по некрологу, помещенному в той же газете (Волошин М. А. Беклин († 3 января 1901 г.) // *Рус. Туркестан.* 1901. 31 янв., № 14. С. 2).

<sup>25</sup> Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: в 2 т. Л., 1971. Т. 2. С. 428.

<sup>26</sup> Цит. по: Максим Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. М., 1965. С. 583. (Лит. наследство; т. 72).

<sup>27</sup> Айнгорн Л. Леонид Андреев в Мюнхене // *Литература XX–XXI вв.: история и поэтика: исследования, наблюдения, публикации.* Орел, 2002. С. 23.

<sup>28</sup> Волошин М. Некто в сером // *Лики творчества.* С. 461.

<sup>29</sup> Подробнее об этом см.: Боева Г. Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб., 2016. С. 61–73.

<sup>30</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 34. В свою очередь, К. Петров-Водкин предостерегает от искушения следовать по этому пути, опасаясь делать предмет живописи «предмет вообще», ограничивать колористику и пренебрегать объемом (Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида // Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. О «Мире искусства»: лит. и худож. наследие. М., 2011. С. 259).

<sup>31</sup> Андреев Л. Н. Письма о театре. Письмо второе // *Литературно-художественный альманах изд-ва «Шиповник».* СПб., 1914. Кн. 22. С. 245–290.

<sup>32</sup> Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В. Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х гг. // *Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер. 15.* 2012. Вып. 4. С. 149–163.

<sup>33</sup> Шишкина Л. И. Леонид Андреев и кино: повесть «Губернатор» в трактовке кинематографа // *Орловский текст российской словесности.* Орел, 2017. Вып. 10. С. 54.

<sup>34</sup> Там же.

Д. С. Лукин

### Война в жизни и творчестве Леонида Андреева

В статье на материале писем, дневников, публицистики и художественных произведений Леонида Андреева исследуется авторское отношение к феномену войны как таковой и конкретным войнам как событиям истории. Предпринята попытка проследить динамику писательских взглядов на проблему войны от полного ее отрицания как «безумия и ужаса» к принятию Первой мировой войны, выявить причины эволюции и определить место и значение войны в жизни и творчестве писателя.

Ключевые слова: Л. Н. Андреев, война, история, пацифизм, Красный смех, Иго войны

Denis S. Lukin

### War in L. Andreev's life and oeuvre

The article on the material of the letters, diaries, journalistic and artistic works of Leonid Andreev analyzes his attitude to the phenomenon of war itself and specific wars like events of history. Attempts to trace the dynamics of the writers' views on the problem of war from its complete denial as «madness and horror» to the acceptance of the FWW, to identify the reasons for their changes and to determine the place and significance of war in the writer's life and oeuvre are made in the article.

Keywords: L. N. Andreev, war, history, pacifism, Krasny smeh, Igo voyny

По данным некоторых исследований, за всю свою историю люди прожили без войн не более трехсот лет. Все остальное время на земле разворачивались локальные или мировые конфликты, унесшие миллионы жизней<sup>1</sup>. Реалии современного мира показывают, что человечество, в XX в. пережившее две мировые войны, не усвоило уроков прошлого, а проблема войны и связанные с ней вопросы (причины, цели, значение, природа военных столкновений, их необратимое влияние на жизнь) сегодня по-прежнему актуальны.

На протяжении веков в трудах выдающихся ученых, художников, философов складывались те или иные системы взглядов, концепции войны. На разных этапах развития обществ и государств историко-культурного развития различным был и статус войны.

У первобытных людей и в легендарно-героические времена война считалась делом почетным, священным. С началом письменной фиксации истории отношение к войне перестает быть единым. В то время как одни видят в ней очистительную силу, двигатель прогресса, а другие – абсолютизированное зло, преступление и ужас, третьи не готовы вынести войне однозначный вердикт, признавая ее двойственный характер: «Смысл войны не исчерпывается ее отрицательным определением как зла и бедствия; в ней есть и нечто положительное – не в том смысле, чтобы она была сама по себе нормальна, а лишь в том, что она бывает реально необходимою при данных условиях»<sup>2</sup>. В творчестве Леонида Андреева,

одного из самых ярких выразителей болей и болезней своего времени, нашли отражение все три взгляда на войну.

Становление и рост писателя Леонида Андреева происходит на рубеже XIX–XX в., его произведения активно печатаются в периодических изданиях, выходят сборники его рассказов. В раннем творчестве Андреев еще близок реалистической литературной традиции, но в ряде произведений уже намечается ее преодоление, стремление к широким обобщениям, уход от изображения факта к постижению глубинной сути вещей и явлений. Для художественного мира писателя в целом тема войны не была главной, но как художник и человек, безразличный к судьбам людей, государств и народов, Леонид Андреев в своих дневниках и письмах живо отзывался на мировые военные потрясения, а рассказ «Красный смех» стал одним из ярчайших художественных произведений о войне в истории литературы.

Андреев был современником нескольких войн (Первая мировая, Русско-японская, Англо-бурская, начало Гражданской войны в России), но прямого участия ни в одной из них не принимал, на фронте никогда не был, однако обвинения некоторых современников в том, что человек, не бывавший на войне, писать о ней не может, отрицал как несостоятельные: «Искусственно ограничивать кругозором художника пределы реально-видимого и осязаемого – это значит посягать на самый дух творчества. Бывают случаи, когда „очевидцы“ неизбежно лгут, и очень редко случается, чтобы свидетель мог быть хорошим судьей»<sup>3</sup>.

Первые печатные высказывания Андреева о войне относятся к февралю 1900 г. В это время в Африке разворачиваются события Англо-бурской войны – борьбы выходцев из европейских колоний за право создавать собственные республики. Откликом Андреева на эти события стали опубликованные двенадцатого и шестнадцатого февраля в газете «Курьер», в которой писатель печатался под псевдонимами Л.-ев. и James Lynch, фельетоны из цикла «Впечатления». В этих фельетонах Андреев, занимая, с одной стороны, отвлеченно пацифистскую позицию стороннего наблюдателя, в то же время выражает принципиальное неприятие любой войны как массового убийства и предупреждает об опасности взглядов на войну как на нечто эстетически и этически правильное и привлекательное, пусть даже это война за свободу и независимость: «За сиянием нравственной красоты не видят сущности войны: истоптанных полей, убиваемых детей, изнасилованных женщин, всего этого ужаса, всех этих стонов, слез и криков, поднимающихся к небу. И уже начинает казаться, что не всякая война зло. Пусть лучше погибнут буры, смелые бойцы за свободу. Тогда опомнится увлеченное красотой человечество и вспомнит, что победные лавры никогда не стоят пролитой крови»<sup>4</sup>.

Сильное впечатление произвела на Андреева начавшаяся в январе 1904 г. Русско-японская война. Теперь он уже не наблюдает со стороны, а переживает войну как личное дело: «Я первый раз в жизни сознательно переживаю войну, и то, что я увидел, так отвратительно и так страшно, что не находится слов это выразить»<sup>5</sup>. Русско-японскую войну Андреев не принял категорически. В письмах Горькому он негативно отзывался о проводимых проправительственными активистами акциях в поддержку войны<sup>6</sup>.

В конце марта 1904 г. Андреев с семьей едет в Крым, где у писателя возникает замысел рассказа «Война», работу над которым он, однако, долго не может начать

из-за трудности темы и нехватки слов. В письме Горькому от шестого августа 1904 г. Андреев рассказывает о произошедшем у них на даче случае: «Нынче вечером возле нашей дачи взрывом ранило двух турок, одного, кажется, смертельно. И я видел, как несли одного из них, весь он, как тряпка, лицо – сплошная кровь, и он улыбался странной улыбкой, так как был он без памяти. Должно быть мускулы как-нибудь сократились и получилась эта скверная, красная улыбка»<sup>7</sup>. Так у писателя возник образ «красного смеха», который стал символическим визуальным выражением его отношения к войне. Вербально это отношение обозначено речевой формулой «безумие и ужас»<sup>8</sup>.

Работу над рассказом Андреев ведет несколько месяцев и завершает ее в середине ноября: «В десять вечеров я накатал „Красный смех“ и сейчас нахожусь в состоянии прострации и чернилоненавистничества»<sup>9</sup>, «ни один рассказ не писался так легко и не мучил меня так»<sup>10</sup>. Написав рассказ и понимая его актуальность, Леонид Андреев просит Горького опубликовать его «как можно скорее»<sup>11</sup>. Вышедший в начале 1905 г., «Красный смех» действительно вызвал в обществе резонанс. Оценки произведения не были единогласными, но прежде всего современники увидели в нем «гневный антивоенный протест»<sup>12</sup>. Сам Андреев отмечал важность публицистического воздействия текста на читателя: «На „Красный смех“ я не смотрю как на художественную вещь. Главное – это действие, а действие он производит желательное»<sup>13</sup>.

Публицистичность рассказа, отмеченная как самим автором, так и современной критикой, выразилась в прямом проговаривании в тексте идей писателя, реализованном в повторяющихся словах младшего брата о невозможности понять и принять войну, в обобщенно адресных проклятиях, в сцене в последнем отрывке рассказа, в которой безымянный пацифист на улице обращается к толпе с лозунгом «Долой войну!» и в самой «безымянности» текста. В рассказе нет имен собственных, потому что место действия – мир, субъект и объект действия – человек как таковой, а само действие – безумие и ужас.

Формула «безумие и ужас» открывает «экстатическое»<sup>14</sup>, «чрезмерное»<sup>15</sup> произведение Леонида Андреева и в различных словоформах рефреном звучит в большинстве отрывков рассказа, становясь его сквозным лейтмотивом, выражающим писательскую концепцию войны<sup>16</sup>. В рассказе каждый, кто сталкивается с фактом войны и не может его принять, теряет рассудок. Это закономерная реакция разума и души человека. Гораздо безумнее, по Андрееву, – оправдывать войну и соглашаться с ней. И эта «дурная бесконечность»<sup>17</sup> безумия – своеобразная, от противного, апология разума<sup>18</sup>, должного противопоставить себя войне как проявлению всего неестественного, неразумного, бесчеловечного.

К началу Первой мировой войны Леонид Андреев уже давно не начинающий писатель, он один из самых известных и популярных представителей пишущей среды, влияющих на настроения и мнения читающей публики. Осознавая свое положение и чувствуя личную ответственность за него, Андреев не мог остаться в стороне от новой беды, с которой столкнулась Россия, русский народ и весь мир. Писатель занимает общественную трибуну, на какое-то время оставив беллетристику, и в 1914–1915 гг. публикует ряд статей о событиях разворачивающейся войны, которые позже будут выпущены отдельным сборником «В сей грозный час».

По отношению к войне как таковой Леонид Андреев не изменил своих пацифистских взглядов, которых придерживался десять лет назад. Война для него по-прежнему беда, страдание и ужас. Но как человек публичный, в отношении Первой мировой войны Андреев примкнул к официальной риторике войны до победного конца. В цикле статей о Сербии и Бельгии («Торгующим во храме», «Слово о Сербии», «Бельгийцам», «Бельгия (монолог)», «О Бельгии») писатель, описывая ужасы германских преступлений, выражает сочувствие терзаемым врагом народам и призывает Россию и союзников как можно скорее прийти им на помощь: «Помогите сербу, который молча истекает кровью»<sup>19</sup>, «На помощь Бельгии, народы!»<sup>20</sup>.

В статьях на злобу дня Леонид Андреев посылает проклятья Германии, Вильгельму II, немецкому народу («Мы выражаем наше презрение Германскому народу, который совершает бесчеловечные поступки, и, совершая, оправдывает их; и мы будем презирать его до тех пор, пока он сам, своей державной рукой, не покарает истинных виновников, заливших землю кровью и явивших миру неслыханные примеры гнусной жестокости»<sup>21</sup>) и призывает русский народ к молитвам за солдат («Живые в мире его защитой, ложитесь и просыпайтесь с мыслью и молитвой о солдате»<sup>22</sup>) и неустанной борьбе с врагом в лице германизма. Эта борьба, по мнению Андреева, необходима России и всем европейским народам для будущего счастья человечества и устройства обновленной жизни мира на фундаменте истинной человечности и братолюбия<sup>23</sup>.

Выходом сборника статей «В сей грозный час» в 1915 г. публичные выступления Андреева по вопросам мировой войны не заканчиваются – он продолжает публиковать статьи на эту тему и в последующие годы. В статье «Горе побежденным!», опубликованной в газете «Русская воля» в декабре 1916 г., когда пораженческие настроения и голоса становились все сильнее, Андреев пытается обосновать необходимость доведения войны до победы над Германией, рассуждая о разрушительных политических, экономических и, главное, нравственных последствиях поражения для страны и народа, а в статье «Цели войны и задачи Временного правительства» (1917) пишет о потенциале войны привести мир к революции и свободе: «На знамени народной войны впервые начерталось слово „свобода“»<sup>24</sup>.

Первая мировая война коснулась и личной жизни семьи Андреевых – осенью 1914 г. был призван в действующую армию и ушел на фронт младший брат писателя Андрей Николаевич Андреев. Письма брата с фронта в это время становятся для Леонида Николаевича одним из главных, помимо газет, источников знания о текущей войне. Некоторые из них Леонид Андреев публиковал в журнале «Отечество» и газете «Русская воля». Сам писатель в ответных письмах брату старался его поддержать и ободрить, рассказывал о положении дел в тылу и семье, делился сокровенными мыслями. Он признается, что чувствует утомление от войны, несмотря на собственные призывы к ее продолжению.

Осознавая двойственность своего положения (публицистическое оправдание, обоснование смысла войны, лозунги в поддержку ее продолжения – с одной стороны и нахождение вне театра военных действий, усталость от войны, понимание ее ужасов – с другой), Андреев пишет в эти годы пьесу «Король, закон и свобода» и повесть «Иго войны», в которых предпринимает попытку осмысления отношения личности к войне, будь эта личность большим знаменитым художником или чинов-

ником, «маленьким человеком». Объединяет эти произведения, главным образом, авторская позиция включения и активного участия личности в разворачивающихся событиях, объединении людей в беде.

В повести «Иго войны» писатель от лица банковского служащего Ильи Петровича Дементьева словно спорит с самим собой, с публичными выступлениями «Большого» писателя. Если Леонид Андреев в своих статьях пишет о смысле введомой войны, ее значении для грядущего счастья человечества и необходимости довести ее до победного конца, то Илья Петрович раз за разом проклинает войну, отказывается видеть в ней какой-либо смысл, принимать в ней участие и страдать для будущего. Однако в итоге писатель приводит своего героя к пониманию народных страданий, смирению с фактом войны и включению в общую жизнь тыла: «Вижу страдание всеобщее, вижу руки протянутые и знаю: когда прикоснутся они друг к другу, мать Земля к Сыну своему, то наступит великое разрешение»<sup>25</sup>.

События, последовавшие за Первой мировой войной, стали для Леонида Андреева роковыми, глубоко потрясли его. Отныне почти все его мысли – о России, ее судьбе и будущем. Писатель, всегда с верой и надеждой ждавший революции, категорически отверг ее, вставшую под большевистские знамена, и сам большевизм. Не мог Андреев принять и ужас братоубийственной Гражданской войны. Однако эта тема требует особого освещения.

В завершение нашего обзора подчеркнем, что отношение Леонида Андреева к войне было неизменным: «Война есть страшнейшее из зол»<sup>26</sup>, «безумие и ужас». Но если на раннем этапе творчества, исследуя феномен войны как таковой, писатель онтологически отрицает ее как противоречие основам мироздания, без учета исторических, политических и других обстоятельств, то впоследствии он признает существование условий, при которых война неизбежна как явление истории, и здесь его внимание уже больше сосредоточено не на самой войне, а на отношении к ней человека и степени его участия в разворачивающихся событиях. Принятие Андреевым Первой мировой войны как оборонительной было обусловлено его искренней верой в ее преобразующее начало, в потенциал переустройства мира, который она должна была раскрыть.

## Примечания

<sup>1</sup> См. подробнее: Померанцев И. Я. Философ и война. URL: <http://svoboda.org> (дата обращения: 09.10.2017).

<sup>2</sup> Соловьев В. С. Смысл войны // Русские философы о войне. М.; Жуковский: Кучково поле, 2005. С. 28.

<sup>3</sup> Цит. по: Иезуитова Л. А. «Красный смех», его литературное окружение, критика, анализ // Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: избр. тр. СПб.: Петрополис, 2010. С. 147–148.

<sup>4</sup> Андреев Л. Н. Впечатления, 16. 02. 1900 // Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2014. Т. 13. С. 79–80.

<sup>5</sup> Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. С. 409.

<sup>6</sup> См. подробнее: Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. М.: Наука, 1965. 632 с. (Литературное наследство; т. 72).

<sup>7</sup> Там же. С. 218.

- <sup>8</sup> Андреев Л. Н. Красный смех // Собр. соч.: в 6 т.: М.: Кн. клуб Книговец, 2012. Т. 2. С. 37.
- <sup>9</sup> Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. С. 235.
- <sup>10</sup> Там же. С. 246.
- <sup>11</sup> Там же. С. 236.
- <sup>12</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX в. М.: Наука, 1975. С. 234.
- <sup>13</sup> Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. С. 245.
- <sup>14</sup> Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX в.: генезис, ист.-культ. контекст, поэтика. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С. 61.
- <sup>15</sup> Иезуитова Л. А. Указ. соч. С. 145.
- <sup>16</sup> См. подробнее: Лукин Д. С. Концепция войны в творчестве Леонида Андреева 1900–1905 гг. // Вестник ТвГУ. Сер. Филология. 2016. № 3. С. 324–327.
- <sup>17</sup> Терехина В. Н. Указ. соч. С. 64.
- <sup>18</sup> См. подробнее: Келдыш В. А. Указ. соч. С. 233.
- <sup>19</sup> Андреев Л. Н. Слово о Сербии // Андреев Л. Н. В сей грозный час. Пг.: Кн. изд-во «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1915. С. 39.
- <sup>20</sup> Андреев Л. Н. Бельгия: монолог // Там же. С. 50.
- <sup>21</sup> Андреев Л. Н. Освобождение // Там же. С. 110.
- <sup>22</sup> Андреев Л. Н. Любите солдата, граждане! // Там же. С. 22.
- <sup>23</sup> См. подробнее: Андреев Л. Н. В сей грозный час // Там же. С. 5–15.
- <sup>24</sup> Андреев Л. Н. Цели войны и задачи Временного правительства // Андреев Л. Н. «Верните Россию!»: сборник / сост. И. Г. Андреевой, послесл. и коммент. В. Н. Чувакова. М.: Моск. рабочий, 1994. С. 96.
- <sup>25</sup> Андреев Л. Н. Иго войны // Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. С. 97.
- <sup>26</sup> Андреев Л. Н. В сей грозный час. С. 8.

**Е. В. Булышева**

**«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева как «социал-психологическая» драма**

Панпсихическая драма Л. Н. Андреева «Екатерина Ивановна», традиционно трактуемая как пьеса о тайнах женского естества, о могучей и властной стихии пола, граничащей с патологией, в данной статье рассматривается как своеобразное социально-психологическое исследование современной писателю эпохи.

Ключевые слова: Л. Н. Андреев, пьеса Екатерина Ивановна, панпсихическая драма, социал-психологическая драма, архетипический сюжет, проблема пола

**Elena V. Bulysheva**

**«Ekaterina Ivanovna» by L. N. Andreyev as «social-psychological» play**

Traditionally the panpsychic drama by L. N. Andreyev is interpreted as the play about the mystery of the female nature, about the mighty and powerful force of the gender, very close to the pathology. In this article the play is considered as the social-psychological investigation of the period of time contemporary to the author.

Keywords: L. N. Andreyev, play Ekaterina Ivanovna, panpsychic drama, social-psychological play, archetypal subject, problem of gender

«Эпоха „Екатерины Ивановны“»<sup>1</sup> – так в своих воспоминаниях А. Н. Андреев, брат писателя, называл время работы автора над пьесой и период ее активного обсуждения после премьеры спектакля, поставленного Вл. И. Немировичем-Данченко в Московском Художественном театре в 1912 г. Сценическая история этой андреевской пьесы знает немало парадоксов, и один из них заключается в том, что, несмотря на осуждающий тон большинства критических высказываний, раздражение и недоумение публики, пьеса станет важным событием не только театральной, но и общественной жизни, будет «волновать, беспокоить, раздражать, злить, возмущать»<sup>2</sup>. Екатерина Ивановна неожиданно перешагнет рампу и из центрального сценического персонажа превратится в главную фигуру судебного процесса. Участники судов над героиней, выносившие ей обвинительные приговоры или оправдательные вердикты, и многочисленные критики, собственно, искали ответ на главный, тревожащий их вопрос: почему произошла разительная перемена во внешнем и внутреннем облике героини, что стало причиной странного и неожиданного превращения добропорядочной жены и матери в современную мессалину, что так непоправимо и безнадежно исказило прекрасный образ женщины-птицы? Ее движения «танцующей женщины» напоминали взлет или взмахи крыльев – сравнение, значимое для литературной традиции и воскрешающее образ ее соименницы – героини «Грозы» Островского, что, в свою очередь, актуализирует значение имени: Катерина – вечно чистая (присно чистая), а «присная чистота есть свойство слишком небесное» (П. Флоренский)<sup>3</sup>.

Екатерина Ивановна родом из усадебного детства, в котором и красота, и простор, и старые клены, и «золотые дали», и цветы, и звуки жалейки, словом, из того мира, который традиционно ассоциируется с естественной красотой и душевной гармонией. Выросшая, подобно романным героиням Тургенева или Гончарова, среди этой «божьей красоты», в юности она была похожа на них своею искренностью, душевной чистотой, цельностью натуры. Так что же превратило андреевскую героиню, столь близкую возвышенным женским образам русской литературы, то ли в роковую женщину, то ли в разгулявшуюся «барыньку», то ли в одну из «надоевших модернисток»? Выстрелы мужа, заподозрившего адюльтер, так исказили ее существо? Или... Один из ответов отчасти определен той точкой зрения, которую в пьесе высказывает художник Коромыслов, циник и мудрец, уверенный в непостижимости, иррациональности женской натуры: она – вечная Магдалина, для которой распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад»<sup>5</sup>.

Такое прочтение пьесы, объясняющее неожиданное изменение героини вдруг проснувшейся в ней гипертрофированной сексуальностью вполне совпадало с увлеченностью современников Андреева модной тогда «проблемой пола».

В начале XX в. эта проблема получает различные интерпретации: от философских трудов В. Розанова, писавшего о священности полового акта, сочинений Н. Бердяева, поставившего «вопрос о поле и любви» в центр «религиозно-философского и религиозно-общественного мирозерцания»<sup>6</sup> – до чрезвычайно популярных произведений М. Арцыбашева, трактовавшего тему исключительно с физиологической точки зрения, и сатиры Саши Черного, насмешливо определившего состояние современной литературы: «„Проклятые“ вопросы, / Как дым от папиросы, / Рассеялись во мгле. / Пришла проблема пола...»<sup>7</sup>.

Андреев дает особую трактовку этой проблемы: находит парадоксальную связь мира эроса с миром духа, неразрывно соединяет стихию пола и духовные устремления своей героини. И чем навязчивее «красный кошмар» ее ночей, тем сильнее порыв к чистоте, тем настоятельней жажда истины, тем отчаяннее поиск пророка. Сколь требовательна и бескомпромиссна она в своем стремлении к нравственной безупречности, столь безоглядна и неудержима в своем падении – удел натур незаурядных, исключительных, существующих в состоянии совершенной чистоты или безграничной греховности, не ведающих греха «теплохладности».

Немирович-Данченко в процессе работы над спектаклем все более увлекался этой линией пьесы, видел героиню «одной из самых чистых женщин литературы» и открывал в ней «трагедию женского естества»<sup>8</sup>, «нечто постоянное, вековое, присутствие рока»<sup>9</sup>. При этом режиссера смущали некоторые «модернизированные подробности» в образе героини: аффектированность, «надрыв распущенности и беспутства», нечто переходящее «за границу цинизма», позерство – все это раздражало и отталкивало, а Екатерина Ивановна все больше напоминала провинциальных актрис, которые «с надрывом» меняют любовников<sup>10</sup>.

Однако эти «подробности» – часть образа Екатерины Ивановны: в ней отчетливо, до резкости, вульгарности проступают черты, заданные временем, модой, средой. Ее облик в третьем – петербургском – действии некоторыми деталями внешности, манерой, неожиданными изломанными движениями и жестами напоминает

портрет «декадентской мадонны» Зинаиды Гиппиус. По воспоминаниям современников, Гиппиус – «миловидная блондинка с постоянной „улыбкой Джоконды“ на устах, но неустанно позировавшая и кривлявшаяся <...> Зиночка тогда позировала на женщину роковую и на какое-то „воплощение греха“ и была не прочь, чтобы сугубый ореол греховности горел вокруг ее чела...». Но если Гиппиус «настоящая декадентка тех замечательных дней, не выдуманная, плоть от плоти эпохи»<sup>11</sup>, то Екатерина Ивановна лишь бледная копия, говоря словами классика, «чужих причуд истолкованье», «уж не пародия ли...»? Она словно старается исполнить роль, ей не свойственную, не соответствующую ее душевному складу. Она сама с собой в разладе, растеряна и понять не может, как из женщины-недотроги превратилась в женщину-вакханку, как запрет на близость с мужем сменился «красным кошмаром» их ночей? С ролью femme fatale она не справляется, соскальзывает в пошлость, превращается в разгулявшуюся «барыньку», оказывается на грани истерии и думает о самоубийстве.

Вдруг проснувшись в ней сексуальность принимает странные формы («искривления», как писал Немирович), граничащие с патологией, и является парадоксальным проявлением некоей внутренней катастрофы, непоправимого душевного надлома, странно и страшно исказившего все ее существо. И диагноз, поставленный Коромысловым, оказывается неточным: или уводит в соблазнительную область фрейдистских теорий или останавливает перед вечной загадкой женской природы.

Однако намеченные художником сопоставления Екатерины Ивановны с Магдалиной, затем – с Саломеей оказываются содержательными и позволяют включить в пространство пьесы архетипические образы и сюжеты со всем комплексом ассоциаций и культурных напластований. Русская литература в этом отношении имеет богатую традицию: евангельский миф о спасении блудницы реализуется в различных своих модификациях на всем литературном пространстве XIX в. – от Гоголя до Чехова. В пьесе Андреева происходит трансформация архетипического сюжета: в мире, где господствуют языческие представления, чистая душа, не найдя духовной опоры, погибает, праведница становится блудницей, обреченной никогда не встретить спасителя.

Интересно, что Ф. Сологуб в пьесе Андреева тоже увидел «очертания» мифа, но не христианского, а древнегреческого: «Екатерина Ивановна», в его представлении, – «трогательное напоминание об Эвридике, к живой жизни не возвращенной... потому что Орфей ее был слишком оглядлив, слишком чутко прислушивался к голосам истлевшей буржуазной морали»<sup>12</sup>. Допущение Сологуба, конечно, произвольное (при этом понравившееся Андрееву), однако оно вполне соответствует главной теме, идейно-художественному стержню пьесы: погубленная душа, которой в мире современного язычества не найти спасителя. Современное язычество (которое Андреев, вслед за Л. Толстым, понимает как отсутствие в мире духовных основ человеческого бытия, как устремленность к физическому и душевному комфорту) предстает в пьесе в роскоши обстановки и в модных эстетических изысках художников, в их циничных рассуждениях о женщине, в желании насладиться чувственным зрелищем, словом, в откровенно гедонистических настроениях людей, которые «ничего не берегут и пользуются мгновением»<sup>13</sup>.

Оппозиция «христианство – язычество» создается в пьесе множественными мотивами и образами, в том числе и визуальными, намеченными в ремарках. Так в частности, в мастерской художника (место действия 3 и 4 актов) «в большое во всю стену окно видны крыши города, покрытые снегом; вдали сквозь дым и легкий низкий туман тускло блестит купол Исаакия – морозный день погож и ясен»<sup>14</sup>. В этой ремарке, что по природе своей скудна на метафоры, все же проступает образ Исаакия «в облаченье из литого серебра» на фоне городского ландшафта из стихов А. Ахматовой<sup>15</sup> или «морозом очарованный Исаакий» с воздушным лучом «на куполе туманном» – из поэмы В. Набокова<sup>16</sup>, и наконец, Исаакий, что возвышается «верной твердыней православья», где герой Н. Гумилева<sup>17</sup> отслужит и «молебен о здравье», и «панихиду». В пьесе Исаакий словно напоминание о существовании особой сферы жизни – духовной, и особой системы представлений – христианской. На фоне посветлевшего окна, из которого открывается этот городской пейзаж с тускло блестящим куполом собора, – два темных и неподвижных черных силуэта. И то, о чем говорят эти двое – известный политик и модный художник – обнаруживает, как они бесконечно далеки от христианских представлений. Их разговор в очередной раз возвращается к изначально заданной теме: выстрелы, прозвучавшие в первом действии, повторяются в пьесе виртуально – в мыслях, словах, намерениях. Оказывается, что в начале XX в. человечество, причем в лице лучших, просвещенных и социально состоявшихся своих представителей, давно ушло от нравственного постулата «не убий». Они утвердились в праве сильной личности на выстрел, а вдруг возникающие сомнения или раскаяние объясняют слабостью натуры в соответствии с известной формулой: «нечего было не за свое дело братья».

Только Екатерина Ивановна оценивает случившееся с иной точки зрения. Для нее выстрел в человека – это «подлость», т. е. низость, низкодушие, нечто недочеловеческое или бесчеловечное. «Подлостью» назовет Екатерина Ивановна выстрелы в нее, жену и мать, которую только «Бог спас». Потом «подлостью» будет называть равнодушно циничное отношение к ней любовника и свои супружеские измены, понимая, что порочный мир проникает и в ее чистую душу, делая ее низкой.

Эта нравственная позиция определяется системой христианских представлений, неотделима от нее: «для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого»<sup>18</sup>, – писал Л. Толстой. Екатерина Ивановна и будет измерять все происходящее этой христианской, т. е. нравственной мерой. О своей героине автор говорил, что она «религиозна до фанатизма»<sup>19</sup>. Она и появится в пьесе с именем Бога на устах и уйдет, перекрестив «неверными движениями» плачущую Лизу и благословив детей. Но для себя она ищет не милосердия, а кары.

Еще во втором действии свою месть-измену мужу она сознавала как нравственное преступление, себя казнила и ожидала суда над собой, потому и примирение ей казалось невозможным, и супружеская близость – недопустимой, и предложение мужа обо всем забыть – невероятным. В четвертом действии, окончательно потерявшись в холодном мире цинизма, лжи и нравственной глухоты, она не на милосердного Бога уповает, а карающего Пророка призывает.

Тема поиска Пророка будет реализована благодаря введению в пьесу библейского сюжета о Саломее и Иоанне Крестителе. Этот евангельский миф в конце XIX – начале XX в. получил многочисленные художественные воплощения. Загадочная,

чувственная, порочная Саломея стала «богиней декаданса», неким эстетическим символом эпохи, своеобразной эмблемой богемной моды на аморализм и эстетство.

Коромыслов пишет картину на этот известный сюжет, но без истинного увлечения, умения, таланта («пишу голых баб» – говорит он о своем «искусстве», и Екатерина Ивановна в образе иудейской царицы – очередная). И он сам, и все присутствующие на публичном сеансе в его мастерской – усталые и пресыщенные, скучающие «бражники и блудницы» с откровенно гедонистическими настроениями, с циничным отношением к любви, привычкой к изысканным угощениям и жадой соблазнительных зрелищ. В пьесе дается резко критическое изображение петербургской интеллигентской среды, рождающей в искусстве лишь модные подделки, в политике – имитацию деятельности, а в человеческих отношениях – суррогаты чувств.

Однако роль сюжета о Саломее не исчерпывается критической характеристикой определенной социокультурной среды. Осложненный оригинальными прочтениями и по-своему интерпретированный автором этот сюжет по мере развития действия приобретает все большее значение и становится смыслообразующим.

В тексте обнаруживаются многочисленные аллюзии, включающие в идейно-художественную структуру пьесы не только христианский миф, но и одну из самых популярных в начале XX в. его интерпретаций – пьесу О. Уайльда «Саломея». При чем можно предположить, что в «Екатерине Ивановне», наполненной литературными аллюзиями и реминисценциями, Андреев осмыслил и по-своему применил к характеристике современной эпохи ту трактовку уайльдовской пьесы, которую дал поэт-символист Н. Минский в своей известной статье «Идея Саломеи» (1909).

Минский считал Иоканаана предтечей Христа по святости, а Саломею – предтечей Христа по красоте. Саломея погибает, поскольку не узнана и не понята Пророком; духовность, к которой она бессознательно стремилась, не раскрыта в ней. В пьесе Уайльда Минский увидел «трагическое столкновение красоты и святости», которое «совершается на фоне старого разлада и в предчувствии грядущей гармонии»<sup>20</sup>. Андреев изображает современный мир как языческий, но без предчувствия преображения, без пророчеств, без надежды на грядущее просветление мира христианским сознанием.

Важно и то, что Пророк Иоанн Предтеча – неустрашимый и непреклонный обличитель грехов и пороков человеческих. Разворачивая внутри своего сюжета евангельский миф (и уайльдовский, в котором мотив обличения звучит более сильно, чем в первоисточнике), Андреев делает принципиально важный акцент – отсутствие Пророка. Этот мотив неоднократно варьируется в тексте и звучит то в иронических замечаниях художников, то в неожиданно серьезных и резких возгласах Екатерины Ивановны, жаждущей найти того, кто, подобно евангельскому (и уайльдовскому) Иоанну, способен громогласно и окончательно осудить этот мир человеческой подлости, и ее самое, ставшую частью этого мира. Но вокруг – только «людишки, жабы»: воплощенная пошлость, ничтожество Ментиков, равнодушно циничный Коромыслов, презрительно высокомерный Алексей, сластолюбивый Тепловский... И тогда она сама, может быть, неожиданно для себя дорастает до обличения и бунта.

Правда, в начале четвертого действия кажется, что она лишь «раба мужских причуд»: полуобнаженная, стоит на постаменте «с опущенной головой и потупленными глазами»<sup>21</sup>, являясь объектом пристрастных оценок мужчин, ищущих в ней «грех» и «вождеделение», соглашается исполнить танец Саломеи. Кажется, что она до конца прошла свой путь: чистая Катя, невинная жертва ревнивых подозрений мужа, пережила мучительный опыт измены-мести и превратилась в современную мессалину, ищущую поцелуев и любовных ласк, готовую предложить себя каждому и отвратительную в своем сомнамбулическом разврате. Этот путь – нисхождения, падения, внутреннего разрушения – будет зримо выражен в особом пластическом рисунке образа. Танцующие движения Екатерины Ивановны, напоминающие взлет, сменяются неестественными, преувеличенными жестами и «слепыми шагами», превращаются в ломаные, поражающие своей дисгармонией линии танца. Все это метафорически выразил сам писатель: она «танцующая женщина» среди тех, кто «толкаются и действуют локтями». «Оттого и сломила она так на вид быстро, легко и как-то странно. Люди, действующие локтями и просто шагающие, гораздо легче выносят толчки и даже удары <...> танцующий же падает»<sup>22</sup>.

Но Екатерина Ивановна из тех, кто в своем падении обладают «потенциальной возможностью воскресения». «Высокий полет подразумевает противостоящее ему глубокое падение, и, наоборот, падение таит в себе возможность взлета», – писал Ю. М. Лотман о другом «великом грешнике» Феде Протасове<sup>23</sup>.

Исполненный ею танец Саломеи – это вызов, пощечина эстетическому вкусу. В ее странных, резких движениях отсутствует завораживающая гибкость, чарующая чувственность, сладострастная грация. Она вовсе не стремится угодить мужскому обществу, не позволяет насладиться соблазнительным чувственным зрелищем. Закончив танец «в позе бесстыдного вызова», увенчав его «злой улыбкой», героиня вновь согласится позировать художнику, возьмет в руки пустое блюдо, «на котором предполагается голова Иоанна», и поднимется на возвышение. Но теперь возмущение и протест, что вызревали, вероятно, неосознанно внутри ее существа, вдруг выявляют себя с неожиданной силой и страстностью: быстрым и резким движением она бросает пустое блюдо. И звучит, возвышаясь почти до крика, ее голос, полный презрения и гнева: «...Дайте мне голову порока... Все какие-то людишки, жабы...»<sup>24</sup>.

Андреев, комментируя эту сцену в письме к Немировичу-Данченко, подчеркивал ее обличительный пафос: «требование пророка должно быть почти грозным, обличение окружающих также». И там же метафорически объясняя характер отношений Екатерины Ивановны с окружающими, драматург обращается к христианским образам, продолжая тем самым «евангельскую» линию пьесы: «Вот сняли с мертвого Иисуса ризы и деловито, немо ругаясь и смеясь – чего же стесняться мертвеца! – начали делить; и вдруг Иисус открыл глаза и взглянул. И этот взгляд Иисуса надо дать...»<sup>25</sup>.

«Взгляд Иисуса» – высший нравственный суд – суд над миром, где непоправимо искажаются духовные основы человеческого бытия, а чистая и светлая душа в муках проходит свой губительный путь, чтобы, возможно, родиться для бунта. Дальнейшая судьба Екатерины Ивановны-бунтарки представляется гипотетической, Андреевым определенно в пьесе не прописанной, однако вся система связанных

с Пророком евангельских аллюзий и настоятельные пояснения самого автора относительно Екатерины Ивановны, все же позволяет сделать такое предположение. И сама героиня с ее требованием Пророка, жадной возмездия и ожиданием кары – в исторической перспективе едва ли не пророческий образ, соотносимый, возможно, с Катрин Тео, поклонявшейся Иоанну Предтече и предрекавшей грядущие катастрофы накануне Великой Французской революции. Об этом в 1906 г. М. Волошин написал в статье «Пророки и мстители»<sup>26</sup>, по всей видимости, известной Андрееву<sup>27</sup>.

«Екатерина Ивановна» представляет собой новый тип драмы Андреева – панпсихической, ее содержанием является сложные, динамичные психологические состояния, жизнь души. При этом автор делает существенное уточнение, называя пестую «социал-психологической»<sup>28</sup>, в которой происходящее в глубинах индивидуального сознания является субъективированным отражением социума, современной цивилизации в их антигуманной, агрессивной, разрушающей человека сути, а история души становится обвинением эпохе, столь непоправимо и жестоко извращающей человека. Это и будет ответом на вопрос о причинах «падения» героини, тот самый сакраментальный вопрос: кто виноват? Кто виноват в искажении и гибели светлой и чистой героини, как будто шагнувшей со страниц русской классики в «страшный мир» XX в. Главная для реалистической литературы, опирающаяся на руссоистское предствление об изначальной нравственной природе человека, деформированной цивилизацией, коллизия «человек – среда», у Андреева получает значительно более жесткую по сравнению с традиционной трактовку, согласно которой искажению непоправимо подвергается человек не только в духовно-нравственных своих основах, но и на глубинных, подсознательных уровнях своего существа, без надежды на восстановление гармонии и воскрешение образа божия внутри себя.

## Примечания

<sup>1</sup> Андреев А. О Леониде Андрееве / вступ. ст., подгот. текста, коммент. Л. Н. Кен // Леонид Андреев: материалы и исслед. М., 2012. Вып. 2. С. 77.

<sup>2</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: в 4 т. / сост., ред., коммент. И. Н. Соловьева. М., 2003. Т. 2. С. 292.

<sup>3</sup> Флоренский П. А. Имена. М., Харьков, 1998. С. 584.

<sup>4</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Указ. соч. С. 263.

<sup>5</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 4. С. 458.

<sup>6</sup> Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 213.

<sup>7</sup> Черный Саша. Стихотворения. М., 1991. С. 26.

<sup>8</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Указ. соч. С. 307–308.

<sup>9</sup> Там же. С. 300.

<sup>10</sup> Там же. С. 265.

<sup>11</sup> Алешина Л. С. Стернин Г. Ю. Образы и люди Серебряного века. М., 2002. С. 67.

<sup>12</sup> Сологуб Ф. К. Мечтатель о театре // Театр и искусство. 1916. № 1. С. 15.

<sup>13</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч. Т. 4. С. 443.

<sup>14</sup> Там же. С. 442.

<sup>15</sup> Ахматова А. А. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 69.

<sup>16</sup> Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. М.; Харьков, 1999. С. 337.

- <sup>17</sup> Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 353.
- <sup>18</sup> Толстой Л. Н. Война и мир // Собр. соч.: в 22 т. М., 1981. Т. 4. С. 177.
- <sup>19</sup> Андреев А. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: материалы и исслед. М., 2012. Вып. 2. С. 98.
- <sup>20</sup> Минский Н. Идея Саломеи // Минский Н. На общественные темы. СПб., 1909. С. 263.
- <sup>21</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч. Т. 4. С. 460.
- <sup>22</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому // Вопр. театра. С. 287.
- <sup>23</sup> Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 714–715.
- <sup>24</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч. Т. 4. С. 470.
- <sup>25</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. С. 296.
- <sup>26</sup> Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 188–211.
- <sup>27</sup> Об этом см. статью: Чирва Ю. Н. Клубничное мороженое, или Зачем страдать, о чем тужить? «Екатерина Ивановна» Н. Пинигина в АБДТ им. Г. А. Товстоногова // Петерб. театр. журн. 2005. № 1 (39). С. 36.
- <sup>28</sup> Андреев А. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: материалы и исслед. М., 2012. Вып. 2. С. 94.

**М. А. Телятник**

### **Леонид Андреев о Федоре Шаляпине**

Цель статьи проанализировать взаимоотношения Леонида Андреева и Федора Шаляпина. В основу исследования легли фельетоны Андреева в «Курьере», его поздние статьи, письма, где упоминалось о певце, письма самого Шаляпина, а также отзывы современников. Заслуга Андреева в том, что он создал литературный портрет Шаляпина – образ-символ великой русской души. Андреев использовал стилистические приемы, характерные для эстетики модернистских направлений в искусстве, в первую очередь – для экспрессионизма и импрессионизма.

Ключевые слова: Л. Н. Андреев, Шаляпин, Горький, Дорошевич, талант, смех, впечатление

**Marina A. Teliatnik**

### **Leonid Andreev of Fyodor Chaliapin**

The article aims to analyze the relationship of Leonid Andreev and Fyodor Chaliapin. The study was based on an Andreev's satire in «Courier», his later articles and letters, where he mentioned about the singer, writings and letters of Chaliapin, as well as the references of contemporaries. The merit of Andreev is that he created a literary portrait of Chaliapin – the image-symbol of a great Russian soul. Andreev used stylistic techniques characteristic of the aesthetics of modernist trends in art and in the first place – for expressionism and impressionism.

Keywords: L. N. Andreev, Chaliapin, Maxim Gorky, Doroshevich, talent, laughter, impression

В фельетонах «Впечатления» и «Москва. Мелочи жизни», опубликованных в московской газете «Курьер» в 1900–1902 гг., Леонид Андреев много раз писал о деятелях культуры. Особое внимание он уделил Федору Шаляпину.

Первое упоминание о Шаляпине в фельетоне Андреева относится к 14 марта 1900 г.<sup>1</sup>, когда Шаляпин был уже известным в России певцом, выступал в Императорских театрах Санкт-Петербурга и Москвы, в Мамонтовской опере. В это время Германское правительство решило принять закон «о нравственности», получивший название «закон Гейнце» (Lex Heinze)<sup>2</sup>, запрещающий публично выставлять изображения обнаженного человеческого тела в местах, доступных публике, а также «обуздать» современную литературу и искусство, усиливая постановления уголовного кодекса о порнографии («тюремное заключение до 6 месяцев или денежный штраф до 600 марок»). Закон широко обсуждался и в российской печати. Большая часть общества, многие литераторы, художники, артисты были возмущены «законом Гейнце». Андреева же привлекло скандальное сообщение одной московской газеты о том, что Шаляпин, пропевший на концерте 9 марта 1900 г. в Большом зале Благородного собрания «Дьяка<sup>3</sup>, Мельника<sup>4</sup> и Блоху<sup>5</sup>», своим внешним видом и артистичной манерой исполнения оскорбил «эстетическую стыдливость» публики. Возмущенный Андреев с откровенным удивлением писал о лицемерии данной газеты.

Через год – в марте 1901 г. – Андреев откликается на выдающийся успех Шаляпина в Милане<sup>6</sup>, где певец гастролировал в феврале – марте 1901 г. Шаляпин участвовал в спектаклях «Мефистофель»<sup>7</sup> в театре «Ла Скала». Премьера оперы, состоявшаяся 5 марта 1868 г., успеха не имела, хотя дирижировал сам автор А. Бойто. Подлинное ее рождение произошло в Ла Скала 16 марта 1901 г., когда в партии Мефистофеля выступил Шаляпин (Фауста пел Энрико Карузо, дирижировал Артуро Тосканини). Спектакль стал легендарным.

Красочно и эмоционально описал выступление певца В. Дорошевич. Он рассказал, как накануне спектакля к певцу явился «король клакеров» господин Мартинетти и выставил свои условия: заплатить за аплодисменты. Возмущенный Шаляпин платить отказался. Назревал скандал. Итальянские артисты возмущались: «Мазини, Таманьо подчинялись, платили! А он?»<sup>8</sup>, «Не хочешь подчиняться существующим обычаям, – не иди на сцену! Все подчиняются, что ж ты за исключение такое?»<sup>9</sup>. Итальянская публика, с изумлением слушавшая русского певца, сразу поняла, с кем имеет дело. Дорошевич пишет:

Мефистофель кончил пролог. Тосканини идет дальше. Но громовые аккорды оркестра потонули в реве:

– Скиаляпино!

Шаляпина, оглушенного этим ураганом, не соображающего еще, что же это делается, что за рев, что за крики, – выталкивают на сцену.

– Идите! Идите! Кланяйтесь!

Режиссер в недоумении разводит руками:

– Прервали симфонию! Этого никогда еще не было в „Скала“!

Театр ревет. Машут платками, афишами.

Кричат:

– Скиаляпино! Браво, Скиаляпино!<sup>10</sup>

В результате критик приходит к заключению: «Это говорила публика, сама публика, и ложь, и клевета, и злоба не смели поднять своего голоса, когда говорила правда, когда говорил художественный вкус народа-музыканта»<sup>11</sup>.

Успех Шаляпина зависел не только от его великолепного голоса, но и от его драматического таланта артиста (особая пластика, мрачное величие, саркастическая улыбка) и виртуозности грима (отказался от традиционного одеяния: костюма, плаща, а играл оголенным от плеч до пояса). Удаче певца искренне радовались его друзья, весь театральный и музыкальный мир.

Испытывая чувство гордости за русское искусство, Андреев с восхищением писал в «Курьере» о феноменальном даровании Шаляпина: «Откуда-то снизу, минув все эстетические заставы и застенки, не оплатив своего таланта даже восьмидесятикопеечной гербовой маркой, прорезая короткий и прямой путь, как поднимающийся вверх орел, – появился неизвестный человек с фамилией Шаляпин, сразу стал известным и сразу поднялся так высоко, что шапка валится, на него гляючи». Рассуждая о таланте певца, Андреев использует образ-символ двери<sup>12</sup>.

В художественном творчестве Андреева мотив закрытых / открытых дверей приобретет устойчивую символическую окраску. Как отметила Л. Н. Кен, «двери» в художественных произведениях писателя включены «в тот ряд предметов, которые окружают персонажей и необходимы для раскрытия их психологии»<sup>13</sup>.

Особенностью творческого метода писателя является стремление заглянуть за пределы видимого мира, доступного человеческому взгляду. Андреев пишет: «Беспомощно и пусто звучит старое слово, которым мы привыкли открывать запертые двери в лабораторию природы: *талант*. Дверь открыта, но за дверью все так же темно, – как мало еще мы знаем, как слепы наши глаза! Какой горькой иронией полно слово „известный“, которое мы применяем как раз к тем, которые в тайниках своего мощного духа всегда были и навсегда останутся для нас загадкой». *Талант* для писателя – это «*великая тайна жизни*». В. В. Заманская, анализируя творчество Андреева, отмечала «оригинальную способность» писателя «работать на границах: живая и мертвая материя, рациональное и иррациональное, мысль и безумие и т. д.», что, по ее мнению, «свидетельствовало о предрасположенности писателя к обнаружению сущностей бытия, к умению и желанию исследовать явления на сокровенной глубине». Как считает исследователь, «именно на этом направлении появляются истинные открытия андреевского психологизма и его экзистенциального мышления»<sup>14</sup>.

В фельетоне от 14 октября 1901 г. Андреев вновь упоминает о певце: «Писалось много о г. Шаляпине и выражалось недовольство, что на представлении „Псковитянки“ его более чествовали, чем самого композитора»<sup>15</sup>.

10 октября 1901 г. Шаляпин впервые спел партию Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» с прологом «Боярыня Вера Шелога»<sup>16</sup> (дирижер И. Альтани) на сцене Большого театра. «Московские ведомости» от 11 октября писали: «В финале третьей картины появляется царь Иоанн Грозный, которого играет Ф. И. Шаляпин, до сих пор не выступавший в этом сезоне. Оглушительный взрыв аплодисментов всего зала приветствовал выход любимого артиста, и к овации публики присоединилась овация всех, находившихся в это время на сцене. В антрактах герои спектакля – гг. Римский-Корсаков и Шаляпин получили подношения <...> Г. Шаляпин был приветствован кружком почитателей „хлебом-солью“, поданном на прекрасной работы блюде с солонкой с роскошно вышитым полотенцем и цветочным плато. „Искренние поклонники“ прислали лавровый венок. Наконец, от неизвестных лиц была подана изящная цветочная лира с не менее изящной надписью: „Певцу-художнику“»<sup>17</sup>.

Личное знакомство Л. Андреева с Шаляпиным произошло 8 ноября 1901 г. в Подольске, откуда Андреев, И. Бунин, Н. Телешов и др. провожали М. Горького в Крым. В письме к Горькому Андреев вспоминал: «Твой диковинный проезд „по касательной“ мимо Москвы, в публике произвел сенсацию (главное среди студентов; ты знаешь, что в Нижнем проважившие тебя на вокзал студенты прошли по Покровке с песнями и криками: „Да здравствует свобода! Да здравствует М. Горький, борец за свободу!“). Мне твой мимоезд причинил огорчение: не говоря о постыдном грехе пианства, которому предались мы на вокзале во главе с Шаляпиным, цензор зачеркнул воскресный мой фельетон о тебе „ввиду исключительных обстоятельств“»<sup>18</sup>. Здесь же Андреев впервые говорит о личности певца: «Шаляпин был у нас на „Сре-

де” и пленил всех своей многообразной талантливостью. Хороший человек! Немного горчил он меня только своей склонностью к анекдотам; наши литераторы начали состязаться с ним, и получилась такая беспросветная похабщина, от которой на улице фонари тухли. Вообще я люблю Шалапина, но люблю только до той поры, пока не вспомню тебя»<sup>19</sup>.

Особый интерес представляет фельетон Андреева «Москва. Мелочи жизни», посвященный творчеству певца. Он был опубликован в «Курьере» 8 октября 1902 г., а в последствие вошел в собрание сочинений писателя под заголовком «Ф. И. Шалапин»<sup>20</sup>. В нем Андреев создал запоминающийся литературный портрет Шалапина.

Андреев писал фельетон под большим впечатлением от «гениального творчества», «колоссального таланта», «европейской значимости» Шалапина. «Какой силой художественного проникновения и творчества должен быть одарен человек, чтобы осилить и пространство, и время, и среду, проникнуть в самые сокровенные глубины души, чуждой по национальности, по времени, по всему своему историческому складу, овладеть всеми ее тончайшими изгибами!» – восклицал фельетонист. Используя прием гиперболы, Андреев сравнивает «многогранный и многоцветный» талант певца с океаном, с Левиафаном, который невозможно охватить в «наскоро набросанной статейке».

Шалапин – актер, виртуозно владеющий своим голосом. Рассуждая об искусстве его пения и в гриме, К. С. Станиславский утверждал, что «фокус Шалапина в слове»: «Согласные надо петь, смаковать. Шалапин допевал каждую согласную. <...> Шалапин поет каждую букву. Шалапин умел петь на согласных, этим он отличался от других певцов»<sup>21</sup>. «Посмотрите на руки Шалапина! Вы никогда не узнаете его кисть. Он „гримирует“ кисть, и в каждой роли у него разная рука: то рука его очаровательна, то, как грубая лапа...»<sup>22</sup>.

Шалапин поражал не только изумительным качеством голоса и умением петь, но и тем, как сочетал искусство пения и сценической игры. Андреев писал: «Вы поймете, что значит российское „лукавый полутон“. Это не Шалапин поет и не приплясывающий Еремка: это напевает самый воздух, это поют сами мысли злополучного Петра». Лицо Шалапина «непостижимо-подвижное», в нем заключено «изумительное разнообразие лиц», «дивное богатство умов, сердец и чувств», – отмечал Андреев. За образами Шалапина, – продолжал фельетонист, – будь то Мефистофель, «настоящий дьявол, от которого веет ужасом», «величаво-скорбный» Борис Годунов, «злобно шипящий» Иван Грозный, «сурово-прекрасный и дикий» Олоферн, Фарлаф «во всеоружии своей трусливой глупости, добродушия и бессознательного негодяйства», или «создание последних дней – Еремка», – стоит сама живая жизнь. И опять размышления писателя идут вглубь личности певца, он пишет уже не просто о таланте: «Здесь начинается область великой тайны – здесь господствует гений. Большое слово написал я – но не беру его обратно».

Как признается Андреев, он не берет «на себя задачи достойно оценить Ф. И. Шалапина – избави Бог! <...> Мои собственные намерения скромны: очарованный гениальным творчеством Шалапина, натолкнутый им на массу мыслей и чувств, я хочу поделиться с читателем своими впечатлениями в далеко не полной и не удовлетворительной форме газетного фельетона». Андреев передает впечатление, полученное им от исполнения Шалапиным «Песни о Блохе». «Перед моими

глазами, – пишет писатель, – встает Шаляпин-Мефистофель, не тот, что на сцене в „Фаусте“, дивно загримированный, вооруженный всеми средствами театральной техники для воссоздания полной иллюзии, а тот, что поет „Блоху“. Одет он просто, как и все, лицо у него обычное, как у всех». Андреев внимательно следит за лицом певца: «Лицо неподвижно и бесстрастно нечеловеческим бесстрастием пронесшихся над этой головой столетий; губы строги и серьезные, но – странно! – в своей строгости они уже улыбаются загадочной, невидимой и страшно тревожной улыбкой». И далее: «он начинает улыбаться такой вкрадчивой и добродушной улыбкой», «смеется таким веселым и откровенным смехом», «его уста змеятся улыбкой», «что-то загадочное и ужасно неприятное сквозит в этом смехе», «этот странный и страшный блеск в его глазах», и, наконец, «в глазах ужас. Это заключительное „ха-ха“ дышит такой открытой злобой, таким сатанинским злорадством, таким дьявольским торжеством, что теперь у всех открылись глаза: это он. Это Дьявол».

Леонид Андреев описывает неожиданное перевоплощение «обычного» Шаляпина в кого-то «неизвестного, беспокойного и немного страшного» и, в конце концов, – самого Дьявола. Андреев не только воспроизводит увиденное (глаза, улыбку), но и то, что он слышит, а именно, сатанинский смех («Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха!»). Исследователь творчества Андреева В.И. Беззубов в 80-е годы XX века впервые поставил вопрос о традициях смеховой культуры в публицистике писателя<sup>23</sup>. Он отметил элементы, характерные для эпохи модерна : «сатанинский смех» и др. «Сатанинский хохот», по мнению Беззубова, присутствует не только в фельетоне «Ф. И. Шаляпин», но и в беллетристических и драматических произведениях Андреева («Стена», «Тьма», «Анатэма», «Дневник Сатаны») <sup>24</sup>. Одна из главных задач фельетониста – передать впечатление или субъективное переживание, которое создается с помощью зрительных и звуковых ощущений. В фельетонном творчестве Андреев использует стилистические приемы, характерные для эстетики модернистских направлений в искусстве, в первую очередь – для экспрессионизма и импрессионизма.

15 ноября 1908 г. Шаляпин посмотрел пьесу Андреева «Дни нашей жизни» в петербургском Новом театре, о чем сообщил автору. Отвечая Шаляпину, Андреев писал из Ваммельсуу: «Милый, я очень хочу тебя видеть, и если правда тебе это не трудно и с руки, то приезжай. Твоей дружеской телеграммой ты доставил мне большую и, по совести сказать, неожиданную радость: не от злого сердца, а от злой жизни, какова есть наша жизнь, ты легко мог позабыть меня. Сердцем рад, что этого не случилось»<sup>25</sup>.

В мае 1909 г. Андреев известил Шаляпина о рождении сына Саввы. «Ты уже, наверное, получил мою телеграмму, – ответил Шаляпин 13(26) мая 1909 г. – Рад я очень и сочту для себя свянным быть крестным отцом твоему маленькому „мстителю“. Желаю, чтобы солнышко хорошо согрело его в будущей жизни и чтобы звездочки заронили в его маленькую душу великие искры своего папаши...»<sup>26</sup>

Когда осложнились отношения с Горьким, Андреев, пересылая Шаляпину свой новый рассказ «Сын человеческий», писал: «Был у меня один друг: Горький! И он мне изменил – иначе я не могу назвать то, что произошло <...> Но без друга жить нельзя, и я мечтаю о друге. И уже давно мои мысли склоняются к тебе. Я люблю твой талант (без тебя я говорю: гений), твоё проникновение в глубину душ человеческих,

твое лицо и голос твой, на которых почитает ответ Божества. И так как все это есть ты, Федор, то я люблю тебя, Федора, люблю крепко, нежно и неизменно, как и до сих пор, при всех его изменах, люблю Горького. Конечно, не слава твоя прельщает меня, ибо слава действительно дым. Но несомненно и то, что будь ты ординарный человек, со всею мелкою и дешевою его души и жизни, а не Федор Шаляпин – я не любил бы тебя. Да! И хоть давно уже я люблю тебя и мечтал о тебе, но был спокоен спокойствием безнадежности: твоя холодность, прикрытая тонким слоем внимания и любезности, что-то обязательное в твоём отношении ко мне, даже предупредительность твоя – говорили мне одно: что я тебе не нужен <...> Давно, еще в Москве, заметил я это и понял – и скромно отошел от тебя, не чувствуя возможности оставаться в приятелях <...> Но вот в прошлом году ты странно взволновал меня. Будто новое что-то зазвучало в любезности твоей – появилось нечто от души. Случилось ли что с тобою? Новая ли мысль, новые ли чувства появились в тебе за те года, что протекли, и я чем-то подошел к тебе – далекий расстоянием и временем – стал ближе духом? И еще больше взволновался я летом. То новое, мелькнувшее в тебе, не исчезло, но как будто заговорило громче <...> Неужели у меня может еще быть друг? – подумал я и просто замахал руками: Отыди, сатана, не искушай! Вспомнил Максимыча. Вспомнил некоторые другие обманы. Вспомнил всю свою нелепую, наивную – до седых волос ребяческую доверчивость, с которой я отдавал людям свою любовь и дружбу, а они... Нет ничего горше, как доверие обманутое<sup>27</sup>. Андреев испытывал постоянное желание поделиться наболевшим, выговориться, поэтому он не мог жить без друга, он, видя в Шаляпине человека широкой души и будучи очарован его талантом, в очередной раз признавался ему в дружбе и любви, но боялся быть обманутым.

16 января 1917 г. в газете «Русская воля» появился фельетон Андреева «„Летопись“ и мемуары Шаляпина»<sup>28</sup>. Толчком к его написанию послужило заявление писателя Никандрова<sup>29</sup> о своем уходе из «Летописи» по причине печатания в ней мемуаров Шаляпина. Поводом к неприятию Шаляпина явился инцидент, получивший известность как «„коленопреклонение“ артиста перед царем»<sup>30</sup>, который был небоснованно воспринят демократической общественностью как проявление монархических настроений певца. Андреев был тоже против печатания в «Летописи» автобиографии Шаляпина, но в связи с военной обстановкой. В статье «Перед задачами времени» он писал: «...никогда еще столько не появлялось „воспоминаний“ и „мемуаров“, как за эти годы войны, никогда еще квелое прошлое так не боролось за себя, как теперь, перед лицом бурного настоящего и более вихревого будущего. Характерно, что М. Горький, только что успев закончить свои воспоминания, принимается за воспоминания Ф. Шаляпина, и весь наступающий год – это 1917 год-то! – мы будем из месяца в месяц погружаться в прошлое»<sup>31</sup>.

29 сентября 1917 г. Шаляпин был с Андреевым на премьере «Екатерины Ивановны» в театре К. Н. Незлобина. Спектакль произвел на него сильное впечатление. В письме к брату Андрею Николаевичу Андрееву писатель сообщал, что «Шаляпин очень громко плакал»<sup>32</sup>. За ужином после спектакля, – продолжал Леонид Андреев, – Шаляпин «говорил о душе и что он ничего не понимает. Проникновенно: „Нет, скажи ты мне, Л. Н., я этого не понимаю, как они не понимают?“ Он – хороший человек»<sup>33</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Л.-ев [Андреев Л. Н.]. Впечатления // Курьер. 1900. 14 марта, № 73. С. 3. То же: Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2014. Т. 13. С. 105–106.

<sup>2</sup> «Закон Гейнце» (Lex Heinze) по имени супругов Гейнце, профессиональных сводников, обвинявшихся в убийстве (1891).

<sup>3</sup> Шуточная песня «У приказных ворот собирался народ» Ю. И. Блейхмана на стихи А. К. Толстого (1857).

<sup>4</sup> Ария Мельника «Какой я мельник, я – ворон...» из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» (либретто А. С. Даргомыжского по одноименной драме А. С. Пушкина, 1894).

<sup>5</sup> «Песня Мефистофеля (о блохе) в погребке Ауэрбаха» («Жил-был король когда-то») М. П. Мусоргского на текст из трагедии «Фауст» И.-В. Гете в переводе А. Н. Струговщикова (1880).

<sup>6</sup> Л.-ев [Андреев Л. Н.]. Впечатления // Курьер. 1901. 20 марта (№ 78). С. 3–4; То же: Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. Леонида Андреева в 8 т. СПб., 1913. Т. 6. С. 316–317. Под заглавием «Актер» (ч. 3).

<sup>7</sup> «Мефистофель» – опера Арриго Бойто в 4 действиях с прологом, либретто композитора по трагедии И. В. Гете «Фауст».

<sup>8</sup> Дорошевич В. М. Шаляпин в «Мефистофеле»: из миланских воспоминаний // Дорошевич В. М. Избранные страницы. М.: Моск. рабочий, 1986. С. 286.

<sup>9</sup> Там же. С. 288.

<sup>10</sup> Там же. С. 290–291.

<sup>11</sup> Там же. С. 291.

<sup>12</sup> См.: Телятник М. А. Фельетоны Л. Н. Андреева о театре Корша в газете «Курьер» // Рус. лит. 2011. № 3. С. 160–165.

<sup>13</sup> См.: Кен Л. Н. Мотив двери в творчестве Леонида Андреева // Литературные чтения: сб. ст. СПб., 2003. С. 116.

<sup>14</sup> Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX в.: диалоги на границах столетий: учеб. пособие. М., 2002. С. 119.

<sup>15</sup> Джемс Линч [Андреев Л. Н.]. Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1901. 14 окт., № 284. С. 2.

<sup>16</sup> «Боярыня Вера Шелога» – одноактная опера Николая Римского-Корсакова, написана в 1898 г., соч. 54. Либретто составлено композитором при участии Всеволода Крестовского и Модеста Мусоргского по первому действию пьесы Льва Мея «Псковитянка». Исполнялось и как самостоятельное произведение.

<sup>17</sup> Первое представление «Псковитянки» // Моск. вед. 1901, 11 окт., № 289. С. 4. Рубрика «Театр и музыка». Без подписи.

<sup>18</sup> Андреев Л. Н. Письмо М. Горькому от 24 нояб. <1901 г.> // Горький и Леонид Андреев: неизданная переписка. М., 1965. С. 108. (Литературное наследство; т. 72).

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Джемс Линч [Андреев Л. Н.]. Мелочи жизни // Курьер. 1902. 8 окт., № 278. С. 3. То же под заглавием «Ф. И. Шаляпин»: Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 482–488. То же под заглавием «О Шаляпине»: Федор Иванович Шаляпин: в 3 т. М.: Искусство, 1979. Т. 3. С. 25–29.

<sup>21</sup> Станиславский К. С. Фрагменты из стенограмм лекций в Оперной студии им. К. С. Станиславского // Федор Иванович Шаляпин: в 3 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 222.

<sup>22</sup> Там же. С. 221.

<sup>23</sup> Беззубов В. И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: исслед. и материалы. Курск, 1983. С. 13–24.

<sup>24</sup> Там же. С. 18.

<sup>25</sup> Андреев Л. Н. Письмо Шаляпину // Федор Иванович Шаляпин. М.: Искусство, 1976. Т. 1. С. 586. Письмо ошибочно датировано 1917 г.

<sup>26</sup> Шаляпин Ф. И. Письмо Л. Андрееву от 13 (26) мая 1909 г. / публ. Э. В. Харольской // Встречи с прошлым. М., 1972. Вып. 1. С. 135.

<sup>27</sup> Андреев Л. Н. Письмо Шаляпину от 15 октября 1909 г. // Собр. соч.: в 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 664–665.

<sup>28</sup> Андреев Л. «Летопись» и мемуары Шаляпина // Русская воля. 1917, 16 янв., № 15. С. 7; То же: Андреев Л. Н. «Летопись» и мемуары Шаляпина // Собр. соч.: в 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 557–578.

<sup>29</sup> Никандров Н. (псевдоним Николая Николаевича Шевцова) (1878–1964) – писатель, участник революционного движения, сотрудничал в «Летописи».

<sup>30</sup> 6 января 1911 г. во время представления оперы Мусоргского «Борис Годунов» в присутствии царя Николая II хор Мариинского театра обратился к нему с петицией об улучшении своего материального положения. Хористы бросились на колени перед царской ложей и запели гимн «Боже, царя храни». Находящийся в это время на сцене Шаляпин, как он объяснял позже, растерялся и опустился на одно колено.

<sup>31</sup> Андреев Л. Перед задачами времени // Рус. воля. 1917. 1 янв., № 1. С. 4; То же: Андреев Л. Н. Перед задачами времени // Леонид Андреев. «Верните Россию!»: сборник. М., 1994. С. 71.

<sup>32</sup> Андреев Л. Н. Письмо А. Н. Андрееву от 30 сент. 1917 г. / публ. К. Чуковского // Рус. современник. 1924. № 4. С. 154.

<sup>33</sup> Там же.

**Л. И. Шишкина**

### **Леонид Андреев и кино: в поиске новой эстетики**

Говоря о кино как феномене культуры XX в., автор ставит проблему взаимодействия и взаимовлияния литературы и кино в общем поиске нового языка искусства, утверждая, что литература модернизма и авангарда в своих новациях предвосхищала те приемы, которые только нащупывал кинематограф. Это ярко проявляется в творчестве Леонида Андреева, экспрессионистическую поэтику которого можно рассматривать как предтечу целого ряда принципов киноэстетики.

Ключевые слова: кинематограф, кадр, монтаж, экспрессионизм, киноэстетика, синтетизм

**Lydia I. Shishkina**

### **Leonid Andreev and cinema: in search of new artistic aesthetics**

In this article the author raises the problem of interaction and mutual influence in the common search a new language of art. It argued that modernism and avant-garde literature in their innovations anticipated those artistic techniques that are only felt for the cinema. This is evident in the work of L. Andreev, expressionistic poetics which can be considered as the forerunner of a series of cinema-aesthetics principles.

Keywords: cinema, illusion, frame, frame assembly, sintetizm, expressionism

Кино, воспринятое поначалу как диковинное изобретение братьев Люмьер, как экзотическое зрелище, в котором зрителей интересовал не сюжет, а то, как на экране, посредством света, пропущенного через пленку, рождаются движущиеся образы и из нематериального создается новая реальность, стало самым распространенным искусством XX в.

Феномен культуры индустриального общества, кино было связано с целым рядом научных открытий и технических изобретений. Зрелищность и достоверность с самого начала обеспечивали ему массовую аудиторию, для которой особую привлекательность представляла способность кино создавать иллюзию действительности. Используя визуальные, звуковые, ритмические возможности воздействия, свойственные разным видам искусств, кинематограф активизировал архетипы сознания, объединяя человеческое множество общим катарсическим переживанием. Восприняв элементы эстетики традиционных видов искусств, он наиболее зримо выразил основную культурную тенденцию XX в. – стремление к синтетизму.

Кинематограф не оставлял равнодушным ни рядовых зрителей, заполнявших кинозалы, ни деятелей русской культуры, хотя отношение последних было далеко не однозначным. Многие, подобно М. Волошину, считали приход кинематографа «новым варварством», основанном на «машине» и «грубом демократизме дешевизны и общедоступности». Известны высказывания Станиславского, Мейерхольда, Маяковского, которые отказывались признать кино искусством и рассматривали его только как техническое изобретение. Напротив, Лев Толстой, увлеченный

доступностью кинематографа, выражал уверенность, что им «можно было бы воспользоваться с хорошей целью», а в некоторых случаях он мог бы быть «даже полезнее книги».

Леонид Андреев был одним из немногих, кого кинематограф интересовал чрезвычайно. Он ставил его в один ряд с величайшими научно-техническими открытиями XX в. «Чудесный Кино! – писал он в „Письмах о театре“. – Если высшая и святая цель искусства – создать общение между людьми и их одинокими душами, то какую огромную, невообразимую, социально-психологическую задачу суждено осуществить этому художественному апашу современности! Что рядом с ним воздухоплавание, телеграф, телефон, сама печать! Портативный, укладываемый в кармашек, – он по всему миру рассылается по почте, как обыкновенная газета. Не имеющий языка, одинаково понятный дикарям Петербурга и дикарям Калькутты, он воистину становится гением интернационального общения, сближает концы земли и края душ, включает в единый тон вздрагивающее человечество»<sup>1</sup>. То, что Леонид Андреев более других современников заинтересовался кинематографом, не случайно. Не только исключительные коммуникативные функции кино точно отмечает Андреев. Кинематограф стал способом нового эстетического воплощения реальности, сменившим универсальную культурную систему, где главным элементом выступало слово. В своих теоретических работах писатель указывал на неограниченные возможности нового искусства, считая немоту экрана одним из главных преимуществ кинематографа, ибо он, «отбросив стеснительное слово, так углубляет и расширяет действие, что оно становится выразительно, как речь, в то же время убедительно той несравненной убедительностью, какая присуща только видимому и осязаемому»<sup>2</sup>.

Увлеченность Андреева кинематографом может объясняться интуитивным сознанием близости своей повествовательной манеры кинопоэтике. В своих поисках современного языка искусства Андреев также стремился к активизации и расширению семантики слова, призванного вызвать ответное единое переживание; напряженно работал над техникой письма, обогащая реалистическое повествование приемами экспрессионистской эстетики. Неслучайно К. Чуковский уже в 1905 г. отмечал: «Он старается расширить компетенцию литературы. Его красочные, пьяные, полубезумные слова – действуют вне своего назначения, как музыка»<sup>3</sup>. Выходом за канонические рамки литературы можно считать и удивлявшие, а иногда шокировавшие современников чрезмерность выражения эмоций, нарушение законов жизненного правдоподобия, подчеркнутую субъективность в воссоздании «фантазий» и «выдумок». Можно согласиться с выводом современных исследователей, что «экспрессионистской поэтике прозаика и драматурга Леонида Андреева определенно присущ некий кинематографический код»<sup>4</sup>.

В исследованиях, ставящих проблему соотношения литературы и кино, как правило, говорится об экранизациях литературных произведений, о поисках адекватного воплощения писательского замысла и трансформации драматургических и прозаических текстов в кинематографические образы. Подобный подход идет еще от дореволюционной традиции, когда кинематограф, по выражению К. Чуковского, рассматривался как «особый вид литературы и сценического искусства»<sup>5</sup>, а литература воспринималась как богатый сюжетный фонд для

кинематографа. Гораздо реже ставится вопрос о взаимодействии этих искусств, о влиянии поэтики кино на изменение повествовательной манеры литературы XX в. Между тем она вполне отчетливо прослеживается в целом ряде значительных произведений. Например, «Хаджи Мурат» Толстого, справедливо названный «конспективной эпопеей», (термин, предложенный П. Палиевским)<sup>6</sup> смог стать таковой, потому что широко использовал приемы кинематографической поэтики. Для толстовской повести характерно особое построение действия, когда оно переносится из дворца императора, где решается судьба Хаджи-Мурата, в горный аул, к семье последнего, оттуда – во дворец кавказского наместника Воронцова, а из него – в глухую русскую деревню, где живут родители убитого солдата Авдеева. Подобный композиционный принцип «switch-back» – переключения (термин, используемый в сценариях Гриффита) образует особое художественное нелинейное время, а из столкновения контрастных картин рождается ассоциативный смысл, позволяющий выразить грандиозную мысль Толстого: цивилизация – человек – неистребимость жизни.

В начале XX в. кино и литература, обогащая друг друга, шли в одном направлении в поисках единого маршрута синтеза искусств, в частности, сближения изображения и слова. Неслучайно проблемы эстетики кино интересовали крупнейших историков литературы: Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, Ю. Лотмана<sup>7</sup>.

Но можно обнаружить и другую сторону данной проблемы. Сама литература модернизма и авангарда в своих новациях превосходила те приемы, которые только нащупывал кинематограф, еще не ставший самостоятельным искусством. Впереди были и выработка собственного языкового кода, и теоретические работы о языке кино, проблеме кадра и монтажа В. Шкловского, Л. Кулешова и С. Эйзенштейна, занимавшегося поиском связей кинематографического монтажа с монтажом в других искусствах, понимая их общую логику «выходить за свои пределы»<sup>8</sup>.

В этом смысле творчество Андреева, признанного предтечи многих новых процессов в русском и мировом искусстве модернизма и авангарда, можно рассматривать и как предтечу целого ряда принципов киноэстетики. В своих произведениях он превосходил тот путь, который пройдет кинематограф от «художественного апаша и эстетического хулигана», сосредоточенного на действиях и зрелищах, который, по словам Андреева, «за какие-нибудь 8–10 лет своего существования <...> объел всю литературу»<sup>9</sup>, до специфической культурной практики, когда литература служила источником для выработки собственного метаязыка. Попробуем доказать это на примере самого «экспрессионистского» и «чрезмерного» произведения Андреева «Красный смех», написанного задолго до того, как российский кинематограф заявил о себе.

Андреев не утверждал, подобно Набокову, что «высшая мечта автора превратить читателя в зрителя», но, безусловно, размышлял над использованием в литературе таких средств художественной выразительности, которые превращали бы вербальный текст в яркую картинку и давали возможность читателю *увидеть* разворачивающиеся в воображении писателя события. Уже само начало «Красного смеха» в своей яркой зрительной образности представляет собой своего рода разработку режиссерского сценария. «Раскаленный воздух дрожал, и беззвучно, готовые потечь, дрожали камни; <...> орудия и лошади <...> беззвучно студенисто

колыхались, точно не живые люди это шли, а армия бесплотных теней»<sup>10</sup>. Огненное страшное солнце, земля, сгоревшая в бесплощадном огне, марево дрожащего воздуха, надорванное дыхание лошадей, «топот тысяч ног, людских и лошадиных», – все это элементы открывающего фильм кинокадра. Ослепительный свет (выбеленный экран), целиком заливающий экранное пространство, подвижная камера (которую впоследствии виртуозно будет использовать оператор С. Урусевский), рапидная съемка, резкая смена планов, наплывы – все кинематографические приемы уже содержатся в этом отрывке.

Специфику экранного языка и его образности определяют две составляющие – монтаж и кадр. Мир кино – это дискретное пространство, отличающееся от реального своей расчлененностью на отдельные отрезки-кадры, обозначающие его границы. Монтаж управляет временем, пространством и движением, создавая на экране иллюзию действительности. Именно эти специфические черты киноповествования определяют своеобразие «Красного смеха». Текст повести представляет собой отдельные фрагменты, своего рода кадры, объединенные по принципу монтажного стыка. Повествование дискретно, прерывисто, что подчеркивается и подзаголовком повести (Отрывки из найденной рукописи), и отточием, предваряющим каждый отрывок. Тем самым Андреев превосхищает и эйзенштейновское понимание монтажа как столкновения, а не сцепления кадров, как цепочку «рядом стоящих кусков»<sup>11</sup>, создающих особую суггестивность повествования, и тыняновскую мысль о «скачковости» кино. «Монтаж, – писал Ю. Тынянов, – не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-то соотносительные между собой. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но и стилевого»<sup>12</sup>.

Андреев выстраивает композицию повести по принципу чередующегося монтажа, смысл которого в том, что он прерывает действие вне зависимости от его завершенности, в момент кульминации; нарушает континуальность действия, члена его постоянными и произвольными разрывами, тем самым усиливая напряженный драматизм. Растиражированный после знаменитой «Нетерпимости» Гриффита, чередующийся монтаж стал в настоящее время привычным и для кино, и для литературы.

Сегментация текста, отказ от последовательности повествования приобретают у Андреева особый смысл, ибо пространство и время предстают преображенными субъективным восприятием героя, чье сознание разрушается при столкновении с безумием войны. В то же время они создают чрезмерную экспрессию, задыхающийся, рваный ритм повествования, внешне хаотичного, построенного по законам нелинейного сознания, допускающего отдельные прорывы бессознательного, подобные снам, фантазиям, внезапно возникающим идеям.

В «Красном смехе» Андреев, превосхищая кинематограф, создавал новый пространственно-временной континуум. В кино время стало не только линейным, оно могло быть обратимым, цикличным, дискретным, неподвижным и любым другим. С помощью монтажа, делающего скачки от кадра к кадру, ракурса, ритмического соотношения длинных и коротких кадров, светового и цветового решения, рапидной съемки и «наплывов» создавались специфические формы передачи прошлого и будущего.

В андреевском тексте часто используется прием перекрестного монтажа – соединение одновременных и пространственных кадров, когда трагические моменты из настоящей жизни героя чередуются с его счастливыми воспоминаниями. Переплетаются различные временные пласты, близкое и далекое. Так, в «отрывке втором» страшные картины боя: треск разрывных снарядов, стоны раненых, убитые со снесенными черепами, перемежаются с возникающими в измученном сознании героя галлюцинациями, в которых появляются образы дома: комнаты с голубыми обоями, лампы под зеленым колпаком, хрустального графина на столе, фигуры жены и сына в соседней комнате. «...я прилег за бруствером, и, как только я закрыл глаза, в них вступил тот же знакомый и необыкновенный образ: клочок голубых обоев и нетронутый запыленный графин на моем столике. А в соседней комнате – и я их не вижу – находятся будто бы жена моя и сын. <...> Образ остановился неподвижно, и я долго, очень внимательно рассматривал, как играет огонь в хрустале графина, разглядывал обои и думал, почему не спит сын» (IV, с. 35–36). «Иногда я открывал глаза и видел черное небо с какими-то красивыми огнистыми полосами, и снова закрывал их, и снова разглядывал обои, блестящий графин, и думал. Почему не спит сын <...> недалеко от меня разорвалась граната, колыхнув чем-то мои ноги, и кто-то крикнул громко, громче самого взрыва, и я подумал: „Кто-то убит!“ – но не поднялся и не оторвал глаз от голубеньких обоев и графина» (IV, 36).

Стык между кадрами незаметен. Андреев использует прием, который в кинематографическом лексиконе получит название «оверлоппинг» – перекрывание, наложение образов, интенсифицирующий глубину пространства частичным наложением друг на друга объектов первого и дальнего планов, используемый для показа снов, мыслей героя, их прошлого или будущего. Эту систему ретроспективных «наплывов», временных сдвигов Андреев использует в данном тексте неоднократно, и этим намечает пути для кинематографа. Природа кино, получившего название «иллюзион», «электрический сон наяву» (Блок), заключалась в том, что оно, как утверждал М. Маклюэн, «разрушило стены, разделяющие сон и явь»<sup>13</sup>. Кинематографу стало доступно изображать несуществующий мир (сновидения, мечты, мираж, бред, иллюзии) как подлинную реальность. Андреев попытался это сделать средствами литературы. Более чем десятилетие спустя кинокритики как новаторское открытие отметят, что Я. Протазанов строит свою «Пиковую даму» (1916) на чередовании снов и реальности.

Особую значимость приобретала способность кинематографа к неравномерности, произвольному сжатию и растяжению художественного времени. У Андреева она показательна в «отрывке втором»: в хаос войны внезапно врывается явление вечной природы – ливень, возвращающий людей к их естественному началу: «И сразу на всем огромном пространстве, <...> наступила необыкновенная тишина. Запоздало взвизгнула и разорвалась шрапнель, и тихо стало – так тихо, что стало слышно, как согит толстый фейерверкер и стучают по камню и орудиям капельки дождя. И этот тихий и дробный стук, напоминающий осень, и запах взмоченной земли, и тишина – точно разорвала на мгновение кровавый и дикий кошмар, и когда я взглянул на мокрое, блестящее от воды орудие, оно неожиданно и странно напомнило что-то милое, тихое, не то детство мое, не то первую любовь. Но вдалеке особенно громко прозвучал первый выстрел, и исчезло очарование мгновенной

тишины; <...> на кого-то закричал толстый фейерверкер; грохнуло орудие, за ним второе – и снова кровавый неразрывный туман заволок измученные мозги. И никто не заметил, когда прекратился дождь; помню только, что с убитого фейерверкера, с его толстого, обрюзгшего желтого лица скатывалась вода, – вероятно, дождь продолжался довольно долго» (IV, 36). На протяжении этого отрывка время сжимается и растягивается несколько раз.

Одним из показательных элементов киноэстетики, поразившим воображение первых кинозрителей, стал крупный план, приближение объектов: человеческое лицо или предмета, или отдельной его части. Этот прием использует Андреев. Из хаоса человеческих тел, природного зноя, разбитых орудий вдруг возникают страшные шары вместо человеческих голов, поднимается над толпой голова лошади с красными безумными глазами, или вдруг выделяется фигура солдата, и автор максимально приближает его глаза с расширившимися во все лицо черными бездонными зрачками. Можно сказать, что ничего нового в этом нет: деталь, крупный план, пришли из литературы, из живописи, даже из театра, и беллетристы в своих описаниях и портретных характеристиках часто акцентируют внимание на отдельных деталях. «Кинематографический» характер этого приема заключается в том, что в кино, как верно отмечал Ю. М. Лотман, «данные крупным планом предметы воспринимаются как метафоры», тогда как в естественном языке они бы выступили как метонимии<sup>14</sup>. У Андреева они становятся расширенной метафорой войны как «безумия и ужаса». Ту же роль играют и «искажающие» съемки, подобные, например, резко увеличенной вытянутой к экрану руке. Добиваясь выразительности, экран прибегает к деформации реальности. Деформируя реальность, добиться обнажения сущностей – таков художественный принцип Леонида Андреева. Такова, например, картина боя в «отрывке четвертом», вся построенная на эффекте «приближения объектов»: отдельных фигур, рук, пальцев: «Отовсюду снизу тянулись руки, и пальцы на них судорожно сокращались, хватая все <...> сотни пальцев, крепких и слепых, как клешни, сжимали ноги, цеплялись за одежду, валили человека на себя, вонзались в глаза и душили» (IV, 38).

Атмосфера «безумия и ужаса» создается в каждом «отрывке». Своей кульминации она достигает в экспрессивно-символическом образе «Красного смеха». Лотман, формулируя свои наблюдения над природой киноповествования, писал: «Если какая-либо деталь повторяется не в двух, а в большем числе случаев, возникает ритмический ряд, который, являясь мощным средством смысловой насыщенности, одновременно скрепляет отдельные кадры в единый ряд»<sup>15</sup>. Образ Красного смеха, безусловно, выполняет структурирующую функцию. Он появляется в самые критические моменты, когда разум, пытающийся разрешить загадку войны, заходит в тупик и возникает ощущение приближающегося конца мира. Сначала он предстает как нечто бесформенное и страшное, что идет от порывелых от крови полей; затем – становится предвестием вселенской катастрофы; в «отрывке пятнадцатом» – это нечто «огромное, красное, кровавое», что встает перед младшим братом в фантастическом сне и связывается в его подсознании с безумием земли – «когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться». В шестнадцатой главе появляются странные слухи о красном смехе, несущем по земле смерть. «Suspens» достигает предела в финальной сцене, когда к герою, чье ускользающее сознание творит

галлюцинации, является умерший брат. Живой и умерший видят красное от крови поле, покрытое трупами. Земля выбрасывает все новые трупы, и от этого ужаса невозможно уйти, потому что «за окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех».

Вместе с тем это образ и предельной смысловой насыщенности, когда «индивидуальные ассоциации, скрытые в глубине сознания <...> выступают в форме постоянно повторяющихся образов»<sup>16</sup>. Рациональной трактовке этот образ не поддается. В эпизоде, где он является впервые, Андреев воссоздает исключительную ситуацию одномоментного превращения материального в нематериальное. Для этого он использует кинематографический прием сталкивающегося изображения, мгновенной смены общего и крупного планов. Главным герой видит «молоденького вольноопределяющегося» с белым от страха лицом и словно приклеенной улыбкой, докладывающего, «что генерал просит продержаться только два часа». И в то же мгновение возникает невидимое «нечто» – «в правую щеку дунуло теплым ветром, сильно качнуло меня – и только». Резкая смена планов приводит к тому, что на экране читательского восприятия возникает не предмет, а его часть. Изображение суживается до фиксированной точки, которой является лицо вольноопределяющегося, точнее – до его испуганной улыбки. И в тот же момент он был ранен именно в лицо. Кровь и улыбка сочетаются в красный смех. «А перед моими глазами на месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное, и оттуда лилась кровь, словно из откупоренной бутылки. И в этом красном, текущем продолжалась еще какая-то улыбка, беззубый смех – красный смех» (IV, 37). Больное сознание главного героя воспринимает его как разгадку того, что было во всех изуродованных, разорванных телах. Конфликт переключения времени, противоречие между чувством реальности видимого и осознанием его ирреальности, создает метафору, понимаемую как «гримаса ужаса и наступающего торжества хаоса» (А. Белый)<sup>17</sup>. Прием донесения авторской идеи путем нагнетания эмоции с ее взрывом в финале фильма позднее использовал Д. Гриффит. «Эти разные потоки сперва потекут <...> отдельно, плавно и спокойно. Но чем дальше они будут бежать, тем быстрее будет их течение, и наконец, в последнем акте они сольются в единый поток взволнованной эмоции»<sup>18</sup>, – излагал режиссер замысел своего фильма «Нетерпимость» (1916).

В «Письмах о театре» Андреев предрекал, что кинематограф станет огромным зеркалом, отражение в котором – «вторая жизнь, загадочное бытие, подобное бытию призрака или галлюцинации»<sup>19</sup>. И его собственный художественный опыт может быть интерпретирован как профетическое видение будущего киноискусства.

## Примечания

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Письма о театре // Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22. С. 242.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Чуковский К. Заметки читателя. Красный смех // Одес. новости. 1905. 28 янв., № 6546. С. 2.

<sup>4</sup> Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В. Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х гг. // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Сер.15. Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 157.

<sup>5</sup> Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К. Критические рассказы. СПб., 1911. Кн. 1. С. 26.

<sup>6</sup> Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1979. С. 5–33.

<sup>7</sup> Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 11–52; Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 53–85; Тынянов Ю. Н. Кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 320–348; Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 135 с.

<sup>8</sup> Можно назвать несколько интересных исследований, разрабатывающих эту проблематику, но характерно, что все они связывают кино и теоретические работы ОПОЯЗа: Бондаренко В. А. Современный отечественный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М., 2009. 177 с.; Левченко Я. С. Рождение кинотеории формалистов из духа революционного авангарда: случай Виктора Шкловского // Научные концепции XX в. и русское авангардное искусство. Белград, 2011. С. 378–391.

<sup>9</sup> Андреев Л. Н. Письма о театре. С. 242.

<sup>10</sup> Андреев Л. Н. Полное собр. соч.: в 23 т. М.: Наука, 2016. Т. 4. С. 32. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>11</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. М., 1964. Т. 2. С. 289.

<sup>12</sup> Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 73.

<sup>13</sup> Маклюэн Г.-М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. С. 385.

<sup>14</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 59.

<sup>15</sup> Лотман Ю. М. Природа киноповествования // Новое лит. обозрение. 1992. № 1. С. 45.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Белый Андрей. Апокалипсис в русской поэзии // Весы. 1905. № 4. С. 14.

<sup>18</sup> Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит. М., 1981. С. 114.

<sup>19</sup> Андреев. Л. Н. Письма о театре. С. 245.

**Е. Р. Пономарев**

**Записные книжки и дневники И. А. Бунина  
в свете антропологии литературы:  
Бунин, Чехов, Л. Толстой как писательские типы<sup>1</sup>**

В статье предложен новый подход к антропологии литературы, ориентированный на неофициальное авторское высказывание, фиксирующееся в записных книжках, дневниках и прочих нехудожественных документах. На примере записных книжек и дневников И. А. Бунина намечаются перспективы такого подхода: традиционные представления о близости писательских типов оказываются несостоятельными, но появляется возможность для новых сопоставлений.

Ключевые слова: антропология литературы, писательский тип, дискурсивный анализ, Бунин, Чехов, Толстой, дневник, записная книжка

**Evgeny R. Ponomarev**

**Note books and diaries of Ivan Bunin in light of literary anthropology:  
Bunin, Chekhov, L. Tolstoy as writers' types**

The article offers the new approach to anthropology of literature. It is based on unofficial author utterance, fixed in the notebooks, diaries and the other «unliterary» documents. The example of the notebooks and the diaries of Ivan Bunin shows the perspectives of the approach: the traditional notions of the close writer types appear to be fake, but the new comparisons became possible.

Keywords: anthropology of literature, writer type, discourse analysis, Bunin, Chekhov, Leo Tolstoy, diary, writers' notebook

Когда заходит речь об антропологии литературы, разные исследователи говорят о разном. Кто-то связывает филологические методы с опытами из области психологии, кто-то пытается повернуть их в сторону этнолингвистики и социолингвистики, а кто-то старается объединить литературоведение с фольклором. Все эти повороты традиционного литературоведения по-своему продуктивны, но в этой статье под антропологией литературы будет пониматься нечто совершенно иное. В. Я. Пропп в конце жизни полагал, что все загадки сказок и мифов будут со временем разрешены археологией<sup>2</sup> (это, к слову сказать, еще один возможный и на сегодня не слишком востребованный вариант антропологии литературы). Примерно тогда же М. Фуко впервые заговорил об археологии знания, сделав из археологии метафору бессознательного и оформив ее в виде понятия «эпистема». Продолжив анализ дискурсивных практик прошлого и рассматривая исторический документ как имеющее самостоятельную ценность высказывание, Фуко выступил против самого понятия «документ», разделения источников на основные и вспомогательные, а также против традиционного линейного понимания исторического развития<sup>3</sup>. Учитывая этот поворот и заместив понятие «историко-литературный документ»

понятием «высказывание», мы попробуем поместить антропологию литературы ближе к лингвистической теории дискурса<sup>4</sup>. Намечая возможность разговора о писательских «антропологических типах», мы будем говорить о типах писательского высказывания, учитывая не только «основные источники» (т. е. произведения, подготовленные писателем к печати), но и так называемые «дополнительные источники» (дневники, записные книжки, наброски, записи частного характера и пр.). С нашей точки зрения, дневниковая запись в плане дискурсивных практик ничуть не менее значима, чем написанная писателем повесть. В какой-то мере дневниковая запись может быть даже более значима, чем повесть, поскольку рассчитанная на немедленную публикацию повесть более зависима от «эпистем» (используем понятие Фуко в максимально широком смысле), от общей логики литературного процесса, от читательских ожиданий, от сложившихся практик письма, наконец, от политической конъюнктуры и т. д. Частная же запись, сделанная для себя (или, как правило, рассчитанная на отложенную публикацию – когда-нибудь, возможно, после смерти), ярче характеризует антропологический тип писателя. Хотя и она, разумеется, тоже зависит от «эпистем», но в значительно меньшей степени. Признавая этот бесспорный факт, мы попытаемся повернуть историю литературы к изучению материала, традиционно находящегося на историко-литературной периферии, в надежде на создание альтернативной истории литературы, ориентированной не на печатный текст, а на высказывание как таковое.

Записные книжки И. А. Бунина, долгие годы хранившиеся в составе Бунинской коллекции в Русском архиве Лидса (Великобритания; далее РАЛ), в настоящее время готовящиеся к публикации в новом бунинском томе «Литературного наследства» автором этой статьи, могут послужить хорошим примером для решения намеченной теоретической задачи. Сохранились 11 записных книжек (последняя, одиннадцатая, написана рукой В. Н. Буниной – после смерти мужа она переписала в одну большую тетрадь все оставшиеся после него мелкие записи: с этих записей на бумажных обрывках начиналась писательская работа Бунина). Большинство из них – это пестрое собрание кратких записей, которые пригодятся или не пригодятся писателю в дальнейшей работе, мы называем их «начальными текстами». Среди них встречаются небольшие зарисовки с натуры (например, «Желтоволося девочка, лисенок»<sup>5</sup>), краткие готовые сюжеты («Бабушку хоронили в жаркий весенний день. И от похорон у детей осталось самое чудесное впечатление: сколько было интересных и странных картин – например, вынос! А когда ее „отпевали“, можно было бегать на колокольню – никто не мешал...»<sup>6</sup>), намеченные контексты для будущих текстов («А жил он в яру, в межгории...»<sup>7</sup>), небольшие диалоги, а также отдельные необычные словоформы, диалектные и устаревшие слова, необычные грамматические формы слов, – и здесь же отдельные дневниковые записи, цитаты из русских классиков и вообще прочитанных книг, заметки о современниках (вдруг пришедшие мысли о Мережковском, Горьком, Есенине). Одна из книжек (РАЛ. MS 1066 / 548) представляет собой максимально упорядоченную форму свободного текста такого рода – см. ее выборочное описание (любое неполное описание записной книжки Бунина оказывается выборочным, поскольку разнообразие тем и сюжетов в каждой из них несводимо к каким бы то ни было обобщениям) в статье Т. М. Двинятиной, публикуемой в данном сборнике. Нельзя согласиться лишь с однозначной

датировкой, предложенной Т. М. Двинятиной, а также представлением о том, что Бунин планомерно «заполнял» книжку на протяжении определенного года. Бунину было свойственно переписывать сделанные записи из устаревающих сводов в новые, при этом кое-что в записях менять. Упорядоченность и завершенность этой записной книжки наводит на мысль о многократном переписывании вошедших в нее записей и особом (многоэтапном) отборе тех записей, что будут в книжку включены. Другая записная книжка (РАЛ. MS 1066 / 547) представляет собой уникальную для Бунина форму текста, ибо записи в ней тематически разложены по рубрикам и местами кажутся сборником писательских упражнений, а местами – энциклопедическим словарем материалов для дальнейших произведений<sup>8</sup>.

С одной стороны, записные книжки Бунина встраиваются в общую традицию записных книжек XX в. Одним из первых записную книжку регулярно вел А. П. Чехов и осмыслял ее как писательский инструмент (в «Чайке» устами Тригорина): «Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится! Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан-нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и уже тянет столу, и надо спешить опять писать и писать»<sup>9</sup>. Записные книжки Чехова, опубликованные после его смерти как отдельный (важный сам по себе) текст<sup>10</sup>, выстроены именно так: в них фиксируются удачные заглавия для будущих сочинений, отдельные повороты сюжета для продуманного в целом рассказа, а также удачные детали и выражения. Показательно, что литературоведы, вдохновленные идеей формалистов о литературе факта, уже в 1920-е гг. говорили об автономной ценности записных книжек Чехова. Писательские записные книжки XX в. большей частью ориентированы на Чехова и большей частью инструментальны: например, записная книжка В. М. Инбер, которую писательница вела во время заграничного путешествия в конце 1920-х гг., представляет собой наброски возможного сюжета (заграничное путешествие как таковое – или переезд эмигрантки в СССР), поиск возможного героя / героини (известный пианист – или некая Жанна), запись деталей и подробностей, которые могут пригодиться<sup>11</sup>. К концу XX в. записная книжка будет осмыслена как беллетристическое произведение – в творчестве С. Д. Довлатова.

Записные книжки Бунина, казалось бы, вдохновлены чеховскими методами писательской работы, которые Бунин имел возможность наблюдать непосредственно. Близость писательских типов Бунина и Чехова часто постулировалась в литературоведении. Указывалось на преобладание жанра краткого рассказа и повести в творчестве обоих писателей (при полном отсутствии романа, за исключением единственного романа у Бунина), на особое внимание к деталям, на точность психологических характеристик. Однако все это перевешивает дискурсивный анализ. При внимательном чтении записные книжки Бунина существенно отличаются от записных книжек Чехова. Чеховский вариант книжки демонстрирует процесс работы над определенным произведением: мы видим изменения сюжета повести «Три года» или рассказа «Убийство», а рядом, например, – один из сюжетных элементов

«Душечки». Бунинский вариант представляет высказывание безотносительно к конкретному сюжету (большинство бунинских записей так и не попадает в сферу официального высказывания – собственно беллетристический текст), все записи важны сами по себе. Чеховская книжка может смешивать записи разного рода, но в целом она структурирована (творческие записи отдельно, бытовые и хозяйственные отдельно; записи к одному тексту сгруппированы вместе; записи последовательно отражают ход работы над текстом). Бунинская книжка – это мысли вслух (чередуются совершенно разные по форме и содержанию краткие отрывки; собственные рассуждения и цитаты стоят рядом; творческие, бытовые и «технические» записи – например, годы жизни Баратынского – не различаются; записи не формируют параллельных линий к опубликованным произведениям), сумма свободных, ничем не ограниченных высказываний (показательно свободное употребление в записных книжках нецензурной лексики). Кроме того, Чехов вносил записи в книжку в хронологическом порядке, друг за другом. Бунинская записная книжка (за редким исключением) состоит из разновременных записей, несколько раз переписанных с одного бумажного носителя на другой: начиная с начального текста на бумажном обрывке, продолжая листами с записями – объединенными начальными текстами, затем на листах и в тетрадях запись несколько раз видоизменяется – увеличивается, обрастая подробностями, или, наоборот, сокращается, а иногда совсем исчезает как ненужная, и, наконец, попадает в записную книжку (которая ни в коем случае не может рассматриваться как последняя редакция записи). Таким образом, тип записной книжки заставляет несколько иначе, чем принято, рассматривать вопрос о творческих взаимосвязях Бунина и Чехова. Дискурсивные практики Бунина весьма далеки от чеховских, следовательно, и писательский тип Бунина не слишком близок чеховскому писательскому типу.

Записные книжки Бунина несколько ближе записным книжкам Довлатова. Каждая из записей у того и другого представляет заверщенное высказывание (у Довлатова это оконченная анекдотическая история, у Бунина, как уже было сказано, – записи совершенно разного рода, но при этом все они, так или иначе, завершают тему, не требуют продолжения), записи не связаны между собой, они во многом случайны и калейдоскопичны, и этот калейдоскоп претендует на формирование целостной картины мира. Впрочем, следует признать, что сходство и тут неблизкое; скорее структурное, чем сущностное: записная книжка Довлатова наполнена отдельными анекдотами, которые автор, как элементы конструктора Lego, вставляет в различные произведения (собственные официальные высказывания). Бунинские книжки существуют отдельно от сферы официальных высказываний. Они конспективны и зашифрованы, адресованы узкому кругу потенциальных читателей (как некоторые поэтические тексты Бунина, адресованные исключительно кругу близких друзей, но оформленные абсолютно так же, как «серьезные» рукописи<sup>12</sup>) и требуют специального знания (например, тем домашних разговоров, о которых мы кое-что знаем благодаря дневникам В. Н. Буниной и корпусу переписки Бунина и Буниной) для декодирования. Основательно приближена к довлатовскому типу лишь уникальная тематически-рубрицированная записная книжка (РАЛ. MS 1066 / 547).

В целом, можно утверждать, что дискурс Бунина встраивается в модернистско-постмодернистский дискурс XX в., позволяющий говорить о движении

смыслов от модернизма начала века к модернизму 1930-х гг. и далее к постмодернизму. Об умении Бунина перестроиться в 1920-е гг. и начать писать похоже на М. Пруста написано довольно много<sup>13</sup>, о второй перестройке Бунина и движении к постмодернизму (аналогичном движению В. В. Набокова после Второй мировой войны) заговорили только сейчас. Точнее было бы сказать, что никаких перестроек у Бунина не было: его творческий путь протекал без революционных всплесков. Новая манера письма каждый раз вырастала из предыдущей. Понятие «писательский тип» позволяет объединить модернистские и постмодернистские стратегии в творчестве одного писателя. Показательно, что поздние записные книжки Бунина (ранних не сохранилось) ближе постмодернизму, чем модернизму. Нельзя исключить, что записные книжки раннего и зрелого периода, если они существовали, были выстроены несколько иначе. Однако общее отношение писателя к речевому акту, как правило, не меняется. Вот это отношение и определяет, с нашей точки зрения, писательский тип.

Традиционные сопоставления «Бунин и Чехов», «Бунин и Набоков», менее традиционные сопоставления (например, «Бунин и Алексей Толстой», «Бунин и Мережковский») и совсем неожиданные («Бунин и Довлатов», «Бунин и Вен. Еврофеев») должны описывать разные типы авторского высказывания внутри модернистско-постмодернистского дискурса. Именно такой мы ожидаем видеть антропологическую типологию литературного процесса. С указанием на границы дискурса: какие виды высказываний абсолютно невозможны в рамках постмодернизма, а какие теоретически могли бы быть, но не зафиксированы. Соотношение официальных текстов (высказываний) с неофициальными и частными должно стать основой такого описания. Например, писатели активно практикующие работу с записной книжкой и писатели, вовсе обходящиеся без нее, составят две группы типов. Жанровая специфика официальных и частных высказываний (как письменных, так и устных), а также связь между ними, традиционное или нетрадиционное наполнение жанров – тематическое, стилистическое и т. п. взаимодействие жанров между собой, жанровая эволюция внутри однородных писательских практик – все это важно для описания писательского типа.

Наметим еще одну возможность антропологического подхода. Разговор о Бунине-классике еще более традиционен, чем разговор о Бунине-модернисте. Много написано о преломлении классической традиции в творчестве Бунина, а также о связях Бунина с писателями-классиками – прежде всего, с Л. Н. Толстым. Действительно, человеческий тип Бунина иногда кажется близким Толстому: оба писателя могут быть названы сознательно удаляющимися от широкого общества, не приемлющими привычные общественные институты, включая сферу образования (уход Толстого из Казанского университета рифмуется с уходом Бунина из Елецкой гимназии) и политики, провоцирующими конфликты с обществом (отлучение Толстого от церкви и писательско-журналистская обструкция, устроенная Бунину в 1947 г., с отлучением его от парижских русских изданий). Различные мелкие черты, соединяющие жизни двух писателей, собраны Буниным в «Освобождении Толстого». Типы мышления тоже кажутся сопоставимыми: роднит их в первую очередь афилозофичность – стремление философствовать при помощи наиболее простых и доступных понятий, низведение философии до уровня «непостижимости» быта

(стилистически оба писателя близки прежде всего в этой сфере псевдофилософских рассуждений: философские страницы «Жизни Арсеньева», а в особенности значительно более пространственные черновые варианты к ним, бесспорно указывают на толстовскую традицию). Писатели, казалось бы, близки и на уровне глубинного мироощущения: ощущение пантеистичности бытия, естественность чувства Бога, смешение христианских и буддийских черт в религиозных воззрениях. Можно добавить и общность происхождения: Бунин, как и Толстой, – знатной дворянской фамилии, которой можно гордиться.

Однако антропологические типы Толстого и Бунина, с нашей точки зрения, различны. Глубинную суть этого различия демонстрирует другой вид неофициального высказывания – дневник. Дневники Толстого обширны и многословны, они, по-видимому, (по крайней мере с 1860-х гг.) рассчитаны на посмертную публикацию. Жанр публичной исповеди, ориентированный на Руссо, очень близок писателю. Дневники Бунина сохранились лишь частично. Сохранившиеся же неоднократно перерабатывались: первоначально дневниковые записи, вероятно, создавались как начальные тексты – фрагментарно, на самых разных носителях. Встречающиеся в записных книжках датированные записи дневникового характера – предположительно промежуточные тексты, уже переписанные с начальных. Интересно, что в бунинском архиве встречаются дневниковые записи на отдельных обрывках листов даже с довольно ранней датировкой. Привычное оформление дневника на больших листах или в отдельных тетрадах – третий этап создания текста. Но и на этом работа над дневником не останавливается. По-видимому, в дальнейшем Бунин переписывает дневники, сокращая и оставляя минимум текста. В некоторых случаях это можно назвать кодированием текста – запись остается понятной только автору. Дневник 1934 г., весь наполненный горечью потерянной любви (время первого расставания Бунина с Г. Н. Кузнецовой) весь построен именно так. Например, вся запись от 6 апреля: «Был в Ницце, ездил в собор. Она покупала шляпку»<sup>14</sup>. Или еще короче (очень похоже на рассуждения З. Фрейда о том, как денежные расчеты закрывают в дневниковых записях Леонардо да Винчи глубокие переживания автора<sup>15</sup>): «Ездил с ней в Ниццу. Дал 100 (франков. – Е. П.). Верю тоже»<sup>16</sup>. Дневники за другие годы переработаны не столь радикально (весь дневник 1934 г. занимает чуть больше одного листа бумаги), но тоже сокращены или частично уничтожены. Таким образом, требуя никогда не публиковать свой литературный архив, Бунин был искренен: его дневники не предназначались для постороннего читателя.

Дискурс Толстого и дискурс Бунина совершенно не совпадают в сфере публичности высказывания. Толстой стремится к публичности даже в исповедальных и нехудожественных текстах, Бунин четко разделяет сферу публичного и непубличного высказывания, стремится максимально закрыть от посторонних свой внутренний мир. Этот момент, с нашей точки зрения, перевешивает все остальные перечисленные и неперечисленные сходства.

Предложенный антропологическо-дискурсивный подход, разумеется, имеет как плюсы, так и минусы. Но перспективы кажутся внушительными. В конечном счете, мы можем получить как совершенно новую историю литературы, так и весьма усовершенствованную (по сравнению с существующими психологическими или социолингвистическими) писательскую типологию.

## Примечания

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 16–04–00107а «И. А. Бунин: Новые материалы и исследования (подготовка 2-й книги тома в серии „Литературное наследство“)».

<sup>2</sup> Клейн Л. С. Личное сообщение.

<sup>3</sup> Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук. СПб: А-сад Талисман, 1994.

<sup>4</sup> Обзор лингвистических подходов к теории дискурса см.: Макаров М. Основы теории дискурса. М.: Гнозис, 2003.

<sup>5</sup> РАЛ. MS 1066 / 549.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См. ее полный препринт и подробный анализ в работе автора настоящей статьи, готовящейся к публикации в журнале «Новое литературное обозрение» в 2017 г.

<sup>9</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 13. С. 29.

<sup>10</sup> Записные книжки Чехова частично публиковались в сборниках, посвященных творчеству писателя, начиная с 1914 г., а также в составе собраний сочинений. В 1927 г. вышли отдельным изданием.

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1185; Ф. 1072. Оп. 4. Ед. хр. 16.

<sup>12</sup> См.: Нецензурный Бунин: стихотворные пародии конца 1940-х гг. / подгот. текста, вступ. ст., коммент. Е. Р. Пономарева // И. А. Бунин: новые материалы. М.: Русский путь, 2010. Вып. 2. С. 479–500.

<sup>13</sup> Начиная с Ю. В. Мальцева: Мальцев Ю. Иван Бунин, 1870–1953. 2-е изд. М., 1994.

<sup>14</sup> РАЛ. MS. 1066 / 526.

<sup>15</sup> Фрейд З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве. СПб: Азбука, 2006. С. 68–73.

<sup>16</sup> РАЛ. MS. 1066 / 526. Запись от 5 сентября целиком.

**М. М. Аболина**

### **Нобелевский лауреат И. А. Бунин и издательство «Петрополис»**

Статья посвящена отношениям И. А. Бунина с эмигрантским издательством «Петрополис» в период 30-х гг. XX в., после получения Нобелевской премии.

Ключевые слова: Бунин, издательская деятельность, Русское зарубежье в 1930-е гг., Петрополис, Нобелевская премия

**Margarita M. Abolina**

### **Nobel laureate I. A. Bunin and Petropolis publishing house**

Article is devoted to I. A. Bunin's communication with the publishing house «Petropolis» of the Russian emigration during the 30th of the XX century, after receiving the Nobel Prize.

Keywords: Bunin, publishing activities, Russian abroad in 1930's, Petropolis, Nobel Prize

Нобелевская премия по литературе «за правдивый артистичный талант, с которым он (И. А. Бунин. – М. А.) воссоздал в художественной прозе типичный русский характер»<sup>1</sup>, была присуждена Бунину 9 ноября 1933 г.

Истории этого события уже в 1967 г. коснулся Г. П. Струве. Вопрос о присуждении премии Бунину был поднят еще в 1920-е гг., и рассматривалось предложение о разделении награды между тремя эмигрантами – Буниным, Куприным и Мережковским. В начале 1930-х гг. разговоры о премии и просьбы в пользу Бунина начались снова. Ссылаясь на переписку своего отца с Буниным, Струве отмечает: «Очевидно, вопрос этот был поднят самим И. А. Буниным»<sup>2</sup>.

Возможность разделения премии между Буниным и Мережковским еще допускалась, но кандидатура Куприна уже не рассматривалась<sup>3</sup>. Ситуация складывалась неопределенной, ожидание затянулось на три года и было мучительно для обитателей «Бельведера». В. Н. Бунина записала в дневнике 19 октября 1933 г.: «Неприятный день. Завтра присуждается премия Нобеля. Хорошо, что в этом году мы за неделю узнали об этом, и только сегодня об ней думали и говорили»<sup>4</sup>.

Сам Бунин в записи от 20 октября выразил все противоречивые чувства кандидата: «Вчера и нынче невольное думанье и стремление не думать. Все-таки ожидание, иногда чувство несмелой надежды – и тотчас удивление: нет, этого не м. б! <...> За всю жизнь ни одного события, успеха... <...> Только один раз – Академия<sup>5</sup>. И как неожиданно! А их ждешь...»<sup>6</sup>.

О решении Нобелевского комитета Бунины узнали заранее, из письма Б. Зайцева от 4 ноября 1933 г.: «Дорогой друг, только что получено очень важное известие насчет тебя и Нобелевской премии – телеграмма из Копенгагена в „Посл. Новости“: запрос о твоём адресе и подданстве...<sup>7</sup> Взволнованы мы очень – ну, нечего говорить, сам понимаешь... Просто сдерживаться приходится»<sup>8</sup>. Зайцев попросил Бунина после официального извещения из комитета дать телеграмму, чтобы можно

было сразу же написать статью в «Возрождение»: «И вообще я хочу как можно раньше знать! Тут все говорят о 9 числе...»<sup>9</sup>.

Как отметила В. Н. в дневнике, письмо Зайцева взволновало всех в доме<sup>10</sup>, а 9 ноября было получено и официальное извещение из Стокгольма, по телефону<sup>11</sup>.

В заметке «Нобелевские дни», впервые опубликованной уже после смерти писателя, в книге «Воспоминания» (Париж, 1950), Бунин пишет об этом дне: «Такие дни никогда не располагают меня к работе. Все же, как всегда, я с утра за письменным столом. Сажусь за него и после завтрака. Но, поглядев в окно и видя, что собирается дождь, чувствую: нет, не могу. Нынче в синема дневное представление – пойду в синема. Спускаясь с горы... <...> ловлю себя на мысли: – Может быть, как раз сейчас, где-то там, на другом краю Европы, решается и моя судьба... В синема я, однако, опять забываю о Стокгольме. <...> Но вот в темноте возле меня какой-то осторожный шум, потом свет ручного фонарика, и кто-то трогает меня за плечо и торжественно и взволнованно говорит вполголоса: – Телефон из Стокгольма... И сразу обрывается вся моя прежняя жизнь»<sup>12</sup>.

По воспоминаниям современников, русские эмигранты отреагировали на это событие всеобщим ликованием: «Вся русская эмиграция встретила эту весть, как утешение за все страдания на чужбине», – писала Т. Алексинская<sup>13</sup>.

Помимо статуса, который давала (и дает до сих пор) лауреату такая награда, Бунин получил возможность поправить свои пошатнувшиеся финансовые дела: денежный эквивалент премии составил почти 800 тысяч франков<sup>14</sup>.

Но эта немалая сумма очень быстро «растаяла» в руках непрактичного писателя. З. Шаховская вспоминала: «При малой доле практичности премии должно было хватить до конца их дней. Но Бунины не купили ни квартиры, ни виллы...»<sup>15</sup>.

А. Бабореко цитирует слова Бунина П. Пильскому из интервью 1938 г.<sup>16</sup>: «Да я вообще с деньгами не умею обращаться. Теперь это особенно трудно. Знаете ли вы, сколько писем я получил с просьбами о вспомоществовании?»<sup>17</sup>.

Присуждение премии стало чрезвычайно важным событием для Бунина с точки зрения издания его произведений – предложения о сотрудничестве стали поступать и от иностранных издателей<sup>18</sup>.

Одним из сохранившихся к 1930-м гг. статус успешного издательско-книготоргового предприятия эмиграции было берлинское издательство «Петрополис», и именно ему Бунин доверил издание собрания своих сочинений после получения Нобелевской премии.

Издательство «Петрополис» возникло еще в 1918 г. в Петрограде. Основанное как книжный склад, оно превратилось в кооперативное издательство в конце 1921 г. Учредителями были поэт М. А. Кузмин, библиофилы Я. Н. Блох, А. С. Каган и Г. Л. Лозинский<sup>19</sup>.

Берлинское отделение открылось в 1922 г. (в ноябре этого же года А. С. Каган был выслан за границу; Я. Н. Блох переехал в Берлин незадолго до того<sup>20</sup>), и до 1924 г., когда связь с СССР окончательно оборвалась, «Петрополис» выступал «экстерриториальной зоной русской литературы»<sup>21</sup>, печатая как произведения писателей-эмигрантов, так и представителей Советской России.

Обретя автономию и потеряв половину аудитории, издательство сосредоточилось на переиздании классики от А. С. Пушкина до А. П. Чехова: не академические

издания, а просто хорошо оформленные произведения – с «Петрополисом» сотрудничали художники из объединения «Мир искусства», участники которого также эмигрировали. На логотипе торговой марки издательства изображен Медный всадник – хорошо узнаваемая графика М. В. Добужинского.

Из писателей-современников «Петрополис» закономерно интересовался потенциально окупаемыми. Собрание сочинений Нобелевского лауреата было выгодным заказом и самым крупным проектом издательства в эмиграции<sup>22</sup>.

Однако выгоду от этого сотрудничества получило скорее издательство, нежели автор, о чем пишут С. Н. Морозов и В. В. Леонидов – публикаторы переписки И. А. Бунина с парижским представителем «Петрополиса», М. С. Капланом<sup>23</sup>: «Брошается в глаза паразитный факт – насколько невыгодно для писателя был составлен издательский договор»<sup>24</sup>.

Сам договор Морозов и Леонидов не приводят, но резюмируют: «...по отношению к себе издательство „Петрополис“ подошло к делу практично и обезопасило себя на все случаи жизни»<sup>25</sup>. А далее цитируют три пункта, наглядно иллюстрирующих, с их точки зрения, нечистоплотность издателей: «16-й пункт договора гласил: „Со всего проданного количества комплектов собрания и отдельных томов такового, до полного покрытия всех определенных в 52 000 франков расходов по изданию Издатель не платит Автору никакого гонорара. Со всего проданного количества после покрытия расходов по изданию, авторский гонорар определяется в размере 15% при продаже комплектов собрания и 20% при продаже отдельных томов собрания“»<sup>26</sup>.

При той задержке выпуска каждого тома, о которой речь пойдет ниже, становится очевидно, как долго пришлось ждать Бунину получения этих процентов.

Еще два процитированных в статье пункта договора накладывали на Бунина серьезное ограничение по изданию своих произведений на период сотрудничества с «Петрополисом»: «б) Автор обязуется не выпускать в свет во все время действия настоящего договора включенных в собрание произведений, каждый том которого печатается в количестве не свыше одной тысячи экземпляров. В случае распродажи всего тиража до окончания срока настоящего договора, преимущественное право переиздания принадлежит Издателю. 7) Через три года после выхода в свет последнего тома означенного собрания Автор свободен переиздавать все собрание или отдельные, включенные в него произведения»<sup>27</sup>.

Таким образом, за период 1936–1939 г. Бунин, связанный договором с «Петрополисом», смог выпустить только одну книгу – «Освобождение Толстого» (Париж: ИМКА-Press, 1937), – а сам «Петрополис» еще и сильно задержал указанные сроки – а, следовательно, и деньги. Писатель оказался в ситуации «авторской кабалы», сходной с той, какую приписывают истории сотрудничества А. П. Чехова с А. Ф. Марксом<sup>28</sup>.

Свое положение писатель осознал довольно скоро, и о договоре пожалел, но «Петрополис» в лице Каплана уговаривал, просил, требовал... и взаимное тяжелое сотрудничество продолжалось. Морозов и Леонидов цитируют дневниковую запись Бунина в пессимистичном тоне от 10 мая 1936 г.: «...агенты, которые *вечно* будут получать с меня проценты, отдача Собрания Сочин. бесплатно – был вполне сумасшедший. С денег ни копейки доходу»<sup>29</sup>.

Свободная доступность, благодаря публикации Морозова и Леонидова, такого важного письменного свидетельства сложных отношений писателя с издательством, как переписка, в данном случае имеет особое значение для исследователей этой темы: архивы «Петрополиса» считаются утерянными. Как писал М. Раев: «Большая часть архивов русских заграничных издательств не сохранилась чаще всего из-за их недолгого существования. <...> Так, например, документы успешно работавшего в Берлине издательства „Петрополис“ (1923–1938) были изъяты гестапо и до сих пор не найдены»<sup>30</sup>.

Переписка представителя «Петрополиса» с Буниным чудом уцелела, попав в частные руки: «Этот уникальный, не известный ранее исследователям архив Бунина вместе с его Собранием сочинений, изданным „Петрополисом“, три года назад (в 1998 г. – М. А.) был приобретен у известного парижского библиофила А. В. Савина компанией „Финансовый континент“. Ныне эти материалы хранятся в Архиве-библиотеке Русского Зарубежья Российского фонда культуры»<sup>31</sup>.

Из выборочно опубликованных Морозовым и Леонидовым писем<sup>32</sup> понятны претензии И. А. Бунина к «Петрополису»: задержка корректуры, внешний вид издания вплоть до шрифта и бумаги (особенно волновало Бунина соблюдение дореволюционной орфографии, использование которой создавало дополнительные трудности для издательства, уже перешедшего на новую орфографию), небрежная верстка и прочие нюансы издательского процесса, по поводу которых Бунин в ужасе писал Каплану: «Большей муки я не испытывал ни с одним издательством в мире!»<sup>33</sup>.

С точки зрения издателя, И. А. Бунин не был идеальным заказчиком: относиться к своим текстам очень требовательно, он правил их и на стадии корректуры, так что некоторые упреки «Петрополиса» можно считать не лишёнными оснований. Однако, как считают публикаторы переписки, вина издательства намного больше: «... „Петрополис“ старается как можно выгоднее для себя выпускать каждый том, требует у Бунина даже дополнительной оплаты за изменения в корректуре, пытается влиять на последовательность выхода в свет томов...»<sup>34</sup>, – хотя последнее прямо противоречило договору.

Собрание сочинений должно было выйти в течение года со дня подписания договора – однако издательский процесс занял два года, и два тома, 9-й и 1-й (11-й по порядку; ввиду особенностей группировки материала лично Буниным, тома Собрания выходили не подряд), были изданы за счет автора; последний том не был запланирован изначально<sup>35</sup>.

Уже через месяц после подписания договора с издательством, Бунин пишет Каплану: «...дело начинает принимать поистине трагический оборот: до сих пор мы даже на йоту не двинулись в деле издания моих книг! До сих пор Берлин не сообщит Вам: будет ли он печатать „Митину любовь“ и „Солнечный удар“ одной книгой! А я послал материал месяц тому назад!»<sup>36</sup>.

Каплан отвечает, цитируя руководителей издательства: «В течение 10 дней все будет набрано. <...> Сейчас же по окончании седьмого тома, примемся за набор пятого, а затем и дальше... <...> Не будем делать никаких перерывов в выпуске томов, т. к. летом почти не выходит новинок, и мы воспользуемся этим, выпуская том за томом»<sup>37</sup>.

В этом же письме от 7 июля 1934 г. Каплан передает претензии издателей: «Ив. Ал. все нас торопит, а материала нам дал только на 1 том». А в ответном письме Бунина от 23 июля продолжают претензии писателя: «Получил еще несколько полос корректуры... <...> ...зачем мне их присылать, заявив, что их не надо читать?! И когда же, наконец, будет корректура в листах – та, которую надо читать?! <...> Это сплошная пытка – многомесячная! – посулами, обещаниями, никогда не исполняемыми! Если так будет продолжаться и впредь, не вините меня, если я пойду на решительный разрыв с „Петрополисом“»<sup>38</sup>.

Взаимные претензии, упреки и периодические угрозы Бунина расторгнуть договор сопровождают всю опубликованную переписку с Капланом за 1934–1935 гг. Последнее приведенное письмо Бунина от 1 июля 1935 г., хотя и содержит упрек за опаздывающую верстку, написано вполне в деловом тоне – Бунин даже обещает Каплану: «Не беспокойтесь – заплачу все, что полагается»<sup>39</sup>.

В. Н. Бунина пишет в дневнике в июле 1935 г.: «Доходов почти нет. Немецкие деньги уйдут на 2 книги, которые доиздает Ян (И. А. Бунин. – М. А.) сам, т. к. „Петрополис“ выпускает всего только 10 книг»<sup>40</sup>. Дополнительные расходы, отсутствие доходов, а также то, что, как уже говорилось выше, по договору с «Петрополисом» Бунин имел возможность выпустить в период сотрудничества с берлинским издательством только одну книгу, – все это позволяет заключить: издание Собрания сочинений обернулось для писателя в большей степени убытком, чем прибылью.

Содержание издания встретило благоприятный отклик и у современников: «... радостное сознание того, что некогда прочитанное заключает в себе достоинства, которых мы раньше не заметили или не вполне оценили. Таковую именно радость доставил мне в особенности второй том Бунина. Начать с того, что он превосходно составлен», – писал В. Ф. Ходасевич в 1934 г. в «Возрождении»<sup>41</sup>.

В своей публикации Морозов и Леонидов приводят также 5 писем, относящихся к 1938–1939 гг.: в них Бунин обращается к Каплану лично, и в первом письме от 28 ноября 1938 г. речь идет о книге новых рассказов<sup>42</sup>, которую Бунин хотел издавать сам, «ибо вы, издатели, все звери»<sup>43</sup>, – и тут же предлагал Каплану (и «Дому книги» в его лице) сотрудничество и спрашивал, имеет ли он отношение к «Петрополису»<sup>44</sup>.

В письме от 2 декабря того же года Каплан, с юмором отвечая на «зверей»<sup>45</sup>, сообщает Бунину важные сведения – фирма «Петрополис» назначена «к ликвидации», и рекомендует побыстрее связаться с ее представителями, чтобы получить отчет и деньги<sup>46</sup>.

В письме от 11 декабря Бунин возражает: «Да, прежние владельцы „Петрополиса“ ушли, но дело продолжается. <...> Есть у меня и другое предложение... <...> ...издать две мои книги – „Арсеньева“ и сборник моих новых рассказов с уплатой мне за них авансом в 3000 франков и с выплатой остальных 3000 по мере продажи. Ввиду всего этого дело очень меняется: я твердо решил не тратить своих денег на издание этих моих книг, если мы с Вами сговоримся насчет издания „Молодости Арсеньева“...»<sup>47</sup>.

В ответном письме от 19 декабря Каплан настаивает на том, что издательство «Петрополис» доживает последние дни, и выражает готовность издать «Молодость Арсеньева» в издательстве «Дома книги» – «если мы сможем с Вами договориться»<sup>48</sup>.

Однако договориться, очевидно, не удалось: 5-я книга романа «Жизнь Арсеньева», озаглавленная «Лица», вышла в «Петрополисе»<sup>49</sup> в 1939 г.<sup>50</sup>; на авантитуле этого издания уже нет торговой марки «Петрополиса» – Медного всадника, нарисованного Добужинским.

Взаимоотношения первого из русских писателей, получившего Нобелевскую премию, и известного эмигрантского издательства «Петрополис» оказались непростыми, однако продлились почти 6 лет – считая издание «Лица» в 1939 г.

Изданное же «Петрополисом» с таким трудом «Собрание сочинений» Бунин в «Литературном завещании» назвал последней авторской редакцией вошедших туда произведений<sup>51</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: Бабореко А. К. Бунин: жизнеописание. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 301–302.

<sup>2</sup> Струве Г. П. К истории получения И. А. Буниным Нобелевской премии // Записки русской академической группы в С. Ш. А. Нью-Йорк, 1967. С. 141.

<sup>3</sup> Возможно, кандидатура Куприна была снята из-за усиливающихся просоветских настроений писателя, испытывающего в начале 1930-х гг. крайнюю нужду; в 1937 г. Куприн вернулся в Россию.

<sup>4</sup> Устами Буниных: дневники: в 2 т. / сост. М. Грин; предисл. Ю. Мальцева. М.: Посев, 2005. Т. 2. С. 237.

<sup>5</sup> Российская Академия наук, почетным академиком которой Бунин был избран в 1909 г.

<sup>6</sup> Устами Буниных. Т. 2. С. 238.

<sup>7</sup> На этот запрос Бунин в итоге ответил: «Réfugié» – беженец.

<sup>8</sup> Письма Б. К. Зайцева к И. А. и В. Н. Буниным / публ. М. Грин // Новый журн. 1982. № 149. С. 132.

<sup>9</sup> Там же. Статья Зайцева «Бунин увенчан» вышла в «Возрождении» 10 ноября.

<sup>10</sup> Запись от 7 ноября (Устами Буниных. Т. 2. С. 238–239).

<sup>11</sup> См. подробнее: Бабореко А. К. Указ. соч. С. 302–303.

<sup>12</sup> Бунин И. А. Нобелевские дни // Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 6. С. 74.

<sup>13</sup> Алексинская Т. Эмигрантская печать и писатели-эмигранты. Русская эмиграция 1920–1939 гг. Париж – центр русской эмиграции // Возрождение. 1957. № 17. С. 55. См. также отклики читателей Бунина из его архива (Там же. С. 56).

<sup>14</sup> Бабореко А. К. Комментарии // Бунин И. А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. С. 172.

<sup>15</sup> Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. С. 211–212.

<sup>16</sup> См.: Пильский П. В вагоне с Буниным // Сегодня. Рига, 1938. 29 апр., № 113. С. 5.

<sup>17</sup> Бабореко А. К. Бунин: жизнеописание. С. 307. См. также у Т. Алексинской: «И тянутся к И. А. бесконечные просьбы: посодействовать, помочь устроить их дела. <...> Иным И. А. помогал и лично, выручая товарищей по перу в трудные минуты их эмигрантской жизни» (Алексинская Т. Указ. соч. С. 41).

<sup>18</sup> Бунин И. А. «Хочу печатать сам, ибо вы, издатели, все звери»: переписка И. А. Бунина с издательством «Петрополис» / вступ. ст. С. Н. Морозова, В. В. Леонидова; подгот. текстов писем и примеч. С. Н. Морозова, при участии В. В. Леонидова // Наше наследие. 2001. № 57. С. 79.

<sup>19</sup> См.: Лозинский Г. Л. Petropolis // Книга: исслед. и материалы. 1989. Сб. 59. С. 158–162.

<sup>20</sup> Морозов С. Н., Леонидов В. В. Вступительная статья // Бунин И. А. «Хочу печатать сам, ибо вы, издатели, все звери». С. 79.

<sup>21</sup> Юниверг Л. Е. Евреи-издатели «Русского Берлина». URL: <http://lechain.ru> (дата обращения: 09.10.2017).

<sup>22</sup> Морозов С. Н., Леонидов В. В. Указ. соч. С. 80.

<sup>23</sup> Михаил Семенович Каплан (1893–1979) – эмигрант, издатель, редактор. Владелец крупного книготоргового предприятия «Дом книги» в Париже. До 1938 г. – парижский представитель берлинского издательства «Петрополис».

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> См. подробнее: Видуэцкая И. П. А. П. Чехов и его издатель А. Ф. Маркс. М.: Наука, 1977. 168 с.

<sup>29</sup> Устами Буниных. С. 253.

<sup>30</sup> Раев М. Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции, 1919–1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. С. 96–97.

<sup>31</sup> Морозов С. Н., Леонидов В. В. Указ. соч. С. 80.

<sup>32</sup> 32 из 160 названных публикаторами.

<sup>33</sup> Морозов С. Н., Леонидов В. В. Указ. соч. С. 82.

<sup>34</sup> Там же. С. 80.

<sup>35</sup> Там же. С. 92.

<sup>36</sup> Там же. С. 81. Письмо от 7 мая 1934 г.

<sup>37</sup> Там же. С. 82.

<sup>38</sup> Там же. С. 82.

<sup>39</sup> Там же. С. 91. Интересна приведенная пометка Каплана: «Фондаминским», и комментарий публикатора: «Вероятно, Каплан хотел показать письмо Фондаминскому (и его жене), имевшему „издательский“ опыт общения с Буниным» (Там же). Можно предположить, что Фондаминский убедил Каплана «потерпеть» сложного заказчика.

<sup>40</sup> Устами Буниных. С. 251.

<sup>41</sup> Ходасевич В. Ф. Бунин. Собрание сочинений // Возрождение. 1934. 29 нояб. URL: <http://az.lib.ru> (дата обращения: 09.10.2017).

<sup>42</sup> Публикаторы переписки уточняют, что книга не была издана, но саму ее не называют. Можно предположить, что в нее вошли бы первые рассказы из цикла «Темные аллеи».

<sup>43</sup> Бунин И. А. «Хочу печатать сам, ибо вы, издатели, все звери». С. 91.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> «Будем очень рады иметь в своей издательской среде такого зверя, как Вы» (Там же).

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. С. 92.

<sup>49</sup> К тому времени издательство «переехало» в Брюссель, где и закончило свое существование в том же году.

<sup>50</sup> Иван Алексеевич Бунин: библиогр. оригинал. кн. изд., 1891–1990 / сост. Й. Кржесалкова и др. Прага: Nář. knih. ĀR, 2007. С. 96.

<sup>51</sup> Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 6. С. 481.

## РАЗДЕЛ 2. РЕЦЕПЦИЯ SECTION 2. RECEPTION

УДК 821.161.1.091"19"

**И. И. Московкина**

### **Леонид Андреев и векторы развития литературы XX в.**

Предложен взгляд на творчество Андреева как на «переходное» не от реализма к модернизму, а от модернизма к «предпостмодернизму». Показана важная роль в его прозе мифопоэтики, которая оказалась продуктивной в романах-мифах Лагерквиста, а также функции интертекста, метатекста, игры, пародии, анекдота в «комедийках» и малой прозе 1910-х гг., предвещавших поэтику Хармса, Набокова, Платонова и др.

Ключевые слова: неомифология, интертекст, метатекст, пародия, анекдот, абсурд

**Irina I. Moskovkina**

### **Leonid Andreev and development vectors of 20th century literature**

The paper approaches Andrew's works as a «transition» not from realism to modernism but from modernism to pre-postmodernism. The mythopoetics, proved productive in Lagerkvist's myth novels, and the functions of intertext, metatext, game, parody, joke in the «little comedies» and small prose of the 1910s, which foreshadow the poetics of Kharms, Nabokov, Platonov, etc., are shown to play an important role in Andreev's prose.

Keywords: neomythology, intertextuality, metatext, parody, joke, absurd

Благодаря исследованиям последних десятилетий фигура Леонида Андреева приобрела значительный масштаб и переместилась с периферии литературного процесса в его центральную часть. Сегодня уже совершенно очевидно, что «Иван Карамазов русской литературы» оказывал влияние на миропонимание своих современников и внес заметный вклад в обновление прозы и драматургии не только рубежа веков, но и последующего XX столетия.

Адогматизм мышления писателя, его нежелание связывать себя с религиозно-философскими и эстетическими платформами литературных направлений рубежа XIX и XX в., свободное обращение с формами и способами изображения, принадлежащих различным художественным системам, позволило В. А. Келдышу, а затем и многим другим исследователям отнести творчеству Андреева «промежуточное» положение между реализмом и модернизмом. Такая точка зрения представлена и в главе о писателе, написанной А. Татариновым, в итоговом коллективном труде ИМЛИ РАН<sup>1</sup>.

Между тем, взгляд на художественную систему Андреева с позиций рубежа XX и XXI в. с учетом специфики функций в ней *игрового начала* позволил поставить во-

прос о востребованности подобной поэтики («предпостмодернистского комплекса»<sup>2</sup>) *постсимволизмом* начала и *постмодернизмом* конца прошлого столетия<sup>3</sup>. Исследование художественного мира писателя с учетом его динамики и в контексте взаимовлияний не только и не столько реализма и модернизма, сколько модернизма и предпостмодернизма подтверждают продуктивность такого ракурса рассмотрения.

О модернистском дискурсе прозы и драматургии Андреева сказано уже немало. Благодаря работам отечественных и зарубежных ученых (от И. И. Иоффе и К. В. Дрягина до Л. А. Иезуитовой, В. А. Келдыша, Ю. В. Бабицовой, Л. Н. Кен, А. Л. Григорьева, С. С. Кирсиса, Р. Дэвиса, Л. Силард, В. В. Заманкой, Е. А. Михеичевой, М. А. Телятник, Л. И. Шишкиной, А. В. Татаринова, А. О. Печенкиной, Е. И. Петровой и др.), сегодня уже не нужно доказывать, что поэтику Андреева многое роднило с *символистской*, что писатель был одним из первых *экспрессионистов*, все более очевидно его место у истоков *экзистенциализма*. Наконец, встал вопрос о продуктивности опыта андреевской *мифопоэтики* вообще и его «евангельских историй», в частности. Прежде всего ответ на него стали искать в связи с самым известным русским романом-мифом XX столетия – «Мастером и Маргаритой» (1940)<sup>4</sup> М. Булгакова и «Иисусом Неизвестным» (1932) Д. Мережковского<sup>5</sup>.

Не менее результативным оказывается и сопоставительный анализ неомифологии Андреева и его младшего современника – шведского писателя Пера Лагерквиста (1891–1974), который начал свой творческий путь в 1912 г. Очерченные параметры художественного мира Андреева и векторы динамики его новаций позволили с осторожностью говорить о *генетической связи* их творчества и удивляться поразительному *типологическому сходству* неомифологической прозы Андреева и шведского писателя<sup>6</sup>.

Характерное для творчества обоих писателей стремление к циклизации и сопряжению всего написанного в единый текст привело к созданию типологически подобных *неомифологических «библейско-евангельских» циклов*. У Андреева «евангельский» цикл составляют новеллы «Бен-Товит» (1905), «Елеазар» (1906) и повесть «Иуда Искариот» (1907); андреевский Апокалипсис включал лирико-экспрессионистические миниатюры «Три ночи», «Воскресение всех мертвых» (обе – 1914) и экстравагантцу «Черт на свадьбе» (1915); роман-миф Андреева «Сашка Жегулев» (1911) запечатлел превращение Христа в Антихриста, а «Дневник Сатаны» (1919) – Антихриста в Христа. Все эти произведения связаны не *фабульно*, а *мотивно*.

У Лагерквиста романы-мифы «Варавва» (1950), «Сивилла» (1956), «Смерть Агасфера» (1960), «Пилигрим в море» (1962), «Мариамна» (1967) складываются в еще более внутренне целостный «библейско-евангельский» цикл-текст с еще более сложной, чем у Андреева, мотивной структурой, воплощающий оригинальный авторский миф о человеке<sup>7</sup>. Лагерквист блестяще развил те циклообразующие принципы, основа которых была заложена в европейской прозе рубежа веков. При этом, видимо, можно говорить и о преломлении в творчестве Лагерквиста опыта Мережковского-неомифолога 1890–1900-х гг. (прежде всего, его трилогии «Христос и Антихрист»). Но он не пошел по пути позднего Мережковского – *проповедника* христианства Третьего Завета, создателя объемных неомифологических произведений, вроде «Иисуса Неизвестного». Путь Лагерквиста пролегал в том

русле развития европейской литературы, по которому чуть раньше его шел и Андреев – *вопрошающий истину*, создатель предельно лаконичной, экспрессивной мифопоэтической прозы с *мотивной* основой<sup>8</sup>.

Лагерквист (как и Андреев) добивался художественной убедительности в воссоздании общеизвестных, но в первоисточниках лишь «контурно» обозначенных образов (Вараввы, Агасфера и др.) не за счет многочисленных косвенных свидетельств (как «король цитат» Мережковский), а следуя логике изображаемых архетипов человеческой личности и повторяющихся век от века коллизий. Основным пафосом этих произведений (как и у Андреева) было *сомнение и вопрошание* (*Истины, Бога, Веры*). Как выразился А. Зверев, у Лагерквиста «обо всем сказано со знаком вопроса»<sup>9</sup>. Таким образом, мифотворчество Лагерквиста косвенно свидетельствует о *несомненной продуктивности* адогматичной, трагико-иронической мифопоэтики Андреева в дальнейшем развитии литературы XX в.

О корректности подобного вывода свидетельствуют и результаты сопоставительного анализа *жанровых систем этих писателей в целом*, обнаруживающие их *типологическое подобие*. Кроме «библейско-евангельских» циклов, они включают в себя *лирико-экспрессионистические миниатюры, новеллы и повести «потока сознания»* (ср.: «Молчание» (1900), «Красный смех» (1904), «Мои записки» (1908) Андреева и «Требовательный гость» (1910), «Красный ответ» (1915), «Утро» (1920), «Отец и я» (1923), «Приключение», «Юхон Спаситель», «В мире гость» (все три – 1924) Лагерквиста); «условные», *притчеобразные неомифологические новеллы и повести* (ср.: «Стена» (1901), «Три ночи», «Воскрешение всех мертвых» (обе – 1914) Андреева и «Улыбка вечности» (1920), «В подвале», «Новое время» (оба – 1924) Лагерквиста); *различные типы «новой драмы»*, в том числе и «условные», стилизованные, вроде триптиха одноактных драм «Трудный миг» (1918), которые соотносимы с драмами Андреева «Жизнь Человека» (1907), «Черные маски» (1908), «Анатэма» (1909) и т. п. Правда, Лагерквист в отличие от Андреева писал и стихотворную лирику.

Во всех этих произведениях осмысляются *«последние», «проклятые» проблемы* смысла и цели жизни человека и человечества; Бога и человека, одиночества, богооставленности и богоискательства последнего; претензии человека на богоизбранность и его страдания от преследований (проклятия) Бога; проблемы «сверхчеловека» и «недочеловека» и т. п. Недаром и Андреева, и Лагерквиста считают одними из создателей европейской *экзистенциалистской* литературы.

Подобные типологические схождения сегодня можно объяснить *сходством миросостояний* России на рубеже столетий и Европы, находящейся между двух мировых войн. При всем их своеобразии это были эпохи глубочайшего духовного и общественного кризиса: утраты прежних сверхличных ценностей и поисков новых духовно-нравственных ориентиров и жизненных опор. Лагерквист был младше Андреева на 20 лет, но застал и рубеж веков. Андреев же, хотя и умер в 1919 г., успел пережить все русские революции и Первую Мировую войну и, поняв, что ожидает Европу впереди, написал об этом в «Дневнике Сатаны». Не менее очевидно и важно учитывать *родство мироощущений* двух современников.

Наконец, эти писатели так близки еще и потому, что их творчество питалось одними «общеевропейскими» истоками – от Библии до модернистов конца XIX в., вроде Стриндберга, Гамсуна, Флобера, Мережковского и других. Они имели дело с

одним и тем же устойчивым кругом «вечных» проблем, образов, мотивов и художественных способов их освоения. Сквозь оболочку злободневной сиюминутности социальной и национальной жизни они умели рассмотреть *архетипические* ситуации и модели поведения человека. Были ли произведения Андреева известны Лагерквисту, точно установить пока не удалось. Но, судя по всему, если бы Андреев не умер в расцвете сил в 1919 г., то писал бы прозу, подобную лагерквистовской. *Им был угадан очень продуктивный путь развития литературы в XX в.* Недаром за подобную прозу Лагерквист в 1951 г. получил Нобелевскую премию.

Говоря о неомифологии Андреева, следует учитывать и то, что адогматизм мировоззрения и художественного мышления писателя не позволил ему уверовать в какую-нибудь из открытых им истин и начать ее проповедовать. Все известные Андрееву истины он испытывал иронией, парадоксом, смехом, а существующие мифы демифологизировал. Так, создав еще в ранний период творчества «новый миф» о Стене («Стена», 1901) с открытым финалом, писатель всю жизнь искал ответ на вопрос, *какой Человек рано или поздно покорит ее*, реализуя заложенные в онтологических и экзистенциальных первоосновах природы человека стремление к полноте бытия и знания о нем.

Прежде всего, в сферу его внимания по вполне понятным причинам попал ницшеанский «сверхчеловек» («Рассказ о Сергее Петровиче», «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского», «Красный смех» и др.). Создавая «русифицированные» вариации этого неомифологического образа, Андреев демонстрировал способность к созданию собственных оригинальных «новых мифов» и, в то же время, развенчивал ницшеанский первоисточник. По сути, все эти повести запечатлели *крушение мифа о «сверхчеловеке»* в сознании и судьбе современников Андреева – слабой, ординарной личности Сергея Петровича; неординарного, эгоцентричного доктора Керженцева; сильной личности, альтруиста о. Василия и т. д. Обобщающим в этом ряду выглядит «новый миф» об Иуде («Иуда Искариот», 1907), повествующий о том, как «сверхчеловек» (человекобог) поставил себя вровень с Богом, а затем попытался утвердить свою правду на земле ценой смерти Бога.

Ницшеанский миф, помещенный в контекст христианской мифологии, в очередной раз выявил свою несостоятельность. Однако в отличие от Мережковского, который к моменту завершения трилогии «Христос и Антихрист» (1904) пришел к утверждению истины во Христе, Андреев и в этом своем «новом мифе» оставляет финал открытым и продолжает поиск правды о мире и человеке. Поиск будет продолжаться до конца его творческого и жизненного пути, так как и последний его роман-миф «Дневник Сатаны» (1919) концептуально (а не только в силу биографических обстоятельств) незавершен. Его герой (вочеловечившийся Сатана, оказавшийся в роли Фауста, а затем и Христа), «взорван», «распят» сверхчеловеком Магнусом и его мелкими бесами, но не утратил веру в существование сверхличных ценностей и Высшего суда.

Таким образом, начиная с «рождественских» новелл («Ангелочка» и др.) и «евангельского цикла» («Бен-Товита», «Елеазара», «Иуды Искариота»), Андреев разрушал канонические христианские мифы и создавал новые: о «сверхчеловеке» Иуде, о «женихе Смерти» Елеазаре, о Христе-разбойнике и его Матери-богородице («Сашка Жегулев»), о конце света («Три ночи» («Сон»), «Воскресение всех мерт-

вых», «Черт на свадьбе») и др. В то же время, он разрушал модернистские мифы о «сверхчеловеке» («Оригинальный человек», «Мои записки», «Ослы» и т. п.). Причем тенденция к разрушению мифов, чем дальше, тем больше усиливалась, особенно в последний период творчества Андреева (1911–1919).

Смеховой ракурс художественного воссоздания и осмысления мира и человека, присущий «язвительному Леониду» с самого начала его творческого пути, в поздней прозе Андреева стал основным. Не случайно один из последних томов собрания своих сочинений он назвал «Иронические рассказы». Весьма красноречивы и названия новелл и миниатюр 1910-х гг.: «Сказочки не совсем для детей», «Мои анекдоты», «Чемоданов», «Ослы» и др. Все эти произведения не только ироничны, но либо пародийны, либо предвещают абсурдизм ОБЭРИУТов (см. сказочку «Храбрый волк» или экстравангану «Черт на свадьбе»). К сказанному следует добавить, что процесс демифологизации и вообще деконструкции в творчестве Андреева всегда сопровождался «игрой» чужими идеями, художественными образами и мотивами.

Подобные особенности поэтики и авторской интенции характерны и для драматических миниатюр («комедиек») Андреева, созданных в это же время («Любовь к ближнему», «Прекрасные Сабинянки», «Честь (Старый граф)», «Упрямый попугай», «Кающийся», «Конь в сенате», «Монумент». Как показало исследование, драматические миниатюры Андреева не исчерпывались сатирическим пафосом, а включали «густой» интертекст: от античных и библейско-евангельских мифов до европейских произведений живописи и театра различных эпох, русской литературы XIX в. (Пушкина, Гоголя, Достоевского и др. писателей) и XX в. (от символистов до авангардистов), позволявший обобщать и концептировать современную писателю действительность<sup>10</sup>. На «комедийки» можно посмотреть как на «кривое зеркало», в котором трагифарсово отразились *архетипичные* (а не просто злободневные) коллизии Жизни Человека, а также важные явления художественного мира самого Андреева, русского и европейского искусства.

Такой ракурс их рассмотрения позволяет осмыслить специфику и функции в андреевских миниатюрах для сцены *интертекста* и *метатекста*, в том числе взаимодействия в них *неомифологического*, *анекдотического* и *пародийного* начал. При этом следует учитывать то, что анекдот, как и сказка, произошел от мифа в момент его *десакрализации*, но разрушая или расшатывая мифы, анекдот не покидает их пространство: «Опираясь на функцию обнажения (десакрализации), ключевую для анекдота, можно определить этот жанр, как миф о мифе, как миф, разоблачающий миф»<sup>11</sup>.

Процесс превращения Андреевым древних и новых мифов в литературные анекдоты, судя по всему, основывался на пародировании (травестировании) «высоких» образцов и, одновременно, их перестройке, ориентированной на модели жанра анекдота. Представляется, что кроме названных, «комедийки» играли еще одну, не менее важную роль. На них можно посмотреть как на метатекст, излагающий взгляды Андреева на «новую драму», споры о путях создания которой, как известно, бурно велись в начале XX столетия. Таким образом, выполняя все названные функции, «комедийки» Андреева *обобщали и концептировали* современную писателю жизнь и искусство в предельно лаконичных художественных формах.

Боле того, его миниатюры для сцены оказались весьма продуктивной жанровой моделью, предвещавшей как Хармса и Булгакова, так и постмодернистскую ироническую неомифологию конца XX – начала XXI в., различными способами «перекодирующую» широкий круг произведений искусства.

Согласно предложенной А. Ю. Мережинской концепции «предпостмодернистского комплекса», к его особенностям отнесено: признание текучести, неуловимости смыслов, а, следовательно, множественности интерпретаций; обыгрывание и пародирование не только прежних художественных систем, но и своей собственной, уже отрефлексированной, воспринимаемой как целостность и как миф (ироническое обыгрывание «своего» и «чужого»), а также тенденция к «интеграции»; последовательная демифологизация, «полусерьезное» – полуироничное кодирование кризисной современности знаками литературы рубежа веков, наполненной предчувствиями катастроф<sup>12</sup>.

Обнаруженные особенности поэтики и авторской концепции Андреева позволяют говорить о предпостмодернистских тенденциях в прозе и драматургии Андреева 1910-х гг. и о его влиянии на последующее развитие русской и мировой литературы. В частности, влияние Андреева можно обнаружить в творчестве абсурдиста Хармса, в жанровой модели философской новеллы с чертами сказки и анекдота С. Кржижановского, а также его цикле «Сказки для вундеркиндов», в «игровом» начале произведений Набокова, в разрушении идеологических и художественных мифов в прозе Платонова и др. Подобное направление исследования специфики и роли творческого наследия Андреева представляется далеко не исчерпанным и достаточно продуктивным.

### Примечания

<sup>1</sup> Татаринов А. В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков, 1890-е – начало 1920-х гг. М.: Наследие, 2001. Кн. 2. С. 286–340.

<sup>2</sup> Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм: худож. специфика, динамика развития, актуал. проблемы изучения: учеб. пособие. Киев: Логос, 2004. С. 43.

<sup>3</sup> Москвочкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: монография. Харьков: ХНУ им. В. Н. Каразина, 2005. 288 с.

<sup>4</sup> Яблоков Е. А. Андреевские мотивы в творчестве М. Булгакова // Эстетика диссонансов: о творчестве Л. Н. Андреева. Орел, 1996. С. 31–36.

<sup>5</sup> Москвочкина И. И. Евангельские истории Л. Андреева и «Иисус Неизвестный» Д. Мережковского // Вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. 2007. № 765, вип. 50. С. 130–132.

<sup>6</sup> Москвочкина И. И. Мифопоэтика Леонида Андреева и Пера Лагерквиста // Вісн. Харк. ун-ту. Сер. Філологія. 2007. № 787, вип. 52. С. 310–313.

<sup>7</sup> Мацевич А. А. Миф о человеке Пера Лагерквиста // Лагерквист П. Сочинения: в 2 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 1. С. 5–22.

<sup>8</sup> Москвочкина И. И. Векторы мифопоэтических стратегий в литературе XX столетия: от «Леонардо да Винчи» Д. Мережковского к «Карлику» П. Лагерквиста // Вісн. Харк. ун-ту. Сер. Філологія. 2008. № 836, вип. 54. С. 281–284.

<sup>9</sup> Зверев А. Пилигрим в море. URL: <http://lagerkvist.ru> (дата обращения: 09.10.2017).

<sup>10</sup> Москвочкина И. И. Гоголевские координаты художественного мира одноактных комедий Л. Андреева // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. 2009. № 846, вип. 56.

С. 87–91; Московкина И. И. Миф – пародия – анекдот в миниатюрах для сцены Л. Андреева: «Прекрасные сабинянки» и др. // Біблія і Культура: наук.-теорет. журн. Чернівці: Чернів. ун-т, 2010. Вип. 13. С. 229–235; Московкина И. И. Библийские истины в диалоге литератур XIX и XX столетий: от Ф. Достоевского к Л. Андрееву и П. Лагерквисту // Біблія і Культура: наук.-теорет. журн. Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2010. Вип. 14. С. 163–167; Московкина И. И. «Комедийки» Л. Андреева: интертекст и метатекст // Творчество Леонида Андреева: соврем. взгляд. Орел: Картуш, 2011. С. 16–22.

<sup>11</sup> Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. СПб.: Изд-во журн. «Звезда», 2001. С. 187.

<sup>12</sup> Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература. Киев: Киев. ун-т. 2007. С. 43.

**Ю. Н. Чирва**

**Проблемы «Анатэмы»:  
по материалам театральных статей и рецензий 1909–1910-х гг.**

Статья посвящена трактовке трагедии Л. Н. Андреева «Анатэма» в современной ему литературной и театральной критике.

Ключевые слова: Л. Андреев, Л. Гуревич, М. Морозов, В. Сахновский, С. Булгаков, Н. Эфрос

**Yuri N. Chirva**

**Problems of «Anatema»:  
by materials of articles and reviews of 1909–1910's**

The article is devoted to the different interpretations of the the tragedy by L. Andreev «Anatema» in the contemorary to him literature and theater critics.

Keywords: L. Andreev, L. Gurevich, M. Morozov, V. Sakhnovsky, S. Bulgakov, N. Efros

В конце 1915 г. Л. Н. Андреев познакомился со статьей о своем творчестве, опубликованной в только что вышедшей в Москве ноябрьской книжке журнала «Новая жизнь». Это обстоятельство позволило писателю еще раз, и очень определенно, высказаться и о характере своей деятельности, и о сути своей художественной позиции. Он попытался предложить ключи к основным загадкам своего творчества и подсказать, как именно можно ими воспользоваться.

Статья в журнале, в сущности уже преобразованном в альманах, а потому имевшем в части тиража и другую дату – 1916 г., называлась «Писатель без догмата (основные мотивы творчества Леонида Андреева)» и принадлежала перу впоследствии именитого театрального деятеля и педагога, а в ту пору молодого, тридцатилетнего режиссера Василия Григорьевича Сахновского, служившего в театре Ф. Ф. Комиссаржевского и уже несколько лет выступавшего в печати по вопросам литературы и театра. Сахновскому незадолго перед этим был вручен с предложением поставить в театре «единственный экземпляр» «Реквиема», и статья не могла не заинтересовать Андреева как своего рода предварительный итог размышлений режиссера над произведениями драматурга, занимавшего его воображение. Суммируя свои размышления об одном из властителей дум 1910-х гг., Сахновский интерпретировал Андреева как писателя без догмата.

У Леонида Андреева нет «вероучения», которым он мог бы «опьянить» и увлечь за собой своих читателей; он никуда не ведет, рожденный с голосом трибуна и пророка, он этим голосом возвещает не соответствующие ему истины – отчаяния и пустоты, человеческого одиночества и заброшенности, – такова основная мысль Сахновского. «С страстным желанием принести в мир свое, голосом докторальным, он ничего не может сказать, потому что в душе его не живет никакого догмата»<sup>1</sup>.

Давно страдавший от ожесточенной травли, от отсутствия элементарного понимания, Андреев доброжелательно отнесся к критическому этюду молодого режиссера. «Приятно, что это настоящий разбор и честная критика»<sup>2</sup>, – писал он 15 декабря 1916 г. своему давнему другу С. С. Голоушеву, но тут же указывал, что эта статья, вобщем-то дает еще одну, хотя и не лишённую остроумия и содержательности, но все-таки лишь еще одну формулу такого сложного и многообразного явления, которое носит имя Леонида Андреева. Сахновский, по словам Андреева, выкрасил его «под натуральный цвет, но все-таки краска, а природы нет, и в моих писаниях больше живых пятен, чем в этом асфальтовом мундире». «Вообще эта статья не трех измерений, – выносит свой окончательный приговор Андреев, – а всего одного»<sup>3</sup>. И, отвергнув очередную попытку «кратко и афористично определить его существо», Андреев емко характеризует основную грань своей художественной позиции: «И моя вся суть в том, что я не принимаю мира, каким мне дали его наставники и учителя, а беспокойнейшим образом ставлю ему вопросы, расковыриваю, раскапываю, перевертываю, перелицовываю, заглядываю ему не только с указанных мест, но и с... И ликом мира я восторгаюсь, а от... его... отворачиваюсь – вот и вся моя нехитрая механика. Но так как только земля кругла, а во все человеческие создания есть ворота... то и ко мне есть ворота, откуда удобнее совершить обозрение. Это мой рассказ „Полет“, или „Надсмертное“ <...> а в рассказе оном слова утвердительные и предельные: „На землю я больше не вернусь!“»<sup>4</sup>.

С таким кратким и сугубо романтическим манифестом, в котором лицо мира контрастно противостоит его же безличности, духовное не сопрягается с материальным, надсмертное – с брэнностью бытия, люди высоких звездных порывов бесконечно одиноки в трясине земного своекорыстия, а беспокойные и дерзкие вопросы пробудившегося духа, озабоченного в первую очередь судьбами мира и человека, свободно и смело направлены против существующего, Андреев и вступил в заключительный период своего жизненного и творческого пути. Романтическая контрастность, восприятие мира в резком противостоянии должного и реального, высокой духовности и пошлой материальности, творческого полета души и ее же падения объясняет и то мнимое раздвоение, тот якобы мучительный раскол между «двумя правдами», о котором уже привычно писали в 1910-х гг. многие критики и о котором с такой жесткой категоричностью высказался в своих воспоминаниях 1919 г. о Леониде Андрееве М. Горький, породив тем самым несчетное количество статей, так или иначе развивавших эту тему в советские годы.

М. Горький писал, что «Леонид Николаевич странно и мучительно резко для себя раскалывался надвое: – на одной и той же неделе он мог петь миру – „Осанна!“ и провозглашать ему – „Анафема!“»<sup>5</sup>. Кажется, не столь уж трудно понять, что Андреев воспевал «лицо мира», а проклинал его же безличие. Понятно и то, что в этом мире Андреева прежде всего интересовали те духовные процессы, которые обнаружались в современном ему человеке и в конечном итоге обусловили важнейшие перемены в его жизни и трагедийную сущность мировосприятия.

Еще в «Письмах о театре» (1913) Андреев провозгласил главной задачей искусства воплощение трагедии современного человека. Тогда эта трагедия выражалась для него в «мучительной переоценке всех ценностей», драматическом разладе человека со всем миром и с самим собой, изнурительной борьбе с обилием и разно-

образом всяческих правд, каждая из которых выглядела по-своему правомерной, наконец, в безуспешных попытках найти какие-то новые нравственные и мировоззренческие координаты. Эти переживания «современной души, души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли, творящей ценности новых переживаний, отыскивавшей неведомые древним источники нового и глубочайшего трагизма», – и составляют главное содержание духовной драмы современного человека и могут быть переданы искусством только через всеобъемлющий психологизм, или, как его называет Андреев, «панпсихизм»<sup>6</sup>.

Теперь эти представления о современном трагизме у Андреева существенно расширились и углубились. Наряду со всем указанным в них важное место заняли мотивы духовного возрождения и более интенсивные поиски личностью беспорочных связей с миром.

Отличалось ли существенно это мировосприятие от того, с чем писатель когда-то вступал в литературу. Конечно, на новом этапе своего творчества, вооруженный множеством своих размышлений и новых произведений, писатель мог значительно глубже и сложнее формулировать свою позицию, свои задачи. Но в своей сущности это была все та же позиция неприятия современного мира во всех его основных параметрах, которая когда-то, во времена «Жизни Василия Фивейского», определялась значительно проще и отчетливее. Вот такими словами из письма к В. В. Вересаеву: «Много думаю о себе, о своей жизни – под влиянием отчасти статей о В. Фивейском. Кто я? До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное „нет“ – сменится ли оно хоть каким-нибудь „да“? И правда ли, что бунтом жить нельзя? Не знаю. Не знаю. Но бывает скверно. Смысл, смысл жизни, где он? Бога я не прийму, пока не одурею, да и скучно вертеться, чтобы снова вернуться на то же место. Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно – но конец где? Стремление ради стремления – так ведь это верхом можно поездить для верховой езды, а искать, страдать для искания и страдания, без надежды на ответ, на завершение, нелепо. А ответа нет, всякий ответ – ложь. Остается бунтовать – пока бунтуется <...> А красив человек – когда он смел и безумен и смертью попирает смерть. Вы читали „Марсельцев“? Оборванные, они шли в Париж спасать свободу и пели „Марсельезу“. Пели и шли, пели и шли <...> В этом есть что-то очень убедительное, очень большое и мне всегда легче становится при воспоминаниях о марсельцах. Как будто здесь кроется ответ»<sup>7</sup>.

Все эти слова, все эти выражения свидетельствуют о том, что перед нами в данном письме к В. В. Вересаеву своего рода андреевский вариант знаменитого «бунта» Ивана Карамазова из романа Достоевского «Братья Карамазовы», только недавно (в 1901 г.) названного С. Н. Булгаковым самым «философическим образом русской литературы»<sup>8</sup>. По словам Булгакова, «до сих пор мы, русские, мало чем обогатили мировую философскую литературу». Зато «мы имеем наиболее философскую изящную литературу; та сила мысли нашего народа, которая не выразилась в научных трактатах, нашла для себя исход в художественных образах», и в этом отношении мы идем «впереди европейской литературы, являясь для нее образцом». «Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их»<sup>9</sup>. И далее Булгаков говорит о том, что «в лице Достоевского мы имеем не только бесспорно гениального художника, великого гуманиста и народолюбца, но и выдающийся фи-

лософский талант. Из всех наших писателей почетное звание художника-философа принадлежит по праву Достоевскому; даже Толстой, поставленный рядом с ним, в этом отношении теряет в своих колоссальных размерах»<sup>10</sup>. И Булгаков обращается к тому «произведению, которое и в философском, и в художественном отношении является наиболее гениальным у Достоевского», к «Братьям Карамазовым», а в этом романе «выбирает самую яркую в философском отношении точку – образ Ивана Карамазова». «Из всей галереи типов этого романа, – пишет Булгаков, – этот образ нам, русской интеллигенции, самый близкий, самый родной; мы сами болеем его страданиями, нам понятны его запросы. Вместе с тем образ этот возносит нас на такую головокружительную высоту, на которую философская мысль поднималась в лице только самых отважных своих служителей»<sup>11</sup>.

Из каких только художественных предков не выводили творчество Леонида Андреева, в котором пронизательные критики сразу же заметили философическую составляющую<sup>12</sup>. Тут и Вс. Гаршин и А. Шопенгауэр, Л. Толстой и Н. Гартман, А. Чехов и Л. Шестов. А не точнее ли будет сказать, что творчество Л. Андреева в своей самой главной сути прежде всего опирается на Достоевского, а в нем на Ивана Карамазова, поскольку в своих произведениях Андреев прежде всего ставит вслед за ним вековые вопросы, которые к тому времени так и будут называться – «карамазовскими». Именно так когда-то давно попытался определить место Л. Андреева в русской и мировой литературе и В. Львов-Рогачевский, когда назвал главу своей книги, посвященную Л. Андрееву, «Иван Карамазов русской литературы»<sup>13</sup>. И в этом была своя большая правда. «Карамазовские вопросы», «карамазовские мальчики» никуда не исчезли, по Булгакову, из русской жизни. Напротив. И поэтому Булгаков видит в неослабевающем интересе к этим вопросам «самую характерную черту нашей молодежи и нашей интеллигенции, черту, глубоко враждебную всему, что носит на себе печать культурной буржуазности, и также видит в этой черте печать глубокого идеализма, возвышенности настроения, которое из внутреннего мира переходит во внешний, из настроения становится действием»<sup>14</sup>.

Как известно, своеобразие идейной позиции Ивана Карамазова заключается не в том, что он не принимает Бога, а в том, что он не принимает мира, им созданного. И сколько людей во всем мире вслед за героем Достоевского будут произносить эти слова. Андре Мальро назовет романы Достоевского своим «пятым евангелием». Он скажет, что, как все писатели его поколения, некогда был поражен фразой из «Братьев Карамазовых», где Иван говорит, что он «не Бога не принимает, а мира, им устроенного», что слишком много в этом мире крови и слез и никакая будущая гармония никогда не искупит тысячелетних страданий человечества.

Слова Ивана Карамазова будут мощной платформой для критики всех институтов современного общества, всей этой цивилизации, которая через пару десятилетий стремительно поведет человечество к чудовищным мировым войнам. «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно». «Не Бога я не принимаю, Алеша, а только билет ему почтительнейше возвращаю», – скажет Иван Карамазов<sup>15</sup>.

Согласна с Мальро и Камю будет и Марина Цветаева, готовая в свою очередь после захвата Гитлером Чехословакии возвращать билет Творцу. «О, слезы на гла-

зах! / Плач гнева и любви! / О, Чехия в слезах! / Испания в крови! / О, черная гора, затмившая весь свет! / Пора-пора-пора / Творцу вернуть билет... / Не надо мне ни дыр / Ушных, ни вещих глаз / На твой безумный мир / Ответ один – отказ»<sup>16</sup>.

Но в этой прочной позиции неприятия мира, которая объединяет чуть ли не все произведения Андреева, есть некий изъян. Есть такое масштабное произведение, как «Анатэма». Сразу же после его появления на сцене и в печати многие критики почувствуют, что «Анатэма» представляет собой что-то иное, новое и неожиданное в художественном мире Андреева, и развернется острейшая дискуссия по этому поводу. В недавних комментариях к «Анатэме» Л. Н. Андреева, изданного в третьем томе шеститомника, комментатор вообще уклонится от разговора об этой критике. «Как литературное произведение трагедия „Анатэма“, – напишет он, – относительно мало привлекала внимание критики...»<sup>17</sup>. Еще дальше по этому пути пойдет Ю. В. Бабичева. В статье, посвященной «Анатэме», она будет утверждать мысль о том, что «Анатэма» строится на полемике драматурга с книгой В. В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского» и, не найдя никаких подтверждений подобной интерпретации у кого-либо из современников Андреева, категорически заявит, что эта критика не справилась с задачей выяснения связей «Анатэмы» с литературными предшественниками. «Задача выяснения литературных связей новой драмы Андреева, – напишет она, – оказалась не под силу современной ему критике. Она раздергала ее по частям и решительно заблудилась в их хаотическом смешении»<sup>18</sup>.

Конечно же, это не так. И пора оценить эту критику по ее заслугам. Она поставит множество вопросов глубокого истолкования трагедии Л. Андреева, оригинальной структуры самого произведения, наличия в нем двух равно значимых параллельных линий во главе с каждым из двух главных героев, а также самих героев, в трактовке Л. Андреева решительно отличных от своих классических прототипов. Она наметит множество тем соотношения «Анатэмы» с величайшими произведениями мировой классики. Она верно оценит масштаб замысла Л. Андреева. «Л. Андреев назвал свое произведение трагедией, – напишет, например, Л. Гуревич, – причем всякому, прочитавшему эту вещь, ясно, что изображенные им лица и события воплощают, в его собственных глазах, не просто одну из возможных трагедий человеческого бытия, в роде тех, какие, например, изображали Софокл или Шекспир, – этого Л. Андрееву мало, – но единую, всеобъемлющую, мировую трагедию, – трагедию всего человеческого рода, навеки обреченного стучаться в железные врата, замыкающие от нас Верховную Истину, и никогда за них не проникнуть»<sup>19</sup>.

И сама трагедия, и спектакли по ней в Московском художественном театре и Новом драматическом вызвали громадный интерес и привели к большому количеству статей и заметок о новом произведении Л. Андреева. Многие из них посвящены как раз той новизне тона, тому новому свету, который ощущается критиками в новом произведении. И речь идет главным образом о характере и степени убедительности этой новизны. «Андреев, всегда мучительно искавший верховного смысла жизни, терзавшийся ее роковыми противоречиями и загадками, им отдавший главную часть своего творчества, в „Анатэме“ снова возвращается к этим темам. Где истина? Как примирить противоречие между смертью и никогда не проходящей тоской человеческой души по бессмертию? И что – обман, что – лишь призрачная

видимость; ограниченность ли и бренность человека или его тысячелетняя греза о жизни вечной, озаренной смыслом и красотой непреходящими?»<sup>20</sup>.

«Из таких вопросов, из такого страстного бунта души поэта против приниженности человека вырос его „Анатэма“. И если в своем предыдущем творчестве, несмотря на многообразие, объединенное общностью основного настроения и одной кардинальной идеи, Леонид Андреев склонялся к ответам мрачным, полным отчаяния и безнадежности; если окрашено было все его творчество черным пессимизмом, и „тьма“, „бездна“, „стена“ – самые частые его слова, то теперь в „Анатэме“ мысль и чувство Андреева – писателя пробуют, пока еще робко, пробиться к иным положительным ответам, к утверждению верховного разума жизни. И над пессимизмом и безнадежностью, еще цепко держащими Леонида Андреева в своих лапах, уже начинают зацветать светлые цветы прекрасного упования. Автор и сам – на распутье, лишь предчувствует, лишь слабо различает сквозь прежнюю мглу новый путь, но еще не умеет, не решается смело и бесповоротно вступить на него». – Вот так, очень осторожно будут высказываться самые доброжелательные из них, как, например, Н. Е. Эфрос<sup>21</sup>. «Это скорее драматическая поэма, по своему строению и по значительности затронутых в ней вопросов», – так определит жанр «Анатэмы» А. Измайлов и отнесет новую драму к тому виду произведений, «которые начинаются гетевским „Фаустом“ и мильтоновским „Раем“, продолжают трагедиями Байрона и философскими драмами Ренана. Здесь на очереди большие и вечно горящие вопросы о Боге и Сатане, человеческой и божественной правде, богоборстве и смирении»<sup>22</sup>. При этом «в „Анатэме“ чувствуется какой-то синтез долгой и большой духовной работы автора», – утверждает Измайлов, – «может быть, и в самом деле действительного Сатану, оторванного от националистических пониманий, не того Мефистофиля, которого каждая страна создает на свой образец, но истинного философа богоборства суждено создать русскому или вообще северному писателю»<sup>23</sup>.

Об Анатэме как одном из главных героев трагедии будут писать многие критики. Их увлечет неожиданность трактовки одного из наиболее популярных посланцев потустороннего мира. «И все же есть что-то большое в „Анатэме“, – напишет М. Морозов в статье «Дьявол нашего времени», вошедшей в книгу «Очерки новейшей литературы»<sup>24</sup>. «Это – оригинальный замысел в обрисовке дьявола, отвечающий воззрениям и духу нашего времени. Еще в Библии дьявол символизировал восстающий против Бога разум; люди, вкусившие плодов от древа познания добра и зла, будут как боги, – убеждал он Еву. У Байрона падший ангел – символ бунтующего разума и дерзающей воли. У Гете – Мефистофель – холодный и расчетливый скептик, с разъедающим ядом сомнений и презрительного равнодушия. У Леонида Андреева байроническое начало бурного протеста и гордого дерзновения проливается в чуждой себе атмосфере раблепного и трусливого духа. Это дьявол приданного рабством народа. Он сер, осторожен и отважен, лицемерен, лжив и в то же время правдив и искренен», он «тщетно старается скрыть вечно пожирающую его тревогу и торопливость, лишённую цели», он «быстр и яростен, как вихрь», и «сам» пугается дерзости своей, «скрывает свой страх под личиною насмешки и легкой дерзости»<sup>25</sup>.

«И тем не менее, он страстно любит правду, ищет справедливости, безумно вожделеет заглянуть в лицо вечности: он тоскует по истине: „возлюбившие Анатэ-

му” – это „стремящиеся к истине, почитающие ум“. Все, чем усеян тяжкий путь усилый человеческого ума, подобрал хитрый автор и приписал Анатэме. И дерзость, и бахвальство, и притворная, мнимая объективность, бесцельность и честность, притворное позитивистское равнодушие к непостижимой тайне жизни и смерти, добровольное самоограничение, в сущности безвыходно-вынужденное, и, наконец, мощь, которой хватает, чтобы увлечь в яростной буре вопросов малые предметы, и распадающаяся бессильно перед лицом молчания. Все это биографические черты ума то великих людей науки и мысли, то простодушных, то тщеславных, но мелких, черты, собранные в один пук, окрашенный мрачной и безнадежной тоской». У Анатэмы Андреева, – утверждает Морозов, – «нет и следа того гордого, мощного и огненного вызова, которым дышат герои Байрона. Все в этой, поистине трагично задуманной фигуре – мелко и пошло. Даже подлинное величие, подлинно безмерная страсть и безысходная тоска как бы потерялись от времени, осыпаны едкой пылью разъедающей пошлости, ограниченности и какого-то мальчишества. Точно не великий отверженный дух вселенной, ратоборствующий с Богом, предстал тут, а черт серединной пошлости, удачно подхваченный полупритворным испугом Дм. Мережковского у Достоевского». Так завершает свои размышления об Анатэме Л. Андреева М. Морозов<sup>26</sup>.

Сходным образом трактует Анатэму Л. Андреева и Л. Гуревич. «Всмотритесь в те свойства, в те черты, из которых соткана главная фигура трагедии – сам Анатэма, Дьявол, Князь этого темного, замкнутого в себе мира. С буйной дерзостью всемогущего таланта стал Л. Андреев в ряды великих поэтов, живописавших Сатану, чтобы изобразить его по-новому. Это не блистательный воинственный бунтарь, несущийся впереди своего воинства на сверкающей колеснице и низвергаемый в преисподнюю ударом десяти тысяч молний, каким он изображен у Мильтона. Это не Мефистофель Гете, бесстрастный, ядовитый, улыбающийся искуситель, великий экспериментатор, забавляющийся хорошо постигнутой им механикой человеческих страстей и неспособный ощущать того, что лежит за пределами трезвого рассудка. Это и не печально улыбающийся светлomu ангелу „Дух отрицанья, дух сомненья“, каким он виделся Пушкину, и не тоскующий в своей оторванности от мира, романтик-горделивый Демон Лермонтова. Л. Андреев не хочет подражать великим образцам. Он творит своего Анатэму из собственной души, – из современной, бесхарактерной, бессильно мечущейся души, наглухо замкнутой от жизни, отрезанной от нее привычкою непрерывного самонаблюдения, потерявшей дар что-либо ощущать и чувствовать, кроме себя, возрадившей все свои эгоистические инстинкты и пороки, запутавшейся и изнемогшей в неисчислимых психологических противоречиях. „Некто, преданный заклятью“ – вот основное определение, которое дает Андреев своему Анатэме. Не „проклятый“, не отвергнутый небом за своеволие и гордыню, как Сатана правоверного Мильтона, а „заклятый“, – заколдованный в порочном кругу своей индивидуальной ограниченности»<sup>27</sup>. И именно этот Сатана – выразитель великой тоски человечества по осмысленности жизни, «жажды познания скрытой от мира истины, верховного критерия добра и зла». У этого Дьявола воспаленная человеческая душа. И в этом внутренняя правда его существования»<sup>28</sup>. Именно такого Дьявола сыграет в Художественном театре В. И. Качалов и войдет в историю русского драматического театра как гениальный исполнитель роли Анатэмы.

Бунт Анатэмы, как и бунт Ивана Карамазова в романе Достоевского, должен быть уравновешен линией смирения и любви. В этом важнейшая черта пьесы, соотносящая ее с романом Достоевского. И это будет верно понято в современной Андрееву критике. «История Давида Лейзера – вот что составляет живой центр пьесы и что могло бы вырасти у Андреева <...> в настоящую трагедию», – утверждает Л. Гуревич. – «Ибо в недостаточно выписанном образе этого благочестивого, доброго и умного еврея <...> есть черты величественные, захватывающие, многозначительные. В речах его, стиль и музыка которых слишком явным образом навеяны Библией, мелькают простые и мудрые слова»<sup>29</sup>. Но все-таки образ Давида Лейзера сравнительно мало будет осмыслен в критике. По-видимому, это будет связано с цензурой.

Московский Художественный театр выдвинул на первый план бунт Анатэмы в превосходном исполнении Качалова. Новый драматический театр в Петербурге попытался «поставить в центр спектакля Давида Лейзера как воплощение вечной человечности, со всеми свойственными ей трагическими противоречиями»<sup>30</sup>. И признает, что это правильно. Потом решительно в пользу петербургской постановки выскажется критик С. Мамонтов. Сравнивая ее с московской, он напишет: «В Москве есть великий дьявол – Качалов, с которым спорить не надо и не умно. Он вылил Анатэму из бронзы и передал его потомкам. В Петербурге почти нет Анатэмы, но есть большой Давид Лейзер, умеющий передать светлые стороны души общечеловека <...> Всю постановку и тон пьесы г. Санин толкует ближе к Библии, и это толкование гораздо удачнее, чем толкование Вл. И. Микулича-Данченко, переносящее зрителя в вульгарное предместье»<sup>31</sup>. Однако этот спор о преимуществах той или иной постановки, а соответственно и об основных образах трагедии не будет продолжительным. Вмешается власть, и трагедия будет снята с репертуара.

Но, так или иначе, а современная Л. Андрееву литературная и театральная критика достигнет многого в осмыслении драматургического творчества писателя и в частности трагедии «Анатэма». Не учитывать все сказанное ею вряд ли справедливо, хотя, естественно, в распоряжении этой критики нет многого из того, что имеется у исследователей сейчас. По-видимому, она не будет в курсе того, что замысел «Анатэмы» восходит к составной части цикла пьес о человеке и человечестве, известном нам теперь по воспоминаниям В. В. Вересаева и письмам самого Андреева. По-видимому, она будет стеснена церковной цензурой. Да и многим другим в исканиях современного ей театра, что давно уже обрело право на существование сегодня, т. е. сто лет спустя.

## Примечания

<sup>1</sup> Сахновский Вас. Писатель без догмата: основные мотивы творчества Леонида Андреева // Новая жизнь. 1915. Ноябрь. С. 186.

<sup>2</sup> Письма Л. Андреева С. С. Голоушеву // Реквием: сб. памяти Леонида Андреева. М., 1930. С. 131.

<sup>3</sup> Там же. С. 131–132.

<sup>4</sup> Там же. С. 132–133.

<sup>5</sup> Горький и Леонид Андреев: неизд. переписка // Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. С. 372.

- <sup>6</sup> Андреев Л. Н. Письма о театре // Альманах изд-ва «Шиповник». СПб., 1914. Кн. 22. С. 235.
- <sup>7</sup> Вересаев В. В. Собр. соч.: в 5 т. М., 1962. Т. 5. С. 404–405.
- <sup>8</sup> Булгаков С. Н. Сочинения: в 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 17.
- <sup>9</sup> Там же. С. 16.
- <sup>10</sup> Там же. С. 17.
- <sup>11</sup> Там же.
- <sup>12</sup> См.: Чирва Ю. Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 4–5.
- <sup>13</sup> Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. М.; Л. 1929. С. 214.
- <sup>14</sup> Булгаков С. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 15.
- <sup>15</sup> Ширвашидзе В. В. От романтизма к экзистенциализму: творчество Андре Мальро и Альбера Камю. М., 2005. С. 65.
- <sup>16</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1994. Т. 2. С. 360.
- <sup>17</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 3. С. 650.
- <sup>18</sup> Бабичева Ю. В. Богоборческая драма Леонида Андреева «Анатэма» // Русская литература XX в., дооктябр. период. Калуга, 1970. Сб. 2. С. 179.
- <sup>19</sup> Гуревич Л. Литература и эстетика: крит. опыты и этюды. М., 1912. С. 70.
- <sup>20</sup> Эфрос Н. Е. «Анатэма» в Художественном театре // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 4. С. 150.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> Измайлов А. Новая драма Л. Андреева // Рус. слово. 1909. 21 янв., № 16. С. 2–3.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Морозов М. Очерки новейшей литературы. СПб., 1911. С. 57.
- <sup>25</sup> Там же. С. 57–60.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Гуревич Л. Указ. соч. С. 71–72.
- <sup>28</sup> Там же. С. 73.
- <sup>29</sup> Там же. С. 77.
- <sup>30</sup> Гуревич Л. Я. «Анатэма» на петербургской сцене // Запросы жизни. 1909. № 8. С. 29.
- <sup>31</sup> Мамонтов С. «Анатэма» в Новом драматическом театре // Рампа и жизнь, 1910. № 1. С. 9.

**М. Л. Купченко**

**Детские образы в творчестве Ч. Диккенса и Л. Андреева:  
традиция и новаторство**

В настоящей статье рассматриваются принципы подхода к изображению детей в творчестве Ч. Диккенса и Л. Андреева. Анализируется сходство и различие этих подходов в плане развития диккенсовских традиций и новаторских, специфических особенностей творчества Л. Андреева. Ребенок в творчестве этих писателей может рассматриваться и как жертва социальных условий жизни, и как носитель высших духовных ценностей, опора потерявших эти ценности взрослых.

Ключевые слова: образ ребенка, социальная жертва, мир природы, духовная опора, высший судия, оптимизм, пессимизм, декаданс

**Marina L. Kupchenko**

**Children Images in creative works of Ch. Dickens and L. Andreev:  
tradition and Innovation**

The article deals with the main principles of depiction of children in Ch. Dickens's and L. Andreev's creative work. The author analyzes the similarity and the difference of their individual approach to the theme from the point of view of the evolution of Dickens's tradition and innovations and specific peculiarities of L. Andreev's creative activities. Both of the authors may consider the child as a victim of social conditions of life as well as a bearer of the highest spiritual values, the support of adults who have lost them.

Keywords: child's image, social victim, world of nature, spiritual support, highest judge, optimism, pessimism, decadence

Образ ребенка в качестве главного или важнейшего героя появился в европейской литературе в первой половине XIX в. Первыми писателями, придавшими образам детей особый идейный смысл, были Ч. Диккенс в Англии и В. Гюго во Франции. В литературу России образы детей вошли с «Детством» и «Отрочеством» Л. Толстого, чтобы затем засиять особым светом в творчестве Ф. Достоевского, А. Чехова, Н. Гарина-Михайловского и других. Не обошел своим вниманием образы детей и Леонид Андреев. Рассказов, посвященных детям, в его творчестве немного, но они интересны для анализа и позволяют ощутить широту подхода автора к данной теме.

Оригинальность освещения этой темы Л. Андреевым выявляет эволюцию литературной традиции в его творчестве по сравнению со спецификой ее раскрытия в прозе Ч. Диккенса, которого Андреев, судя по его словам<sup>1</sup> и ссылкам в фельетонах<sup>2</sup>, прекрасно знал и любил.

Как известно, судьба и роль ребенка в современном мире чрезвычайно волновали Диккенса, узнавшего в собственном детстве, что такое долговая тюрьма, тяжелый, изнурительный труд и бесконечное недоедание. Уже первый роман, отразивший эти воспоминания, поразил читателей и привел к реформе зако-

на о бедных, за которую до этого безуспешно боролись несколько лет. Показать бессовестную эксплуатацию беззащитного существа, брошенного судьбою на самое дно общества, безжалостным миром, в котором даже приходской бидл представляется важной персоной, было не единственной задачей Диккенса. Писатель искал духовную опору человеку в этом сложном и неоднозначном мире, и образ ребенка стал для него одним из важнейших охранителей духовной чистоты, добра и внутренней силы. Недавно пришедший в мир, ребенок был ближе к Богу, естественным образом хранил в себе необычайный духовный потенциал, который, не задумываясь, растрчивали взрослые. Именно поэтому дети у Диккенса часто служат опорой и путеводной звездой заплутавшимся взрослым. Таковы Оливер Твист, крошка Нелл из «Лавки древностей», Флоренс из романа «Торговый дом Домби и сын», Дженни Ренн («Наш общий друг»). Правда, Диккенс отражал в своих произведениях и противоположные ситуации: изображал детей, духовно изуродованных этим миром сознательно («Оливер Твист», «Большие надежды») или неосознанно («Тяжелые времена»). Однако главной задачей для него всегда было доказать читателю, что человек – не щепка, несомая потоком жизни, а сознательная личность, способная противостоять обстоятельствам и побеждать их.

Для Диккенса ребенок обладает неисчерпаемым запасом любви и инстинктивным ощущением различия добра и зла, поэтому именно его сердце точнее определяет тех, кто достоин любви и отвечает любовью на любовь. Ребенок в произведениях Диккенса может выступать в роли: а) неосознанного обвинителя и жертвы жестокого общества, равнодушного к его нуждам и безжалостно его эксплуатирующего; б) в качестве оселка, выявляющего истинный душевный склад окружающих его людей; в) в качестве духовной опоры ослабевшим в жизненной борьбе взрослым; г) в качестве зеркала общества, в котором он живет; д) в качестве высшего духовного судии, хотя сам он никого не судит; е) в качестве развивающейся личности, ищущей пути к истине, свету и справедливости. Подобный взгляд на ребенка обеспечил огромный успех галерее детских образов его романов.

Большинство перечисленных тем затронуты и в рассказах о детях Леонида Андреева. Как отмечают исследователи его творчества (Е. Панкова, Л. Кен, Н. Борзова и др.)<sup>3</sup>, он, как и Диккенс, не писал рассказов для детей. Истории детей обращены к взрослым. Кроме того, детская проблематика Диккенса очень близка Леониду Андрееву, хотя окрашена она в его собственные неповторимые тона. Есть еще одна общая черта, роднящая Диккенса и Андреева: необычайная чувствительность к новым веяниям и тенденциям в современной им литературе. Если в творчестве позднего Диккенса явно ощущается влияние натурализма и символизма, то в творчестве Андреева заметно уже влияние импрессионизма, экспрессионизма и декаданса. Интересно, что воздействие прозы Диккенса, явно прослеживается в тех рассказах Андреева, которые выглядят наиболее пессимистичными, а потому следует кратко проанализировать не только общность, но и различия в подходе к изображению образов детей в произведениях Диккенса и Андреева.

Одной из главных задач Диккенса при создании образов детей была задача изображения тяжелой эксплуатации ребенка миром собственников. Обращаясь к Андрееву, рассмотрим его известный рассказ «Петька на даче», посвященный как

будто той же теме. Однако именно в этом рассказе ярче всего заметно не только то, что сближает Диккенса и Андреева, но и то, что их различает.

Худенький, забытый Петька напоминает не столько Оливера Твиста, работающего у гробовщика, или моющего бутылки Дэвида Копперфильда, сколько метельщика Джо («Холодный дом»), который постоянно слышит единственную обращенную к себе фразу: «Проходи, не задерживайся!». Он и проходит эту жизнь, не задержавшись в ней. К Петьке тоже обращена в парикмахерской только одна фраза: «Мальчик, воды!»<sup>4</sup>. У него и имени как будто нет: мальчик – это его функция, как бой в гостинице. Он должен принести горячей воды, не разлив ее, иначе его ждет подзатыльник. Петька давно смирился с такой жизнью, отсюда и взгляд его сонный, и руки грязные, и вид заторможенный. Он завидует своему собрату по парикмахерской, который уже курит табак и пьет водку, а Петька пока только сквернословит. И здесь первое отличие героев Диккенса от Петьки Андреева. И Оливер Твист, и Дэвид Копперфильд, брошенные жизнью на самое дно, не смиряются с этим. Они страдают, но не сдаются, не становятся «как все», оберегая свое внутреннее «я», свое понимание добра и справедливости, именно поэтому к ним тянутся те, кто потерял надежду. Они способны на активный протест, на бунт, на побег, каким бы безнадежным он ни казался. Петька на это не способен в принципе. Он так сжился со своей незавидной долей, что не представляет себе иную жизнь. Кроме того, Петька, в отличие от героев Диккенса, не круглый сирота. Его мать работает у господ кухаркой. Именно она приучает его быть покорным своему «благодетелю» парикмахеру, который может со временем «вывести его в люди», сделав подмастерьем. Отупляющая, бессмысленная жизнь стала привычна истощенному, забитому ребенку десяти лет от роду. Однако согласие господ взять Петьку на дачу, переворачивает его жизнь. И снова Андреев по-новому по сравнению с Диккенсом решает судьбу своего маленького героя. По мере продвижения Петьки к таинственной «даче», сопровождавшегося сумасшедшим восторгом от езды на поезде, он, городской житель, впервые сталкивается с природой, с ее удивительной красотой, которую негде было ему наблюдать среди пьяных будней соседской с парикмахерской жизни, а вместе с этой красотой в его мир входят и свобода, и радость. Он вновь становится ребенком, лицо его оживает, оно уже не сонное, не бессмысленное. Петька впервые счастлив, так, наверное, почувствовал себя и Дэвид Копперфильд, попав к бабушке Бетти. Но разница в том, что страдания и Оливера Твиста, и Дэвида Копперфильда после тяжелых испытаний счастливо заканчиваются, а несчастный метельщик Джо хоть и умирает, но в окружении добрых и любящих людей, тогда как бедный Петька спустя всего неделю счастливой жизни вынужден возвратиться в тот ад, из которого, как он наивно поверил, ему удалось выбраться. Тот страшный крик<sup>5</sup>, который вырвался из его уст, когда он бессильно катался по земле, узнав о необходимости возвратиться в парикмахерскую, был единственной возможной для него формой протеста против страшной несправедливости жизни, не дающей ему права на детство, на свободу, на красоту и счастье. Зеркальное построение рассказа, где Петька сначала оживает по мере удаления от города, а затем по мере приближения к нему снова постепенно погружается «в спячку», должно было усилить ощущение безнадежности жизни, где радость кратковременна и ненадежна, а бессмысленность и тоска существования, в котором какой-то пьяный мужчина неизменно бьет такую

же пьяную женщину, извечна и неистребима. Андреев, глубоко чувствующий красоту природы, отказывает в этой красоте миру, построенному людьми. У него нет не только оптимистического мирозерцания раннего Диккенса, но и надежды на то, что, как это было у позднего Диккенса, человечество найдет выход из духовного и социального тупика путем внутреннего самосовершенствования.

Образ ребенка как оселок, выявляющий сущность взрослого, раскрывается в рассказе Андреева «Гостинец», где главный герой навещает в больнице тяжелобольного мальчика Сенисту, а тот, держа его за руку, просит придти к нему еще раз. Сазонка, конечно, обещает: «Разве мы не люди? Господи! Тоже и у нас понятие есть»<sup>6</sup>. Но сбудется это обещание слишком поздно. В сущности, это рассказ не об умирающем подмастерье Сенисте, а об оставшемся жить мастере Сазонке, жизнь которого, не менее беспросветна, чем жизнь Петьки из рассказа «Петька на даче». Жизнь Сазонки между первым и последним визитами в больницу к Сенисте показана весьма ярко и нет никаких оснований полагать, что она хоть чем-нибудь отличается в другие дни. Работы так много, что, как подчеркивает Андреев, Сазонке в воскресенье и напиться-то по-настоящему не удалось. Этой короткой фразой Л. Андреев рассказал обо всей жизни Сазонки. Добрый от природы и отзывчивый парень, все время повторяющий «Разве мы не люди?», что делает его представителем современного человечества, проявляет по отношению к Сенисте не жестокость и не равнодушие. Просто жизнь такова, что хочется от нее куда-нибудь спрятаться, а уйти Сазонке, кроме как в кабак, некуда. Здоровый от природы Сазонка не может представить себе, что жизнь может быть так хрупка и коротка, как оказывается жизнь Сенисты. Известие о том, что повидать Сенисту, которому он принес-таки гостинец, можно лишь в морге, что он опоздал всего на один день, поразила его в самое сердце. Истинное, глубокое страдание от того, что он пил, когда умирал несчастный Сениста, мучения и страх которого он мог бы хоть немного уменьшить своим присутствием и жалким гостинцем, прожгло душу Сазонки. Он впервые задумался о жизни, и на этот раз его восклицание, обращенное к Богу: «Господи! Да разве мы не люди?»<sup>7</sup> таит в себе уже почти общечеловеческий смысл, ибо смерть Сенисты, подобно смерти Поля Домби для мистера Домби, навсегда изменит его жизнь. Неслучайно Сазонка бежит из мертвецкой на природу, на берег реки под лучи яркого, всевидящего солнца и там плача и страдая, вопиет к Богу под перезвон пасхальных колоколов. Эта сцена возрождения или, точнее, пробуждения человеческой души так внутренне близка Диккенсу, что кажется, при всей ее неоспоримой русскости, взятой из «Рождественских рассказов».

Ребенок по отношению к взрослым часто выступает у Андреева в роли духовной опоры, а иногда и духовной защиты. Именно такова роль Вали из одноименного рассказа Андреева по отношению к собственной матери. Мы не знаем, сколько ему лет, но судя по тому, как изумляется его мать, увидев, что сын уже читает книги, ему должно быть не больше пяти-шести. Однако в рассказе взрослый и сильный именно Валя, а не его мать, ибо в нем бьется мудрое сердце крошки Нелл, ведущей своего ослабевшего и потерявшего внутренние ориентиры дедушку по дорогам Англии, заставляя его обрести новый, истинный смысл жизни. Дети мудрее, духовно сильнее взрослых, и им дано великое право прощать. Эта общая обоим писателям мысль необычайно сближает миры Леонида Андреева и Чарльза Диккенса.

Пожалуй, лучшим зеркалом эпохи становится одиннадцатилетний гимназист – повествователь в рассказе Андреева «Алеша-дурачок». Барчук-подросток сталкивается с неизвестным ему миром нищеты, озлобленности, несправедливости, беспробудного пьянства, со всем тем, чего он никогда не знал и что, как ему казалось, существует лишь в страшных сказках, неслучайно Акулина представляется ему сказочной ведьмой. Этот неизведанный, реальный, но отвратительный мир открывается ему через столкновение с местным юродивым Алешей-дурачком, как величают его окружающие и как сам он себя называет. Подобные образы нередко встречаются у Диккенса, однажды он даже делает такого рода персонаж главным героем романа («Барнеби Радж»), но наивные юродивые Диккенса отличаются почти ангельской добротой и некоей поэтичностью. В этом практичном и меркантильном мире они являются представителями мира иных человеческих ценностей: любви и добра (в «Барнеби Радже», правда, ситуация несколько иная: заглавный персонаж символизирует обманутый хитроумными заговорщиками народ, но смысл от этого не меняется). В то время как в Алеше-дурачке Андреева нет ничего поэтического, он абсолютно реален. Не являясь носителем высших человеческих ценностей, он взглядом умоляет окружающих о маленьком кусочке человечности по отношению к себе, дрожащему в легкой, рваной одежде на зимнем ветру. Но как справедливо заявляет конюх Василий: «Таких Алеш много»<sup>8</sup>, обо всех не наплачешься. Слова Василия подтверждают странность для героя жестким отношением к Алеше отца, понять которое он не в состоянии. В сознании ребенка начинается складываться реальная картина мира, но принять ее сердцем он не может.

Интересен и образ Саши из рассказа «Ангелочек». Время действия рассказа – Рождество – заставляет вспомнить «Рождественские рассказы» Ч. Диккенса, тем более что рассказы эти перекликаются по звучащим в них мотивам. Это мотивы возрождения и просветления личности. Сюжет «Ангелочка» прост, но многослоен. Как это свойственно Андрееву, одним-двумя штрихами нарисована трагическая история семьи тринадцатилетнего подростка, только что выгнанного из гимназии. Его озлобленность против всего мира и особенно против деспотической матери и ханжей «благодетелей», когда-то устроивших его в гимназию, становится понятна лишь в конце рассказа, когда читатель узнает историю жизни его отца. Эта старая история в стиле Руссо о страстной любви бедного учителя-репетитора к богатой ученице, вероятно известна и Саше. Поэтому именно отцу, слабому, несчастному человеку, приносит он заворожившего его прекрасного ангелочка с елки, выпрошенного на коленях у «благодетельницы». Отец уверен, что его послала «она». Ребенок не разочаровывает отца, подтверждая правильность его догадки. Счастливые отец и сын засыпают на полатах, а ангелочек тает на отдушине печи, куда его повесил Саша. Внутренний смысл рассказа в том, что ребенок неосознанно и безнадежно ищет в непонятном ему дисгармоничном мире справедливость, красоту, гармонию, и в волшебную ночь Рождества сама идея красоты и добра концентрируется для него в этом ангелочке, способном принести радость и счастье его измученной душе и душе его несчастного отца. Но радость и счастье в этом мире столь же непрочно и эфемерны, как восковой ангел. Именно в этом понимании устройства мира и кроется главное отличие «Рождественских рассказов» Диккенса от «Ангелочка» Андреева. Если для Диккенса духи Рождества способны воскресить душу и навсегда

изменить жизнь человека, заморозившего свое сердце, то для Леонида Андреева игрушечный восковой ангелочек способен лишь поманить, пообещать, напомнить и... растаять. Жизненный и мировоззренческий оптимизм Диккенса разбивается о трагическое и пессимистическое мирозерцание Л. Андреева.

Способность ребенка обновить или поддержать ослабевшую, измученную, погибающую человеческую душу ярко проявилась в рассказе Л. Андреева «В подвале». Герои его не просто живут в подвале. Это в буквальном смысле дно общества: опустившийся пьяница, пропивающий остатки своего гардероба и постоянно размышляющий о самоубийстве, вор, проститутка – вот социальный состав жильцов подвала. Жизнь их беспросветна, безрадостна и безнадежна. Хижняков прав: выход отсюда возможен только через смерть. Но в этом подвале волею случая появляется молодая мать с новорожденным ребенком. Незначительное на первый взгляд событие становится главным событием загубленной жизни его несчастных обитателей. Каждый из них по-своему тянется к новорожденному, хочет прикоснуться к нему, восхищается тонкостью и бархатистостью его кожи. В этом прикосновении выражается их внутренняя тяга к навеки утраченной чистоте, тоска по истинному, божественному миру, надежда на спасение, радость обретения чего-то подлинного, настоящего, на которое уже никто из них не рассчитывал. Но главное – это обретение цели и смысла жизни. Душа человека, даже падшая, тянется к чистоте и истине, и младенец гимназистки Натальи Владимировны приближается здесь по своему высшему смыслу к образу младенца Христа, исцеляющего заблудшие души. Маленькое существо оказывается наделенным столь мощной высшей духовной силой, неся в себе нерастрченную частицу Бога, что в состоянии одарить ею изверившихся и запутавшихся взрослых, подавая им надежду на спасение и прощение. Подобные идеи чрезвычайно близки мировоззрению Диккенса.

В начале статьи мы кратко перечислили основные задачи, которые решал в своих произведениях Ч. Диккенс, вводя в них образы детей. Те же задачи характерны и для детских образов Л. Андреева. Единственным исключением является отсутствие исследования становления личности, что не удивительно, поскольку жанр рассказа, которым пользуется Андреев, гораздо меньше по объему, чем роман, которым пользуется Диккенс, и исследовать в рамках рассказа проблему становление личности практически невозможно. Можно упомянуть рассказ «Молодежь», но здесь речь идет не о становлении личности, а об осознании юношей своей моральной ошибки и плате за нее.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что детские образы в рассказах Л. Андреева в значительной степени являются эволюцией диккенсовской литературной традиции изображения детей на русской почве. Конечно, традиция эта окрашена в совершенно особые, андреевские тона, связанные со спецификой его индивидуального художественного метода и мировоззрения. Более того, разница в мировоззрении Диккенса и Андреева объясняется не только индивидуальными личностными различиями и тем, что они являются представителями разных культур, но и тем, что те тридцать-сорок лет, что разделяют их творчество, изменили не только литературу, но и мир в целом. Целостное оптимистическое мировоззрение раннего Диккенса и уверенность в возможности спасти мир через духовную эволюцию позднего Диккенса невозможно в достаточно пессимистическую

эпоху рубежа веков, эпоху декаданса, в которую творил Андреев. Однако для него, как и для Ч. Диккенса, образ ребенка, даже страдающего и угнетенного, остается главной надеждой на духовное спасение и главной духовной опорой взрослых в этом непростом мире.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Русская литература XX в., 1890–1910 / под ред. С. Л. Венгерова. М., 2004. С. 340.

<sup>2</sup> Телятник М. А. Фельетоны-рецензии Леонида Андреева о Малом и Новом театрах // Вестник СПбГУКИ. 2015. № 1 (22). С. 135.

<sup>3</sup> См.: Панкова Е. С. Интертекст в ранней прозе Леонида Андреева: рассказ «Защита» // Вестн. Вят. гос. гуманит. ун-та. 2010. № 2, вып. 2. С. 148–153; Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: Коста, 2010. 428 с.; Борзова Н. А. Образы детей в произведениях Леонида Андреева // Изв. Самар. науч. центра Рос. академии наук. 2005. Т. 17, № 1 (5). С. 1130–1132.

<sup>4</sup> Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: в 6 т. СПб.: Изд. т-ва А. Ф. Маркса, 1913. Т. 1. С. 91.

<sup>5</sup> Здесь невозможно полностью согласиться с Е. С. Панковой, когда она анализирует применительно к этому рассказу известную картину Э. Мунка «Крик». Крик Петьки – это не божественный окрик с Небес, а отчаяние ребенка. См.: Е. С. Панкова. Указ. соч. С. 150.

<sup>6</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 26. В дальнейшем ссылки на это издание.

<sup>7</sup> Там же. С. 302.

<sup>8</sup> Там же. С. 58.

**М. В. Михайлова, К. И. Паньшина**

**«Океан» Л. Андреева и «Женщина с моря» Г. Ибсена:  
сопоставительный анализ**

В статье проводится сопоставление пьес Л. Андреева «Океан» и Г. Ибсена «Женщина с моря» в русле интерпретации обоими драматургами рационального и стихийного в природе человека. Не настаивая на непосредственном знакомстве Андреева с пьесой Ибсена, авторы приходят к выводу о несомненном наличии типологического сходства означенных пьес, а также о возможных контактных связях драматургов. Основное внимание уделено раскрытию основного конфликта в пьесах, что во многом предопределяет их различное звучание и символическую наполненность.

Ключевые слова: Л. Андреев, Г. Ибсен, символика, стихия, разум, конфликт, романтическое начало

**Maria V. Mikhailova, Christina I. Panshina**

**Leonid Andreyev and Henrik Ibsen:  
«Ocean» and «The Lady from the Sea»: comparative analysis**

The article collates plays by L. Andreyev «Ocean» and H. Ibsen «The Lady from the Sea» in line with interpretation rational and spontaneous in human nature by both playwrights. Without insisting on Andreyev's intimate knowledge of Ibsen's play, authors conclude that decidedly there are typological similarities between the plays and possible connection of the playwrights. Most attention has been concentrated on analysis of the main conflict in the plays, which determines their different sound and symbolic content.

Keywords: L. Andreyev, H. Ibsen, symbolics, mind, element, conflict, neoromanticism

Леонид Андреев и Генрик Ибсен – писатели разных стран и – в общем – разных поколений. Когда Ибсен завершил свой творческий путь, Андреев вступал в пору зрелости. Но учитывая невероятную популярность Ибсена в русском литературном сознании рубежа XIX–XX в., возможно найти не только параллели, но и удивительное сходство. Знакомство Андреева с пьесами Ибсена несомненно – ведь драматургия Ибсена в России была воспринята с большим интересом, его пьесы ставились в МХТ, а Андреев чутко следил за театральными постановками, даже писал рецензии, две из которых были посвящены творчеству норвежского драматурга: «Дикая утка» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

На близость коллизий отдельных произведений драматургов уже указывалось в научной литературе. Но филологами было оставлено без внимания поразительное сходство пьесы Андреева «Океан» и ибсеновской «Женщина с моря», хотя прямых доказательств знакомства Андреева с этой пьесой нет. Надо заметить, что обе эти пьесы не стали предметом внимательного анализа ни в современной писателям критике, ни в литературоведении. Но если все же смысл «Женщины с моря» был уловлен, то «Океан» поставил всех в тупик. И, возможно, поэтому практически не имел сценической истории в отличие от пьесы Ибсена. В Рос-

сии она ставилась несколько раз: впервые в 1903 г. в Новом театре Л. Б. Яворской, в 1905 г. в Михайловском театре, а в 1909 г. пьесу поставил петербургский Передвижной театр. (Учитывая годы постановок пьесы, можно предположить, что Андреев вполне мог знать о ней, читая хотя бы отзывы.) В России эта пьеса была известна под названием «Дочь моря», название выявляло ее главную идею: борьба человека и стихии.

Пьеса «Океан» увидела свет в 1910 г., но поставлена была лишь в 1918 г., за год до смерти автора. Впервые «Океан» был прочитан актером Н. Н. Ходотовым на благотворительном вечере в издательстве «Шиповник» в год своего создания. После чтения автором были высказаны некоторые пояснения, касающиеся идеи пьесы: «То, что я хотел вложить в пьесу, ясно из тех лирических ремарок, о которых здесь говорилось мимоходом. Океан и берег, человек и стихия. Там вечная правда, правда неба и звезд, правда Океана, стихии, а на берегу человек с его маленькой правдой, с его жалостью, нравственностью, законами, и вечная борьба»<sup>1</sup>.

Многие критики, в частности, Л. Козловский, М. Морозов, увидели в «Океане» романтическое начало. То же можно сказать и применительно к «Женщине с моря». Главные герои обеих пьес – Хаггарт и Эллида – люди стихии. Оба привыкли к жизни на море, в каждом из них есть та неуправляемая, иррациональная часть, которая не позволяет им существовать среди обыкновенных людей. Драматургами были выбраны излюбленные образы романтиков – великие водные стихии – море и океан. Но если у Ибсена море выступает как образ мистический, влекущий, но которому все же можно противостоять, то у Андреева образ океана тревожащий, мучительный, дикий.

Тяжелое настроение задается Андреевым с самого начала пьесы: «На океан ложатся мгlistые февральские сумерки»<sup>2</sup> – и поддерживается практически на протяжении всей пьесы: «Под окном грохочет и ревет буря, разбиваясь о скалы – уже вторые сутки на океане буря»<sup>3</sup>. У Ибсена присутствует противоположная тональность: «Теплое, яркое солнечное утро»<sup>4</sup>. Разное эмоциональное настроение пьес предракает различное развитие и разрешение конфликтов: у Андреева финал пьес трагичен, у Ибсена конфликт оказывается разрешимым.

В пользу романтического начала обоих пьес говорят и образы главных героев. В. Тан с полным правом назвал Хаггарта в «Океане» героем байронического типа. Действительно, Хаггарт противопоставлен всему окружающему миру, встречает непонимание людей, среди которых стал жить. И даже попытавшись сосуществовать рядом с ними, понимает, что такая жизнь не для него. Можно заметить близость характеров Хаггарта и главной героини пьесы «Женщина с моря» Эллиды, о которой ее муж сообщает, что «она дня не пропустит», чтобы не встретиться с морем. «Местные жители не понимают этого. Прозвали ее „женщиной с моря“»<sup>5</sup>.

Как и Хаггарт, Эллида не «местная». Она – дочь смотрителя маяка, привыкла к открытому морю, ей неуютно в новом доме, запертому в узком пространстве бухточка. «И вода-то здесь в шхерах какая-то нездоровая», – говорит она.

Хаггарта тоже постоянно манит океан, он скучает по вольным скитаниям: «Видишь ли, поп: у меня было хорошее лицо. Оно было холодно и дышало ветром, как туча. Как вода, оно было горько-соленым, и крепким, и чистым, – полюбить меня могла бы и чайка. А теперь смотри! – какое плохое лицо»<sup>6</sup>. Хорре, матрос Хаггарта,

является воплощением той стороны своего командира, которая тоскует по стихии. Он напоминает капитану о том, что жизнь на суше – это не его жизнь.

Хорре – это бунтующая против земного притяжения сторона Хаггарта, он не работает и всегда пьян. Хаггарт злится на него, но в глубине души понимает, что Хорре прав. Матрос указывает Хаггарту, насколько потребительски относятся местные люди к океану. Его вывод: они не могут любить океан, как это делают те, кто считает его своим домом.

**Хорре.** <...> Но ты забыл правду, Нони, как негр. Ты думаешь, они любят это? – *Обводит пальцем горизонт.* – Нет! <...> Оно им нужно только для того, чтобы обкрадывать его, – вот как они его любят.

**Хаггарт.** Как отца, который кормит – лучше так скажи, матрос.

**Хорре.** Нет, Нони, как козу, которую доят. <...> Ты был с ним когда-то, теперь ты против него: берег всегда против воды, Нони<sup>7</sup>.

В этом диалоге намечается главный конфликт пьесы, конфликт между рациональным и природным, человеком и стихией. Хаггарт, несомненно, дитя стихии, является частью океана. Недаром мы встречаем такие строки: «весь океан пропустил сквозь пальцы». В герое борются два начала. Океан влечет Хаггарта, ему все труднее справиться с этим чувством. Но когда в его жизнь приходит любовь, он начинает разрываться между двумя сторонами своего существа – рациональным и стихийным, каждую из которых воплощают другие персонажи пьесы: Мариет выступает как рациональная сторона Хаггарта, Хорре – как стихийная. Даже на внешнем уровне эти два начала сталкиваются: Мариет не любит Хорре за то, что он пьяница и обращается с их ребенком неподобающе, а Хорре не любит тех, кто живет на суше.

**Мариет.** Хорре... – *Начинает Мариет, и Хагарт быстро оглядывается.*

**Хаггарт.** Ну что – Хорре? За что ты не любишь его, Мариет? Мы так с ним походи.

**Мариет.** Он похож на тебя? – *Говорит женщина с презрением.* – Нет, Хаггарт!<sup>8</sup>

Оба эти персонажа видят своего Хаггарта. И каждый из них не готов признать неправоту другого, так же как и сам герой не может понять, какое начало в нем сильнее. Критик М. Морозов писал о том, что это «крах ницшеанского сверхчеловека, загубленного человеческой жалостью»<sup>9</sup>.

Четвертая картина «Океана» является одной из ключевых. Именно здесь Андреев выступает в качестве драматурга, прибегающего к символике для обнаружения своей идеи. В этой сцене Хаггарт встречает неизвестного господина. Этот человек напоминает нам уже встречавшиеся у Андреева образы: Некто в сером в «Жизни Человека» и Некто, охраняющий входы, в «Анатэме». Это позволило критику Вл. Кранихфельду написать, что «Андреев повторяет себя. В этой трагедии нет ни одной мысли, ни одного образа, которых нельзя было бы отыскать в прежних его произведениях. Все эти Хаггарты, Хорре, Мариеты, аббаты, рыбаки и пираты – это

окончательно обескровленные призраки прежних созданий Андреева»<sup>10</sup>. В какой-то степени с критиком можно согласиться. Сходство с прежним есть – но это та типология героев, которая отработана Андреевым в параметрах экспрессионизма. И в данном случае мы не знаем ни имени незнакомца, ни того, откуда он появился, но постепенно читатель начинает понимать, что Хаггард разговаривал с Океаном. Андреев использует свой излюбленный прием – антропоморфизацию. Возможно, что таким образом автор хотел дать понять, что Хаггарт слишком «очеловечился», ведь раньше ему не нужны были слова для того, чтобы чувствовать океан, язык стихии был ему понятен.

**Хаггарт.** И вы ли это вздыхаете, господин, или в ваш голос вплетается вздох океана – я плохо начинаю слышать, о, господин мой, мой милый господин!

**Незнакомый господин.** Это я вздыхаю, Хаггард. Это твоей печали отвечает моя великая печаль<sup>11</sup>.

Незнакомец разговаривает с главным героем так, словно они старые друзья. Но загадочный господин явно обращается не к тому Хаггарду, что стоит перед ним, а к прежнему.

**Незнакомый господин.** Передай Хаггарду... – говорит печальный голос.

**Хаггард.** Хорошо. Я передам Хаггарду.

**Незнакомый господин.** Передай Хаггарду, что я люблю его<sup>12</sup>.

Символический герой есть и у Ибсена. Но он более приближен к человеку из плоти и крови. Незнакомец – тот, кого можно полюбить реальной любовью, что и сделала Эллида в юности. Незнакомец воплощает для нее все, что связано со стихией, свободой, нерегламентированностью чувств. Эллида чувствовала в нем родственную душу: он также самозабвенно любил море и свободу, рассказывал ей о необозримом просторе, штормах, морских животных, птицах. Эллида чувствовала, как это все ей близко. Но ее избранник вынужден был бежать из-за убийства капитана корабля. Так он пропал на десять лет. Эллида же попыталась начать новую жизнь: вышла замуж за доктора Вангеля, переехала в другой город, но все равно чувствовала себя несчастной. У Ибсена есть и природные символы: это пруд, что находится в дальней части сада Вангелей, в котором плавают рыбы, за которыми ухаживают весьма усердно. Но их жизнь – это жизнь в золотой клетке, каковой является и жизнь Эллиды. Символика выявлена словами дочери Вангеля Болетты: «Право, по-моему, наша жизнь недалеко ушла от жизни этих карасей в пруду. Фьорд у них рядом, и там гуляют огромные стаи вольных рыб. Но эти бедняжки, прирученные домашние рыбки, ничего не узнают о той жизни. И так никогда не примут в ней участия»<sup>13</sup>. Символично, что именно перед этим прудом появляется Незнакомец после десяти лет молчания. Эллида не узнает его, не понимает, что он от нее хочет, но увидев его глаза, которые всегда пугали и завораживали ее одновременно, вдруг осознает, кто именно явился перед ней.

**Эллида.** А! (Вглядывается в него, шатается и испускает сдавленный крик.) Глаза!.. Глаза!..

**Неизвестный.** Ну, наконец-то начинаешь узнавать. <...> .

**Эллида.** Глаза! Не смотрите на меня так! <...> <sup>14</sup>.

Из текста пьесы известно, что с самого начала его взгляд действовал на нее гипнотически, ибо глаза Неизвестного меняли цвет, подобно морю. Неизвестный предлагает Эллиде уехать с ним. Главная героиня чувствует его власть над собой. Он игнорирует мольбы Эллиды оставить ее в покое, в категорическом тоне ставит ее перед трудным выбором.

**Неизвестный.** Теперь я уеду на пароходе в залив. Но завтра ночью я вернусь и зайду к тебе. Ты дождешься меня здесь, в саду. Я предпочитаю порешить дело с тобой одной, ты понимаешь? <...> Ты должна помнить одно: если ты не последуешь за мной завтра, тогда всему конец!<sup>15</sup>.

У Эллиды, как и у Хаггарта, начинается внутренняя борьба: ей сложно сделать выбор между спокойной, но несвободной жизнью и жизнью, полной неизвестности, но вольной.

Так же, как и у Андреева, в пьесе имеются персонажи, персонифицирующие эти две борющиеся стороны. Доктор Вангель олицетворяет надежность, основательность и размеренность, Неизвестный – стихию и свободу. Соответственно, сушу и море. Но если Мариет у Андреева, олицетворявшая сушу, была настойчивой и даже в какой-то мере воинственной, то Вангель мягок и заботлив, он пытается защитить свою жену, дает ей возможность выбора, помогая преодолеть присущую ей робость.

Противоположная ситуация складывается с символическими фигурами: андреевским Незнакомым господином и ибсеновским Неизвестным. У Андреева родился печальный, воплощающий безнадежность образ. Ибсеновский же герой жесток и решителен. Такие черты присущи в большей степени бессердечному Хаггарту, способному даже на убийство.

Встреча с Неизвестным выбивает Эллиду из колеи, она теряет едва обретенную в семье гармонию, к которой так долго стремилась. Она мечется, в ней говорит страх и одновременно желание поддаться соблазну. Она хочет вернуть любовь своей юности, хочет простора и настоящей жизни, так как к Вангелю испытывает, скорее, благодарность и чувство долга, но не любовь. Поэтому она не может совладать с тем, что стихийно в ней жило всегда, поэтому заявляет, что уезжает с Неизвестным, и признается, что он ее манит, как море: «О-о!.. Эта влекущая, манящая, искусительная власть неведомого! Вся сила моря сосредоточилась тут!»<sup>16</sup>.

Таким же переломным моментом, как встреча Эллиды с Неизвестным, в «Океане» является пятая картина, где Хаггарт совершает убийство Филлипа, бывшего жениха Мариет, и сам же признается в этом, не испытывая раскаяния. В доме убитого (картина шестая) он обращает внимание на игрушечный корабль, висящий в жижи-

не. С одной стороны, он дает понять окружающим, что для него произошедшее не имеет значения, и в то же время кораблик напоминает о влекущей его стихии. Мы понимаем, что герой снова начинается отдаляться от «земного» мира, его мысли снова заполняет океан, и убийство было той чертой, которая отделила его от обычных людей. В конце шестой картины, глядя на кораблик, герой приходит к окончательному решению:

**Хаггарт.** Хорре! Боцман!

**Хорре.** Есть.

**Хаггарт.** Призови тех. Я снова беру командование, Хорре<sup>17</sup>.

Разрешение конфликта дано в заключительных актах обеих пьес.

Седьмая картина «Океана» начинается с того, что мы видим Хаггарта, стоящего вместе с людьми, среди которых и Мариет, на берегу. В отдалении на волнах качается корабль. Главный герой снова решителен и спокоен, иногда груб и жесток. Его провожает Мариет, держащая на руках младенца. Она умоляет взять ее с собой, но Хаггарт уже порвал с жизнью на суше. В какой-то момент он перестает узнавать жену: «Это чей голос? А, это ты, Мариет. Как странно: я не узнал твоего голоса»<sup>18</sup>. Непримиримость Хаггарда напоминает ибсеновского Бранда, который пожертвовал женой и ребенком ради исполнения своей миссии.

Вся последняя картина наполнена алогичными действиями, взаимонепониманием персонажей, суетой. Цепь убийств продолжается. Хорре убивает ни в чем неповинного аббата, только потому, что ему показалось, что Хаггарт отдал такой приказ.

– За что ты! – *вскрикивает Мариет.*

– За что ты? – *гремит Хаггарт.*

*И устами Хорре, идя из неведомых глубин, отвечает чужой странный голос:*

– Ты велел.

– Кто велел? Это море шумело. Я не хотел его убивать<sup>19</sup>.

Таким образом, Андреев еще раз подчеркивает полное слияние Хаггарда со стихией, с океаном. И показывает ужасные последствия для окружающих всевластия стихии, овладевающей человеком. В последней сцене царят ужас и хаос, что характерно для творчества Андреева. Хорре за его поступок едва не повесили, но веревка оборвалась. Мариет в конце истерически просит вонзить ей нож в сердце, но Хаггард безразлично уходит под грохот салюта, а в спину ему летят проклятия! Стихия в итоге победила человека. Он оказался ее рабом. Об опасности этого словно бы предупреждает Андреев.

Кульминация пьесы «Женщина с моря» заключена в пятой картине, где главной становится вторая встреча Эллиды с Неизвестным. Он так же, как и в прошлый раз, появляется внезапно. У Эллиды вновь начинается паника, ведь к тому моменту она все еще не смогла понять, кто ей ближе – Вангель или этот человек.

**Эллида.** Вангель! Дай мне сказать тебе... при нем же. Ты, правда, можешь удерживать меня здесь. У тебя есть власть и средства. И ты так и сделаешь. Но душу мою... помысли... страстное влечение – их тебе не связать! Они будут звать, увлекать меня... к неведомому... неизвестному... для чего я создана...<sup>20</sup>

В решающий момент Вангель дает Эллиде право выбора, побуждает ее проявить собственную волю, а не подчиняться чужой, как того требовал Неизвестный. Этот момент является ключевым для разрешения конфликта всей пьесы: Эллида вновь обретает желаемую свободу, которая, по Ибсену, заключается в том, чтобы сделать нравственный выбор.

**Эллида** (*оборачиваясь к нему, твердо смотрит на него и говорит с силой*). Никогда не пойду я с вами после этого<sup>21</sup>.

Благодаря верному решению мужа, Эллида обрела гармонию, которую искала столько лет. Многие исследователи считали такую концовку искусственной, вызванной требованиями буржуазной благопристойности. Но выбор Эллиды объяснялся тем, что она женщина и мать. В данной пьесе Ибсен вступил в спор с самим собой. Почти за 10 лет до этого он создал в «Кукольном доме» образ Норы, оставившей семейный очаг и детей, поддавшись зову свободы. Этот образ был воспринят как призыв к освобождению женщин, и это, возможно, насторожило драматурга. Во всяком случае, в «Женщине с моря» он сделал акцент на внутренней женской свободе, которая отнюдь не сводится к разрыву семейных связей.

Таким образом, пьесы Л. Андреева и Г. Ибсена содержат в себе схожий конфликт: борьбу рационального и стихийного, полем которой становится человек. Очевидно сходство в разработке типов героев и второстепенных персонажей, активное использование авторами символики. Но пути разрешения конфликта оказались разными: Хаггарт, разрушивший мирную жизнь людей на суше, уходит в море, полностью сливаясь с ним, и это у Андреева звучит предостережением. Эллида предпочитает реальность неизведанной романтике, она остается на суше, выступая в роли будущей хранительницы очага.

## Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 4. С. 624.

<sup>2</sup> Андреев Л. Н. Океан // Л. Н. Андреев. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 4. С. 331.

<sup>3</sup> Там же. С. 342.

<sup>4</sup> Ибсен Г. Женщина с моря // Г. Ибсен. Собр. соч.: в 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 9.

<sup>5</sup> Там же. С. 17–18.

<sup>6</sup> Андреев Л. Н. Океан. С. 352.

<sup>7</sup> Там же. С. 364–365.

<sup>8</sup> Там же. С. 366.

<sup>9</sup> Там же. С. 624.

<sup>10</sup> Там же. С. 625.

- <sup>11</sup> Там же. С. 375.  
<sup>12</sup> Там же. С. 375–376.  
<sup>13</sup> Ибсен Г. Женщина с моря. С. 47–48.  
<sup>14</sup> Там же. С. 53.  
<sup>15</sup> Там же. С. 57–58.  
<sup>16</sup> Там же. С. 93.  
<sup>17</sup> Андреев Л. Н. Океан. С. 395.  
<sup>18</sup> Там же. С. 405.  
<sup>19</sup> Там же. С. 402.  
<sup>20</sup> Ибсен Г. Женщина с моря. С. 94.  
<sup>21</sup> Там же. С. 96.

**М. В. Михайлова, А. А. Макарова**

**Леонид Андреев – Август Стриндберг: точки схождения**

Историко-культурная ситуация и психологический тип писателя определяют его предшественники и последователи. Одним из предшественников теоретика и практика «новой драмы» Леонида Андреева является шведский драматург Август Стриндберг. Их близость выражается в стремлении реформировать театр, в интересе к «безднам» человеческой души, во внимании к гендерным проблемам, в поиске новых форм художественного отражения действительности

Ключевые слова: новая драма, конфликт, гендерные проблемы в литературе, психологизм

**Maria V. Mikhailova, Asya A. Makarova**

**Leonid Andreev – August Strindberg: points of convergence**

Historical and cultural situation and writer's psychological type determines his predecessors and followers. One of predecessors of the «new drama» theorist and practician Leonid Andreev is Swedish playwright August Strindberg. Convergence of their views manifest itself in their strivings after reforming theater, in the interest in the abyss of the human soul, in attention to gender problems, in search of the new means to express artistic reality.

Keywords: new drama, conflict, gender problematic in literature, psychology

А. Стриндберг (1849–1912) и Л. Андреев (1871–1919) принадлежат к разным эпохам. Шведа Стриндберга, учитывая его творческую эволюцию, можно назвать представителем мировой классики второй половины XIX в., испытавшим на себе влияние новых направлений в искусстве: символизма, экспрессионизма. Творчество Л. Андреева невозможно представить вне контекста эпохи конца XIX – начала XX в., образно именуемого Серебряным веком русской литературы. Современники Л. Андреева писали о влиянии на него реалистов – Ф. М. Достоевского, Л. Толстого, символистов – Г. Ибсена, М. Метерлинка, исследователи более позднего времени находили моменты «переключки» Л. Андреева с Ж.-П. Сартром, А. Камю, Ф. Кафкой, М. де Унамуно, Л. Пиранделло. Своими публицистическими выступлениями Л. Андреев подтвердил свой интерес к Г. Ибсену («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), Ф. Ницше, М. Метерлинка, А. Чехову, М. Горькому («Письма о театре»). Тема театра – заглавная в статьях Л. Андреева «Москва. Мелочи жизни», «Русский человек и знаменитость», «О российском интеллигенте», «Дикая утка», «Три сестры», «Мещане», и в каждой из них речь идет о драматургах-новаторах, о «новом театре».

Имя А. Стриндберга в наследии Л. Андреева не встречается, между тем, косвенную связь между шведским и русским писателем заметил их современник А. Блок, представивший разбор произведений Андреева в целом ряде статей: «О драме», «О реалистах», «Сборник товарищества Знание за 1904 г.» и др. Он же проявлял явный интерес к творчеству А. Стриндберга. Статья «От Ибсена – к Стриндбергу»

(1912) посвящена творчеству Г. Ибсена, но завершается впечатляющей метафорой: сравнивая Ибсена с орлом на вершине скалы, Блок восклицает: «Наконец – после орлего лика – человеческое лицо! Август Стриндберг»<sup>1</sup>. После «лика» (Ибсен) – «лицо» (Стриндберг), это значит, что от высокого, нездешнего литература делает шаг к земному, реальному, к острым социальным и этическим проблемам, к сложной духовной жизни личности. В русле этой тенденции находится и творчество Л. Андреева.

На наличие параллелей в творчестве шведского и русского писателей указывает В. А. Келдыш. По мнению исследователя, писателей связывает «общая эволюция»: творчество каждого «достаточно долго развивалось в русле реализма с заметными натуралистическими вехами, но затем обретает новое качество художественной мысли, отмеченное значительно большей сложностью»<sup>2</sup>. Цитируя высказывание Т. Манна о Стриндберге, который, оставаясь вне школ и течений, «всех их вобрал в себя», В. Келдыш это же качество отмечает и у Л. Андреева. Ответ на вопрос, в чем причина разлада между «я» и целым, Л. Андреев, вслед за Стриндбергом, ищет в обыденной, повседневной жизни и в «подвижности внутренней жизни персонажей»<sup>2</sup>.

И Андреев, и Стриндберг выступили реформаторами в области драматургии. Статью «О современной драме и современном театре» Стриндберг начинает с утверждения, что вопрос о театре «всегда способен всплывать, быть вечно новым и обращаться на себя внимание». Он выступает за реформу театра, за философскую драму со «сложным подтекстом». С конца 90-х гг. шведский драматург увлечен идеей создания «свободного театра», призванного порвать с театральной рутинной. Он считает, что в «свободном театре» артисты будут чувствовать себя, как дома, являться хозяевами и по отношению к публике, и по отношению к собственному таланту. Психологическая драма должна передавать движения души, ее реакцию на самые актуальные конфликты в жизни. Воплощением идеи «свободного театра» стали его драмы «Отец» и «Фрекен Жюли». В 1907 г. создается «Интимный театр», в котором за три года существования было поставлено 25 пьес Стриндберга.

В «Письмах о театре», которые были написаны в 1912–1914 гг., Л. Андреев, разрабатывающий теорию драмы «панпсихе», вынужден признать: «О новой драме грезят все: драматурги, критика, публика в театре»<sup>3</sup>. Как пример он называет символистов – Метерлинка, Блока, для которых понятие «новизна» связано, прежде всего, с формальными поисками, хотя форма – «лишь граница содержания». По-настоящему новаторскими Л. Андреев признает чеховскую драму, к которой впервые может быть применен термин «панпсихе», и Московский Художественный театр, который, перерабатывая классику, обращаясь к творчеству Гауптмана, Мольера, Гоголя, Островского, инсценируя романы Достоевского, во главу угла ставит «соответствие глубочайшей правде жизни»<sup>4</sup>.

На основании изысканий в области теории «новой драмы» Стриндберга и Л. Андреева можно сделать вывод об их «переключке» как в теории, так и в практике драматургического творчества:

– художественный поиск Стриндберга и Л. Андреева в области содержания и формы идет в рамках разных литературных направлений (можно говорить о столь популярной в литературе рубежа XIX–XX в. «идее синтеза»);

– Стриндберг отрицает театр, основанный на зрелище, на однолинейности характеров, такой театр, считает драматург, существует для «людей полуобразованных». Сегодня этот театр «на пути к краху», поэтому нужны преобразования;

– Стриндберг – за «малую сцену и малый зал», и тогда, по мысли писателя, театр станет «развлечением для образованной публики»;

– Андреев в «Письмах о театре» говорит о том же. На смену театру идет кинематограф, поэтому, чтобы сохранить себя, театр должен измениться. Он должен перестать быть «общедоступным» – и тогда в него придет «подготовленный» зритель. В результате возникнет цепочка: автор – режиссер – актер – зритель;

– Стриндберг берет «сюжет из жизни» и стремится «осовременить форму»<sup>5</sup>. Он вводит балет, в декорациях использует приемы асимметрии. То же делает и Л. Андреев. «Осовременивая форму», он использует в качестве символов свет, цвет, движения, жесты, одежду;

– у героини Стриндберга фрекен Жюли зритель наблюдает «смену восхождений и падений, – одну из самых притягательных черт жизни», у Андреева с его героинями (Анфиса, Екатерина Ивановна, Консуэлла) происходит то же самое. Его героини необычны, но, как пишет Стриндберг в предисловии к «Фрекен Жюли», «самые невероятные исключения лишь подтверждают правила»;

– Стриндберг не верит «в простые театральные характеры», он за «психологическую драму», Андреев разрабатывает теорию драмы «панпсихе», где «все – душа»; он тоже за раскрытие сложного внутреннего мира героя;

– герои (и героини) Стриндберга и Л. Андреева современны, живут «в переходное время, эклектическое, истерическое». Фрекен Жюли – современный характер: она доказывает свое право не быть «вещью», как и героини Л. Андреева. В их драмах женщина предстает как «тип трагический, вынужденный разыгрывать спектакль перед природой».

Наиболее полно принципы «новой драмы» выразились в пьесах Стриндберга и Л. Андреева, в основе которых лежит «семейный конфликт», взаимоотношения между мужчиной и женщиной. В. Неустроев во вступительной статье к двухтомнику А. Стриндберга пишет, что Стриндберг «„проигрывает“ трагикомедию брачных отношений»<sup>6</sup>. Стриндберга называли «женоненавистником», но причины «яростной схватки» между мужчиной и женщиной кроются у него не только в их психологии, в «разных этических принципах», но и в социальном статусе, в «неудовлетворенности женщины своим зависимым положением в семье»<sup>7</sup>. Особенно значим этот конфликт в драмах «натуралистического» периода творчества Стриндберга – «Отец» (1887), «Фрекен Жюли» (1888).

Название «семейных» драм Стриндберга – Андреева фиксирует внимание на главном герое (героине), и это значит, что драма духовной жизни будет сосредоточена в центральном персонаже. Стриндберг признается, что для него второстепенные герои – это «персонажи – схемы» (Доктор, Пастор, Кормилица в «Отце», Кристина – в «Фрекен Жюли»), и они мало интересуют его с психологической точки зрения, хотя герои – оппоненты, как и у Андреева, не обделены психологической глубиной.

Драма «Отец» по характеру конфликта близка «Екатерине Ивановне» (1912). Но если в андреевской драме героиня противопоставлена, в основном, мужскому обществу, солидарному в признании неизбежной для женщины греховности, то у

Стриндберга воинственно настроенной женской оппозиции противостоит мужчина, глава семейства Ротмистр. Видимая причина разногласий – желание Ротмистра отправить дочь учиться в другой город и тем самым избавить ее от дурного влияния женского окружения. Жена Лаура, напротив, готова на все, чтобы оставить Берту дома, даже на «скромное, безобидное убийство, неподведомственное закону, непреднамеренное преступление»<sup>8</sup>.

Лаура близка андреевской Зиниде, героине «второго плана» (если исходить из классификации Стриндберга), но этот персонаж чрезвычайно важен как антипод главного героя – Тота, и героини – Консуэллы в драме «Тот, кто получает пощечины» (1915): Лаура столь же решительна, практична, не способна к компромиссу. «Сколько в тебе силы, Лаура! Немыслимой силы», – с восхищением и осуждением одновременно говорит ее брат, Пастор. «Странно, но, глядя на любого мужчину, я всегда чувствую свое превосходство»<sup>9</sup>, – признается Лаура. Л. Андреев показывает полную власть дрессировщицы львов Зиниды не только над хищниками, но и над хозяином цирка папашей Брике, красавцем Безано и над всеми другими мужчинами, кроме Тота.

Ротмистр обещает, что жена еще узнает превосходство мужчины, но Лаура действует более хитро, убеждая всех, что Ротмистр безумен. Между ними дуэль психологическая, которую мы встречаем и у Л. Андреева (Анфиса – Костомаров, Екатерина Ивановна – мужское окружение). Их страсть – это поединок между двумя совершенно не похожими представителями homo sapiens: «Если и впрямь мы произошли от обезьян, то, вероятно, от двух разных видов, до того мы не похожи, не так ли?»<sup>10</sup> – говорит Ротмистр.

Симпатии автора явно не на стороне Лауры: жена сознательно сводит мужа с ума, сея сомнения в том, что единственно любимое им существо, Берта, не его дочь. Женщина в своем падении видит вину мужчины, и в этом героиня Стриндберга близка Екатерине Ивановне, андреевской героине: «Я не раздумывала ни о чем, все катилось словно по рельсам, которые ты же и прокладывал, и перед богом, и перед совестью своей я чиста, пусть даже я и виновата»<sup>11</sup>.

Против «бремени» зависимости от мужчины восстает и героиня другой пьесы Стриндберга – фрекен Жюли. «Трагическую судьбу фрекен Жюли я мотивировал рядом обстоятельств: изначально материнские инстинкты, неправильное воспитание отца, пробудившаяся природа... накаленная отвага соблазнителя»<sup>12</sup>. Как и в «Отце», причина разлада семейных отношений кроется в воспитании. Жюли рассказывает своему возлюбленному и идейному противнику Жану о своем детстве: мать происходила «из совсем простой семьи», была «напичкана идеями о равенстве, свободе женщины и тому подобное»<sup>13</sup>. Девочку воспитывали, как мальчика, чтобы «доказать, что женщина не хуже мужчин». Мать воспитанием дочери мстила отцу за то, что «он взял власть над нею». Она научила Жюли «презирать и ненавидеть мужчин», и девушка поклялась, что «никогда не станет рабом мужчины»<sup>14</sup>. По отцу же – она «уцелевший осколок старой военной аристократии», поэтому «иной раз бывает чересчур заносчива». Лакею Жану она представляется «совершенно недостижимой» «девочкой из райского сада», но тем сильнее в нем желание «подняться» в высшее общество.

Для героинь Стриндберга и Андреева характерен «подъем и спуск»; «подъем» определяется торжеством чувственного начала: Анфису страсть заставляет нару-

шить нормы морали и толкает в объятия мужа сестры, Федора Костомарова; образ Екатерины Ивановны «развертывает страдания современной души»<sup>15</sup>; для фрекен Жюли связь с лакеем – доказательство ее «эмансипации», противником которой был Стриндберг. «Спуск» – осознание своего «падения», уязвленная гордость, требующая возмездия и, как итог, убийство («Анфиса», «Тот, кто получает пощечины»), самоубийство («Фрекен Жюли»), моральное уничтожение личности («Отец», «Екатерина Ивановна»).

Для Стриндберга, как и для Л. Андреева, очень важно показать духовное превосходство его героини над окружающими. Образ лакея Жана, мечтающего с помощью фрекен Жюли войти в круг аристократии, раскрывает природу истинного и ложного аристократизма, заключающегося не в «оболочке», а в состоянии души. У лакея – замашки аристократа: «Отчего тарелка не подогрета?», «...я человек чувствительный», «Дай-ка мне бокал. На тонкой ножке, конечно, для благородного вина»<sup>16</sup>, – привередничает лакей. Жан говорит по-французски, «немало романов прочел и в театры хаживал... слушал разговоры благородных господ и всего более от них научился». Эти потуги лакея понятны окружающим: «А вы аристократ, как я погляжу!»<sup>17</sup>, – с долей презрения замечает фрекен Жюли; «Ишь, капризничает – чище графа самого», – вторит ей служанка Кристина. Жан ведет себя с фрекен подобоострастно и нагло одновременно. «Слишком уж вы серьезно играете, смотрите, это опасно!» – предупреждает он аристократку<sup>18</sup>. Когда героиня Стриндберга бросается в омут страсти, в ней говорит не разум, а инстинкт, что неизбежно ведет к трагическому финалу.

В драме «Анфиса» (1909), написанной еще в «допанпсихический» период, («панпсихический» начинается с драмы «Екатерина Ивановна» (1912)) внимание автора обращено к семейному конфликту, участниками которого становятся Федор Иванович Костомаров и сестры Аносовы – Александра, Анфиса, Ниночка. Пьеса названа именем одной из сестер, так как именно душевная драма Анфисы становится объектом наиболее пристального внимания автора.

И Анфиса, и Костомаров – воплощение экзистенциального одиночества, поэтому их неудержимо тянет друг к другу. Они оба стоят в оппозиции к обществу: Костомаров не может «вместиться в ту щель», которой ограничивается его место в профессии. То же самое можно сказать и о семейной жизни, ограничивающей его свободу: жена, дети, однообразный быт порождают протест, желание обрести свободу. «У тех, кто хочет много, свои законы», – так объясняет он свое нежелание жить, как все.

Отношения с сестрами Аносовыми (Александра – его жена, Анфиса – любовница, юная Ниночка влюблена в него) характеризуют его как натуру печоринского типа – сомневающуюся, ищущую, анализирующую свои поступки, критически относящуюся к самому себе. Как пишет современный исследователь, «ни „законная“, одобряемая обществом любовь к нему жены, ни запретная, а потому особенно привлекательная любовь юной Ниночки, ни развлеченная на стороне с Розой Леопольдовной Беренс не способны разрушить его одиночество, придать его жизни хоть какой-то смысл»<sup>19</sup>.

Сходными с Анфисой чертами обладает Екатерина Ивановна, героиня первой драмы «панпсихе». Попытка Андреева на практике подтвердить свою теорию сде-

лала характер героини не слишком понятным для критики. Когда драма была поставлена на сцене МХТ Вл. И. Немировичем-Данченко, который живо интересовался драматургией Андреева, о чем свидетельствует интенсивная переписка между ними, она имела, в основном, отрицательную критику. Писателя упрекали в том, что таких женщин, как его героиня, не существует. Андреев же утверждал, что таких, как Екатерина Ивановна, «искренне танцующих», немного, а вот «кривляк» достаточно, поэтому он не слишком огорчен «провалом» пьесы, так как видит в нем «провал мещанской публики первого абонемент»<sup>20</sup>.

Отсутствие интенсивно развивающегося внешнего действия, видимая «несценичность» пьесы мешали зрителям проникнуть в «мощный психологический эпицентр» драмы, понять характер главной героини, который раскрывался через борьбу «внешнего» и «внутреннего», красоты и уродства, естественного и наигранного. Этот конфликт нашел выражение в противоречии поколений и в искусственно возникшем любовном треугольнике, так как к любовным отношениям с Ментиковым ее подтолкнул муж. Но главным в героине драмы «панпсихе» является ее конфликт с самой собой.

«Обще-женское» в Екатерине Ивановне подчеркивает ее сестра Лиза, в которой видят противоположность главной героине. По сути, разница между сестрами только в возрасте и жизненном опыте. Чистота и наивность, которые увидел в Лизе художник Коромыслов, когда встретил ее в первый раз в деревне, в городе перестали быть ее отличительными чертами. Как доказательство произошедших изменений звучит его предупреждение Лизе: «Не ездите с ним (с Ментиковым) в автомобиле». Отношения Ментикова с Екатериной Ивановной он невольно переводит на Лизу.

Юная героиня драмы Стриндберга Берта («Отец»), как и героини андреевских драм – Ниночка, Лиза, Консуэлла – нежная, чуткая, романтическая. Ротмистр хочет спасти Берту от пошлости, мещанства, обыденщины, убив ее: «Жизнь наша ад, а смерть – царствие небесное, и детям уготовано место на небесах»<sup>21</sup>. Как в героинях андреевских драм, «небесное» в Берте уступает место земному, низменному: «богиня» спускается на землю; переход на сторону матери делает Берту беспомощной перед жестоким миром. Итоговые слова Ротмистра вполне мог бы сказать кто-то из героев Андреева: «Как хороша была наша жизнь и что с нею случилось! Ты не хотела, я не хотел – и вот что с нею случилось. Кто же правит нашей жизнью?»<sup>22</sup>.

Мотив невластности человека над судьбой в драмах Стриндберга продолжает мотив слепоты андреевской Екатерины Ивановны, обоснованный метафизически и психологически: относительность жизни / смерти особенно остро осознается героиней драмы.

Динамика внутренней жизни Екатерины Ивановны передана с помощью движений, которые вначале похожи на прерванный танец, на взмах крыла раненой птицы. Подобным образом в характере героини подчеркивается надлом, который был вызван выстрелом мужа, несправедливо приревновавшего ее к Ментикову. В конце пьесы, когда она позирует Коромыслову в образе Саломеи, сумбурный танец отражает ее разбитую жизнь. «Танцевала, танцевала барынька, и вдруг весь заряд даром»<sup>23</sup>, – зло иронизирует над своей натурщицей Коромыслов. Екатерина Ивановна сама называет себя «мертвой»; к миру неживого она причислена теми вы-

стрелами, которые прозвучали в начале пьесы. Мотив духовной смерти физически живой героини повторяется в пьесе многократно: «Ведь вы труп, вы мертвая, Екатерина Ивановна»<sup>24</sup>, – произносит Коромыслов, отталкивая от себя отчаявшуюся женщину.

В образе Екатерины Ивановны – Саломеи наиболее полно отражены противоречия в характере героини. В христианской культуре данный библейский персонаж может трактоваться по-разному: и как воплощение самого зла, и как жертва сложившихся обстоятельств, вынужденная исполнять чье-то повеление. Именно последнее толкование ближе героине Андреева. Образ, что появляется в последнем действии (Саломея на картине Коромылова «без глаз») очень точно передает «слепоту» Екатерины Ивановны.

Роковая предначертанность будущего, беспомощность человека перед вдруг открывшимися «безднами» души и невозможность справиться с инстинктом – все это отражено в андреевской концепции человека. Внутри себя его героиня абсолютно естественная, и лишенный гармонии мир невыносим для нее. В реальности ее поведение отличается некоторой откровенностью, иногда вульгарностью, что несвойственно ее внутреннему миру, поэтому героиня повторяет в последнем действии: «Я честная женщина!». Это восклицание воспринимается окружающими как пьяный бред, но оно полно истинного трагизма. Это и разоблачение тех «людишек», которые «исказили и продолжают искажать образ человека», и саморазоблачение героини. Она боится темных сторон своей души, боится себя. Она слишком ранима и хочет, чтобы ее воспринимали, как натуру тонкую, искреннюю, а не судили за поступки, совершаемые под влиянием обстоятельств. Против «искажения человека» направлены «семейные» драмы А. Стриндберга и Л. Андреева, и именно поэтому они кажутся очень современными. Говоря о дисгармонии «мужественных и женственных начал» и стремясь к гармонизации этих начал в «новом типе личности»<sup>25</sup>, Стриндберг поднимал столь модную в наши дни гендерную проблему. Переключившись с современностью ощущается на разных уровнях: та же переходность эпохи, те же разговоры в семье о заседаниях в Государственной Думе, по-прежнему актуальна тема брака, семьи, в которой дети становятся заложниками родительских отношений. Помимо эмансипации, которая, по мнению Стриндберга, истинно женское подменяла «бабьим», обществу навязывается проблема однополых браков, о которой на рубеже XIX–XX в. даже самые смелые умы и помыслить не могли. И в наши дни противопоставление сущностного добра общественному злу выходит на первый план; драмы А. Стриндберга и Л. Андреева позволяют надеяться на то, что победа окажется на стороне истинных ценностей, которые обнаруживаются «чаще всего лишь во внутреннем мире личности» и обращены к надысторическим, надсоциальным началам «мировой жизни»<sup>26</sup>.

## Примечания

<sup>1</sup> Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 5. С. 462.

<sup>2</sup> Келдыш В. А. К проблеме литературных взаимодействий в конце XIX – начале XX в. // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: общие закономерности, проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 365.

<sup>3</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 6. С. 537.

- <sup>4</sup> Там же. С. 528.
- <sup>5</sup> Стриндберг А. Избранные произведения: в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 480.
- <sup>6</sup> Неустроев В. Вступительная статья // Стриндберг А. Избранные произведения. Т. 2. С. 16.
- <sup>7</sup> Там же. С. 13.
- <sup>8</sup> Стриндберг А. Указ. соч. Т. 2. С. 471.
- <sup>9</sup> Там же. С. 458.
- <sup>10</sup> Там же. С. 469.
- <sup>11</sup> Там же. С. 477.
- <sup>12</sup> Там же. С. 482.
- <sup>13</sup> Там же. С. 506.
- <sup>14</sup> Там же. С. 507.
- <sup>15</sup> Блок А. А. Указ. соч. Т. 5. С. 107.
- <sup>16</sup> Стриндберг А. Указ. соч. Т. 2. С. 491.
- <sup>17</sup> Там же. С. 499.
- <sup>18</sup> Там же. С. 498.
- <sup>19</sup> Михеичева Е. А. О психологизме Леонида Андреева. М., 1994. С. 138.
- <sup>20</sup> Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 506.
- <sup>21</sup> Стриндберг А. Указ. соч. Т. 2. С. 476.
- <sup>22</sup> Там же. С. 478.
- <sup>23</sup> Андреев Л. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 130.
- <sup>24</sup> Там же. С. 112.
- <sup>25</sup> Блок А. А. Указ. соч. Т. 5. С. 465.
- <sup>26</sup> Келдыш В. А. Указ соч. С. 359.

**С. В. Зеленцова, Е. А. Михеичева**

**Преодоление смерти:  
литературный эксперимент Л. Н. Андреева и Х. Л. Борхеса**

В статье на примере рассказов Л. Н. Андреева и Х. Л. Борхеса рассматриваются проблемы преодоления смерти и бесконечности времени. Акцент делается на анализе пространственно-временной структуры текста, а также на исследовании концепции «авторского мифа». Отличаясь художественной манерой, стилем, способом письма, писатели близки в ключевом философском обобщении: лишь конечность бытия открывает человеку смысл и непреходящую красоту жизни.

Ключевые слова: Л. Н. Андреев, Х. Л. Борхес, категории пространства и времени, авторский миф, проблема бессмертия

**Svetlana V. Zelentsova, Ekaterina A. Mikheicheva**

**Conquering death: literary experiment by L. N. Andreev and J. L. Borges**

In the article problems of death and infinite time are examined through the example of short stories by L. N. Andreev and J. L. Borges. The emphasis is made on analysis of spatial-temporal text structure and «authorialmyth» conception. Being quite different in the literary style, manner and the way of writing, the authors are allied in key philosophical conclusion: only the ending of existence opens meaning and eternal beauty of life to a human being.

Keywords: L. N. Andreev, J. L. Borges, categories of space and time, authorial myth, problem of immortality

Сравнение художественных миров Л. Н. Андреева и Х. Л. Борхеса может на первый взгляд показаться парадоксальным: один – писатель, творивший в эпоху русского модернизма, реалист, но «особый» – с экспрессионистическими и даже сюрреалистическими мотивами и образами; другой – представитель аргентинской литературы, но обращенный к универсальной, «всемирной» проблематике; автор, в текстах которого уже очевидно «начало» постмодернизма. Однако художественно-философские произведения Андреева и Борхеса поражают сходством и в выборе тем, и в представлении материала: нередко в центре странный, поражающий воображение читателя случай, который подается, однако, как совершенно реальный. Внимание и Андреева, и Борхеса в значительной мере сосредоточено на различных формах проявления фантастического и философского в литературе; очевиден также интерес к каноническим книгам мировых религий, особенно к Библии, к различным теологическим учениям (включая и всевозможные ереси).

И Андреев, и Борхес выстраивают свой художественный мир в русле особого – рефлексивного, интеллектуального – отношения к мифу, вообще свойственного XX веку, результатом которого становится авторский миф или «субъективно-объективная структура мифа на основе индивидуалистических моделей»<sup>1</sup>. В текстах, которые работают с мифологическим, религиозно-философским и даже фантасти-

ческим материалом, в особенно концентрированном виде проявляются онтологические проблемы бытия, фундаментальные принципы устройства мира и человека, достигается модус сопряжения национального с универсальным. При этом писатели всегда предлагают неожиданную интерпретацию традиционных сюжетов и образов, переосмысляя, переворачивая ту или иную историю, рассматривая ее в ином, неклассическом, ракурсе.

Примечателен в этом плане рассказ Л. Н. Андреева «Елеазар» (1906), в основе которого лежит евангельский сюжет о воскрешении Христом Лазаря. Символично, что писатель дважды обращается к этой легенде (ранее – в «Жизни Василия Фивейского» (1903)), которая появляется в более позднем евангелии – от Иоанна – но отсутствует в трех других евангелиях. Толкователи Нового Завета объясняют этот факт следующим образом: «Воскресение Лазаря не могло показаться им (синоптистам. – С. З., Е. М.) большим чудом, чем другие, о которых они рассказывали. Событие происходит в Иудее, а три первых евангелиста сосредоточили внимание на событиях в Галилее, и только св. Иоанн повествует об учении в Иудее», – пишет Ф. Феррар, библиист XIX века.

Это не слишком значительное для евангелистов чудо Андреев избирает для создания авторского мифа. Лазарь в Евангелии – брат Марии и Марфы, в доме которых часто останавливался Иисус. Лазарь болеет и умирает, но возлюбивший его Учитель сотворил чудо – и Лазарь воскресает, выйдя из могилы на четвертый день, и возвращается в свое жилище.

Центром евангельского сюжета становится чудо, совершенное Спасителем, судьба самого Лазаря, его дальнейшая жизнь не попадают в фокус повествования. Андреева же интересует сам воскресший, то, что увидел он по ту сторону человеческого бытия, и то, каким он стал после этого «видения». Философской темой произведения становится вопрос: возможна ли жизнь в полном смысле этого слова для человека, видевшего смерть и ее преодолевшего, прикоснувшегося к тайне и «грозному ужасу Бесконечного»?<sup>2</sup>

Рассказ Х. Л. Борхеса «Бессмертный» – «прозаическая фантазия», также связанная с мифом – о вечной жизни, которой можно достичь, совершив определенный ритуальный поступок (испив воду из реки, дарующей бессмертие). В рассказе возникает сходный андреевскому тексту мотив «продления жизни человеческой»: герой-повествователь отправляется на поиски Города Бессмертных и «потаенной реки, что смывает с людей смерть»<sup>3</sup>, найдя их и получив бессмертие, стремится избавиться от этого страшного порока-наваждения. Перед нами – зарисовка на тему «индивидуальной» бесконечности времени, мир отдельного человека, когда время его жизни не ограничено.

Если Андреев обращается только к христианским материалам – евангельской истории, то аргентинский писатель, известный своей тягой к энциклопедизму, привлекает более широкий историко-литературный контекст.

Как это часто бывает у Борхеса, рассказ начинается с отсылки к книжному источнику (несуществующей рукописи), в связи с чем в текст постепенно вводятся события римской истории времен правления Диоклетиана, греческой – времени создания поэм Гомера, англосаксонской – сражения XI в., а также географические названия (Гетулия, Салоники, Макао, Фессалия, Булак, Биканер, Коложвар, Абердин,

Эритрея, Бомбей и др.), имена известных исторических личностей (Гомер, А. Поп, Френсис Бэкон, Гераклит Эфесский, Джамбаттиста Вико, Э. Сабатто, Бен Джонсон, Сенека, Т. С. Элиот, Б. Шоу и др.), названия произведений, реминисценции из них, имена литературных персонажей («Илиада», «Одиссея», «Песнь о моем Сиде», «Путешествия Синдбада-Морехода» и др.). Это ведет к парадоксальному выводу в конце рассказа: текст есть лоскутное одеяло цитат из произведений разных веков, апокриф, составленный из чужих слов. Все это, однако, разрабатывает мифологический подтекст рассказа, в центре которого миф о вечной жизни, а также представление о бесконечном ее круговороте, цикле перерождений, что приводит читателя к мысли: автор записок – Гомер (по представлениям Джамбаттиста Вико, упоминаемым в тексте, тоже персонаж мифологический, подобно Плутону или Ахиллу), который, возможно, в каком-то варианте своих жизней – Фламиний Руф или Жозеф Картафил – и который, наконец, завершает круг перерождений, становится Никем, обретая вновь свою смертность.

И Андреев, и Борхес работают, по сути, с одним комплексом проблем (вечная жизнь, преодоление смерти, бесконечность времени), который наиболее полно проявляется в пространственно-временной структуре текста. Причем категория времени в обоих рассказах менее значима: андреевский Елеазар, воскреснув, преодолел течение времени; для Бессмертных Борхеса время не релевантно, ибо не ограничено пределами человеческой жизни.

В рассказе Борхеса представлен предельно уплотненный пространственный мир (на это указывает количество уже упомянутых географических объектов), но главное, прослеживается связь между образом пространства и его обитателями. Так, в экспозиции рассказа упоминаются два города, Лондон и Смирна; один представляет типично западный топос, предвещающий, однако, появление города Бессмертных (Лондон изображается как символ лабиринтообразного пространства, например, в рассказе «Алеф»<sup>4</sup>). Другой – экзотически восточный, часто упоминаемый как одно из наиболее вероятных мест рождения Гомера (что в конечном итоге указывает на протагониста рассказа). Дикие, пустынные места, по которым герой путешествует в поисках Города Бессмертных, связаны с народами, которые их населяют, определяют особенности их поведения и образа жизни (троглодиты, «которые питаются змеями и не научились еще пользоваться словом»; гараманты, «у которых женщины общие, а пища – льяятина»; жители Авгилы, «которые почитают только Тартар»<sup>5</sup>). Борхес подчеркивает: пространство влияет на человека, за каждым топосом скрыто трансцендентное значение, и, если герой отыщет Город (сакральное место), его личность неизбежно и глубоко изменится. Основная тема рассказа – тема бессмертия – также спаяна с описанием пространства, через которое проходит путешествие: это расклеванные пустыни, «где песок черен», а «дневной зной нестерпим», которые поглащают человека, лишают его ощущения правильности пути и дают только нестерпимый «страх перед жадой»; время же, которое обозначает писатель, – «бескрайняя ночь»<sup>6</sup>.

Такие же пространственно-временные координаты заданы и в «Елеазаре»: у самого порога дома героя – великая пустыня, «холодная, жадно рыскающая», в которой днем царствует беспощадное солнце – «убийца всего живого», а ночью – «великая тьма»<sup>7</sup>. Не случайно оба писателя избирают подобные образы: пустыня

демонстрирует пространство пустое, лишенное жизни - это и есть воплощение смерти. У Андреева такой пейзаж символически изображает жизнь Елеазара после воскресения; это «жизнь-в-смерти», объятая холодом и мраком, это и опыт познания смерти, после которого возможна лишь «великая пустота». У Борхеса – подготавливает картину безумного «Города сверхчеловеков», с его «безграничностью, безобразностью и полной бессмысленностью»<sup>8</sup>, и одновременно становится эквивалентом «жизни в бессмертии», пустого существования, лишенного всякого смысла. Образ пустыни в рассказах не имеет традиционного христианского значения – не воспринимается как место испытания веры и очищения и одновременно близости богу, но все же связан с мотивом духовного поиска, стремления познать что-то за гранью реальной действительности. Андреевский Елеазар каждый вечер во время заката уходит вглубь пустыни, вслед за солнцем, как будто пытаюсь поймать уходящую жизнь и ее тепло, ибо после таинственного возвращения из смерти в нем нет жизни, есть только «холод трехдневной могилы»<sup>9</sup>. Но мотив поиска смысла жизни в рассказе связан, скорее, с фигурой Августа, который воплощает силу «духа, помогающего человеку выстоять перед лицом Вечности»<sup>10</sup>.

Героя рассказа Борхеса в безбрежную пустыню заводят поиски потаенного Города и желание увидеть людей, в своем бессмертии равным богам, и, возможно, смутная надежда самому обрести такое качество. Далее философская проблема бессмертия в рассказе находит свое еще более яркое воплощение в предельно уплотненном образе мира, в образе города-лабиринта.

«Город сверхчеловеков» у Борхеса представляет собой путаницу из бесконечных переходов, колодцев, подземелий и коридоров; это мрачное, подобное лабиринту, пространство, из которого невозможно выбраться, которое затягивает и подчиняет себе человека. Город Бессмертных оказывается даже не лабиринтом в полном смысле слова, ибо в нем нет никакой цели; он и замкнут, и бесконечен одновременно, в нем нет центра, а значит, нельзя представить его общую картину, возможно лишь увидеть отдельные части, фрагменты, из которых он состоит: «роскошные двери, ведущие в крошечную каморку или в глухой подземный лаз, невероятные лестницы с вывернутыми наружу ступенями», которые никуда не ведут и умирают «через несколько витков»<sup>11</sup>. Не случайно герой путает то, что он видел в действительности, и свои позднейшие кошмары: пространственно-временная архитектура борхесовского мира одновременно и сновидческая, и лабиринтообразная: «пространство, поставленное под знак лабиринта, неминуемо принимает характер сна»<sup>12</sup>.

В рассказе Андреева время тоже «перестает быть потоком... а становится неподвижным измерением – тем, что для нас теперь пространство»<sup>13</sup>. Елеазар, время для которого когда-то остановилось, а потом повернуло вспять, сливается с окружающим его пейзажем (пустыня, «тяжелая чернота ночи», дуновение холодного ветра) и описывается через пространственные образы: с ним связано ощущение великой тьмы и великой пустоты мироздания. «Бесконечно равнодушный всему живому» взгляд Елеазара как будто страшную тень опускает на души людей и новый облик дает «старому знакомому миру»<sup>14</sup>. От взгляда героя земную жизнь поглощает «черная утроба Бесконечного», течение времени останавливается, а «начало всякой вещи сближается с концом ее»<sup>15</sup>.

Возвращение к жизни мертвеца, воспетое Евангелием, представлено Андреевым как трагедия самого воскресшего и всех тех, с кем он соприкасается в своей «второй жизни». Воскресший вызывает лишь страх и проклятие у окружающих, на все распространяется мертвенный свет, который он принес из Бесконечности. «Печальной и сумрачной» становилась жизнь людей, когда на них падал «загадочный», «тяжелый и страшный» взгляд Елеазара, из которого смотрело «само непостижимое Там»<sup>16</sup>. Его присутствие ослабляло волю к жизни, мир переставал радовать и виделся человеку объатым великой пустотой и молчанием. Музыканты, весело игравшие на тимпанах, свирелях, цитрах и гусях, вдруг начинают извлекать из своих инструментов «странный, разноголосый шум». Интересно, что среди образов рассказа есть близкий форме и пространству борхесовского города-лабиринта – это последняя скульптура великого Аврелия, представляющая собой «нечто чудовищное, не имевшее в себе ни одной из знакомых глазу форм, но не лишенное намека на какой-то новый, неведомый образ»; это «слепая, безобразная, раскояченная груда чего-то ввернутого внутрь, чего-то вывернутого наружу, каких-то диких обрывков, бессильно стремящихся уйти от самих себя»<sup>17</sup>. Данная картина становится иллюстрацией к теме поиска смысла за пределами жизни, бесплодных попыток постичь мир, отрицая смерть.

Пространство обоих произведений построено на контрасте жизни земной (Древний город у Андреева прегит цветами и счастливыми людьми, влюбленными парами, а «Стовратные Фивы» у Борхеса – процветающая территория, которую воспевают Гомер) и неземной (у Андреева – пещера, куда погребли Елеазара и место его вечного изгнания – пустыня, у Борхеса – непосредственно Город Бессмертных с его дикой ассиметрией и хаосом). Очевидно одно: там, где отметилась вечность, пространство бесконечно расширяется под ее давлением. Непрерывающееся время создает такое же непрерывное пространство, которое вынуждено продолжаться.

Сюрреалистическая картина Города в рассказе Борхеса, кошмар, который может явиться только в самом страшном сне, становится символом бессмертия «безумных богов». Бессмертные жители Города – такая же его «архитектура», неподвижные объекты, подобные застывшему пространству, они не проявляют никакой жизненной активности, не покидают своих вечных пристанищ.

Получив вначале пространственное воплощение, идея вечной жизни содержательно раскрывается в четвертой части рассказа: это пустое, лишенное морально-нравственных основ существование, в котором «ничто не случается однажды, ничто не ценно своей невозвратностью»<sup>18</sup>. Концепция бессмертия, представленная у Борхеса, отличается от той, что исповедуют монотеистические религии – христианство, ислам, иудаизм; она близка индуизму, где жизнь воспринимается как некий круговорот перерождений, замкнутое колесо без начала и конца. Бесконечное время такой жизни лишено логики, морали, этики, ибо любые поступки, благородные и добродетельные, «мерзопакостные» и предательские, в ней возможны и неизбежны. Бессмертные осознают, что «на их безграничном веку с каждым случится все», а значит все дела их «совершенно никакие»<sup>19</sup>, ни нравственны, ни рациональны. В таком существовании нет ни счастья от упоения своей «бесконечностью», ни познания, обретения и осуществления себя как личности, ибо «каждый

бессмертный – сразу все люди на свете»<sup>20</sup>, что на деле означает: индивидуальности как таковой не существует. Абсурд и ужас «жизни в бессмертии» передается иррациональными, странными, мрачно-гротескными пространственными образами; при этом неясность и странность обнаруживается и в особенностях повествования в рассказе: нам достоверно неизвестна личность героя-повествователя, является ли рукопись оригинальным произведением или это контаминация из разных цитат, когда и кем она была создана и т. п. Такая двойственность в изложении истории, в обрисовке той или иной проблемы, в подаче фактов, в изображении героев – типичная черта борхесовской художественной манеры. Стиль его письма при этом краток, даже сух, нарочито неэкспрессивен; у Борхеса редки сравнения, он очень силов с определениями, которые почти всегда из первого словарного ряда, общепринятые, самые простые и широко распространенные. Это, впрочем, не мешает воспринимать большинство его образов как метафоры, но метафоры не языковые, а скорее, интеллектуальные, в чем-то абстрактные. Так, образ Города Бессмертных становится метафорой вечной жизни, как ее видит писатель, причем каждой его детали, каждому фрагменту возможно подобрать метафорический эквивалент.

Повествовательная техника и стиль Андреева несколько иного порядка. Основная задача писателя в «Елеазаре» – психологически обосновать характер героя, который, пообщавшись с Бесконечностью, перестал воспринимать земную жизнь так, как обычные люди: он фактически перестал быть человеком. Авторский миф требует особых средств художественного воплощения. Как писал поэт и критик И. Анненский, Андреева «замучили контуры, светотени, контрасты, сгущение теней и беспокойные пятна», и «все эти животности, накапливаясь в нежной душе художника, создали там муку, безобразие и неразрешимость...»<sup>21</sup>.

Весь рассказ был построен на контрасте жизни и смерти. Воскресший Елеазар «с лицом трупа», «тяжелый запах», «отвратительная тучность», «сине-багровая рука его» – «светлая радость» друзей и близких, «поклонение чуду», «брачные одежды» на ожившем мертвце, «божественная красота скульптур Аврелия»<sup>22</sup>. Эти противоположности, казалось бы, несовместимы, но волею Христа, нарушившего извечно действующий закон о «смерти, которую знал только мертвый, а живой знал только жизнь»<sup>23</sup>, попытавшегося стереть грань между бытием и небытием, – они сосуществуют, как ни противоестественно их сосуществование. Задачу усилить контраст выполняют в рассказе и антонимы: прекрасный – безобразный, поцелуй – слезы, наслаждение – боль, правда – ложь... Экспрессивно окрашенными оказываются у Андреева разные части речи, усиливающие контраст: глаголы – плакать, уничтожать, умирать, кричать, безумствовать; прилагательные: зловещие, разрушительные, землистые, чудовищное, зловонное, отвратительное; существительные – разложение, смерть, труп, молчание. Частое употребление местоименных форм нагнетает атмосферу страха. Император Август, единственный не поддавшийся убивающему взгляду Елеазара, выносит ему приговор: «Ты лишний здесь. Я не знаю, кто ты, я не знаю, что ты видел там, – но если ты лжешь, я ненавижу ложь твою, но если ты говоришь правду – я ненавижу твою правду». Антитеза «я»(живой) – «ты»(мертвый) не оставляет Елеазару другого выхода, кроме смерти.

Как и в рассказе «Красный смех» (1904), в котором «красный смех» – метафорическое воплощение ужаса войны, экспрессивно окрашенная лексика в «Елеазаре»

нагнетает ощущение безысходности: «густая, желтая синева», «кое-где на губах и на теле лопнула кожа, вздувшаяся в могиле»<sup>24</sup>. Люди испытывали «губительную силу его взора». Попавший под его взгляд человек «уже не чувствовал солнца», голос его становился «равнодушен и тускл», скука одолевала тела и головы, и человек «умирал на глазах у всех»<sup>25</sup>.

Обилие экспрессивно окрашенной лексики, сложных синтаксических конструкций, натуралистически откровенных деталей давало повод упрекать писателя в «излишне взвинченной напряженности»<sup>26</sup>, но эти же черты сближают рассказ Андреева с эстетикой немецкого экспрессионизма, предтечей которого называют писателя в наши дни.

При всем различии художественного стиля, способа письма, оба писателя в одном ракурсе видят проблему «преодоления смерти», оба не принимают идею времени, не имеющего конца. Время – великий регулятор человеческих отношений и поступков, чувств и мыслей, и тот, кто его не ощущает, лишен смысла и цели, живет под знаком «смерти в жизни».

И у Борхеса, и у Андреева мечта о преодолении смерти, о потенциально бесконечной жизни оказывается кошмаром, – эту мысль подтверждают мрачные, во многом антиутопические, пространственные образы в рассказах, и природные, и урбанистические. Опыт преодоления смерти (в произведении Андреева) и перспективы бессмертия (у Борхеса) ужасают больше, чем неотвратимость смерти, которая в обоих случаях оказывается желанной наградой. Андреев развенчивает миф о Лазаре, Борхес – миф о Вечном городе Иерусалиме и о Царствии Божием, о гармонии и порядке, которые должны главенствовать в этом центре мироздания. Мысль о том, что «продлевать жизнь человеческую означает продлевать агонию и заставлять человека умирать множество раз»<sup>27</sup>, вполне соответствует идее андреевского рассказа.

Однако нельзя сказать, что концепции, которые предлагают писатели в своих текстах, отмечены безусловным пессимизмом. В «Елеазаре» Андреева, где М. Волошин, например, не увидел «никаких дорог», безысходности смерти, представшей в облике главного героя, все же есть альтернатива: это созидательное начало жизни, воплощенное в образе «божественного Августа». Противостоять убийственному взгляду Елеазара Августу помогает мысль о народе, «щитом которого он призван быть», в «страданиях и радости» находит он защиту «от пустоты и ужаса Бесконечности»<sup>28</sup>; память о мысли, о своем земном назначении воскрешает его «омертвевшее сердце». В этом смысле, справедлива точка зрения Л. А. Иезуитовой о том, что «сюжет рассказа движется к доказательству самоценности земного существования, приводит к его оправданию»<sup>29</sup>, тайна смерти, постигаемая через Елеазара, открывает прелесть и красоту жизни.

Прочитав рассказ Борхеса, можно прийти к столь же парадоксальному выводу: только смерть дарует смысл и непреходящую ценность человеческой жизни. Именно понимание конечности времени, память о смерти помогают сохранять свежесть чувства и мысли, жить в рамках морально-нравственных категорий, наслаждаться каждым мгновением: «Ощущая себя существами недолговечными, люди и ведут себя соответственно; каждое совершаемое деяние может оказаться последним; нет лица, чьи черты не сотрутся, подобно лицам, являющимся во сне.

Все у смертных имеет ценность – невозвратимую и роковую. У Бессмертных же, напротив, всякий поступок (и всякая мысль) – лишь отголосок других, которые уже случались в затерявшемся далеке прошлого...»<sup>30</sup>. Главный герой рассказа, испив воды из очередного ручья, обретает долгожданное «спасение» – вновь становится смертным, похожим на других людей, и это финальный оптимистический аккорд произведения.

### Примечания

- <sup>1</sup> Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М., 1971. Т. 4. С. 881.
- <sup>2</sup> Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 207.
- <sup>3</sup> Борхес Х. Л. Проза разных лет: сборник. М.: Радуга, 1984. С. 127.
- <sup>4</sup> «Я...видел разрушенный лабиринт (это был Лондон)» (Там же. С. 195).
- <sup>5</sup> Там же. С. 127.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Андреев Л. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 196.
- <sup>8</sup> Борхес Х. Л. Указ. соч. С. 129–130.
- <sup>9</sup> Андреев Л. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 197.
- <sup>10</sup> Московкина И. И. Поэтика легенд и притч Л. Андреева // Поэтика жанров русской и советской литературы: межвуз. сб. науч. тр. Вологда, 1988. С. 96.
- <sup>11</sup> Борхес Х. Л. Указ. соч. С. 130.
- <sup>12</sup> Дубин Б. Пространство под знаком лабиринта // Иностран. лит. 2005. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 11.10.2017).
- <sup>13</sup> Волошин М. А. «Елеазар», рассказ Леонида Андреева. URL: <http://dugward.ru> (дата обращения: 11.10.2017).
- <sup>14</sup> Андреев Л. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 197.
- <sup>15</sup> Там же. С. 208.
- <sup>16</sup> Там же. С. 196.
- <sup>17</sup> Там же. С. 201.
- <sup>18</sup> Борхес Х. Л. Указ. соч. С. 134.
- <sup>19</sup> Там же. С. 133.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Анненский И. Вторая книга отражений. Иуда // Анненский И. Избранные произведения. Л., 1988. С. 556.
- <sup>22</sup> См.: Михеичева Е. А. Творчество Леонида Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Моск. пед. ун-т. М., 1996. 433 с.
- <sup>23</sup> Андреев Л. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 206.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> Там же. С. 195.
- <sup>26</sup> Волжский А. С. О мотивах страха смерти и страха жизни // Вайнберг Л. О Критическое пособие. М., 1915. Т. 4, вып. 2. С. 304.
- <sup>27</sup> Борхес Х. Л. Указ. соч. С. 127.
- <sup>28</sup> Андреев Л. Н. Указ. соч. Т. 2. С. 208.
- <sup>29</sup> Иезуитова Л. А. «Елеазар», библейский рассказ Л. Н. Андреева // Блоковский сборник XIII: русская культура XX в.: метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 58.
- <sup>30</sup> Борхес Х. Л. Указ. соч. С. 134.

**М. К. Лопачева**

### **Орфическая аллюзия в лирике постсимволистов-эмигрантов**

В статье рассматриваются особенности рецепции мифа об Орфее в творчестве поэтов-эмигрантов, чье художественное сознание сформировано Серебряным веком. На примере М. Цветаевой и Г. Иванова показано, что орфическая мистерия в процессе их метапоэтической рефлексии предстает как аллегория подвижнического служения в искусстве и как некая творческая стратегия, соединяющая дионисийскую и аполлиническую стихии.

Ключевые слова: орфический мотив, аллюзия, эмигрантская поэзия, антитеза, аполлинизм, дионисийское начало

**Maria K. Lopacheva**

### **Orphic allusion in lyrics of post-symbolists-emigrants**

The article considers the reception of the myth about Orpheus in the work of emigre poets, whose artistic consciousness is formed by the Silver Age. On the example of M. Tsvetaeva and G. Ivanov it is shown that the orphic mystery in the process of their metapoetical reflection appears as an allegory of selfless work in art and as a kind of creative strategy that connects the Dionysian and Apollinistic elements.

Keywords: Orphic motif, allusion, emigrant poetry, antithesis, Apollinism, Dionysian principle

Миф об Орфее занимает особое место в культуре Серебряного века. Как пишет К. Г. Исупов, «„орфический комплекс“ стал подлинным проклятьем эпохи. Многие энтузиасты всеобъемлющих систем знания и онтологии <...> , С. Булгаков, Е. Трубецкой, В. Эрн, А. Лосев выводили на страницы своих трактатов целые племена эвридик – „имя“ и „число“, „эйдос“ и „форма“, „ритм“ и „музикция“ и прочие гармонические орудия Аполлона, – да не вовремя оглянулись»<sup>1</sup>. По Флоренскому, «Орфей погиб за одностороннее утверждение начала мужского перед женским», в «попытке воспринять в Евридике лицо»<sup>2</sup>. Его вариант прочтения мифа – создание «иконостаза» символов Бытия – «обнаруживал живучесть чисто русской традиции – собрать распавшийся мир в симфонию эйдосов»<sup>3</sup>.

Поэт, воспевающий противостояние любви и смерти, прафилософ, пророк двух богов – Аполлона и Диониса, бросивший вызов Аиду и покоривший его царство своими песнями, наказанный за сомнение, одинокий странник, чужеземный певец и мистагог, «Орфей растерзанный» как возвестник Христа, – все это оказалось близким «стране скитальцев и искателей», писал Н. Бердяев, «стране мятежной и жуткой в своей стихийности, в своем народном дионисизме, не желающем знать формы»<sup>4</sup>.

Соблазны в трактовке орфического мотива были почти у каждого крупного поэта (у Блока, Гумилева, Анненского, Волошина, Мандельштама, Бальмонта), в особенности, если это были еще и поэты мыслители, такие как Вяч. Иванов или А. Бе-

лый, полемизировавшие в пространстве этого дискурса. Общим было, наверное, одно – тема звучала трагически и провиденциально, что естественно, поскольку заложено в самом мифе о смерти, схождении в царство мертвых, о любви и мужестве, вере и неверии, об «оглядке» Орфея и окончательной победе Аида, о творчестве, музыке – и гибели через растерзание самого певца.

Эпоха актуализирует и идеи орфизма как системы религиозно-философских взглядов, возникшей на основе синтеза аполлонического и дионисийского начал в VI в. до н. эры в Аттике. В философских трактатах Серебряного века Аполлон и Дионис семантизируют эти начала, обозначая и основную интенцию «русского культурного Ренессанса» (Н. Бердяев) к их слиянию: «...за Аполлоном – стагнация, непродуктивная уже симметрия и избыточная гармония <...>, за Дионисом – творческий приоритет „динамического хаоса“»<sup>5</sup>. Вероятно, так Серебряный век выразил тоску по идеалу – многоцветному и гармоничному разнообразию, леонтьевской «цветущей сложности» в рамках имперского порядка.

Постсимволисты-эмигранты унаследовали от Серебряного века и экспортировали в рассеяние заигнотизированность орфической темой. На их рецепции мифа не могла не сказаться ситуация изгнания, разлуки с родиной, а соответственно и потребность в осознании собственной культурной идентичности. Тотальный характер приняло звучание мотива снов о России, маркировавшего общность экзистенциальных переживаний, что можно рассматривать и как аналог орфеевской «оглядки» на ту, единственную, в спасение которой не очень-то верилось певцу. Так это звучит, например, у Георгия Адамовича:

Разговоры будто бы в могилах,  
Тишина, которой не смутить...  
Десять лет прошло, и мы не в силах  
Этого ни вспомнить, ни забыть.  
Тысяча пройдет, не повторится,  
Не вернется это никогда.  
На земле была одна столица,  
Все другое – просто города<sup>6</sup>.

Образ Орфея, вписанный в контекст аполлоническо-дионисийской дилеммы, находил выражение в творчестве Б. Поплавского, В. Ходасевича, М. Цветаевой, весьма склонных метапоэтической рефлексии. Соотнесенность с орфической мистерией становится для них своего рода ритуальной практикой, в процессе которой репрезентировалась фигура жреца, «прекрасно поющего» гимны (А. Зверев). Миф об Орфее стал сквозным в творчестве М. Цветаевой. В подсознании Цветаевой, писал поэт и критик М. Жажоян, «Орфей был архетипом: в каждом из своих великих друзей и кумиров она видела Орфея. Мало что видела, она их делала Орфеями»<sup>7</sup>. Блока, Пастернака, Рильке... Оплакивая Блока, она все время видела растерзанного Орфея: «Не эта ль, / Серебряным / Звоном полна, / Вдоль сонного Гебра / Плыла голова?» («Как сонный, как пьяный...»)<sup>8</sup>

Цветаева и сама умела стать для поэтов Эвридикой. «Посмертные» стихи Б. Пастернака и А. Тарковского, посвященные ее памяти – «что это, как не сосредоточенность Орфея?»<sup>9</sup> Орфический миф активно использовался в переписке и поэтическом диалоге М. Цветаевой и Р. М. Рильке. Считается, что страстное послание «Эвридика – Орфею» (1923) написано после взволнованного и глубокого прочтения стихотворения Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес»<sup>10</sup>: «...До самых летейских верховий / Любивший – мне нужен покой / Беспмятности... Ибо в призрачном доме / Сем – призрак ты, сущий, а явь – / Я, мертвая...»<sup>11</sup>.

Цветаева умела быть не только Эвридикой, но и Орфеем. Потрясение от известия о смерти Рильке отозвалось поэмой «Новогоднее» – трагическим диалогом с тем, кто оказался в царстве Аида. Этими стихами, написанными вслед ушедшему, Цветаева, по словам Э. Обуховой, «буквально идет за ним, словно Орфей, который спускается в преисподнюю, <...> стараясь удержать его своими долгими стихами здесь и не отдавать смерти»<sup>12</sup>. Отдавая «голос, посланный в загробье»<sup>13</sup>, как «канат», по которому могла бы выйти из Аида Эвридика («Есть счастливицы и счастливыцы...»), Цветаева противится самому факту смерти, для нее могила Рильке пуста. Пророчествуя, как пророчествовала плывущая по Гебру голова провидца Орфея, она еще в 1913 г. и о собственной смерти, и о затерянности своей могилы на елабужском кладбище сказала почти точно: «Слушайте! – Я не приемлю! / Это – западня! / Не меня опустят в землю, / не меня...». С юности зная в себе орфическое начало, она была убеждена, что Орфей «никогда не может умереть, поскольку он умирает именно теперь (вечно!), в каждом любящем заново, и в каждом любящем – вечно»<sup>14</sup>.

Программным станет орфический мотив в поэзии В. Ходасевича. Его «Баллада» подхватывает высокий пафос цветаевских заклинаний, отмечает А. А. Асоян, и «искусство пресуществляет не только мир, но и самого стихотворца:

И нет штукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей:  
На гладкие черные скалы  
Стопы опирает Орфей»<sup>15</sup>.

Далее исследователь приводит факт поэтической полемики. На утверждение в «Балладе» призванности Орфея одним из стихотворений возразил Георгий Иванов: «И пора бы понять, что поэт – не Орфей»<sup>16</sup>. «Но это, – замечает А. А. Асоян, – пожалуй, был единственный случай в русской литературе начала XX в., когда поэт отказывался от своего изначального предназначения»<sup>17</sup>.

Вызывает удивление тот факт, что исследователь вычеркивает из ряда наследующих Орфею эмигрантских поэтов едва ли не самого орфического. Георгий Адамович писал: «...пожалуй, основная его (Иванова – М. Л.) черта: для него стихи – тот воздух, которым ему от природы предназначено дышать <...>, стихи – его исключительная область, его „царство“ <...>. Г. Иванов действительно „царит“ над современной поэзией»<sup>18</sup>. Стихи его, кажется ни о чем, «кроме своего собственного опыта не рассказывая, превращают все в „мировую чепуху“ (как у Блока), а стилистиче-

ское и музыкальное оформление этого монолога неотразимо», «обольститель»<sup>19</sup>. Когда вышел в 1931 г. сборник «Розы», как Аид и Персефона песнями Орфея, музыкой ивановских стихов были зачарованы даже литературные недруги поэта.

Ирина Одоевцева утверждала: «Ни один из известных мне поэтов, даже Блок или Мандельштам, не воплощал так полно и явственно стихию поэзии, как он. Никто из них не был так орфеичен. Он действительно был абсолютным воплощением поэта. Но он старался это скрыть от чужих глаз и казаться совсем не тем, чем он был, создавая свой „портрет без сходства“ и забавляясь тем, что ему это удастся»<sup>20</sup>. И далее она атрибутирует в личности Иванова явно орфические черты: «Мне казалось, что мы живем на пороге в иной мир, в который Георгий Иванов иногда приоткрывал дверь, живем как будто в двух планах одновременно – „здесь“ и „там“. Притом „там“ для него <...> было не менее реально, чем „здесь“»<sup>21</sup>.

Орфическое у Иванова представлено имплицитно. Злосчастная строка с упоминанием Орфея – единственным у Иванова – вырвана из контекста и стихотворения, и творчества поэта. Этот позднеакмеистический текст написан в 1922 г. и содержит код некоторых основополагающих принципов школы. В типичной для акмеистов диалогичной манере автор вызывает намеренные ассоциации, в которых отзываются первый поэтический сборник его друга О. Мандельштама «Камень», его же статьи «Утро акмеизма» (1912) и «О природе слова» (1921–1922), а также инвариантный мотив лирики многолетнего оппонента В. Ходасевича (Орфей как образ поэта) и стихотворение «вождя» и «учителя» Н. Гумилева «Укротитель зверей» (1912):

Мы из каменных глыб создаем города,  
Любим ясные мысли и точные числа,  
И душе неприятно и странно, когда  
Тянет ветер унылую песню без смысла.

Или море шумит. Ни надежда, ни страсть,  
Все, что дорого нам, в них не сыщет ответа.  
Если ты человек – отрицай эту власть,  
Подчини этот хор вдохновенью поэта.

И пора бы понять, что поэт не Орфей,  
На пустом побережье вздыхавший о тени,  
А во фраке, с хлыстом, укротитель зверей  
На залитой искусственным светом арене (1, 493).

Напечатан текст был в 1923 г. уже в Берлине. Апологичность его по отношению к акмеизму очевидна. Впоследствии это стихотворение Иванов не будет включать в свои сборники. Однако образы из него получат развитие в очерке 1931 г., написанном к 10-летию со дня гибели Гумилева, и обретут новое наполнение. В фина-

ле очерка-воспоминания Иванов говорит о глубоком человеческом и творческом одиночестве поэта, о его миссионерстве: «Гумилев погиб не столько за Россию, сколько за поэзию...». А дальше идут довольно жестокие строки о безрезультатности гумилевского подвижничества, напоминающего донкихотство: «...при всех своих литературных успехах – он был прав, считая себя неудачником. Всю жизнь он, как укротитель, хлопал бичом, готовый быть растерзанным, а звери отворачивались и равнодушно зевали...»<sup>22</sup>.

Между стихотворением и очерком лежит почти десятилетний период биографии Иванова, вместивший как нелегкий опыт эмиграции, так и процесс освобождения от комплекса «подмастерья» из «Цеха». Результатом этого процесса стало, как известно, обретение собственного голоса и статуса подлинного мастера. Антиномичность содержания образа укротителя из очерка по отношению к стихотворению 1922 г., думается, можно объяснить этим освобождением.

Мотив зодчества, затронутый в стихотворении, а также образы Орфея и укротителя зверей восходят к различным ипостасям Аполлона. По версии Климента Римского, Орфей был сыном Аполлона, как известно, унаследовавшим его магическую силу искусства<sup>23</sup>. А среди функций Аполлона были и такие, как пастух, «повелитель мышей», «убийца волка», а также – Мусaget, т. е. «предводитель муз». Именно об этих родовых чертах в Орфее напоминает поэт. Однако в стихотворении волшебная сила песнопений Орфея поставлена под сомнение. По мнению автора, новой эпохой гораздо больше востребован поэт-укротитель, т. е. Орфей-укротитель. В трагическое для русской литературы время, когда смерть Блока и Гумилева в августе 1921 г. повергла в тревогу, растерянность, тяжкие предчувствия оставшихся в живых, Иванов решает напомнить о мужественно-организующей миссии поэта.

Примечательно, что близки к этому и суждения Мандельштама, примерно в это же время заканчивавшего статью «О природе слова». По Мандельштаму, с которым Иванов всю жизнь не прекращал мысленного диалога, самой пореволюционной эпохой романтику и «идеалисту-мечтателю» Моцарту противопоставлен «строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира»<sup>24</sup>. Акмеизм, по мысли Мандельштама, по-прежнему актуален, ибо созидателен, вместе с ним «в русской литературе возродилась хозяйственная сила»<sup>25</sup>. Казалось бы, противоречие: Мандельштам – поэт, в чьем творчестве орфический дискурс и насыщен, и важен, выбирает ремесло и Сальери. Но противоречия нет. Возродивший в русской литературе «хозяйственную силу» акмеизм не отменял актуальности орфического мифа. Рассуждения Мандельштама резонируют распространенным в начале века идеям Ницше о том, в частности, что всякий художник – «визионер par excellence» и о том, что в Орфее воплощен «мистический синтез обоих откровений» – Диониса и Аполлона, – что он «соединяет обе стихии»<sup>26</sup>. Для Мандельштама – очевидного наследника орфической традиции – поэт, одержимый «хозяйственностью», еще и хранитель слова. А слово – «плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание»<sup>27</sup>.

Лирика зрелого Г. Иванова, не утратившая прежнего блеска, но, напротив, открывшая новые грани мастерства поэта (например, исключительную музыкальную

точность), повествует о мучительном опыте подобного «двойного бытия». В поздней поэзии Иванова, «преодолевшего» программную жизнерадостность акмеизма, сливаются, не переставая бороться, вечно противостоящие начала – диониссийский трепет перед тайнами бытия («Гляди в холодное ничто, / В сияньи постигая то, / Что выше пониманья») (1, 341)) и стихия аполлинийского сна, побеждающего время и «эмигрантскую быль». То есть, явственно определились знаки орфической природы этой лирики.

Сборники позднего Иванова эксплицируют его катастрофическое мироощущение, представление о том, что «распад атома», энтропия всего и вся приобретает тотальный и необратимый характер, и снова, как в 1922 г., он видит, что даже музыка – главное оружие растерзанного Орфея – не спасет от крушения: «Да, я еще живу. Но что мне в том, / Когда я больше не имею власти / Соединить в создании одном / Прекрасного разрозненные части» (1, 258).

Однако аполлоническая составляющая сознания поэта противится этой обреченности и инспирирует орфеевский *бустрофедон* – поворот, или разворот<sup>28</sup>. Ивановские «наобороты», по слову Игоря Чиннова, хорошо знакомые знатокам его поэзии («Зевая сам от этой темы, / Ее меняю на ходу...» (1, 437) и др.), отражены и в его метапоэтическом дискурсе. Воспринимая мир в режиме «двойного зренья», поэт, не раз заявляя о бессмысленности искусства и его беспомощности перед лицом мирового зла, не раз настаивал и на том, что распаду не подлежит только мелодия / музыка. С каждым новым ее рождением рождается заново и поэт, т. е. Орфей: «...Проходит тысяча мгновенных лет / И перевоплощается мелодия / В тяжелый взгляд, в сиянье эпюлет, / В рейтузы, в ментик, в „Ваше благородие“ / В корнета гвардии – о, почему бы нет?...» (1, 377).

Есть и другие наглядные примеры орфических аллюзий в поэзии Иванова. Решающие моменты мистерии прочитываются в ряде ивановских сквозных мотивов и повторяющихся лирических жестах. Один из таких инвариантных мотивов – *катабасис* (схождение в ад): «Дно зеркальное. На дне. И / Никаких путей назад: / Я уже спустился в ад» (1, 569); «Мне больше не страшно. Мне томно. / Я медленно в пропасть лечу...» (1, 422) и др. С преисподней и финалом, неизбежным для всех, с мотивом схождения коррелирует мотив *дна*: «Добровольно, до срока / (Все равно – решено), / Не окончив урока, / Опускайтесь на дно...» (1, 361); «Голубая речка / Обещает мне / Теплое местечко / На холодном дне» (1, 398) и др. Довольно обширен в стихах и прозе Иванова топос *ада*. Чаще всего это метафора, связанная с оценкой реальности, но ад – это и поглощающая бездна за пределами жизни. Последовательно разрабатывает Иванов мотив эмиграции как воплощения ада или потустороннего мира: «...А чучела никто не догадался / В изгнание, как в могилу, унести» (1, 397); «...Ласково кружимся в вальсе загробном / На эмигрантском балу» (1, 363).

Антитезой схождению представлен у Иванова *анабасис* – восхождение. Примечательно, что в 1925 г. одним из парижских издательств была опубликована переведенная на русский язык Г. Ивановым и Г. Адамовичем поэма будущего Нобелевского лауреата Сена-Жона Перса<sup>29</sup> «Анабасис», в которой шла речь о духовных исканиях главного героя, его скитаниях по пустыне и открывшихся ему истинах. Траектория анабасиса намечается в этот период и в собственной лирике поэта:

Закроешь глаза на мгновенье  
И вместе с прохладой вдохнешь  
Какое-то дальнее пенье,  
Какую-то смутную дрожь.

И нет ни России, ни мира,  
И нет ни любви, ни обид –  
По синему царству эфира  
Свободное сердце летит (1, 275).

Но главный знак орфической природы ивановской поэзии – ее мелодический лад. В статье «Ритм как теодицея» С. С. Аверинцев, выдвигая мысль о соответствии формы и содержания как о «соответствии контраста», основные аргументы выводит из поэзии Пушкина. Духовная, религиозная ценность пушкинской поэзии, по Аверинцеву, именно «в неуклонной верности контрапункту, в котором человеческого голосу, говорящему свое, недоброе, нестройное, отвечает что-то вроде хора сил небесных – через строфику, через отрешенную стройность ритма»<sup>30</sup>.

Подобная стройность «формы», преодолевающей противоречивость, страстность «содержания» – важнейшее качество поэзии Иванова, как это видно в одном из его «кошунственных» стихотворений:

Листья падали, падали, падали.  
И никто им не мог помешать...  
От гниющих цветов, как от падали,  
Тяжело становилось дышать.

И неслось светозарное пение  
Над плескавшей в тумане рекой,  
Обещая в блаженном успении  
Отвратительный вечный покой (1, 429).

Классическая чистота ритма, создаваемого в духе поэтов XIX в. чередующимися 3 и 4-стопными строками анапеста, изысканная звуковая организация (глубокая рифма «падали» / «падали», «пение» / «успении») – все это «контрапунктически спорит» с протестными вербально выраженными смыслами текста, гармонизирует их.

Строгость и торжественность интонации, несмотря на эпатазирующую образность, говорят нам все же об «оправдании Бога», пусть и не так, как хотелось бы, управляющего миром. Говорят о трудном принятии хода вещей и бытия, в котором так много темных сторон. Ритм (мелодия) делает текст *теодицеей*. Яркий пример апофатического сознания и наследования орфической традиции, как выяснилось с течением времени, ставшей чрезвычайно важной для поэтов, сформированных эпохой модерна.

## Примечания

- <sup>1</sup> Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века. СПб.: Рус. христиан. гуманитар. акад., 2010. С. 253.
- <sup>2</sup> Флоренский Павел, свящ. Сочинения: в 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 180–181.
- <sup>3</sup> Исупов К. Г. Указ. соч. С. 253.
- <sup>4</sup> Бердяев Н. А. Судьба России. М.: Эксмо, 2007. С. 21.
- <sup>5</sup> Исупов К. Г. Указ. соч. С. 259.
- <sup>6</sup> Адамович Г. В. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 248.
- <sup>7</sup> Жажоян М. Случай Орфея // Знамя. 1999. № 6. С. 157–158.
- <sup>8</sup> Цветаева М. Стихотворения и поэмы. М.: Правда, 1991. С. 76.
- <sup>9</sup> Жажоян М. Указ. соч. С. 157–158.
- <sup>10</sup> Миркина З. Невидимый собор. О Рильке. Из Рильке. О Цветаевой. Святая святых. СПб., 1997. С. 178; Айзенштейн Е. Борису Пастернаку – навстречу! Марина Цветаева. СПб., 2000. С. 87.
- <sup>11</sup> Цветаева М. Указ. соч. С. 247.
- <sup>12</sup> Обухова Э. Двадцать лет спустя: памяти Иосифа Бродского // Вторая навигация: альманах. Харьков: Права людини, 2016. Вып. 14. С. 233.
- <sup>13</sup> Там же. С. 234.
- <sup>14</sup> Цветаева М. И. Об искусстве. М.: Искусство, 1991. С. 398.
- <sup>15</sup> Асоян А. А. Орфическая тема в культуре Серебряного века // Вопр. лит. 2005. Июль-авг. С. 65.
- <sup>16</sup> Иванов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 1. С. 493. Далее лирика Г. Иванова цитируется по данному изданию с указанием номера тома и страницы.
- <sup>17</sup> Асоян А. А. Указ. соч. С. 65.
- <sup>18</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 331.
- <sup>19</sup> Там же. С. 333.
- <sup>20</sup> Одоевцева И. На берегах Сены. М.: Худож. лит., 1989. С. 157.
- <sup>21</sup> Там же. С. 165.
- <sup>22</sup> Иванов Г. Собр. соч.: в 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 3. С. 554.
- <sup>23</sup> Мифологический словарь / под ред. Е. Мелетинского. М., 1990. С. 56.
- <sup>24</sup> Мандельштам О. Собр. соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 187.
- <sup>25</sup> Там же. С. 186.
- <sup>26</sup> Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Худож. лит., 1993. С. 141.
- <sup>27</sup> Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 170–171.
- <sup>28</sup> Бустрофедон (от греч. *Bus* – бык, и *strephein* – поворачивать) – бычий ход. Когда плуг достигает края поля, бык поворачивается и движется в обратную сторону. Так называлось и греческое письмо с меняющимся направлением строки.
- <sup>29</sup> Псевдоним Алексиса Леже. Перс дожил до 88 лет и умер в 1975 г. в своем имении в Провансе, в департаменте Вар, в местечке Йер, том самом, где в 1958 г. скончался Георгий Иванов.
- <sup>30</sup> Аверинцев С. Связь времен. Киев: Дух і літера, 2005. С. 410. (Собрание сочинений / С. Аверинцев; т. 4).

## РАЗДЕЛ 3. ПУБЛИКАЦИИ SECTION 3. PUBLICATIONS

УДК 821.161.1-94.09

**Т. М. Двинятина**

### **Записная книжка И. А. Бунина 1944 г.: свод жизни и путеводитель по творчеству<sup>1</sup>**

В статье представлены материалы записной книжки И. А. Бунина, хранящейся в Русском архиве в Лидсе. Приводятся выписки Бунина из значимых для него авторов, составлявших круг его постоянного чтения и, в частности, чтения весны – осени 1944 г., намечаются их связи с мироощущением Бунина, выводящие к глубинным темам его творчества: жизнь и смерть, прошлое и вечное, мир и бессмертие, память и воспоминание.

Ключевые слова: русская эмиграция, И. А. Бунин, источники, биография, записные книжки

**Tatiana M. Dvinyatina**

### **I. A. Bunin's 1944 Notebook: summary of his life and a guide to his works**

This article is based on one of Ivan Bunin's notebooks from the holdings of the Leeds Russian Archive at the University of Leeds. It presents extracts Bunin made from the works of authors who were special for him and to whom he constantly returned, in this case between the spring and autumn of 1944. Their connections with Bunin's worldview are explored, revealing such underlying themes of his writing as life and death, the past and eternity, peace and immortality, memory and remembering.

Keywords: Russian emigration, I. A. Bunin, sources, biography, notebooks

Среди немногих сохранившихся записных книжек Бунина одна<sup>2</sup> – заполнявшаяся с апреля по ноябрь 1944 г. – занимает особое место. На ее обложке написаны инициалы «Ив. Б.» и зачеркнутое позже название «Записки и заметки». В самой книжке почти нет отражения сиюминутных дел и впечатлений (для них были дневники) и немного творческих набросков «на память» (для таковых у Бунина были другие тетради, на обложке одной из них так и написано: «Копилка»<sup>3</sup>). На ее страницах собраны самые сокровенные, главные для Бунина мысли о мире и жизни. Но если она и предназначалась изначально для сведения их воедино из других, более ранних и не дошедших до нас источников, то очень скоро, судя по датам, Бунин стал заполнять ее спонтанно, по мере чтения и перечитывания любимых книг. Уже невозможно выяснить, сколько других таких же записных книжек или похожих на нее было в разные годы у Бунина и сколько (и когда) он уничтожил вместе с письмами, дневниками и иными материалами своего архива<sup>4</sup>. Понятно лишь то, что эта книжка – синяя тетрадь на спиральной пружине, исписанная от первой до

последней страницы (всего 44 листа), – представляет собой уникальный документ внутренней, интимной биографии Бунина, оказывающийся ключом к лирико-фило-софскому миру его поздних лет и, учитывая константный, со временем только расширяющийся характер его мировосприятия, к Бунину *вообще*, каким он явился и остался в русской литературе.

Основная тема и тональность всей тетради – умпостижение вечного и личного прошлого, вечного и личного настоящего, сверхчувственное усилие заглянуть за их границы и попытка сопряжения одного с другим, совершаемые «в *большом времени*, в том времени, где отсутствует протяженность и господствует синхрония вечных ценностей»<sup>5</sup>. В неизбывном человеческом желании отгадки Бунин снова и снова ищет ее в самых разных источниках и в самых разных плоскостях.

Точкой отсчета, при всех распахнутых в прошлое и вечное окнах, для Бунина оставалась русская литература XIX в., начинающаяся для него с Жуковского, как с Жуковского начинается и эта тетрадь:

Жуковский:

«Зачем душа в тот край стремится,

Где были дни, каких уж нет?»

Вечное человеческое страдание! И мое постоянное теперешнее.

1. 4. 44. Grasse, A. M.<sup>6</sup>

Явленный здесь словесный принцип – цитата и собственный комментарий к ней – сохранится на протяжении всей тетради, большинство выписок в которой предстают первыми репликами в разговоре, который Бунин вел наедине с книгами и своей памятью<sup>7</sup>. Чуть ниже на той же странице – новый тип записи, но опять о том, кого Бунин считал не только «од<ним> из корифеев русской литературы», но и человеком, волею несправедливой судьбы лишенным общей с ним фамилии<sup>8</sup>:

Жуковский родился в 1793 г., умер 12 апр. 1852 г. – в 1 ч. 27 м. ночи в Баден-Бадене. Всего 69 лет<sup>9</sup>.

Сразу следом запись о датах жизни Пушкина, его брата, сестры, жены. Позже будут выписки из стихов. Например:

Там, где море вечно плещет  
На пустынные скалы,  
Где луна теплее блещет  
В сладкий час вечерней мглы...  
Что ни слово, то волшебство!

и записи, позволяющие точнее представить себе облик Пушкина:

По свидетельству многих, в том числе кн. Вяземского, Пушкин читал стихи „плохо, торопливо“. А как уверял меня Ходасевич, что он „пел“ их!

Нащокин:

„Пушкин был невысок ростом, шатен, с сильно выжимыми волосами, с голубыми глазами необыкновенной привлекательности...“<sup>10</sup>

Думаю, что это наиболее верный портрет.

Рост Пушкина – 2 арш<ина> 5 в<ершков>.

Умер в 2 ч. 45 м. (29 янв. 37 г.).

В Пушкине Бунин находит подкрепление одной из главных своих идей: «пока живешь – не чувствуешь жизни»<sup>11</sup>, и, выписывая строки из послания «Князю А. М. Горчакову» (1817): «„Я счастлив был, не понимая счастья“ (Пушкин)», тут же добавляет: «Никогда не понимаешь вполне». Вместе с тем, ощущение своей принадлежности пушкинскому миру, своей органической связи с ним (см. бунинские записи «Думая о Пушкине» и «пушкинские» страницы «Жизни Арсеньева») выливается в воспоминания, подсказанные именем Пушкина, но с ним самим не связанные, и в замыслы будущих заметок:

Внучка Пушкина, Елена Александровна, дочь „Сашки“, первенца Пушкина, по мужу фон Розен-Мейер, умерла в Ницце в клинике, после второй операции живота, 14 авг. 1943 г. Одно время была арестована немцами, думавшими, что она еврейка.

Я много встречался с ней. Нужно о ней написать<sup>12</sup>.

Если внимание к Пушкину и Жуковскому было почти родственным, по-человечески заинтересованным и эстетическим, то опору своему мировоззрению Бунин искал, скорее, в других своих «вечных собеседниках». Больше всего выписок в этой тетради он делает из Марка Аврелия и Л. Н. Толстого. Марк Аврелий был и для Толстого одним из наиболее значимых философов прошлого (его имя более шестидесяти раз встречается в толстовском сборнике «Мысли мудрых людей на каждый день», 1903), и стал таковым для Бунина. Однако для Толстого был важен прежде всего моральный пафос записок римского императора, а Бунину были созвучны его мысли об одиночестве человека перед неумолимостью быстротечной жизни, которые он находил необыкновенно современными, как и сочинения некоторых других древних авторов<sup>13</sup>. В 1944 г. в руки к Бунину попадает, по всей видимости, книга Марка Аврелия «Наедине с собой. Размышления» с биографическим очерком С. Котляревского (М., 1914), и он выписывает:

„Наедине с собою“ Марка Аврелия (Марк Анней Вар; родился в 121 г., умер 17 марта 180 г.):

– Атеизм противоразумен.

– Все проходит, исчезает, превращается в миф, но и миф не вечен: есть только настоящий миг.

– Жизнь – миг; ее сущность – вечное течение; ощущение – смутно; тело – бренно; душа – неустойчива; судьба – загадочна; слава – недостоверна... Все относящееся к телу, подобно потоку, относящееся к душе – сновидению и дыму... Жизнь – борьба и странствие по чужбине.

– Кто видел настоящее, видел уже все, что было в вечности и что еще будет в беспредельном будущем <на полях: НВ. – *поздняя карандашная помета Бунина*>.

Марк Аврелий:

„Люди всегда будут делать одно и то же, хоть ты разорвись на части“.

Это особенно вспоминается теперь.

<...>

„Смотри снова на вещи так, как смотрел на них некогда: в этом и есть воскресение“.

Это возможно только отчасти. И как больно!

Пожалуй, главное, в чем совпадали для Бунина Марк Аврелий и Толстой, заключалось в стоицизме перед загадкой мира, в котором человек обречен жить без уверенности в воскресении, но в горячем чаянии его как продолжения бытия, придающего земному существованию непреходящий смысл. Но у Толстого это было овеяно ясным ощущением божественного присутствия и поиском того, что в этом мире и в этом присутствии есть я<sup>14</sup>.

Толстой (Рахманову, в <18>89 г.):

«Ум, знаете, как бинокль, развертывать надо до известной степени, а дальше вертеть – хуже; так и в вопросах о жизни и зачем жить? Помилуй Бог»<sup>15</sup>.

Толстой (30 апр<еля> 1909 г.)

„Вчера в середине дня было состояние умиления до слез, радости сознания жизни, как части проявления Божества – и благодарности кому-то, чему-то великому, недоступному, благому, но сознаваемому“<sup>16</sup>.

Изумительный человек.

„Бог есть то высшее, духовное, которое одно есть и с которым мы можем входить в общение, сознавая его в себе“<sup>17</sup>.

Иного понимания Бога не вижу.

Толстой:

„Я жил не 59 лет, не 59 тысяч лет, не 59 секунд. Ни мое тело, ни время его существования не определяют жизни моего я. Что я такое? Нечто думающее и чувствующее, т. е. относящееся к миру своим совершенно особым образом. Только это сознаю я своим я и больше ничего. Когда и где я родился, когда и где начал чувствовать и думать, решительно ничего не знаю...“

„Жизнь моя проявляется во времени и пространстве, но это только проявление ее. Сама же жизнь, сознаваемая мною, сознается мною вне времени и пространства. И потому смерти нет. Смерть есть только никогда не прекращающееся движение вещества...“<sup>18</sup>

Беда только в том, что при этом последнем „движении вещества“ уже ничего не будешь „сознавать“.

Бунин именно что «дальше вертел бинокль», рвался за тот предел, перед которым Толстой смирялся, и острота его экзистенциального переживания каждый раз оборачивалась «бедой». В чем он особенно не мог согласиться со своим учителем, так это в «вопросах пола», разрешение которых было в его представлении близко к разрешению вопросов самой жизни в ее космической глубине и пульсации. Столь же настойчиво он бился над оправданием вещественности – и в переплетении со стихией эроса – не только перед лицом вечности, но и в самой вечности.

Толстой:

„Можно смотреть на половую потребность как на тяжелую повинность тела (так я смотрел всю жизнь) и можно смотреть как на наслаждение (я редко впадал в этот грех)“.

Вздор и ложь.

Писал в дневнике в 1853 г.: „Каждая женская голая нога мне кажется принадлежит красавице“. Не очень-то „тяжелой повинностью“ казалась тогда „половая потребность“!

А главное, все это совсем не идущие к делу слова – повинность, наслаждение... В этой „потребности“ все в тысячу раз сложнее, глубже, таинственнее – невыразимей.

Толстой (в старости):

„Зенит физической силы и даже склон к уменьшению ее – самое напряженное половое время“.

Нет, самое напряженное – именно склон<sup>19</sup>.

Сразу после второго фрагмента Бунин записывает:

(х)<sup>20</sup> В последние годы моего существования на земле, в вещественном воплощении, я стал наконец уже полностью, всем существом своим, понимать, чувствовать то, что есть *вещественность* мира – природы, жизни, тела, женщины, любви... По христианскому пониманию, жизнь вещественным есть нечто бесовское. И вот – сугубое чувство вещественного – „седина в бороду – бес в ребро“. Какое ничтожное, глупое толкование дали этому замечательному изречению!<sup>21</sup>

В то же время Бунин знакомится с дневником швейцарского эссеиста и мыслителя Анри-Фредерика Амиеля: выписки из него напрямую соотносятся с его «толстовскими» размышлениями (дневник Амиеля в 1894 и 1905 гг. издавался в переводе М. Л. Толстой под редакцией и с предисловием Л. Н. Толстого).

Дневник Амиеля (1821–1881 г.)

„Надо отойти от всего, что может быть потеряно, и привязаться только к вечному“ (1848 г.).

Бесконечно печальные слова. Следствие отчаяния.

„Сделай завещание всего того, что ты передумал и перечувствовал“ (1849 г.)

Легко сказать! А как хочется сделать это!

„Быть непонятым даже теми, кого любим, вот чаша горечи и крест жизни“ (1849 г.)

Да, да.

„Ничто так не похоже на гордость, как уныние“ (1850 г.)

Удивительно верно.

„Жить – беспрерывно желать“ (1852 г.)

Еще верней.

„Весенне<е> умиление, ты вновь посетило меня!“ (1852 г.)

Ах, это вечное – и такое обманчивое – умиление! Еще до сих пор испытываю его.

„Сделаться бы опять молодым, простым, жить настоящим, быть наивным, счастливым, благодарным!“

Если бы, если бы! Только нет – молодость неблагодарна.

„Нынче мне 31 год. Самая прекрасная поэма – это жизнь, жизнь, представляющая перед Богом в малом виде вечную и божественную поэму“.

Божественную – и страшную.

„Преимущество мое перед другими в том, что я присутствую при драме своей жизни, сознаю трагикомедию своей судьбы“ (1852 г.).

Вот, вот – драма, трагикомедия. Я тоже всю жизнь „присутствую“.

„Вчерашний день так же далек от меня, как прошлый год“ (1856 г.).

„Счастье должно быть молитвой – и несчастье также“.

„Слезы, горесть, уныние, обманы, оскорбления, хорошие и дурные мысли, решения, нерешительность, взвешивания – все это наша тайна, все это может быть понято только Богом“.

Каждая фраза восхитительна.

„Я люблю только совершенство – или шутку“ (1862 г.)

И это – до чего *мое!*

„В основе всего – печаль, как в конце всех рек – океан“ (1864 г.)

Только один Толстой оценил этого удивительного, бесконечно прекрасного человека.

Через несколько страниц следует еще один «обмен репликами», ключевой для *поэтической антропологии* Бунина:

(х) Дневник Амиеля:

„Всякая жизнь имеет свое величие“.

И величие, и убожество, и божественное, и скотское, и красоту, и безобразия...

С весны по осень 1944 г. Бунин перечитывает Лермонтова (стихи, «Вадима» и «Героя нашего времени»), Тургенева («Переписку» и «Андрея Колосова»), А. К. Толстого (письма к будущей жене С. А. Миллер), Чехова, Герцена, почти всякий раз при-  
меряя на себя то, что задело его в сочинениях других:

Печорин о себе: „Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое воспоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу...“ Могу и я сказать это о себе.

Тургенев:

„Любовь вовсе не чувство; она – болезнь, некоторое особое состояние души и тела“.

„В жизни случается одно только неожиданное“.

Парадокс, но сколько в нем правды!

„Неизвестная даль, где призрак блаженства встает и манит среди тумана“.

Сладкий недуг всей моей жизни!

„В одной близости любимой женщины есть какая-то странная, сладкая, мучительная отрада“.

„Радостное торжество какого-то бессмертного счастья“.

И я это испытал – и, Боже мой, благодаря кому! Благодаря только себе? Нет, не совсем.

А. К. Толстой:

„Молясь, приближаешься к Богу, становишься *в независимость от своего тела*“.

Да, да.

„Нельзя быть художником одному – когда нет художников среди окружающих тебя“.

И я всю жизнь чувствовал это. И все-таки шел своим путем.

„Дурной запах в каналах Венеции, напоминающий хорошую пору моей жизни“.

И я пережил это.

„В этом мире, где я чужой“.

Да.

„Чувство необходимости любви“.

Да. Но почему, зачем? А без любви нет ничего.

Он же:

„У нашей души лишь одно окошко... Когда стены отпадут, вид откроется во все стороны... не будет больше времени, будет вечность...“

Которой мы решительно не будем ни знать, ни чувствовать!

Чехов о себе (в 89 г.):

„Для литературы у меня не хватает страсти“<sup>22</sup>.

Очень верно. Оттого так и забывается он: прочтешь – чудесно! – и забудешь.

Герцен („Былое и думы“):

„Жизнь... жизни, народы, революции, любимейшие лица возникали и менялись и исчезали между Воробьевыми горами и Примроз-Гилем<sup>23</sup>... Темза течет вместо Москвы-реки... и нет нам больше дороги на родину...“

Все как и у меня. Только вместо Темзы – Сена, Средиземное море. <...>

«Все как у меня...» – лейтмотив Бунина и при обращении к древним источникам. Он следует им, сравнивая с их тоской по родному краю – свою:

Великое одиночество Петрарки, его „Заальпийское убежище“... То, что и у меня: Alpes Maritimes

– и судьбу, поэтическую и человеческую, – с общей. Приводит выдержки из автобиографического «Письма к потомкам» Ф. Петрарки и тут же продолжает их от своего лица:

„От Франческо Петрарки потомству привет! – Ты, м<ожет> б<ыть>, пожелаешь узнать, что за человек был я? Суждения будут различны: ибо каждый говорит так, как внушает ему не истина, а прихоть...“ И не одна прихоть! Злоба, глупость – главное, глупость.

Так и обо мне „суждения будут различны“ – больше всего беспричинно злобны и глупы, глупы. Удивительное дело! Чем умнее человек, тем глупее о нем „суждения“.

Из того же источника:

Петрарка (в старости):

„Сочиненьца мои еще и до сих пор занимают меня“.

Увы, и меня.

Особой темой для Бунина были «Петраркизм и Лаурность... т. е. какое-то воплощение всего прекрасного, женского, во что-то одно во мне...»<sup>24</sup>. Он говорил об этом Г. Н. Кузнецовой еще летом 1933 г., и, вероятно, сам спектр этих переживаний

был связан для него именно с ней. Спустя более десяти лет, прошедших для Бунина под знаком долгого и мучительного расставания с Кузнецовой, он записывает:

„Петрарка любил только себя – и Лауру“.

То есть опять себя, свою выдуманную – думаю, что выдуманную – любовь к ней, жизнь ею? Если даже и так, это очень много, нечто очень сложное<sup>25</sup>.

В те же месяцы Бунин, очевидно, читает двухтомник Д. С. Мережковского «Данте» (Брюссель, 1939), главный герой которого интересен ему теми же двумя параллелями с собственной судьбой – изгнаннычества и любви. Он выписывает даты жизни Беатриче и Данте и слова:

Данте о ней (на смертном ложе ее):

– Так смиренно было лицо ее, что, казалось, говорило: всякого мира я вижу начало.

Глаза ее – его «возносившие выше сфер высочайших»<sup>26</sup>.

Из его собственных женских образов в записной книжке присутствуют три. Они возникают, когда выписки из книг чередуются с внезапными прорывами в собственное прошлое, и самым дальним оказывается воспоминание о первой жене, А. Н. Цакни: «Как Аня играла Годара в те первые дни осени <18>98 г.» (после рассуждений о нестерпимости «симфонии, сонаты» как бесконечно возобновляющейся «неразрешающейся атаки на рояль» – и по контрасту с ними), и через несколько страниц – в русле тех же горьких мыслей:

Первое представление „Чайки“ было 16 декабря 1898 г. Я был на нем с Аней...

Боже мой, как больно! Я был тогда женат всего третий месяц, ей было двадцать лет – да нет, лучше не думать!

Вторая жена, В. Н. Бунина упоминается в связи с литературным завещанием, в записи, датированной «посленобелевским» днем, 10 ноября 1944 г.:

Не знаю, кому останется мое литературное добришко. Пока завещано Вере.

А когда она умрет? Кто и, главное, как им распорядится? Ужасно...

Наконец, неутраченная боль от расставания с Г. Н. Кузнецовой сказывается в двух идущих друг за другом записях:

Большевизм, смерть Юлия... И потом вдруг конец лета <19>26 г.<sup>27</sup>

13. X. 44. Нынче видел во сне Г. совершенно с теми же чувствами, как когда-то (вставка: последующих точно не было). Значит, в нас *остаются* не только впечатления того, что было, но и пережитые тогда чувства.

Затронутые в двух последних записях темы внезапного перехода от полного несчастья к счастью (и наоборот) и *того, что остается* в нас (ощущением / воспоминанием), – сквозные для Бунина, они едины и для «уколов памяти», и для творческого метода. Да и многие другие фрагменты в этой тетради представляют собой одновременно и прекрасное личное автометаописание, и отражение художественных констант бунинского мира. К грани, на которой они смыкаются, из «больших» произведений Бунина ближе всего подходит «Жизнь Арсеньева», а из всего, что Бунин читает весной-осенью 1944 г., к «Жизни Арсеньева» ближе всего оказывается «Моя жизнь» Р. Тагора<sup>28</sup>:

(х) Рабиндранат Тагор:

„До сих пор я смотрел только глазами, теперь смотрю всем сознанием...“

Так же смотрю и я – „всем сознанием“ – уже давно и все больше и больше.

(х) Еще из Раб<индраната> Тагора, из его книги „Моя жизнь“ (то, что отчасти относится к „Жизни Арсеньева“):

„Я не знаю, кто рисует картины на полотне воспоминаний. Одно берет, другое опускает; порой рисует большое малым, порой малое – большим... Он рисует картины, но не пишет истории... Воспоминание о жизни не есть история жизни, но первозданное творение невидимого художника...“

„Улица, по которой мы проходим, кровля, под которой мы отдыхаем, еще не картины. Но когда кончается наш дневной путь и мы вечером оглядываемся на город, поля, реки и холмы, по которым вело нас утро жизни, они становятся картинами в свете уходящего дня. Так и я оглянулся на виденное, пережитое, когда пришел мой час... Я даю здесь картины своих воспоминаний – как литературное произведение. *Ошиблись бы те, кто захотели бы принимать это за попытку автобиографии*“.

Первая мысль дать *картины своих воспоминаний* в свободной от обязательной сюжетности, лирической манере пришла к Бунину в феврале 1911 г. во время путешествия к берегам Цейлона под влиянием открытого моря и чтения Мопассана («На воде»)<sup>29</sup>. То плавание стало одним из главных событий его внутренней жизни, о нем он вспоминает в двух записях тетради, следующих друг за другом и несомненно связанных между собой:

(х) Все еще вспоминаю – и так часто – наш долгий путь в Индийском океане. Вечность и безграничность неба, света – и времени. И какая-то райская радость – и покорная грусть в душе – чувство своей краткости в этом вечном.

(х) Безграничный простор мира, его непознаваемость – и ты в этом, ничего, ничего не понимающий: ни себя, ни окружающего, ни того, что есть жизнь и смерть, ни этой непостижимости, безграничности вселенной, ни Того, Кого мы называем Богом, Творцом, Правителем – ибо не может, не может быть ничто без Него.

Чуть позже (судя по расположению записи и дате – 30 июня 1944) Бунин «перечитал, уж не знаю в который раз, „Sur l'eau“ <„На воде“>: много плохого, даже наивного. Но есть и истинно прекрасное»: «Notre memoire est un monde plus parfait que l'univers: elle rend la vie à ce qui n'existe plus!» («Наша память – это мир, более совершенный, чем вселенная: она дает жизнь тому, что больше уже не существует»).

Кроме уже упомянутых авторов, Бунин заносит в свою тетрадь выписки из сочинений Гете, Гейне, А. Доде, М. Метерлинка, Гоголя, К. Павловой, о. А. Ельчанинова, А. Рубинштейна, упоминает о В. Гаршине, П. Н. Врангеле, А. Жиде, В. Брюсове, Н. П. Азбелеве, дает на страницу список литераторов, с которым ему довелось общаться в разные годы, на четырех страницах излагает свои размышления о русском юродстве, св. Михаиле Клопском и св. Прокопии Устюжском<sup>30</sup>, набрасывает воспоминания о Шалапине, приводит цитаты из записной книжки Бетховена и из дневника Жюля и Эдмона Гонкуров («„Прекрасное в литературе то, что уносит мечту за пределы изображаемого“. Очень хорошо сказано. Но сами Гонкуры, к несчастью, никогда не писали ничего такого»)...

Бунин несколько раз обращается к Св. Писанию: однажды цитирует Третью книгу Царств, начало главы 2 (и позднее отчеркивает на полях: «Я отхожу путем всей земли, но ты крепись и будь мужем...»), трижды – Псалтирь: в отрывке из псалма 39 подчеркивает ст. 6 и 8: «*Вот, Ты дал мне дни, как пяди, и век мой как ничто перед Тобою <...> И так чего ждать мне, Господи?*», в отрывке из псалма 41 подчеркивает: «*Бездна бездне откликается шумом водопадов Твоих; все воды Твои и волны Твои прошли надо мною*», приводит сокращенную цитату из псалма 60 «*Ты напоил нас вином изумления*» (ср. Пс. 60: 5) и продолжает сам: «*Мы напоены сверх всякой меры*»...<sup>31</sup> Как и в случае многих других книжных источников, далекий прообраз непосредственно связан с личным опытом: на странице, где начинаются выписки из Третьей книги Царств (переходящие в выписки из псалмов, за исключением последнего), заканчивается воспоминание о «своей» Палестине:

Я несколько раз в жизни видел издали всегда едва различимый в туманности Синай и всегда с какой-то величавой таинственностью в душе вспоминал, что Ягве (Иегова) был первоначально только Богом грозы, обитая на вершине Синая, и что грозные облака стали впоследствии Его херувимами, молнии – серафимами.

Наряду с выписками и фрагментами из прошлого, тетрадь «прошита» отрывочными воспоминаниями, зарисовками на будущее (в одну-две строки) и планами возможных сочинений:

Невский моих времен: вечно летящий.

(x) Ночь. Пустой дом совсем не то, если хоть кто-то спит в нем.

(x) «Люблю – значит живу».

(x) Каждый день, каждое утро – надежда на что-то!

(x) Чудесное старинное название завещания:

– *Душевная грамота*.

Умели когда-то говорить русские люди!

(x) Надпись на кладбищенском памятнике: *Omnes quidem resurgemus* – мы все воскреснем<sup>32</sup>.

(x) Прельщения памяти – хорошее заглавие.

Заглавие: Мед и полынь.

Написать о моей встрече с Рильке. Еще об Henri de Régnier. Как он говорил со мной о Дантесе и о Пушкине<sup>33</sup>.

(x) „Малость трагическая, но божественная всякого земного существования“.

Не помню, чье это.

Платон Каратаев Пьеру:

„Наше счастье, дружок, как вода в бредне: тянешь – надулось, а вытацишь – ничего нету!“

А все будем тянуть, все будем!

(x) Все, что есть в моем уме, в воображении, – *существует*.

Каким был для Бунина 1944 г., когда заполнялась эта тетрадь? В Грассе, где Бунины безвыездно жили уже несколько лет, это был последний год войны. С января шли беспрестанные, по несколько раз в сутки налеты. В середине февраля, после ухода итальянских войск (Италия вышла из войны еще осенью) юг Франции оказался в зоне немецкой оккупации, с началом которой Буниным как иностранцам грозила «эвакуация» (что вызвало не только панику, но и необходимость разослать вещи по знакомым, оставив себе только самое нужное). Весна выдалась очень поздняя: дни стояли необычайно ясные, солнечные, но воздух по-прежнему был ледяной. Первые записи Бунина в записной книжке совпадают со временем работы над «Чистым понедельником», оконченным 10 мая<sup>34</sup>. Следом написаны «Пароход „Саратов“», «Камарг», «Сто рупий» и «В одной знакомой улице». В то же время Грасс снова нещадно бомбят. 4 июня приходит известие о взятии Рима, через день начинается высадка в Нормандии, в конце июня – большое русское наступление на востоке. В течение всего года в дневнике Бунина перечни освобожденных городов и – заметки о перечитанных книгах: Стендаль, «Отец Сергей», «Декабристы», «Смерть Ивана Ильича», Лермонтов, Гоголь... В середине августа – высадка союзников на Лазурном берегу. «На рассвете 24-го <августа> вошли в Грасс американцы. Необыкновенное утро! Свобода после стольких лет каторги!»<sup>35</sup> Буквально через несколько дней ликование в Ницце («Говорят, Ницца сошла с ума от радости, тонет в шампанском»<sup>36</sup>) и в Париже (куда уже прибыл де Голль) приобретает новые оттенки: Сталин призывает советских пленных

вернуться на родину, в Париже ищут коллаборантов, в Ницце появляются «таинственные русские», которые представляются – «друзья<ми> советской России» и в разговоре с настоятелем местной церкви о. Николаем (Соболевым) «интересуются русскими, которые живут здесь»<sup>37</sup>. 1 октября 1944 г. в Париже создается «Союз русских патриотов» (позднее «Союз советских граждан»), его печатным органом становится газета «Русский патриот» (с весны 1945 г. – «Русские новости»), среди эмигрантов происходит резкая поляризация. 1 декабря Бунин записывает в дневнике: «Русские все стали вдруг красней красного. У одних страх, у других холопство, у третьих – стадность»<sup>38</sup>. 10 ноября – в тетради:

Накануне прочел слова „Гимна Советского Союза“: нечто ужасающее!

Сквозь грозы сияло нам солнце свободы  
И Ленин великий нам путь озарил,  
Нас вырастил Сталин на верность народу,  
На труд и на подвиги нас вдохновил.  
Мы армию нашу растили в сраженьях,  
Захватчиков подлых с дороги сметем,  
Мы в битвах решаем судьбу поколений,  
Мы к славе отчизну свою поведем...

И это „гимн“! Гимн одной из величайших держав мира! Убожество несказанное!  
Ниже пасть невозможно. И весь мир празднует это падение.

1944 год – последний год Бунина в Грассе (с мая 1945 г. Бунины живут в основном в Париже) и последний, когда Бунин чувствует себя относительно здоровым: со следующего года он все чаще болеет воспалением легких, лечить от которого его будут новейшим препаратом: Нобелевская премия 1944 г. по медицине присуждена А. Флемингу «за открытие пенициллина. Что это такое?», – спрашивает еще не знающая этого В. Н. Бунина<sup>39</sup>. В конце года Бунин диктует жене «литературное завещание» и 23 ноября пишет Б. К. Зайцеву: «Дни стоят совершенно райские, хотя и очень свежие. А чувствую себя плохо, очень слабо»<sup>40</sup>. Но впереди еще несколько лет насыщенной, драматической, творческой жизни. «Человек становится тем, о чем он думает», – записывает в тетради Бунин древнюю мудрость «Упанишад».

### Примечания

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 16–04–00107. Тексты И. А. Бунина публикуются с разрешения Thelvanand Vera Bunin Estate (©2017).

<sup>2</sup> Русский архив в Лидсе (РАЛ). MS. 1066 / 548.

<sup>3</sup> См.: РАЛ. MS. 1066 / 550. В этой «Копилке» собраны записи приблизительно 1947–1950 гг. См. также более ранние: РАЛ. MS. 1066 / 547, РАЛ. MS. 1066 / 549.

<sup>4</sup> Кроме этой тетради 1944 г. в архиве Бунина остались две другие не до конца заполненные тетради с разными выписками и записями (РАЛ. MS. 1066 / 551, РАЛ. MS. 1066 / 553) и два блокнота с записями, скорее, мемуарного толка (РАЛ. MS. 1066 / 555, РАЛ. MS. 1066 / 556).

<sup>5</sup> Сливницкая О. В. В «сопряжении» с Толстым / Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». Тула, 2013. С. 3.

<sup>6</sup> Строки из «Песни» В. А. Жуковского («Минувших дней очарованье...», 1818). Бунин повторит их в письме к Б. К. Зайцеву от 4 ноября 1944 г. (см.: Новый журнал. Нью-Йорк, 1980. Кн. 138. С. 157).

<sup>7</sup> Конечно, отдельную тему представляет собой последовательность и контекст записей, но ограниченные рамками статьи, мы оставляем этот предмет для полной публикации записных книжек Бунина, предполагаемой в одном из будущих томов «Литературного наследства».

<sup>8</sup> Кроме известных автобиографических признаний приведем также запись из этой тетради. Приводя первую строфу «Ночи» Жуковского («Уже утомившийся день...» и т. д.): «Сколько прекрасного у Жуковского!», Бунин добавляет: «Всю жизнь чувствовал я некоторую обиду, что из тысячи образованных русских людей разве, может быть, один знает, помнит, что никакой он не Жуковский, а Бунин».

<sup>9</sup> Запись дважды отчеркнута на полях и снабжена значком «NB». Судя по разным чернилам Бунин обращался к ней, по крайней мере, трижды.

<sup>10</sup> В действительности эти слова принадлежат не П. В. Нащокину (которого, возможно, имел в виду Бунин по ошибке), а его жене Вере Александровне Нащокиной (урожденной Нарской), которая начинает свои «Рассказы о Пушкине» с описания знакомства и внешности поэта. Они были впервые напечатаны в иллюстрированном приложении к «Новому времени» (1898. № 8115, 8122, 8129) и, видимо, по этой публикации (№ 8115) были известны Бунину (благодарю Т. И. Краснобородько за это указание). В приводимых ниже цитатах Бунин не всегда дословно точен, однако случаи расхождений с источником (как правило, незначительные) здесь не отмечаются.

<sup>11</sup> Из письма Бунина к неизвестному лицу, написанному после 19 марта 1892 г. (Бунин И. А. Письма 1885–1904 гг. / под общ. ред. О. Н. Михайлова; подгот. текста и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. М., 2003. С. 148–150).

<sup>12</sup> С. Е. А. Розен-Мейер Бунин познакомился 6 июня 1940 г. (Устами Буниных: дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / под ред. М. Грин: в 3 т. Frankfurt am Main: Посев, 1977–1982. Т. 3. С. 54. Запись от 25 июля 1940 г. Об участии Бунина в ее судьбе см. в частности: Бабореко А. К. Бунин. Жизнеописание. Изд. 2-е. М., 2009. С. 335–337. Бунин был знаком и с ее братом Николаем Александровичем Пушкиным.

<sup>13</sup> Так, еще летом 1932 г. Г. Н. Кузнецова отметила в дневнике, что «И. А. перечел Марка Аврелия», и привела его слова о Цезаре, сочинения которого таковы, что «и нам, читающим теперь, это кажется написанным в наши дни» (Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад / сост., подгот. текста, предисл. и коммент. А. К. Бабореко. М., 1995. С. 253).

<sup>14</sup> Сопоставлению Бунина и Толстого – равно как и описанию бунинского мироощущения – посвящены многие страницы работ О. В. Сливицкой, в которых вопросы, только обозначенные здесь, изложены полно и точно. Записные книжки Бунина служат доказательством от первого лица к ее выводам, сделанным на основе анализа художественных произведений задолго до того, как стало известно о самом существовании его записных книжек.

<sup>15</sup> Из письма Толстого В. В. Рахманову от 17 января 1890 г. (Минувшие годы. 1908. № 12. С. 295–297).

<sup>16</sup> Дневниковая запись Толстого от 30 апреля 1909 г. Ср. в дневнике Бунина от 6 марта 1941 г.: «Опять думал, посидев минут пять в саду и слушая какую-<то> весенн<ую> птичку, что иного представления о Боге, кроме Толстовского (его посл<едних> лет), не выдумаешь. Божественность этой птички, ее песенки, ума, чувств» (Устами Буниных. Т. 3. С. 86).

<sup>17</sup> Несколько измененная цитата из письма Толстого дочери, М. Л. Оболенской от 15 октября 1905 г. (Современные записки. 1926. Кн. 27. С. 285–286. Опул. по копии; Печать и революция. 1928. № 6. С. 121–122. Опул. по автографу. За сведения о публикациях, приведенные в примеч. 15 и 17, и ряд других библиографических указаний сердечно благодарю А. Я. Лапидус.

<sup>18</sup> В данном случае Бунин оба раза цитирует «О жизни» Толстого.

<sup>19</sup> Все цитаты из двух последних фрагментов взяты Буниным, видимо, из кн.: Жданов В. А. Любовь в жизни Толстого. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928.

<sup>20</sup> По всей видимости, знаком «х» отмечены записи, к которым Бунин возвращался впоследствии. Здесь они предваряются знаком «(х)».

<sup>21</sup> Здесь и далее курсивом выделены подчеркивания, сделанные Буниным.

<sup>22</sup> Из письма А. С. Суворину от 11 ноября 1893 г.

<sup>23</sup> Примроуз-Хилл (Primrose Hill) – холм на севере Лондона.

<sup>24</sup> Кузнецова Г. Н. Указ. соч. С. 277. Запись от 2 июня 1933 г.

<sup>25</sup> В данном случае, видимо, так записана фраза из биографического очерка М. Гершензона, послужившего предисловием к книге его (и Вяч. Иванова) переводов итальянского классика: «За исключением Лауры, Петрарка во всю свою долгую жизнь искренно любил только самого себя; он жил только для себя, только для себя учился и писал, одного себя изучал и одному себе удивлялся» (Гершензон М. Франческо Петрарка, 1304–1374 // Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1915. С. 9).

<sup>26</sup> Далее Бунин выписывает отрывки «Не мог найти в природе и в искусстве...», «Ты должен был свой путь направить к небу...», «Был час, когда паломников любви...», «В Италии, между двумя морями...» (все цитаты приведены в «Данте» Мережковского) и завершает этот фрагмент своими воспоминаниями об Италии.

<sup>27</sup> Старший брат Бунина Юлий Алексеевич Бунин умер в Москве 17 июля 1921 г., Бунин жестоко и долго переживал эту смерть. Летом 1926 г. (19 июля) он познакомился с Г. Н. Кузнецовой.

<sup>28</sup> Интерес к творчеству Р. Тагора сопутствовал Бунину начиная, по крайней мере, с 1913 г., когда Тагор получил Нобелевскую премию по литературе и двоюродный племянник и друг

Бунина Н. А. Пушешников взялся за перевод его главной книги «Гитанджали. Жертвенные песнопения». Под редакцией Бунина книга дважды вышла в 1914 г. (М.: Кн. изд-во писателей в Москве).

<sup>29</sup> См.: Двинятина Т. М. Иван Бунин: жизнь и поэзия // Бунин И. А. Стихотворения: в 2 т. СПб., 2014. Т. 1. С. 71. (Новая Библиотека поэта).

<sup>30</sup> О нем см. стихотворение «Святой Прокопий» (1916), вошедшее даже в текст «Жизни Арсеньева», опубликованный в собрании сочинений Бунина 1934–1936 г. (Берлин: Петрополис), позже Бунин его вычеркнул.

<sup>31</sup> Видимо, Бунин пользовался переводом Псалтири с западноевропейского или прямо с еврейского языка, поэтому указанные им номера псалмов (39 и 60) не совпадают с нумерацией в Псалтири, восходящей к греческому языку (38 и 59).

<sup>32</sup> Из латинского текста 1 Кор. 15: 51, в русском переводе: «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся».

<sup>33</sup> С Р.-М. Рильке Бунин познакомился весной 1925 г., неоднократно перечитывал его и высоко ценил. Кроме того, из записей в тетради следует, что Бунин намечал написать воспоминания о своих встречах с английской (новозеландской) писательницей Кэтрин Мансфильд (Мэнсфилд, 1888–1923), французской поэтессой Анной де Ноай (1876–1933), Е. М. Лопатиной (1865–1935).

<sup>34</sup> См.: Устами Буниных. Т. 3. С. 164–165. На следующий день рассказ был закончен, дата под автографом: «8 часов вечера, 10 мая 1944 г.» (РАЛ. MS. 1066 / 97).

<sup>35</sup> Устами Буниных. Т. 3. С. 169. Запись И. А. Бунина от 25 августа 1944 г.

<sup>36</sup> Там же. Т. 3. С. 171. Запись И. А. Бунина слов А. В. Бахраха, 30 августа 1944 г.

<sup>37</sup> РАЛ. MS. 1067 / 416–421. Дневник В. Н. Буниной, записи от 28 августа, 13 сентября 1944 г.

<sup>38</sup> Устами Буниных. Т. 3. С. 174.

<sup>39</sup> Там же. Т. 3. С. 172.

<sup>40</sup> Новый журнал. Нью-Йорк, 1980. Кн. 138. С. 161.

**Л. Д. Затуловская**

**Письма Леонида Андреева к родным  
из коллекции Орловского объединенного  
государственного литературного музея И. С. Тургенева**

Письма Леонида Андреева к родным из коллекции Орловского объединенного государственного литературного музея И. С. Тургенева позволяют понять роль семьи в его писательской судьбе и дополняют его литературное наследие неопубликованными биографическими материалами. Письма публикуются по автографам и машинописям Л. Андреева, сопровождаются вступительной статьей, аннотациями и комментариями.

Ключевые слова: Л. Андреев, письма, семья, Орел, музей Тургенева

**Liya D. Zatulovskaya**

**Leonid Andreyev's letters  
to relatives in collection of Orel I. S. Turgenev's United State Literary Museum**

Leonid Andreyev's letters to the relatives in the collection of Orel I. S. Turgenev United State Literary Museum allow us to understand the role of the family in the writer's fate and complement his literary heritage with unpublished biographical materials. Letters are published for L. Andreev's autographs and typescripts, they are accompanied by the introduction, annotations and comments.

Keywords: L. Andreyev, letters, family, Orel, Turgenev' museum

Обращение к писательскому наследию и биографии Леонида Андреева ставит перед очевидным фактом совершенно исключительного, может быть, даже первостепенного значения семьи в его писательской судьбе. Погружение в события этой безумно интересной, полной драматизма жизни одного из самых интересных художников слова конца XIX – начала XX в., которая сама по себе достойна стать сюжетом романа, еще более утверждает в мысли: пожалуй, мало найдется в истории русской литературы другого такого художника, чья творческая история так неразрывно связана с историей его семьи. Возможно, сама внутренняя психическая структура Леонида Андреева с ее обостренным чувством своей и чужой боли, которая транслировалась непосредственно в творчество, вкуче с лежащими на поверхности, и в то же время подчиненными этому обостренному чувству боли, фактическими моментами жизни писателя, была причиной этому.

Уже в ранней юности после смерти отца Андреев, будучи старшим из детей, взял на себя моральную и материальную ответственность за мать, сестер и братьев, беззаветно преданных ему, любимцу семьи, и не снимал с себя этой ответственности до последних дней. В свою очередь, по словам сестры писателя Р. Н. Андреевой<sup>1</sup>, «вся семья жила настроениями Л<еонида> больше, чем своими»<sup>2</sup>. Необычайно тяжелые годы, полные с одной стороны жестоких лишений, граничащих с

настоящей нищетой, а с другой – трогательного самопожертвования близких Леонида Андреева, – образовали столь прочную связь, которая только укреплялась с годами. Размышляя об этом феномене, Римма Андреева писала: «Я думаю, что наша, всей семьи, особенная близость с Леонидом, наша душевная спаянность с ним, которая не прерывалась никогда до самых последних дней его жизни – эта спаянность далась нам жизнью»<sup>3</sup>.

С годами круг родственников расширялся. В него входили, помимо его собственных жены и детей, жены братьев, мужа сестер, их дети – его племянники. Но Леонид Андреев всегда, по справедливости, считался главой этой большой, сложной, но все-таки необыкновенно дружной семьи. Как писала жена литератора С. А. Гарина и большая поклонница таланта Леонида Андреева, человека и писателя, – Нина Гарина, которая пристально следила за его жизнью: «Андреев <...> продолжал баловать, опекать и поддерживать всех их, без исключения, до конца жизни своей, с обычной теплотой, вниманием и чуткостью, равно относясь и к новым, входившим в его семью родственникам своим, независимо от степени их родства, не переставая быть и им – первым утешителем в их житейских горестях... И справедливейшим и мудрым судьей в их маленьких семейных неурядицах... Он пользовался в семье своей громадным авторитетом, которого он никогда не уронил. По натуре своей, Леонид Андреев был очень остроумен. Любил подурачиться, в особенности же любил всех „разыгрывать“»<sup>4</sup>.

Особенные отношения, сложившиеся в семье Андреева, помогали ему не только преодолеть тяготы жизни в трудное, полунищенское время и, образно выражаясь, выплывать на поверхность, не только сохранить физически его жизнь (известно, что главным препятствием Андреева на пути к самоубийству был страх причинить боль матери), тот душевный отклик, жертвенность и поддержка «домашних», которые писатель всегда находил в кругу семьи, имели громадное, иногда решающее значение для него как для художника. Близкие Андреева были ему родными не только по крови, или семейным узам, но помощниками в литературных делах и единомышленниками, воспринимали его боли и победы как свои собственные, помогая по мере сил справиться не только с бытовыми проблемами, но и с литературными неурядицами.

Собрание рукописно – документального фонда Объединенного литературного музея Тургенева в Орле хранит реликвии андреевской семьи: письма Леонида Андреева, воспоминания и переписку его родственников, которые отражают внутренние семейные взаимоотношения, основу коих составляла глубокая душевная и духовная близость, взаимная заинтересованность в благополучии каждого через неустанную заботу друг о друге. Не случайно Леонид Андреев убежденно писал матери: «не у всякого такая семья как наша»<sup>5</sup>. Открытость, которая присутствует в представленных ниже письмах из коллекции ОГЛИМТ, дает возможность еще раз высветить штрихи к портрету Леонида Андреева, человека и писателя. Кроме того, проникнутые присущим ему юмором и трепетным отношением к близким, эти письма часто являются интересными образчиками эпистолярного жанра.

Десять корреспонденций Андреева к родственникам охватывают временные рамки с 1906 по 1916 г., т. е. 10 лет. Из них полностью, в газетном и журнальном

вариантах, были напечатаны два письма – к матери, Анастасии Николаевне<sup>6</sup> и двоюродной сестре Е. Н. Намвриной<sup>7</sup>. Решение представить письма в повторной публикации с расширенными комментариями было принято по причине труднотупности источников. Два письма частично цитировались в книге Кен Л. Н., Рогова Л. Э. «Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками».

Письма публикуются по автографам и авторизованным машинописям, хранящимся в рукописно – документальном фонде Орловского Объединенного Государственного литературного музея И. С. Тургенева в фонде Леонида Андреева. Тексты печатаются в соответствии с современной орфографией, за исключением написания, характерного для стиля Леонида Андреева – индивидуальной пунктуации и прописных букв в названиях месяцев. В ломаных скобках восстанавливаются сокращенные слова. Порядок размещения писем, сгруппированных по адресатам, производился в хронологическом порядке. Перед каждой группой помещены краткие поясняющие статьи. Уточненные датировки, сведения об упоминаемых лицах и событиях оговариваются в комментариях.

Приношу искреннюю благодарность Л. Н. Кен (Санкт-Петербург) и Р. Дэвису (Великобритания) за помощь, оказанную при подготовке публикации.

\* \* \*

Хронологически самые ранние из публикуемых писем адресованы Леонидом Андреевым старшему из его братьев – Павлу Николаевичу (1878 –1923) и его первой жене Анне Ивановне (1878–1953).

В рукописи, озаглавленной «Память о Павле Николаевиче Андрееве», Анна Ивановна, оставила зарисовку психологического портрета П. Н. Андреева: «Павел был брат Леонида не только по крови, но и по духу, самым близким, самым родственным ему. Выростал сам и складывался характер Павла под непосредственным влиянием Леонида его переживаний и настроений <...>. Был он цельным носителем „андреевского“, что пронес в своей жизни и писательстве Леонид»<sup>8</sup>.

В рабочих записях к воспоминаниям сестра Леонида Андреева Римма отвела отношения Павла и Леонида Андреевых особую роль: «П<авел> не только любил, берег жизнь и здоровье Л<еонида>, оберегал его от часто слишком назойливых, он нянчился с его настроениями, состояниями, тревогами. Он буквально жил жизнью Л<еонида>, и Л<еонид> это знал и ценил его. И знал, что во всякую минуту, когда бы потребовалась рука друга, это была бы рука П<авла>»<sup>9</sup>.

Уже после смерти П. Н. Андреева в 1925 г.<sup>10</sup> в третьем выпуске альманаха «Литературная мысль» были опубликованы ее воспоминания о брате, написанные буквально кровью сердца.

33 письма Л. Н. Андреева к брату и невестке были напечатаны Л. Н. Ивановой и Л. Н. Кен в журнале «Русская литература» за 2003 г.<sup>11</sup> Они дают представление о тех глубоких внутренних не только родственных, но и духовных связях Леонида и Павла Андреевых, которые существовали между ними на протяжении всей их жизни. Таким образом, эти несколько писем дополняют вышеупомянутую публикацию.

Публикуемые письма написаны Андреевым во время зарубежных поездок: три письма из Германии относятся к 1906 г., куда писатель уехал с женой Александрой Михайловной Андреевой в ноябре 1905 г., опасаясь преследований полиции.

Произошедшая через несколько месяцев после этих строк трагическая смерть Шурочки разделила жизнь Андреева на «до» и «после».

В письме 1914 г., которое относится к итальянскому путешествию Леонида Андреева со второй женой Анной Ильиничной Андреевой, упоминается младший брат писателя Андрей.

И по объему, и по содержанию письма очень лаконичны, написаны в характерном для Андреева юмористическом тоне. Одним из объектов безобидных насмешек выступает нос Павла Николаевича, который, по воспоминаниям Анны Ивановны, был частой причиной шуточных споров братьев. Однако за юмором скрываются конкретные семейно – бытовые проблемы, вопросы, связанные с литературным творчеством, семейная драма Павла Николаевича – разрыв с Анной Ивановной и ее уход к младшему из братьев Андреевых – Андрею; упоминается работа над пьесой «Савва».

1

Берлин, 1906 г., января 13<sup>12</sup>

С Новым годом и квартирой. Да возрастет твой нос как кедр Ливанский. Заложим твой велосипед<sup>13</sup>. Твой Л.

2

Мюнхен, 10 февраля 1906 г.<sup>14</sup>

Павлушка и Аня<sup>15</sup>! Здравствуйте! Скоро напишу. Работаю над вещью к<отор>ая, Павел, как раз подходит к желаниям твоего последнего письма<sup>16</sup>. Ого-го!

3

< Глион. Швейцария. Конец марта – начало апреля 1906 г.><sup>17</sup>

Пашка! Чертова кукла! Анна! Жена Чертовой куклы! Андрей! Брат чертовой куклы, спаситель чертовой куклы и жены чертовой куклы, и ребенка чертовой куклы!<sup>18</sup> Ребята! Черти! Вы напишете? Ей Богу! Ежели что... Черти! Особенно ты, Пашка. Береги нос; серьезно – очень я скучаю о твоём носе. Отроду я так за тебя не беспокоился – спать не мог. Порт – Артуру!! Черт! Черти. Ребята! Милые чер<ти>.

Рим, 2 Марта, 1914 г.<sup>19</sup>

Пашетта<sup>20</sup>! Тут каждый день такие закаты, а в праздники даже бывает по два. Я еще ни разу не видал, но рассказывают. Будь и ты, как это небо: пламенно, бурен, но трезв. Склоняйся, как эти деревья, но не лмайся, ибо они также трезвы<sup>21</sup>. Скажи Дрюнечке<sup>22</sup>, что вся римс<кая> архитектура ждет его. Я рассказывал Форуму про свою дачу и Форум очень смеялся, что тоже смеет еще разваливаться. А Палатин хо-

чет посмотреть, Кривитнал<sup>23</sup> же явно завидует. Бодришь, гуляй, уважай жен, но своей не желай. Твой брат Леонид. Петр Дермов<sup>24</sup>.

\* \* \*

Письмо Леонида Андреева, адресованное сестре Римме Николаевне<sup>25</sup> Андреевой и ее второму мужу, архитектору Андрею Андреевичу Олю, написано в 1913 г.

Римма была четвертым ребенком в семье. Ее жертвенность по отношению к старшему брату, проистекавшая из беспримерной любви к нему, была исключительна. И если Павел, по выражению А. И. Андреевой, был нянькой Леонида Андреева, то первый муж Риммы Николаевны, Аркадий Павлович Алексеевский<sup>26</sup>, отмечал, что Римма Николаевна была для него второй матерью. В ее неопубликованных воспоминаниях, так же как и в воспоминаниях Павла, отражен весь драматизм истории семьи Андреевых, долгие годы буквально выживавшей в условиях жесточайшей и беспросветной нищеты. Записанные литератором А. А. Гизетти<sup>27</sup> свидетельства Риммы Николаевны чрезвычайно эмоциональны, и, несмотря на некоторые неточности, в ярких красках передают атмосферу, в которой протекала жизнь

Андреевых, начиная с орловских лет, затем после переезда в Москву и, наконец, уже в Доме на Черной речке (Ваммельсуу). Младший сын Риммы от первого брака с А. П. Алексеевским был крестником Л. Андреева.

Андрей Андреевич Оль<sup>28</sup>, ставший впоследствии известным архитектором, получил от Андреева свой первый значительный заказ на строительство загородного дома еще в пору учебы в Институте гражданских инженеров. Писателя и архитектора связывали многолетние дружеские, а затем и родственные отношения. В ИРЛИ хранятся письма Леонида Андреева к А. А. Олю с детальной проработкой постройки и ее интерьеров.

Характер текста письма традиционно выдержан в юмористическом тоне. Андреев исползует домашние имена корреспондентов, сообщает им о невозможности присутствовать на венчании в связи с болезнью сына и собственным недомоганием, предлагая через несколько дней устроить «знатный фестиваль»: домашние розыгрыши в андреевском духе поддерживались всеми домочадцами и их гостями.

Ваммельсу, <1913>, 4 Ноября<sup>29</sup>.

Римиська и Дрюниська<sup>30</sup>! Изо всей мочи стремился к вам – столь редкий случай! – но раскис по всем швам, ночь не спал, не доеду, клюю носом, корма вздымается. Савка<sup>31</sup> болен по-видимому несерьезно, но вид тяжелый и я пропаду от беспокорства. Да благословит вас св. Исайя<sup>32</sup>, и да возликует, тем более что и пить мне нельзя, а какое же ликование без оного? Лучше на ближайших днях, как отойдет, устроим у вас знатный фестиваль, в присутствии с весельем всяким. Ей богу, мне очень обидно, что сестра в моем отсутствии решается на такой рискованный шаг. Маме скажите, чтобы не беспокоилась. Попроси Фед<ора> Николаевича<sup>33</sup>, чтобы он завтра утром позвонил Исааку Даниловичу Новичу<sup>34</sup> (по тел книжке) объяснил, что у меня дома, и что во вторник быть у него не могу. Вообще до полной поправки Саввы в Питер я не еду. Милые мои, целую вас очень, серьезно рад, что вы окончательно

связывается. Да и мне приятнее иметь законную племянницу<sup>35</sup>, я же юрист<sup>36</sup>. И веселитесь, не важничайте, что меня нет – я буду же со временем! На ночь Исаию обирачивайте мордой к стенке. Крепчайше целую. Ваш Л. А.

\* \* \*

Письмо, озаглавленное автором «Страстный призыв» и подписанное «Леонид Пушкин», было послано Леонидом Андреевым братьям Павлу, Андрею, сестре Римме и ее мужу Андрею Олю в качестве шуточного приглашения в гости. Вместе с предыдущим письмом оно поступило в ОГЛМТ от А. А. Оля в 1961 г.

Ваммельсуу, <1909–1914 гг.><sup>37</sup>

#### СТРАСТНЫЙ ПРИЗЫВ

Приезжайте ко мне, дорогие родственники:

Два брата, сестра и один Оль.

Я угощу вас сигом и миногой,

Сига будет мало, а миноги много

Приезжайте скорее, дорогие родственники:

Я буду говорить, а вы будете молчать,

Я все буду говорить, а у вас вылезут к ночи

Очи; и вы ляжете спать: на полу и диванах.

Приезжайте немедленно, дорогие родственники:

Два брата, сестра и один Оль!

Леонид Пушкин (псевдоним)

\* \* \*

Письмо Леонида Андреева к Елене Николаевне Намвриной, урожденной Пацковской, поступило в ОГЛМТ в 1986 г. от ее дочери, Нонны Николаевны Семеновой, в девичестве Намвриной.

Двоюродная сестра Л. Н. Андреева Е. Н. Намрина была дочерью Николая Николаевича Пацковского – родного брата матери писателя Анастасии Николаевны Андреевой, в девичестве Пацковской. Н. Н. Пацковский был знаком с отцом Л. Андреева, Николаем Ивановичем по землемеро-токсарским классам, а позже они оба служили в орловском коммерческом банке. В. В. Бруснянин передает слова А. Н. Андреевой о Н. Н. Пацковском: «Из взрослых большое влияние на него имел родной дядя, брат мой и только, кажется, одного его Леонид и любил»<sup>38</sup>. Дети Н. Н. Пацковского, которых у него было пятеро, были товарищами Леонида Андреева в пору детства и юности. Это у Пацковских он организовал «налет индейцев на гостей», с их дачи он повел детей «на богомолье в Киев», и в доме дяди маленькому Андрееву сняли с елки ангелочка, который потом растаял на лежанке. Воспоминания сестер Пацковских использовал и Н. Н. Фатов для книги «Молодые годы Л. Андреева».

В 1905 г. семья Пацковских переехала в Ригу, где Андреев бывал в 1895, 1901

и 1909 г. В свой первый приезд, по свидетельству сестер, он оставил большое количество своих дневников, в течение многих лет поддерживал с ними переписку. Но этот архив был утрачен при эвакуации Пацковских из Риги в годы первой мировой войны<sup>39</sup>. Что касается Елены, то в семье жила легенда, что она послужила прообразом Лели из рассказа Л. Андреева «Кусака». И имя и наружность, выведенной Андреевым девочки, были схожи с Еленой, которую в семье все называли Лелей. В 1890-е гг. Елена Пацковская вышла замуж за инженера путей сообщения, некоего Николая Намврина, и после замужества с Андреевым не встречалась. В 1908 г. она сделала попытку повидаться с ним. Приехала в Москву, но не застала, так как писатель в это время путешествовал по югу Италии. Публикуемое письмо написано Л. Н. Андреевым, когда в 1910 г. скоропостижно умер муж Елены Намвриной и 36-летняя молодая и очень красивая женщина осталась одна с семерыми детьми на руках.

9 Января 1911 г.<sup>40</sup>

Милая моя Лелечка!

Я буду выдавать тебе для твоих семерых пока не прогорю 25 р. в месяц, начиная с января этого года. Деньги каждого 1<sup>-го</sup> числа будет высылать тебе Ник. Ник Михайлов (СПб., Поварской пер, 10)<sup>41</sup>. За эти месяцы вышет на днях. Ему сообщай о перемене адреса. Не робей, Лелечка. Сейчас тебе трудно, а потом будешь радоваться, что семеро, и что ты не принимала, как теперяшняя проклятая дама мер против детей<sup>42</sup>.

Прости, что мало пишу, но ненавижу письмо, Крепко целую тебя, Ведь я и до сих пор безумно влюблен в тебя и женился только с горя! Ей богу, провалиться на этом месте. Поцелуй всех. Твой Леонид.

\* \* \*

Необыкновенным взаимоотношениям Леонида Андреева и его матери Анастасии Николаевны в исследовательской и мемуарной литературе посвящено немало страниц. Большая часть писем, написанных Леонидом Андреевым матери во время его путешествия по Италии в 1914 г. из собрания ИРЛИ, была опубликована в 2000 г. Л. Н. Кен и А. С. Вагиным<sup>43</sup>. Письмо 1910 г., адресованное Анастасии Николаевне, поступило в ОГЛМТ в 1961 г. от дочери писателя Веры Леонидовны Андреевой.

Андреев верен юмористической манере, в которой написаны почти все его письма к матери, но в ласково-грубоватых его шутках есть горький привкус: физические недомогания одолевали, и, несмотря на уверения в том, что путешествие удалось, между строками едва скрывается усталость. И только там, где он пишет о детях, о доме и о матери, возникает поразительно светлое настроение и рождаются удивительно теплые слова, которые Андреев находит для выражения своих чувств.

<1910, декабрь><sup>44</sup>

Ах, милый рыжичек!<sup>45</sup> За три дня я съел только одно крылышко аэроплана. Такой был запор, что подбирали ключи со всего города, пока наконец не взломали.

Теперь, слава Богу, а то ворчит, бурчит, клянчит, а спросишь – никто не показывает. И к тому же еще прострел прострелил поясницу и я ходил, как аршин проглотив, и сидеть мог только фигурально. Этакая фигура. Прошло и это, и я опять молодой человек. А то уж целый день приходилось петь: и у женщин всех я умел успех!<sup>46</sup>

Аня варила мне бульон на спирту, а сколько касторки я проглотил: 12 капель, половину разогрев для вкуса. Касторка тут густая и пахнет старым дьяконом.

Погода здесь большею частью дрянная, а меньшей частью тоже дрянь. Солнца мало. Дождь и туманы, конечно не такие, как в вашей несчастной Финляндии, но тоже ничего себе. У меня в животе так бурчало, что прохожие с того берега оглядывались.

Все твои письма получил. Получила ли ты мое из Марсея с рисунками?<sup>47</sup> Ты очень приятно и обстоятельно пишешь, и приятно читать о детях. Славные все ребятки, и каждого из них я помню по имени: Диди, Савка, Верка, Валька<sup>48</sup>. Милые деточки, когда вспоминаешь о них, то рожа становится масляная, с сиянием. И домой хочется. Да теперь осталось в сущности пустяки.

Встреть же нас хорошо: гуся с картошкой, свининки жареной и ах, Господи! Огурчиков неженских<sup>49</sup>. Боже мой!

Елку делайте пока так, а для бедных будем делать под Крещение. Обязательно хочу на елке видеть Левку и Люську<sup>50</sup>. Они моя неизменная симпатия. К новому году соберите народа, хочу, чтобы было весело.

Против приезда Андрея<sup>51</sup>, конечно, ничего не имею. Относительно Анны Ив<ановны> так же, но только ты должна предупредить ее, что едет она в дом, хозяевами которого является я и Аня, что при плохом отношении к Ане ей лучше не приезжать. Ты знаешь, как я хочу со всеми жить в мире и как я рад делать все для своих, но плохого отношения к моей жене я допустить не могу. Если же Анна Ив<ановна> изменила свое дурное отношение к Ане, то конечно мы рады будем видеть ее<sup>52</sup>. Так ей и напиши, рыжичек. Ты у меня милый и добрый человек, и ты всех любишь, и ты сумеешь написать ей это. А Друшу<sup>53</sup> мне очень жаль. Конечно, 25 р<ублей> пошли.

Тебя, маточка, я люблю крепко, и очень тобою дорожу – больше, чем ты думаешь – твоей любовью. Ты такая неизменная со мною, и я всегда чувствую себя с тобою немного маленьким. А мне уж 40 лет! Как время у нас с тобой быстро прошло. И ты всегда помни, что если из меня и вышло что путное, так это от тебя.

Настроение у меня хорошее, настроения самые серьезные: хочу опять много работать. Все-таки я отдохнул и рвусь к работе. Боюсь только народу и разных досадных мелочей. Много мы тут думали с Аней, куда всем поехать весной, и находим что самое лучшее – доступное при такой огромной семье – это на весну и часть лета поехать на Волгу, поблизости от Самары, Александра Алек<сандровича><sup>54</sup> и Жегулей. Как ты думаешь? А ехать всей семьей за границу – трудно, и тесно и неизвестно, куда попадешь, и дорого; и кончится еще тем, что засядем долго. Я заранее напишу Смирнову<sup>55</sup> и попрошу его подыскать что-нибудь подходящее. И Николочка<sup>56</sup> к нам приедет.

Целую тебя, милый мой и любимый рыжичек. Крепко и нежно, неизменно люблю тебя. О здоровье моем не беспокойся. Были пустяки, а сейчас все прошло, и я скачу как воробей по г...вну.

Всех детей расцелуй с величайшей нежностью. Господи, как бы я хотел посмотреть Савкины<sup>57</sup> танцы.

Твой Ленуша.

<Далее текст написан А. И. Андреевой<sup>58</sup>>

Мамашенька! Как плохо устроен человек: только одна мечта его осуществится, он отдается новой. Как будет хорошо всем нам вместе на Волге в настоящей России! Подумайте весна, вроде той, как была в Орле<sup>59</sup>. И все вместе. Очень приятное и интересное письмо Вы написали нам. А домой очень хочется. Все-таки прохворал Ленуша<sup>60</sup>. Ну теперь вдвое веселее стал бегать. Еще несколько денечков здесь и домой. Елку будем делать когда приедем. Тогда и прислуга получит праздничные свои. Очень жаль, что Поля не сообщает подробно о Ниночкином<sup>61</sup> лечении. Очень беспокоюсь. Сегодня Леонид посылает телеграмму, чтоб Абрам<sup>62</sup> не катал Савву на лошади. Сейчас положила Леонида спать, сама иду по лавкам. Все утро бегали по городу – снимали. Будьте здоровы, дорогая. Крепко целую. Аня.

\* \* \*

Письма Леонида Андреева ко второй жене Анне Ильиничне Андреевой (1885–1948) поступили в ОГЛИМТ в 1961 г. от Ирины Андреевны Андреевой – дочери Андрея Николаевича и Анны Ивановны Андреевой.

Женитьба Леонида Андреева на Анне (Матильде) Ильиничне была настороженно принята семьей Андреева. Память об Александре Михайловне Велигорской<sup>63</sup>, первой жене писателя, умершей в 27-летнем возрасте после рождения сына Даниила<sup>64</sup>, невольно настраивала на сравнение, которое часто было не в пользу Анны Ильиничны. Однако, несмотря на всю сложность супружеских отношений, в которые Андреев не допускал никого, он всегда вставал на защиту жены, объясняя ее «дурной характер» плохим воспитанием и плохой семьей. «Я вижу все ее старания сделаться лучше, – писал Андреев матери, – изменить свое отношение к людям. Правда ей очень трудно – она вышла из плохой семьи <...>»<sup>65</sup>.

Публикуемые здесь письма написаны в период, связанный с началом работы Леонида Андреева в газете «Русская воля».

1

<1916>, 3 июля<sup>66</sup>

Милый Нюсек! Квартира мне очень нравится по всему твоему описанию, но комбинация с мебелью привела меня в ужас. Невообразимо дорого! Двести р<ублей> в месяц за мебель, к<отор>ую все равно придется покупать. И вообще получается для начала такой перерасход, что никакого жалованья не хватит – решительно не допущу, чтобы квартира стоила больше 4200 р., как я тебе телеграфировал. Да и на

эту сумму я иду только потому, что явилась новая мысль: на зиму, начиная с Декабря взять детей вообще всех в город, совсем закрыв дачу и сэкономив на топках. Ведь тогда, раз дача будет закрыта, часть мебели можно взять оттуда.

А место действительно хорошее?

Сегодня Филипкины<sup>67</sup> именины, а вечером с Белоусовым иду к Шмелеву<sup>68</sup>. Оттуда завтра в город для разных дел. Если что-нибудь важное, телеграфируй Сергеичу<sup>69</sup>. Пробуду в городе Вторник и Среду. На пароходе, как я уже писал, не поеду<sup>70</sup>. Тороплюсь домой. К тебе чувствую нежность и симпатию. Это <живит (?)>.

О впечатлениях писать не буду, лень, расскажу потом. Вчера был в Царицине и отравил душу Великой скукой. Погода тут кислая, много дождя, сыро до озноба, прохладно; малярийно. Немногие часы солнца и тепла. У нас невообразимо лучше!

У Филипошеньки горло не разболелось и он счастлив! Квартира меня очень волнует. Аня, Нюсечка, не промахнись!

Целую тебя по всему маршруту (круговому) и думаю, что я ворона, к<отора>я проворонивает. Меня надо понукать, Нюся.

Твой Л.

3 июля.

2

<Не ранее 1 сентября 1916><sup>71</sup>

Нюська! Конечно ты поступила правильно, оставшись в городе. Только твое сообщение о газете недостаточно вразумительно, постарайся, если Розенфельд<sup>72</sup> не придет, точнее разузнать положение и возможности. В частности, как скоро может представиться надобность мне самому ехать в город, стоит ли начинать рисование. Здоровье кисло, а настроение мрачно, что могу выразить только злоупотреблением буквы ять. Анця<sup>73</sup> пила чай у меня, а теперь все пишит, слышно отсюда. Сапок<sup>74</sup> здоров, вчера гулял под моим наблюдением, был чудесный день.

Не сержусь, а просто скучно, что ты не приехала. Я к тебе привык! Усы април. Целую тебя довольно крепко.

Твой Л. Распорячев.

19-го сего.

Забыл написать: прислал телеграмму Мевес<sup>75</sup> из Саратова, просит Тота<sup>76</sup> на каких-то странных условиях. Пусть Бентовин<sup>77</sup> ответит и непременно сообщит, что постановка «Соб. Вальса» никому и ни на каких<условиях> не разрешается. Еще телеграмма от Сергеича<sup>78</sup>: здоров.

Вынужден поцеловать еще раз. Так надо в конце письма. Посоветуй Аверченке<sup>79</sup> нарисовать несколько убитых на улице и подписать по-немецки: «штиль лебен».

Твой Пилкий.

## Примечания

<sup>1</sup> Римма Николаевна Андреева, в первом браке Оль, во втором Верещагина (1881–1941).

<sup>2</sup> Объединенный государственный литературный музей им. И. С. Тургенева (ОГЛМТ). Книга поступлений (КП) 5693 оф. Рукописно-документальный фонд (РДФ). Ф. 12. Оп. 1. № 163. Верещагина Р. Н. (урожд. Андреева). Мои Воспоминания. Л. 136 об.

<sup>3</sup> Там же. Л. 137–138.

<sup>4</sup> Воспоминания Гаринной / публ. Л. Н. Ивановой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2000 г. СПб., 2004. С. 434.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб., 2010. С. 242.

<sup>6</sup> Письмо Леонида Андреева / публ. А. И. Понятовского // Подъем. 1971. № 6. С. 125–127.

<sup>7</sup> Письмо Леонида Андреева // Орлов. правда. 1986. 20 дек., № 291. С. 4.

<sup>8</sup> Андреева А. И. Память о Павле Николаевиче Андрееве / публ. Л. Н. Кен // Вестн. СПбГУКИ. 2005. № 1 (3), дек. С. 60.

<sup>9</sup> ОГЛМТ. КП 5693 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 163. Л. 134.

<sup>10</sup> Андреев П. Н. Воспоминания о Леониде Андрееве // Литературная мысль. Л., 1925. Вып. 3. С. 140–207.

<sup>11</sup> Андреев Л. Письма к Павлу Николаевичу и Анне Ивановне Андреевым / публ. Л. Н. Ивановой и Л. Н. Кен // Рус. лит. 2003. № 1. С. 148–185.

<sup>12</sup> Публикуется по оригиналу – автографу. Датируется по почтовому штемпелю. Письмо написано на иллюстрированной почтовой открытке с изображением ночного морского пейзажа (ОГЛМТ. КП 5615 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 27).

<sup>13</sup> В письме к П. Н. Андрееву от 22 марта Л. Н. Андреев просит получить гонорар у издателя В. А. Кожевникова и отдает ряд финансовых распоряжений, в том числе касающихся выплат за квартиру. Возможно, Андреев предлагает заложить велосипед для оплаты квартиры. Велосипед был действительно заложен, так как в апрельском письме к Павлу он пишет: «С велосипедом поступи так: заложу Шуркин и выкупи мой. Езди. Но только за городом, по улицам – живо истрепится» (Андреев Л. Письма к Павлу Николаевичу и Анне Ивановне Андреевым. С. 158). Шурка – Александра Михайловна Андреева, урожд. Велигорская (1881–1906) – первая жена Л. Н. Андреева, умерла после рождения второго сына Даниила от заражения крови.

<sup>14</sup> Публикуется по оригиналу – автографу. Датируется по почтовому штемпелю. Письмо написано на почтовой открытке издательства Мейснер и Бах в Лейпциге (Meissner & Buch. Leipzig Künstler-Postkarten. Serie 1370). Иллюстрированная сторона – цветная репродукция графической работы неустановленного художника «Во время бури» («In Sturm der Zeit») (ОГЛМТ. КП 5616 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 28).

<sup>15</sup> Анна Ивановна Андреева (урожд. Климентова, в первом браке Броунштейн, 1878–1953) – невестка Л. Н. Андреева, первая жена Павла Николаевича Андреева, затем – Андрея Николаевича Андреева, которую после семейных драм братьев Леонид Андреев называл «братской могилой».

<sup>16</sup> Речь идет о пьесе «Савва», над которой в это время работал Андреев. В письме к Чирикову от 4 января 1906 г. он сообщал: «...я сейчас состою на положении ученика драматического искусства и, мало того, задумал пиесу, где действуют массы». Машинописный автор-

ский экземпляр рукописи, хранящейся в ИРЛИ, датирован: «Мюнхен 10 / 23 февраля 1906 г.» (Переписка Л. Андреева и Е. Н. Чирикова / публ. В. Н. Чувакова // Леонид Андреев: материалы и исслед. М., 2000. С. 40, 63).

<sup>17</sup> Публикуется по оригиналу – автографу. Письмо написано на открытке издания Рафаэль Так и сын (Raphael Tuck end Sons) с репродукцией картины «В порту ночью», относится предположительно к концу марта – началу апреля 1906 г. (ОГЛМТ. КП 5618 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 30). Датировку помогает уточнить год издания открытки – 1905 и письмо Л. Андреева от 22 марта 1906 г. из Глиона (Швейцария), в котором он сообщает П. Н. Андрееву: «Мать здорова и настроение ничего; огорчается только, что нет писем. Пишите, черти!» (Андреев Л. Письма к Павлу Николаевичу и Анне Ивановне Андреевым. С. 158).

<sup>18</sup> Имеется в виду дочь Павла Николаевича и Анны Ивановны Андреевых – Ларисса (1904–1951).

<sup>19</sup> Публикуется по оригиналу – машинописи, адрес написан рукой А. И. Андреевой (ОГЛМТ. КП 5617 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 29). Письмо написано на открытке итальянского производства с репродукцией картины не установленного художника «Закат на болоте», на которой изображены Понтийские болота, расположенные юго-восточнее Рима. Текст машинописный, адрес написан рукой второй жены Л. Н. Андреевой, А. И. Андреевой, урожд. Денисевич.

<sup>20</sup> Одно из домашних имен П. Н. Андреева.

<sup>21</sup> За шутками Л. Андреева, в которых он обыгрывает в том числе изображенные на открытке ярко-красные закатные облака, кроется серьезная тревога: в феврале 1914 г. у первой жены Павла Николаевича Андреева Анны Ивановны, которая после разрыва с ним ушла к младшему из братьев Андреевых Андрею, родилась дочь Ирина. Тяжелые переживания Павла сопровождалась буйными запоями (о П. Н. Андрееве см.: Андреев Л. Письма к Павлу Николаевичу и Анне Ивановне Андреевым. С. 148–185; Андреева А. И. Память о Павле Николаевиче Андрееве. С. 59–69). Далее в письме Андреев намекает на сложную для Павла семейную ситуацию.

<sup>22</sup> Дрюнечка – Андрей Андреевич Оль (1883–1958) – архитектор, второй муж сестры Л. Андреева Риммы.

<sup>23</sup> Шутка Андреева о холмах Рима относится к его даче, выстроенной по проекту А. А. Оля в 1908 г. в Ваммельсуу. Выявившиеся вскоре недостатки постройки были частым предметом насмешек Леонида Андреева. В коллекции ОГЛМТ хранится визитная карточка Л. Н. Андреева с его надписью А. А. Олю от 25 июня 1909 г.: «Прийми, Дрюнечка сие от переполненного сердца по случаю тяжелых переживаний и обратно, и да хранит Господь тебя и твои постройки, в знак чего прилагаю печать. Но не перепутай, что для души, а что для тела, и что для души токмо». Палатина Кривинал – центральный и самый высокий из семи главных холмов Рима.

<sup>24</sup> По поводу шуточного прозвища, которое Л. Андреев выдумал для себя, А. Н. Андреев писал: «Для себя, Павла, меня и Андрея Андреича (Оля. – Л. З.) Леонид придумал имена, объединенные одним понятием „Г...тета“. Под этим названием он начал даже писать „трагедию“... Себя он называл так: „Петр Г...ов и К<sup>ов</sup>...» (Андреев А. О Леониде Андрееве / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Л. Н. Кен // Леонид Андреев: материалы и исслед. М., 2012. Вып. 2. С. 86).

<sup>25</sup> См. примеч. 1.

<sup>26</sup> Алексеевский Аркадий Павлович (1871–1944) – журналист. Познакомился и близко сошелся с Леонидом Андреевым, работая в газете «Курьер» с 1899 г. по 1904 г. С 1901 г. состоял в гражданском браке с Р. Н. Андреевой. В ОГЛМТ хранятся его воспоминания о Л. Н. Андрееве «Герцог Лоренцо», написанные по памяти.

<sup>27</sup> Гизетти Александр Алексеевич (1888–1938) – литературовед, публицист, автор рецензий на публикации о Л. Н. Андрееве: Гизетти А. А., Фатов Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева: рецензия // Рус. современник. 1924. № 2. С. 299–300; Гизетти А. А. Письма Леонида Андреева: рецензия // Рус. современник, 1924. № 4. С. 263.

<sup>28</sup> См. примеч. 20.

<sup>29</sup> Публикуется по оригиналу – машинописи, последняя строчка, дата и подпись – автограф; конверт подписан от руки (ОГЛМТ. КП 895 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 32). Письмо датировано только числом, содержание позволяет установить год: письмо написано перед венчанием адресатов, которое состоялось в 1913 г. Текст напечатан на листе текстурированной бумаги «лен» с водяными знаками Hand Gjord Post / изображение: в двойном кольце – в основании – тук с датой 1718 / на нем – башня по обеим сторонам которой – лилии. Под изображением надпись «Lessebo». Конверт серого цвета адресован: «Андрею Андреевичу Оль. Дача Иконен».

<sup>30</sup> Домашние имена Риммы и Андрея Оля. В других вариантах: Римочки и Дрюнечки, Римочки-Дримочки, Дрюничка с Риммочкой, Дрюнеска – Римиска и т. д.

<sup>31</sup> Савва Леонидович Андреев (1909–1970) – старший сын Л. Андреева от второго брака с А. И. Андреевой (урожд. Денисевич, в первом браке Карницкой).

<sup>32</sup> Андреев упоминает нарисованную им для молодоженов пародийную «икону», на которой изобразил св. Исайю. Два идентичных описания этой «иконы» фигурируют в воспоминаниях В. Беклемишевой и Н. Гариной. Из воспоминаний В. Беклемишевой: «Ко дню венчания Риммы Николаевны с А. Олем Леонид Николаевич нарисовал и подарил им изображение святого Исайи Ликуй. У святого развращенное, красное от пьянства лицо пропойцы-монаха. Он хитро подмигивает глазом, а пальцы, сложенные для благословения, отвратительно жирны. На лбу святого рожки. В сопроводительной записке совет: „А на ночь поворачивайте Исайку к стенке“» (Беклемишева В. // Реквием: сб. памяти Леонида Андреева / под ред. Д. Л. Андреева, В. Е. Беклемишевой; предисл. В. И. Невского. М., 1930. С. 216). Из воспоминаний Н. Гариной: «Из виденных мною произведений его кисти мне более всего нравилась бесподобно написанная им пародия на икону „Святой Исайя“... Вся фигура „святого“, мастерски изображенная Леонидом Андреевым, – была сплошным „кощунством“ <...> Глаза „святого“ были – глаза перворазрядного жулика... Нос – „горчайшего пьяницы <...> Лицо – отъявленного развратника... И к довершению всей „святости“ – рога. И вот, этой самой „иконой“. Этим самым „святым“ – Леонид Андреев торжественно благословил на брак сестру свою, Римму Николаевну, давая тут же ей совет: „убрать эту икону подальше, дабы святой не развращал своим видом молодоженов“. Работа хранится в Гослитмузее, на оборотной стороне ее надпись Риммы Николаевны: „Эта картина нарисована моим братом Леонидом Андреевым. Она является карикатурой на св. Исайю, брат благословил меня в 1913 г., когда я выходила замуж. Р. Верещагина. 1935 г. 4 августа“» (Воспоминания Гариной. С. 435, 445).

<sup>33</sup> Фальковский Федор Николаевич (1874–1942) – русский писатель, драматург и театральный критик, один из создателей «Нового театра», работал с Андреевым в газете «Русская воля», жил с ним по соседству и перед самой смертью писателя пригласил его вместе с семьей к себе на дачу в Мустамяки, где через несколько дней Леонид Андреев скончался. Ф. Н. Фальковский – автор воспоминаний «Предсмертная трагедия Леонида Андреева: из воспоминаний» (Прожектор. 1923. № 16. С. 27–30). Фрагмент опубликован: Литературное наследство. Т. 72. М., 1965. С. 594–596.

<sup>34</sup> Подчеркивание Л. Андреева. Новик Исаак Данилович (1861–1921) – секретарь редакции газеты «Курьер». В 1909–1917 гг. был ночным редактором петербургских «Биржевых новостей», сотрудничал в газете «Русская воля». Письма И. Д. Новика к Л. Н. Андрееву хранятся в рукописно-документальном фонде ОГЛМТ. 14 из них опубликованы: Леонид Андреев: материалы и исслед. М., 2012. Вып. 2.С. 51–64. Публикация В. Н. Чувакова, подготовка текста Л. В. Ивановой.

<sup>35</sup> Дочь А. А. Оля и Р. Н. Андреевой – Галина Андреевна Оль (1910–1993) – архитектор, автор книг об архитекторах Н. Е. Лансере, А. П. Брюллове, А. С. Никольском.

<sup>36</sup> Андреев окончил юридический факультет Московского университета.

<sup>37</sup> Публикуется по оригиналу – машинописи, последняя строчка, дата и подпись – авто-

### Раздел 3. Публикации

граф; конверт подписан от руки (ОГЛМТ. КП 894 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 31). Датируется по содержанию: начало отношений Риммы Андреевой и Андрея Оля падает на 1909 г.; в июле 1914 г. младший брат Леонида Андреева Андрей отправился на военную службу в действующую армию.

<sup>38</sup> Бруснянин В. В. Леонид Андреев: жизнь и творчество. М.: Кн. изд-во К. Ф. Некрасова, 1912. С. 12.

<sup>39</sup> Фатов Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева: по неизд. письмам, воспоминаниям и док. М. 1924. С. 214.

<sup>40</sup> Публикуется по оригиналу – автографу (ОГЛМТ. КП 16688 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 34). Текст написан на именной бумаге: «Л. Н. Андреев Териоки, Ваммельсу. Дома по пятницам от 1–5 ч. вечера. О времени для деловых разговоров просят предварительно снести письменно или по телефону. Говорить из СПб можно: с Финляндского вокзала или из пассажа; спрашивать Териоки, телефон Л. Н. Андреева».

<sup>41</sup> Николай Николаевич Михайлов (1884–1940) – издатель. По указанному Андреевым адресу, находилось руководимое Михайловым издательство «Прометей», где в марте 1911 г. отдельным изданием (с рисунками Б. Анисфельда) вышла трагедия Андреева «Океан», а в 1915 г. – сборник военной публицистики «В сей грозный час». «Хороший человек – этот Михайлов», – писал Андреев И. И. Барышеву (1852–1911) 16 октября 1910 г. В РГАЛИ в фонде Н. Н. Михайлова (№ 1262) хранятся 9 писем Андреева к нему (Письма Леонида Андреева к Н. А. Чукмалдиной / вступ. ст., коммент. В. Н. Чувакова // Российский архив: история Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: альманах. М., 2001. Т. 11. С. 497).

<sup>42</sup> Благодаря помощи, которую Андреев оказывал семье своей кузины до конца жизни, ей удалось поднять всех детей. В коллекции ОГЛМТ хранятся фотографии детей Е. Н. Намвриной с надписями Л. Н. Андрееву.

<sup>43</sup> «Верная, неизменная, единственная...»: письма Леонида Андреева к матери Анастасии Николаевне из Италии, январь–май 1914 г. // Леонид Андреев: материалы и исслед. М., 2000. С. 92–142.

<sup>44</sup> Публикуется по оригиналу – автографу (ОГЛМТ. КП 1926 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 22). Датируется по содержанию. Андреевы вернулись из Италии 27 декабря (Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб., 2010. С. 243).

<sup>45</sup> Одно из многочисленных ласковых имен, придуманных Л. Андреевым для матери: Рыжик, Рыжичек, Рыжий Дьявол, Острожный цветок, Шептун-Топтун и др.

<sup>46</sup> Обычная описка Л. Н. Андреева: имеется ввиду «имел».

<sup>47</sup> В письме к А. Н. Андреевой из Флоренции Л. Андреев сообщил: «Поездка вообще удаётся, но самое удачное – это наш переезд по морю из Марселя в Ливорно с заходом в Корсику. Из Марселя мы выехали в Воскресенье в 11 утра, в прекрасный солнечный, но очень ветренный день. В эту пору года стоят непрерывные туманы, но нам повезло. И море, и гористый берег, вдоль которого мы шли до заката были красивы чрезвычайно. Правда вначале сильно начало <...> но к ночи ветер стал в спину, и качка стихла. Волны были большие, я глядел на них при луне и сатанел от восторга» (Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Указ. соч. С. 242).

<sup>48</sup> Диди – домашнее имя Вадима (1902–1976), старшего сына Леонида Андреева от брака с А. М. Велигорской; Савва Леонидович Андреев – (см. примеч. 20), Вера Леонидовна Андреева (1910–1987); Валентин Леонидович Андреев (1909–1988) – дети Л. Н. Андреева и его второй жены А. И. Андреевой.

<sup>49</sup> Интересно, что возвращаясь из Италии в 1914 г., в письме от 27 апреля Андреев также просил Анастасию Николаевну: «Маточка, насоли мне огурчиков – вот до чего хочу» («Верная, неизменная, единственная...». С. 126).

<sup>50</sup> Домашние имена детей Риммы Николаевны Андреевой и А. П. Алексеевского, Алексея

и Льва Аркадьевича Андреева. Люська – Алексей Аркадьевич, крестник Леонида Андреева; Левка – Лев Аркадьевич, крестник Павла Андреева. Рожденные в гражданском браке, они носили фамилию своих крестных (ОГЛМТ. КП 5693 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 163. Л. 55).

<sup>51</sup> Андрей Николаевич Андреев – младший брат Л. Н. Андреева. Публиковался под псевдонимом Андрей Болховской. Фронтовые письма А. Н. Андреева печатались в периодических изданиях. Взаимоотношения и переписке Леонида Андреева с младшим братом посвящены публикации: Кен Л. Н., Вагин А. С. Леонид Андреев в годы первой мировой войны: по письмам к брату Андрею // Творчество Леонида Андреева: исслед. и материалы. Курск 1988. С. 130–139; Андреев А. О Леониде Андрееве. С. 65–106; Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Указ. соч. С. 275–283. В ОГЛМТ хранятся рукописи А. Н. Андреева о Леониде Андрееве, гранки его рассказа «Урод» с правкой Л. Андреева и трогательные письма, написанные с фронта А. Н. Андреевым маленькой дочери Ирине (все документы подарены семьей А. С. Вагина, внука А. Н. Андреева).

<sup>52</sup> Близкие Леонида Андреева неоднозначно воспринимали А. И. Андрееву. Невольное сравнение с первой женой Л. Андреева А. М. Велигорской, умершей в 1906 г. от заражения крови, оказывалось не в пользу Анны Ильиничны.

<sup>53</sup> Друша – домашнее имя А. А. Оля. См. примеч. 15.

<sup>54</sup> Смирнов Николай Александрович, псевдонимы: А. Треплев, Аргуни (1864–1943) – писатель, журналист, литературный критик, нотариус, гласный Самарской городской думы. Печатался в «Журнале для всех». В газете «Курьер» опубликовал большую статью о Л. Андрееве «Разоренная жизнь: рассказы Л. Андреева с точки зрения жизненной эволюции» (Рус. мысль. 1905. № 5). 23 апреля 1902 г. Л. Андреев подарил Смирнову второе издание сборника «Рассказов» с надписью «Тому, кто любит вечное, Александру Александровичу Смирнову от того кто ищет. Леонид Андреев». Четыре письма Л. Андреева к Смирнову хранятся в Куйбышевском музее (Горький и Леонид Андреев: неизд. переписка // Литературное наследство. М., 1965. Т. 72. С. 1).

<sup>55</sup> См. примеч. 53.

<sup>56</sup> Возможно, Николай Степанович Иванов – монтер и слесарь на даче Л. Андреева, который сопровождал его в морских походах на яхте. О нем Андреев упоминает в дневнике 1918 г. (Андреев Л. Н. С. О. С.: Дневник, 1914–1919. Письма, 1917–1919. Ст. и интервью, 1919. Воспоминания современников, 1918–1919 / вступит. статья, сост., примеч. Р. Дэвиса, Б. Хеллмана. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1994. С. 94).

<sup>57</sup> Савва Леонидович Андреев стал впоследствии танцором балета. Окончил балетную школу М. М. Фокина.

<sup>58</sup> Анна (Матильда) Ильинична Андреева, урожденная Денисевич, в первом браке Карницкая, (1885–1948) – вторая жена Леонида Андреева. Их венчание состоялось в Ялте в апреле 1908 г.

<sup>59</sup> В апреле 1908 г. по дороге в Крым Леонид Андреев с А. И. Андреевой посетили Орел.

<sup>60</sup> Одно из домашних имен Л. Андреева.

<sup>61</sup> Нина Константиновна Карницкая – дочь Анны Ильиничны от первого брака.

<sup>62</sup> Абрам – под чужим именем Абрама Ковбасенко у Леонида Андреева в доме на Черной речке скрывался и работал садовым сторожем бежавший из сибирской ссылки М. Х Румянцев, который, обидевшись на Л. Андреева, 29 декабря 1910 г. стрелял в него. Андреева спасла Анна Ильинична, отобрав у него оружие. «Абраму» достали новый паспорт, но слухи проникли в прессу. А. Андреев под псевдонимом А. Болховской опубликовал в газете «Утро России», редактируемую А. П. Алексеевским, статью «Преступление в Райволе: к покушению на Леонида Андреева» (Утро России. 1911. 11 янв., № 7. С. 2).

<sup>63</sup> См. примеч. 45.

<sup>64</sup> Даниил Леонидович Андреев (1906–1959) – второй сын Л. Н. Андреева и А. М. Андреевой, поэт, писатель, философ. Автор книги «Роза мира».

<sup>65</sup> «Верная, неизменная, единственная...». С. 128. Письма Леонида Андреева к Анне Ильиничне и ее дневник, который она вела после смерти писателя напечатаны И. Г. Андреевой (в замужестве Рыжковой) (Андреев Л. Далекие. Близкие: сборник / вступ. ст., подгот. текста, коммент. И. Г. Андреевой; сост. И. Г. Андреева. М., 2011.) О сложном положении, которое занимала Анна Ильинична в семье Андреевых, писал старший сын Леонида Андреева – Вадим Андреев в повести «Детство» (М., 1966). Новые документы в освещении этой темы использованы в книге: Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Указ. соч. С. 201–241).

<sup>66</sup> Публикуется по оригиналу – автографу (ОГЛМТ. КП 1964 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 20). Письмо датировано только числом и месяцем, год устанавливается по содержанию. Текст написан на сдвоенных листах писчей бумаги кремового цвета почтового формата, л. 2 об. без текста. Речь идет о поисках квартиры в Петрограде, которые велись А. И. Андреевой в 1916 г. в связи с работой Леонида Андреева в редакции газеты «Русская воля». В конце июля Андреевы сняли квартиру на Мойке, 1 (Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Указ. соч. С. 305). Здесь же цитируется фрагмент письма (Там же. С. 420).

<sup>67</sup> Филипп Добров (1869–1941) – врач-педиатр, муж Е. А. Добровой, урожденной Велигорской, сестры А. М. Велигорской. В семье Добровых воспитывался младший сын Андреева от первого брака – Даниил (см. примеч. 56).

<sup>68</sup> Л. Андреев дважды ездил в 1916 г. в Москву для переговоров, в том числе с И. С. Шмелевым и И. А. Белоусовым по вопросу сотрудничества в «Русской воле». В письме к И. А. Бунину от 18 октября 1916 г. Ю. А. Бунин писал как сложно шли эти переговоры: «На днях был здесь Леонид. Были мы у Голоушева (я, Телешов, Серафимович, Шмелев и Белоусов) Л. Н. весь вечер говорил о газете – больше ни о чем. Доказывал, что дело сложилось не так, как описывается в газетах <...>. Я ушел рано – в первом часу, другие оставались до пяти утра. Леонид, по словам Шмелева, всех их прямо ругал, но они остались при прежнем мнении, – в газете участвовать не будут. Скоро Л. Н. обещал опять быть в Москве» (ОГЛМТ. 2978 3 оф. РДФ. Ф. 14).

<sup>69</sup> Голоушев Сергей Сергеевич (1855–1920) – публицист, писатель, художник, по образованию врач. Печатался под псевдонимом Сергей Глаголь. Близкий друг Л. Андреева со времен «Курьера». Совместно с Л. Андреевым выпустил сборник театральных фельетонов «Джемс Линч и Сергей Глаголь. Под впечатлением Художественного театра» (М., 1902). Л. Н. Андреев посвятил С. Голоушеву пьесу «Тот, кто получает пощечины».

<sup>70</sup> О какой поездке идет речь, неустановленно.

<sup>71</sup> Публикуется по оригиналу – машинописи (ОГЛМТ. КП 1964 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 21). Письмо датируется по содержанию – не ранее окончания работы над пьесой «Собачий вальс», т. е. 1 сентября 1916 г., когда Л. Андреев отправил ее в Художественный театр (Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. М., 1994. Т. 6. С. 142).

<sup>72</sup> Розенфельд Исаак Максимович, псевдоним И. М. Ольгин – журналист, публицист. В 1912–1913 гг. – редактор журнала «Новая жизнь» и «Нового журнала для всех», сотрудник редакции петербургской газеты «День», заведующий Петроградским отделением газеты «Раннее утро», сотрудник «Русской воли» (Андреев Л. Н. С. О. С. С. 69–70).

<sup>73</sup> Анна Ивановна Андреева. После отъезда А. Н. Андреева на фронт жила у Л. Н. Андреева в доме на Черной речке полтора года (ОГЛМТ. КП 5693 оф. РДФ. Ф. 12. Оп. 1. № 163. Л. 137–138).

<sup>74</sup> Домашнее имя Саввы Леонидовича Андреева (см. прим 20).

<sup>75</sup> Мевес Д. М. фон – даты жизни неизвестны. Антрепренер, начинал свою деятельность в Киеве. Осенью 1915 г. в самый разгар Первой мировой войны привез в Саратов свою театральную труппу, которая именовалась «Драматическим ансамблем Д. М. фон Мевеса». Об этом событии имеется упоминание в юбилейном альбоме Драматического ансамбля: «В 1915 г. Д. М. Мевес снял Саратовский городской театр, куда и перекочевал его киевский ансамбль». Уехал из Саратова в 1917 г. и более не возвращался. В Саратовском краеведческом музее хра-

няется его архив. См.: Театральный архив фон Мевес: выставка // Саратовский краеведческий музей: офиц. сайт. URL: <http://comk.ru> (дата обращения: 09.10.2017).

<sup>76</sup> Пьеса «Тот, кто получает пощечины» (1915). Премьеры состоялись с разницей в месяц сначала в Москве в Драматическом театре (27 октября 1915 г., в роли Тота – И. Н. Певцов), затем в Петрограде, в Александринском театре (в роли Тота – А. Р. Апполонский).

<sup>77</sup> Бентовин Борис Ильич (1863–1923) – публицист, театральный критик, писатель. Печатался под псевдонимом «Импрессионист» в периодических изданиях: «Стрекоза», «Новости», «Русской жизни», «Санкт-Петербургских ведомостях» и др. В газете «День» за 12 апреля 1914 г. под псевдонимом Импрессионист была напечатана его статья «Художественный театр: „Мысль“ Леонида Андреева». В 1919–1920 гг. был членом репертуарной комиссии политотдела 7-й армии.

<sup>78</sup> Голоушев Сергей Сергеевич (см. примеч. 33).

<sup>79</sup> Аверченко Аркадий Тимофеевич (1880–1925) – писатель, драматург, театральный критик, редактор журналов «Сатирикон» и «Новый сатирикон», в которых иногда печатался Л. Андреев, автор пародий на Леонида Андреева, публиковался в «Русской воле».

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ • INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

**Аболина Маргарита Михайловна**  
**Санкт-Петербургский государственный институт культуры**  
**аспирант**  
**кафедра литературы и детского чтения**  
Abolina Margarita Mikhailovna  
Saint Petersburg State University of Culture  
post graduate student  
Department of literature and children's reading  
amarguerite@mail. ru

**Боева Галина Николаевна**  
**Невский институт языка и культуры**  
**кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой**  
**кафедра культурологии и общегуманитарных дисциплин**  
Boeva Galina Nikolaevna  
Nevsky Institute of Language and Culture  
PhD in philology, associate professor, head of department  
Department of cultural studies and general humanities  
g\_boeva@rambler. ru

**Булышева Елена Владимировна**  
**Российский государственный институт сценических искусств**  
**кандидат искусствоведения, старший преподаватель**  
**кафедра литературы и искусства**  
Bulisheva Elena Vladimirovna  
Russian State Institute of Performing Arts  
PhD in art history, senior lecturer  
Department of literature and art studies of  
bulysheva@yandex. ru

**Двинятина Татьяна Михайловна**  
**Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук**  
**доктор филологических наук, старший научный сотрудник**  
**рукописный отдел**  
Dvinyatina Tatyana Mikhailovna  
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences  
doctor in philology, senior researcher  
Manuscript division  
tim126@yandex. ru

**Затуловская Лия Давидовна**  
**Орловский объединенный государственный**  
**литературный музей И. С. Тургенева**  
**старший научный сотрудник, хранитель**  
**рукописно-документальный фонд**

Zatulovskaya Liya Davidovna  
Turgenev Oryol United State Literary Museum  
senior researcher, custodian  
Manuscript documentary fund  
liya\_davidovna@mail.ru

**Зеленцова Светлана Владимировна**  
**Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева**  
**кандидат филологических наук, старший преподаватель**  
**кафедра русской литературы XX–XXI вв. и истории зарубежной литературы**

Zelentsova Svetlana Vladimirovna  
Turgenev Oryol State University  
PhD in philology, senior lecturer  
Department of Russian literature of XX–XXI centuries and history of foreign literature  
bachelorswife2@gmail.com

**Кен Людмила Николаевна**  
**Санкт-Петербургский государственный институт культуры**  
**кандидат филологических наук, доцент**  
**кафедра литературы и детского чтения**

Ken Lyudmila Nikolaevna  
Saint Petersburg State University of Culture  
PhD in philology, associate professor  
Department of literature and children's reading  
kenlud@mail.ru

**Купченко Марина Леонидовна**  
**Санкт-Петербургский государственный институт культуры**  
**кандидат филологических наук, доцент**  
**кафедра литературы и детского чтения**

Kupchenko Marina Leonidovna  
Saint Petersburg State University of Culture  
PhD in philology, associate professor  
Department of literature and children's reading  
marina.kupchenko.48@mail.ru

**Лопачева Мария Каиржановна**

**Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой  
кафедра литературы и детского чтения**

Lopacheva Maria Kairzhanovna

Saint Petersburg State University of Culture

PhD in philology, associate professor, head of department

Department of literature and children's reading

lopacheva03@mail.ru

**Лукин Денис Сергеевич**

**Тверской государственный университет  
аспирант  
кафедра истории и теории литературы**

Lukin Denis Sergeevich

Tver State University

post graduate student

Department of history and theory of literature

lukin\_denis@mail.ru

**Макарова Ася Александровна**

**Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
студент  
кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса**

Makarova Asya Aleksandrovna

Lomonosov Moscow State University

student

Department of history of contemporary Russian literature and modern literary process

ms.asyamakarova@mail.ru

**Михайлова Мария Викторовна**

**Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
доктор филологических наук, профессор  
кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса**

Mikhailova Maria Viktorovna

Lomonosov Moscow State University

doctor in philology professor

Department of history of contemporary Russian literature and modern literary process

mary1701@mail.ru

**Михеичева Екатерина Александровна**

**Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева  
доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы  
XX–XXI вв. и истории зарубежной литературы**

Mikheicheva Ekaterina Aleksandrovna

Turgenev Oryol State University

doctor in philology, professor of Department of Russian literature of XX–XXI centuries  
and history of foreign literature

inoliterat@mail.ru

**Московкина Ирина Ивановна**

**Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина  
доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой  
кафедра истории русской литературы**

Moskovkina Irina Ivanovna

Karazin Kharkov National University

doctor in philology, professor, head of department

Department of history of Russian literature

irina\_mo@mail.ru

**Паньшина Кристина Игоревна**

**Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
магистрант  
кафедра истории новейшей русской литературы  
и современного литературного процесса**

Panshina Kristina Igorevna

Lomonosov Moscow State University

graduate student

Department of history of contemporary Russian literature and modern literary process

P. k. i@mail.ru

**Пономарев Евгений Рудольфович**

**Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
доктор филологических наук, профессор  
кафедра литературы и детского чтения**

Ponomarev Evgeniy Rudolfovich

Saint Petersburg State University of Culture

doctor in philology, professor

Department of literature and children's reading

eponomarev@mail.ru

**Слободнюк Сергей Леонович**

**Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина**

**доктор филологических наук, профессор**

**кафедра литературы и русского языка**

Slobodnyuk Sergei Leonovich

Pushkin Leningrad State University

doctor in philology, professor

Department of literature and Russian language

gumilev65@mail. ru

**Телятник Марина Александровна**

**Санкт-Петербургский государственный институт культуры**

**кандидат филологических наук, доцент**

**кафедра литературы и детского чтения**

Telyatnik Marina Aleksandrovna

Saint Petersburg State University of Culture

PhD in philology, associate professor

Department of literature and children's reading

garaska2@rambler. ru

**Чирва Юрий Николаевич**

**Российский государственный институт сценических искусств**

**кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой**

**кафедра литературы и искусства**

Chirva Yuriy Nikolaevich

Russian State Institute of Performing Arts

PhD in art history, professor, head of department

Department of literature and art

yu\_tchirva@yandex. ru

**Шишкина Лидия Ивановна**

**Российская академия народного хозяйства**

**и государственной службы при Президенте РФ**

**кандидат филологических наук, профессор**

**Северо-Западный институт управления, кафедра социальных технологий**

Shishkina Lidia Ivanovna

Russian Academy of National Economy and Public Administration

under President of Russian Federation

PhD in philology, professor

North-Western Institute of Management, Department of social technologies

lidia\_shishkina@mail. ru