Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный институт сценических искусств»

На правах рукописи

Булышева Елена Владимировна

«Театр панпсихизма» Леонида Андреева

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
Чирва Юрий Николаевич,
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург
2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение……..3

Глава I. «Письма о театре». Театрально-драматургическая концепция «панпсихизма»……..17

Глава II. Панпсихическая драма «Екатерина Ивановна» ……...77

Глава III. «Современная трагедия» «Мысль»…….151

Заключение…….224

Список использованной литературы……228

ВВЕДЕНИЕ

Драматургия Леонида Николаевича Андреева (1871-1919), одного из самых интересных и выразительных художников своей эпохи – глубоко своеобразное, внутренне неоднородное явление, отражающее различные художественные тенденции, соотносимое с разными эстетическими системами. С первых шагов объявляя себя реформатором драмы, Андреев создал образцы произведений, впоследствии причисляемых исследователями и к реалистическому, и к модернистским направлениям. Многообразный и глубоко индивидуализированный мир его драматургии порождает представления о различных типах театра Андреева. В определении их художественных параметров и номинаций в научных трудах не наблюдается единства, в зависимости от принципа систематизации и ракурса исследования речь идет о «социально-философской» драматургии, о пьесах «ретушированного реализма», о драме условной и общественно-бытовой, о «мировоззренческом», «субстанциональном» и «панпсихическом» театрах.

Распространенной является концепция о синтетической природе андреевской драматургии, совмещающей различные стилевые тенденции: реалистические, символистские, экспрессионистские, сюрреалистические. При всем многообразии исследовательских подходов предлагаемые типологии в определенной степени соотносятся с теми направлениями драматургических поисков, которые отчетливо обозначил сам писатель. Андреев выделял две магистральные линии, актуальные для него в разные творческие периоды: условно-стилизованные, («неореалистические») драмы 1907-1909 годов (трилогия «Жизнь человека», «Царь Голод», «Анатэма») и «панпсихическая» драматургия 1910-х годов («Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», «Мысль», «Самсон в оковах», «Собачий вальс»). При этом писатель сознательно обращался и к традиционным драматургическим формам («Дни нашей жизни»),

а иногда смело соединял традицию и новаторство, стараясь, по его словам, «на старой литературной квартире расположиться по-новому»[1] («Не убий»).

«Театр панпсихизма» – уникальное художественное явление позднего андреевского творчества, представленное в единстве театрально-эстетической декларации («Письма о театре», 1912-1914) и драматургической практики 1910-х годов.

В этот период на основе переосмысления собственного опыта и анализа театрально-художественного и общекультурного процессов своего времени Андреев теоретически обосновывает, концептуально разрабатывает и художественно воплощает новый тип драмы, получившей название панпсихической. Понятие «панпсихизм» (и соответственно, его производные), впервые введенное в театральный лексикон в «Письмах о театре», обнаруживает многозначность, сохраняя при этом свою основную семантику, и буквально означает всеобщую одушевленность, а применительно к драматургии – всеобъемлющий психологизм, то есть подчиненность всех драматических структур воссозданию интеллектуальных и чувственных переживаний индивида.

Новая андреевская драма отличается углубленным психологизмом, зримо и явственно представляет духовно-нравственные, интеллектуальные и интимно-психологические коллизии личности. «Внутренний человек» – то есть данный во всем многообразии и сложности душевной жизни – оказывается объектом художественного исследования и в то же время субъективированным отражением облика современной эпохи. Острое социально-критическое содержание андреевской драмы неотделимо от индивидуально-психологического.

Первые образцы панпсихической драмы – «Екатерина Ивановна» (1912) и «Мысль» (1913), созданные практически одновременно с «Письмами о театре», приобретают характер художественных манифестов, оказываются наиболее

[1] Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917). [Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззуова.] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Тарту. 1971. С. 233.

репрезентативным материалом, обращение к которому позволяет определить особенности нового художественного явления на структурно-поэтическом, идейно-художественном, тематическом уровнях.

Создание театрально-эстетической концепции и драмы панспихизма было обусловлено стремлением Андреева модернизировать театр, привести его в соответствие с запросами современного сознания, обогатить и углубить содержательно и найти адекватные этому содержанию формы сценического выражения.

Театр как фактор творчества всегда присутствовал в сознании писателя, неизменно ощущавшего свои живые связи с современной сценой. В историю отечественного театра Андреев вписал свои страницы как один из самых востребованных, сценически освоенных драматургов своего времени и как рецензент, участник театрально-критического процесса, как автор театрально-драматургической концепции панпсихизма и как мыслитель-парадоксалист, провоцирующий театральные дискуссии, наконец, как историк и аналитик театра: цитаты из его своеобразного теоретико-художественного трактата «Письма о театре» и сегодня сопровождают искусствоведческие исследования.

Поиск театра, соответствующего идейно-эстетическим представлениям и задачам искусства, как понимал их писатель, приводит его в Московский Художественный театр в самом начале драматургического пути: первая законченная пьеса «К звездам» (1905) была отправлена автором в МХТ, так же как (за редким исключением) и все последующие. Представленная в «Письмах о театре» концепция в значительной степени ориентируется на опыт Художественного театра, осмысленный Андреевым как становление и развитие углубленно-психологического искусства.

«Присутствие» МХТ в самой сердцевине андреевской концепции позволяет говорить о театре панпсихизма не только как о корпусе драматургических текстов, но и как о своеобразном, смелом, возможно, самонадеянном театрально-художественном проекте. В своей панпсихической драме Андреев видит новый, отвечающий духу времени репертуар для МХТ,

способный определить направление его творческого развития – от психологизма спектаклей по пьесам А.П. Чехова (применительно к ним впервые возникает термин «панпсихизм») – к постчеховскому: более обостренному, резкому, напряженному, открывающему болезненно противоречивое сознание современника.

Со стороны театра также наблюдается интерес к творчеству писателя. В 1907 году к пьесе «Жизнь человека» обратился К.С. Станиславский. Он оценил опыт постановки как неудачный, не видел перспектив сотрудничества с драматургом. Творческий альянс Андреева и Вл.И. Немировича-Данченко оказался более крепким и плодотворным. При постановке пьесы «Анатэма» (1909) режиссер определяет актуальное в тот момент направление развития Художественного театра – обретение автора, постижение его замысла, проникновение в его поэтическую индивидуальность. Этот творческий принцип Немирович-Данченко стремится осуществить и при постановке «Екатерины Ивановны» (1912) и «Мысли» (1914) – спектаклей, с которых панпсихический театр Андреева начинает свою сценическую историю. Исследование этого художественного опыта дает возможность рассмотреть творческие взаимоотношения драматурга и режиссера в проблемном аспекте взаимодействия автора, создавшего собственную, глубоко оригинальную эстетическую систему, и театра, существующего как «саморазвивающаяся и самодостаточная художественная система»[1].

Диссертационное исследование посвящено изучению панпсихического театра Андреева как явления театральной мысли, драматургии и театра 1912-1914 годов. Предпринимаемая попытка комплексного изучения этого художественного феномена – в единстве эстетической концепции, драматургических произведений и их сценической интерпретации обеспечивает **работе научную новизну.**

Актуальность темы определяется современным этапом изучения андреевского наследия: в последние десятилетия картина художественного мира

[1] Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М., 2007. С. 333.

писателя складывается в науке благодаря исследованию его творчества в различных – литературно-историческом, сравнительно-историческом, идейно-философском, культурологическом, сравнительно-типологическом – аспектах. В этой ситуации ощущается потребность в театроведческих исследованиях, призванных раскрыть значение творчества Андреева в развитии театрально-художественного, театрально-критического процессов и театральной мысли в России начала XX века, что, в свою очередь, способно углубить наше представление об этих сложных явлениях театральной жизни. При том что история МХТ на всех своих этапах воссоздана в научных исследованиях, актуальным становится углубление существующих представлений об эпизодах участия Андреева в творческой жизни театра, осмысление андреевских спектаклей как значительных театральных событий. Возрастающий интерес современной режиссуры к творчеству Андреева, научная работа над изданием первого полного собрания его сочинений также актуализируют заявленную тему.

Объектом исследования является русское театральное искусство и театрально-критическая мысль 1910-х годов.

В качестве **предмета исследования** избирается театрально-эстетическая концепция и наиболее представительные явления «театра панпсихизма» Л.Н. Андреева в драматургии и сценическом воплощении.

Цель исследования – раскрыть содержание «театра панпсихизма» на уровнях эстетической концепции, драматургической практики и опыта сценической реализации, учитывая диалектику их взаимодействия и взаимовлияния.

В соответствии с обозначенной целью определяются первостепенные исследовательские **задачи**:

охарактеризовать систему театрально-драматургических представлений Андреева, сложившихся в эстетическую концепцию «театра панпсихизма»;

определить генезис, художественные принципы, структуру и систему поэтических приемов панпсихической драмы;

рассмотреть историю постановок пьес «Екатерина Ивановна» и «Мысль» в МХТ как попытку сценической реализации «авторского театра»;

воссоздать историю творческих отношений Андреева и Немировича-Данченко, осмыслить их в проблемном аспекте «автор – постановщик спектакля»;

рассмотреть спектакли в контексте художественного развития МХТ – не как второстепенный эпизод, а как самостоятельную и полноценную страницу его творческой истории.

Теоретическую базу исследования создают фундаментальные труды по теории театра и драмы: Ю.М. Барбоя, С.В. Владимирова, Б.О. Костелянеца, а также работы ведущих ученых по истории отечественного драматического театра: С.С. Данилова, Б.И. Зингермана, П.А. Маркова, О.А. Радищевой, К.Л. Рудницкого, В.А. Сахновского-Панкеева, И.Н. Соловьевой, Г.В. Титовой, А.А. Чепурова, Т.К. Шах-Азизовой[1].

Методологической основой исследования является комплекс методов изучения драматургии и спектакля, выработанных отечественным театроведением, с привлечением классических и современных методов филологии.

Материалом исследования стали художественные и теоретические произведения Л.Н. Андреева. В качестве текстологической базы выступает

[1] Барбой Ю.М. К теории театра. СПб., 2008; Барбой Ю.М. О направлениях искусствоведческого анализа спектакля // Границы спектакля: Сб. статей и материалов. СПб., 1999. С. 9-16; Владимиров С.В. Действие в драме. Л., 1972; Костелянец Б.О. Драма и действие. М., 2007; Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. М.;Л., 1948; Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988; Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1974-1976; Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1998-1907. М., 1989; Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство: 1907-1917. М., 1990; Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи; Радищева А.О. Станиславский и Немирович-Данченко: история театральных отношений. 1987-1908. М., 1997; Радищева А.О. Станиславский и Немирович-Данченко: история театральных отношений. 1909-1917. М., 1999; Сахновский-Панкеев В.А. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь Л., 1969. Титова Г.В. Мейерхольд и Комиссаржевская: На пути к условному театру. СПб., 2006; Чепуров А.А. А.П. Чехов и Александринский театр (1889-1902). СПб., 2006; Шах-Азизова, Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966.

Собрание сочинений писателя в шести томах (1990-1996) [1], двухтомник «Драматические произведения» [2] 1989 года, в ряде случаев представивших андреевский текст наиболее полно, с восстановлением цензурных изъятий. При сравнении вариантов «Екатерины Ивановны» используется текст пьесы, опубликованный в 1913 году в 8 томе Полного собрания сочинений Андреева[3].

Основную часть документального материала составили, во-первых, эпистолярные источники, прежде всего, письма Андреева к режиссерам МХТ периода 1905-1907, 1909-1913 и 1913-1917 годов, опубликованные в Тартуских сборниках и в «Вопросах театра»[4], и письма Немировича-Данченко к Андрееву и другим корреспондентам, наиболее полно представленные в четырехтомнике «Творческого наследия» [5]. Во-вторых, рецензии на спектакли, критические статьи и другие газетные и журнальные публикации современников Андреева, а также выступления в печати самого писателя. Ценным источниковедческим изданием стали составленные В.Н. Чуваковым два выпуска «Библиографии»[6] произведений Андреева и прижизненной литературы о нем, включающие статьи и рецензии на спектакли, что, помимо справочного материала, дает представление о масштабах театрально-критического освоения андреевского творчества в дореволюционной России.

---

[1] Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990-1996.

[2] Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. [Сост., вступ. ст. и примеч. Ю.Н. Чирвы]. Л., 1989.

[3] Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб.: изд-во тов-ва А.Ф. Маркса,1913.

[4] Неизданные письма Леонида Андреева (К творческой истории пьес периода первой русской революции). [Вступ. статья, публ. и коммент. В.И. Беззубова] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 119. Труды по русской и славянской филологии. V. Литературоведение. Тарту. 1962. С. 378-393; Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С.Станиславскому. [Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой] // Вопросы театра. М., 1966 С. 275-301; Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917) [Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззуова.] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266. Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Тарту, 1971. С. 233.

[5] Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие в четырех томах. Т. 2: Письма 1908-1922 [Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева]. М., 2003.

[6] Леонид Николаевич Андреев. Библиография: Вып. 1. Сочинения и письма. М., 1995; Вып. 2. Литература (1909 —1919). М., 1998.

Важные документальные источники собраны в обширной публикации «Леонид Андреев. S.O.S.»[1], а также в книге Л.Н. Кен и Л.Э. Рогова «Жизнь Андреева, рассказанная им самим и его современниками» [2], включающей эпистолярные, дневниковые, мемуарные материалы, публикации периодической печати, что создает необходимый биографический контекст творчества писателя.

Литература вопроса.

Созданная современниками Андреева обширная критическая литература отличается жанровым разнообразием (от монографий и серьезных аналитических статей[3] – до фельетонов и пародий[4]), крайней субъективностью высказываний, полярностью оценок его творчества, резкостью и пристрастностью суждений, острой полемичностью. Публикации, посвященные театру панпсихизма, в полной мере отвечают этим характеристикам. Привлечение и анализ наиболее значительных из них (статьи А.Р. Кугеля, Д.В. Философова, И. Джонсона, В.Волина, и др.), а также многочисленных рецензий, посвященных андреевским спектаклям в МХТ: от статей именитых критиков (Н.Е. Эфроса, А.А. Койранского, Л.Я. Гуревич, С. Глаголя, С.В. Яблоновского и др.) – до газетных заметок безвестных репортеров, позволяют создать театрально-критический контекст и рассмотреть постановки пьес Андреева как театральные и общественные события.

Пристальный и пристрастный интерес критики к андреевскому творчеству после революции на долгие годы сменяется, если не забвением, то вынужденным невниманием к нему исследователей. На протяжении многих десятилетий источником целого ряда драматургических текстов писателя оставались

---

[1] Леонид Андреев. S.O.S. Дневник (1914-1919). Письма (1917-1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918-1919). М.;СПб., 1994.

[2] Кен Л.Н., Рогов Л.Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб, 2010.

[3] См., например: Брусянин В.В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. М., 1912; Львов-Рогачевский В.Л. Две правды о Леониде Андрееве. М., 1914; С. 3; Аполлонская И.А. [Стравинская] Христианский театр. СПб., 1914.

[4] Аякс [Измайлов А.А.] Панпсихе // Музы. 1914. № 6. С. 20; Lolo [Мунштейн Л.Г.] Пресс-папье // Рампа и жизнь. 1914 № 12. С. 11-12.

дореволюционные собрания его сочинений. Первый сборник пьес, подготовленный В.Н. Чуваковым, появился в 1959 году[1]. Этапным изданием стал двухтомник «Драматические произведения»[2] 1989 года, составленный Ю.Н. Чирвой, – наиболее полное на тот момент, снабженное комментариями издание андреевских пьес. В дальнейшем драматургические произведения Андреева нашли свое место в шеститомном собрании сочинений писателя (1990-1996)[3]. В настоящее время издается первое академическое Полное собрание сочинений Л.Н. Андреева в 23-х томах, включающее варианты текстов и обширные комментарии.

Научное представление о глубоко своеобразном художественном мире писателя создавалось на протяжении десятилетий трудами ученых, осваивавших разные исследовательские направления. Историко-литературный подход, позволяющий рассмотреть андреевскую драматургию в контекстах литературно-критического процесса и творчества писателя, реализуется в работах Ю.В. Бабичевой, В.И. Беззубова, Б.С. Бугрова, Л.А. Иезуитовой, В.А. Келдыша, И.И. Московкиной, К.Д. Муратовой, Ю.Н. Чирвы и др[4].

Одной из ключевых проблем научных изысканий становится эстетическая природа творчества писателя в целом и драматургии как существенной его составляющей; до сих пор актуальным и обсуждаемым является вопрос о его художественном методе, соотнесенности его произведений с тем или иным литературным направлением. Этому вопросу посвящены работы В.А. Келдыша,

---

[1] Андреев Л. Пьесы. М.,1959.

[2] Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Л., 1989.

[3] Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990-1996.

[4] Бабичева Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971; Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984; Бугров Б.С. Леонид Андреев: Проза и драматургия. М., 2000; Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб., 2010; Келдыш В.А. Русский реализм начала 20 века. М., 1975; Московкина И.И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков, 2005; Муратова К.Д. Леонид Андреев – драматург // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века. Л., 1987. С. 511-551; Чирва Ю.Н. О пьесах Леонида Андреева // Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 3-43; Чирва Ю.Н. Вселенная, человек, история: К 100-летию со дня рождения Л.Н.Андреева // Нева. 1971. №8. С. 177 –183; Чирва Ю.Н. О «драме идей» Л.Андреева // Театр. 1971. № 9. С. 9 – 39.

относящего творчество Андреева к явлениям двойственной эстетической природы[1], статьи А.Л. Григорьева, Л.Н. Кен, Л.К. Швецовой, В.В. Смирнова, формирующие представление об экспрессионистских началах андреевской драматургии[2].

Проблемы традиции и новаторства в андреевском наследии, сближений и расхождений с художниками-современниками и предшественниками в сравнительно-историческом ракурсе исследуются в монографии В.И. Беззубова, работах Ю.Н. Чирвы «Островский и Андреев», «О пьесах Горького и Л.Андреева эпохи первой русской революции»[3]. Творческим отношениям М. Горького и Андреева посвящен 72 том «Литературного наследства» [4]. Исследователи разрабатывают такие перспективные направления, как Андреев и Ф.М. Достоевский, Андреев и М.Е. Салтыков-Щедрин, Андреев и Л. Шестов, Андреев и Н.А. Бердяев [5]. В диссертационных исследованиях последних десятилетий творчество Андреева рассматривается в философском, культурологическом, сравнительно-типологическом аспектах[6].

---

[1] Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М., 2010.

[2]Григорьев А. Л.Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература**.** 1972. № 3. С. 190-205; Кен Л.Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // Андреевский сборник: Исследования и материалы. Курск, 1975. С. 44-67; Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца 19 – начала 20 века. М., 1975. С. 252-283; Смирнов В.В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. 1997. № 2. С. 55-61;

[3] Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984; Чирва Ю.Н. Островский и Л.Андреев // А.Н. Островский и литературно-театральное движение 19 –20 в. Л., 1974. С. 146 –172; Чирва Ю.Н. О пьесах Горького и Л.Андреева эпохи первой русской революции // Русский театр и драматургия эпохи революции 1905 – 1907 г. Л., 1987. С. 4-34.

[4] Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка [Вступ. ст. К.Д. Муратовой, публ. и коммент. В.Н. Чувакова и А.И. Наумовой] // Литературное наследство. Т. 72. М., 1965.

[5] Ясенский С.Ю. Искусство психологического анализа в творчестве Ф.М. Достоевского и Л. Н Андреева // Достоевский Ф.М. Материалы и исследования. Т.II. СПб., 1994; Ермакова М.Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. Горький, 1973; Руднев, А.П. Щедринские образы и мотивы в произведениях Леонида Андреева // М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII – XX веков. М., 1998. С. 268-282.; Мартынова Т.И. Леонид Андреев и Лев Шестов о феномене личности // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5/6 134-142; Генералова Н.П. Леонид Андреев и Николай Бердяев (К истории русского персонализма) // Русская литература. 1997, № 2. С. 40-54.

[6] Мамай Н.Н. Художественно-философские идеи в драматургии Л. Андреева: автореф. дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь, 2001; Ларина Н.А. Творчество Леонида Андреева в

В указанных исследованиях театру панпсихизма уделяется значительно меньше внимания, чем художественным поискам предшествующих периодов, он возникает в научных трудах не как самостоятельный предмет изучения, а как определенный аспект в контексте наиболее широких или тематически близких изысканий. «Письма о театре» также неизменно присутствуют в публикациях, посвященных театрально-художественному процессу начала XX века, однако вызывают к себе отношение не аналитическое, а прагматическое: они дают материал для наблюдений и выводов, цитаты из «Писем» аргументируют и иллюстрируют исследовательскую мысль.

Попытка рассмотреть драматургию панпсихизма как целостное художественное явление позднего андреевского творчества впервые предпринималась Н.В. Гужиевой, однако результатом исследования стал «приговор»: «Попытки создать психологический театр <…> потерпели поражение», – констатирует автор в своей статье «Драматургия Леонида Андреева 1910-х годов» [1]. Анализ панпсихической пьесы «Собачий вальс», проведенный в работах Л.А. Иезуитовой и Л.Н. Кен [2], опровергает это утверждение и позволяет сделать вывод о необходимости изучения панпсихического театра, определения его ведущих принципов путем обстоятельного анализа драматической структуры андреевских пьес.

В ряде работ, посвященных драматургии Андреева или его творчеству в целом, исследователи стремились выявить основные смысло- и формообразующее качества театра панпсихизма, определить его специфику. Б.С. Бугров находит в концепции панпсихизма предвосхищение характерных

контексте художественной культуры Серебряного века: автореф. дисс. … канд. культуролог. наук: 24.00.01. М., 2005; Курганов А.В. Антропология русского модернизма: на материале творчества Л. Андреева, И. Анненского, Н. Гумилева: автореф. дисс…. канд. филолог. наук: 10.01.01. Пермь, 2003; Проц Д.Е. Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л.Н. Андреева: автореф. дисс. … канд филолог. наук: 10.01.01. Орел, 2005; Корнеева Е.В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева: автореф. дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.01. Елец, 2000.

[1] Гужиева Н.В. Драматургия Л.Андреева 1910-х г. // Русская литература. 1965, № 4. С. 79.

[2] Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева: Опыт анализа драмы «панпсихе» // Андреевский сборник: Исслед. и материалы / Под ред. Л.Н. Афонина. Курск, 1975. С. 67-89; Кен Л.Н. «Поэма одиночества» Л. Андреева // Русская литература. 1991. № 2. С. 190-197.

особенностей сюрреализма, а в драматургических опытах – «компромиссные решения», эклектичность: сближение реально-бытового театра с символистским [1] . В статье К.Д. Муратовой определяется главный художественный стимул создания нового типа драмы – возросшее внимание автора «к потаенному» во внутреннем мире личности, переориентирование его творческого интереса с изображения «психики, бурно реагирующей на социальное неустройство мира», на воссоздание загадок «психологии человека, патологии его духовного мира»[2]. А.В. Татаринов также отмечает увлеченность Андреева «сложностью психологического процесса», обнаруживает контраст реалистической формы драмы панпсихе и ее содержания, которое «приближается к фантастическому или психопатологическому»[3]. В монографии, посвященной изучению психологизма в прозе и драматургии Андреева, Е.А. Михеичева определяет специфику пьес панпсихе созданием особого типа протагониста – героя-«двойственника», а особенность их художественного строя – сочетанием опыта «условного театра с опытом реалистического»[4].

Из научных работ последних десятилетий следует отметить диссертацию Пак Сан Чжин «Панпсихизм в драматургии Л.Н. Андреева» [5] , тематически близкую настоящему исследованию, но решающую принципиально иные задачи. Автор определяет философские истоки панпсихизма Андреева, обращаясь к теории Бессознательного Э. Гартмана, трудам А. Шопенгауэра, А.А. Козлова. Определяющим для этой работы становится философско-эстетический аспект исследования, предполагающий рассмотрение панпсихизма как философского явления, которое Андреев ввел в драматургию, преобразовав в литературный феномен. Исследование панпсихизма как «философско-эстетического универсального литературного принципа», воплощенного в поздней андреевской

---

[1] Бугров Б.С. Мятежная душа // Андреев Л.Н.: Пьесы. М., 1991. С. 3-38.
[2] Муратова К.Д. Леонид Андреев – драматург. С. 536.
[3] Татаринов А.В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001. С. 321.
[4] Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. М., 1994. С. 119.
[5] Пак Сан Чжин. Панпсихизм в драматургии Л.Н. Андреева: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2007.

драматургии, предпринимается в рамках филологических изысканий, вне театрального дискурса.

Диссертация А.О. Печенкиной «Три театра Леонида Андреева» также располагается в области литературоведческих исследований. Автор разрабатывает оригинальную типологию анадреевской драматургии, в основу которой положен характер драматического конфликта, в театре панпсихизма – это «конфликт сознания», структура которого определяется «понятием закона, исходящего из философии Бессознательного Э. Гартмана, и преступления как нарушения связей с этим Бессознательным»[1].

Собственно театральный аспект – проблема творческих взаимоотношений Андреева и Московского Художественного театра – разрабатывается в статье В.И. Беззубова[2], опубликованной в 1968 году и до сих пор остающейся единственным развернутым исследованием на данную тему. Ценная фактологически, статья впервые обозначает как значительность самого факта «присутствия» Андреева в истории МХТ, так и уникальную роль этого театра в творческой биографии писателя. Период панпсихизма ученый считает временем наибольшего сближения драматурга и театра. В дальнейшем тема возникает как один из многочисленных исследовательских сюжетов в фундаментальных трудах, посвященных МХТ: в монографии А.О. Радищевой (1999) – в контексте «театральных отношений» Станиславского и Немировича-Данченко, в книге И.Н. Соловьевой «Художественный театр. Жизнь и приключения идеи» (2007), воссоздающей творческую историю театра.

Практическую значимость исследования определяет возможность использования результатов диссертации в курсах лекций по истории русского театра XX века, специальных курсах, посвященных как истории драмы, так и творчеству Андреева. Результаты могут быть полезны исследователям

[1] Печенкина А.О. Три театра Леонид Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: 2010. С. 8.

[2] Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии, XI. Литературоведение. Тарту, 1968.

творчества писателя, а также практикам театра, намеренным обратиться к драматургии Андреева.

Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав и заключения. В первой главе предпринимается попытка проследить историю формирования и охарактеризовать театрально-драматургические представления Андреева, сложившиеся в эстетическую концепцию «театра панпсихизма», выявить генезис, художественные ориентиры и основополагающие характеристики панпсихической драматургии. Вторая глава посвящена изучению идейно-художественной проблематики, поэтики и первого опыта сценического воплощения пьесы «Екатерина Ивановна», ставшей для автора своеобразной точкой отсчета создания и развития новой – панпсихической – художественной системы. В третьей главе анализируется «Мысль» (опыт интеллектуальной панпсихической драмы), рассматривается постановка пьесы в Московском Художественном театре в контексте развивающихся творческих отношений Андреева и Немировича-Данченко.

ГЛАВА I
«ПИСЬМА О ТЕАТРЕ». ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ПАНПСИХИЗМА»

В начале 1910-х годов, после перерыва, который рассматривался Л.Н. Андреевым как окончательный разрыв с театром, писатель не только вновь обращается к драматургии, но и обнаруживает глубокую заинтересованность проблемами современного сценического искусства. В 1912-1914 годах он публикует «Письма о театре» [1] – своеобразный эстетический манифест, в котором нашли выражение основополагающие театрально-драматургические представления писателя и была провозглашена и обоснована идея «панпсихического театра».

Рассматривая «Письма» в широком театрально-художественном контексте, следует отметить своеобразное положение и особый генезис выраженной в них эстетической концепции. Театральная эпоха начала XX века отличалась небывалым многообразием сценических деклараций и программ, новациями в области режиссерских исканий, активностью критической мысли, вовлеченностью деятелей театра в многочисленные дискуссии, создавшие, по остроумному замечанию современника, «искусство споров о театре»[2]. И в этом «искусстве» «Письма» Андреева оказались не столько теоретическим, сколько действительно художественным творением. Особый стиль «Писем», для которого характерны яркая художественная образность, метафоричность, афористичность, эмоциональность, подчас парадоксальность мысли, обнаруживает в авторе прежде всего художника, а не теоретика. На это обратили внимание именитые критики. А.Р. Кугель оценил «Письма» не благодаря «законченности <…> теоретической мысли», а как «живое, остроумное и

[1] Первое письмо, с авторской датой 10 ноября 1912 г., опубликовано в журнале «Маски», 1912-1913, № 3; Второе письмо, с авторской датой 21 октября 1913 г., – в Литературно-художественном альманахе издательства «Шиповник», СПб., 1914, кн. 22. Там же перепечатано и Первое письмо.

[2] Койранский А.А. Леонид Андреев о театре // Утро России. 1914. 11 янв. (№ 8). С. 2.

талантливое» [1] сочинение. А.А. Койранский, справедливо полагая, что «настоящее художество редко бывает логичным», как раз в алогичности и непоследовательности высказанных Андреевым мыслей увидел его выгодное отличие «от пустых теоретиков, далеких от жизни театра»[2].

Возвести «Письма» в ранг полноправной театрально-эстетической теории не позволяет и сам автор. Писатель, по его собственному признанию, никогда не чувствовал склонности к теоретическому мышлению, полагал, что программные эстетические установки не определяют направление творческой мысли, а формируются в процессе художественного творчества и лишь впоследствии могут быть осмыслены как некая система взглядов. «Я не теоретик, совсем не теоретик. Построить какую-нибудь теорию искусства и потом, следуя ей, творить, осуществляя в художественных образах теоретическую программу, – я не понимаю, как это можно делать <…> »[3], – утверждал Андреев в интервью 1907 года. А в частном письме 1914 года признавался: «<…> теоретик я плохой»[4].

«Только поставить некоторые вопросы – вот скромная цель настоящих листков, отрывочных и кратких», – таким заявлением автор предваряет «Письма», поясняя также, что некоторые его мысли могут показаться парадоксальными, «страх – чрезмерным и надежды – преувеличенными»[5] .

Однако в достижение своей «скромной» цели Андреев создает сочинение тематически многоаспектное, неоднородное, включающее в себя множество разных внутренних сюжетов. В частности, «Письма» содержат очерк истории МХТ, анализ кризисного состояния современного театра, исследование особенностей поэтики А.П. Чехова, размышления об отношениях театра и кинематографа, осмысление опыта символистских постановок, обоснование

[1] Homo novus [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С.16.
[2] Койранский А.А. Леонид Андреев о театре // Утро России. 1914. 11 янв. С. 2.
[3] Эс. Пэ. В мире искусств. У Леонида Андреева // Русское слово. 1907. 5 окт. (№ 22).
[4] Л.Н. Андреев – А.В. Амфитеатрову 14 окт. 1913 г. // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 72. С. 542.
[5] Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996. Т. 6. С. 509. Здесь и далее ссылки на произведения Л.Н. Андреева будут даваться по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страниц.

необходимости «новой драмы», заявления о перспективах театрального развития. Этот список можно продолжать, перечисляя темы, которые оказались в сфере внимания Андреева: создается впечатление, что писатель высказался (подчас отрывочно, «в беглых строках», иногда – пространно-описательно) едва ли не по всем актуальным тогда вопросам театральной теории и практики.

В развитии внутренних сюжетов «Писем» наблюдаются неожиданные повороты, пространные отступления, многочисленные повторы, звучат внутренние лейтмотивы, обнаруживаются парадоксы и противоречия. На страницах «Писем», в границах одного текста-декларации, традиционно предполагающей однозначность и точность формулировок, неожиданно сталкиваются айхенвальдовское «отрицание театра» и его апофеоз, констатация гибели театра и апология МХТ, заявление об отсутствии драматической литературы и футуристический лозунг «единым махом бросить за борт н а ш е г о к о р а б л я» (VI, 536) драматургию от античной до современной, призыв к драматургам творить для сцены и требование при этом забыть о театре – его специфике и традициях. Намеренно сталкивая противоположные утверждения, подчас доводя свою мысль до парадокса, тем самым вполне в шестовском духе взрывая «убитое и утоптанное поле современной мысли»[1], Андреев выявляет конфликты, обнаруживает узлы противоречий в различных областях театральной жизни своего времени. «Письма», таким образом, стали не только программным заявлением, обусловленным индивидуально-творческими причинами, но и характеристикой театрально-художественной, и шире – общекультурной – ситуации, сложившейся к началу 1910-х годов. Эта ситуация в немалой степени определялась таким новым и требующим осмысления культурным явлением, как кинематограф.

Высказывания Андреева о кинематографе не лишены противоречий[2]. С одной стороны, автор «Писем», иронически награждая кинематограф эпитетами

[1]Шестов Л.И. Апофеоз беспочвенности: (Опыт адогматического мышления) // Шестов Л.И. Сочинения. М., 1995. С. 195.

[2] Э.И. Леонид Андреев о кинематографе // Театральная газета. 1915. 15 нояб. С. 14. Андреев выступает против «ужасной безграмотности» кинематографа, пишет о том, что он

«блестящий» и «сияющий», утверждает, что именно для него пригодно все то, что опошляет и обедняет современный театр: «наивный натурализм вещей, стремительное действие и стремительная псевдопсихология, столь напоминающая похороны вскачь», «морзовский психологический язык, нахмуренные брови, страстный поцелуй, шествие на носках для выражения невиновности и любви» (VI, 546). Процитировав этот отрывок из «Писем», исследователь истории кинематографии дореволюционной России находит у Андреева «циническое презрение к кинематографу»[1]. Но в тех же «Письмах» писатель увлеченно рассказывает о будущих «кинемо-драматургах», которые найдут для действия «новые и неожиданные комбинации», о скором появлении новых актеров - гениев «внешней изобразительности, мимики и пластики», пророчествует о будущем кинематографа, который «становится гением интернационального общения, сближает концы земли и края душ, включает в единый ток вздрагивающее человечество» (VI, 520). Андреев не останется в стороне и от живого кинематографического процесса, иногда принимая участие в экранизации своих пьес, в том числе и написанных в 1910-е годы и предназначенных для нового панпсихического театра[2].

На фоне противоречивых суждений Андреева о стремительно развивающемся кинематографе в «Письмах» актуализируется вопрос о его влиянии на театр. Намеренно драматизируя ситуацию «театр – кинематограф», связывая конфликтными отношениями эти два вида искусств, автор утверждает, что со временем в силу своих все возрастающих технических возможностей кинематограф в необъявленной, но уже начавшейся войне победит театр.

«невыносимо широкосгласен <…> невыносимо рекламирует себя», что он «прожорлив, как египетская саранча» и за 8-10 лет своего существования «объел всю литературу – Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского и даже Анатолия Каменского». При всем этом Андреев выражает веру в «колоссальную» будущность кинематографа, которому суждено стать «языком мирового общения, орудием сближения людей и народов, новым фундаментом для истории и науки, огромным зеркалом-памятью, которое запечатлеет для человека все проходимые им пути».

[1] Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 269.

[2] Гинзбург отмечал, что «театральная эстетика Андреева во многом определила развитие психологического направления в русском дореволюционном кино». (Указ. соч. С. 269).

Зрелищность, способность «к мгновенным перевоплощениям», возможность «в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей, автомобили, аэропланы, горы и моря», умение дать «живые картины мира» (VI, 518-519) – преимущества кинематографа, которые лишают театр способности с ним конкурировать. Недоступной для могущественного «Кинемо» останется только одна область – та, которая представляется Андрееву исключительно театральной «территорией» – психология. Если кинематограф обречен стать лишь непревзойденным искусством «внешней выразительности», зрелищности, то театр, сохраняя себя как самостоятельное искусство, должен последовать по пути все углубляющегося психологизма, в андреевской терминологии – панпсихизма. Таким образом, конфликт с кинематографом – своего рода момент истины, необходимый театру для осознания своего предназначения и направления развития[1].

Под впечатлением первого «Письма», в котором были высказаны приведенные выше мысли, журналом «Маски» был организован диспут на тему: «Кто победит? Кинематограф или театр?»[2] Таким образом, дискуссионная и актуальная тема о кризисе современного театра получала новое направление и рассматривалась в соотношении с вопросом о кинематографе. Для Андреева разрешение этого вопроса состояло в возможности увести театр из сферы зрелищно-развлекательного искусства и поднять его на уровень интеллектуального и духовного пласта культуры.

---

[1] Текст на с. 17-21 опубликован в статье: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 169-170. Здесь с изменениями и дополнениями.

[2] Диспут проходил в апреле 1913 года в Политехническом музее в Москве. И вступительная речь В.Г. Сахновского, посвященная изложению идей Андреева относительно «кинемо-театра», и выступления участников дискуссии (М.М. Бонч-Томашевского, С. Глаголя, Н.Я. Абрамовича, А.Ф. Струве и др.) в той или иной степени были связаны с первым «Письмом о театре» Андреева. См. об этом: [Б.П.]. Москва. Диспуты «Масок» о «Кризисе театра» // Маски. 1912-1913. № 6. С. 108-110; Г-ин. Г.А. Диспут // Кине-журнал: Живая фотография. М., 1913. № 8. С. 20-23; ту же проблему – театр и кинематограф – рассматривает Л. Войтоловский в своей статье-отклике на «Письма о театре». См.: Войтоловский Л. Чудесный гость // Сине-фото. 1914. № 10. С. 17-21.

Другим явлением в области искусства, осмысленным Андреевым в «Письмах» применительно к театру, стал «кризис символизма», который к 1910 году выразился в теоретических разногласиях и личных раздорах поэтов-символистов, в закрытии символистских журналов («Весы», «Золотое руно»), в объединении в самостоятельную группировку бунтующих против символизма поэтов (акмеисты). Наконец – в определенной исчерпанности сценических опытов символизма.

Вопреки мнению некоторых критиков, видевших Андреева единомышленником Ф. Сологуба (А.Р. Кугель [1]) и последователем М. Метерлинка (Д.В. Философов [2], В.Л. Львов-Рогачевский [3]), «Письма» не имеют отношения, даже полемического, к театральным концепциям символизма. Андреев не разделяет их веры в «магическое преображение человека и онтологическое преображение жизни при помощи искусства» [4], но и не подвергает прямой критике их театральные представления. Однако сценическая практика символизма получает в «Письмах» определенную оценку.

По мнению писателя, символизм на сцене – это попытка поднять театр на уровень осмысления и раскрытия глубинных процессов, происходящих в сознании человека, неких всеобщих, универсальных состояний и переживаний человеческой души. Однако будучи внутренне серьезной и значительной, символистская драма не психологична по своей природе и «больше пригодна для идей, которым она дает невиданный простор» (VI, 539), поэтому в сценической практике она оказалась нежизнеспособной. Основное противоречие автор видит в невозможности совместить образы символистской драмы, имеющие не психологически правдивое, а обобщенно идейное содержание, и живого,

---

[1] Homo novus [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 16-17.

[2] Философов Д.В. Литературная неделя. Новый альманах «Шиповника» // Речь. 1914. 13 янв. (№ 12). С. 3.

[3] Львов-Рогачевский В.Л. Новая драма Леонида Андреева // Современник. 1913. № 10. С. 254-255.

[4] Стахорский С.В. Русская театральная утопия начала XX века: автореф. дисс. … д-ра искусствоведения: 17.00.01. М., 1993. С. 10.

чувствующего, «плотского» актера с неповторимым набором индивидуальных человеческих свойств[1].

Описывая постановки символистского театра, Андреев прибегает к приему «остранения», показывая спектакль глазами обыкновенного зрителя, который не разделяет символистского миропонимания. Он видит, как на сцене появляются «стилизованные фигуры, босоножки, загадочные персоны без имени, отчества, гальванизированные (но не воскрешенные) Пьеро и Арлекины, нарочные слепые, нарочные глухие и немые, нарочные черти, гномы, феи и лягушки», и за всем этим зрителю неизбежно видится «совершенно плотская, всех трех измерений фигура актера» (VI, 515), который, как ни старается, не может перевоплотиться в изображаемые им персонажи. Андреев иронически оценивает попытки режиссеров преобразить голос и пластику актера: «Ломали его, как гуттаперчевого мальчика, ставили в позы, которые встретишь только в геометрии, поили уксусом и желчью, чтобы отбить у него проклятую способность говорить живым голосом, а не так, как говорят вообще настоящие покойники и призраки: актер покорно принял новое ярмо, но при всем желании своем ни в пар, ни в воздух, ни в настоящую лягушку превратиться не мог» (VI, 515-516).

Таким образом, автор «Писем» выявляет основное противоречие (он называет его «компромиссом»), которое обнаружилось в опытах символистских постановок и обусловило поиск режиссерами новых способов организации сценического пространства и разработку новой актерской техники, – это противоречие между символистской драмой, «взыскующей чистой, беспримесной условности» [2], и телесной природой актера, материальной природой театра.

Подводя итог краткому периоду пребывания символизма на сцене, Андреев пишет: «На некоторое время театр обогатился духовно, стал внутренне

[1] Текст на с. 22-23 опубликован в статье: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 170-171. Здесь с изменениями и дополнениями.

[2] Титова Г.В. Мейерхольд и Комиссаржевская: Модерн на пути к условному театру. С.48.

значителен и даже важен, но внешне приобрел такой вид ясной нелепости, так развинтился и заскрипел, что дальнейшее его существование в этой компромиссной форме стало невозможно. И с елейно-злой улыбкой пришла старая салопница – реалистическая драма, вправила кости актеру, подвинтила винты и гайки, покурила Островским для изгнания нечистого метерлинковского духа, – и наступило оскудение драматической литературы, своеобразнейший наш Ренессанс» (VI, 516). В этом ироническом, художественно написанном пассаже следует отметить, по крайней мере, два принципиально важных утверждения, которые на тематически обширном поле «Писем» будут прорастать многими смыслами.

Во-первых, Андреев определяет положение современного театра: констатирует завершение символистского периода исканий русской сцены и указывает на новую тенденцию, определившую направление театрального движения последних лет – «к классикам!» Во-вторых, эти процессы непосредственно связываются с проблемой драматической литературы, «оскудением» драматургии. Оба утверждения, учитывая их значимость в идейно-смысловом пространстве «Писем» и образный характер выражения, требуют пояснений.

Резко неприязненное отношение Андреева, чье творчество имеет глубокие, им самим осознанные связи с литературной традицией XIX века, к классической драматургии может показаться неожиданным и неоправданным. В данном случае важно помнить, что за иронически-резкой оценкой реалистической драмы на современной сцене стоит не неприятие классических произведений как таковых, а резкое осуждение того направления, которое сформировалось в театральном искусстве на основе классического репертуара.

В «Письмах» Андреев, не отвлекаясь на частности, практически не прибегая к конкретным примерам, только указывает на общую тенденцию, очевидную для его современников и впоследствии описанную и проанализированную в работах историков театра. Эта тенденция выразилась, прежде всего, в провозглашенной В.Э. Мейерхольдом программе

традиционализма и его сценических опытах, в репертуарных пристрастиях МХТ, отдававшего в те годы предпочтение произведениям русской классики, в господстве на сцене «мирискусников» с их эстетизмом и любовным отношением к прошлому.

Резкое неприятие этого направления, развивающегося, по Андрееву, под знаком «старой салопницы», объясняется не нежеланием или неспособностью оценить творческие поиски и достижения театра в этой области, а сознанием того, что этот путь безнадежно и окончательно уводит театр от современности, лишает того нерва, который делает его сопричастным острым и актуальным проблемам времени.

Более определенно по этому поводу Андреев будет высказываться в письмах к Вл.И. Немировичу-Данченко: «Следуя за поганым временем, уже давно Художественный валится в яму душевного спокойствия, культивирует художественную и идейную тишину – ибо что такое Тургенев, Островский, Грибоедов, “Трактирщица” и Мольер, как не культ тишины, исповедание безобидности и застоя? И уже давно он превратился бы в “бывший театр”, в художественное болото, если бы вы не вздернули его на дыбы Достоевским, и частью – малою, конечно, Андреевым <…> Театр стал тих и спокоен. В него можно ходить для отдыха и для кейфа, как в Сандуновские бани: художественные банщики произведут лишь легонький массаж, приятно и укрепляет здоровье»[1]. И в этом протесте против «душевного спокойствия», и в этом стремлении вздернуть театр «на дыбы» – Андреев как раз наследует классическому представлению о задачах искусства, которое может быть выражено формулой гаршинского художника, взывающего к своему шедевру: «Убей их спокойствие, как ты убил мое»[2].

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 23 февр. 2015 г., Ваммельсу // Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917) . С. 264.

[2] Гаршин В.М. Сочинения. М.;Л., 1963. С. 105.

Отрывок из юношеского дневника писателя демонстрирует ту же мысль, выраженную в значительно более сильной и жесткой форме: «Я хочу написать такую вещь, которая собрала бы воедино и оформила те неясные стремления, те полусознательные мысли и чувства, которые составляют удел настоящего поколения. Я хочу, чтоб в моем сочинении отразилась

Итак, процессы, которые стоят за созданным Андреевым в «Письмах» образом господствующей на сцене «старой салопницы»: поиск сценических форм для воплощения классики, традиционалистские опыты, пассеизм мирискусников – писатель связывает с оскудением современной драматической литературы. Причинно-следственная связь не устанавливается: театры обратились к классике, потому что нет современной драматургии, или драматургия оскудела, потому что нет запроса со стороны театра? Но как бы ни разрешался этот вопрос, именно драматургия ставится автором во главу угла, является тем фундаментом, на котором должен возводиться весь комплекс художественных созданий театра, тем определяющим фактором, который задает вектор театрального развития[1].

Драма должна стать источником обновления театра – не устает повторять автор, бесконечно варьируя свою мысль, высказываясь то однозначно определенно, то художественно описательно. В 8 главе второго «Письма» Андреев констатирует, что ответ на вопрос «кто кого должен о б н о в и т ь: театр драму или драма обновить театр», «в сущности, уже дан всем предыдущим», осталось только подвести итог в виде окончательной и однозначной формулы: «только новая драма может обновить театр». (VI, 540 - 541). Впрочем, и в дальнейшем на страницах «Писем» автор то и дело возвращается к этой мысли, возводя ее на уровень постулата. Тем самым Андреев опосредованно включается в дискуссию о взаимоотношениях

вся многовековая культура, вся современная социальная, моральная и интеллектуальная жизнь современного человечества. <…> Я хочу в своей книге подействовать на разум, на чувства, на нервы человека, на всю его животную природу. Я хотел бы, чтоб человек бледнел от ужаса, читая мою книгу, чтоб она действовала на него как дурман, как страшный сон, чтоб она сводила людей с ума, чтоб они проклинали, ненавидели меня, но все-таки читали ее... и убивали себя. <…>» (S.O.S. Дневник (1914-1919). Письма (1917-1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918-1919). М.;СПб., 1994. С. 62-63). Нельзя забывать, что эти строки написаны Андреевым в неполные 20 лет с присущим этому возрасту максимализмом. Но важно и то, что зрелый писатель переносит эту запись в дневник 1918 года и признает правомерность своих юношеских притязаний: «Как мог мальчишка так крепко сложиться, так ясно, хоть и наивно начертать свой путь? Страшное некогда имя Леонида Андреева было осуществлением этой ребяческой мечты» (Там же).

[1] Текст на с. 22-26 опубликован в статье: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 171-172. Здесь с изменениями и дополнениями.

литературы и театра, инициированную Ю. Айхенвальдом, его резонансной статьей «Отрицание театра»[1]. Не рассматривая перипетии этого напряженного спора, в который оказались вовлечены и писатели, и театральные деятели, отметим лишь принципиальные позиции сторон. Точка зрения Айхенвальда – утверждение самоценности и самостоятельности драматургии как рода литературы и несостоятельности театра в его зависимости от драматургического материала, а значит, его иллюстративной, служебной роли по отношению к литературе. Многочисленные оппоненты активно отстаивали суверенитет театра среди прочих искусств.

Точка зрения Андреева формально близка айхенвальдовской: он противопоставляет «гибнущий» театр литературе и безоговорочно провозглашает приоритет драмы. Однако эта литературоцентричная позиция корректируется, во-первых, неизбывным стремлением писателя дать своим пьесам сценическую жизнь, во-вторых, выраженной в письмах к Немировичу-Данченко убежденностью, что «всякая пьеса до ее постановки была и остается схемой <…> темой, настоящая разработка которой, и разработка вполне самостоятельная принадлежит театру» [2] . И главное – страстной заинтересованностью миром театра, которой пронизаны страницы «Писем». В них нет и следа высокомерно-холодного айхенвальдовского отношения к театру, «смерть» которого (хоть и не эмпирическую, а умозрительную) критик готов констатировать. Андреевым руководит страстное желание не пропеть отходную, а провозгласить: «Да здравствует театр!» И более того, в «Письмах» выражает себя идеалистическая вера в то, что театр, словно обладающий сознанием, единый творческий организм (при всем разнообразии режиссерских и актерских индивидуальностей), способен проникнуться общими целями, понять и принять свое предназначение: перестать быть «забавой для пообедавших» и стать

[1] Айхенвальд Ю.И. Отрицание театра // В спорах о театре: Сборник статей: Ю. Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл.И. Немировича-Данченко и др. М., 1913.
[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 сент. 1912 г. // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 43.

«трудом для желающих трудиться, учителем и другом для ищущих правды и одиноких» (VI, 548).

Сытые люди склонны, как известно, требовать зрелищ, но те, кто в искусстве ищет «для себя труда, а не легкой забавы, поверхностных наслаждений» (VI, 553), жаждут театра «правды», удовлетворяющего духовным потребностям мыслящего человека. Андреев возводит коллизию на уровень столкновения культур и мировоззрений: или театр становится зрелищем для сытых и соответствует языческой системе ценностей, или служит удовлетворению запросов высшего порядка и тем самым способствует утверждению христианской идеи о духовной природе человека.

В высказываниях о театре будущего, который явится «в своей еще невиданной широте и глубине» (VI, 558) (в тексте он назван то театром «правды», то театром «слова», чаще всего – театром «панпсихизма»), Андреев подчас прибегает к откровенной патетике, что только подтверждает значимость и масштабность замысла: «Прекрасны были боги языческие, но уже нет им возврата на нашу землю – умер великий Пан! Прекрасна была и ложь старого искусства, но уже падает она перед прекраснейшей правдой суровых и сериозных дней обновления» (VI, 534)[1].

Однако в «Письмах» есть и понимание того, что это возвышенное представление о театре духа – из области мечты, а не воплощения, вряд ли возможного во всей полноте. Намечая идеальный образ будущего театра, Андреев остается реалистом в области эмпирической и смягчает свою категоричность: вера в грядущее возрождение искусства, требование «театра правды» сопровождаются замечаниями о кризисном положении современного театра и растерянности публики, корректируется признанием оправданности существования театра-развлечения с его «искусным лицедейством». А в частных письмах более резко и определенно, чем в опубликованных «Письмах о театре»,

[1] Текст на с. 26-28 опубликован в статье: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 172. Здесь с изменениями и дополнениями.

Андреев с болью будет писать о том, что театр «приземлился, прижизнился»[1], о том, что театр «вырождается», заполняется «диктующей свои вкусы» публикой – «наглыми милостивцами, что приходят в середине акта и топчут ногами, как лошади»[2].

Преображение в театр духа – это сверхзадача, которую Андреев определяет для современного театра, тогда как сверхзадача «Писем» – указать путь театрального возрождения. По Андрееву, это путь литературный. «Истинную основу театра будущего» (VI, 534) он видит в драматургии. И эта главная идея «Писем» объединяет Андреева не с отрицателем театра Айхенвальдом, а с одним из его созидателей и творцов – Вл.И. Немировичем-Данченко – режиссером, убежденным в литературной первооснове сценического искусства. Для Немировича-Данченко вопрос о предназначении театра имел один «самый правильный ответ»: «театр существует для драматической литературы. Как бы ни была широка его самостоятельность, он находится всецело в зависимости от драматической поэзии»[3].

Режиссер близок Андрееву, во-первых, своей ориентированностью на литературу, своим стремлением понять и воплотить на сцене литературное произведение в авторском ключе: «Из двух чаш художественных весов на одной – чисто внешняя сценическая форма, а на другой – проникновение в образ, в идею автора. Выше вторая, так как более пуста первая. Или не ставить пьесу, или проникнуться автором»[4]. Во-вторых, своей убежденностью в значимости сверхэстетических задач театра, призванного «убивать спокойствие». «Театр посещают только люди сытые. <…> Но сытых людей надо заставлять

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 23 февр. 1915 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917). С. 263.

[2] «… Я оптимист!»: Из неопубликованных писем Леонида Андреева к Александру Сумбаташвили-Южину [Публ. Л. Сарибековой] // Литературная Грузия. 1979. № 10. С. 109.

[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Членам Товарищества МХТ. Записка. Конец июля – начало августа 1902 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 1.: Письма (1879 – 1907). С. 437.

[4] Немирович-Данченко Вл.И. Из беседы с актерами Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л.Н. Андреева «Анатэма» // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие: В 2 т. М., 1952. Т. 1. С. 120.

беспокоиться и волноваться о важнейших сторонах жизни вообще. Искусство, хотя бы и бессознательно для его жрецов, служит этой цели прежде всего. Все лучшие произведения мира вызывали это беспокойство о жизни и ее различных явлениях. Когда же искусство перестает служить этой цели, оно становится забавой для сытых людей»[1] – это обращение режиссера к членам товарищества МХТ по сути своей и даже, в отдельных случаях, по способу выражения мысли совпадает с тем, что пишет о назначении искусства Андреев: «Литература никогда не была забавой для пообедавших, а став таковою в несчастные минуты – гибла. Пусть же и театр перестанет быть забавой, а будет трудом для желающих трудиться, учителем и другом для ищущих правды и одиноких» (VI, 548).

Андреев видит в Немировиче-Данченко «своего» режиссера, единомышленника и союзника, в МХТ – прообраз, точнее первый опыт, того театра будущего, черты которого он намечает в «Письмах».

Впрочем, МХТ не однороден, в разные периоды своего творческой жизни не одинаков, в режиссерских опытах своих создателей не однолик. И соответственно, оценка его в отношении «литературности» может быть противоположна андреевской. Так О.Мандельштам, утверждая, что «истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово», что «в слове скрыта режиссура», упрекал художественников в недоверии «к реальности даже любимых авторов, к самому бытию русской литературы»[2].

Андреев определяет «свой» МХТ, глубоко родственный его творческим устремлениям – МХТ Чехова и Достоевского. Спектакли по чеховским пьесам и романам Достоевского – вершинные достижения театра. Природа этих сценических шедевров Андрееву ясна: глубоко и точно понятый, адекватно воплощенный на сцене литературный материал определил масштаб и уровень постановок. В первом случае театр нашел себя в драматургии Чехова, во втором

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Членам Товарищества МХТ. Записка. Конец июля – начало августа 1902 г. Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 1. С. 437-438.
[2] Мандельштам О.Э. Художественный театр и слово // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 303.

– стал «сам своим драматургом – ведь это он сочинил драмы Достоевского» (V, 541). Таким образом, Андреев и на этом, посвященном МХТ, тематическом витке «Писем» возвращается к главной своей мысли – о драматургической основе театра.

Определив драму как корневой элемент театральной системы, Андреев постоянно имеет в виду главный вопрос: какой должна быть драматургия, способная сделать эту систему жизнеспособной, плодотворной, развивающейся? Таким образом, «Письма» при всем многообразии затронутых в них театральных проблем, обилии тем, многочисленности отступлений – прежде всего концепция новой драмы: ее теоретическое обоснование и определение главных художественных принципов. Представляется, что именно с этой точки зрения «Письма» могут получить адекватное прочтение и интерпретацию.

Хотя начало критической и исследовательской истории «Писем» было положено еще современниками Андреева, в этом аспекте – как целостная концепция новой драмы – они не рассматривались. Опубликованные в журнале «Маски» (первое «Письмо», 1912), затем в альманахе «Шиповник» (первое и второе, 1914) «Письма», как и все, выходившее из-под пера Андреева, тут же оказались в поле зрения рецензентов. Спектр мнений был достаточно широк. В «Письмах» видели неудавшуюся попытку создания новой театральной концепции, близкой к символистским теориям (Кугель)[1]; идею бездейственного театра, искажавшую само представление о его природе (В. Волин)[2]; находили банальности – повторение давно известных идей Метерлинка (Философов)[3]; ценили за оригинальный подход к разрешению «споров о театре» (И. Джонсон[4]), за парадоксальные положения и поучительные наблюдения (Койранский)[5]; обнаруживали связи с теорией монодрамы (Н.Н. Евреинов)[6].

[1] Homo novus [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 16-18.
[2] Волин В. Слово и действие // Театральная газета. 1914. 19 янв. (№ 3). С. 5-6.
[3] Философов Д.В. Литературная неделя. Новый альманах «Шиповника» // Речь. 1914. 13 янв. (№ 12). С. 3.
[4] Джонсон И. [Иванов И.В.]. Андреев о театре // Маски. 1913-1914. № 4. С. 50-64.
[5] Койранский А.А. Леонид Андреев о театре // Утро России. 1914. 11 янв. (№ 8). С.2.
[6] Евреинов Н.Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С.

Причины подобного разночтения объяснимы. Пространство театрально-критической мысли того времени было пронизано токами творческих поисков и импульсами художественных озарений, нуждавшимися в словесном оформлении и выражении. При этом, как с сожалением отметил Андреев, «о новых вещах приходится говорить старыми словами, истинный смысл которых исказился во время долгого шатания по свету» (V, 529). Понятия и представления из разных театральных систем выражались одинаковыми словесными формулами. Так, например, «театр без игры», провозглашенный в «Письмах», был истолкован Кугелем в духе символистской концепции Ф. Сологуба, как театр «чтеца» и «марионетки»[1], тогда как в системе андреевских представлений – это театр глубокого, искреннего чувства, подлинного переживания, живой мысли, театр не игры-притворства, а актерского перевоплощения.

Но главная причина столь неоднозначной оценки «Писем» объясняется их тематическим изобилием, в котором критики находили то, что отвечало их эстетическим пристрастиям или вызывало полемический интерес, позволяя сформулировать свою позицию «в спорах о театре». Неудивительно и то, что в полемическом задоре критики обращали внимание, главным образом, на преувеличения и парадоксы, увлекались эффектной андреевской фразой, обнаруживая подчас ее неоднозначность и противоречивость.

Тогда же и сложилась своего рода традиция прочтения «Писем», продолженная историками театра и литературы: исследователи, рассматривая «Письма» в различных тематических контекстах, словно расплетали их многотемье на отдельные сюжетные нити и выбирали лишь те, что органично вплетались в полотно их научных изысканий.

В.И. Беззубов, изучая связь творчества Андреева с традициями русского реализма, рассматривает «Письма» в рамках темы «Андреев и Чехов»[2], соответственно, актуализируя тот их раздел, который посвящен поэтике

308-309.

[1] Homo novus [Кугель А.Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 1. С. 17.

[2] Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. С. 11-155.

чеховских пьес. В статье «Леонид Андреев и Московский Художественный театр» ученый привлекает «Письма» прежде всего как свидетельство наибольшего сближения «Андреева-драматурга с творческой практикой Художественного театра» [1].

В.А. Туниманов включает «Письма» в контекст сложных творческих отношений Андреева с М. Горьким, в частности, обнаруживает в тексте скрытую полемику со статьями Горького «о карамазовщине», что, в свою очередь, изучается в русле темы «Достоевский и Андреев» и шире – «Достоевский и русские писатели XX века»[2].

Ю.К. Герасимов[3] в соответствующем разделе «Очерков истории русской театральной критики» рассматривал «Письма» в аспекте театрально-критической деятельности Андреева, отмечая, прежде всего, ориентированность его критической мысли, драматургического творчества и теоретических установок на Московский Художественный театр.

По мнению Б.С. Бугрова, «крайний субъективизм», «проникновение в мир подсознательных инстинктов», умение видеть «отражение души» [4] в реалиях окружающего мира – эти свойства провозглашенного Андреевым театра «панпсихе» позволяют увидеть в «Письмах» теоретические предпосылки эстетики сюрреализма. Л.К. Швецова рассматривает «Письма» в ходе изучения проблемы творческого метода Андреева, выявляя в его художественных произведениях и теоретических установках «творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму»[5].

В «Письмах» находили теоретические положения, дающие повод для сближения театра «панпсихе» то с ранними пьесами М. Метерлинка, то с лирическими драмами А. Блока, то с эпическим театром Б. Брехта

[1] Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 209. С. 122-242.
[2] Туниманов В.А. Ф.М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб., 2004. С. 83-103.
[3] Герасимов Ю.К. Л. Н. Андреев //Очерки истории русской театральной критики: Конец XIX – начало XX века. Л., 1979. С. 242-254.
[4] Бугров Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия. М., 2000. С. 87.
[5] Швецова Л.К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. С. 252-283.

(Ю.В. Бабичева) [1] . Высказанные в «Письмах» положения относительно драматургии и театра учитывались при изучении психологизма повествовательных и драматургических произведений писателя (Е.А. Михеичева)[2]. Отдельные тезисы «Писем» становились дополнительными аргументами при обосновании экзистенциальной концепции драматургии Андреева (В.В. Заманская[3]). Значительные работы[4], посвященные пьесам 1910-х годов, также не обходились без обращения к «Письмам» как к программному заявлению, во многом определяющему направление творческих поисков этого периода, и как к источнику представлений о поэтике панпсихических пьес.

Все эти темы находят в «Письмах», насыщенных авторской мыслью и выражающих позицию Андреева по самым разным вопросам искусства, богатый материал для своей научной реализации. Однако такое «прагматичное» отношение к «Письмам» не способствовало уяснению их оригинального содержания, специфики и места в творчестве Андреева. Очевидно, что «Письма» наконец должны стать центром исследовательского интереса, полноценным предметом научного изучения. Плодотворным представляется подход, позволяющий увидеть в «Письмах» целостную систему взглядов, своего рода теоретико-художественную конструкцию, пользуясь толстовской формулой – «лабиринт сцеплений», скрепленный генерализующей авторской идеей.

Поскольку, как было показано, тематическим ядром, идейным стержнем «Писем» является драматургия, изучение их как концепции новой драмы соответствует авторской интенции, позволяет рассмотреть андреевский текст в единстве его разнообразных (иногда противоречивых) стилевых и содержательных элементов.

---

[1] Бабичева Ю.В. Драматургия Леонида Андреева: Автореферат дисс. … доктора филолог. наук. М., 1971. С. 29-30.

[2] Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. С. 95-145.

[3] Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002. С. 136-141.

[4] См., например: Иезуитова Л.А. «Собачий вальс» Леонида Андреева: Опыт анализа драмы «панпсихе» // Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература серебряного века: Избранные труды. С. 236- 260; Муратова К.Д. Леонид Андреев – драматург. С. 511-551; Кен Л.Н. «Поэма одиночества» Л. Андреева // Русская литература. 1991. № 2. С. 190-197.

Именно такой подход к изучению «Писем» определен в данной работе. В предлагаемом исследовании предпринимается попытка рассмотреть «Письма» как концепцию панпсихической драмы, получившую художественное воплощение, творческое развитие и обогащение в драматургических произведениях 1910-х годов. Ориентированность андреевской концепции и драматургической практики на МХТ обязывает привлечь к изучению такой важный источник, как обширная переписка Андреева с режиссерами театра, прежде всего, с Немировичем-Данченко [1]. Письма Андреева этого периода выражают высказанные публично мысли, подчас более определенно, конкретно и резко. Кроме того, переписка с Немировичем-Данченко дает материал для изучения сложных, напряженных отношений Андреева с Художественным театром: периодов притяжения и отталкивания, тесного творческого сотрудничества и отсутствия взаимопонимания. За дружески доброжелательным или уважительно сдержанным тоном писем просвечивает скрытый драматизм отношений драматурга и режиссера – не случайно на одном из «общих собраний» театра, на котором Немирович-Данченко читал отрывки из писем Андреева, «кто-то недурно сострил: “Нельзя ли инсценировать его письмо?”»[2]

В основе концепции новой драмы, способной противостоять засилью «старой салопницы» и «ясной нелепости» сценического символизма, способной также оградить театр от опасности быть уничтоженным кинематографом, – психологизм. Новая драма, призванная стать строительным материалом будущего театра, – панпсихическая. «Для меня, как я понимаю, н о в ы й театр будет исключительно театром п а н п с и х и з м а», – утверждает автор «Писем» (VI, 522). «Панпсихизм», «психизм», «психе», «психологизм» – текст словно прошит этими словами-скрепами: они бесконечно повторяются, вступают в

[1]Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому // Вопросы театра. С. 275-301; Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому: (1913 - 1917). С. 231-312; Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2.

[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 31 авг. 1916 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие.Т. 2. С. 502.

различные сочетания, образуют новые лексические единицы (неизменно сохраняя ядро своего значения), что придает «Письмам» суггестивный характер.

Однако Андреев не только завораживает читателя, не только внушает ему, что «истинную основу театра будущего» (VI, 534) составит «панпсихизм», но и выстраивает сложную систему доказательств. И в этом смысле «Письма» – разностороннее обоснование новой панспихической драмы.

Бесспорным подтверждением главного тезиса является, по Андрееву, сам характер современной эпохи, вступившей в «новый возраст жизни». Особенность его в том, что жизнь «в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действа, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» (VI, 511). Жизнь современного человека не столь богата поступками и происшествиями, как в былые времена, однако наполнена внутренними – интеллектуальными и психологическими – переживаниями. Герой прошлого – Бенвенуто Челлини, авантюрист, чья жизнь поражает «огромным количеством событий: <…> сколько бегств, убийств, неожиданностей, потерь и находок, любовей и дружб» (VI, 511). Герой современности – Ницше, в жизни которого есть лишь «бездействие и тишина кабинета» и при этом – «мучительная переоценка всех ценностей, и трагическая борьба, и разрыв с Вагнером, и обольстительный Заратустра». «Ж и з н ь с т а л а п с и х о л о г и ч н е е», «жизнь ушла внутрь» (VI, 512), – утверждает Андреев, и в этом мнении он оказывается не одинок.

Подобное восприятие эпохи было свойственно современникам писателя, в своем творчестве отразившим процесс ухода жизни «в глубину и кажущуюся неподвижность переживаний» (VI, 513). Этот процесс художественно претворяется в европейской «новой драме» рубежа веков и характеризуется в теоретических работах ее создателей.

И в этом смысле закономерно, что Д. Философов настаивал на близости высказанных Андреевым мыслей М. Метерлинку, утверждавшему, что сидящий в своем кресле «неподвижный старик», «который бессознательно

прислушивается к предвечным законам, царящим вокруг его дома <…> живет в действительности более глубокой, более человечной жизнью, нежели любовник, который задушил свою любовницу, полководец, одержавший победу, или супруг, который мстит за поруганную честь…» [1]. Можно вспомнить и А. Стринберга, писавшего в предисловии к «Фрёкен Жюли», что «людей нового времени больше всего интересует психологический процесс, и наши любознательные души уже не довольствуются просто созерцанием происходящего, а требует объяснения скрытых причин!»[2]

Впоследствии исследователи «новой драмы» определят ее общие, родовые черты, которые отразили это представление о многосложности жизни, не сводимой к насыщенной событийности и ярко выраженным внешним конфликтам: «скептическое отношение к действию в целом», «конфликты глубинные, не всегда проявляющиеся вовне, отражение мира и реакция на него в душе человека»[3], наличие второго плана действия, связанного с «глубокой психологической насыщенностью жизни героев»[4].

Мысль Андреева следует в том направлении, в котором развивалась художественная философия «новой драмы»: ее создатели видели в ней способ исследования действительности, соответствующий характеру эпохи и уровню современного сознания[5].

По Андрееву, в то время, когда «жизнь с каждым днем становится все психологичнее» (VI, 525), возникает насущная потребность в драме, способной стать своего рода инструментом познания души человека и многосложности жизни. При этом следует отметить, что введенное писателем понятие «возраста

---

[1]Цитату из статьи М. Метерлинка «Повседневный трагизм» Д. Философов приводит в своем обзоре нового альманаха «Шиповника» по поводу «Писем о театре» Л. Андреева // Речь. 1914. 13 янв. (№ 12) С. 3.

[2] Стринберг А. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т.1. С. 486.

[3] Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. С. 127.

[4] Тишунина Н.В. Чехов и Ибсен: К вопросу о художественной типологии «новой драмы» // А.П. Чехов и национальная культура. Традиции и новаторство. СПб., 2000. С.185.

[5] Текст на с. 35-37 опубликован в статье: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 173. Здесь с изменениями и дополнениями.

жизни» не только определяет соответствующий этап культурно-исторического развития человечества, но и приобретает вполне конкретные национальные и хронологические параметры. Речь идет о революции 1905 года, которая, по мнению Андреева, внесла коренные изменения и в сознание людей, и в литературу. «За два года мы прожили чуть ли не сто лет», – говорил писатель в одном из интервью 1906 года[1]. И этот колоссальный опыт требовал осмысления, обобщения, подведения итогов. «Для итогов нужны стилизованные произведения, где взято самое общее, квинтэссенция, где детали не подавляют главного, где общее не утопает в частностях»[2], – утверждал Андреев в 1907 году, обосновывая необходимость новой («стилизованной») драмы. По его глубокому убеждению, в революционные годы оказываются актуальны, востребованы именно «стилизованные» произведения с их предельным обобщением, осмыслением «жизни человеческой» в ее масштабных, общеисторических проявлениях – революции, войне, бунте. Причем идейное содержание этих произведений должно быть выражено в форме демократичной, простой и понятной, не упрощенной до примитива и нравоучения, но и не возведенной на уровень сложного языка модернистской эстетики. Эти представления определяли и характер творческих поисков Андреева. В частности, к этому периоду относится масштабный замысел, реализованный лишь частично, но и в качестве художественного проекта показательный. «Жизнь человека» (по авторскому определению – «стилизованная» драма») должна была стать частью драматургического цикла, в котором автор намеревался изобразить «жизнь человеческую» и в который предполагал включить пьесы «Царь Голод», «Война», «Революция», «Бог, дьявол и человек».

Однако обосновывая необходимость новой драмы, в которой дается «обобщение» и «квинтэссенция» жизни, Андреев уже тогда, в 1906-1907 годах, усматривает в этом отход литературы «от своих прямых задач более тонкого

[1] [Б.п.]. Из литературных бесед: Леонид Андреев о русской литературе // Искры. М., 1906. № 47 (26 нояб.). С. 667.
[2] Эс. Пэ.[Поляков С.Л.]. В мире искусств: У Леонида Андреева // Русское слово. М., 1907. 5 окт. (№ 228). С. 2.

психологического исследования жизни»[1]. Писатель видит в этом преходящее явление, обусловленное характером времени, и возврат литературы на путь, проложенный Л.Н. Толстым и Ф.М. Достоевским, считает закономерным и неизбежным. Этот поворот, прежде всего, собственного творчества к «психологическому исследованию жизни» и обозначен в «Письмах», что соответствует главной задаче литературы как таковой – объяснять или, как писал Достоевский, «разгадывать» человека, который «есть тайна». Этот же путь Андреев предрекает и театральному искусству.

Писатель, безусловно, понимает, что искусство не развивается в том направлении, которое ему указывает даже самый прозорливый и умный теоретик. И хотя в «Письмах» то и дело звучит обращенный к драматургам призыв творить ради «ценностей художественных», называемых «психологией», думать «о правде душевной» (VI, 547), вкладывать в драму «новое психологическое содержание» (VI, 548), по сути, это только отражение тех настроений и художественных тенденций, которые уже дают о себе знать. Так, в том же направлении движется и мысль А. Блока, размышлявшего о «возвращении» литературы к психологизму о его насущной необходимости. В 1911 году Блок писал в дневнике: «Мы ругали психологию оттого, что переживали «бесхарактерную» эпоху <…> Эпоха прошла и, следовательно, нам опять нужна вся душа, все житейское, весь человек <…> Возвратимся к психологии <…> Назад к душе, не только к человеку, но и ко “всему человеку” – с духом, душой и телом, с житейским – трижды так»[2].

Вызванная к жизни процессами культурно-исторического характера, отвечающая потребностям времени новая психологическая драма соответствует, по Андрееву, и запросам собственно театральным – она может стать действенным способном разрешения вопроса о зрителе.

---

[1] [Б.п.]. Из литературных бесед: Леонид Андреев о русской литературе // Искры. М., 1906. № 47 (26 нояб.). С. 667.

[2] Блок А.А. Дневник 1911 года // Дневник Ал. Блока: В 2 т. Л., 1928. Т.1.: 1911-1913. С. 28.

Этот вопрос являлся тогда одним из коренных, принципиальных и касался радикального пересмотра характера отношений воспринимающего действие зрителя и играющих на сцене актеров. Необходимость этого пересмотра следовала из нового понимания театра, который в начале XX века представлялся не просто искусством – в нем видели возможности жизнетворчества, преображения человека и действительности.

Мысль о слиянии сцены и зрительного зала, преобразовании их в единый «действующий и действенный коллектив»[1], высказанная Вяч. Ивановым в его концепции соборного действа, владела умами театральных теоретиков и практиков. Возникал вопрос о способах реализации этой идеи, формах участия зрителя в театральном действии. В связи с этим вспоминается эпизод из фельетона А. Аверченко, в котором эта проблема, в соответствии с законом жанра, получила комическое воплощение. Герой – простодушный читатель журнала «Аполлон» – увлекся идеей участия публики в театральном представлении. Ему, правда, «многое показалось неясным», например: «будет ли публика на жалованье у дирекции театра, или актеры будут <…> приобретать в кассе билеты "на право игры" ... И как отнесутся актеры к той ленивой, инертной части публики, которая предпочтет участию в игре – простое глазение на все происходящее?..» Однако он легкомысленно решает, «что важна идея, а детали можно разработать после»[2].

Травестийно представленная ситуация имела своим источником сложность и утопичность театральных концепций (в частности, теории Вяч. Иванова[3]),

---

[1] Иванов Вяч. Борозды и межи. О кризисе театра // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. М., 2007. С. 457. Первоначально статья называлась «О проблеме театра» и была впервые опубликована в журнале «Аполлон» (1909. № 1). В статье упоминается Л. Андреев в контексте размышлений о «субъективной» драме, предметом которой служит личность и «душевная судьба» ее творца: «Он думает (как Л. Андреев), что являет нам лики жизни и смерти, мира и рока, но в действительности говорит нам о своем отношении к этим ликам в нем самом, о противоречиях своего *я*, о себе, не о всех» (С. 457). При этом речь идет не о «Письмах о театре», как указано в Примечаниях к изданию (С. 1002), а о пьесе «Жизнь человека».

[2] Аверченко А.Т. «Аполлон» // Аверченко А.Т. Кривые углы: Рассказы. М., 1989. С. 232.

[3] Речь идет о статье Вяч. Иванова «Борозды и межи. О проблеме театра», опубликованной в журнале «Аполлон» 1909. № 1. С. 74-78. В фельетоне также сатирически представлены

непроясненность и неразработанность их отдельных элементов, а в театральной действительности разрешалась разнообразными сценическими опытами и режиссерскими экспериментами. Андреев, прекрасно в этом осведомленный, не без иронии упоминает в «Письмах» некоторые «теоретические и практические попытки приблизить зрителя к сцене, включить его в хор». Это и «цирк Рейнгардта, в котором зрители должны были смешаться с актерами, между зрителей ходящими», и «новые кабаре, в которых неостроумно шутят над зрителем, пытаясь вовлечь его в игру», и «гениальные» трюки режиссеров, выкидывающих подмостки до середины зала, так что крайние зрители совсем как будто становятся актерами» (VI, 551-552).

Свою позицию в отношении к зрителю Андреев выражает, как всегда, метафорично: «И в будущем театре не будет зрителей: это первое и основное требование нового театра <…> уничтожение о б е д а ю щ и х и только с м о т р я щ и х на обед – все за стол!» (VI, 552) И эта «задача о зрителе» (VI, 554) (превращение его из пассивного созерцателя в действующую величину) в «Письмах» имеет два решения. Первое основано на извечном тяготении человека к игре: «<…> игра необходима! Нужна всем: и собакам, и детям, и профессорам! И сколько еще вспоминается случаев, странных вечеров, дней особого настроения, когда вдруг нестерпимо захочется играть: хотя бы вдвоем, хотя бы одному, как котенку. Сделать другое лицо, надеть маскарадные одежды, испанский плащ, золотую картонную корону, что-то вообразить, говорить стихами и петь – играть во что бы то ни стало» (VI, 551). Рассуждения Андреева на эту тему столь убедительны, что Н.Н. Евреинов в своей книге «Театр для себя» включает писателя в круг «понимающих» – тех, кто в той или иной степени разделяет его представления о театрализации жизни и приводит выдержки из андреевских «Писем» в качестве подтверждения своей теории[1]. Присущая всем людям «неизбывная театральность» приведет, согласно

статьи И. Анненского «О современном лиризме» (С. 12-42) и А. Бенуа «В ожидании гимна Аполлону» (С. 5-11), помещенных в том же номере журнала.

[1] Евреинов Н.Н. Театр для себя // Евреинов Н.Н. Демон театральности. М., 2002. С. 321-350.

Андрееву, к тому, что в будущем «театр игры постепенно уничтожится, распылится, уйдет в самое жизнь, станет не особым зданием с городовым у подъезда, а войдет в общую частную обывательскую жизнь, как один из радостных элементов ее. Играть будут сами для себя, без публики и без актеров – сами» (VI, 552). Потребность в игре будет реализована в будущем в формах, которые, в силу изменчивости и быстротекучести жизни, трудно предугадать, но которые потребуют непременного «участия всеобщего в игре» (VI, 553). Например, возникнут «процессии, в которых играть будут массы; быть может, возродятся и мистерии на некоторых новых началах». «Театр игры» выйдет «из его тесного закоулка на свободную ширину улиц и площадей», и, возможно, будут организованы представления, «в которых участниками явится многомиллионный город». (V, 553). В этих «проектах» можно усмотреть некую перекличку с идеями А.В. Луначарского, живописующего яркими красками театр будущего в виде массовых празднеств и манифестаций: «В результате коллективного творчества одинаково мыслящих сограждан и сохудожников возникнут дивные драмы, процессии, церемонии»[1]. Во всяком случае, оба автора были уверены в грядущем выступлении «на арену истории масс» (VI, 553), что и обусловит возникновение совершенно особых, новых форм театрализации жизни. Но здесь Андреев находится в области предвидений и предположений, и размышление о будущем театре народных масс – лишь отступление, тогда как центральной темой, определяющей движение его мысли, остается психологическая драматургия. Она-то и является тем главным и бесспорным для писателя решением «задачи о зрителе».

Возможность этого решения кроется в самой природе психологического произведения – в нем «изображаемое целиком поглощает собою воспринимающего, совершает почти физическое чудо, поглощение одного “я” другим – личностью автора и его героев». (VI, 554). В психологическом театре «”зритель” растворится в психологичности драмы, перестанет быть зрителем и

[1]Луначарский А.В. Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре: Сборник статей. СПб., 1908. С. 28.

сделается таким же действующим, как актеры» (VI, 553). Панпсихическая драма открывает возможность зрительского соучастия в театральном действии, на уровне эмоциональном – иллюзорно или сновидчески («Разве кто-нибудь бывает “зрителем” собственных снов?») (VI, 554).

Описание подобного восприятия сценического действа, близкое андреевскому и по сути, и по способу выражения, можно найти в статье Ф.А. Степуна, написанной значительно позже и посвященной типам актерского творчества. «Зритель, – пишет автор, – растворяется» в созданном актером образе, он «вовсе не чувствует ни души актера, ни своей собственной души, но находится в каком-то особом, исключающем всякое самочувствие состоянии бессознательной погруженности в развертывающийся перед ним мир» [1]. Ф.А. Степун объясняет возникновение этого состояния актерским искусством, в основе которого особый тип душевного уклада, рождающий «актера-воплотителя». Андреев же видит первооснову в психологическом материале, позволяющем возникнуть и актерскому перевоплощению, и зрительскому «растворению» в действии, эмоциональному соучастию.

Это глубокое сопереживание зрителей происходящему на сцене, способность к отождествлению себя с героями превращает зрительный зал в некий единый организм, подчиненный властной силе и «заразительности» «психизма», он словно обладает единым дыханием, единой душой: «<...> з р и т е л и в театре исчезают, публики нет, нет никого, кроме единой страдающей или радующейся души». Согласно ритмам психологического воздействия, «то явится зритель, то исчезнет, то он есть, то его нет», в этом согласном и едином дыхании зала – «как бы некий возврат от жизни к смерти, от смерти к жизни». Таким «простым» и «наивным» кажется Андрееву разрешение задачи о зрителе, для чего вовсе не требуется прибегать к разнообразным ухищрениям в стремлении ввести зрителя в «хоровое начало» (VI, 554).

[1]Степун Ф.А. Основные типы актерского творчества / /Из истории советской науки о театре: 20-е годы. М. 1988. С. 81.

Упоминание о «хоровом начале», о попытках включения зрителей в хор – момент скрытой полемики, адресат которой не назван, но очевиден. Провозгласивший идею упразднения рампы, Вяч. Иванов призывал: «Довольно лицедейства, мы хотим действа. Зритель должен стать деятелем, соучастником действа. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”»[1]. Приближение к этой цели для Вяч. Иванова никак не связано с содержанием новой драмы («Бесплодны попытки установить связь между проблемой рампы и вопросом: что должно быть предметом грядущей драмы?»[2]). Допущение, что зритель способен «всецело уйти взором и душой на сцену и, по возможности, забыть и себя самого, и своих соседей», Вяч. Иванов объявляет «чистой выдумкой». Стремление «слить сознание зрителя с сознанием героя – или героев сцены, доведя его сочувствование до полноты идеального переживания с героем или в герое всей его участи», считает «односторонним» и «утопическим»[3].

То, что Вяч. Иванову представлялось выдумкой или утопией, Андреев находит осуществленным в практике МХТ. Именно этот театр автор «Писем» имеет в виду, когда описывает «исчезновение» зрителя, понимаемое как эмоциональное соучастие происходящему, отождествление своего «я» с другим – «личностью автора и его героев»: «Пусть это все тот же зрительный зал Художественного театра, похожий на множество других зрительных залов, но зрителя в нем уже нет. То тело в пиджаке, спокойное, как у спящего, что сидит в кресле или на скамейке, – есть только видимость, которую просят не смешивать с настоящим “зрителем”» (VI, 554).[4]

Страницы «Писем», посвященные МХТ, – не только возможный ответ Вяч. Иванову (хотя Андреев не ставил полемической цели), но и, вероятно, самый

---

[1] Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. С. 155.
[2] Там же. С. 156.
[3] Там же. С. 456.
[4] Текст на с. 39-44 опубликован в статье: Булышева Е.В. Концепция «панпсихической» драмы: Л.Н. Андреев и МХТ // Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции 8-10 ноября 2013 года. СПб., 2014. С. 238-239. Здесь с изменениями и дополнениями.

весомый и убедительный аргумент в системе обоснования новой психологической драмы. Именно деятельность МХТ, его творческие поиски, убедительные победы и досадные неудачи – свидетельство значительности, жизнеспособности и правомерности психологического направления в театральном искусстве.

Интерес Андреева к МХТ давний и постоянный. «Под впечатлением Художественного театра» – так назывался сборник статей, изданный Андреевым совместно с С. Глаголем в 1902 году. Со временем это «впечатление» не стало менее сильным и ярким, но при этом приобрело характер сложившейся системы взглядов на творческую историю театра, выразилось в концепции его становления и развития.

Правда, если рассматривать «Письма» независимо друг от друга, как две самостоятельные, хотя и связанные единством замысла, статьи, то следует отметить, что первое «Письмо» создавалось, скорее всего, «под впечатлением» кинематографа, который становится своего рода аргументом в деле утверждения панпсихической драмы: ведь, по Андрееву, психология – единственная область, где театр имеет колоссальные возможности, а кинематограф бессилен. Второе «Письмо» построено таким образом, что в его художественном пространстве все дороги ведут в МХТ, который зримо и осязаемо продемонстрировал возможности и достижения театра в области психологии.

Путь МХТ, по Андрееву, – это путь от Чехова к Достоевскому – движение по восходящей, в связи с чем у писателя, верного метафоричному способу изложения мыслей, и в «Письмах о театре», и в письме к Немировичу-Данченко возникают образы горных вершин: «Ваши постановки Достоевского я считаю столь же важным для театра делом, как и постановку Чехова, – эта новая вершина, Казбек после Ай-Петри»[1]

Психологическое (в андреевской терминологии – «панпсихическое») направление, органично присущее Художественному театру, определяющее его

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 22 окт. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 236.

новизну и специфику, впервые с необычайной силой проявило себя в чеховских спектаклях. Дальнейший (послечеховский) путь театра, по Андрееву, это «ряд ошибок и горьких разочарований», череда «холодных и скучных побед и таких же холодных поражений» (VI, 528). На этом пути были, конечно, и благосклонность публики, и отдельные творческие достижения, и «великолепные детали», но никогда – «бесспорного художественного торжества» (VI, 528). Спектакли по Тургеневу и Мольеру, Гоголю и Островскому, Грибоедову и Ибсену в той или иной степени свидетельствуют о том, что художественники применяли открытый ими панпсихический метод, гениально реализованный в постановках по Чехову и Достоевскому, к драматургии, этому методу не соответствующей. Отягощали «грузом психологической мотивировки» «Мнимого больного», который построен «на игре, на веселом притворстве»; «исключительно общественные» типы комедии Грибоедова старались «начинить психологией»; безуспешно искали «живущих» и «звучащих» вещей в «Ревизоре»; бесплодно пытались «выжать хоть кроху психологии» из ибсеновских героев (VI, 532). Иными словами, искали психологии там, где ее нет. Уточним, вслед за Андреевым: «не было до сих пор драмы, в которой совершенно отсутствовала бы психология» (VI, 529), в данном случае речь идет о психологии глубин – уровня романов Достоевского, который «открыл немало сокровенных тайн души», «нащупал самое дно, тинистое и страшное, черное и глухое» (VI, 543). Драматургия, поставленная на сцене театра, такой психологии не знает.

В этом смысле не стал исключением и Пушкинский спектакль, о котором Андреев писал Немировичу-Данченко в 1915 году: «У Пушкина не чувства, а платоновские *идеи* чувств, не любовь, и зависть, и страх, а идеи любви, зависти и страха. Конечно, это творчество *высшего* порядка, и мудрецу здесь лафа, но психологу – делать совсем нечего». И в том же письме Андреев вновь четко прочерчивает психологическую линию развития театра, что свидетельствует о постоянстве взглядов писателя на творческую историю и будущее МХТ: «Ваш руководящий принцип – психология: остальное – реализм, натурализм,

бенуавщино-мольеровщина – есть сущая чепуха. Вы – театр Чехова и Достоевского, театр “панпсихе”»[1].

Обращение МХТ к инсценировке романов Достоевского представляется Андрееву совершенно закономерным и объясняется потребностью сцены в психологическом материале и отсутствием соответствующих этому запросу пьес.

Вывод, который делает Андреев, на первый взгляд, обнаруживает не театральную, а писательскую природу его творчества: не надо искать новые пути сценического освоения классической (да и современной) драматургии – нужно писать новые (психологические!) пьесы. Правда, в этом «писательском» выводе кроется парадокс: Андреев, провозглашающий в «Письмах» самостоятельность драмы, недопустимость каких-либо «уступок» требованиям сцены, при этом подчиняет драму главному требованию: она должна соответствовать наиболее плодотворному (панпсихическому) направлению театрального развития, которое наметил и реализует МХТ. Андреевская концепция становится театроцентричной, причем этим центром, к которому обращены все творческие помыслы писателя, оказывается Московский Художественный театр.

В этой плоскости, с четко обозначенными параметрами: новаторская драма Чехова, психологизм романов Достоевского (и шире – русского психологического романа), сценическая практика МХТ – формируется концепция панпсихической драмы. Заметим сразу: в «Письмах» нет набора ее характеристик. Понятие «панпсихизм» («психе», «психизм», «панпсихе»), постоянно возникающее на страницах «Писем», не получает однозначного толкования: то оказывается слишком широким, неопределенным и приравнивается к представлению о психологизме художественной прозы, то сужается до пределов психологизма драмы Чехова.

И это отнюдь не авторский просчет, а обусловленная характером творческого процесса позиция: для Андреева схема, предполагающая движение

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 6 апр. 1915, Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 -1917). С. 269.

художественного замысла от теории – к практике (так Андреев характеризовал творческий метод В. Брюсова), всегда была неприемлема. Автор «Писем» утверждал, что «настоящий художник, как и грешник, не должен ведать того, что творит» (VI, 523). Следовательно, андреевская концепция должна «прочитываться» не только по тексту «Писем», но и по текстам художественных произведений 1910-х годов. В «Письмах» же необходимо увидеть прежде всего некие ориентиры, способные, по замыслу Андреева, указать драматургам пути к созданию, а исследователям – к постижению панпсихической драмы.

И первым таким ориентиром является новаторская драматургия А.П. Чехова.

«Присутствие» Чехова в художественном мире Андреева – давно установленный в научной литературе факт. Сам писатель признавал его влияние на свое творчество, но не в плане совпадения отдельных поэтических приемов и форм, а диалектически, в широком художественном контексте: «Чехов не любил моих рассказов и, наверное, ненавидел бы мои драмы – и все-таки я его продолжатель <...> поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой, бесстыжей действительности – я продолжатель Чехова и естественный союзник Художественного театра»[1].

В 1905 году, когда были написаны эти строки, Андреев ценит в Чехове главным образом способность при изображении текучей жизни, бытовой повседневности подняться до создания «беспокойной и тонкой символизации», в которой и кроется «все очарование его прозрачного и нежного письма»[2]. Чехов, изображающий жизнь в заурядном течении будней, преодолел бытописательство, сумел раскрыть устремления и метания человеческого духа.

Сближение Чехова, МХТ и своего творчества, на которое указано в цитируемом письме к Немировичу-Данченко, основано на определенном понимании Андреевым специфики и возможностей Художественного театра.

[1] Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории периода пьес периода первой русской революции) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.: Вып. 119. С. 386-387.
[2] Там же.

Это андреевское представление о МХТ во многом было в духе той трактовки творческого своеобразия театра, которую предложил А. Белый: «Путь от условного к реальному не знаком Художественному театру. Этим объясняется неуспех метерлинковских пьес. Наоборот: в подчеркивании фантастического элемента в реальном Художественный театр не имеет соперников». В чеховском «Иванове» на сцене МХТ А. Белый увидел «фантастический кошмар жизни»: «Вся пьеса зажглась здесь светом иных реальностей, и мы увидели, что все эти серые люди, неврастеники, пьяницы, скряги – чудовищнейшее порождение сна, вросшие в жизнь фантомы, казавшиеся нам реальнее реального в нездоровом тумане недавнего прошлого»[1].

Андреев же в письме к К.С. Станиславскому, работавшему над постановкой «Жизни человека», указывал, что действующие лица первой картины – родственники – должны быть «пластично нелепы, пошлы, чудовищны, комичны»[2]. «У вас это делают прекрасно», – констатирует Андреев, имея в виду как раз сценические образы гостей в чеховском «Иванове». Это «готовая положительная степень», из которой при постановке «Жизни человека» «нужно сделать превосходную»[3].

В то время творческие устремления Андреева-драматурга направлены на создание условных («стилизованных») драм с рельефно очерченными, резко контрастными, подчас отмеченными чертами «грубости, угловатости, даже как будто вульгарной карикатурности» персонажами [4]. Чехов, как известно, отказывался от однозначности, определенности, завершенности характеров своих героев, настаивая на том, что они «не злодеи и не ангелы». Андреев же тяготеет к изображению персонажей, наделенных ярко выраженными, доведенными до предела, контрастными свойствами: «если добр, то как ангел; если глуп, то как министр»[5]. В этот период вектор его драматургического

[1] Белый А. Чехов // Белый А. Арабески: Книга статей. М., 1911. С. 407-408.
[2] Л.Н. Андреев – К. С. Станиславскому. 1907 // Вопросы театра. С. 281.
[3] Там же.
[4] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко. 1906, осень, Берлин // Вопросы театра. С. 277.
[5] Л.Н. Андреев – К. С. Станиславскому. 1907 // Там же. С. 281.

творчества направлен от чеховской «положительной степени» в создании характеров к гротескным образам, сочетающим действительное и фантастическое, жизненно правдивое и карикатурное, что есть, по Андрееву, степень «превосходная».

Особое значение для Андреева драма Чехова приобретает именно в 1910-е годы – период наибольшего сближения, если не поэтических систем драматургов, то общей, психологической, направленности их творчества. Термин «панпсихизм», который знаменует новый этап художественных поисков Андреева и определяет специфику его драмы 1910-х годов, впервые вводится автором «Писем» для отражения неповторимого качества чеховских спектаклей МХТ – их всепроникающего психологизма, всеобъемлющей одушевленности. Таким образом, опять происходит сближение трех имен, трех творческих величин – Андреева, Чехова и МХТ – основанное теперь на принципе панпсихизма.

«Панпсихизм» – термин, с точки зрения Андреева, значительно более содержательный и точный, нежели широко распространенное понятие «настроение», с помощью которого, в общем, безуспешно пытаются рассказать о своеобразии мхатовских постановок Чехова. Вспомним андреевское неудовлетворение тем, что о новых театральных явлениях приходится говорить старыми, «стертыми» словами. А то, что Чехов – явление новое, более того, новый этап в истории театра, автор «Писем» утверждает настолько категорично, что прибегает к форме футуристического лозунга, призывая «единым махом бросить за борт н а ш е г о к о р а б л я» всю драматическую литературу, оставив для современной сцены лишь Чехова (VI, 536) .

Впоследствии П.А. Марков оценит термин, с его точки зрения, свидетельствующий «о той всеобщей одухотворенности, которой были проникнуты постановки, о том, как все жило и чувствовало на подмостках театра»[1].

[1] Марков П. А. Новейшие театральные течения: (1898 – 1923). М., 1924. С. 13.

При этом Чехов, как считает Андреев, ничего специально для театра не изобретал: он лишь распространил на драматургию тот метод, который был осуществлен в его повествовательных произведениях: «Чехов о д у ш е в и л все, чего касался глазом: его пейзаж не мене психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры. Все предметы мира видимого и невидимого входят лишь как часть одной большой души <…> его вещи есть лишь рассеянные по пространству м ы с л и и о щ у щ е н и я, единая душа в действии и зрелище. Пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертной души не существует. Таков Чехов в беллетристике – но таков же он и в драме своей» (VI, 526).

Андреев проницателен в своих суждениях и точно определяет существенные особенности поэтики чеховской драмы: многочисленные детали, бытовые подробности, обретающие психологическое звучание, своеобразие диалога (его прерывистость, незавершенность, наличие «случайных» реплик), особый характер паузы (ее психологическое содержание). Своеобразие поэтического мира Чехова объясняется в «Письмах» способностью драматурга передавать внутренние коллизии личности через реалии предметно-вещного мира, паузы, особый ритм и звучание речи, раскрывать жизнь человеческой души при помощи своего рода психологизации пространства и времени. «Одушевленное время, одушевленные вещи, одушевленные люди» (VI, 527) – в этом и состоит, по Андрееву, чеховский панпсихизм, впервые глубоко и органично раскрытый актерами и режиссерами МХТ. По Андрееву, в художественном мире Чехова «все представляет собою не вещи действительности и не реальные звуки и голоса ее, а рассеянные в пространстве мысли и ощущения героев», и «время есть только мысль и ощущение героев» (VI, 526).

Литературные критики иногда высказывали мысли, в чем-то близкие андреевскому понимаю Чехова. Так, В.А. Гольцев использует такое понятие, как «пантеизм», определяя таким образом способность писателя к одушевлению

природы и окружающего человека пространства[1]. Н.К. Михайловский писал о «пантеистической черте», выражавшейся в готовности Чехова «оживить всю природу, все неживое и одухотворить все неодушевленное»[2]. Современники видели в чеховских произведениях особое отношение к миру, в основе которого «равноправие» природы и человека.

Сходным образом понимали Чехова и художественники. К.С. Станиславский по этому поводу писал: «Чехов одинаково владеет на сцене и внешней и внутренней правдой. Во внешней жизни своих пьес он, как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорными вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу. Сумерки, заход солнца, его восход, гроза, дождь, первые звуки утренних птиц, топот лошадей по мосту и стук уезжающего экипажа, бой часов, крик сверчка, набат нужны Чехову не для внешнего сценического эффекта, а для того, чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа. Как отделить нас и все, что в нас творится, от миров света, звука и вещей, среди которых мы живем и от которых так сильно зависит человеческая психология»[3].

Общность направления мысли в приведенных высказываниях критиков, режиссера и автора «Писем» не отменяет своеобразия андреевского представления о художественном мире Чехова. Во всяком случае, прослеживается некоторое различие в том, как поняли особенности чеховской поэтики художественники и как это выразилось в сценическом воплощении, точнее, увиделось Андреевым. У Станиславского речь идет о неотделимости внутреннего мира человека от мира вещей, явлений, красок и звуков, его

[1]По поводу повести А.П. Чехова «Степь» В.А. Гольцев писал: «Чехов является пантеистом, в его степи человек – одно из множества явлений, равноправных с другими. Мне кажется, что такое миропонимание разлито и в других произведениях этого даровитого писателя». Гольцев В.А. А.П. Чехов: (Опыт литературной характеристики) // А.П. Чехов: pro et contra: Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в. (1887-1914): Антология. СПб., 2002. С. 239.

[2]Михайловский Н.К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А.П. Чехов: pro et contra. С. 84.

[3] Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 292.

окружающих. У Андреева – о душе, которая наполняет психологическим содержанием и преображает все вокруг – вещи, явления и звуки. Окружающее пространство становится проекцией вовне душевного состояния.

Ближе к андреевскому пониманию чеховского панпсихизма оказался Н.Я. Берковский, писавший о том, что у Чехова «отсутствует резкое размежевание между миром вокруг человека и миром в человеке. Вещи вокруг человека впитывают в себя его чувства и мысли, трудно разобрать – ему ли они принадлежат, или же сами вещи так и родились с этим характерным для них моральным колоритом»[1]. Берковский полагал, что этот прием имеет своим истоком «долговременное сожительство, срастание человека со своей материальной средой» и «создает чувство, что и мир этот, и человек издавна соединились друг с другом той связью, какую мы находим между ними сейчас»[2].

Для Андреева в основе этого художественного приема – исключительно способность души человеческой быть источником одушевления предметно-вещного мира. Позволим себе неожиданную аналогию: когда-то О. Мандельштам написал о том, что не вещь порождает слово, его обозначающее, наоборот – слово «свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело». Слово оживляет, одухотворяет предмет, поскольку слово – душа («Психея»)[3]. Так и в андреевском понимании «панпсихизма» – живые движения души ищут воплощения в материальном мире, наполняя его предметы, явления и звуки собственным – психологическим – содержанием.

Впоследствии эта тема – «вещь в антропоцентрической перспективе» – всесторонне будет рассмотрена В.Н. Топоровым. Исследователь укажет на ту «прилепленность души к вещи, которая возникает из близости человека к вещи, от раздумий над смыслом этой близости, и которая “заражает” вещь человеческим началом, одухотворяет ее, вводит вещь в сферу духовности при

---

[1] Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969. С. 54.
[2] Там же.
[3] Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 171.

сохранении как основного ее материального локуса». И следовательно, «косный материал вещи может служить зеркалом подвижного человеческого духа»[1].

На этой особенности чеховской поэтики, глубоко своеобразно осмысленной Андреевым, будет основан один из художественных приемов в пьесах панпсихического направления, в которых реалии природно-предметного мира становятся явственными свидетельствами внутренних состояний героя.

Так, например, тщательно прописанный в ремарках изменяющийся пейзаж – своего рода проекция переживаний героини, рисунок происходящего в ее душе; белое платье – выражение ее надежд, чистоты помыслов, отрешения от прошлого – через некоторое время превращается для нее в саван, знак смерти («Екатерина Ивановна»). Незатейливая мелодия собачьего вальса наполняется то ощущением безмятежности счастливых детских лет, то бесконечным отчаянием («Собачий вальс»). А в «Реквиеме» этот драматургический прием декларируется как эстетическая установка нового театра, в котором один и тот же предмет в сценической реальности может выражать и горе, и радость, напоминать сад или кладбище, а исполняемый на всех балах музыкальный мотив – передавать то радость, то печаль, то «смертное томление», то «мольбу о помощи»[2].

В предложенной Андреевым в «Письмах» интерпретации чеховских произведений обнаруживается зерно концепции, прорастающее оригинальными драматическими опытами 1910-х годов с глубоко своеобразной поэтической системой.

Панпсихические пьесы Андреева моноцентричны, что не соответствует полифоническому строю чеховских пьес, в которых Немирович-Данченко увидел «скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре»[3]. У Андреева в центре оказывается главный герой, к которому стягиваются все нити драматического

---

[1]Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ.: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 9.

[2] См. статью: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 173-174.

[3]Немирович-Данченко Вл.И. – Чехову А.П. 25 апр. 1898 г., Москва // Творческое наследие. Т. 1. М., 2003. С. 166.

действия; все компоненты драматической структуры подчинены задаче выявления внутреннего мира личности. В этой связи показательно, что многие пьесы, созданные Андреевым в 1910-е годы, названы по имени главного героя: «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», «Тот, кто получает пощечины» (Тот... – сценический псевдоним главного героя), «Самсон в оковах». Пьеса «Мысль» первоначально называлась «Доктор Керженцев», а «Собачий вальс» имеет подзаголовок, своеобразное жанровое определение, данное автором, – «поэма одиночества», что свидетельствует об одногеройности, обращенности к проблемам «уединенного сознания».

Сосредоточенность на внутренних коллизиях личности ведет к ослаблению внешнего действия. Утверждая на декларативном уровне (в «Письмах») идею бессобытийного театра**,** отказываясь от усложненной фабулы, перипетий сюжета, писатель, однако, вводит в пьесы события, иногда весьма эффектные: звучат выстрелы ревнивого мужа («Екатерина Ивановна»); в доме Сторицына, узнавшего об измене жены, происходит скандал, разрыв («Профессор Сторицын»); Керженцев убивает своего друга писателя Савелова («Мысль»), В «Собачьем вальсе» есть место и измене невесты, и самоубийству. Вспомним, что событийный ряд в пьесах Чехова также значителен. Однако чеховская драматургия изменила отношение к событию: оно утратило свое решающее значение, стало нерезультативным, «множественность событий решительно никакого влияния на судьбу героев не оказывает»[1].

В художественном мире Андреева события, на первый взгляд, не остаются без последствий: разрушается семейная жизнь Екатерины Ивановны, Сторицын покидает свой дом и умирает, Керженцев попадает в психиатрическую клинику. Однако прямая причинно-следственная связь, представленная как событие – последствие, в этих пьесах нарушается. Мотивировка существенных изменений в жизни героев и в их внутреннем состоянии предшествующим событием оказывается несостоятельной, во всяком случае, упрощенной и явно

[1] Хмельницкая М. Ю. А. П. Чехов // История русского драматического театра. М., 2005. С. 334.

недостаточной. Сумасшествие Керженцева невозможно представить как последствие совершенного им убийства. Метаморфозы, произошедшие с Екатериной Ивановной, упрощенно было бы объяснять лишь выстрелами ревнивого мужа. Так же как самоубийство Генриха Тиле – изменой невесты накануне свадьбы, а уход профессора Сторицына – неверностью жены.

Событие в панпсихической драме Андреева становится мощным эмоциональным толчком, пробуждающим мысли и чувства героя, оно словно «запускает» работу сознания, активизирует внутренние психологические процессы. Мучительный труд пробужденной души становится все более сложным и напряженным, неизбежно ставит человека перед вопросами веры-неверия, жизни и смерти, смысла существования, целесообразности бытия. Именно эти внутренние процессы изменяют человека, формируют его новый духовно-нравственный облик.

Чехов, как известно, в своих пьесах создает иллюзию «течения жизни». Драматург говорил по этому поводу: «Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, разговаривали о погоде, играли в винт, не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни»[1]. Андреев в пьесах панпсихе дает жизнь в преломлении индивидуального сознания, в восприятии потрясенной и страдающей человеческой души, воссоздает не «поток жизни», как Чехов, а «поток сознания» героя.

Применительно к чеховским и андреевским пьесам нередко используется термин, введенный когда-то Немировичем-Данченко, – «подводное течение». Однако характер этого «подводного течения» в художественных мирах драматургов оказывается различным. У Чехова это непрерывное внутреннее движение, которое дает о себе знать в характере диалога, в паузах, в разнообразии «психологических намеков и лирических излияний»[2]. У Андреева оно прорывается бурно, с необыкновенной силой и экспрессией. Это моменты предельного душевного обнажения героя, наивысшего внутреннего напряжения,

[1] Цит. по: Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 409.
[2] Лакшин В.Я. Лев Толстой и А. Чехов. М., 1963. С. 181.

мучительной работы сознания, когда пульсирующая мысль человека, его душевные состояния становятся открытыми, зримыми, словно выплескиваясь наружу, наполняют собой (одушевляют) окружающее пространство. «Поток сознания» героя передается через реалии объективного мира, и всякий раз они получают новое, самостоятельное содержание, становятся живыми воплощениями внутренних событий[1].

Указанные особенности поэтики: моноцентризм, особый характер события (разрыв причинно-следственной связи между событием и последствиями), своеобразный («взрывной») характер «подводного течения», воссоздание «потока сознания» героя посредством одушевления окружающего пространства – индивидуально претворяясь в каждой панпсихической пьесе, создают неповторимый поэтический мир драматургии Андреева. Воздействие Чехова выразилось не в повторении в андреевских пьесах его поэтики: они имеют другую архитектонику и иные художественные средства. Речь идет о том, что Чехов, прежде всего в сценической трактовке МХТ, открывает Андрееву новые возможности психологизма в драме: мысль, чувства, переживания, сложная душевная диалектика – все эти явления внутренней жизни человека могут и должны получить зримое и явственное воплощение на театральной сцене. Более того, в «Письмах» Андреев утверждает, что новая драма (а вместе с ней и театр) способна воссоздать психологию глубин – уровня романов Достоевского, открывшего сокровенные тайны, «дно» души, и романов Толстого с его непревзойденной душевной диалектикой.

Таким образом, автор «Писем» определяет литературную родословную новой драмы, которая оказывается прямой наследницей русского психологического романа XIX века. Гениальными писателями-«панпсихологами» Андреев называет Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. В «Письмах» их романы рассматриваются как своеобразные художественные

[1] Текст на с. 55-57 опубликован в статье: Булышева Е.В. О «театре панпсихизма» Л.Н. Андреева // Театрон. 2009. № 1. С. 17-18.

ориентиры в деле создания панпсихической драмы. Толстой – непревзойденный мастер изображения диалектики души, сумевший передать тончайшие грани внутреннего мира героев, сложнейшие нюансы душевной жизни человека в ее подвижности, изменчивости, течении. Достоевский – художник, воплотивший изломы и «надрывы» души, ее темные и светлые бездны, страдающее, болезненное сознание личности.

В психологическом романе выражена глубина, сложность, антиномичность души, «подполье» сознания и, как изначальная и несомненная данность, – неисчерпаемость и неизмеримость человека. Нет последней правды о человеке, нет его рационального объяснения, нет завершенности характера и предсказуемости поступков. А значит, в романе нет психологии – психологии, которая пытается объяснить человека, исходя из каких-то общих предпосылок, научных представлений, обобщенных, а значит, безличных знаний. «Если под психологией разуметь науку, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее»[1], – писал Д.С. Лихачев. Основания для этого вывода дают, в первую очередь, романы Достоевского, а также известное признание самого писателя: «Меня зовут психологом. Неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»[2]. Важно, что для обозначения специфики психологизма своих романов автору «Братьев Карамазовых» понадобилось самостоятельное определение, особая словесная формулировка. Андреев же избегает описательной характеристики и находит особый термин – панпсихизм. Новая драма, по замыслу писателя, как раз и должна достичь романного психологизма уровня толстовской «диалектики души» или «реализма в высшем смысле» Достоевского.

Осознание этой генетической связи актуализирует проблему «перевода» с одного жанрового языка на другой, поскольку возникает задача вместить

[1] Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература. Л., 1981. С. 93.
[2] Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л. 1984. Т. 27. С. 65.

сложное идейное и психологическое содержание романа в пространство драмы, ни в чем этого содержания не упростив.

Способы достижения психологизма в романе вариативны, многообразны и ограничены лишь творческой волей автора: можно использовать диалоги и монологи, растянутые «на десятки страниц», «целые главы», как Толстой, начинать словами «он думал, что...», можно «пояснять», предполагать, менять ракурсы изображения и точки зрения. Используя эти художественные средства, «романист до бесконечности углублял душу своих героев, приближал ее к нашей, приближал ее к правде души вообще» (VI, 544).

Драма, подчиненная законам сцены, всех этих возможностей «исследования души» лишена, поэтому демонстрирует лишь примитивную «укороченную» психологию, превращенную в некую знаковую систему, «как условный стук азбуки Морзе для телеграфа» (VI, 544), в которой каждое движение и жест – известное обозначение, общепринятый сигнал определенного состояния или чувства.

Устанавливая преемственную связь новой драмы с психологическим романом, Андреев выводит драматургов на творческий простор, открывает колоссальные, ранее не известные перспективы: «И работая для нового театра, не думайте ни о времени, ни о количестве актов, ни о софитах, ни о форме – думайте только о правде душевной, всеми способами добывайте ее, вводите чтецов, если иначе не можете, давайте бесконечные монологи, не считайтесь ни с зрителем, ни с критиком, ни с самим в конце концов театром!» (VI, 547).

Освободительное влияние романа, о котором идет речь, позволяющее пренебрегать законами сцены и активно вводить в драму элементы эпических жанров, неминуемо приведет к усилению повествовательного начала в драматическом произведении. Соответственно, новый театр, который должен «подняться на высоту современной литературы», Андреев называет «театром Слова». (VI, 542).

Этой теме автор обещал посвятить следующее, третье, «Письмо», но свой замысел не осуществил. Однако известно недатированное письмо Андреева к

С.Голоушеву, которое, предположительно, содержит начало этой несостоявшейся статьи: «Действие и зрелище кончены, отошли к кинемо… Остались слова… И новый театр – театр Слова. И новая драма – драма Слова. Все в мечте и воображении, все в мысли. Утонченный диалог и психика. Тело отдано кинемо – театру душа и мысль. Там целуются, убивают, свершаются, видятся; здесь тончайшая паутина переживаний, почти сон души, проекция в четвертое измерение… Здесь враги не колются шпагами, а два часа говорят о вражде»[1].

Андреев провозглашает монологи вместо поступков, диалоги вместо борьбы, слова вместо действий. Если принять этот принцип, то приходится констатировать, что размываются границы жанров, точнее, упраздняется специфика драмы как рода литературы. Но не будем забывать, что мы имеем дело с декларацией со свойственной ей остротой и резкостью заявлений. Для Андреева провозглашенный «театр слова» остался не воплощенным: в его панпсихических пьесах нет ни чтецов, ни бесконечных монологов, ни двухчасовых диалогов, а в его творческой практике актуальным становится поиск новых способов сценического высказывания – своего рода аналогов литературного психологизма в драме, что приводит к формированию новаторской структурно-поэтической системы.

Эти поиски сближают Андреева с Толстым-драматургом, автором пьесы «Живой труп» (1900). Показательно, что размышления Л.Толстого о драме оказываются в той же плоскости, что и Андреева – обоих писателей занимает проблема соотношения слова и действия в драматическом произведении. Если для Андреева было важно, пусть и на декларативном уровне, утвердить приоритет слова, то для Толстого этот вопрос имел проблемный, трудноразрешимый характер: «Сколько бы мы ни говорили о том, что в драме должно преобладать действие над разговором, для того, чтобы драма не была балет, нужно, чтобы лица высказывали себя речами. Тот же, кто хорошо говорит, плохо действует, и потому выразить самого себя герою словами нельзя. Чем

[1] Цит. по: Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М.,1996. Т. 6. С. 698.

больше он будет говорить, тем меньше ему будут верить. Если же будут говорить другие, а не он, то и внимание будет устремлено на них, а не него. Комедия – герой смешного – возможна, но трагедия при психологическом развитии нашего времени страшно трудна»[1].

Для самого Толстого, как считал М. Бахтин, драма была «страшно трудна», поскольку оказалась неадекватной его художественным устремлениям – не давала возможности неограниченного использования авторского слова, которое в романе «проникало своим анализом в отдаленнейшие уголки психики и в то же время противопоставляло переживаниям героя истинную, авторскую действительность»[2].

Толстому-драматургу важно было, сохраняя драматизм действия, найти способы проникновения в самые потаенные глубины души, «отдаленнейшие уголки психики», реализовать в драме свой ведущий художественный принцип: «главное – душевная жизнь, выражающаяся в сценах»[3]. Иными словами – «вместить» романный психологизм в драму, то есть, используя андреевский термин, – написать панпсихическую пьесу. Таким художественным опытом Толстого будет «Живой труп».

В «Письмах» Андреев определяет свое отношение к Толстому, называя его «гениальным» прозаиком и «примитивным» драматургом. (VI, 512). «Живой труп» в этом смысле не стал исключением. Точнее, Андреев считал его «черновиком», «остовом предполагающейся пьесы», который «ставить на сцене не следовало». Корреспондент газеты «Новости сезона», записавший эти слова Андреева, не удержался от комментария: «Око за око! Толстой тоже высказывался отрицательно о пьесах Леонида Андреева»[4].

Отношение Л. Толстого к творчеству Андреева было неоднозначным и много более сложным, чем растиражированный афоризм «он пугает, а мне не

---

[1] Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т.21: Дневники 1847-1894. С. 263.
[2] Бахтин М. М. Толстой-драматург // Бахтин М.М. Собр. соч. М, 2000. Т. 2. С. 177.
[3] Л.Н. Толстой – В.Г. Черткову 5 мая 1899 г., Москва // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 19. С. 343.
[4] [Б.п.] Печать и театр // Новости сезона. М., 1911. 24 нояб. С. 10.

страшно», скорее всего, Толстому не принадлежащий[1], но вошедший в разные тексты – от бунинских «Темных аллей» до современных литературоведческих работ. Приведем лишь одно высказывание Толстого, относящееся к 1909 году и непосредственно касающееся Андреева-драматурга: «Есть драматурги (Андреев принадлежит к ним) и композиторы, которые, не заботясь о содержании, о значительности, новизне, правдивости драмы, музыкального сочинения, рассчитывают на исполнение и к удобству, эффектам исполнения подгоняют свои произведения». Это, с точки зрения писателя, «фальшивое искусство»[2].

Толстой порицал Андреева за склонность к эффектам и зрелищности, Андреев в Толстом увидел примитивного драматурга. Высказывания писателей друг о друге разошлись во времени и остались им неизвестны. Они не имели возможности для ответа или полемики. Но своеобразным ответом Андреева станут «Письма», в которых он страстно протестует против зрелищности и сценических эффектов, а ответом Толстого – «Живой труп», наделенный качествами утверждаемой Андреевым панпсихической драмы.

То обстоятельство, что Андреев не понял и не принял «Живой труп», не распознал в нем черты, сближающие пьесу с собственными художественными опытами, – факт, может быть, и парадоксальный, но не единичный. Не претендуя на возможность его объяснения, лишь напомним, что Толстой неприязненно отзывался о пьесах Чехова, а постановкой «Дяди Вани» в МХТ был, как известно, «возмущен» и под впечатлением «захотел написать драму “Труп”, набросал конспект»[3]. При этом в пьесе Толстого, которая задумывалась как полемическая, исследователи находят богатый материал для выявления связей и сближений, прежде всего, с чеховским «Дядей Ваней».

Не осознанная Андреевым близость пьесы «Живой труп» теории и практике его панпсихической драмы проявляется, конечно, не в совпадении

---

[1] См. об этом: Кен Л.Н., Рогов Л.Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб., 2010.
[2] Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1985. Т.22: Дневники 1895-1910. С. 343.
[3] Там же. С. 111.

системы поэтических приемов, в основе сближения – определенный тип протагониста.

К вопросу о герое панпсихической драмы Андреев обращается в «Письмах». «Не всякая психе интересна и важна», – констатирует автор, поясняя, что место протагониста новой драмы не может быть отдано, например, Бенвенутто Челлини – человеку сильных страстей и эффектных поступков (герою действия), но на него не может претендовать и человек из толпы, «который только и сделал, что прошел по обыкновенной улице, думая самые обыкновенные вещи про обыкновенные вывески» (VI, 525).

Истинным героем современной драмы в «Письмах» провозглашается «мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе» (VI, 512). Нередко в этом высказывании Андреева усматривали идею интеллектуального театра, а героем драмы видели исключительно мыслителя, теоретика. Своеобразно продолжил ход рассуждений Д.Н. Овсянико-Куликовский, полагавший, что здравомыслящий человек в своей мыслительной деятельности предсказуем и неинтересен, поэтому в качестве протагониста новой андреевской драмы могут выступать только «больные умы, неуравновешенные натуры, психопатические организации»[1].

Но не будем забывать, что в «Письмах» героем новой драмы объявляется «мысль», а ее содержанием – «психе». Иными словами, героем становится человек, данный во всей полноте своей внутренней жизни, способный мыслить, точнее – пробуждающейся к серьезной, глубокой, болезненно ранящей мысли, которая открывает колоссальные противоречия и его собственного сознания, и окружающего мира. Именно такой герой и появляется в панпсихических пьесах Андреева. О нем же идет речь в одном из самых популярных, часто цитируемых отрывков «Писем»: «<...> в ряд с первичными страстями и “вечными” героями драмы: любовью и голодом – встал новый герой: интеллект. Не голод, не любовь, не честолюбие: м ы с л ь, – человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, – вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть,

[1] Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературные беседы // Речь. 1913. 24 апр. (№ 110). С. 2.

вот кому первенство в драме» (VI, 512). Утверждаемый Андреевым герой – не человек действующий, а человек мыслящий, «чья еще робкая, бессильная и инертная мысль вдруг вздымается на дыбы, как разъяренный конь»; не тот, кто занят «внешним оказательством борьбы», а тот, кто, раздираем внутренними противоречиями, «борется с двумя правдами и ни одной из них не может принять ни совестью, ни издерганным умом своим» (VI, 512-513).

Героем становится человек, данный в развитии его мысли, в психологических переходах от одного душевного состояния к другому, в процессе напряженной внутренней борьбы и формирования нового мировосприятия.

Именно такое представление о человеке Л.Н. Толстой художественно реализовывал в своих повествовательных произведениях – с первой трилогии, раскрывающей душевную диалектику героя, до романа «Воскресение» с его знаменитой метафорой «люди – реки». В дневнике 1898 года Толстой пишет о попытках определить постоянные качества характера как о величайшем заблуждении, так как человек «есть текучее вещество» [1]. Такой подход к изображению человека у Толстого неизменен, и он естественным образом распространяется на драму.

Таким образом, и Толстому, и Андрееву в драме нужны были не традиционные для этого жанра цельные, четко и рельефно обозначенные характеры, с ярко выраженными положительными или отрицательными чертами. Диалектическая сложность, многогранность личности, «текучесть» человека, противоречивость и конфликтность его внутренней жизни – это свойства героя эпического типа. Поместить такого героя в пространство драмы, не упростив его внутреннего содержания, – художественная задача, которую сознавали и в свойственной каждому творческой манере реализовывали Толстой и Андреев.

Размышляя о специфике жанра, Толстой понимал, что не все «приемы романиста» могут быть применимы в драматическом произведении, и принимал некоторые ограничения, с этим связанные. В драме нельзя «подготовлять

[1] Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1985. Т.22: Дневники 1895-1910. С. 85.

моменты переживаний героя, нельзя заставлять их думать на сцене, вспоминать, освещать их характер отступлениями в прошлое <…> Монологи и разные переходы с картинами и тонами – от всего этого тошнит зрителя», – утверждает писатель, при этом ставит себе в вину, что ему как «старому романисту» трудно было «удержаться» и он все же «несколько монологов вклеил в “Власть тьмы”»[1].

Но есть область, в которой Толстой стремится освободиться от всяких ограничений и условий, диктуемых сценой, и уверенно использует свой романный опыт. Речь идет об архитектонике драмы.

По поводу «Анны Карениной» Толстой, отвечая на упреки в отсутствии «архитектуры» романа, писал: «Я горжусь, напротив, архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи...»[2]. Эта «внутренняя связь» позволила автору в одном романе соединить самые разные темы (от истории страсти – до вопросов помещичьего хозяйства) при помощи простого и вместе с тем не известного ранее композиционного решения – параллелизме двух линий. Толстой с легкостью нарушает традиционные – основанные на единстве фабулы – представления о структуре романа. Этот принцип свободы построения произведения писатель распространяет и на «Живой труп».

Интересно, что сам творческий процесс, насколько мы можем судить, проходил как будто под знаком призыва Андреева забыть о сцене, освободиться от ограничений, ею налагаемых, (по крайней мере, не думать о количестве актов, о сценическом времени). По воспоминаниям П.А. Сергеенко, создав в первоначальном варианте шестнадцать действий, Толстой вовсе не заботился о том, что это «ужасно много даже и для движущейся сцены», и намеревался продолжать, поскольку «до окончания еще далеко»[3].

---

[1] Цит.: по Основин В.В. Драматургия Л.Н. Толстого. М., 1982. С. 125.
[2] Толстой Л.Н. – Рачинскому С.А. 27 янв. 1878, Ясная Поляна // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 820.
[3] Сергеенко П.А. Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой. М., 1903. С. 77-78.

Главный композиционный принцип «Живого трупа» – многокартинность. Построение пьесы как череды быстро сменяющих друг друга эпизодов, определенным образом организованных (принцип диптиха), позволяет создать впечатление непрерывного и противоречивого жизненного течения. Но его можно сравнить не с большой рекой, которая течет одновременно всеми своими рукавами, как в романах Л.Толстого, создавая впечатление полноты жизни, ее всеобъемлющего присутствия, а с стремительным потоком, движение которого однонаправленно. Исследователи не раз отмечали центростремительное развитие сюжета, «стержневое» построение пьесы. Каждый новый эпизод и каждый новый появляющийся на сцене персонаж привносят некие «знания» о главном герое, которые, впрочем, не создают цельного представления о нем.

С первого действия образ Феди Протасова приходится складывать из противоречивых, взаимоисключающих суждений: то заинтересованно доброжелательных, даже восторженных, то откровенно враждебных, холодно осуждающих. Множественность точек зрения, включая самохарактеристику, позволяет предполагать в главном герое характер сложный, неоднозначный, глубоко противоречивый. Кроме того, зритель оказывается в ситуации поиска собственной точки зрения по отношению к герою, а сформировавшаяся позиция создает возможность для «обратной характеристики» – обращенной уже к носителю того или иного мнения о Феде Протасове. Зритель собственным интеллектуальным усилием должен добывать правду о главном герое. От него требуется не только наблюдение и сочувствие, но и напряженная работа мысли, что соответствует представлению Андреева об «интеллектуальном переживании» – новой театральной эмоции, которая, хотя и трудна для «недисциплинированных мозгов» неподготовленной публики, непременно должна быть введена в сферу театральности.

Пробуждению «интеллектуального переживания» способствует и «ретроспективно-аналитический» принцип (Б.В. Михайловский[1]), положенный в основу сюжетного движения драмы. Исходная драматическая ситуация

[1] Михайловский Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 26.

возникает за пределами пьесы, сложный узел внешних и внутренних противоречий завязывается задолго до ее начала. Автор таким образом смещает акцент с поступка (уход героя, разрыв со своей средой) на выявление причин, на раскрытие того духовно-нравственного пути, который привел его к решительному шагу.

Исследуя мотивацию поведения, раскрывая «внутреннего» Федю Протасова, Толстой выявляет его истинную человеческую суть: он «отличной души человек». Внешняя сторона поведения героя, осуждаемая с общеморальной точки зрения («он и алкоголик, и беспутный»[1]), оказывается болезненным проявлением и в то же время неизбежным следствием напряженной интеллектуальной и духовной работы, его страдающей мысли, чуткой совести.

Постепенно, шаг за шагом, раскрываются причины Фединого ухода. Во-первых, глубокий внутренний разлад, происходящий в семье, где сосуществуют два духовно чуждых друг другу человека и ситуация отягощается складывающимся любовным треугольником, взаимоотношения в котором расцениваются Федей как «борьба добра со злом», как «духовная борьба»[2]. Во-вторых, неудовлетворенность состоянием общества и той ролью, которая ему предназначалась в социуме: умножать существующее зло, воспроизводя в очередной раз ненормальность, фальшь, безнравственность общественных отношений. Происходящее в душе героя, его внутренние конфликты оказываются преломленным отражением противоречий действительности. «Исследование внутреннего мира, настроений «частного» человека приводит к мысли о ненормальности, неразумности общего устройства жизни. Психологическое выступает как социальное»[3]. Представляется, что это и есть точка максимального сближения Толстого и Андреева, которые в своих

[1] Толстой Л.Н. Литературное наследство. Т. 37-38. М., 1939. С. 547.
[2] Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т.11. С. 329.
[3] Лакшин В.Я. Лев Толстой и А. Чехов. М., 1963. С.198.

драматургических произведениях умели увидеть и передать катастрофичность и аномальность жизни сквозь тот излом, который проходит в человеческой душе.

Можно указать и на совпадение ряда поэтических принципов: одногеройность, предполагающая подчиненность структурных элементов драмы всестороннему изображению главного действующего лица, смещение акцента с события на его психологические предпосылки и последствия. Но главное, что позволяет увидеть в этих произведениях типологическое родство, заключается в том, что в обоих случаях перед нами – аналитическая драма, драма-исследование, постигающая противоречия общества, острые современные проблемы через внутренние коллизии отдельной личности, изучающая процесс искажения живой души современной жестокой и циничной эпохой.

Реалистическая литература, открывая все большую сложность, противоречивость и неисчерпаемую глубину внутреннего мира человека, постигает многообразные, сложные и живые связи его с действительностью, исследует весь комплекс влияний среды (в ее исторических, социальных, национальных проявлениях) на обладающую индивидуально-неповторимыми свойствами личность. Андреев, оставаясь в системе этих представлений, изменяет ракурс изображения, делая центром своего художественного мира «внутреннего человека»: панпсихическая драма, воссоздающая историю души человека, ее полный драматизма путь, глубочайшие внутренние коллизии, становится не только психологическим исследованием парадоксов и противоречий индивидуального сознания, но остро социальным исследованием эпохи, современного общества.

Непоправимый душевный слом, разрешенный отчаянным и надрывным бунтом («Екатерина Ивановна), открытие бессмысленности интеллектуального труда, идейных поисков («Профессор Сторицын»), крах мысли, взращенной индивидуалистическим духом («Мысль»), утрата всех возможных смыслов человеческого бытия («Собачий вальс») – итог пути андреевских героев и одновременно нравственное осуждение эпохи, так жестоко потрясающей и

искажающей личность, свидетельство коренного неблагополучия общества, предощущение социальных и исторических потрясений.

Утверждая и художественно реализуя ведущий принцип панпсихической драмы – писать мир сквозь человека – Андреев доводит до логического завершения, высшей точки принцип искусства, в котором эстетическое восприятие связано с «человеческим элементом» в художественном произведении (принцип, который будет разрушаться в процессе «дегуманизации искусства»), о чем писал Ортега-и-Гассет: «Вместо “живой” реальности можно говорить о человеческой реальности… “Человеческая” точка зрения – это та, стоя на которой мы переживаем ситуации, людей и предметы. И обратно, “человеческими”, гуманизированными являются любые реальности – женщина, пейзаж, судьба – когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно “переживаются”» [1]. Все поиски новых форм в искусстве для Андреева оправданы, значительны и продуктивны только в одном случае – если они подчинены задаче воплощения человека, и художник «пусть даже кубом выражается или излучением – только выражал бы он человека, а не свинью в ермолке!»[2]. Для самого писателя таким способом выражения человека (и эпохи сквозь человека) в 1910-е годы становится панпсихизм. Его эстетическое своеобразие, система поэтических приемов могут быть выявлены при обращении к сложному и многообразному миру андреевской драматургии этого периода[3].

Впервые провозглашенный в «Письмах о театре», художественно реализованный в драматургии 1910-х годов, панпсихизм как метод, позволяющий проникнуть в глубины сознания, показать процессы, происходящие в душе современного человека, формировался в повествовательном творчестве Андреева предшествующего периода.

---

[1] Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 231.

[2] Л.Н. Андреев – А.В. Амфитеатрову 14 окт. 1913 г., Ваммельсу // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка: Литературное наследство: Т. 72. С. 540.

[3] Текст на с. 67-69 опубликован в статье: Булышева Е.В. «Театр панпсихизма» Л.Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 174-175. Здесь с изменениями и дополнениями.

В таких произведениях, как «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Губернатор» (1905) изображен внутренний рост человека, обретающего выстраданный, собственный взгляд на жизнь, показан герой, способный подняться над прежним узко ограниченным пониманием мира и самого себя.

В «Рассказе о Сергее Петровиче» изображается процесс внутреннего изменения героя под влиянием по-своему воспринятых им идей Ницше, понятых и интерпретированных на уровне его индивидуального развития. В «Письмах» Андреев назовет Ницше одним из главных героев-мыслителей современности, его образ вырастет до символической фигуры, обозначающей жизнь духа, интеллектуальный поиск, предельную напряженность и подвижность внутренней жизни в ее бесконечных коллизиях при внешней статичности, бессобытийности. В рассказе писателя интересовало восприятие идей немецкого философа «маленьким человеком», не одаренным творчески, бедным интеллектуально. Сергей Петрович, осознав свою обыкновенность, бунтует против того, что он обречен на существование в качестве статистической единицы. Он бунтует против своей ординарности, ничтожности, незначительности. Это бунт против природы, создавшей его неталантливым и некрасивым, и против людей, которые обрекают его на примитивно-бессмысленное существование, закрывая всякую возможность для полноценной жизни. Сергей Петрович – еще один «логический самоубийца», наследник Кириллова и Ипполита Терентьева, попытавшийся разрешить вопросы жизни и смерти, свободы личности и непреодолимой зависимости человека от природы и обстоятельств.

Современники видели в рассказе «протокол», но «такой же протокол, как “Смерть Ивана Ильича” Толстого»[1]. Рассказ действительно представляет собой своего рода документ, почти протокольную запись, шаг за шагом воссоздающую путь от первых проблесков понимания ницшеанских идей до попытки их

[1]Поссе В. А. Мой жизненный путь. Дореволюционный период (1864-1917 гг.). М.;Л., 1929. С. 163.

осуществления. Рассказ о фактической стороне жизни Сергея Петровича: о его взаимоотношениях с товарищами, женщинами, семьей – дан в сжатом виде, без подробностей, частных случаев. От характеристики героя автор ведет читателя к изображению процесса развития самосознания, рождения и устремлений бунтующего духа.

Духовный путь главного героя, поиск правды «о Боге, о людях и о таинственных судьбах человеческой жизни» (I, 506) – тема рассказа «Жизнь Василия Фивейского». Автора интересует таинственная работа сознания, которая скрывается за немногословностью, задумчивостью, угрюмостью отца Василия. Герой постепенно продвигается к обретению нового взгляда на мир, нового отношения к людям с их бесконечными, неоправданными и бессмысленными страданиями. Его мысль движется от наивной, нерассуждающей веры, полученной от отца и соответствующей его духовному сану, – к отрицанию, неверию, бунту против равнодушного, молчаливого Бога.

Однако в данном случае Андреев отказался от «протокольности» «Рассказа о Сергее Петровиче», от воссоздания процесса внутреннего развития. В изображении духовного пути о. Василия автор реализует другой поэтический прием. Внутренний мир героя, напряженность и сила его мысли, глубина страдания открываются лишь в отдельные – переломные, кризисные – моменты его жизни, когда обретается новое сострадательное отношение к людям, приходит понимание сопричастности их мукам и рождается богоборческая идея.

Таким образом, изображение подвижного внутреннего мира современного человека, его интеллектуальных и духовных исканий, иными словами, создание «образов души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли», открывающей новые «источники трагизма» (VI, 515) – то, о чем Андреев будет писать как о главном качестве панпсихической драмы, было реализовано в его повествовательных произведениях.

Определяя в «Письмах» художественные принципы панпсихической драмы, Андреев указывал на ее отказ от внешнего действия, напряженной событийности ради изображения внутренней динамики, движения чувства и

мысли героя. Не событие или поступок, а внутренние процессы, ему предшествовавшие или им к жизни вызванные, обладают подлинным драматизмом. Представляется, что задолго до того, как этот принцип новой драмы получил обоснование в «Письмах», он был художественно воплощен в рассказе «Губернатор».

Отрывок из «Письма», в котором речь идет о фабриканте, приказавшем стрелять в рабочих, а потом безуспешно пытавшемся оправдать себя перед собственной совестью, кажется конспективным изложением этого рассказа. Главный герой (правда, не фабрикант, а губернатор), уже отдавший приказ расстрелять рабочих-демонстрантов, уже видевший их мертвые тела, не может избавиться от мучительного воспоминания о том мгновении, когда приказал стрелять в толпу голодных людей. Главное событие, определившее состояние героя, круг его мыслей и чувств, свершилось за пределами рассказа. Однако для губернатора оно «не переходит в прошлое» (II, 105): отныне всякое событие, случайное слово, деталь обстановки – все странным образом напоминает о расстреле, вызывает один и тот же образ: «взмах белого платка, выстрелы, кровь» (II, 100). Бесконечно повторяясь в сознании героя, мучительное воспоминание становится началом сложного процесса работы мысли, толчком для пробуждения нравственного чувства. Губернатор пытается примирить казенную, циркулярную правду с правдой совести и человечности. Примирение невозможно – возникает глубочайший внутренний конфликт, результатом которого становится нравственное преображение человека, рождение новой личности, способной осознать всю меру собственной вины и ответственности, глубину и тяжесть раскаяния.

Особое место в контексте развития панпсихического направления андреевского творчества занимает рассказ «Мысль». Написанный в 1903 году, он станет основой для одноименной пьесы (1914), созданной одновременно со вторым «Письмом о театре» и имевшей программный характер.

Возможность раскрыть самосознание героя дает форма Icherzelung. Именно так написан рассказ «Мысль». Формально – перед нами «письменные

объяснения» Керженцева, сделанные им специально для судебных экспертов, задача которых дать ответ на крайне сложный вопрос: Керженцев, совершая убийство, симулировал сумасшествие или он действительно был безумен. Первая запись («лист») выдержана в духе сухого, спокойного, последовательного изложения фактов. Постепенно «письменные объяснения» перерастают в «поток сознания», передающий сиюминутные впечатления и детские воспоминания, сочетающий беспощадный, холодный анализ, глубокую рефлексию и мучительные вопросы, недоумение, растерянность, крики отчаяния и мольбы о помощи.

Форма записок от первого лица позволяет дать изображение только в ракурсе героя-повествователя, все рассказанное оказывается глубоко субъективным. Внутренний мир героя предстает как постижение глубин собственного «я», как самосознание, самооценка, самохарактеристика.

Панпсихическая пьеса «Мысль» выросла из этого рассказа. По замыслу Андреева, именно драма должна была дать соединение самосознания героя, что составляет содержание рассказа, и его объективной характеристики извне, со стороны. «Вот это двойное, полное знание: изнутри и извне, и составляет содержание трагедии “Мысль”. Из рассказа я взял душу Керженцева, а, как объективный свидетель, я рассказал о нем то, чего не мог или не хотел сказать он сам. И о других людях, участниках, близких или далеких, событиях я рассказал то, чего порою только поверхностно касался он в своем дневнике; привел на сцену и тех людей, о ком он вовсе умалчивал», – так пояснял свой замысел Андреев в статье-интервью по поводу пьесы «Мысль»[1].

Формировавшийся в раннем творчестве Андреева и получивший обоснование в «Письмах» панпсихический метод реализуется не только в драме, но и в повествовательных произведениях 1910-х годов, в частности, в последнем, итоговом романе «Дневник Сатаны», соединившем основные темы и мотивы андреевского творчества.

[1] Брусянин В.В. Леонид Андреев о своей пьесе « Мысль» и о театре «панпсихэ» // Биржевые ведомости. 1914. 31 марта. С. 5.

Своеобразие поэтики романа определяется, во-первых, его дневниковой формой, которая позволяет изобразить процесс самопознания героя, во-вторых, уникальностью самого героя и его положения среди людей. Он существует одновременно в двух ипостасях: могущественный Сатана, задумавший сыграть на подмостках Вселенной грандиозный спектакль, и миллиардер-филантроп Вандергуд, которого в качестве временного «помещения» выбирает Сатана для осуществления своего замысла. Сатана в роли благодетеля человечества – таков был остроумный и казавшийся вначале очень забавным замысел одного из представителей инфернальных сил. Однако грандиозный спектакль не состоялся: дьявольский обман оказался несопоставим с теми бесконечными, великими и ничтожными, обманами, которые постоянно творятся на земле людьми, превращая историю человечества в «бесконечный процесс о подлогах». Герой, приобретая человеческий опыт, испытывая страдания и боль, открывает неизбывный трагизм земного существования. Сатана – тот, кто хотел выступить в качестве гениального режиссера и актера, сам оказался марионеткой в руках более хитрых, ловких, опытных и циничных обманщиков. Движение романа разворачивается одновременно в двух параллельных пластах повествования: первый представляет собой воссоздание земного пути героя, второй – перипетии его внутренней жизни. Все события действительности, их осмысление и психологические последствия, изменившиеся душевные состояния, процесс формирования новых философских и нравственных представлений – все это шаг за шагом передается в дневниковых записях Сатаны-Вандергуда.

Этот принцип реализует панпсихическая драма, которая предполагает, во-первых, воссоздание внутренних – интеллектуальных и душевных – переживаний героя, передавая «поток сознания», во-вторых, изображение поступков, вызванных к жизни внутренними процессами или эти процессы определившие. Но при этом внутреннее состояние может не находить адекватного проявления в действиях; происходящее в глубинах сознания во внешнем плане может выражать себя непоследовательно, неожиданно, даже парадоксально, что требует при анализе панпсихической драмы выстроить

последовательный комментарий совершающегося внутри и вовне, в сознании и в реальности.

Подобный комментарий как раз содержит роман «Дневник Сатаны». Как известно, познающий себя человек является объектом и субъектом изучения одновременно, что делает процесс самопознания бесконечным, а истинное знание человека о себе недостижимым. В данном случае герой обладает двойственной природой: он – человек и сатана. Перед нами человек, испытывающий любовь, сомнение, страх, боль – словом, весь спектр чувств, внутренних состояний и переживаний, и в то же время – сатана, способный дать насмешливо-ироничное и при этом аналитически точное описание процесса своего вочеловечивания. Сатана-Вандергуд – герой, переживающий мучительные и сложные внутренние изменения, и беспристрастный комментатор и аналитик этого процесса. Это позволяет рассматривать роман как данный Андреевым «предметный урок того, как должна анализироваться его панпсихическая драма, он как будто пишет повествовательный сценарий драматургического произведения»[1].

В романе «Дневник Сатаны» обретает законченное воплощение панпсихический метод, который формировался в повествовательных произведениях раннего периода творчества, получил развитие в поздней драматургии и теоретическое осмысление в «Письмах о театре».

Таким образом, панпсихизм следует рассматривать не как локальное художественное явление в творчестве Андреева начала 1910-х годов, не как узко специальную театральную концепцию или набор театрально-художественных приемов и средств, а как постепенно формировавшийся и развивавшийся в творчестве писателя художественный метод, который позволяет проникнуть в глубины человеческой души, в лабиринты мысли, передать поток сознания героя. В 1910 годы этот метод получит художественную реализацию в сложном и многообразном мире андреевской драматургии[2].

---

[1] Чирва Ю. Н. Комментарии // Л. Н. Андреев. Собрание соч.: В 6 т. Т. 6. С. 615.

[2] Текст на с. 73-75 опубликован в статье: Булышева Е.В. Роман Л.Н. Андреева «Дневник

Наиболее последовательно принципы драматургического панпсихизма будут реализованы Андреевым в пьесах «Екатерина Ивановна» (1912) и «Мысль» (1914), создававшихся практически одновременно с «Письмами о театре» и получивших сценическое воплощение в Московском Художественном театре.

Сатаны» (К проблеме драматургии «панпсихизма») // Центральная Россия и литература русского зарубежья (1917-1939): Исследования и публикации Орел, 2003. С. 215-218. Здесь с изменениями.

ГЛАВА II

ПАНПСИХИЧЕСКАЯ ДРАМА «ЕКАТЕРИНА ИВАНОВНА»

«Эпоха “Екатерины Ивановны”»[1] – так А.Н. Андреев, брат писателя, в своих воспоминаниях 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 году. Подчеркивая эпохальность творческого события, автор воспоминаний имеет в виду и ту значимость, которую Андреев придавал своей пьесе, определившей новый этап его художественных исканий, и то напряженное внимание, с которым писатель следил за ее сценической судьбой, и веру в свое произведение.

«Екатерина Ивановна», действительно, долго будет удерживать своего создателя: упоминания о пьесе и ее героине возникают в разных контекстах: начиная с писем к Немировичу-Данченко, содержащих толкования отдельных эпизодов и характеристику персонажей, вплоть до дневниковых записей 1918-1919 годов, в которых Андреев, чувствующий себя изгнанником из Родины и из творчества, размышлял о возможной сценической судьбе своей драмы[2].

Очевидно, что пьеса в творческом сознании писателя занимала особое место, рассматривалась им как принципиально новое художественное явление. В «Письмах о театре» «Екатерина Ивановна» постфактум названа автором едва ли не единственным образцом новой драмы. И в дальнейшем многое из написанного им для театра Андреев будет соотносить с первой панпсихической пьесой, которая станет для него неким ориентиром, своеобразной точкой отсчета воплощения и развития новой художественной системы. Так, пьесу «Профессор Сторицын» автор всегда связывал с «Екатериной Ивановной», усматривая в них своеобразную дилогию и полагая, что в читательском и, прежде всего,

[1] Андреев А. О Леониде Андрееве. [Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Л.Н. Кен] // Леонид Андреев: Материалы и исследования: Вып. 2. М., 2012. С. 77.

[2] Леонид Андреев. S.O.S: Дневник (1914-1919). Письма (1917-1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918-1919). С. 314.

зрительском понимании они должны дополнять друг друга[1]. О «Собачьем вальсе», который можно считать вершинным произведением панпсихической драматургии, Андреев писал Немировичу-Данченко: «<…> по форме это будет несколько приближаться к “Катерине Ивановне”, но пойдет еще дальше в смысле психологического углубления и отрешения от театрального шаблона»[2]. Художественные достоинства «Мысли» автор видел в том, что в пьесе «нет типов ни сценических, ни литературных, а есть просто живые люди – очень живые, как в “К<атерине> И<вановне>”»[3]. Наконец, свою трагедию «Самсон в оковах» Андреев рассматривал как продолжение той «полосы» «новой драмы», которая началась «Екатериной Ивановной»[4].

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 надолго овладеет вниманием современников, станет важным событием не только театральной, но и общественной жизни. Екатерина Ивановна неожиданно перешагнет рампу и из центрального сценического персонажа превратится в главную фигуру судебного процесса. После премьерных спектаклей развернулась целая кампания любительских судов над героиней, ей выносили обвинительные приговоры или оправдательные вердикты. В этих своеобразных общественных обсуждениях, организованных с соблюдением всех процессуальных норм, принимали участие председатель суда, эксперты, присяжные заседатели, и, конечно, обвинители и защитники. Их роли серьезно и заинтересовано исполняли известные артисты, журналисты, писатели.

Само появление этих судов свидетельствовало об остроте нравственной и социальной проблематики пьесы, вызвавшей столь сильный общественный резонанс. Действительно, «Екатерина Ивановна», как и предрекал Немирович-

---

[1] «… Я оптимист!»: Из неопубликованных писем Леонида Андреева к Александру Сумбаташвили-Южину // Литературная Грузия. 1979. № 10. С. 111.
[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 9 сент. 1913, Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913-1917). С. 233.
[3] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 6 нояб. 1913 г., Ваммельсу // Там же. С. 238.
[4] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 6 апр. 1915 г., Ваммельсу // Там же. С. 268.

Данченко, оказалась способной «волновать, беспокоить, раздражать, злить, возмущать» [1] . Гневным осуждением главной героини или искренним сочувствием к ней были проникнуты и многочисленные критические статьи, которые тоже подчас напоминали защитные или обвинительные речи.

Полярность мнений в оценке ее нравственного облика отражает название одной из статей: «Между Саломеей и кокоткой»[2]. На самом деле, крайние точки зрения оказались на еще более далеких полюсах. Екатерина Ивановна похожа на птицу, рвущуюся в голубые просторы (Ю. Соболев [3]), в ее душе – «ангел чистоты» (Немирович-Данченко[4]); она новое воплощение Катерины Островского (М.Н. Волконский[5]) – к таким образным характеристикам прибегали критики. А сравнение героини с Магдалиной, с библейской или уайльдовской Саломеей, Мессалиной, вакханкой возникали едва ли не в каждой рецензии.

Эта критическая разноголосица объяснима и в какой-то степени закономерна: все упомянутые образы – воплощения разных сторон ее души, «современной души», «утонченной и сложной» (VI, 515), загадочной и противоречивой, соединяющей в себе в духе героев Достоевского «идеал Мадонны и идеал содомский». Не случайно сыгравшая Екатерину Ивановну М.Н. Германова и режиссер спектакля Немирович-Данченко увидели в героине «и кристаллическую душевную чистоту, и жадность разврата, и безысходное отчаяние, и слепоту, и глубокое презрение к людям, в особенности – мужчинам, и “диавольский соблазн”, и горькие слезы о прошлом, и безумное искание “пророка”, наивность…»[6] – словом, те разнообразные и подчас антитетичные свойства, которые способы соединиться только в бесконечно глубоком и уникальном душевном мире.

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Е.Н. Немирович-Данченко 17 марта 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. Т. 2. С. 292.
[2] Голиков В.Г. Между Саломеей и кокоткой // Вестник знания. СПб., 1913. № 4. С. 408-419.
[3] Соболев Ю. Заметки об «Екатерине Ивановне» // Путь. 1913. № 3. С. 54.
[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Е.Н. Немирович-Данченко 17 марта 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 292.
[5] Волконский М.Н. В защиту Екатерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 402 .
[6] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Ноябрь после 10-го, 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 307.

Создание столь сложного образа потребовало пересмотра и перестройки структуры драмы, введения существенных новаций в ее поэтику. И по этому поводу в разноголосом хоре критиков не возникло согласия, однако все писавшие о пьесе указывали на ее необычное построение, «неправильную» композицию, правда, одни видели в этом новаторство, «вагнеровскую головоломку» (М.Н. Волконский)[1], другие считали «драматическою шарадой», обнаружившей лишь стремление автора любой ценой достичь оригинальности (Н.И. Николаев)[2].

Пьеса «начинается с конца – пальбою по неверной жене» – иронизировал в письме к М. Горькому А.Н. Тихонов[3], обратив внимание на самое явственное нарушение драматической структуры. Выстрелы, крики, суматоха, детский плач – все это неожиданно, в первые мгновения сценического действия обрушивается на зрителя. Действительно, кульминация происходит в тот момент, когда еще ничего не известно о героях, когда ими не произнесено ни одного слова. Правда, к этому моменту свое слово должна сказать тщательно прорисованная в ремарках декорация: богатый, уютный дом с «большой барской столовой», «стук маятника» в тишине, обжитое семейное пространство со следами беспорядка, «который оставляет за собою ушедший день» (IV, 409). Но эта добротная домашняя обстановка уже как будто пропиталась ощущением скрытой тревоги, неясного и томительного беспокойства. «Чувство неприятной асимметрии» (IV, 409) от единственной лампы, освещающей лишь часть комнаты, и нервные, срывающиеся на крик голоса мужчины и женщины, спорящих где-то в глубине дома, создают атмосферу напряженного, тревожного ожидания, в воздухе словно повисает предчувствие взрыва, разливается предощущение семейной катастрофы.

---

[1] Волконский М.Н. В защиту Екатерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 404.
[2] Николаев Н.И. Опыт благожелательной критики: (По поводу статьи М. Волконского о «Екатерине Ивановне» // Театр и искусство. 1913. № 24. С. 502.
[3] Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Литературное наследство. Т. 72. С. 453.

И катастрофа происходит. Жизнь благополучного семейства вдруг стремительно разрушается на наших глазах, словно разлетевшаяся от выстрела тарелка, висевшая на стене в большой, богатой и уютно обставленной гостиной.

Эффектное начало пьесы как будто исчерпало весь лимит событийности. Наполнив собой первые сценические минуты, события вскоре оскудевают, перемещаются за пределы действия, лишь напоминая о себе отдельными репликами персонажей. За сценой оказываются история измены-мести Екатерины Ивановны, а затем и любовная связь с Коромысловым, в предыстории остаются также мнимая измена героини, подозрения и ревность мужа. «Все какие-то концы», – недоумевал по этому поводу критик Н.И. Николаев, увидевший в первом действии «конец предполагаемой супружеской идиллии», во втором – «конец отношений к Ментикову, которых мы не знаем, о которых нам рассказывают, субъективно освещая их, третьи лица»; в третьем действии, с его точки зрения, представлена «ликвидация отношений с художником Коромысловым», а в четвертом – «вообще ликвидация»[1].

Освобожденные от событий действия андреевской пьесы превращаются в своего рода фрагменты, кадры, представляющие каждый раз новую, изменившуюся Екатерину Ивановну. В первом действии героиня – невинная жертва ревнивых подозрений мужа (вскоре выяснится, что в своей пред-сценической жизни она была безукоризненна и чиста), во втором – несчастная женщина с горьким опытом измены-мести, страдания и прощения, в третьем и четвертом – она соединяет в себе многие лица, в ней можно узнать то чувственную Саломею, то порочную Мессалину, то раскаявшуюся Магдалину.

Автор не сшивает действия нитью последовательно развивающихся событий: движение в пьесе определяет динамика внутренних изменений Екатерины Ивановны, духовно-нравственные и психологические состояния героини, переданные в наиболее напряженные моменты ее душевной жизни. Это свойство андреевской поэтики определяет параллельное, но разнонаправленное

[1] Николаев Н.И. Опыт благожелательной критики: По поводу статьи М. Волконского о «Екатерине Ивановне» // Театр и искусство. 1913. № 24. С. 502.

движение внешнего и внутреннего драматического действия. Внешнее строится по принципу «обратного отсчета»: начинается с кульминации, замедляется и постепенно исчерпывает себя. Внутреннее – развивается с нарастающим напряжением: от пережитого героиней потрясения в первом действии – к особому духовно-нравственному состоянию в кульминационной сцене вызова и обличения в последнем.

Моноцентризм андреевской пьесы предполагает сосредоточенность внимания на главной героине, подчиненность структурных элементов драмы ее всестороннему изображению. Однако в первом действии Екатерина Ивановна появляется на сцене лишь на несколько мгновений, она промелькнет, унося в себе всю гамму чувств, которые мы в ней можем только предположить: и страх, и возмущение, и растерянность...

Отсутствие главной героини дает возможность представить ее в ракурсе других персонажей: Стибелев, стрелявший в жену, убежден, что она обманщица, изменившая с «ничтожеством»; Вера Игнатьевна, свекровь, вторит сыну, утверждая, что Екатерина Ивановна «плохая женщина» и детей «развратит»; Алексей, младший брат Георгия Дмитриевича, напротив, недоумевает, поверить не может: «она не похожа на женщин, которые изменяют!» (IV, 417).

Но отсутствие Екатерины Ивановны – не только художественный прием, позволяющий дать героиню неоднозначно, с разных точек зрения, одновременно это элемент содержания, раскрывающий характер отношений в доме Стибелевых и тех людей, рядом с которыми прошли почти шесть лет жизни Екатерины Ивановны. Показательно уже то, что в эту страшную ночь все заботятся не о перепуганной и потрясенной женщине, а прежде всего о стрелявшем в нее хозяине дома. Его успокаивают, подбадривают, занимают разговорами, ни на минуту не оставляют одного. И случайный гость, и намеренно вызванный приятель, художник Коромыслов, должны содействовать восстановлению спокойствия и душевных сил Георгия Дмитриевича.

Георгий Дмитриевич Стибелев – общественный деятель, депутат Государственный Думы, претендующий на то, чтобы определять порядок жизни

в огромной стране, предстает в пьесе как частный человек – «без пиджака», в семейном кругу. В первом действии выявляются подробности, обрисовывающие его нравственно-психологический облик.

Оказывается, что стрелял он не в припадке гнева, а «с заранее обдуманным намерением» (IV, 416): читал анонимку, покупал револьвер, выслеживал жену, предполагал в ней самые низменные и порочные чувства. А после выстрелов, еще в состоянии нервного напряжения, срывающимся голосом он будет объяснять младшему брату Алексею оправданность своего поступка, решение далось ему не сразу и у него были серьезные основания: «<…> что нужно пережить, испытать человеку, такому, как я, чтобы взять револьвер и…» (IV, 414). Он только что стрелял в беззащитную женщину, жену и мать, а теперь стыдится своих промахов: «Стрелять надо уметь. Неудачный выстрел – даже в себя, даже в друга или любовницу – оставляет чувство стыда» (IV, 423). Да и Алексей недоумевает, что старший брат сделал три выстрела и промахнулся: «А и плохо же ты стреляешь, брат Георгий!..» (IV, 415). А тот, в свою очередь, оправдывается: плохо стреляет, потому что, в отличие от Алексея, «не спортсмен».

Сквозь цинизм этих рассуждений все же пробивается и беспокойство о Екатерине Ивановне, о перепуганных выстрелами и плачущих детях и, наконец, понимание того, что промахи Георгия Дмитриевича – счастливая случайность. Андреевские герои не законченные злодеи, а «просто живые люди» [1], испытывающие сложные, противоречивые чувства. Однако принципиально важно, что их оценка случившегося определяется сформулированной в словах Стибелева-младшего позицией: «не умеешь стрелять, так и не берись» (IV, 415). Иными словами, не чувствуешь себя способным убить, право имеющим – то, как говорил герой Достоевского, «нечего не за свое дело браться».

Сам Георгий Дмитриевич позиционирует себя как человека сильного, однако эта самохарактеристика на наших глазах опровергается. Стибелев

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 6 нояб. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917). С. 238.

оказывается слабым, ищущим поддержки, спекулирующим на чувствах близких (говорит матери о самоубийстве, просит брата застрелить его). Он капризничает как ребенок, упрямится, говорит «упираясь», жалуется, что плачут дети, что их увозят ночью и в доме становится пусто, словно перекладывая на кого-то неведомого ответственность и за детский плач и за все, что происходит в его семье. Словом, полностью оправдывает свое «домашнее» имя. Горя, Горюшка – то и дело слышится это ласковое обращение, в котором первоначальное значение имени Георгий (победитель) приобретает противоположный смысл. В первом действии обращает на себя внимание повторяющаяся подробность: Георгию Дмитриевичу неоднократно и настоятельно предлагают надеть пиджак, словно надеясь, что это вернет растерянному и хныкающему депутату спокойствие и уверенность. «Что, брат ни говори, а пиджак – это приличие, И человек без пиджака…» (IV, 415), – иронизирует Алексей, предпринимая очередную попытку облачить в него старшего брата. Пиджак, действительно, – знак респектабельности, принадлежности к деловому, официальному миру. В данном случае это форма, в которую облачается личностная несостоятельность, мелочность и слабость натуры.

Склонный к мелодраматичным фразам, слезливо-сентиментальным жестам Стибелев выглядит нелепым и карикатурным, когда он «всхлипывает и целует руку» у приятеля, художника Коромыслова, и при этом торжественно провозглашает: «Я хочу поцеловать человеческую руку… Ведь есть еще люди, Павел?», давая понять, что домашние, всю ночь хлопотавшие возле него, недостойны его и не способны проникнуться его глубокими переживаниями. Комично выглядит и возглавляемая Коромысловым процессия из нескольких мужчин, которые, по прихоти Георгия Дмитриевича, направляются сначала в «пустые детские» для удовлетворения вдруг проснувшихся у него отцовских чувств (именно в пустые детские, а не к детям то и дело порывался хозяин дома), а потом – «туда, где светло, где пьяно и просторно» (IV, 424-425).

Критическая направленность по отношению к изображаемому социальному кругу, включающему представителей политической элиты и

артистической среды, по мере развития действия будет только возрастать. Очевидно, что у автора нелегкая задача – дать обличающее изображение внешне благополучного, безупречного, но внутренне порочного, по сути, языческого, мира петербургской интеллигенции начала XX века.

Эта задача в значительной мере решается при помощи включения в пьесу образа, которому автор придавал особое значение. Это Аркадий Просперович Ментиков. В отличие от других, этот персонаж не наделен психологической сложностью и глубиной, начисто лишен рефлексии и на протяжении всего действия остается неизменным. При изображении этого героя Андреев прибегает к художественному принципу, ранее реализованному в «стилизованной» пьесе «Жизнь человека»: «подчеркивания, преувеличения, доведение определенного типа, свойства, до крайнего его развития. Нет положительной, спокойной степени, а только превосходная»[1]. В Ментикове этим доминирующим качеством, возведенным в «превосходную» степень, является его ничтожность. Это свойство последовательно выявляется и в его облике, и в вещах, ему сопутствующих, и в самохарактеристике, и в оценках других персонажей.

Ментиков – «небольшого роста человек с мелкими чертами лица» – свидетельствует автор. «Я маленький и скромный человек…» (IV, 430), – говорит он о себе. И в репликах героя, и в авторских ремарках, его характеризующих, часто возникают слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: надетый на нем щегольской фланелевый костюм назван «костюмчиком», поправляя прическу, он смотрится в «зеркальце», приобретает «аппаратик» для фотографирования, просит у художника «этюдик», а папироса в его руках всякий раз превращается в «папиросочку».

Из высказываний персонажей о Ментикове складывается его своеобразный портрет: «ничтожество, которого не опасаешься, которого ты даже не замечаешь, потому что оно ползает ниже уровня твоего взгляда» (IV, 419), «он как паразит, и существует только… благодаря нашей нечистоплотности <…> всегда ищет и всегда наготове, им можно заразиться в вагоне» (IV, 438). Это ничтожество, у

[1]Л.Н. Андреев – К.С. Станиславскому. 1907 г. // Вопросы театра. С. 281.

которого «свои аппетитцы, желаньица, которого ничем нельзя оскорбить, которое втирается, терпит плевки, страдальчески хлопает глазками» (IV, 419). Правда, он удобен: «всегда под рукою» и может быть «очень услужлив», его используют «на побегушках», и «над ним всегда можно посмеяться, поострить…» (IV, 419). «Какой вы ничтожный, – говорит ему Екатерина Ивановна (IV, 429), «ничтожеством» называют Ментикова и Алексей («Это ничтожество? (IV, 418)), и Коромыслов («Это ничтожество Ментиков». (IV, 452)), и даже гостеприимная Татьяна Андреевна «презрительно» его оглядывает (IV, 427). Так из рассеянных по всему тексту характеристик персонажа создается образ, который в своей ничтожности, мелкости, человеческой несостоятельности разрастается до предельных, устрашающих размеров, и его суть может быть выражена оксюмороном – колоссальное ничтожество.

Однако выделяя ничтожность как доминанту персонажа, Андреев видел его «многозначительным и живописным»[1]. Многозначительность проявляется при рассмотрении образа Ментикова в широком литературно-художественном контексте, при соотнесении его с типологически близкими персонажами. Литературная родословная героя восходит к образу «маленького человека», претерпевшего с момента своего возникновения определенную художественную трансформацию: Гоголь рассматривал его, прежде всего, как феномен социальный, Достоевский обогатил его психологической сложностью и душевной глубиной, Чехов находил в нем лишь мелкость души и неизбывную привычку к рабству. Андреев, оказываясь ближе всего именно к чеховскому представлению, изображает его как ничтожество, лишенное человеческого содержания. Способность чувствовать и страдать заменяется у Ментикова, как заметил автор в письме к Немировичу-Данченко, «преподлейшей сентиментальностью»[2], искренние слова – «деликатными» из «Биржевки»», рефлексия и сострадание – самодовольством и душевной глухотой. Это человек,

[1] Л.Н.Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 21 дек. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 296.
[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Там же. С. 288.

умеющий приспосабливаться, совершенно совпадающий с любой обстановкой, словно хамелеон, мимикрирующий под внешнюю среду, конкретные обстоятельства. В доме Татьяны Андреевны он одет в летний щегольской костюмчик и пьет молоко, выражая заботу о своем здоровье. В мастерской художника в Петербурге, «очень довольный и веселый» (IV, 461), пьет коньяк, изображает интерес к искусству и приворовывает «этюдики». Екатерине Ивановне он со слезами говорит о своей любви, о том, что не спит ночей и его «сердце буквально разрывается»; оставшись один, «аккуратно вытирает глаза» и, «вынув маленькое зеркальце, поправляет прическу» (IV, 430-431), а в обществе ее мужа миролюбиво раскуривает «папиросочку».

В письме к Немировичу-Данченко Андреев иронически называл Ментикова «своим красавцем и любимцем»[1], в пьесе иносказательно поименовал его счастливцем. Во всяком случае, именно в этом смысле можно трактовать значение имени героя: Аркадий – житель счастливой страны, prospero (англ.) – «счастливый», «безмятежный». Не знающий страданий и сомнений, примитивно устроенный, ограниченный кругом собственных мелочных интересов, умеющий приспособиться к ситуации, он всюду находит свою Аркадию, свой земной рай. Единственное, что может заставить его взволноваться, – это страх. «Я убежден, например, что ленских рабочих расстрелял Ментиков, и не столько от жестокости, сколько от страху за себя», – писал о своем герое Андреев[2].

Вокруг Ментикова, на первый взгляд, неоправданно, возникает «набор» определенных литературных имен, романтических образов, как будто не связанных с героем даже слабыми ассоциативными связями. Однако в идейно-художественной ткани пьесы, не знающей случайных или избыточных элементов, это сравнение не может быть свободно от смысловой нагрузки.

Он «тореадорчик» – так насмешливо называет его Лиза, только что отказавшаяся позировать Коромыслову для портрета испанки. Что ж, вполне

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 24 окт. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 290

[2] Л.Н. Андреев– Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Там же. С. 288.

понятная в свете «испанской» темы ассоциация, кроме того, отчество Ментикова – Просперович, как тут не вспомнить героев Мериме. И как не вспомнить о гусарах, если фамилия героя образована от названия элемента гусарского костюма. И как не удивиться глупому позерству Ментикова, неожиданно уподобившему себя одинокому и бесприютному Демону. Испанец-тореадор, гусар, Демон – какое отношение эти образы имеют к прозаически пошлому, к мелкому, точнее грандиозному в своем ничтожестве, Ментикову?

Ментиков предстает как карикатурный образ романтического героя: в нем вместо значительности и силы – ничтожность помыслов и поступков, вместо страстей и желаний – «аппетитцы, желаньица», вместо чувств и душевных переживаний – пустота, прикрытая деликатными словами. Андреев дал образ, доведенный в своей мелкости почти до «вульгарной карикатурности» (как персонажи из «Жизни человека»), образ, противопоставленный романтическому представлению о личности как вселенной.

Образ Ментикова, о значимости которого писал автор, – это современный облик зла – та его ипостась, которую охарактеризовал Д.С. Мережковский применительно к творчеству Н.В. Гоголя: зло «невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилии, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и в глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом»[1]. Впрочем, можно вспомнить и Чехова, предрекавшего устами своей героини гибель мира «не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг»[2].

Из рассредоточенных по всему полю пьесы высказываний о Ментикове складывается еще одна характеристика, также включающая его в определенный образный ряд. Ментиков – человек-насекомое, человек-паразит, ползающая

[1] Мережковский Д.С. Гоголь и черт // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 214.
[2] Чехов А.П. Дядя Ваня // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1963. Т. 9. С. 497.

тварь: «ползает ниже уровня твоего взгляда»; «так, подползло что-то в темноте» (IV, 419); «он как паразит, и существует только <…> благодаря нашей нечистоплотности»; «ему дадут ползти, он и ползет, а не дадут – он поползет в другую сторону»; «им можно заразиться в вагоне» (IV, 438). Художественные приемы, в основе которых уподобление персонажа насекомым, животным или предметам (знаменитые гоголевские сравнения и метонимии, гротескные образы Салтыкова-Щедрина), выявляют их недо-человеческий уровень, отсутствие в них духовного начала, смерть души.

Низводя Ментикова на этот уровень, подчеркивая всякий раз его ничтожность, выражая к нему презрение, герои пьесы ставят его вне своего круга, утверждают его чужеродность по отношению к себе, однако не спешат от него избавиться. Он их постоянный спутник, человек-накидка (как ментик на гусарском мундире). Более того, к четвертому действию активное участие Ментикова в жизни других действующих лиц только возрастает: он выполняет поручения Георгия Дмитриевича, называет его другом и даже старшим братом, становится постоянным лицом в доме Стибелевых, всюду сопровождает Екатерину Ивановну, умея быть для нее «милым и услужливым», охотно берет на себя обязанности хозяина-распорядителя в мастерской Коромыслова. Таким образом, сохраняя свою ничтожность, Ментиков становится все более социально активным, востребованным. Он дважды называет себя «скромным», но имеющим «свои потребности» человеком. Он нуждается, по его словам, в хорошей компании и в любовных отношениях, у него есть интересы в области современной деловой и художественной жизни. Помощник депутата, завсегдатай в мастерской Коромыслова, Ментиков в курсе новых модных увлечений: он сообщает, что сделался фотографом (приобрел «стереоскопический аппаратик»), он может заказать автомобиль, имеет уже коллекцию «этюдиков», добытых у художников, наконец, у него можно получить билеты в Думу.

Ничтожность, отсутствие человеческого содержания, умение приспосабливаться, страх за себя, сентиментальность, способность «вползать» в

жизнь других людей, становясь все более им необходимым, – весь этот набор свойств, воплощенных в конкретном персонаже, вполне может быть определен таким лексическим новообразованием, как ментиковщина (подобно тому, как были когда-то образованы такие понятия, как маниловщина, например, или обломовщина).

Ментиковщина – это пугающее явление постепенной утраты человеческого в человеке, точнее, подмены подлинных чувств и мыслей, искренних интересов, нравственных коллизий, идейных и духовных поисков некими суррогатами, внешними знаками-сигналами социальной жизни, готовыми поведенческими реакциями-штампами.

Ментиков становится воплощением человеческой несостоятельности, пустоты и бессодержательности изображаемого в пьесе современного мира. Вездесущий Ментиков – приговор. Андреев писал, что его присутствие и терпимость к нему «безнадежно осуждают не только Екатерину Ивановну, но и всю ту жизнь, в которой он может безнаказанно существовать» [1]. Связь Екатерины Ивановны с Ментиковым, его навязчивое, все возрастающее и неизбывное присутствие в ее жизни – знак поглощения героини миром, который не терпит душевной чистоты, человеческой исключительности, устремленности к «духовному солнцу».

Екатерина Ивановна наделена чертами личности исключительной, своеобразной, обладающей высоким и своеобычным строем чувств. Развернутая ремарка, содержащая описание ее внешности («высокая, красивая, очень гибкая блондинка. Движения ее всегда неожиданны и похожи на взлет или прерванный танец <…>» (IV,426)), дается лишь во втором действии: в первом она появлялась на сцене мимолетно, да и черты ее в тот момент были искажены страхом, отчаянием, душевной болью...

Но прежде, чем Екатерина Ивановна ступит на сцену, свою роль, по замыслу автора, как и в первом действии, должна сыграть начальная ремарка.

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 288.

Имение в Орловской губернии. Бревенчатая комната с некрашеными полами и стенами. Около дома – «гуща зелени»: старые клены, дубы и березы, «потемневшие от годов», далее – «широкая просека с четкими золотыми далями» и «одинокий старый дуб» (IV, 426).

В ремарке не просто подробное изображение обстановки и тщательно прописанный деревенский пейзаж. Это пейзаж литературный: в нем отражение поэтических описаний дворянских гнезд, старинных поместий, в которых проходило детство романных героинь И.С. Тургенева, например, или И.А. Гончарова.

Тщательно прорисованная в ремарке декорация как будто распахивает перед зрителем окно в этот усадебный мир: на первом плане комната, затем – терраса, дальше – сад, просека, дали. И дом здесь – часть этой деревенской идиллии: не случайно он весь заставлен цветами, а открытые настежь двери ведут в сад. И Екатерина Ивановна, выросшая, подобно романным героиням, среди этой «Божьей красоты» [1], в юности была похожа на них своею искренностью, душевной чистотой, цельностью натуры. Впрочем, этими своими качествами, сформированными миром детских теплых и любовных отношений, миром природной гармонии, она сближается и со своей соименницей – героиней «Грозы» А.Н. Островского.

Если ремарка делает акцент на красоте пейзажа и простоте домашней обстановки, то реплики младшей сестры Лизы и матери Екатерины Ивановны выявляют характер отношений в этом семействе: насмешливо-ласковый тон их диалога не скрывает, а только придает очарования естественным и добрым отношениям матери и дочерей; а тревожные интонации в разговоре о детях свидетельствуют о заботливом внимании и любви, живущих в этом семейном доме.

Это мир детства героини. Мир, который она когда-то покинула и в который вернулась после пережитых потрясений в надежде обрести былую

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 288.

чистоту и утраченную душевную цельность. О том, какой она была прежде, в своей деревенской юности, напоминает ее «двойник» – младшая сестра Лиза. В ней – детская непосредственность, милое простодушие, девичья застенчивость, невинная кокетливость и нетерпеливое желание вырваться из деревенской глуши в Петербург, во взрослую, полную новых впечатлений жизнь. В прошлом Екатерина Ивановна – та же Лизочка, но теперь у нее уже есть опыт петербургской жизни, закончившейся ночными выстрелами и распадением семьи, и опыт измены, на которую решилась от обиды и презрения.

Ремарка, представляющая Екатерину Ивановну во втором действии, акцентирует внимание на ее пластике, «неожиданных» движениях, напоминающих «взлет или прерванный танец» (IV, 426). Екатерина Ивановна – «танцующая женщина» – так неизменно называл ее автор. «Несомненно, что время дало ей х а р а к т е р танца, <…> но и во все другие времена она осталась бы среди других танцующей, подчиненной все тому же, одной ей слышимому ритму», – писал Андреев Немировичу-Данченко[1]. Об этом же в своих воспоминаниях – и брат писателя: «Есть лишь одно слово, передающее характер Ек. Ив-ны, это слово – танец <…> Это прекрасный танец женской души, женского существа, той радости, которую несет с собой женщина»[2].

В танцующих движениях андреевской героини есть что-то напоминающее «взлет», взмахи крыльев: она руки «поднимает, как для полета» – эта ремарка вариативно несколько раз повторяется в тексте; Георгий Дмитриевич, глядя на жену, думает, «что раньше когда-то руки у человека были крыльями», и верит, что она летает во сне. (IY, 438). И впоследствии автор акцентирует внимание то на движении ее рук, поднятых, «как для полета», или бессильно падающих, то на особой позе: «становится <…> вытянувшись, как для полета или падения в пропасть» (IV, 439).

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 286 – 287.

[2] Андреев А. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. С. 77.

Танец-полет андреевской героини отчетливо соотносим со знаменитым монологом Катерины «Отчего люди не летают, как птицы?» Образ женщины-птицы, возникающий у Островского в монологе героини, а у Андреева выстроенный в ремарках, – знак исключительности, надмирности (или «неотмирности») героинь, полетности «души чистой, души женственной и легкой»[1]. Очевидно, что этот смысл выражен и в имени: Катерина – вечно чистая (присно чистая), а «присная чистота есть свойство слишком небесное»[2].

Мысль о родственности героинь возникла уже у первых зрителей и критиков андреевской пьесы. Не высказанная прямо, она вдруг с неожиданной художественной убедительностью выявляется в статье Ю. Соболева, создавшего возвышенный образ Екатерины Ивановны – женщины-птицы: «И похожа она на большую, белую птицу. И это чудесно намечено у Андреева, что тонкие руки ее словно подняты для взлета… Словно крылья у ней и в небо улетела бы эта птица, большая белая птица в голубые просторы… Но камнем перебиты крылья, спустились бессильные… На земле дано ей прожить, не в высь – а в низины суждено ей кинуться…»[3]. Этот поэтический пассаж Соболева, посвященный андреевской героине, можно в полной мере отнести и к Катерине Островского. Критик М.Н. Волконский высказался не столь поэтично, но определенно и убедительно, соединив два имени, двух героинь и две драматические коллизии: «Бывают сближения, которые невольно приходят на ум <…> Так и “Екатерина Ивановна” Л. Андреева – соименница Катерины Островского из “Грозы”, и это совпадение – случайно оно или нет – является знаменательным: неужели непонятно, что в обеих пьесах этих выражен тот же вопящий протест и что Екатерина Ивановна в своих отношениях к людям не более виновата, чем Катерина в своей “преступной" для Кабанихи любви к Борису? Так, для кого ясны нравственные муки Катерины, должен понять, что переживает Екатерина

[1] Андреев А.Н. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. С. 77.
[2] Флоренский П. А. Имена. М., Харьков, 1998. С. 584.
[3] Соболев Ю. Заметки об «Екатерине Ивановне» // Путь. 1913. № 3. С. 54.

Ивановна. Другие нравы, другие положения, но внутренняя драма совершенно та же»[1].

Сближения и соответствия между пьесами и героинями можно выявлять и множить. Остановимся лишь на одном, принципиально важном, помогающем осознать сущность драматического конфликта андреевской пьесы. Ю.Н. Чирва в статье, посвященной «Грозе», художественно выразил «главное противоречие исследуемой драматургом ситуации»: «… дитя воли и любви, ощущающая себя птицей Катерина в клетке мертвящего быта города Калинова <…> Птица должна либо захиреть и погибнуть, либо все равно вырваться из клетки, хотя бы и ценой собственной гибели»[2]. Подобным образом можно представить и драматическую коллизию пьесы Андреева, тем более, что автор сделал это сам: «<…> начало драмы заключается <…> в том, что она пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями»[3], – писал Андреев Вл.И. Немировичу-Данченко. И эта коллизия, соответственно, предполагает два варианта разрешения: научиться толкаться, действовать локтями, как все, или, сбившись с ритма, закружившись, упасть и погибнуть: «Оттого и сломалась она так на вид быстро, легко и как-то странно. Люди, действующие локтями и просто шагающие, гораздо легче выносят толчки и даже удары: они опираются на всю ногу, а не только на носок, танцующий же падает»[4].

Второе действие выявляет особый строй личности героини, не признающей нравственных компромиссов, обнаруживает способ ее существования – на полюсах: или в гармоничном состоянии чистоты и духовной просветленности, или в сознании глубочайшей греховности и самоказни.

Во втором действии – два главных эпизода (разговор с Ментиковым и сцена примирения с мужем), в которых максимально полно раскрывается Екатерина Ивановна. В них представлены изменяющиеся на наших глазах

---

[1] Волконский М.Н. В защиту Екатерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 402.
[2] Чирва Ю.Н. Драма А.Н. Островского «Гроза» в литературном контекст «шестидесятых годов» XIX века // А.Н. Островский: Новые исследования. СПб., 1998. С. 47.
[3] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г. Ваммельсу // Вопросы театра. С. 287.
[4] Там же.

внутренние состояния героини: уверенность сменяется сомнением, отчаяние – надеждой, радость – страхом…

Для воссоздания ее изменчивых состояний автор прибегает к различным приемам, использует весь арсенал сценических средств панпсихической драмы: символически и психологически насыщенные детали; предметы, краски и звуки, представляющие внешний мир как проекцию мира внутреннего; тщательно прописанная в ремарках пластика героини, наконец, музыка.

Екатерина Ивановна появляется на сцене в белом платье, и эта деталь, обозначенная в ремарке и в репликах персонажей, имеет символический смысл: цвет подвенечного платья или савана, символ надежды и чистоты или знак смерти. Для героини белый цвет будет приобретать то одно, то другое значение: она в белом, потому что ей легко и светло на душе, или – потому что она «мертвая».

В разговоре с Ментиковым обнаруживаются мучительные противоречия ее сознания, выявляется владеющий ею круг мыслей и чувств. Эту сцену с исчерпывающей полнотой прокомментировал Андреев в письме к Немировичу-Данченко: «Когда оставшись с Ментиковым, Екатерина Ивановна сразу начинает говорить о муже и о своем падении и Ментиков сразу говорит о ребенке, и все сразу становится тяжело и грубо, то в этом и есть ужасный смысл ее связи с этим ничтожеством, противоположение ее белому платью, Лизочке, матери, всему чистому обиходу ее настоящей жизни. <…> Он – сообщник Екатерины Ивановны и единственный поверенный, и такие разговоры у них всегда, не сегодня только, и другого разговора у них нет. И всегда так: он плачет и жалуется и деликатно упрекает, а она с ужасом разглядывает его гнусную рожиц[у], с ужасом молча слушает и молча уходит – чтобы назавтра повторить то же. Ей нужна к а з н ь, и она ищет казни, а находит только отраву, каждый раз уходит все более грязной и опозоренной, теряющей всякую надежду»[1].

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 288.

Екатерина Ивановна сознает глубину нравственного падения, невозможность искупления своего греха и мучительно вглядывается в себя, пытаясь понять, как все это могло случиться и какая она теперь; робкие попытки самооправдания сменяются все возрастающим самоосуждением, неприятием самое себя.

Она изменила от отчаяния и боли, но не только не испытала удовлетворения от этой измены-мести, а обрекла себя на бесконечные страдания, непреходящее чувство вины. Ни бесчеловечный поступок мужа, ни его низкие мысли в отношении жены, ни оскорбленное достоинство, ни испытанное потрясение не могут служить для нее оправданием. Она и не ищет оправдания – она ждет казни.

Сцена встречи и примирения с мужем представляет Екатерину Ивановну еще более сложной, испытывающей глубоко противоречивые чувства, мучительно и безуспешно ищущей выхода из неразрешимой для нее внутренней коллизии.

В процессе разговора с Георгием Дмитриевичем противоречия все более углубляются, происходит столкновение противоположных состояний: робкие попытки примирения и сомнение в возможности восстановления прежних отношений, жажда страстных чувств и страх перед своими желаниями, поиск казни и надежда на понимание, стремление к обретению внутренней гармонии и осознание ее недостижимости, предчувствие «бездны».

Переходность, нестабильность ее внутреннего состояния, ощущение, что она накануне внутренней катастрофы, находят внешнее выражение в пластике героини: ее руки то поднимаются, как для полета, то опускаются, подобно сложенным (или сломленным) крыльям. В конце разговора, в момент уже свершившегося примирения с мужем она «становится перед ним, закидывая руки назад, вытянувшись, как для полета или падения в пропасть» (IV, 439). Полет или падение, высота или бездна – таков выбор натуры незаурядной, не способной существовать в неопределенном, серединном состоянии, не приемлющей нравственный компромисс. Антитеза, заданная символической

деталью (белое платье – саван), поддерживается антитезой, выраженной в пластике (падение – полет).

Сцена объяснения Екатерины Ивановны с мужем сопровождается несколькими ремарками, дающими краткое (одним красноречивым штрихом) описание природы: от первых вечерних теней до розоватых проблесков лунного света в ночном мраке.

Пейзаж здесь, как и пластика Екатерины Ивановны, – своего рода проекция переживаний героини, рисунок ее душевных состояний. В данном случае происходит то «одушевление» природы, о котором писал Андреев в «Письмах о театре» применительно к пьесам Чехова. Данный художественный прием писатель использовал в некоторых прозаических произведениях, в частности в рассказе «Бездна», как убедительно показывает современный исследователь Р. Джулиани: «Постепенное развитие “внутреннего” действия передается прежде всего через пейзаж: солнечный, теплый и золотой в начале рассказа, угрюмо-свинцовый, угрожающий при встрече с хулиганами, мрачный, безлюдный в эпилоге <…> пространство превращается в психологическую эманацию, которая не только преображает пейзаж, но проницает тела и предопределяет участь героев»[1].

Пьеса не может дать подробного, детально проработанного, построенного на полутонах и переходах и в то же время символичного описания природы. Здесь возможны более точные и контрастные очертания, выражающие доминанту внутреннего состояния героини. Зарисовки природы соответствуют душевным переживаниям Екатерины Ивановны в определенный момент разговора, соединенные же вместе, они дают представление об их изменении и развитии.

«Солнце зашло, и в саду вечерние тени. Где-то далеко пастухи играют на жалейках. Тишина» (IV, 434) – гласит ремарка. «Вечерние тени», которые по мере развития действия будут увеличиваться, разрастаться, – некий внешний

[1] Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма» (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М., 2000. С. 232.

эквивалент надвигающихся тяжелых воспоминаний и тревожных предчувствий, это видимый рисунок скрытых внутренних состояний героини – непосредственно реализованный прием панпсихизма, в данном случае, вполне соответствующий той поэтике, которую Андреев определил в «Письмах» как панпсихизм Чехова.

В умиротворяющих звуках пастушеских жалеек угадывается пасторальный мотив, напоминающий о покое и душевной безмятежности, желанных и безвозвратно утраченных. Так возникает еще одна антитеза (утраченная идиллия и надвигающаяся катастрофа), которая соответствует уже упомянутым (падение – полет; белое платье – саван) и передает разорванность сознания героини, противоречивость ее душевного мира.

Георгию Дмитриевичу разговор-примирение тоже дается нелегко, в нем чувствуется и раскаяние, и неуверенность, и робость... Но он находит выход из ситуации, для Екатерины Ивановны мучительно неразрешимой: сделать вид, что ничего не произошло. В первом действии он с презрением и злобой говорил о женщинах (причисляя к ним свою жену), для которых соблазнительна связь с «ничтожеством», поскольку «потом его можно выгнать, потом можно все забыть… искренно забыть, как умеют забывать женщины, забыть даже до возмущения, если кто-нибудь осмелится напомнить» (IV, 419). Теперь именно это он предлагает своей жене, тогда как она подобный выход не приемлет в силу своего глубоко нравственного сознания.

Екатерине Ивановне, сознающей себя виноватой, возложившей на себя всю тяжесть нравственной ответственности, нестерпимо слышать от мужа слова раскаяния и просьбы о прощении. Она не допускает возможности все забыть и вернуться к прежним отношениям, отсюда ее требование запрета на супружескую близость и попытки увести мужа в детскую, тогда как он влечет ее в спальню. Она словно интуитивно подхватывает намеченную в «Крейцеровой сонате» и откровенно публицистически высказанную в послесловии к этому

рассказу мысль Л. Толстого о необходимости отказа от «плотской любви» и замены ее «чистыми отношениями»[1].

Георгий Дмитриевич не обладает высокой нравственной требовательностью к себе, «брандовским» масштабом, о чем писал Немирович-Данченко: «Бранд, очутившийся на месте Георгия Дмитриевича, сказал бы: есть *единственный* исход из положения (во 2-м действии) мы, муж и жена, будем жить вместе, но никогда во всю жизнь не будем опять как мужчина и женщина. Не только не сегодня, но и не через год и не через два и не через 10 лет, никогда. Тогда *твой грех перед твоей чистотой* будет искуплен и душа твоя останется такой же кристаллически чистой, какой она была до катастрофы.

Пойми это зритель, стань он на такую точку зрения, – и пьеса получает громадное значение» [2] . Духовная сила и нравственный максимализм ибсеновского героя, не ведомые Стибелеву, оказываются присущи Екатерине Ивановне.

Иллюзорность примирения и неизбежность конфликта обнаруживаются в процессе разговора, демонстрирующего их внутреннее расхождение при внешнем воссоединении. Это расхождение обусловлено разными позициями героев: нравственно непреклонной, «брандовской», с одной стороны, и компромиссной, нравственно индифферентной, с другой. Кроме того, мотив неминуемого в дальнейшем разлада прозвучит в музыкальных аккордах последней сцены второго акта.

Екатерина Ивановна играет на рояле, это ее попытка выразить свои переживания, сомнения, боль в нервно и искренне звучащей мелодии, в музыкальной исповеди; она «говорит музыкой», надеясь создать понимание и общение на уровне душ.

Андреев полагал, что музыка может многое сказать, точнее, внушить, зрителю в панпсихическом театре: «По отношению же к Катерине Ивановне и к

---

[1]Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 209.

[2] Вл.И. Немирович – Л.Н. Андрееву 1912. Ноябрь, после 10-го. Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 307-308.

Вашему театру д у ш и музыка особенно важна, скажу более: необходима. В психологической драме всегда останется недоговоренное словами, и оно договаривается музыкой (Чехов, напр[имер]), и Катерина Ивановна, которая сама с мужем говорит м у з ы к о й, может быть прояснена и углублена только музыкой»[1].

Однако проникнуться ее душевной исповедью Стибелев не способен. Когда-то герой «Крейцеровой сонаты» утверждал, что музыка «действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом»[2]. Андреевский герой не испытывает никаких чувств, он просто «ничего не понимает», как и Ментиков: в финале второго действия они оказываются вместе, и Георгий Дмитриевич умиротворенно раскуривает услужливо предложенную Ментиковым «папиросочку».

Екатерина Ивановна противопоставлена им обоим, как мелодия души – пошлости, как возвышенный строй чувств – обыденности, как откровение – душевной глухоте. Второй акт обнаруживает несовпадение героини с миром ментиковых и стибелевых, ее чужеродность, ее «нездешние» черты. Не разрешив внутренней коллизии, оказавшись в пограничном состоянии между надеждой и отчаянием, падением и полетом, она вступает в неминуемый конфликт, как «танцующая женщина» с теми, что «толкаются и действуют локтями», как страдающая живая душа с бездуховным миром пошлости и цинизма. Как христианская душа с миром современного язычества.

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 которой им видится вакханка или Саломея, в желании насладиться

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 06 мая 1913 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 300.

[2] Толстой Л.Н. Послесловие к «Крейцеровой сонате» //Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 179.

чувственным зрелищем, словом, в откровенно гедонистических настроениях людей, которые «ничего не берегут и пользуются мгновением» (IV, 443).

Артистическая среда, мир художников, людей искусства – предмет критического изображения в третьем и четвертом действиях пьесы. Салоны, кружки, художественные вечера – жизнь творческой интеллигенции начала века. Вспоминая атмосферу 1910-х годов, поэтесса Е.Ю. Кузьмина-Караваева напишет о себе и своих современниках: «Жизнь идет точною колеею, по “башенным” сборищам, а потом по “цехам”, по “Бродячим Собакам”»[1]. Эта жизнь ей казалась призрачной, беспочвенной, оторванной «от земли», от здоровых, естественных начал: «Мы не жили, мы созерцали все самое утонченное, что было в жизни, мы не боялись никаких слов, мы были в области духа циничны и нецеломудренны, в жизни вялы и бездейственны. В известном смысле мы были, конечно, революция до революции, – так глубоко, беспощадно и гибельно перекапывалась почва старой традиции, такие смелые мосты бросались в будущее. И вместе с тем эта глубина и смелость сочеталась с неизбывным тленьем, с духом умирания, призрачности, эфемерности. Мы были последним актом трагедии – разрыва народа и интеллигенции. За нами простиралась всероссийская снежная пустыня, скованная страна, не знающая ни наших восторгов, ни наших мук, не заражающая нас своими восторгами и муками»[2].

В своих воспоминаниях поэтесса опишет вид, открывавшийся со знаменитой «башни» Вяч. Иванова, где собиралась художественная элита Петербурга: «Внизу Таврический сад и купол Государственной думы. Сонный, серый город»[3]. В андреевском описании мастерской Коромыслова как будто прослеживаются очертания ивановской «башни»: шестой этаж, «большое, во всю стену, окно», из которого «видны крыши города», «дым и легкий низкий туман», «купол Исаакия» (IV, 442). Метафора жизни интеллигентского круга Петербурга, оторванного от реальной жизни страны с ее заботами, бедами и

[1] Кузьмина-Караваева Е.Ю. Равнина русская. СПб., 2001. С. 623.
[2] Там же. С. 622.
[3] Там же. С. 623.

чаяниями. При этом у Андреева – снижено пародийное изображение этого мира художественных кружков и салонов – без философских споров, поэтических озарений, религиозных откровений и поисков знаменитых участников ивановских «сред»[1].

Критик и художник, один из идеологов «мирискусников» А. Бенуа, признавая художественную правду Андреева, попытался даже в какой-то степени оправдать своих современников: «Отвратителен и весь тон художников. Тут я даже готов протестовать за наше сословие. Ей-Богу, мы не все такие, и бывают художники менее пошлые и глупые. Думается даже, что лучший сорт художников создал бы такую атмосферу 4-го действия, в которой все переживания героев оказались бы более значительными. Однако я вполне мирюсь с задачей автора – передать среду не исключительную, а обыденную. Портрет отталкивающий, но не лишенный сходства»[2].

Публичный сеанс в мастерской художника Коромыслова (четвертое действие) напомнит критику А. Койранскому «что-то вроде известных «Мюсаревских вечеров» [3], но в сниженном, опошленном виде. Все здесь собравшиеся интересуются искусством, музыкой, политикой. Только их искусство – это картина, написанная на модный сюжет, или, по словам Ментикова, «этюдик», «рисуночек», который «того и стоит, что денег» (IV, 448); музыка – игра новой знаменитости на расстроенном рояле; политика – бессмысленные заседания в различных думских комитетах.

Роскошная обстановка, изысканное угощение, прогулки на автомобиле, разговоры об искусстве, публичный сеанс в мастерской и полуобнаженная натурщица, танец Саломеи, который в угоду собравшимся исполняет Екатерина Ивановна, – все эти «блестки современности» [4] – некий яркий покров жизни

---

[1]Текст на с. 101-102 опубликован в статье: Булышева Е.В. Концепция «панпсихической» драмы: Л.Н. Андреев и МХТ // Новая драма рубежа XIX-XXвеков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции 8-10 ноября 2013 года. СПб., 2014. С. 242.

[2] Бенуа А.Н. Художественные письма: О «Екатерине Ивановне» // Речь. 1913. 14 мая. С. 3.

[3] Койранский А.А. «Екатерина Ивановна» // Утро России, М. 1912. 19 дек. С. 5.

[4] Там же.

пустой и бессмысленной, имитация подлинного творчества, настоящей деятельности.

Современники разделяли этот критический посыл автора и находили в пьесе «много справедливо жестокого»: Н. Николаев в двух последних актах пьесы увидел «попытку характеризовать наглядным примером то грубо-материальное, лишенное одухотворенности, существование обеспеченных классов нашего общества, вне зависимости от степени их интеллигентности»[1]; М.Н. Волконский считал, что автор с необычайной художественной убедительностью изобразил окружающую героиню «духовную пустоту»[2]. А. Бенуа свидетельствовал: «Похожее на нашу жизнь отражение, это наша же душевная пустота глядит мертвыми глазами из зеркала»[3].

Петербургская жизнь героев пьесы в начале третьего действия дается в восприятии Лизы. Это взгляд чистого, простодушного человека, не испорченного петербургской цивилизацией. Именно в ее репликах задается сквозная тема третьего действия – тема обмана, фальши, несовпадения видимости и сущности, внешней формы и содержания. У Лизы за несколько месяцев жизни в Петербурге сложилось стойкое убеждение: обманывают все. И Коромыслов («Вы только кажитесь прямым, а на самом деле никогда прямо не говорите». (IV, 444)); и Георгий Дмитриевич («Ну и он тоже, не лучше других. Сам седой, сам мрачный, а нет, чтобы сказать прямо и честно, по душе – нет» (IV, 446)); и даже Алексей («он говорит, да я ему не верю» (IV, 444)). Такова всеобщая атмосфера фальши, обмана, неискренности: «Никто не смотрит прямо, а все в сторону» (IV, 444); «Все смеются, когда ничего нет смешного, разговаривают, у Гори с утра до ночи народ, и подумаешь: вот как весело живут люди. А по правде такая тоска, что утром с постели вставать не хочется». «Боже мой, какие все люди лгуны, как они притворяются и постоянно хотят обмануть» (IV, 446). В этом контексте возникает упоминание театра, в котором обман и

[1] Николаев Н.И. Опыт благожелательной критики: (По поводу статьи М.Волконского о «Екатерине Ивановне» // Театр и искусство. 1913. № 24. С. 502.
[2] Волконский М.Н. В защиту Екатерины Ивановны //Театр и искусство. 1913. № 18. С. 404.
[3] Бенуа А.Н. Художественные письма: О «Катерине Ивановне» // Речь. 1913. 14 мая. С. 3.

фальшь возводятся в степень искусства и который, уверена Лиза, нужен современному человеку для отвода глаз: «<…> как только что-нибудь нужно от меня скрыть, так меня посылают в театр» (IV, 444).

Реплики Лизы и созвучные им высказывания Георгия Дмитриевича («Я, брат, и сейчас тебе тоже лгу… нет, не смыслом, конечно, а вот выражением лица, тем, что вместо крика – рассуждаю, как у себя в комиссии. А работа моя, которой я, как щитом, только отгораживаюсь от совести, разве не ложь?» (IV, 459)), собранные воедино, дают картину тотальной лживости общества, лживости людей и в социальной сфере, и в личных отношениях.

В этой среде лживых, но при этом вполне респектабельных, состоявшихся, успешных и известных людей существует Екатерина Ивановна. Она – часть этого петербургского мира. Перед нами героиня, сменившая белое платье на изысканные туалеты петербургской дамы, а потом – и на вызывающе откровенный наряд Саломеи, спокойствие и тишину деревенской жизни – на мастерскую модного художника, заботу о детях – на любовные связи, семью – на богемное общество.

Между вторым и третьим/четвертым действиями – временной разрыв, но значительно более ощутимым оказывается разрыв «психологический», как будто навсегда отделивший Екатерину Ивановну двух первых действий от нее же – в третьем и четвертом.

Неожиданное и загадочное изменение героини не исключительное явление в русской литературе: когда-то пушкинская Татьяна вызывала восхищенное удивление: «Как изменилася Татьяна / Как твердо в роль свою вошла». Героиня Андреева своим превращением вызывала у кого – недоумение и осуждение, у кого – сожаление и сострадание, а у кого – и гадливое чувство.

Да и в «роль свою» она вошла не твердо: в ее жестах и движениях появились искусственность и вычурность, ее поведение стало откровенно вызывающим, ее манеры лишились естественности и стали напоминать плохую игру провинциальных актрис. Она, согласно ремаркам, «странно, как актриса, перегибается перед зеркалом» (IV, 450), говорит, то «делая страшные глаза», то

«делая вид, что плачет» (IV, 456). Немирович-Данченко упрекал ее в позерстве, подражанье надоевшим модернисткам, точнее, упрекал автора, наделившего героиню этими, с точки зрения режиссера, не свойственными ей чертами: «А Катерина Ивановна у вас часто позирует. Потому говорю позирует, что указанные Вами позы и движения я уже видел, слышал. <…> Катерина Ивановна сбивается на те женские образы, которые так набили оскомину, – хотя еще недавно увлекали нашу молодежь в искусстве. И не она сама, а Вы ее тянете быть похожей на этих надоевших модернисток, которые могут быть предметом подражания в плохих театральных школах»[1].

Однако «декадентский» образ Екатерины Ивановны – часть авторского замысла. Она приобрела 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 «очень красивая, высокая, тонкая, как юноша, гибкая», «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 <…>»[2].

Но если Гиппиус – «настоящая декадентка тех замечательных дней, не выдуманная, плоть от плоти»[3] эпохи, то Екатерина Ивановна – одушевленный диссонанс, в ней – несовпадение внешнего облика «декадентки» и ее подлинной человеческой сути, внутреннее несогласие женщины с собой сегодняшней и невозможность возврата к прежнему состоянию души. 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

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель до 12-го, 1912 г., Петербург // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 263.
[2] Алешина Л.С. Стернин Г.Ю. Образы и люди Серебряного века. М., 2002. С. 67.
[3] Там же.

сменился «красным кошмаром» их ночей [1] . Андреев писал, что «после катастрофы (третий и четвертый акты) Екатерина Ивановна шаржирует жесты, излишне подчеркивает, туго вспоминает и п о д р а ж а е т себе прежней»[2].

Она стала сложнее. Уже во втором действии в ней – гамма чувств: и страдания, и сомнения, и самоосуждение, и боязнь своих вдруг открывшихся желаний, и робкая надежда – целый комплекс сложных, переменчивых состояний, но искренность героини, неподдельность ее переживаний делают эти внутренние глубины прозрачными и чистыми. Андреев писал, что «во втором акте она искренна до последней степени», тогда как в третьем – «кривляка и пренесчастная»[3]. Теперь сквозь неумело сыгранную роль просвечивает глубокое страдание, а игра вдруг оборачивается «гибелью всерьез»; притворство перерастает в «надрыв». В тот «надрыв», который переживали герои Достоевского – не случайно она соименница не только Катерины из «Грозы», но и Катерины Ивановны из «Братьев Карамазовых».

Андреев стремится художественно реализовать идею, высказанную в «Письмах о театре»: ввести в драму героя романного типа, обладающего напряженной внутренней жизнью, душевной диалектикой, сложностью психологических мотивировок. При этом предельно усложняется задача драматурга: встает вопрос, каким образом персонажа, наделенного литературным психологизмом, который, как писала Л. Гинзбург, начинается с «несовпадений, с непредвиденности поведения героя» [4] , с упразднения «тождества поступка и мотива», с возникновения противоречия между «поведением и чувством»[5], поместить в пространство драмы.

---

[1] Текст на с. 104-105 опубликован в статье: Булышева Е.В. Концепция «панпсихической» драмы: Л.Н. Андреев и МХТ // Новая драма рубежа XIX-XXвеков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции 8-10 ноября 2013 года. СПб., 2014. С. 242.

[2]Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 287.

[3] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Там же.

[4] Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977. С. 286.

[5] Там же. С. 307.

Разрешить эту задачу – значит дать театру возможность вступить в ту область сверхсложной психологии, воссоздание которой в полной мере было подвластно исключительно литературе, прежде всего психологическому роману с его свободным и всесильным авторским словом, разнообразно и всесторонне изображающим «внутреннего человека». Об этом Андреев рассуждает в «Письмах о театре», указывая также на возможность смены точки зрения в повествовательном произведении: «романист до бесконечности углублял душу своих героев, приближал ее к нашей, приближал ее к правде души вообще. Мало ему этих средств – просто начнет говорить от себя, пояснять, догадываться; то изнутри смотрел, то вдруг взглянет со стороны – меняет точки зрения, всяко ищет и всяко находит» (VI, 544) .

Жанровые возможности драмы в этом отношении ограничены: авторское слово сжимается в пьесе до размеров ремарки (иногда распространенной, описательной, к чему Андреев был склонен, но все же несопоставимой с романным повествованием). «На сцене нам дается лишь “объективное” поведение персонажа, т.е. его слова и поступки, и мы можем делать выводы о его внутреннем состоянии лишь постольку, поскольку оно выражается в объективном поведении <…> Соответственно те действия в драме, которые по своей природе относятся к субъективному плану поведения (и которые тем самым могут быть фиксированы только посредством описания “изнутри”), – по необходимости переводятся в объективный план, то есть в план внешнего поведения; иначе говоря, оба эти плана сливаются в драматическом произведении», – писал Б.А. Успенский, делая вывод в отношении драмы о невозможности различения точек зрения «в плане психологии»[1], то есть о невозможности свободно перемещаться с изображения внешнего поведения к воссозданию внутреннего состояния, передавая, что скрывается за поступками, словами, движениями.

Возможность представить протагониста «изнутри», с субъективной точки зрения, дает использование внутреннего монолога, который формально ничем не

[1] Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970. С. 133-134.

отличается от простого монолога, произносимого в зал. Это, по мнению Андреева, едва ли не единственный в старой драме прием, позволяющий выразить субъективный план персонажа, однако изгнанный из драматургической практики: «Когда-то для одиноких и наиболее важных мыслей и чувств героя существовал монолог, но нынешняя реалистическая драма уничтожила и эту последнюю, довольно жалкую возможность уйти в глубину: монолог упразднен» (VI, 513).

В «Екатерине Ивановне», первой панпсихической драме, Андреев ищет новые более эффективные способы, позволяющие «уйти в глубину» внутренней жизни протагониста. Кроме того, внутренний монолог героини в данном случае был бы психологически не оправдан: она сама себя не понимает, объяснить своего состояния не умеет. Не случайно в третьем действии в ее облике появилась новая особенность: танцующие движения сменились странной пластикой изломанных линий, она «сбилась с такта» и теперь ходит, «как слепая», «натыкается» на мебель». Эти ее «слепые» шаги сродни той странной привычке, что обрела когда-то Анна Каренина – прищуриваться, «именно когда дело касалось задушевных сторон жизни»[1]. Анна «на свою жизнь щурится», а Екатерина Ивановна глаза закрывает, «чтобы не все видеть»[2].

Для реализации своей художественной задачи – раскрытия внутреннего состояния героини, выявления несовпадения происходящего «там, внутри» и ее внешнего поведения, Андреев вводит в пьесу две сцены, в действенном отношении практически идентичные: в одной и той же обстановке героиня дважды предпринимает попытку самоубийства.

Екатерина Ивановна в мастерской Коромыслова, ее привлекает вид из окна («какая красота – солнце уже заходит»), потом по некой ассоциации она вспоминает деревенскую красоту («Как у нас теперь должно быть в деревне») и, наверное, прежнюю деревенскую жизнь («Ведь я тоже деревенская…»). И вдруг: «А что если разбежаться и головой в это стекло, то куда упадешь? …

[1] Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 9. С. 214.
[2] Там же.

Бездыханным трупом? Смотрите». «Поднимает руки и вытягивается, как для полета, но есть в этой позе ее преувеличение и искусственность» (IV, 448). «Искусственность», актерство здесь во всем – и в словах, и в движениях героини, и в ее притворной слабости. И вся сцена, разыгранная Екатериной Ивановной, кажется лишь попыткой привлечь к себе внимание, заинтересовать охладевшего к ней любовника. И Лиза в этой ситуации сестре не сочувствует, за нее не боится, а только скажет, осуждая: «неприятно смотреть» (IV, 448). Коромыслов остается равнодушен к этому спектаклю, ведет себя спокойно и даже, как свидетельствует ремарка, «грубо» (IV, 449).

Во второй сцене «самоубийства» героиня предельно искренна, в ней все настоящее: и растерянность, и страдание, и намерение покончить с собой, и страх, удерживающий от рокового шага, и стыд. Раскрывается ее подлинное внутренне состояние: она, как писал Андреев, «пренесчастная» и мучается от бремени возложенной на себя роли современной мессалины.

Мысль о самоубийстве и само намерение возникают в разговоре Екатерины Ивановны с Коромысловым после его холодных, жестких слов о том, что единственный выход для нее – умереть («И, конечно, вам нужно умереть! Просите мужа, пусть пристрелит вас – благо уже стрелял однажды!»). Речь ее вдруг становится сбивчивой, отрывочной, непоследовательной, она повторяется, не складывает фразы: «Постойте!», «Постойте, постойте!»; «Да погодите же! Я скажу... Павел Алексеевич, вы что сказали? Надо умереть, да? Да, да, надо умереть. Но как же я умру? Я не могу, я не умею. Боже мой, что же мне делать, к кому же мне пойти? Павел Алексеевич... Павел Алексеевич, что же мне делать?» (IV, 453). Ее реплики содержат все признаки внутренней речи, а движения и жесты выражают душевное состояние. Ремарка: «Как слепая, бродит по мастерской, натыкаясь на мебель» (IV, 453) – свидетельствует о растерянности, непонимании происходящего, смятении. Но вот она «закрывает глаза ладонями рук» – знак погруженности в себя, потом «неровными шагами, колеблясь, медленно подвигается к окну» (IV, 454) – в этом проявление колоссального нервного напряжения, неуверенности и страха. И наконец, прозвучат слова,

обращенные уже не к Коромыслову (она только что несколько раз повторяла его имя, на что-то надеясь, призывая на помощь). Слова, обращенные к Богу: «Я иду, я иду… Господи, я иду». Но «останавливается перед окном, смотрит – и, вскинув кверху руки (тот же самый, что и в предыдущем эпизоде, жест, но не актерски фальшивый, а совершенно органичный – Е.Б.), с неясным криком или плачем опускается на пол. Лежит неподвижно, лицом к полу, как внезапно застигнутая пулей и смертью» (IV, 454). Ее остановил страх – тот самый страх, что знала Лариса Огудалова, глядя вниз, в пропасть, в Волгу, и Настасья Филипповна, которой был нужен Рогожин – «нож».

Эти две сцены, данные в хронологической последовательности, органично вплетенные в сюжет, – словно одна и та же, но «проигранная» дважды – с разных точек зрения. В первый раз сцена представляет Екатерину Ивановну такой, как она видится, воспринимается со стороны: она «кривляка» и «декадентка», во второй – зримо воспроизводит скрытые за ее нелепой игрой подлинные душевные переживания. Иными словами, на сцене последовательно, в двух самостоятельных эпизодах воспроизводится то, что в действительности происходит одномоментно, но в разных планах: в объективном и субъективном, внешнем и внутреннем.

Заметим попутно, что в монодраме Б. Гейгера «Что говорят – что думают» (1916), поставленной в театре «Кривое зеркало», этот прием (воспроизведение внешнего и внутреннего плана персонажей в двух самостоятельных сценах) был реализован во всей своей наглядности и условности. «Миниатюру составляли два эпизода <…> Смысл всего происходящего раскрывался во втором эпизоде, где события повторялись точь-в-точь в тех же мизансценах: актеры так же двигались, жестикулировали, говорили с теми же интонациями. Разница заключалась только в одном: персонажи на этот раз вслух произносили то, что они на самом деле друг о друге думали, когда в первом эпизоде вели учтивейшие диалоги»[1]. Повторим: Андреев не разрывает сюжетное движение пьесы, не обнажает прием, но и в таком приглушенном, смягченном варианте его

[1] Тихвинская Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М., 1995. С. 278.

использования должен возникнуть эффект смены точки зрения, когда происходящее на сцене можно увидеть как извне, в объективном свете стороннего наблюдателя, так и изнутри – каким оно понимается, чувствуется, проживается протагонистом. В данном случае мы можем говорить о монодраматическом элементе, вживленном в художественную структуру реалистически построенного текста.

Это уже не чеховский, а андреевский панпсихизм, в основе которого идея объединения зрителя с персонажем, перемещения его внутрь сознания героя, способности в определенные моменты сценического действия обрести его субъективную точку зрения, испытать его чувства, оценить происходящее его мерой. И окно, ставшее для Екатерины Ивановны «пропастью», и Коромыслов как последняя надежда, и ее теперешняя жизнь, которой она стыдится, и портрет Лизы, над которым плачет, узнавая в сестре свои, навсегда утраченные черты – все это зритель должен увидеть ее глазами, чтобы в кульминационной сцене четвертого действия (о чем речь впереди) окончательно солидаризироваться с героиней и вместе с ней возвыситься до суда над пошлым, циничным и бездуховным миром.

Но прежде чем произойдет это не только эмоционально-сочувственное, но и нравственно-оценочное единение с героиней, зрителю предстоит пройти путь постижения причин произошедшей с ней странной и страшной метаморфозы. В начале третьего действия во всей своей мучительной остроте возникнет перед героями и зрителями вопрос, предельно просто, по-детски наивно высказанный Лизой: «Почему она стала такая?» (IV, 446). Иными словами, прозвучит сакраментальный русский вопрос: «кто виноват?»

Один из возможных ответов отчасти предопределен той точкой зрения, которую в пьесе высказывает Коромыслов. Художник утверждает непостижимость, иррациональность женской натуры и в женщине видит вечную Магдалину, «для которой распутство или начало, или конец, но без которого совсем нельзя, которое есть ее Голгофа, ее ужас и мечта, ее рай и ад» (IV, 458).

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

В начале XX века 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 миросозерцании»[1], до чрезвычайно популярных произведений М. Арцыбашева, трактовавшего тему исключительно с физиологической точки зрения, и сатиры Саши Черного, жестко и насмешливо определившего состояние современной литературы: «”Проклятые” вопросы,/ Как дым от папиросы,/ Рассеялись во мгле./ Пришла проблема пола,/ Румяная фефела, / И ржет навеселе»[2].

Но если Саша Черный, как видно из этих строк, противопоставляет пресловутую проблему вечным темам литературы, Арцыбашев (давний антагонист Андреева, в творчестве которого писатель видел искажение и опошление своих идей) интерпретирует ее с физиологической точки зрения, то Андреев неразрывно связывает стихию пола и духовные устремления своей героини. И чем навязчивее «красный кошмар» ее ночей, тем сильней порыв к чистоте, тем настоятельней жажда истины, тем отчаяннее поиск пророка. Сколь требовательна и бескомпромиссна она в своем стремлении к чистоте и 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».

Андреев соединил в своей героине высоту духовного взыскания и глубину падения, как будто прозревая в этой парадоксальной связи мира Эроса с миром Духа какие-то скрытые, трудно выразимые смыслы, возможно, те, о которых

[1] Бердяев Н.А. Новое религиозное сознание и общественность. М., 1999. С. 213.
[2] Черный Саша. Стихотворения. М., 1991. С. 26.

много позже напишет Абрам Терц в книге «Голос из хора»: «А что если пол — адский способ достичь райских врат? Отравленный заменитель потери? Нельзя ли тогда по суррогату вообразить забытый источник, по низкой копии — высокий подлинник? И не прекрасна ли тогда вся эта сфера секса только потому, что в ней искажен тот потерянный образ <…> Тогда, приняв ее за пародию, реставрировать приблизительный стиль и загадку оригинала, и если это бросает в восторг и ужас, то что же делало то?! Через обман доискаться до истины и содрогнуться, почуяв, на какой глубине мы привязаны, и что значит дух, когда плоть так сильна»[1].

Проснувшаяся сексуальность, яростная сила пола – не причины падения Екатерины Ивановны, а только парадоксальное проявление внутренней катастрофы, ее непоправимого душевного надлома, странно и страшно исказившего все ее существо.

Диагноз, столь уверенно поставленный Коромысловым, оказался неточным, при этом уводящим в соблазнительную область фрейдистских теорий. Да и сам Коромыслов, хоть и наделен особой мудростью и способностью, по словам Андреева, все понимать, отнюдь не резонер, не проводник авторских идей. Его образ представляется значительно более сложным и занимает в системе персонажей пьесы одно из ключевых положений. Его присутствие на сцене и в жизни других действующих лиц от 1-2 актов, где он появляется лишь эпизодически, к 3-4 все более возрастает. Действие теперь происходит в его мастерской, он здесь на своей территории, и кажется, что в его руках сосредоточены все сюжетные нити: он любовник Екатерины Ивановны, друг ее мужа, поверяющего ему свои интимные тайны, поверенный Лизы, приятель художников и музыкантов, устроитель артистических вечеров.

Циничность, презрительность и в то же время добродушная снисходительность к людям, нравственная нетребовательность ни к себе ни к другим – такими качествами наделен Коромыслов. При этом, как пишет Андреев, он «и себе знает цену прекрасно, и своей работе, которую не уважает;

[1]Терц А. Голос из хора. Лондон, 1973. С. 27.

то, что для всех темно, – моральные взаимоотношения и характеры – ему ясно»[1]. Эта способность делает Коромыслова в глазах окружающих мудрым и едва ли не всесильным. К нему обращается Лиза – с тревожащим ее вопросом о том, что происходит с сестрой, с тем же подступает к нему и Георгий Дмитриевич. И Екатерина Ивановна ищет не только его любовных ласк, но и разрешения ее мучительного внутреннего состояния. Коромыслов для нее – словно Свидригайлов для Раскольникова, которому кажется, что этот загадочный господин многое способен объяснить и распутать весь узел его нравственно-психологических проблем. Он и объяснит Раскольникову, прежде всего, что они «одного поля ягоды».

Екатерина Ивановна и Коромыслов тоже «одного поля ягоды», и в системе персонажей пьесы он – двойник главной героини. Мастерская с видом на Исаакий, артистические вечера, приглашенная знаменитость, изысканные угощения, картина на модный сюжет, полуобнаженная натурщица – все это вполне соответствует облику современного художника-эстета. Однако неожиданным диссонансом звучит его фамилия, вызывающая исключительно деревенские ассоциации.

«Мы все сестры деревенские» (IV, 448) – говорит Екатерина Ивановна, обращаясь к Коромыслову, словно прозревая их общие деревенские корни и общий удел утраты своей духовной родины. Понятно, что «деревенское» здесь несет весь комплекс представлений, сформированный в этом отношении русской литературой, и понимается как приобщенность к природе, естественным и здоровым формам жизни, национальной почве, в том смысле как понимал это Л.Толстой, применяя к своим «естественным» героям и распространяя на их поместный мир такие категории, как «простота, добро и правда».

История Коромыслова не только не развернута в пьесе, но и вовсе не представлена, однако прожитое и преодоленное дает о себе знать в мрачной сосредоточенности перед портретом Лизы и в возникающем желании ее уберечь

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 24 окт. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 290.

от неизбежных болезненных разочарований («Лизочка, ее душа – тут для него святая неприкосновенность» – писал о своем герое Андреев[1]), в неожиданно прорвавшемся сочувствии к Екатерине Ивановне, и в минуту откровенности сказанных словах о том, что и ему есть, о чем «поплакать», да «поздно и слез нет» (IV, 454).

Но это лишь редкие всплески человечности, что пробиваются сквозь спасительный панцирь равнодушия и цинизма. Образ Коромыслова свидетельствует о том, что в этом петербургском мире можно выжить, даже победить, даже царствовать, но только отказавшись от искреннего, сострадательного и деятельного соучастия чужой судьбе и чужой беде, исповедуя этический релятивизм, поскольку, как писал Андреев, «быть нравственным – значит тотчас же на первом же шагу вступить в трагическую коллизию с жизнью и н е и з б е ж н о погибнуть»[2]. На этом гибельном пути оказалась Екатерина Ивановна, не способная заключать нравственные компромиссы. Это путь, который со всей неизбежностью открывается и перед Лизой. Она – напоминание о бывшей чистой, «деревенской» Екатерине Ивановне, но теперь в облике девушки, несколько месяцев прожившей в Петербурге, проступают черты старшей сестры. Она уже напоминает ее «позой и манерой держать руки», а Коромыслов сожалеет, что не написал ее портрет тогда в деревне: «теперь не вызовешь того, нет, пропало!» (IV, 443). «В сущности, это воспоминание, и теперь Лизочка совсем уже другая, то есть не то, чтобы совсем…» (IV, 454). Художник даже подумывает о том, чтобы писать с нее портрет испанки в красной, наброшенной на плечи шали. А сама героиня называет себя «просто бедной Лизой», и в этой словно невзначай брошенной фразе – целый комплекс соответствующих ассоциаций и представлений.

В судьбе Лизы при всей ее теперешней чистоте, простодушии и нравственной незапятнанности угадывается путь Екатерины Ивановны (ведь и о

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 24 окт. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 290.
[2] Там же.

ней Стибелев говорил: «Катя по натуре здоровый человек <…>» (IV, 457)). Но Петербург оказывается губительным и для здоровых натур, и чистых душ, он, как таинственный Молох, требует все новых и новых жертв. Ими станут и Лиза, и хорошенький мальчик Журочка (племянник Коромыслова, недавно приехавший из деревни и пока совершенно чужеродно выглядящий в богемном обществе), как уже стали Екатерина Ивановна, Коромыслов.

Так возникает в пьесе образ Петербурга – столичного города с его политической и художественной жизнью, с Государственной Думой, погрязшей в бесконечных разговорах и заседаниях, с «пряной» атмосферой артистических салонов, циничными любителями женской красоты, со всеми новейшими приметами современной цивилизации – с телефонными звонками и с уже опоэтизированными Блоком пролетающими, «брызнув в ночь огнями», автомобилями. Есть в пьесе и еще одна примета Петербурга – не современная, а неизменная: в мастерской художника «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» (IV, 101). 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[1] или «морозом очарованный Исаакий» с воздушным лучом «на куполе туманном» – из поэмы В. Набокова[2], и наконец, Исаакий, что возвышается «верной твердынею православья», где герой Н. Гумилева[3] отслужит и «молебен о здравье», и «панихиду». В пьесе Исаакий словно напоминание о существовании особой сферы жизни – духовной, и особой системы представлений – христианской.

Для происходящего в третьем акте автор словно создает своеобразную художественную рамку: первые строчки начальной ремарки – изображение уже упомянутого вида из окна мастерской, последние строчки действия – описание

[1] Ахматова А.А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 69.
[2] Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.;Харьков, 1999. С. 337.
[3] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 353.

двух черных силуэтов, «темных и неподвижных», «на фоне посветлевшего окна» (IV, 460), из которого открывается тот самый городской пейзаж с тускло блестящим куполом собора.

И то, о чем говорят эти двое: известный политик и модный художник, обнаруживает, как они бесконечно далеки от христианских представлений и насколько далек их мир – мир петербургской интеллигенции начала XX века – от духовных основ человеческого бытия.

«Пристрелил бы ты ее, Горя, – ты сделаешь доброе дело» (IV, 459) – дает совет недавний любовник Екатерины Ивановны в ответ на откровенные излияния мужа о «красном кошмаре» их супружеских ночей. Впрочем, и ей он предлагал то же самое («И, конечно, вам нужно умереть! Просите мужа, пусть пристрелит вас – благо уже стрелял однажды!» (IV, 453), упрекнув, что она не вакханка – в ней нет страстности, нет беззаботного, светлого эпикурейства, желания наслаждений, увлеченности любовной игрой, безудержного и радостного торжества чувственности. «И я ошибся: вы не вакханка. Вы что-то мертвое, умершее, и вы развратничаете, или начинаете развратничать во сне!» – разочарован Коромыслов. Разочарован и эстетически уязвлен: «И этакая мерзость, и этакая гнусность! Ведь когда я сошелся, сходился с вами, я ведь думал, что вы живой человек, и, как с живым, борьба и все такое – а оказался просто мародером, который грабит трупы! Ведь вы труп, вы мертвая, Екатерина Ивановна! Этакая мерзость» (IV, 453).

А Стибелеву, предположившему, что, возможно, именно он своими выстрелами так непоправимо исказил человеческий облик, художник ответит пространным пассажем о загадочности и непостижимости алогичной женской натуры. Наконец, сравнит Екатерину Ивановну с Магдалиной, полагая, что эффектного сравнения достаточно не только для объяснения, но и для оправдания и ее, и, самое главное, – их самих, освобожденных таким образом от

какой-либо нравственной ответственности за человека, что гибнет на их глазах, «гибнет некрасиво, шокируя какую-то мелкую условную эстетику»[1].

Однако указанное сравнение оказывается содержательным в идейно-художественном смысле и открывает чрезвычайно важный пласт сопоставлений, включающих 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 века – 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. Она – Мария Магдалина, так и не встретившая Христа. Об этом писал Немирович-Данченко: «Мы не знаем Магдалины до Христа. Может быть, она была именно такая»[2].

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» [3] . Допущение Сологуба, конечно, произвольное (при этом понравившееся Андрееву), однако оно вполне соответствует главной теме, идейно-художественному стержню пьесы: погубленная душа, которой в мире ментиковых и коромысловых не найти спасителя.

Эта тема раскрывается и в четвертом действии пьесы, сквозным мотивом которого станет сложно выстроенное и проведенное сквозь целый акт сравнение Екатерины Ивановны с Саломеей, не нашедшей Пророка, – тоже своеобразно

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 21 окт. 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 306.

[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Ноябрь, после 10-го, 1912 г., Москва // Там же. С. 307.

[3] Сологуб Ф.К. Мечтатель о театре // Театр и искусство. 1916. № 1. С. 15.

преломленный евангельский сюжет. Саломея, не встретившая Пророка, Магдалина, не встретившая Христа, – образы-свидетельства бездуховного, непросветленного, внехристианского, по сути, языческого мира, который и станет причиной гибели светлой души, искажения чистого и здорового человеческого естества.

В финальной сцене третьего действия вновь (как и в первом) звучат разговоры о выстреле: об одной-единственной пуле, которая есть, «у каждого себя уважающего человека» (IV, 460), только распорядиться ею, уверен Коромыслов, нужно осознанно (не под влиянием сильных эмоций, в суете и неразберихе, как стрелял Георгий Дмитриевич), иначе поступок сильного человека превратится в фарс. Коромыслов право на выстрел связывает именно с силой, самоуважением, верой в себя. Правда, в этом разговоре Стибелев, на первый взгляд, оказывается оппонентом художнику, высказывая, хотя сбивчиво и неуверенно, христианскую мысль: «Какой же я судья человеку?» Однако свой отказ от права на выстрел он объясняет собственной слабостью, неуверенностью в себе, неспособностью к поступку: «<…> ничего не могу, понимаешь: ничего. Нищий. Дурацкая ли покорность судьбе, или рабство, прирожденное лакейство натуры, для которого не хватало только случая <…>» (IV, 459). Он разочарован в себе, подавлен, поэтому и отказывается от права быть судьей человеку, иными словами, приходит к уже известному выводу – «нечего не за свое дело браться».

Таким образом, в пьесе с момента прозвучавших в начале первого действия выстрелов ведется спор о праве на убийство. Оказывается, что в начале XX века человечество, причем в лице лучших, просвещенных и социально состоявшихся своих представителей, давно ушло от нравственного постулата «не убий». Георгий Дмитриевич, Алексей и Коромыслов видят в праве на выстрел проявление силы, определенного уровня развития личности, способной на значительный поступок. Только Екатерина Ивановна оценивает случившееся с нравственной точки зрения. Для нее выстрел в человека – это «подлость», то есть низость, низкодушие, нечто недо-человеческое или бесчеловечное. «Подлостью» назовет Екатерина Ивановна выстрелы в нее, жену и мать,

которую только «Бог спас». Потом «подлостью» героиня будет называть равнодушно циничное отношение к ней любовника, а потом – и свои супружеские измены, понимая, что страшный, 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»[1], – писал Л. Толстой. Екатерина Ивановна и будет измерять все происходящее этой христианской, то есть нравственной мерой. О своей героине автор говорил, что она «религиозна до фанатизма»[2]. Ее вера родилась в усадебном мира ее детства, в котором и красота, и простор, и старые клены, и «золотые дали», и звуки жалейки – и среди этой «Божьей красоты» душа открывается и любви, и Богу. Екатерина Ивановна появляется в пьесе с именем Бога на устах. Бог в тот момент для нее заступник, спаситель. «Только Бог… для детей… только Бог спас», – то ли прокричит, то ли прорыдает она, напуганная и потрясенная, стрелявшему в нее мужу (IV, 414). Георгий Дмитриевич на слова жены разражается дважды повторенным гневным окриком: «Я тебе покажу твоего Бога!»[3]. Она и останется – единственная – со своим Богом. И уходя (в финале четвертого действия), она «неверными движениями крестит плачущую Лизу»[4], благословляет детей и мужа («Господь с тобою» – ее последние слова), оставляя их на попечение Бога милосердного и любящего. Для себя же она ищет Бога карающего.

Еще во втором действии свою месть-измену мужу она сознавала, как нравственное преступление, как подлость, 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

[1] Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 4. С. 177.
[2] Андреев А. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследования: Вып. 2. С. 98.
[3] Цит. по: Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Л., 1989. Т. 2. С. 69. Строчка была утрачена в результате цензурных изъятий и восстановлена в указанном издании по машинописной копии пьесы, хранящейся в Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке.
[4] Там же. С. 133.

четвертом действии, окончательно запутавшись и потерявшись в холодном мире цинизма, лжи и нравственной глухоты, она не уповает на милосердного Бога, а призывает карающего Пророка, способного предать осуждению и проклятью этот мир человеческой подлости и ее самое, ставшую частью этого мира.

Тема поиска пророка и неразрывно с нею связанное сравнение «Екатерина Ивановна – Саломея» будут реализованы в четвертом действии благодаря введению в пьесу библейского сюжета о Саломее и Иоанне Крестителе.

Евангельский миф об иудейской царевне, которая за свой танец потребовала от тетрарха Иудеи Ирода награду – голову Иоанна Предтечи, в конце XIX – начале XX в. получил многочисленные воплощения в литературе, живописи, музыке и танце. Образ загадочной, чувственной, порочной Саломеи увлекал художников и писателей рубежа веков. Она стала «богиней декаданса», неким эстетическим символом эпохи, своеобразной эмблемой богемной моды на аморализм и эстетство.

В мастерской Коромыслова также разворачивается этот модный сюжет: собравшиеся воплощают известную евангельскую историю в живописи, музыке, танце, но в сниженном, опошленном варианте – без истинного увлечения, умения, искусства. Художник Коромыслов пишет картину «Саломея с головой пророка», но не создаст шедевра, подобного «Саломее» Климта или Моро. Скучающий пианист Тепловский – новая знаменитость – наигрывает какую-то случайную мелодию на расстроенном рояле. Танец Екатерины Ивановны поражает своим антиэстетизмом и ни в коей мере не сравним со сценическими творениями И. Рубинштейн или О. Гзовской. Они усталые и пресыщенные, скучающие «бражники и блудницы» с откровенно гедонистическими настроениями, с циничным отношением к любви, привычкой к изысканным угощениям и жаждой соблазнительных зрелищ. Резко критическое изображение этой интеллигентской среды, рождающей в искусстве лишь модные подделки, в политике – имитацию деятельности, а в человеческих отношениях – суррогаты чувств, в четвертом действии пьесы достигает наибольшего выражения.

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 века его интерпретаций – пьесу О. Уайльда «Саломея». Причем можно предположить, что в «Екатерине Ивановне», наполненной литературными аллюзиями и реминисценциями, Андреев осмыслил и по-своему применил к характеристике современной эпохи ту трактовку уайльдовской «Саломеи», 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 понята, не узнана пророком; духовность, к которой она безотчетно, 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».[1]

Андреев изображает современный мир как языческий, но без светлого предчувствия преображения, без пророчеств, без ожидаемой гармонии. А Екатерина Ивановна оказывается жаждущей духовного просветления Саломеей, так и не нашедшей Пророка.

Пророк Иоанн Предтеча, изображенный и в евангельских текстах, и в пьесе Уайльда, предстает как провозвестник Христа, неустрашимый и непреклонный обличитель грехов и пороков человеческих (мотив обличения в уайльдовской пьесе звучит более сильно и мощно, чем в первоисточнике). Он, как известно, обрушивал проклятия и гневные обвинения на нечестивого царя Ирода и царицу Иродиаду за их беззаконную, греховную связь. Разворачивая

[1] Минский Н. Идея Саломеи // Минский Н. На общественные темы. СПб., 1909. С. 263.

внутри своего сюжета евангельский миф (и уайльдовский), Андреев делает принципиально важный акцент – отсутствие Пророка. Этот мотив неоднократно варьируется в тексте и звучит то в иронических замечаниях Коромыслова и других художников, то в неожиданно серьезных и резких возгласах Екатерины Ивановны, жаждущей найти Пророка.

«Ты мой пророк», – говорит она, обращаясь к Алексею со страстными речами, чувственными призывами, завлекая, искушая и проклиная: «Спаси меня. Я тебя люблю <…> Ты думаешь, что я тебя люблю? – я тебя ненавижу». «Я хочу целовать тебя, дай мне твой рот! Ты мой пророк, ты моя совесть…» (IV, 468). Ее сбивчивые слова о любви-ненависти, обращенные к Алексею, изобличают в ней новую уайльдовскую Саломею. А тот, к кому она обращалась со своими призывными и искусительными речами, «отталкивает Екатерину Ивановну <…> поднимает обе руки с таким видом, будто в них тяжелый камень и он хочет обрушить его на женщину». (IV, 468). Этот эпизод является реминисценцией реплики Иоканаана из пьесы Уайльда: «Пусть выпустят на нее толпу людей. Пусть народ побьет ее камнями» [1], выражающей очевидное противоречие призыву Христа из евангельского сюжета о фарисеях и блуднице[2].

Алексей, действительно, кажется единственным, кто может быть противопоставлен этой лживой и развращенной богемной среде: в мастерской Коромыслова, в обществе художников, он держится особняком, не разделяет их увлечений и настроений, раздражается, говорит колкости. С ним неуверенно и тревожно чувствует себя воплощенная пошлость – Ментиков, вынужденный замолкать от резких окриков Стибелева-младшего.

Но все же Алексей – несостоявшийся пророк. («Кто говорит, что Алеша – пророк <…> Алеша такой же дрянь мальчишка…» – восклицает героиня (IV, 470)). Он занимает особую позицию: не принимая происходящего у

[1] Уайльд О. Пьесы / Пер. с англ. и фр. М., 1960. С. 282.

[2] Текст на с.121-123 опубликован в статье: Булышева Е.В. Библейские сюжеты в драматургии Л.Н. Андреева // Поэт и Библия: Материалы докладов VIII Международной научной конференции 19-21 апреля 2005. СПб., 2006. С. 211-212. Здесь с изменениями и дополнениями.

Коромыслова, осуждая Екатерину Ивановну, он не хочет вступать в коллизию с жизнью: он бежит. Спасая свою чистоту, незапятнанность, желая остаться на высоте нравственной непогрешимости. Выбор Алексея оказывается прямо противоположным тому парадоксальному, на первый взгляд, выбору, который делают такие герои Андреева, как Петр-Алексей из повести «Тьма» и профессор Сторицын из одноименной пьесы. Герой «Тьмы» – революционер-террорист, готовый пожертвовать жизнью ради ближних, ради падших, «униженных и оскорбленных», ощущает себя избранным, чистым, высоко нравственным человеком. Но неожиданно для себя он приобретает опыт общения с одной из таких падших – проституткой, и понимает, что «быть другом грешника и не грешить, сострадать падшим и не унизиться самому до падения есть измена братьям»[1]. Путь уничижения, падения, растворения во «тьме», отказа от своей чистоты и непогрешимости выбирает герой, повторяя, словно заклинание: «стыдно быть хорошим!».

Герой пьесы «Профессор Сторицын» – мыслитель-идеалист – переживает подобную «психологическую коллизию»: он «впервые оторвался от книг, увидел своего сына во весь рост, увидел его низкий лоб, услышал его душу и… содрогнулся перед ужасом окружающей его жизни… Измученный, полубезумный, полупьяный, издеваясь над своей красотой, стремясь к искупительной жертве, к унижению, к последнему страданию – он готов идти за сыном “туда”, в публичный дом, он кричит: “на колени перед низким лбом”…»[2].

И в «Екатерине Ивановне» Коромыслов наделяется подобным сознанием («стыдно быть хорошим»), правда, гипотетически, не вполне очевидно для самого автора. И свидетельствует об этом не столько текст пьесы, сколько пояснительные замечания Андреева в письме к Немировичу-Данченко: «Но вот еще что кажется мне: он не настолько боится гибел[и] и страданий, сколько просто не хочет быть нравственным. Он, кажется, понимает, что быть высоконравственным и твердым теперь, когда люди так слабы и дурны, – значит

[1] Иванов В.И. О русской идее // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. С. 234.
[2] Львов-Рогачевский В. Праведный гнев // Новая студия. 1912. № 1. С. 46.

проявить ту же н е ч и с т о п л о т н о с т ь, как и в самой глубокой безнравственности. Если так, то он недалек от истины»[1].

Но если данная нравственная позиция Коромыслова может вызывать сомнения, более того, нуждается в авторских пояснениях, то позиция Екатерины Ивановны получает совершенную определенность и будет выражена в кульминационной сцене пьесы. У Андреева здесь сходятся все линии главного – внутреннего – действия: героиня прошла свой путь от пережитого потрясения, через опыт измены-мести, через страдание, самоосуждение, «красный кошмар» и отчаяние – к особому духовно-нравственному состоянию в кульминационной сцене обличения и бунта.

Эта сцена подготовлена не менее важной в идейно-художественной структуре пьесы сценой танца Саломеи: Екатерина Ивановна по просьбе присутствующих в мастерской художника исполняет этот легендарный и загадочный танец иудейской царевны.

Танец – завершение пластического рисунка роли: ее движения взлетающей птицы, «танцующей женщины» утрачивают органичность, завораживающую красоту, пластичность, она «сбивается с ритма», исполняет в угоду окружающим странный танец, поражающий отсутствием эстетизма и дисгармонией. Танец – зримое свидетельство непоправимого душевного излома, внешний образ ее в муках погибающей души. Танец – знак ее окончательного падения. Чистая, невинная «не тронь меня»-женщина низвергается в бездну греха, в неистовство «красного кошмара», шаг за шагом снимая с себя все запреты и ограничения, как нравственные, так и эстетические.

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

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 24 окт. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 290.

возможность взлета», – писал Ю.М. Лотман о другом «великом грешнике» Феде Протасове[1].

Ее танец – это вызов, пощечина эстетическому вкусу. В ее подчеркнуто резких, ломаных движениях отсутствует завораживающая гибкость, чарующая чувственность, сладострастная грация. Она вовсе не стремится угодить мужскому обществу, не позволяет насладиться соблазнительным чувственным зрелищем, своим танцем приводит присутствующих в недоумение, так же, как и настоятельным, страстным требованием Пророка.

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, – та же сцена, что и в начале четвертого действия. Но тогда Екатерина Ивановна стояла «с опущенной головой и потупленными глазами» (IV, 460-461) и была объектом обсуждения, пристрастных мужских оценок. Теперь возмущение и протест, что вызревали, вероятно, неосознанно внутри ее существа, вдруг выявляют себя с неожиданной силой и страстностью: быстрым и резким движением она неожиданно бросает пустое блюдо. И звучит, возвышаясь почти до крика, ее голос, полный презрения и гнева: «… Дайте мне голову порока…. Сами хотите, чтоб я была Саломея, а пророка нет… Все какие-то людишки, жабы…» (IV, 470). Здесь просматривается тот же структурный принцип, что и в третьем акте: введение двух одинаковых сцен, первая их которых дает героиню со стороны, вторая раскрывает ее «изнутри» и позволяет увидеть окружающих и все происходящее с ее точки зрения, в ракурсе ее восприятия.

И в этот момент острейшего душевного напряжения, максимального самораскрытия героини зрительское сопереживание и сочувствие должны, по авторскому замыслу, перерасти в глубокое эмоциональное соучастие. Это та степень эмоционального слияния с персонажем, когда зритель может не только понять героиню, проникнуться ее душевным состоянием, но и взглянуть на всех

[1] Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 714-715.

ее глазами, оценить ее мерой. Присоединиться к ее осуждающему, обличительному призыву[1].

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 о т к р ы л г л а з а и взглянул. И этот взгляд Иисуса надо дать <…>»[2].

«Взгляд Иисуса» – высший нравственный суд – суд над миром, где непоправимо искажаются духовные основы человеческого бытия, а чистая и светлая душа в муках проходит свой гибельный 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, (которая, по его словам, в четвертом действии бунтует и «бьет» окружающих), все же позволяет сделать такое предположение. И сама героиня с ее требованием Пророка, жаждой 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 году М.Волошин написал в статье «Пророки и мстители»[3], по всей видимости, известной Андрееву[4].

---

[1] Текст на с. 125-127 опубликован в статье: Булышева Е.В. Концепция «панпсихической» драмы: Л.Н. Андреев и МХТ // Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции 8-10 ноября 2013 года. СПб., 2014. С. 244-245. Здесь с изменениями и дополнениями.

[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 21 дек. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 296.

[3] Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 188-211.

[4] 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 // Петербургский

«Екатерина Ивановна» являет собой новый тип драмы – «социал-психологической» (термин автора), в которой образ современной цивилизации в своей антигуманной, агрессивной, разрушающей человека сути выявляет себя в глубоко интимных процессах внутренней жизни личности, глубинах индивидуального сознания, и история души становится обвинением эпохе, столь непоправимо и жестоко извращающей человека. Психологическое содержание пьесы становится социально-критическим.

Главная для русской литературы, опирающаяся на руссоисткое представление 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.

«Екатерина Ивановна», как и концепция панпсихической драмы, создавалась «под впечатлением Художественного театра» и с момента своего рождения была предназначена автором для МХТ. Со стороны театра (в лице Немировича-Данченко) также возникает закономерный интерес к этой андреевской драме. Режиссер нуждается в современном репертуаре, ищет «новую русскую» пьесу, которая, по замыслу создателей МХТ, непременно должна быть представлена в каждом театральном сезоне. Выдерживать эту репертуарную линию было особенно сложно, от взятого на себя обязательства художественники то и дело отступали. Немирович-Данченко был обеспокоен уходом театра от современного материала, утратой им общественного звучания, его пугала «чистенькая дорожка» «Мудреца», Тургенева и Мольера, которая

театральный журнал. 2005. № 1 (39). С. 36.

неминуемо превратит его во «вчерашний театр», утративший ощущение нерва современности и энергию художественных поисков[1].

Для развития театра необходим «яркий, сильный и идейный»[2] репертуар, определяющий масштабные задачи как художественного, так и «общественно-этического» значения, задающий направление творческого движения. В 1909 году, в беседе с актерами по поводу пьесы Андреева «Анатэма», Немирович-Данченко скажет о том, что в начале пути МХТ имел этот репертуар и явил себя как театр, сосредоточенный на постижении, открытии и воплощении художественного мира автора: «Друзья театра увидели, что в этом театре прежде всего – автор. Проникали в душу автора, при всех тех средствах чудных, которые принес с собою Константин Сергеевич. Но потом это было уже не совсем так, а потом все хуже, а когда начали искать новые формы, то совсем забыли автора. Сумели проникнуть в Чехова, немножко Грибоедова, две пьесы Ибсена – и только». Теперь, оставив позади перовое творческое десятилетие, режиссер вынужден признать: «Способность проникать в душу автора есть не наша особенность»[3]. Он призывает вернуться к первоначальной, плодотворной идее – проникнуться автором, как это было при постанове пьес Чехова, когда в театре понимали, насколько «важна “преломляющая линза” – поэтика, натура, душа автора»[4].

Немирович-Данченко стремится выдержать это высокое творческое условие при работе с Андреевым. При постановке «Анатэмы» он определит приоритеты: «Из двух чаш художественных весов: на одной чисто внешняя сценическая форма, на другой – проникновение в образ, в идею автора. Выше вторая, так как более пуста первая». И далее уже совершенно категорично: «Или

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Е.Н. Немирович-Данченко 17 авг. 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 292.

[2] Вл.И. Немирович-Данченко Из беседы с актерами Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л.Н. Андреева «Анатэма» // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. Т. 1. С. 120.

[3] Там же.

[4] Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. С. 56.

не ставить пьесу, или проникнуться автором»[1]. При работе над «Екатериной Ивановной» режиссер скажет о выявлении «поэтической личности» автора как первостепенной задаче, которая стоит перед Художественным театром: «Выражаясь сжато: добиться простора артистическим индивидуальностям в искренности, простоте, без малейшей “театральности” на почве данной трагедии и приближением к тону, который присущ Андрееву, его творчеству, его поэтической личности»[2].

Однако это стремление выразить автора, приблизиться к его творческой индивидуальности, проникнуться тем, что в его произведении «есть личного, ему присущего»[3], сосуществует в театре с осознанием им своей независимости, с твердой убежденностью, что МХТ должен оставаться «со своими задачами, со своими мечтами, со своими внутренними исканиями *независимо* от теперешней литературы, даже в ее лучших представителях. И дорожит этими *своими* задачами часто больше, чем репертуаром, который в него приходит. В этом его отличие от всех других театров, опирающихся почти исключительно на новый репертуар, а не на свои собственные стремления». Этим особым характером бытования и развития театра Немирович-Данченко в 1910 году объяснял Андрееву их «сложные отношения»: «<…> мы можем быть более чужды друг другу, чем другие театры с Вами, хотя между нами неизмеримо больше “точек соприкосновения”»[4].

Впоследствии в своей книге «Из прошлого» (1936) Немирович-Данченко напишет о неосуществленной мечте «создавать собственных драматургов <…> близких задачам нашего театра, как были близки Чехов и Горький. <…> Сильнее

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко Из беседы с актерами Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л.Н. Андреева «Анатэма» // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. Т. 1. С. 120.

[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 2 сент.1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 300.

[3] Вл.И. Немирович-Данченко Из беседы с актерами Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л.Н. Андреева «Анатэма» // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. Т. 1. С. 120.

[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву между 16 и 24 сент. 1910 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 179.

всех удержался Леонид Андреев, большой, своеобразный драматургический талант, неудержимый и бунтарский»[1]. «Точки соприкосновения» с Андреевым МХТ, безусловно, находил. С 1907 по 1914 годы в театре играли четыре его пьесы («Жизнь человека» в 1907 году поставил Станиславский, остальные Немирович-Данченко: «Анатэма» (1909), «Екатерина Ивановна» (1912), «Мысль» (1914)); до этого (в 1905) предполагалась постановка «К звездам», не осуществленная в результате цензурного запрета, впоследствии рассматривались и даже проходили определенные предсценические этапы «Не убий», «Самсон в оковах», «Собачий вальс». Пристальное внимание Немировича-Данченко ко всем новым пьесам драматурга, вплоть до заключения своеобразного договора, согласно которому все написанное для театра Андреевым прежде всего прочитывалось и оценивалось Немировичем, наконец, их долговременная содержательная переписка – свидетельства намерения режиссера «утвердить» Андреева в МХТ, сделать «своим» автором для театра, привести эти две стоящие друг друга художественные величины к «желательному сближению»[2].

При этом отношение его к творчеству Андреева было сложным, неоднозначным, даже противоречивым, сочетающим притяжение и отталкивание, восторг и разочарование, прозрение каких-то важных глубинных смыслов, психологических тонкостей и сомнение в этих «открытиях», невозможность безоговорочного принятия андреевской поэтики. Так было и с «Екатериной Ивановной».

Постановка потребует «“штокманской” смелости», – напишет Немирович-Данченко, рассматривая пьесу в русле «общественно-политического» направления в творчестве театра, которое было начато в 1900 году драмой Ибсена[3]. «Колючая пьеса», в которой беспощадно «обнажаются язвы нашей жизни», по мнению режиссера, будет «волновать, беспокоить, раздражать, злить, возмущать». Немирович-Данченко понимает, что рассчитывать на успех, как «на

[1] Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого. М., 2003. С. 184.
[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 6 окт. 1916 г., Москва // Немирвич-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 511-512.
[3] Соловьева И. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. С. 42-43.

старых пьесах» Тургенева, например, не приходится, предвидит возможный скандал (как это было с андреевским рассказом «Бездна»), прогнозирует зрительскую реакцию: «дай Бог только, чтоб публика не выцарапала друг другу глаза»[1].

В пьесе самого Немировича-Данченко многое «беспокоит, злит, возмущает», а именно убогий духовный мир, личностная несостоятельность и нравственная нечистоплотность современного общества в его, казалось бы, лучшей части – круга образованных людей, причастных общественно-политической и художественной деятельности. Пьеса отражала то, что волновало Немировича: в искусстве, в общественной и в частной жизни происходит подмена настоящего, значительного, глубокого – формальным, мелким, ничтожным, словно все снисходят до Ментикова с его «аппетитцами» и «желаньицами». Еще в 1910 году Немирович-Данченко с горечью писал о том, что вокруг «царит какая-то вакханалия всего серединного, жалкого, ничтожного»[2]. А в 1912 году, репетируя пьесу, напишет Андрееву: «В моей душе, поскольку она чутка, в конце концов поднимается ненависть от Вашей пьесы - и к членам Госуд<арственной> Думы, и к ее “комиссиям”, и к тому “искусству”, которое нравится и которому служит Коромыслов, и ко всей этой промозглой природе Петербурга с ее гнилой толчеей. Да и решительно ко всему, что люди считают важным, не замечая гибели человеческой души и даже отворачиваясь от нее, если она гибнет некрасиво, шокируя какую-то мелкую и условную эстетику. И чем значительнее успех у общества этих членов Госуд<арственной> Думы и художников, тем постыднее для самого общества, ослепшего и завязшего в той ерунде, которую оно называет то политикой, то искусством»[3].

В театре «Екатерину Ивановну» принимали с трудом. При первом чтении

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Е.Н. Немирович-Данченко 17 авг. 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т.2. С. 292.
[2] Вл.И. Немирович-Данченко. – Е.Н. Немирович-Данченко 20 окт. 1909 г., Москва // Там же. С. 96.
[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 21 окт. 1912 г., Москва // Там же. С. 306.

пьеса «произвела впечатление волнительное, очень возбуждающее к спорам и смутное» [1] . Немирович-Данченко писал Андрееву о неоднозначном, противоречивом восприятии ее актерами: «одних очень взволновала, и чем дальше, тем сильнее», у других оставила чувство неясности, недоумения, третьих «испугала резкостью, оголенностью. И чем сильнее взволновала, тем ожесточеннее вооружила против себя»[2]. И взволнованность, и ожесточенность, и «горячие споры», вызванные пьесой, воодушевляли режиссера («И это мне очень любо», – напишет он Андрееву [3]), еще раз убеждая в остроте ее проблематики, а значит, в уместности на сцене МХТ.

Постановочный процесс с первых репетиционных шагов оказался сложным, внутренне конфликтным, построенным во многом на преодолении сопротивления актеров драматургическому материалу. В письме жене от 20 августа 1912 года Немирович-Данченко сообщает, что «пьеса Андреева не нравится, не увлекает исполнителей», что «Качалов готов был отказаться от роли», что только после двухчасовой беседы о пьесе он «сильно “сдвинул” его с мертвой точки»[4]. Режиссер опирается на свой «авторитет, чтобы хоть что-нибудь выходило», небезуспешно старается увлечь исполнителей своей трактовкой произведения и своей убежденностью. Однако у него самого рождаются сомнения: он, хоть и чувствует в будущем спектакле «зерно высокой цельности», но не исключает со своей стороны «увлечения» и «заблуждения»[5].

Сомнения, являясь, конечно, неизменными спутниками всякого творческого процесса, в данном случае были вызваны и особым отношением Немировича-Данченко к андреевскому творчеству, тревожащим его вопросом, насколько способ художественного высказывания драматурга приемлем для МХТ, совместим с его эстетикой, созвучен театру. Этот вопрос: почему при

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко– Е.Н. Немирович-Данченко 17 авг. 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 292.
[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 02 сент. 1912 г., Москва // Там же. С. 299.
[3] Там же.
[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Е.Н Немирович-Данченко 20 авг. 1912 г., Москва // Там же. С. 293.
[5] Там же. С. 293.

взаимной заинтересованности, опыте сотрудничества, «точках соприкосновения» Андреева и МХТ, их «сожительство <…> не дышит полным счастьем», давно занимал Немировича-Данченко. В 1910 году, уже поставив «Анатэму», интересуясь планами Андреева относительно Художественного театра, сожалея, что «колоритная» и «сценичная» «Анфиса» «прошла мимо» МХТ, режиссер попытался ответить на этот вопрос: «Есть в Ваших драмах нечто, чего Художественный театр не может выполнить. И потому что не может, и потому что не хочет. От этого “нечто” Вам нельзя отказаться, потому что – страшно – может выйти, что откажетесь от лучшей части себя» [1]. И приблизительно в то же время, и тоже в связи с «Анфисой» (спектакль по этой пьесе Андреева Немирович-Данченко посмотрел в мае 1910 года в Севастополе), но более прямолинейно, он писал жене: «Вчера смотрел “Анфису” <…> Играли сильно и густо, т.е. так, как пишет Андреев. Без особенного вкуса, опять-таки как и пишет Андреев. Вообще он не для мягкого и благородного Художественного театра, а для темпераментного провинциального»[2].

Теперь, в августе 1912 года, начиная работу над «Екатериной Ивановной», режиссер надеется, что сумеет преодолеть «все специфически безвкусное андреевское» и «поднять и углубить даже то, что у него уже значительно и глубоко», намеревается пьесу «облагородить»[3].

В ней Немирович-Данченко находит «рискованности», от которых следует освободиться или обратить их в нечто «важное и значительное»[4]. В частности, «сцена с Ментиковым во 2-ом действии» произвела на него «впечатление неудовлетворенности» своей откровенностью: «зачем тайны искусства, от которых такой аромат, – здесь оголяются?»; разговор о ребенке «должен быть гораздо тоньше и осторожнее». Такая деталь, как белое платье героини во

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 2 июня 1910 г., Нескучное // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 117.
[2] Немирович-Данченко Вл.И. – Немирович-Данченко Е.Н.. 1910. 13 мая. Севастополь // Там же. С. 114.
[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Е.Н. Немирович-Данченко 17 авг. 1912 г., Москва // Там же. С. 292.
[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Е.Н. Немирович-Данченко 17 сент. 1912 г., Москва // Там же. С. 304.

втором действии кажется режиссеру неуместной в своей прямолинейности и банальности: «какая устаревшая рисовка» [1] ; а четвертое действие, уже состоявшееся в спектакле, неизменно будет смущать своим «неприятным привкусом»[2].

Но самое главное, что не удовлетворяет Немировича-Данченко, заставляя его обращаться к Андрееву то за авторскими разъяснениями, то со своими соображениями и претензиями – это образ главной героини, вернее, отдельные ее черты, «модернизированные подробности», которые искажают, «мельчат» и «засоряют» ее облик. Режиссер находит «в красках образа» Екатерины Ивановны третьего-четвертого действий нечто чрезмерное, переходящее «за границу цинизма», позерство, «аффектированность», «надрыв распущенности, беспутства», который «раздражает» и «отталкивает» [3] . Это, на его взгляд, поверхностное, неглубокое, «подчас манерное» в изображении героини, причем заимствованное автором, привнесенное «от чужого искусства, от чьего-то чужого таланта, также от чужой формы», соединяется у Андреева с «глубоко прочувствованным, глубоко пережитым и потому – крепким, индивидуальным, совершенным» [4] . «Словно среди картин настоящих великих мастеров, увешивающих стены Вашей галереи, вдруг видишь два-три снимка из «Бубнового валета». Эти как сюда попали?» – недоумевает Немирович-Данченко в письме к Андрееву [5] . Это сравнение замечательно по своей точности и образности. Действительно, у Андреева в реалистически построенную картину, в созданный им мир соразмерности частей и естественности красок вдруг врывается образ, данный слишком густыми и яркими мазками, как будто прочерченный искусственно искривленными, изломанными линиями.

Этот способ изображения, не приемлемый для Немировича-Данченко, был

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель до 12-го, 1912 г., Петербург // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 264.
[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Январь до 17-го, 1915 г. // Там же. С. 426.
[3] Вл.И. Немирович-Данченко– Л.Н. Андрееву Апрель до 12-го. 1912 г,. Петербург // Там же. С. 265.
[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель до 12-го. 1912 г,. Петербург // Там же. С. 263.
[5] Там же. С. 266.

для Андреева (кстати сказать, убежденного в свободе писателя использовать разные художественные методы: «пусть даже кубом выражается или излучением»[1]) той формой, которая в данном случае явилась необходимой и органичной для воплощения содержания. Мир, до поры представлявшийся Екатерине Ивановне нравственным, человечным и любовно-семейным (как она сама), вдруг обнаружил свой безобразный и жестокий облик. И явилась воплощенная пошлость – Ментиков, все разрастаясь и все поглощая, в том числе и ее чистоту, и ее нравственность, и ее душевную красоту. И цвет, с которым она ассоциируется теперь, красный (как «красный кошмар» захватившей ее сексуальности), и движения ее изломанные, и есть в ней «искусственность и преувеличение», и вызывает она теперь ассоциации с провинциальными «актерками», что с надрывом «меняют любовников»[2]. Так автор создает ощущение катастрофичности происходящего, непоправимости падения, так передается впечатление ужаса, который как будто теперь не «при дверях» (как писал Блок[3]), а в обыденной жизни, и в самом человеке.

Немирович-Данченко в такую – из ломаных линий, «искривлений» и кричащих красок созданную – Екатерину Ивановну третьего и четвертого действий не верит, ее переходящий «за границу цинизма», отталкивающий образ не принимает. Ведь она – «дочь этой славной умной помещицы, жена одного из интеллигентнейших людей, мать двух детей, belle-soeur Алексея, говорящего всегда языком чистого человека»[4], – и ее падение не могло приобрести столь резкие, циничные формы. «Вы скажете, может быть, что таково то качество и трагедии этой, что она приводит женщину к таким искривлениям. Не согласен!»[5] – категорично заметит он автору. Да и

---

[1] Л.Н. Андреев – А.В. Амфитеатрову 14 окт. 1913. Ваммельсу // Горький и Леонид Андреев. Литературное наследство: Т. 72. С. 540.

[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель до 12-го, 1912 г., Петербург // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 265.

[3] Блок А.А. Памяти Леонида Андреева // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.;Л., 1962. Т. 6.: Проза 1918-1921. С. 131.

[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель до 12-го, 1912 г., Петербург // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 265.

[5] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель до 12-го, 1912 г., Петербург // Там же.

окружающие Екатерину Ивановну, несмотря на вызревающее в режиссере чувство ненависти к ним, о чем он напишет Андрееву, в этом пассаже выглядят вполне достойными и вызывающими сочувствие.

Все эти соображения, по всей видимости, и приводят Немировича-Данченко к трагедийной концепции спектакля. Его увлекает «психологическая тайна, почти не поддающаяся анализу»[1], в героине ему открывается «бездна». Именно так, в духе скандального известного раннего андреевского рассказа («Бездна», 1902), трактует образ главной героини режиссер. Рассказ о силе, колоссальной власти несознаваемых до поры человеком его темных, разрушительных инстинктов. Безусловно, Екатерина Ивановна представляется Немировичу-Данченко образом значительно более сложным, чем студент Немовецкий из упомянутого рассказа. Она дана в динамике, в диалектике внутренних изменений, в противостоянии противоборствующих сил. В ней Немирович-Данченко и М. Германова, исполнявшая заглавную роль, находили и «наивность», и «горькие слезы о прошлом», и «кристаллическую душевную чистоту», и «жадность разврата», и «диавольский соблазн» [2] . Екатерина Ивановна Германовой предстает в борении с собой, с бушующей и властной стихией пола.

Именно эта неподвластная разуму, неукротимая темная сила, для пробуждения которой нужна была лишь некая внешняя причина, в данном случае – выстрелы мужа, изменяет сознание, круг привычных представлений и образ жизни героини, делает ее то ли современной вакханкой, то ли новой Мессалиной. И в этом Немирович-Данченко видит «трагедию женского естества» – вечную, а, стало быть, и современную; чувствует в пьесе «нечто постоянное, вековое, присутствие рока» [3] . Трагедийное решение спектакля позволяет освободить героиню от тех самых излишних, с точки зрения

С. 264.

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Ноябрь после 10-го, 1912 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 307.

[2] Там же.

[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 2 сент. 1912 г., Москва // Там же. С. 300.

режиссера, «модернизированных подробностей», «внешних искривлений», без которых «ее темная сила останется могущественною»[1].

Андреев, подобную трактовку своей пьесы не предполагавший, тем не менее находит режиссерское прочтение возможным, обещающим интересный и неожиданный творческий результат: «Много из того, что вы говорите о пьесе, не совпадает с моими мыслями, но нравится мне больше, чем собственное. Вот я не вижу в пьесе трагизма, а Вы его видите, – может быть, Вы более правы, и я очень хотел бы, чтобы Вы были правы. И если Вам удастся, опять-таки вопреки моему воззрению, провести и на сцене это трагическое, – вы меня многому научите»[2]. В письмах к Немировичу-Данченко он заявляет о своей готовности принять и одобрить любое «толкование театра», даже не совпадающее с его собственным. Предоставить режиссеру и актерам полную творческую свободу, поскольку «пьеса до ее постановки была и остается только схемой <…> темой, настоящая разработка которой, и разработка вполне самостоятельная принадлежит театру», [3] – такова четко сформулированная позиция автора, которую он отстаивает на протяжении всего постановочного периода. Предложения режиссера принять участие в репетициях Андреев отклоняет, уверяя, что его «присутствие будет излишним, а, пожалуй, даже и вредным», что он не сможет дать ничего, «кроме помехи в живом творчестве»[4]. Автор, хотя и заметит однажды Немировичу-Данченко, что после его писем у него делается «легонькая лихорадка», все же настаивает, что его замечания «могут иметь цену только отрицательную»[5].

Причина отказа автора от, казалось бы, заманчивой возможности повлиять на творческий результат кроется, прежде всего, в характере самой пьесы. «А в “Катерине Ивановне” ничего не доказывается, – сама за себя должна говорить

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель до 12-го, 1912 г., Петербург // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 263.
[2] Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 12 сент. 1912 г. // Театр и драматургия 1934. № 3. С. 34.
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 25 нояб. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 291-292.

жизнь; и какая-нибудь одна интонация в голосе актера, над которой я не властен, больше объяснит, больше символизирует вещь, чем это я, автор, сам могу представить», – писал Андреев Немировичу-Данченко[1].

Опасаясь внести своим присутствием «лишнее и ненужное волнение»[2], не желая сковывать исполнителей своими поправками или советами, как будто страшась «спугнуть» тот творческий настрой, который побуждает Германову искать «источники живой воды»[3] для своего образа, Андреев согласен и с тем, чтобы из самой пьесы были устранены некоторые ремарки, предписывающие исполнительнице заглавной роли определенные формы сценической выразительности. Он сообщает Немирович-Данченко о своем намерении «в издании для театров значительно сократить ремарки и вообще освободить Екатерину Ивановну от обязательных признаков, которых легко может не найтись в наличности у самой талантливой актрисы; а начнет она подделывать, выйдет совсем плохо, всю игру себе испортит»[4]. Речь идет о том своеобразном рисунке, что выстраивается движениями и жестами героини, о том «органическом» (то есть природно, естественным образом ей присущем) танце, выражающем ее своеобразие, создающем музыкально-пластическую картину образов ее души. Андреев предполагает, что сцена не сможет сделать этот органический танец героини понятным для зрителя и Екатерина Ивановна окажется «манерничающей барынькой, довольно-таки противной и нисколько не жалкой», и это помешает «вникнуть в истинный смысл событий»[5].

Таким образом, предоставив режиссеру и актерам максимум творческой свободы, Андреев с нетерпением ждет результата, полагая, что они своими путями идут к раскрытию пьесы-«темы», к постижению заложенного в ней «истинного смысла событий». «По существу мы с каждым днем приближаемся

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 12 сент. 1912 г. // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 34.
[2] Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 25 нояб. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 292.
[3] Там же. С. 291-292.
[4] Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 12 апр. 1912 г., Ваммельсу // Там же. С. 287.
[5] Там же.

друг к другу, а форма и способы – это ваше, вами продуманное и пережитое», – пишет он Немировичу-Данченко [1], в данном случае убежденный в плодотворности такого рода взаимодействия театра и драматурга: «И да здравствует «Катерина Ивановна», в которой (я это чувствую) мы подходим впервые так близко друг к другу!»[2].

Премьера состоялась 17 декабря 1912 года. Режиссеры – Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский. Художник – В.А. Симов. В спектакле были заняты: В.И. Качалов (Георгий Дмитриевич), М.Н. Германова (Екатерина Ивановна), И.М. Москвин (Коромыслов), И.Н. Берсенев (Алеша), Е.П. Муратова (Вера Игнатьевна), С.Н. Воронов (Ментиков), Е.М. Раевская (Татьяна Андреевна), А.Г. Коонен (Лиза), Н.А. Подгорный (Фомин), Р.В. Болеславский (Тепловский), Н.О. Массалитинов (Торопец), К.П. Хохлов (Людвиг Станиславович), С.Г. Бирман (гувернантка), М.А. Успенская (Жура), Е.П. Федорова (горничная Екатерины Ивановны), Е.П. Щербакова / О.В. Бакланова / М.А. Дурасова (горничная Коромыслова).

Внимание критиков было сосредоточено на главной героине: она удостаивалась или восторженных, порой поэтически возвышенных характеристик или неодобрительных, резко отрицательных, возмущенных упреков; одновременно звучали голоса осуждения и сочувствия, восхищения и негодования, оправдания и обвинения. Видимо, исполнительнице заглавной роли М. Германовой удалось достичь высокого уровня актерского мастерства, создать образ многогранный, противоречивый, психологически сложный. Образ, в котором острые сверкающие грани и никакой гармонической завершенности. И в зависимости от того, какой своею гранью открывалась Екатерина Ивановна, в какой своей ипостаси она казалась наиболее убедительной и достоверной, критики видели ее то ангельски чистой, то патологически порочной. Соединить

[1]Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 25 нояб. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 292.
[2]Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 12 сент. 1912 г. // Театр и драматургия . 1934. № 3. С. 34.

эти антиномии в границах одного сценического образа, видимо, оказалось сверхсложной задачей.

Если Екатерина Ивановна-Германова так и останется до конца не разгаданной, вызывающей разноречивые, спорные суждения, то остальные исполнители получат единодушно одобрительные критические оценки. И главное качество, отмеченное рецензентами в актерской игре, – умение очеловечить, возвысить, облагородить своих персонажей. В исполнении артистов МХТ герои оказались «гораздо талантливее и содержательнее, чем они у Андреева», – писал в своей рецензии С. Глаголь[1]. По мнению критиков, «умное лицо и умные интонации художника Коромыслова-Москвина», «возвышенные фразы в устах» Стибелева-Качалова [2] производили самое благоприятное впечатление. Качалов «отдал Андрееву напрокат свою высокую и от всех фигур отличную фигуру, свое умное и характерное лицо, свой мягкий и глубокотающийся голос, а, кроме того, и все изящное благородство и всю сдержанную красоту своего актерского облика». В его исполнении Стибелев, в пьесе, по мнению критика, состоящий «из пучка последовательных, но несвязанных функций – ревную, стреляю, мирюсь и претерпеваю, – превратился в довольно определенную субстанцию, хотя, правда, слишком облагороженную, и потому не совсем понятную в контексте пьесы»[3]. В этой роли в полной мере проявились «сдержанность и джентльменство» Качалова, умение изображать своих героев значительно «более прозрачными и глубокими, чем они намечались у авторов»[4]. В исполнении Москвина Коромыслов оказался отнюдь не эгоистом и циником, а человеком неравнодушным и чувствительным, на что указывал актеру Немирович-Данченко: «Он у тебя готов любить других – и Георгия, и Катерину Ивановну, и Алексея. Он слишком внимателен к ним. Он входит в их

[1] Глаголь С. «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева // Маски. 1913. № 3. С. 50-51.
[2] Гуревич Л.Я. «Екатерина Ивановна» в Художественном театре //Русская молва. СПб., 1913. 18 апр. (№125). С.3.
[3] Степун Ф.А. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева на сцене Художественного театра // Северные записки. СПб. 1913. № 2. С. 129.
[4] Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т.2. С. 197.

судьбы почти с настоящей теплотой. И с большой, видимой для всех серьезностью»[1].

В результате, актерам удалось облагородить своих персонажей настолько, что они превратились во вполне симпатичных людей, то ли растерянных, то ли потрясенных тем, что происходит с Екатериной Ивановной. Ментиков в этом обществе как будто и вовсе пропал, точнее, как заметил Андреев, «обезличился, затерялся»[2]. Ментиков – колоссальное, демоническое ничтожество (вспомним самоуподобление героя лермонтовскому Демону), фигура карикатурно гиперболизированная, словно позаимствованная из «Жизни человека», персонифицированная пошлость, мелкость и ничтожность окружающего героиню мира – оказался лишь незаметным, обыкновенным маленьким человечком, персонажем, ничего в спектакле не определяющим.

Актеры, верные себе, искали и глубочайшей правды жизни, и внутреннего оправдания своим героям, мастерски, как всегда, создали слаженный актерский ансамбль, так соответствующий полифонизму чеховских пьес, но не отвечающий своеобразию моноцентричной драмы Андреева с остро социальным содержанием, глубоко критическим, временами сатирическим, характером изображения современной действительности[3].

В наибольшей степени это столкновение критической направленности, социально-психологического содержания пьесы и ее режиссерско-актерской трактовки выявилось в четвертом – кульминационном – действии. Именно из-за него между режиссером и автором возникнут принципиальные разногласия. Андреев настаивал на необходимости в четвертом действии дать обличение и бунт, в последнем отчаянном и надрывном упреке героини видел тот высший нравственный суд над эпохой, к которому должен был присоединиться зритель,

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – И.М. Москвину между 7 и 16 апр. 1913 г., Петербург // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 327.

[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 21 дек. 1912 г., Ваммельсу // Вопросы театра. С. 296.

[3] Текст на с. 140-142 опубликован в статье: Булышева Е.В. Концепция «панпсихической» драмы: Л.Н. Андреев и МХТ // Новая драма рубежа XIX-XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции 8-10 ноября 2013 года. СПб. С. 243. Здесь с изменениями и дополнениями.

слившись с ней в едином эмоциональном порыве. Екатерина Ивановна-Германова вызывала совершенно иное отношение: ей ставили медицинский диагноз, видели в ней окончательно запутавшуюся в своих интимных проблемах, «безнадежно падшую женщину»[1], осуждали и негодовали. Так, Л. Гуревич писала, что уже в третьем акте Екатерина Ивановна источает «из себя похоть, одну только безличную и, можно сказать, бесстрастную похоть», а в четвертом – «она все более распоясывается в своей похоти», а потом «вдруг впадает в слезливо-пьяную сентиментальность»[2]. Тем самым героиня Германовой, как правило, не вызывала даже сочувствия: «вы не оскорблены за эту женщину <…> не страдаете вместе с нею <…> вам не хочется заставить замолчать этих “художников”, разговаривающих о стоящей на “эшафоте” женщине, как о позирующем животном, вам не обидно за Екатерину Ивановну, не хочется крикнуть всем: – стыдитесь!», – писал С.Глаголь[3]. Обличительный характер последнего акта, на котором настаивал автор, сценически не был выявлен: обличение слишком сильный прием, не применимый в отношении обыкновенных, пусть и не идеальных людей, нельзя же ставить им в упрек их человеческое несовершенство.

Немирович-Данченко четвертым действием был не удовлетворен, более того, оно стало для него проблемой непреодолимой: «И вот когда окончилось 3-е действие, я со всей силой почувствовал слабость четвертого. Все, чем я мучился во время репетиций четвертого действия, вдруг встало передо мной на спектакле по окончании 3-го, как надвигающаяся льдина на “Титаник”. После 3-го действия для меня не было ни одной секунды сомнения, что пьеса не пройдет», – писал режиссер о своих впечатлениях вскоре после премьеры[4]. А спустя несколько лет, в 1915 году, когда андреевская пьеса уже была снята с

[1] Глаголь С. «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева // Маски. 1913. № 3. С. 51-52.
[2] Гуревич Л.Я. «Екатерина Ивановна» в Художественном театре //Русская молва. СПб., 1913. 18 апр. (№125). С.3.
[3] Глаголь С. «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева // Маски. 1913. № 3. С. 51-52.
[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 23 дек. 1912 г., Берлин // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 310.

репертуара, он признавался автору: Это действие «из тех, когда я, в рядовой спектакль заглядывая на сцену, избегаю, стараюсь отсутствовать. Так и хочется <…> подставить что-то другое»[1].

Последнее действие казалось режиссеру лишним, по сути, повторяющим предыдущее: та же мастерская художника в Петербурге, и тот же (несколько расширенный) круг лиц, и Екатерина Ивановна – та же, что в третьем действии, только еще более потерянная: «От второго к третьему акту она пала так низко, что еще несколько ступеней не суть важно»[2]. В четвертом действии режиссер не находит «ничего нового», «никакого события, синтеза», оно не создает ту «душевную гармонию, без которой невозможно сочувствие авторским замыслам»[3]. Свое представление о возможном синтезе Немирович-Данченко высказывал раньше, еще в процессе репетиций, только подступая к четвертому акту: «Мы не знаем Магдалины до Христа. Может быть, она была именно такая. Но к ней пришел пророк – и мы узнали все, в нашей душе есть синтез. Для Кат. Ив. Пророка не оказалось…»[4].

Торжествующая пошлость четвертого действия (так страшно и непоправимо поразившая ее душу) создавала впечатление безысходности, что не удовлетворяло режиссера. Он ищет, конечно, не благополучного, но все же просветленного финала, поднимающего выведенные фигуры на новый уровень осознания происходящего, возвышающего их до глубокого страдания и сострадания. И «гибель» Екатерины Ивановны тогда не бессмысленна, а может быть, и не безысходна, во всяком случае, оправдана тем потрясением и очищением, что должны испытать участники действия и зрители.

Немирович-Данченко настоятельно требовал от автора переделки, аргументируя ее необходимость, кроме указанных причин, в том числе и возникающей в четвертом действии психологической пустотой, в которой

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Январь до 17-го, 1915 г. // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 426.
[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 23 дек. 1912 г., Берлин // Там же. С. 311.
[3] Там же.
[4] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Ноябрь после 10-го, 1912 г., Москва // Там же. С. 307.

актерам «жить нечем и приходиться “мошенничать”, маскировать пустоту переживаний несоответственными слезами или пафосом»[1].

Андреев от переделки отказывался, уверяя режиссера в продуманности, художественной убедительности четвертого акта: «<…> иного построения представить себе не могу, путей иных не вижу».[2]

Однако под влиянием Немировича-Данченко автор со временем все же внес в последний акт некоторые изменения. Обновленный вариант пьесы будет опубликован в 1913 году, в 8 томе Полного собрания сочинений Андреева (Издание т-ва А.Ф. Маркс. Санкт-Петербург).

Изменения представляли собой, главным образом, дополнения. Так, в сцене с Алексеем новые реплики Екатерины Ивановны придают ее высказываниям большую конкретность и определенность: она дает понять, что ее падение не безотчетно, ее поведение таит в себе провокацию («Ты знаешь, я смеялась над ними, когда танцевала <…> Он сказал, что я мертвая, а я это нарочно, я прехитрая, я притворяюсь мертвой. Как лисичка, а сама высматриваю и жду»[3]), что в ее душе живет презрение к этим людям, в лица которых она вглядывается, безуспешно пытаясь найти «Божьи глаза» («Где Божьи глаза? Сколько глаз смотрит, а ни в одних нет Бога. Одни только глупые, злые дырки, как у черепа»[4]). Таким образом, автор осуществляет намерение, о котором сообщал Немировичу-Данченко при обсуждении допустимых переделок четвертого акта: «Мне, например, кажется, что в сцене с Алешей возможно подчеркнуть и пояснить, что Кат. Ивановна издевается и экспериментирует над А., а вовсе не всерьез распутничает; то же надо сделать и относительно танца»[5].

В новой версии последнего действия на вопрошающие реплики-возгласы Екатерины Ивановны Алексей отвечает «мучаясь», растерянно говорит о своем

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 31янв. 1913 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 320.
[2] Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 12 февр. 1913 г. // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 34.
[3] Андреев Л.Н. Полн. собр.. соч.: В 8 т. СПб., 1913. Т. 8. С. 237.
[4] Там же. С. 237.
[5] Л.Н. Андреев – Вл. И. Немировичу-Данченко 12 февр. 1913 г. // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 34.

непонимании происходящего и в то же время, полный сочувствия, в порыве сострадания уверяет: «Если бы я мог, Катя, я все отдал бы…»[1].

Георгий Дмитриевич также получит несколько дополнительных реплик, чтобы, как писал Андреев Немировичу-Данченко, «полнее выразить чувство своей вины, высокой жалости к К.И. и готовности идти для нее на страдания»[2]. Это будут сбивчивые, путаные фразы о его любви к жене, о понимании ее состояния, о готовности ее защитить. Не умея сдержать слез, он все это высказывает Коромыслову, который внимательно и сочувственно его выслушивает («Павел! Ты видишь это? Ты понимаешь? Ах, я понял, Павел, я понял! <…> Меня ослепило сегодня. Когда я вошел и увидел ее – такою, – я хотел схватить нож и броситься на всех, на тебя… на всех! Но это – ты понимаешь, Павел!.. <…> Я люблю ее. Павел! Только сегодня я полюбил ее, только сейчас, сию минуту. Дорогая моя, милая, несчастная моя, я так люблю, так люблю… Павел, если ты этого не поймешь!..»[3])

Прочие участники действия оказываются не бесчувственными и не безучастными: «… ведь всем неловко и ужасно, Катя», – скажет Алексей[4]. «Всем неловко» [5] – повторяется та же характеристика в ремарке, указывающей на состояние присутствующих. И только Тепловский, присматриваясь к плачущему Георгию Дмитриевичу, прислушиваясь к его разговору с Коромысловым, преследует свои циничные и пошлые цели, выглядит как хищник в предчувствии легкой добычи.

В общем, в новой версии последнего действия перед нами все те же люди, но более чуткие к человеческому страданию, более чувствительные и совестливые, словом, изображенные в тот момент, когда «милосердие стучится в их сердца».

---

[1] Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 237.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 241-242.
[4] Там же. С. 237.
[5] Там же. С. 241.

Определенное изменение было внесено автором и в финал четвертого действия. Андреев, вероятно, последовал совету Немировича-Данченко, указавшего на возможность сокращения последней реплики Ментикова и финальной ремарки. В первоначальном варианте Ментиков произносит: «Уехала наша Екатерина Ивановна». Затем – «молчание, вздох» и уже памятная нам по второму действию ментиковская «папиросочка»: «Папиросочку хотите, Георгий Дмитриевич? (Георгий Дмитриевич несколько мгновений с неопределенным выражением смотрит на него и берет папиросу. Слышнее плач Лизы)» (IV, 473). Немирович-Данченко считал, что такой финал переносит внимание с Екатерины Ивановны на окружающих, а это «не усиливает впечатление ухода, а ослабляет <…> Ироническая или даже скорбная улыбка над остающимися по чувству ниже печальных глаз, провожающих Екат. Ивановну»[1].

В измененном варианте финал сократится до одной произнесенной Ментиковым фразы: «Уехала наша Екатерина Ивановна»[2]. Уход героини становится лаконичным и строгим, присутствующие молчаливы, внутренне сосредоточены; суетливые движения и слова Ментикова, ответный жест Стибелева, усиливающийся плач Лизы заменяются молчанием и неподвижностью – сценой, которая, как известно, таит в себе потенцию разрешения ситуации, чревата откровением, прозрением, потрясением.

Измененный вариант четвертого действия, возможно, в чем-то мог удовлетворить режиссера и актеров, но для автора оказался неприемлем: в 1915 году в Собрании сочинений Андреев откажется от нововведений, вернет текст к первоначальному варианту. А в письме к Немировичу-Данченко от 17 января 1915 года поставит точку в их споре: «О “Кат[ерине] Ив[ановне]” скажу иное: здесь я непоколебим, как финский гранит.<…> Убежден в моей правоте и касательно четвертого акта: он такой, какой должен быть. Для меня факт – он был поставлен не только неверно, а местами п р о т и в о п о л о ж н о

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 2 апр. 1913 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 325.
[2] Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 243.

настоящему»[1].

В результате, по замечанию С. Яблоновского, «идея» пьесы оказалась воспринята публикой «в противоположном авторскому смысле» – как «обвинение против женщины»[2]. Об этом свидетельствует и своеобразная общественная реакция на спектакль, представленная развернувшейся кампанией судов над андреевской героиней, которой предъявлялись обвинения «в ряде проступков против общественной нравственности». Знаменательно, что в одном из таких популярных мероприятий принимал участие Немирович-Данченко, о чем сообщал Андрееву: «Вышло и остроумно, и умно, и шуточно, и серьезно. <…> Я был “экспертом” и говорил с час. Хорошо говорили Голоушев и Яблоновский. Конечно, ее оправдали»[3].

Автор, убежденный, что Екатерина Ивановна не нуждается в оправдании, напишет от ее имени «Речь», в которой попытается расставить все смысловые акценты, объясняя, что не она должна сидеть «на позорной скамье»: «Этого не может быть, – подумала я. Этого не может быть, чтобы судили меня, убитую, а не моих убийц; этого не может быть, чтобы меня, истинную обвинительницу, требующую суда, возмездия и кары для малодушных палачей моих, – чтобы меня самое посадили на скамью подсудимых, сделали сумасшедшей и под конец только из жалости отпустили. Или уже так замутилась совесть человеческая? – или уже так перепутались представления о правосудии, о справедливости, о добре и зле, чтобы именно жертву невинную судили, а убийц, попустителей и палачей жалели, миловали, восхваляли и оставляли неприкосновенными на их теплых местах? Не может этого быть!»[4]

Той же точки зрения, что и автор, придерживался Сологуб: в статье, обращенной к зрителям-судьям, он утверждает, что «правое суждение» должно

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И Немировичу-Данченко 17 янв. 1915 г. Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913-1917). С. 259.
[2] Яблоновский С. Театр и музыка. «Екатерина Ивановна» // Русское слово. М., 1912, 19 дек. С. 6.
[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 31 янв. 1913 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 321 .
[4] Русский архив в Лидсе (Leeds Russian Archive). MS. 606 / C. 9i.

быть не судом над героиней, а судом над «злом и низостью, таящимися в вашей душе, угнездившимися в вашем застойном быте, шипящими в затворе ваших квартир и в суде ваших улиц. Какого же вам еще надобно суда, и для чего? Или вам страшно остаться наедине с вашей душою, и на беззащитную Катерину Ивановну хотите вы свалить вашу вину, порочность вашей жизни?»[1].

Андреев составит свое мнение о спектакле и его восприятии современниками не только по своим зрительским впечатлениям (он посмотрит «Екатерину Ивановну» на гастролях театра в Санкт-Петербурге), но и на основе многочисленных рецензий, а также писем Немировича-Данченко, в которых в определенной степени отразился творческий процесс и режиссерская концепция. В результате, основным недостатком постановки Андреев объявит неспособность театра выявить в полной мере острое социальное содержание пьесы. Исследование внутреннего мира героини, ее изменчивых душевных состояний, сложившихся в историю превращения чистой Кати, жены и матери, в современную мессалину, ищущую поцелуев и любовных ласк, готовую предложить себя каждому и отвратительную в своем сомнамбулическом разврате – эта частная история становится у Андреева обвинением эпохе, столь непоправимо и жестоко извращающей человека. Психологическое содержание пьесы становится социально-критическим.

Но МХТ, как скажет Андреев, «не социален, лишен общественного элемента. Он только психологичен – и в этом его односторонность и слабость. И тот “новый” театр, к которому им должно стремиться, будет театр социал-психологический. И быть может, только тот театр даст социал-психологическую “Е<катерину> И<вановну>” полностью, и, быть может, только тогда не покажется длинным и четвертый акт. Чистые психологи, художественники не могли дать суд и осуждение, дать торжища, дать того открытого общественного места, каким является этот четвертый акт»[2].

---

[1] Сологуб Ф. Приземистые судят // Театр и искусство. 1913. № 7. С. 163.
[2] Андреев А.Н. О Леониде Андрееве // Леонид Андреев: Материалы и исследования: Вып. 2. С. 94.

У Немировича-Данченко спектакль оставил впечатление недо-воплощенности замысла (он не исключал возможности его доработки при участии драматурга[1]), твердую убежденность в талантливости пьесы («так же считаю пьесу талантливой, так же считаю себя понимающим»[2]) и ощущение, что соприкосновение с тем самым «леонид-андреевским», что и настораживало, и притягивало режиссера, таит в себе потенцию новых художественных свершений. «Очень уж я интересуюсь Вами как самым “забирающим» драматургом”[3], – писал он Андрееву в сентябре 1913 года. Этот творческий интерес режиссера найдет свое воплощение: через полгода на сцене МХТ будет поставлена андреевская пьеса «Мысль».

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 23 дек. 1912 г., Берлин // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 311.
[2] Вл.И. Немирович-Данченко – В.В. Лужскому 28 дек.1912 г., Берлин // Там же. С. 312.
[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 13 сент. 1913 г., Москва // Там же. С. 357.

ГЛАВА III
«СОВРЕМЕННАЯ ТРАГЕДИЯ» «МЫСЛЬ»

Начало работы Андреева над пьесой «Мысль» совпадает с моментом завершения им второго «Письма о театре», которое, по убеждению автора, и у критиков, и у зрителей должно было вызвать «п е р е о ц е н к у» не только его пьес, но и «всего репертуара», поставив его «под угол зрения психологичности». «И вполне возможно, что «Мысль» пройдет через пороги как раз на той небольшой хотя бы волне, которую поднимет статья, но для этого абсолютно необходимо, чтобы пьеса шла в том же сезоне, в каком выйдет и статья <…> Скажу дальше, что и для театра важно, поскольку моя статья утверждает его новое бытие, чтобы постановка «Мысли» утвердила в свою очередь и укрепила основные тезисы статьи, не позволила ей заглохнуть до будущего года, как обычным сезонным цветам…» [1], – писал Андреев Немировичу-Данченко, собственно, разрабатывая некий теоретико-художественный проект, призванный утвердить новое направление его творчества, выявить специфику и возможности театра панпсихе, а также перспективы развития МХТ. Подобное положение пьесы в корпусе андреевской драматургии позволяет рассматривать ее как художественный манифест, рельефно отразивший черты новой поэтики, что, однако, вовсе не предполагает ее служебного, иллюстративного характера по отношению к «Письмам». В процессе реализации замысла концепция новой драмы, выраженная в «Письмах», пьеса и ее постановка (непременно и исключительно на сцене МХТ) должны были взаимно поддержать, дополнить и обогатить друг друга.

Связь пьесы с «Письмами» выражена буквально: само ее название указывает на наиболее цитируемый андреевский пассаж о новом, подлинном герое современной драмы: «Не голод, не любовь, не честолюбие: м ы с л ь, - человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, – вот кто истинный

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 17 нояб. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917). С. 240.

герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме» (VI, 512). Герой современности – это человек, не действующий, а мыслящий, не вовлеченный в поток жизненных событий, а погруженный в глубины своего сознания, не вступающий во внешние конфликты, а переживающий внутренние коллизии. События не исчерпали себя ни в жизни, ни в драме. Но они, считает Андреев, должны рассматриваться либо как своего рода пусковой механизм, либо как результат внутренних процессов, которые и составляют главное содержание новой драмы. В свете этих представлений самым выразительным и «самым трагическим героем современности» (VI, 511) является Ф. Ницше. Для автора «Писем» это ярчайший пример жизни духа, напряженных внутренних исканий, величайших драм, происходящих в глубинах сознания. По Андрееву, жизнь Ницше – словно воплощенная в действительности современная драма, которая «начинается как раз с того момента, когда в жизни воцаряются бездействие и тишина кабинета. Тут и мучительная переоценка всех ценностей, и трагическая борьба, и разрыв с Вагнером, и обольстительный Заратустра» (VI, 512).

Образ немецкого философа возникает не только на страницах «Писем», существует свидетельство, что, создавая пьесу «Черные маски» («трагедию личности») и ее главного героя, писатель также «имел в виду трагическую личность Ницше»[1]. Для воплощения трагедии мысли Андреев выбирает героя, способного восстановить в сознании читателя и зрителя определенную связь с ницшеанскими идеями. Доктор Керженцев задумывает и совершает преступление, и мотив его непосредственно связан с учением о «сверхчеловеке», которое проповедует «обольстительный Заратустра».

О непосредственном влиянии немецкого философа на формирование мировоззрения главного героя «Мысли» в пьесе не говорится, его имя ни разу не упоминается в тексте. Но прямые указания и не требовались. Учение этого «властителя дум» творчески осваивалось настолько активно, рецепция его идей

[1]Григорьев А.Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе // Русская литература. 1972. № 3. С. 200.

в России была столь интенсивна, что возникает созданный мыслителями Серебряного века образ «русского Ницше», включающий комплекс разнообразных интерпретаций его философских произведений.

В связи с этим достаточно было лишь некой аллюзии или цитаты, отсылающей к популярному философскому учению. И эта цитата появляется в самом начале пьесы, правда не вербальная, а образная. «Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор! И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека: посмешищем или мучительным позором <…> Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком – канат над пропастью»[1], – писал Ницше. Орангутанг Джайпур, пребывающий в клетке где-то в глубине кабинета доктора Керженцева, – наглядное, образное воплощение той самой ницшевской обезьяны, открывающий целый пласт философских и литературных аллюзий. Джайпур – объект пристальных наблюдений и многочасовых размышлений главного героя, в результате пришедшего к убеждению, что человекообразная обезьяна обречена умереть от тоски по высшей форме, до которой она так и не смогла подняться, однажды по какой-то неведомой причине остановившись в своем развитии. Для Керженцева орангутанг, так и не достигший уровня человеческого сознания, – некий наглядный отрицательный пример, побуждающий его к действию, чтобы не повторить ошибки своего предшественника по эволюции, чтобы достичь высшей – сверхчеловеческой – формы развития. «Человек есть нечто, что должно превзойти. Что сделали вы, чтобы превзойти его», – проповедует Заратустра. «Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя; а вы хотите быть отливом этой великой волны и скорее вернуться к состоянию зверя, чем превзойти человека?»[2]. В этих постулатах философского учения Ницше – истоки идеи и побудительный мотив действий Керженцева.

---

[1]Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю.М. Антоновского. М., 1990. С. 11-13

[2] Там же.

В создаваемое таким образом ассоциативное поле можно включить еще один известный текст и, соответственно, весь комплекс представлений, с ним связанный. Это роман Ф.М. Достоевского «Бесы» с образом Кириллова, этого раннего ницшеанца, еще до появления учения немецкого философа возвестившего об «убийстве Бога» как поворотном моменте человеческой истории, идущей «от гориллы до уничтожения Бога» – к «человекобогу». В этом высказывании Кириллова, как и в пьесе, фигурирует образ обезьяны, которая представляется своеобразной точкой отсчета, началом пути восхождения человека к «высшей форме», совершенствования и/или преодоления человеческого. Философский и литературный фон первого действия обнаруживает ницшеанские истоки идеи Керженцева и представляет нам героя как мыслителя и книжника, уверенного, что «когда-нибудь человек станет божеством» (V, 113).

Таким образом, задается определенный ракурс прочтения пьесы – интеллектуальный, а любовная коллизия возникает в пьесе как элемент полемический по отношению к традиционному характеру драматического действия.

Традиционный драматический сюжет – история взаимоотношений героев, составляющих классический любовный треугольник: любящая женщина, счастливый избранник и отвергнутый соперник, – переосмысляется, утрачивает свое первостепенное значение, уступая место внутреннему, интеллектуальному, сюжету. При этом известная любовная коллизия дважды вспоминается в пьесе. Впервые историю любви, ревности и убийства излагает Керженцев в разговоре с Татьяной Николаевной, объясняя свой интерес к подобному сюжету внезапно возникшим желанием заняться сочинительством. Затем героиня предлагает стандартное объяснение случившегося: она убеждена, что убийство ее мужа, писателя Алексея Савелова, Керженцев совершил из ревности, в припадке безумия, и винит себя, полагая, что довела влюбленного в нее мужчину до помешательства. А ведь незадолго до преступления его рассказ об убийстве из ревности был оценен героиней как пошлый и пустой, он напомнил ей,

избалованной хорошей литературой, бульварный роман. А может быть, плохую пьесу? Так традиционный драматический сюжет в самом тексте подвергается критической оценке. Татьяна Николаевна словно преподает читателям и зрителям урок, как не следует воспринимать новую андреевскую драму.

В «Мысли» убийство из ревности превращается в убийство, имеющее глубокие теоретические корни. Хотя Керженцев прекрасно помнит, как несколько лет назад он получил отказ в ответ на признание в любви, хотя забыть не может перенесенного унижения и торжества своего соперника, которого считает ничтожеством, лишенным таланта, – все же не чувство ревности и не месть за ущемленное самолюбие привели его в дом благополучного писателя Савелова с замыслом убийства. Он движим стремлением осуществить дерзкий опыт, совершить деяние, поднимающее его на уровень сверхчеловека, продвинуться по пути достижения «высшей формы». Керженцев задумал эксперимент для испытания своего «сильного и свободного ума». На время перевоплотиться в безумца: «не надеть маску дешевого симулянта <…> а вызвать заклинанием самого Духа Безумия» (V, 92), по своей воле погасить и возжечь свет сознания, управлять безумием при помощи мысли – таков замысел его дерзкого эксперимента.

Как утверждал когда-то М.Ю. Лермонтов, «идея зла не может войти в голову человека без того, чтоб он не захотел приложить ее к действительности: идеи – создания органические <…> их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие»[1]. Действие в пьесе определяется движением мысли – от формирования замысла, интеллектуального обоснования – к реализации идеи.

Таким образом, пьеса обнаруживает двуплановую структуру: внешний план – история любви, ревности и преступления (с традиционными психологическими мотивировками), и глубинное внутреннее содержание – история души человеческой, которая, как известно, «едва ли не любопытнее и

[1] Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю, Собр. соч.: В 4 т. М.,1976. Т. 4. С. 92.

не полезнее истории целого народа» [1], души, ведомой причудливыми лабиринтами предательницы-мысли.

И в этом отношении Андреев наследует русскому роману: от «Героя нашего времени», в котором «рядом с прагматическим сюжетом (интригой) образовался другой, параллельный роман мысли, роман самопознания»[2], – до романов Достоевского, в которых «философский диалог» развернут «в эпопею приключений» и происходит «смешение Платона с Эженом Сю»[3]. Но не только структурный принцип романа оказывается в определенной степени образцовым для драмы Андреева, но и типологические черты романных героев отражаются в главном персонаже пьесы, но отражаются избирательно и преломленно, делая его человеком не «железного» девятнадцатого века, а еще только предощущавшегося в своих будущих потрясениях, значительно более жестокого и трагического века двадцатого.

Стремление к эксперименту, проверке своих сил и возможностей, жажда «бешеной игры» на сцене жизни сближают Керженцева с героем Лермонтова, для которого выстраиваемая им интрига – «форма проверки самого себя, своих способностей и возможностей, своего величия или ничтожества» [4]. Но в Керженцеве нет печоринской рефлексии, этого мучительного процесса самопознания, этих бесконечных переходов от одного сомнения к другому, нет ощущения собственной двойственности, разделенности на человека действующего и человека мыслящего, способного к жесточайшему суду над собой.

Идейно обусловленный характер преступления Керженцева указывает и на еще одну, более значительную, ветвь его литературной родословной: теоретик, рационалист, духовный наследник героев-идеологов Достоевского, он обнаруживает типологическую близость прежде всего образу Раскольникова.

---

[1] Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю, Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 50.
[2] Серман. И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836-1841. М., 2003. С. 256.
[3] Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 63.
[4] Серман И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836-1841. С. 244.

Родство это выражено непосредственно и прямо: герои практически однофамильцы (кержак – раскольник, Керженец – «притон раскольников»[1]).

Пьеса, подобно роману, представляет собой «психологический отчет одного преступления» [2] . Оба героя совершают убийство из соображений теоретических, преступление является для них возможностью проверить и практически подтвердить свою идею: идею сильной личности («наполеоновскую») – для Раскольникова, идею сверхчеловека («высшей формы») – для Керженцева. Задуманное в уединении, рассчитанное до мельчайших подробностей и совершенное преступление для них – «проба», «опыт», смелый «эксперимент», дерзновенное испытание собственных сил. Раскольников, решившись на роковой шаг, по его собственному признанию, себя проверял, «только попробовать сходил»,[3] «только осмелиться захотел»[4]. Керженцев сообщает собеседнику, что задумал «осмелиться» на «некоторый» «интересный опыт» (V, 91-92). Раскольников, по точному замечанию Порфирия Петровича, «выше всего ум человеческий» ценит, его привлекает «игровая острота ума и отвлеченные доводы рассудка»[5], Керженцев «избрал своим другом царственную человеческую мысль» (V, 113).

Литературные переклички этим не ограничиваются, в межтекстуальный диалог вступают и другие герои Андреева и Достоевского. Глубокая связь с романом, заложенная в самой материи пьесы, прослеживается на всех уровнях, пронизывает весь текст, прочитывается в сопряжении мотивов, героев, реплик.

Опытный врач-психиатр, готовый признать, что человек больше всяких умозрительных представлений и знаний о нем, и хитрый следователь-психолог, открывший, что психология – «палка о двух концах», также являются внутренне близкими персонажами, и голоса их, перекликаясь, оказываются созвучны. Мудрый Семенов добродушно-снисходительно объясняет своим

---

[1] Даль В.И. Толковый словарь: В 4 т. М., 1935. Т. 2. С. 106.
[2] Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 5. С. 524.
[3] Там же. С. 397.
[4] Там же. С. 396.
[5] Там же. С. 323.

молодым коллегам, что овладеть тайной человеческой психики невозможно, что Керженцев, когда пишет свои объяснения, выглядит то безумным, то здоровым. Обращаясь к собеседникам, Семенов резюмирует: «Ах, господа вы мои молоденькие, не в том дело, что пишет, а в том, что – человек я есмь! Человек!» (V, 123). Эти высказывания соотносимы с рассуждениями Порфирия Петровича, обращенными к Раскольникову – человеку «первой молодости»: бывает, что «на бумаге-то» «все остроумнейшим образом рассчитали и подвели», а «действительность и натура… иногда самый прозорливейший расчет подсекают», и всякий (и он сам в том числе) ошибиться в своих расчетах может, ибо «тоже ведь человек-с!»[1]

Порфирий Петрович предупреждает Раскольникова, что тот может оказаться в ситуации, когда «станет задумываться, запутываться, сам себя кругом запутает, как в сетях, затревожит себя насмерть»[2]. Семенов говорит о Керженцеве сочувственно: «Понастроил капканов, да сам в них и сидит…» (V, 122). А реплика доктора относительно своего пациента: «По моему мнению, ему действительно каторгу надо, хорошую каторгу, лет на пятнадцать. Пусть проветрится, кислородцем подышит» (V, 122) – представляет собой имплицированную цитату из романа – несколько измененное и сокращенное, но по сути очень близкое**,** высказывание следователя: «Вам, во-первых, давно уже воздух переменить надо. Что ж, страданье тоже дело хорошее. Пострадайте. <…> Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!»[3]

А слова сиделки Маши: «Я людям не судья….. Нет, пусть другие наказывают, кому охота, а я никого наказывать не могу… Про Бога никто не смеет знать, не было еще такой головы отчаянной» (V, 126) – перекликается с принципиально важным заявлением Сони во время разговора с Раскольниковым: «Да ведь я божьего промысла знать не могу… И к чему вы

[1] Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. С. 323.
[2] Там же. С. 322.
[3] Там же. С. 433 – 434.

спрашиваете, чего нельзя спрашивать? <…> И кто меня тут судьей поставил …»[1].

Подобные литературные переклички, введение элементов чужого текста обогащают произведение, привносят дополнительные смысловые оттенки, связанные с цитируемым текстом-предшественником. Идейный комплекс романа «Преступление и наказание» имплицитно присутствует в пьесе, являясь необходимым элементом ее художественного содержания. В связи с этим уместно вспомнить высказывание М. Бахтина, утверждающего мысль об установлении «диалогического контакта» между текстами: «Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте <…> Текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу. Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями) <…>»[2].

Внутренние цитаты, указывающие на связь рассматриваемых произведений, позволяют, при очевидном духовном родстве, обнаружить своеобразие главного действующего лица пьесы, которое делает Керженцева героем «современной трагедии».

В отличие от Раскольникова, Керженцев, выстраивая идейное обоснование преступления, не знает гуманистических мотивов, проблема социальной несправедливости, взволновавшая героя Достоевского, как и проблема благой цели и бесчеловечных средств ее достижения, для героя пьесы не существуют. После убийства Раскольников терзается, что не выдержал испытания («пробы»), не подтвердил свое «право власть иметь»[3]. Однако он переживает и нравственное потрясение, доводы разума не способны заглушить муки совести, и мотив будущего «постепенного перерождения»

---

[1] Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. С. 386.
[2] Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст-1974: Литературно-теоретические исследования. М., 1975. С. 207.
[3] Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. С. 397.

человека звучит в финале романа. В Керженцеве нет совестливости Раскольникова, нет его великого, тоскующего сердца. Человек XX века, утверждающий, как бунинский герой, идею «преступления без всякого наказания», Керженцев, в этом смысле, фигура, более просто организованная, чем его предшественник, цельная, не знающая состояния, когда «ум с сердцем не в ладу», лишенная противоречий между разумом и совестью, идеей и нравственным чувством. Нет в нем и того предела нравственному релятивизму, предела существованию за гранью добра и зла, который знали даже безбожники и аморалисты Достоевского.

Доктор Керженцев страдает от сознания краха «царской человеческой» мысли, от невозможности рационально разрешить возникшую внутреннюю проблему, его переживания не затрагивают нравственной стороны личности, не содержат этического аспекта. «Пробудить» в нем «совесть или раскаяние», по его собственным словам, – «напрасный труд» (V, 131). И после совершенного Керженцевым убийства мы видим не раздвоение его сознания, не страдающую, попранную человечность, что бьется о непреложные доводы логики, а бесконечный спор сознательного и подсознательного, борьбу вспыхивающего разума с мраком безумия.

Таким образом, герой Андреева воспринимается в литературном, историко-культурном контекстах, его духовный облик несет в себе отблеск других – «вечных лиц». Идейная составляющая и философская масштабность его образа создается благодаря значительному реминисцентному содержанию, вложенному в пьесу.

Отметим попутно, что Андреев не только активно использует приемы цитации и аллюзий, но и художественно обосновывает идею интертекстуальности, которая получила свое определение и разработку в науке XX века. Речь идет о его последнем, итоговом романе «Дневник Сатаны», который является, конечно, не универсальным, но в определенных случаях действующим ключом к андреевскому творчеству. Герой романа Сатана-Вандергуд, переживая процесс своего «вочелочечивания», делает одно важное

наблюдение: люди обладают «странной манерой» «непременно кого-то напоминать» друг другу (VI, 150). Так, охотники за деньгами торопятся уверить миллиардера-благодетеля в его сходстве с проповедником Савонаролой, президентом Вильсоном и даже пророком. И сам «вочеловечившийся» однажды с удивлением должен констатировать, что напоминает себе «с треском провалившегося трагика», или сознавать, что невольно разыгрывает «сцену из комедии, где влюбленные и сердитый отец» (VI, 144). И на долю влюбленных, как ему кажется, выпадает лишь повторение кем-то произнесенных слов и пережитых когда-то чувств: «Я вижу все легионы пар, начиная с Адама и Евы, Я вижу их поцелуи и ласки, слышу их слова, проклятые проклятьем однообразия, и Мне становится ненавистным Мой рот, смеющий шептать чужие шепоты, Мои глаза, повторяющие чужие взоры, Мое сердце, покорно поддающееся дешевому заводному ключу». (VI, 148). А когда герой, измученный своим чувством, простирает руки к возлюбленной, то вынужден, при всей искренности своего порыва, признать: «что-то в этом роде я уже видел в театре» (VI, 220). И, наконец, ему приходится сделать неутешительный вывод: жизнь – старая «заезженная пьеса», участники которой ничуть не изменились, они «были *такими* еще при дворе Ашурбанипала» (VI, 143).

Знаменитая шекспировская метафора приобретает в романе дополнительный смысл: мир – театр, в котором все драмы уже поставлены на сцене жизни, все образы воплощены, все роли сыграны; на долю современника остается лишь повторение известного сюжета, правда, с некоторыми коррективами, но в целом вполне узнаваемого. А вновь создаваемое произведение в свете этих представлений – художественный текст, в котором неизбежно «чужое слово проступает» и который оказывается взаимосвязанным с текстами-предшественниками, включает их элементы в свою художественную ткань в виде ассоциаций, аллюзий, реминисценций.

Имея в виду значительное реминисцентное содержание пьесы и рассматривая Керженцева как выходца из литературы XIX века, следует отметить, что на его литературной родине был создан также определенный тип

героя с целым комплексом характеристик, получившим название «уединенного сознания».

Утверждение собственного «Я» как высшей жизненной ценности, одиночество как осознанный выбор и единственно возможная форма существования и, самое главное, – восприятие другой личности не в качестве самостоятельного и полноценного субъекта жизни, а как некоего объекта действительности, представляющего интерес «только в отношении к себе» – главные черты этого идейно-психологического комплекса, в различных модификациях отраженного в русской классике XIX века – от произведений Пушкина до Чехова.

Возможность преодоления уединенности внутреннего «я» русская литература, в частности, находила в «открытии самоценной инаковости “другого”» [1], в признании в нем самостоятельного, полноценного индивидуального мира, принципиально иного по сравнению с собственным. Такова, например, особенность диалогического сознания пушкинского Моцарта, который «не мыслит себя вне соотнесенности с “ты”», вне «причастности к какой-либо человеческой связи»[2]. Такова, по Вяч. Иванову, природа гениальности Достоевского, определившая его художественный метод: «Он весь устремлен не к тому, чтобы вобрать в себя окружающую его данность мира и жизни, но к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни; ему нужно не наполниться, а потеряться. Живые существа, доступ в которые ему непосредственно открыт, суть не вещи мира, но люди – человеческие личности; ибо они ему реально соприродны»[3].

«Трагическая проблема одинокого “я”» и поиск путей ее преодоления глубоко волновали Андреева и составляли предмет художественного освоения в разные периоды творчества. В этом отношении «Мысль» – одно из ярчайших,

---

[1] Тюпа В. Парадоксы уединенного сознания // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. С. 186.
[2] Там же. С. 187.
[3] Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. С. 315.

наиболее значительных произведений, в котором данная тема отражается во всей своей предельной остроте.

Законченный эгоцентризм, одиночество, возведенное в культ, неспособность осознать ценность и самостоятельность другой личности, восприятие другого как объект эксперимента, приложения собственных сил – все эти качества делают Керженцева ярким выразителем феномена уединенного сознания.

Для эксперимента он выбирает Савелова, в котором не признает индивидуальности, самобытности, личностной значимости. Савелов, с точки зрения Керженцева, не талантлив и не умен: «он не алмаз – он только алмазная пыль», «гранильщик в литературе» (V, 92). Это «маленький человек» – не в гоголевском, а в ницшевском смысле – тот, кто не хочет «быть в пути», чтобы «превзойти человека», кого не томит тоска по «высшей форме». По мнению Керженцева, он достоин презрения, но, вопреки логике, писатель имеет известность, его любит красивая и умная женщина, он счастлив. Такое положение вещей представляется герою аномальным. Савелов для Керженцева – проявление некой логической несообразности, нарушение закономерности в мире, который требует рациональной упорядоченности, в котором все должна определять торжествующая «царственная» мысль. И в этом смысле, убийство Савелова – восстановление разумных основ миропорядка, торжество принципа рациональности, который герой распространяет на жизнь в целом и на каждого человека в частности.

Все эти обстоятельства, а также соперничество, зависть, убийство друга и трагически неразрешимый вопрос, с которым остается главный герой в финале произведения, – позволяют увидеть в образе Керженцева преломленное отражение образа пушкинского Сальери. И, соответственно, конфликт «современной трагедии» Андреева возможно рассмотреть на фоне конфликта «маленькой трагедии» Пушкина.

На первый взгляд, Керженцев и Савелов, подобно пушкинской паре, протагонист и антагонист. Они, действительно, противопоставлены, как могут

быть противопоставлены мир научный и литературный, склад ума аналитический и художественный, дисциплина мысли и хаотичность творческих поисков, уравновешенность и эмоциональность. Этот перечень можно продолжить, но в целом он сводится к пушкинской метафоре: «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень», а герои, соответственно, могут рассматриваться как очередная модификация этой известной в русской литературе антитетичной пары. Но эти противоречия, обозначающие различные психофизические организации, типы характеров, определяемые многими внешними и внутренними причинами, не ведут к трагическому конфликту. К тому же андреевские герои не равнозначны друг другу по масштабу личности, и если в Керженцеве – отсвет мрачного гения Сальери, то Савелов Моцарту, конечно, не конгениален. Возможно, Андреев сознательно ставит своего талантливого писателя (вопрос о талантливости остается открытым, бесспорен он только для Татьяны Николаевны) в те же жизненные положения, что и Пушкин своего гениального Моцарта: он муж и отец, «гуляка праздный», друг.

Но если Моцарт каждую свою «роль» проживает с благожелательностью, открытостью и простодушием гения, то Савелов – женой и детьми утомлен, другом раздражен, а уличными впечатлениями разочарован. В нем нет гениальной открытости миру и людям, которая, как в случае с Моцартом, способна преодолеть замкнутость своего уединенного «я», «духовно обогащаться причастностью к жизни другого»[1]. Савелов не обладает этим диалогизированным сознанием и в этом смысле не противопоставлен носителю уединенной ментальности. В Савелове и вовсе не обнаруживается того, что является для него неким безусловным, незыблемым жизненным принципом, равноценным и равнозначным другому принципу, столь же бесспорному для его носителя, а значит, нет и не может быть между андреевскими героями трагического конфликта. Савелов является только жертвой. Конфликт между ними оказывается мнимым.

[1] Тюпа В. Парадоксы уединенного сознания // Парадоксы русской литературы. С. 187.

Однако трагический конфликт в пьесе наличествует и, как должно, выражается в столкновении непримиримостей, непреоборимых противоречий. Но это столкновение происходит в глубинных пластах героя, внутри его «я», даже не в сознании, которое, как уже говорилось, не раздвоенное и не противоречивое, а где-то на границе сознательной и подсознательной сфер. «Полем битвы» противоборствующих сил становятся не «сердца людей», как утверждал когда-то Достоевский, а иные пласты их внутренней жизни.

Внутренний конфликт предстает во всей своей неразрешимости и безысходности. Керженцев – апологет разума – хотел доказать беспредельность его возможностей, способность человека управлять рассудком настолько, что само безумие будет ему подвластно. В своей претензии на совершенное господство разум распространяет свою власть на то, что ему априори не подконтрольно, что является силой ему противоположной, но не менее могущественной. Проявления этой мощной и неизведанной силы интересовали писателя и раньше. Подсознательная сфера человеческого «я», едва «тронутая», лишь нечаянно или намеренно встревоженная человеком, проявляла себя вдруг открывшейся «темной бездной» звериного начала («Бездна») или пробуждением стихии пола, неукротимой сексуальности («Екатерина Ивановна»), наконец, как в случае с Керженцевым, – безумием («Мысль»).

В столкновении этих двух сил обнаруживается подлинный (внутренний) трагический конфликт – трагический спор двух начал, присущих человеку, – рационального и стихийного, сознательного и подсознательного.

Андреев определяет жанровую специфику своего произведения, называя пьесу «современной трагедией». Определение корректно по отношению к поэтике Аристотеля, поскольку в данном случае речь не идет о воплощении жанра трагедии в классическом виде, и точно в отношении художественных поисков современной Андрееву драматургии, для которой характерны

«модификации трагической формы, возникновение многообразных вариантов трагического конфликта»[1].

Заметим попутно, что Андреев в ряде случаев дает своеобразные жанровые подзаголовки своим пьесам («трагическое представление», «современная трагедия», «поэма одиночества»), что свидетельствует о сознательном и заявленном отступлении от традиции; но чаще имеет место предельно обобщенное обозначение жанра: пьеса или драма, что дает возможность «вкладывать» в эти максимально широкие жанровые границы оригинальные художественные формы.

Андреев не дает своего определения «современной трагедии» (хотя часто пишет о насущной в ней потребности и неизбежности модификации жанра). Однако художественно воплощенные в «Мысли» андреевские представления о трагедии вполне соответствуют тому, что писал по этому поводу Ф. Сологуб: «Трагедия срывает с мира его очаровательную личину, и там, где чудилась нам гармония, представленная или творимая, она открывает перед нами вечную противоречивость мира, вечное тождество добра и зла и иных полярных противоположностей. Она утверждает всякое противоречие, всякому притязанию жизни, правому ли, нет ли, одинаково говорит ироническое *да*! Ни добру, ни злу не скажет лирического *нет*! Трагедия – всегда ирония, и никогда не бывает она лирикою. Так и надо ее ставить»[2].

«Полярные противоположности»: развитый интеллект, совершенный разум и безумие – сталкиваясь в трагическом конфликте, соединяются, отождествляются в личности протагониста. И символом этого утверждаемого трагедией противоречия является в пьесе образ безумца, блестяще ведущего сложнейшие шахматные партии.

Путь холодного разума, освобожденного от нравственности, не знающего преград и претендующего на абсолютную власть, оказывается тупиковым, он

---

[1]Максимов В.И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб., 2014. С. 161.

[2] Сологуб Ф.К. Театр одной воли // Сологуб Ф.К. Собр. соч.: В 6 т. М., 2001. Т. 2. С. 502.

возвращает человека к древнему, «обезьяньему» состоянию. Этот путь, пройденный Керженцевым, превращает его в подобие Джайпура. Эта мысль последовательно проводится на протяжении всей пьесы: все начинается созерцанием клетки с орангутангом, с сознания своего величайшего преимущества, превосходства перед низшей формой жизни, а заканчивается в камере-клетке, куда помещен теперь Керженцев: он, как прежде Джайпур, оказался в положении подопытного: его, как скажет автор в статье-интервью В.В. Брусянину «рассматривают, изучают, ворошат его тоску» [1] . И ему приходится признать: «Значит, пусть господин Керженцев обрастает волосами, как обезьяна…» (V, 129). Чтобы окончательно разъяснить свою мысль, Андреев отметит в упомянутой статье: «Глухие стены, запертая дверь, железная решетка на окне и халат. Разве это одежда, которую носят люди? – бесформенный, серый, умышленно лишенное красоты одеяние, халат возвращает к чему-то первобытному, напоминает теплую и дикую прародительскую шерсть. И разве он не Джайпур»?[2]

Еще одна неожиданная и кричащая подробность: известный психиатр, доктор медицины Семенов имеет лохматый вид и сходство с крупным дворовым псом. Позже он и сам заметит по поводу своей наружности: «Не пойдет, за меня ни одна женщина не пойдет, я на старую собаку, говорят, похож» (V, 121). «Облохматевший» профессор – светило психиатрии, похожий на собаку, и доктор Керженцев – с сильно отросшими волосами, в сером халате, напоминающий орангутанга. Так изображены самые изощренные умы, книжники, мыслители. Есть в этом горькая ирония над бесплодной попыткой только рассудочно, интеллектуально постичь сложность жизни и глубину человека. И самое главное – неверие в возможность прогресса, движения к высшей форме человека и человечества, основанного исключительно на разуме, неверие в благие возможности и перспективы бездушного разума и

[1] Брусянин В. Леонид Андреев о своей пьесе «Мысль» и театре панпсихэ // Биржевые ведомости. 1914. 2 апр. С. 5.
[2] Там же.

непреклонной воли. Наконец, неверие в культуру, в том смысле, как об этом будет впоследствии писать М. Унамуно: «Культура состоит из идей и только из идей, а человек для нее не более, чем средство. Человек для идеи, а не идея для человека, тело для тени <…> В конце концов, род людской рухнет у подножия библиотек <…> музеев, машин, фабрик, лабораторий…, чтобы оставить все это в наследство»[1]. В духовное наследство человечеству, считает философ, следует оставлять не «социальные институты» и даже не книги – порождения культуры, а «души»[2].

Подобную антитезу мы находим и у Андреева: в пьесе сфера чистого, освобожденного от этического элемента разума (Керженцев) противопоставляется «царственной силе бессознательного, категорически утверждающего рацио жизни вообще» [3] (Маша). Индивидуалистическому сознанию, предполагающему замкнутое на себе, вне связей с людьми, миром, Богом существование, противопоставлен «отрывок мирового сознания, – без начала и конца… Ибо где начало и конец у мирового сознания?»[4] Об этом Андреев пишет Немировичу-Данченко: «<…> по самому существу своему «Мысль» отнюдь не есть тенденциозно пессимистическая вещь: трагически погибающему Керженцеву, одинокому носителю голой индивидуальной мысли, весьма резко противопоставляется М а ш а, выразительница твердых и бесспорных начал коллективной, почти мировой жизни, развенчанной мысли противопоставляется жизнестойкая, царственная интуиция».[5]

Далее писатель замечает: «Я и сейчас продолжаю еще работать над пьесой, и то, что предположено сделать (не касаясь пьесы в основном), имеет целью своею еще больше осветить роль Маши в этом смысле. Но пусть я ничего и не прибавлю, Маша ясна и в таком виде: кое-кому из литераторов я

---

[1] Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Киев. 1997. С. 283.
[2] Там же. С. 295.
[3] Л.Н Андреев. – Вл.И. Немировичу-Данченко 31 окт. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 238.
[4] Брусянин В.В. Леонид Андреев о своей пьесе «Мысль» и театре панпсихэ // Биржевые ведомости. 1914. 3 апр. С. 5.
[5] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 31 окт. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 239.

читал пьесу, и М а ш а д о х о д и т, вызывает интерес не меньший, чем сам почтенный Антон Игнатьевич»[1].

Маша «вызывает интерес», причем глубокий и мучительный, прежде всего у главного героя пьесы. Она кажется Керженцеву хранительницей драгоценной спасительной тайны, недоступной его развитому интеллекту. Маша вносит бесконечное сомнение в его сознание, колеблет сложившую картину мира. Делает это не рассудочно, логически, а самим фактом своего существования, своим особым миропониманием, точнее мирочувствованием, поскольку на уровне рациональном ей, действительно, ничего недоступно: мир постигается и принимается ею интуитивно.

Маша неграмотна, не имеет представления о том, что «земля вертится», никогда не бывала в театре и не прочла ни одной книги, даже Евангелие знает плохо – элементарно невежественна. С точки зрения Керженцева, низшая, нерассудочная, растительная форма человеческого существования. Но именно ее бесхитростные слова и поступки, ласковая и спокойная доброта, ее «легкая рука», «твердость, непоколебимость духа», ее глаза, которые «непостижимо ясны» и в которых «нет тоски» (V, 125) , способны поколебать веру героя в идею «сверхчеловека», подвергнуть сомнению те жизненные установки, которыми он руководствовался. «Она ничего не знает, и она рада, и в глазах у нее нет тоски, от которой умирают. Чепуха! Низшая форма или… что или?» (V, 126). Что такое Маша Керженцеву понять не дано, однако впервые другой человек становится для него самостоятельным субъектом жизни, обладателем своего уникального и непостижимого мира. Маша, не подозревая того, колеблет устойчивые границы уединенного «я».

Но не только для Керженцева Маша загадка: «Не знаю, что в ней есть такое, но чудесно действует на больных, да и здоровых – оздоровляет! Этакий прирожденный талант здоровья, душевный озон», – скажет о своей «любимице» доктор Семенов. «Я бы на ней женился, до того она мне нравится;

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 17 нояб. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 240.

пусть книжками моими печку подтапливает, она и это может», – заявляет профессор психиатрии, но с сожалением должен признать, что это невозможно (V, 121). Точно так же и главный герой, то и дело обращаясь к Маше в надежде прочитать в ее ясных глазах какой-то скрытый смысл, «драгоценное», спасительное» знание, понимает тщетность этих попыток, ибо Маша «отчаянно не пара доктору Керженцеву!» (V, 126).

Преданность «индивидуальной мысли», рационализм, вера в логику, приверженность идее и отзывчивость, человеколюбие, непосредственная любовь к жизни, простодушная вера – эти качества оказываются трагически разведены, несовместимы, они «не пара», как доктор Керженцев и Маша.

Когда-то Тургенев открыл знаменитую антиномию, написав о несоединимости, несводимости в рамках одной личности мысли и воли, аналитического и действенного, то есть гамлетовского и донкихотвовского начал, и считал, что в этом заключена «трагическая сторона человеческой жизни: для дела нужна воля, для дела нужна мысль; но мысль и воля разъединились и с каждым днем разъединяются более <…>»[1].

В пьесе Андреева речь идет о другом разъединении – разума и души, что внушало автору колоссальные опасения, трагически подтвердившиеся в XX веке, когда восторжествовал «дух, полный разума и воли, /лишенный сердца и души, / кто о чужой не страждет боли, / кому все средства хороши» (Н. Заболоцкий)[2].

В цитируемом письме к Немировичу-Данченко весь комплекс качеств, свойственный Маше, ее особое мировосприятие, такое притягательное и непонятное для Керженцева, Андреев называет интуицией, причем «царственной интуицией» [3] , очевидно и наглядно противопоставляя ее «царственной мысли» Керженцева. Сформулированная писателем антитеза

[1] Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1980. Т. 5. С. 340.
[2] Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т 1. С. 289-290.
[3] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 17 нояб. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917) // С. 239.

«разум – интуиция» восходит к хорошо известной в России в начале XX века философии интуитивизма А. Бергсона, рассматривающего проблему интуиции как одну из важнейших в гносеологии. Бергсон резко и последовательно противопоставлял интуицию и разум, усматривая в них принципиально разные, противоположные способы познания. Согласно его представлениям, «свет» интуиции «освещает наше Я, нашу свободу, то место, которое мы занимаем в целой вселенной, наше происхождение, а также, может быть, и нашу судьбу; правда, этот свет колеблющийся и слабый, но он все же проясняет ту ночную тьму, в которой оставляет нас интеллект». А. Бергсон определяет интуицию как «род интеллектуальной симпатии, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого» [1].

В свете этих представлений интуиция рассматривалась как «дар переживания чужой жизни как своей собственной, интимная связь с вещами, любовь как познание. Поскольку мы живем и чувствуем жизнь чужую, постольку в нас проявляется интуиция, для которой все – жизнь, все – органично, а не механично, т.е. все одушевлено, целостно, а не лишь сумма частей»[2].

Иными словами, интуиция и есть панпсихическое (в андреевском смысле) восприятие мира, то есть осознание его всеобъемлющей одушевленности, которую человек проецирует на внешний мир, своего рода экспансия души.

Интуиция позволяет проникнуть нерассудочным образом в самую суть вещей и понятий, разрешить те противоречия, перед которыми замирает холодный и совершенный ум. Интуиция – феномен исключительно человеческой натуры, недаром обманывается и терпит крах лишенный этой способности постижения мира и человека андреевский Сатана-Вандергуд («Дневник Сатаны»). А другой сатана, точнее «пожилой черт», намерившийся

---

[1] Бергсон А. Введение в метафизику // Бергсон А. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1914. Т. 5. С. 6.
[2] Лаврецкий А. // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. М.;Л., 1925. Т. 1. С. 304.

отказаться от злодеяний, будет «тщетно и мучительно» доискиваться, что такое добро, и его «дьявольский тонкий, не терпящий противоречия» ум окажется бессилен разрешить этот вопрос. И усердно и неутомимо изучаемые им «правила добра» окажутся мертвой догмой, если они не освещены светом души человеческой, если молчит интуиция – нравственное чутье, «внутренний голос», указующий пути добра («Правила добра»).

Интуиция – свойство, изначально присущее природе человека (Бергсон связывает интуицию с инстинктом): не внушенное, не полученное в результате образования, воспитания, социализации, а значит, интуиция является объединяющим людей началом, приобщающим к «коллективной, почти мировой жизни»[1].

Это представление об интуиции (или панпсихизме), открывающей возможность человеческой консолидации, в какой-то степени способно противостоять трагическому мировоззрению Андреева, нашедшему выражение во многих его произведениях. Современники ощущали этот трагизм мировосприятия писателя, который «обрекает личность на вынужденное уединение среди бесконечно зияющих вокруг нее провалов в ужас небытия»[2] (Вяч. Иванов), на бесконечное одиночество, обращенное в «провал черного окна» [3] (А.Блок). И сегодня исследователи пишут о неприятии Андреевым «утешительных иллюзий, привычных догм и прекраснодушных самообольщений» [4] (Ю.Н.Чирва), об отсутствии у писателя «утешительной» метафизики» (В.А. Келдыш) или наличии «”метафизики неверия” <…> с постоянно присутствующим страхом пустоты, возникшей на месте традиционных религиозно-нравственных идей»[5]) (А.В.Татаринов), и слышится «пронзительный крик человека, падающего в черную бездну и безуспешно

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 17 нояб. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 239.
[2] Иванов В.И. Об Андрее Белом. О книге «Пепел» / Иванов В.И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель. 1987. Т. 4. С. 615.
[3] Блок А. Памяти Леонида Андреева // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6. С. 135 .
[4] Чирва Ю.Н. Комментарии / Андреев Л.Н. Собр. соч: В 6 т. Т. 6. С. 600.
[5] Татаринов А.В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков: 1890-е – начало 1920-х годов. С. 293.

пытающегося ухватиться руками хотя бы за что-нибудь» [1] (В.А. Мескин). Подчас неожиданно близкими оказываются не только мысли, но и метафоры, возникавшие у исследователей и поэтов, в разное время писавших об Андрееве.

Открывший современнику, что на месте иконы, излучающей свет и внушающей веру, – провал, пустота, черная бездна (несколько позже это место займет икона нового времени – «Черный квадрат» Малевича, словно предвосхищенный в эстетике Андреева), писатель все же ищет некие спасительные начала, способные противостоять хаосу бытия, и находит их не в теориях и верованиях, а в «душевных силах личности» [2].

Это краеугольный камень андреевской концепции панпсихизма в ее идейно-философском аспекте. Именно в этом качестве – как «некоторый этап философско-художественной мысли»[3]– писатель рассматривал панпсихическое направление своего творчества 1910-х годов. И в этом отношении «современная трагедия» «Мысль» – художественное выражение не только его драматургической, но идейно-философской концепции.

Особенность «Мысли», ее своеобразное положение в ряду драматургических опытов Андреева определяется еще и тем обстоятельством, что художественной основой пьесы стал одноименный рассказ, созданный автором в 1902 году.

Причиной обращения к собственному рассказу явилась отнюдь не возможность быстрой переделки повествовательного произведения с целью приспособления материала к новым художественным задачам, за что упрекали автора многочисленные критики. Хорошо понимавший Андреева и не согласный с мнением большинства, Ф. Сологуб не находил в пьесе никаких следов «механического переделывания», писал о стройности композиции, совершенстве драматической формы и утверждал, что «Мысль» –

---

[1] Мескин В.А. Поиск истины // Русская словесность. 1993. № 1. С. 45.
[2] Келдыш В.А. О «Серебряном веке русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. С. 339.
[3] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 21 нояб. 1916 г. // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917) . С. 288.

«превосходное произведение зрелого мастера, совершеннейшая из драм Леонида Андреева, драгоценнейшее приобретение для сцены»[1].

Сам автор также настаивал на независимости пьесы от литературного первоисточника, утверждал, что написал «трагедию» «на тему» своего рассказа, что явилось «не переделкой, а перенесением от одного плана литературного в другой план – театральный; из двух измерений – в три. Это просто замена одной стихии другой»[2]. Исполнителя главной роли в спектакле МХТ, Л.М. Леонидова, Андреев уверял, что обращение актера к рассказу для объяснения героя, является ошибкой, впадением «в жестокую ересь», поскольку «пиеса “Мысль” есть нечто вполне самостоятельное, в себе самом заключающее все, что нужно актеру и зрителю»[3].

Рассказ «Мысль», послуживший первоисточником, написан в форме дневника, что определяет характер повествования и обеспечивает читателю возможность воспринимать изображаемый мир исключительно с точки зрения героя-рассказчика: видеть его глазами и жить его чувствами. Подробные пояснения на эту тему Андреев дает в подготовленной В.В. Брусяниным обширной статье, представляющей собой комментированное изложение пьесы. В дневнике, поясняет автор, «герой крайне субъективен, в выборе фактов произволен», и «о самом себе говорит не все, следуя извивам, прихотям и законам своей субъективной мысли». А значит, «узнав то, чего не знал никто: тайники его души», читатели «в то же время лишены того самого обычного, всем доступного знания, которое дается непосредственным знакомством». Если же это субъективное знание героя о себе дополнить, показав также, «каким он в и д и т с я, каким он з н а е т с я со стороны», то тогда «более ясной станет и душа, открывшаяся вам в дневнике, и вы приобретете о Керженцеве то истинное и полное знание, которое не имеет и он сам о себе». Излагая эти

[1] Сологуб Ф.К. Два слова о «Мысли» // Дневник писателей. 1914. № 2. С. 49.
[2] [Б.п.]. Леонид Андреев о своих пьесах и о Художественном театре // Театр. 1914. № 1506. С. 4.
[3] Леонид Миронович Леонидов: Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.М Леонидове. М., 1960. С. 284.

соображения своим читателям, Андреев наглядно демонстрирует внутренний механизм создания своей панпсихической драмы: «Вот это двойное, полное знание: изнутри и извне, и составляет содержание трагедии “Мысль”. Из рассказа я взял душу Керженцева, а, как объективный свидетель, я рассказал о нем то, что не мог или не хотел сказать он сам»[1].

Процесс трансформации рассказа в пьесу позволил Андрееву выявить и реализовать ее главный художественный принцип: соединение субъективного взгляда на себя и мир главного действующего лица, его самосознание и самооценку с изображением реального хода событий, не преломленного его восприятием, и других персонажей в их самостоятельном бытии, психологической глубине и достоверности.

Этот принцип смены точек зрения, чередования ракурсов изображения (объективного и субъективного), как уже было указано, для театра составляет трудноразрешимую проблему, в отличие от литературы, на что Андреев и обращает внимание в «Письмах о театре»: «Свободно переходя от диалога к монологу, растянутому на десятки страниц (Нагель в «Мистериях» Гамсуна), бросая внешнее для внутреннего, целые главы начиная словами он думал что… (Толстой), романист до бесконечности углублял душу своих героев, приближал ее к нашей, приближал ее к правде души вообще. Мало ему этих средств – просто начинает говорить от себя, пояснять, догадываться; то изнутри смотрел, то вдруг взглянет со стороны – меняет точки зрения, всяко ищет и всяко находит» (VI, 544).

Андреев видит выход только в том, чтобы научиться писать драмы как романы: свободно, не учитывая жанровой специфики и не ориентируясь на традицию (русский роман, действительно, свободен по своей природе, вспомним хотя бы знаменитое высказывание Л.Н. Толстого на этот счет:

[1] Брусянин В.В. Леонид Андреев о своей пьесе «Мысль» и театре панпсихэ //Биржевые ведомости. 1914. 31 марта. С. 5.

«Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в какой оно выразилось»[1]).

По этому поводу Б.О. Костелянец заметит, что Андреев ошибочно «отождествляет романную психологию с драматургической». Особенность первой состоит в том, что «герой романа способен, между прочим, к такому “самонаблюдению”, самооценке, самообсуждению, когда все это остается “вещью в себе” и “для себя”. Об этих психологических процессах во внутреннем мире романного героя мы узнаем и соучаствуем в них благодаря повествованию, обладающему чудодейственной возможностью их “узнавать” и нам о них сообщать <…> Совсем по-иному психологические процессы “протекают” во внутреннем мире героя драматургии. Здесь внутреннее, скрытое непременно тут же открывается в процессе общения <…> Здесь психология обнажает себя в диалоге, который представляет собой главную составляющую драматургической образности. Переживания порождаются и тут же открываются самому персонажу и другому лицу одновременно»[2]. Эти основополагающие положения теории драмы невозможно игнорировать, и Андреев-практик не мог не понимать: эквивалентный перевод жанрового «языка» романа на «язык» драмы невозможен, и автор «Писем», хоть и декларирует освобождение от сценических условностей и коренное обновление драмы, все же не может не учитывать «незыблемые закономерности», неизменно существующие в драматическом искусстве. Андреев-теоретик, призывая ориентироваться на романные достижения в области психологизма, имеет в виду своего рода освободительное влияние романа, видит в нем своеобразный стимул поиска путей воссоздания романной сложности и психологической глубины на театральной сцене. В «Мысли» (как и в «Екатерине Ивановне») он ищет именно сценические приемы и средства для воссоздания изменчивого внутреннего мира персонажа, интеллектуального и

[1] Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 7. С. 356.
[2] Костелянец Б.О. Драма и действие. М., 2007. С. 308.

психологического содержания личности. В письме к Немировичу-Данченко он определяет направление этих поисков: «Кроме интеллектуальной стороны, в «Мысли» я пытался приблизиться к наибольшей правде, широкому психизму, восстанавливающему всю остроту притупленных впечатлений от людей, вещей и обстановки»[1].

Одним из приемов, характерных для андреевской драмы и непосредственно определяемых самой концепцией панпсихизма, является создание особого предметно-вещного мира, обладающего психологическим содержанием. Андреев придает большое значение тому принципу, согласно которому сценическое пространство наполняется вещами и предметами обстановки. Драматург не приемлет традиционное представление о бутафорских вещах и создающих фон действия декорациях, условность которых зрители понимали и принимали, разве что Толстой в известной сцене из «Войны и мира» подверг разоблачительному «остранению» театральное представление, показав нелепость картонных мечей и крашеных досок. Не требуется Андрееву и натуралистической точности, бытовых подробностей, множества достоверных деталей, словом, того предельного жизнеподобия, которое автора «Чайки» заставило, как известно, оценить декорации «колдовского озера» неодобрительно иронически: «Да, мокро».

Предметный мир андреевской пьесы создается как некая целостная художественная система, не знающая случайных или излишних элементов. В «Письмах» речь идет об оправданности включения предметов в сценическое действие: «каждая вещь должна д о к а з а т ь свою необходимость, и раз это сделано, она становится одушевленной, необходимой частью общей души героев. И если автор с а м н е в и д е л в е щ е й, когда писал, не ввел их в круг психологический, не сделал частью общей души – они не должны существовать и для актера <…>» (VI, 549). Андреев «видел» вещи и строго очертил круг предметов, наиболее значимых, художественно содержательных.

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко. 1914. // Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 250.

Первое действие происходит в «богатом» кабинете доктора медицины Антона Игнатьевича Керженцева. Это «кабинет-библиотека» с книжными стеллажами, с письменным и библиотечным столами и «наваленными на них книгами» (V, 115).

Замкнутое пространство кабинета, заполненного книгами, освещенного мягким электрическим светом, – это зримый образ, материальное воплощение внутреннего мира мыслителя, индивидуалиста, сосредоточенного на своей идее. Резко неуважительно отзываясь об образе жизни своего друга, писатель Савелов придумает метафору: Керженцев в «таинственном одиночестве» своего кабинета – средневековый барон в неприступной крепости. Несмотря на насмешливый тон савеловских слов, Керженцев согласится и несколько раз повторит: «Да, я сижу в крепости <…> И моя крепость – вот моя голова <…> в моей голове, за этими черепными стенами, я могу быть совершенно свободен! Одинок и свободен! <…> вместо жалких страстей, которым вы подчиняетесь, как холопы, я избрал своим другом царственную человеческую мысль! Да, барон! Да, я неприступен в своем замке, и нет той силы, которая бы не разбилась об эти стены!» (V, 113). Герой никого не пускает в свой мир: даже «со-мыслящий» ему Крафт в этом мире и в этом кабинете только недолгий гость, который должен соблюдать все правила приличия и не вторгаться в личное пространство Керженцева. Он «кабинетный» человек, предпочитающий глубоким человеческим связям и непосредственным жизненным впечатлениям «одиночество с его мыслями» и книги.

Книга для Керженцева – воплощение мысли, ее средоточие, ее реальное бытие. О книгах он говорит уважительно, серьезно, даже патетически: герой убежден, «что когда-нибудь человек станет божеством и подножием ему будет – книга! Мысль!» (V, 113). Но вот мысль становится непослушной, она обманула, предала, и власть над нею утрачена. И Керженцев, вернувшись в свой кабинет после совершенного убийства, согласно ремарке, «берет одну, другую книгу, смотрит и кладет обратно», «бросает книгу <…> сделав по комнате несколько кругов, берет книгу <…> пробует читать, но не может,

бросает книгу на пол» (V, 116-117). Книги как-то незаметно выскальзывают из дрожащих и неловких рук, словно мысль, предательски непослушная, ускользает, выпадает из сознания. Наконец, книги в больничной камере, «довольно много книг, которые выписал из дому, но не читает доктор Керженцев». Они не вдохновляют, не увлекают, не рождают идей: они потеряли для героя свою притягательную, животворящую силу, теперь они для него мертвы.

Высказывания Керженцева о книгах, о могуществе мысли, о свободе мыслителя в его внутреннем мире, о презрении к суете человеческой жизни во многом напоминают слова его литературного предшественника – героя чеховской «Палаты № 6», доктора Рагина: «Свободное и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, и полное презрение к глупой суете мира – вот два блага, выше которых не знал человек. И вы можете обладать ими, хоть бы вы жили за тремя решетками»[1]. Как у Чехова отшельник-мыслитель, жизнью пренебрегающий и укрывшийся от нее в свой, им выстроенный внутренний мир, оказывается в палате № 6, так у Андреева мыслитель-идеолог, жизнь и людей презирающий, гордый в своем одиночестве и уверенный в своей силе, оказывается в камере клиники для умалишенных. И тогда героям открывается подлинное страдание, и мучительные вопросы совести (у Рагина), разума (у Керженцева) остаются неразрешимыми.

И то, что презиралось, теперь возвышается, а то, что превозносилось, – низвергается. Так, в первом действии (в первой картине) возникает тема одиночества, которое определяется Керженцевым как единственно возможная для него форма существования, одиночеством он дорожит, старательно его поддерживает, не пуская в свою жизнь никого: «Мне никого не надо» / «У меня нет друзей, и я их не хочу» / «Крафт, я чувствую себя счастливым. Да счастливым! У меня есть мысль, Крафт, у меня есть – вот это!.. Мне никого не надо» / «Мне люди не нужны» (V, 90-91). Темой одиночества, но теперь уже совершенно иначе переживаемого, завершается пьеса: последние слова

[1] Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1962. Т. 7. С. 150.

Керженцева – о его нестерпимом, непреодолимом, мучительном одиночестве, о «бешеном ужасе» перед вдруг открывшейся «зияющей пустотой одиночества», последний его порыв – это попытка удержать подле себя другого человека, не дать уйти Татьяне Николаевне, чтобы не остаться перед лицом «великого и грозного одиночества» (V, 133).

В глубине кабинета – клетка с подопытным орангутангом Джайпуром, которого Керженцев изучает, в которого вглядывался часами, постигая его «тоску», пытаясь разгадать таинственные глубины этого остановившегося на пути к «высшей форме» существа. Орангутанг (об идейно-смысловом содержании образа сказано выше), безраздельно владеющий вниманием Керженцева, – символическое выражение его сосредоточенности на идее, знак постоянного ее присутствия в сознании героя, предельной сконцентрированности его мысли, или, говоря словами героев Достоевского, состояния человека, которого «съела идея». И после убийства Керженцев (четвертая картина), еще уверенный в своем успехе, обращаясь уже к пустой клетке, будет призывать Джайпура в свидетели своего «торжества». Последнее действие происходит в «больнице для умалишенных, куда помещен на испытание подследственный Керженцев» (шестая картина). Герой оказывается в больничной камере: «обстановка казенная, единственное большое окно за решеткой; дверь при каждом входе и выходе запирается на ключ» (V, 124). Теперь Керженцев «за решеткой», «среди сумасшедших, воющих, ползающих в этих клетках» (V, 125), на месте Джайпура, теперь он – Джайпур.

Таким образом, наглядно подтверждается мысль о том, что противоположности сошлись: линия развития человечества, прочерченная Керженцевым: от орангутанга – к высшей форме, «сверхчеловеку» (через торжество бездушного разума), так же как когда-то линия Кириллова: от гориллы – к человекобогу (через отказ от христианской идеи, «убийство Бога»), превратилась в замкнутый круг. Тот самый, о котором идет речь в уже упомянутом разговоре Кириллова с Хроникером в романе Достоевского «Бесы»:

« <…> Бог есть боль страха смерти. Кто победит боль и страх, тот сам станет бог. Тогда новая жизнь, новый человек, все новое… Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения бога и от уничтожения бога до …

- До гориллы?»[1]

Шахматы, так же как клетка и книги, присутствуют в пьесе реально (в качестве сценических предметов) и вербально (в репликах действующих лиц). Безупречно разыгранные Керженцевым шахматные партии – свидетельства математически точного, тактически изощренного ума (о нем говорят, что он играет, как Ласкер или Чигорин). Он всегда побеждает своих противников, при этом, по словам Савелова, он «серьезен, как идол», и не понимает, что «это только игра» (V, 95). Шахматы для Керженцева, действительно, больше, чем игра, это утверждение его превосходства, величия и силы его мысли. Шахматы – это и наглядное, метафорическое выражение его мировосприятия.

Мир уподоблен шахматной доске, а люди – шахматным фигурам. Метафора не менее известная и не менее давняя, чем шекспировское сравнение мира с театральным представлением: «Пока идет игра, каждая фигура имеет свое особое назначение, а когда игра кончилась, все фигуры перемешиваются, перетасовываются, ссыпаются в кучу и попадают в один мешок, подобно как все живое сходит в могилу» (Сервантес)[2]. Если «весь этот мир – шахматы», «одна большая-пребольшая партия»[3] (Л. Кэрролл), если шахматные фигуры – это «живые существа, живые люди»[4] (Г. Гауптман), то, может быть, весь вопрос в том, какой фигурой ты представлен на шахматной доске жизни. Для андреевского героя бесспорно, что он тот, кто ведет шахматную партию, передвигая послушные человеческие фигурки, согласно собственному замыслу. Шахматы в больничной камере (шестая картина) несут уже другую

[1] Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1990. Т. 7. С. 112.
[2] Сервантес Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 1988. Ч. 2. С. 90.
[3] Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес; Сквозь зеркало и Что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1978. С. 135.
[4] Гауптман Г. Пьесы: В 2 т. М., 1959. Т. 2. С. 426.

психологическую информацию: «сложные многодневные партии» (V, 124), которые в одиночестве разыгрывает Керженцев, – выражение того внутреннего поединка, в котором мысль отчаянно борется сама с собой, доказывая истинность прямо противоположных утверждений, безупречно обосновывая и душевное здоровье, и психическую болезнь.

Среди предметов, составляющих окружение героя, необходимых и «доказавших» свое право пребывания на сцене, – зеркало. Возвратившись в свой кабинет после совершенного им убийства, Керженцев, уже растревоженный догадкой о своем реальном, а не сыгранном безумии, случайно видит свое отражение в зеркале и «вскрикивает от ужаса», потом «осторожно сбоку подкрадывается, заглядывает…» (V,118). Психологически точная деталь: ведь только безотчетно брошенный взгляд, случайно выхваченное отражение в зеркале и дает представление о подлинном человеческом лице, которое обычно прячется под какой-либо маской. Это открытие сделал герой «Театрального романа» М. Булгакова: пока он говорил перед зеркалом, «все шло как нельзя лучше. Порхала на губах приятная и скромная улыбка. Глаза глядели из зеркала и прямо и умно, лоб был разглажен, пробор лежал как белая нить на черной голове». Но однажды, когда он произнес свой монолог, не глядя в зеркало, «а затем воровским движением скосил глаза и взглянул для проверки», то «увидел лицо со сморщенным лбом, оскаленными зубами и глазами, в которых читалось не только беспокойство, но и задняя мысль»[1].

Андреевский герой будет разглядывать себя в зеркале, безуспешно пытаясь понять, что с ним происходит и каково взаимодействие разума и безумия в его внутреннем «я» (финал второго действия). Потом «зеркальце» окажется в его руках в третьем действии: он следит за своим внешним видом, поправляет волосы, страшась своей возможной участи: «Значит, пусть господин Керженцев обрастает волосами, как обезьяна <…>» (V, 129). Зеркало отражает его боязнь окончательно превратиться в Джайпура и его отчаянные

[1] Булгаков М.А. Записки покойника. Театральный роман // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 8 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 568.

попытки понять самого себя. Но сознание, замкнутое на себе, мысль, «сама в себе изнемогая», не может найти ответа. В последнем действии знаком этой замкнутости, этого бесконечно внутреннего диалога, всматривания в себя будут листки бумаги – стопки, вороха бумаг, исписанные Керженцевым в попытке, опираясь на логику, выстраивая сложную систему доказательств, разрешить загадку своего сознания.

И все же, смутно прозревая, что собственное «Я» не является окончательной мерой и пределом, Керженцев будет вглядываться в лица других людей: от Маши, от Татьяны Николаевны он будет ждать ответа на вопрос, заданный себе в страшный момент отразившегося в зеркале безумия.

Своеобразными зеркалами, в которых отражается Керженцев, будут и персонажи-двойники. Один из них – уже упомянутый Джайпур. Это линия отражения одного в другом, как уже было указано, проведена в пьесе с детальной точностью и художественной убедительностью. Другим двойником является Крафт – бледный, («слишком бледный» – настаивает Андреев) молодой человек, являющий собой странное сочетание интеллектуальной силы (“kraft” (нем.) - сила) и витальной слабости. Единственный достойный героя собеседник, «серьезный молодой человек», знающий, как и Керженцев, силу мысли, начинает «тосковать, как Джайпур» и становится «все бледнее». Одинокий приверженец мысли, но уже заблудившийся в ее таинственных лабиринтах.

Из всего вышеизложенного можно сделать следующий вывод: предметы, детали обстановки, включенные Андреевым в художественный мир произведения, существуют непосредственно в сценической реальности, а также в репликах персонажей: они как бы вживляются в словесную ткань, создавая единое предметно-вербальное поле пьесы. Акцентированные таким образом сценические реалии влекут за собой, словно «втягивают» в пьесу соответствующие темы, сюжеты, образы, актуализируя определенные смыслы, что позволяет раскрыть интеллектуальную сторону личности главного героя и его психологию. В результате, его образ усложняется и укрупняется,

постепенно вырастает фигура, обладающая глубоким идейно-философским и психологическим содержанием.

Пьеса строится таким образом, что в центре внимания постоянно находится доктор Керженцев, причем Андреев воплощает на структурном уровне заявленный им принцип панпсихической драмы: изображение «изнутри» сменяется изображением «извне»: сцены, в которых Керженцев обнажает свое внутреннее «я», чередуются со сценами, в которых герой дается в ракурсе восприятия других действующих лиц, становится объектом их пристального внимания и оценки.

Первая картина первого действия – абсолютное и полное погружение в мир мыслей и представлений главного героя. И обстановка, и реминисцентное содержание сцены (о чем было сказано выше), и реплики – все направлено на воссоздание внутреннего мира Керженцева и выявление идейной составляющей образа. В первой картине он самораскрывается, его реплики представляют собой практически монолог: собеседник лишь поддерживает направление разговора, не привносит в него никакого личностного содержания, дает возможность Керженцеву высказаться, а зрителю – проникнуть в область его сокровенных мыслей и дерзких намерений. Кроме того, этот смещенный диалог течет неровно, то и дело спотыкаясь о паузы – неожиданное, как будто немотивированное молчание главного героя.

Молчание Керженцева особое: вдруг замолкает в середине разговора; не договаривает, не отвечает на обращенные к нему вопросы собеседника. Каждая пауза – момент разрыва внешних связей героя с миром, свидетельство погруженности в себя, сосредоточенности на внутренних импульсах и движении собственной мысли, ухода в свой «замок», окруженный «черепными стенами». Крафт («со-мыслящий» Керженцеву, как было указано, «двойник» главного героя) отвечает ему в той же манере, замолкает, позволяя себе долгие паузы: паузы-уходы, паузы-погружения в закрытый, никому не доступный внутренний мир.

В других ситуациях (разговор с Татьяной Николаевной во второй картине, сцена перед убийством Савелова) молчание Керженцева окружающим кажется неприятным, вселяет в них тревогу, вызывает раздражение. Им непонятен доктор Керженцев с его «противным молчанием» и недоступными тайнами его сознания. Отвечая на предложение Татьяны Николаевны побеседовать с приятелем, Савелов раздраженно заметит: «Во-первых, говорить буду только я, а он будет молчать – мало ли люди молчат, но он молчит ужасно противно»! (V, 96) То, как «люди молчат», интересовало Андреева. Молчание, представшее некой таинственной и непостижимой сущностью, «мифологической персоной, заполняющей пространство» [1], исследуется писателем в одноименном рассказе 1900 года. В частности, в одном из эпизодов «Молчания» это состояние будет охарактеризовано так: «Это была не тишина, потому что тишина – лишь отсутствие звуков, а это было молчание, когда те, кто молчит, казалось, могли бы говорить, но не хотят» (I, 199). Керженцев говорить не хочет по своим причинам: он не удостаивает другого человека своим общением, поскольку единственный интерес для индивидуалиста представляет он сам; герой утверждает свое превосходство и отстаивает одиночество, оставляя за собой право уходить в свой мир, который он окружает стеной молчания.

Ремарка «молчание» / «молчит», обладающая психологическим содержанием и определенным образом характеризующая героя, сопровождает Керженцева на протяжении всей пьесы. Такой же постоянной его спутницей является ремарка «смех» / «смеется». Удивительно, но в этой пьесе, которая, по единодушному мнению критиков, производила впечатление тяжелое, мучительное, неожиданно часто смеются. В общей сложности соответствующая ремарка используется около тридцати раз, а есть еще упоминания смеха в репликах персонажей, что представляется никак не соответствующим жанру «современной трагедии». Но в художественном мире Андреева с его

[1] Татаринов А.В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков: 1890-е – начало 1920-х годов. С. 293.

парадоксами это возможно. Уже в раннем рассказе «Смех» (1901) создается ситуация не комическая, а глубоко драматическая для главного героя, а образ «красного смеха» в одноименном рассказе (1904) – воплощение ужаса, безумия и абсурда войны. Впрочем, и в классической русской литературе смех не всегда синонимичен веселью, радостной беззаботности, а смеющийся человек далеко не всегда пребывает в веселом расположении духа.

Смех Керженцева возникает в ситуациях, к смеху сообщительному, беззаботному, жизнерадостному, отнюдь не располагающих. Крафт заметит однажды, что у Керженцева «нехороший смех» (V, 91), Савелов скажет, что в его шутках всегда «было что-то неприятное» (V, 110), а Татьяна Николаевна отзовется на эти его «шутки» «насильственным» смехом, заметив: «плохие шутки, от которых никому не хочется смеяться» (V, 101). Керженцев смеется при упоминании имени отца, которого «не уважал», как когда-то смеялся – над откровенностью и доверчивостью гимназических товарищей, а теперь – над смятением и страхом некогда любимой женщины, над поверженным соперником, бывшим другом, которому в роковой момент в смехе Керженцева слышится презрение.

Это особый смех. Пушкин называл подобный «Демоном смеха и иронии», которому приносятся в жертву «все высокие чувства, драгоценные человечеству»[1]. Это смех, о котором говорит ницшевский Заратустра: «Я велел им смеяться над их великими учителями добродетели, над их святыми и поэтами, над их избавителями мира»[2]. Это смех – «ирония», как писал А. Блок, – «болезнь личности, болезнь “индивидуализма”»; смех который «начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки»[3]. Об этой улыбке скажет и сам Керженцев: «<…> я слишком уважаю свое одиночество, чтобы нарушать его смехом. Вот и теперь я шучу, и, пока вы волнуетесь, я, может быть, спокойно и с улыбкой рассматриваю вас… с легкой улыбкой, впрочем» (V, 100)

[1] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М-Л., 1937-1959. Т. 11. С. 272.
[2] Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 196.
[3] Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М;Л., 1962. Т. 5.: Проза 1903-1917. С. 104.

Герой понимает: смех (в обычном, житейском его понимании) предполагает эмоциональное соучастие другого лица, он имеет объединяющую, сближающую людей силу. А его смех не стремится быть разделенным, не рождает соответствующей эмоции, не ищет ответного отклика у окружающих. Это граница, которую Керженцев уверенно прочерчивает между собой и людьми: одинокий смех от сознания своего превосходства и презрения к людям, звучащий в тот момент, когда другим страшно или тревожно, или больно.

Герой романа Достоевского «Подросток» делает одно любопытное наблюдение: «Если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а высмотрите лучше его, когда он смеется»[1]. Русская литература всматривалась в смеющегося человека, «сделала смех в разнообразии и богатстве его проявлений мощным инструментом исследования диалектики души» [2] . Этим «инструментом» воспользовался в своей драме и Андреев, давая возможность зрителям в буквальном смысле «высмотреть» своего героя, «когда он смеется».

Итак, первая картина, как было указано, дает нам момент самораскрытия героя, вторая – начинается с представления Керженцева «извне»: с точки зрения писателя Алексея Савелова и его жены. Савелов характеризует своего приятеля как человека крайне замкнутого, холодного, не общительного, как экспериментатора и мистификатора. При этом для своих выводов он имеет веские основания, читатель может ему поверить: Савелов – писатель, то есть внимательный наблюдатель, тонкий и чуткий человек, кроме того, давно, еще с гимназии, близко знакомый с Керженцевым. Татьяна Николаевна не отменяет эту характеристику, не противоречит мужу, однако относится к Керженцеву гораздо более благосклонно: он ей интересен как умный собеседник и приятен как когда-то, а возможно и до сих пор,

---

[1] Достоевский Ф.М. Подросток // Достоевский Ф.М.: Собр. соч.: В 15 т. Л. 1990. Т. 8. С. 483.
[2] Хализев В.Г. Ценностные ориентации русской классики. М., 2005. С. 353.

влюбленный в нее мужчина. В разговоре с Татьяной Николаевной открывается это обстоятельство: герою памятны часы на Николаевском вокзале, показывающие ровно шесть в момент его неудачного любовного объяснения. Стрелка прямой линией напополам разделила циферблат и жизнь, и для Керженцева начался новый отсчет – время сосредоточенности мысли и отказа от чувства. Такие подробности этого давнего объяснения могут свидетельствовать о «памяти сердца», однако дальнейшее движение действия обнаруживает, что это память оскорбленного самолюбия.

Теперь Керженцев с Татьяной Николаевной играет: то роль доброго и заботливого друга, справляющегося о здоровье детей и готового к дружественной беседе, то роль давно и безнадежно влюбленного, то роль ревнивца, намеренного убить своего соперника, то, наконец, послушного поклонника. Так в течение разговора он виртуозно меняет маски (одна из ремарок буквально на это указывает: «<…> вдруг просветляется, меняет маску» (V, 105)). От актера, исполняющего роль Керженцева, в данной сцене требуется особое мастерство: играть играющего персонажа. При этом Керженцеву важно быть убедительным в каждой своей «роли», важно заставить Татьяну Николаевну на какой-то миг абсолютно ему поверить, чтобы, надев другую маску, опять ее растревожить и глубоко взволновать. Керженцев так ведет разговор, что все, им задуманное, будет сказано, и в то же время все сказанное отменено или подвергнуто сомнению, так что у Татьяны Николаевны останется лишь недоумение, предощущение беды, чувство надвигающейся катастрофы. Но тот замысел Керженцева, который для героини остается лишь смутно предощущаемым, для зрителя принимает вполне определенные очертания «теоретического» убийства. И пресс-папье (орудие преступления), которое дважды окажется в его руках, – знак отнюдь не шуточного преступного намерения, еще один неслучайный сценический предмет, свидетельствующий о герое.

Постепенно выявляется новая грань образа Керженцева: он не просто затворник-мыслитель, пребывающий в тиши кабинета, поглощенный

процессом мышления. (Заметим: работа мысли для него наслаждение, как и хорошее вино, которое так ценит и в котором так прекрасно разбирается Керженцев, человек гедонистического склада). В нем живет игрок, экспериментатор, его более всего привлекает «бешеная, острая, божественная игра» (V, 103), «истинная художественная игра», которая, он убежден, «может быть только в жизни». (V, 112) Тема игры в пьесе становится продолжением тех размышлений, которые Андреев излагает в «Письмах о театре». Это тем более очевидно, что в пьесе разговор об игре возникает в связи с упоминаем современного театра, в репликах персонажей обозначается известная по «Письмам» антитеза: игре на театральных подмостках противопоставляется игра в жизни.

В «Письмах» речь идет о том, что профессиональный театр лишает зрителя возможности соучастия в сценическом действе: он остается только пассивным наблюдателем, вынужденным смирять в себе желание играть самому, тогда как потребность в игре – органичное свойство человеческой природы: «…да, игра необходима! Нужна всем: и собакам, и детям, и профессорам! <…> Сделать другое лицо, надеть маскарадные одежды, испанский плащ, золотую картонную корону, что-то вообразить, говорить стихами и петь – играть во что бы то ни стало» (VI, 551). В «Письмах» страсть к игре рассматривается как жизнеутверждающее проявление художественных способностей личности, ее внутреннего творческого потенциала. «Стать немножко творцами и художниками, сочинителями и музыкантами – не только смотреть и слушать, а самим нечто на собственную радость создавать», – призывает Андреев (VI, 552).

Для Керженцева, мыслителя-индивидуалиста, эти творимые «на собственную радость» формы «театра для себя» представляются мелкими. Ему нужна игра для «свободного и сильного ума», игра, требующая абсолютного перевоплощения, «полной гибели всерьез» – игра-эксперимент над своим разумом, испытание его силы и возможностей. В этой грандиозной игре другие люди – всего лишь материал, необходимый для осуществления эксперимента,

объекты приложения его воли, или, имея в виду введенные в текст метафоры, – фигуры в разыгрываемой им шахматной партии или актеры, для которых придумана пьеса. Игра Керженцева приобретает зловещие очертания, становится губительной для других и разрушительной для него самого. Переходя из сферы теоретико-эстетической («Письма о театре») в художественную, тема игры усложняется и приобретает важнейший для автора этический аспект.

Феномен игры (в разных ее формах) осмыслялся многими творцами рубежа веков, на этом фоне высказывание А. Блока привлекает своей емкостью и глубиной обозначенной проблемы: «Это род эксперимента, проявление власти. На то и жизнь художнику, чтобы играть, пока играется, мы с тобой добры и не употребим игры во зло»[1]. Это определение игры как эксперимента и волевого акта совпадает с тем, как понимал игру андреевский герой, однако без учета принципиального для Блока момента нравственного самоограничения.

Керженцев, безусловно, не «добр», но нельзя сказать, что игру свою он употребляет «во зло»: герой вне системы нравственных представлений, вне христианской этики, а «по ту сторону добра и зла» – в сфере чистого бесчеловечного эксперимента. Но в этой игре на сцене жизни герой, убежденный, что исход придуманного им сложного и увлекательного действа зависит от его ума и воли, в определенный момент сам окажется в положении Автора из блоковского «Балаганчика», который понимает, что все на сцене происходит не так, как он придумал, протестует, но и его тоже «тащат за веревочку».

Следующая, третья картина (второе действие), строится по тому же композиционному принципу, что и предыдущая, и начинается без участия Керженцева. Разговор, однако, с первых реплик – о нем, причем этот оживленный, даже нервный, разговор уже длится какое-то время, он успел взволновать и Савелова, который «сердито рубит и ломает разрезальным ножом

[1]А. Блок – Матери 2 мая 1917. Петроград // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.;Л., 1963. Т. 8.: Письма 1898-1921. С. 487.

карандаш, спички», и Татьяну Николаевну, которая «умоляюще смотрит на мужа» (V, 106). Перевести разговор на другую тему не удается, Керженцев как будто незримо держит их внимание, властно возвращает к своей персоне. В разговоре участвует приглашенный Савеловыми к обеду гость – некто Федорович – лицо, в действии не участвующее, пассивное, однако небесполезное и неслучайное: Федорович – носитель определенной информации о Керженцеве, выразитель взгляда человека постороннего, передающего, каким он видится и воспринимается в обществе. С этой точки зрения, Керженцев – человек неприятный и странный («этакое идолище поганое на вывернутых ногах» (V, 107)), а теперь он еще безумный и опасный.

Татьяна Николаевна, Керженцевым уже напуганная, склонна это мнение разделить: она воплощенное беспокойство: ей, любящей и заботливой жене, оградить бы Алексея от опасности, спрятать куда-нибудь, хоть в Крым, куда собирается Федорович, или, по крайней мере, отказать Керженцеву от дома. И только Савелов, то ли демонстрируя независимость мнения и уверенность в себе, то ли не веря окончательно в сумасшедшие друга, ни с кем не согласен. Он готов только с уверенностью резюмировать, что устроенное Керженцевым – «просто блажь! Блажь!», а его странные планы убийства из ревности невозможны, безосновательны, потому что «никого и никогда не любил Керженцев и любить не может» (V, 108).

С появлением Керженцева в следующем сценическом эпизоде начинается игра – та, самая, которая, по его мнению, «может быть только в жизни». Очередная маска Антона Игнатьевича: он утомленный, нездоровый человек, с расстроенными нервами, который намерен отправиться «в санаторию», пришел с добрыми чувствами – принес подарок крестнику. Керженцев и своих собеседников вовлекает в игру, как раньше вовлек Татьяну Николаевну в тот памятный ей разговор на «острые», нежелательные темы. И теперь она вынужденно играет роль внимательной, радушной хозяйки, ее муж – заинтересованного собеседника и друга.

Но они уже знают о безумных выходках Керженцева, боятся его, чувствуют, что его «тихий голос», который все больше раздражает Савелова, его молчание, которым он отвечает на вопросы приятеля, его «темное лицо» скрывают тайное и страшное намерение. Действие как будто раздваивается, расщепляется на видимое, реальное, и внутреннее, скрытое, и какое-то время под внешней благопристойностью таится страшное напряжение всех участников сцены. Оно дает о себе знать, прорывается на поверхность: в нерешительности Татьяны Николаевны, которой страшно отлучиться из комнаты, чтобы заглянуть в детскую, в ее старании свести разговор на нейтральные темы, в тех предостерегающих знаках, которые она делает мужу, в попытке Федоровича какими-то бессмысленными вопросами отвлечь внимание на себя, наконец, во все более нарастающих раздражении и резкости Савелова. Действие строится по принципу крещендо: от нарочито приветливого приема – к откровенной, несдерживаемой враждебности (у Савелова), от тихого голоса, спокойного тона – до презрительного смеха и внушающего приказа (у Керженцева); от взаимного притворства – к сбрасыванию всех масок.

В определенный момент Керженцев, все более возбуждаясь, уверенно, страстно, высказывает свои убеждения, выражает свое жизненное кредо, свою любовь к одиночеству с его мыслями и презрение к суете жизни с ее человеческим интересами. Он говорит возбужденно, сопровождая свою речь презрительным смехом, воодушевляясь до патетики: «Моя мысль послушна мне, как меч, острие которого направляет моя воля. Или ты, слепой, не видишь его блеска? Или ты, слепой, не знаешь этого восторга: заключать вот здесь, в своей голове целый мир, распоряжаться им, царить, все заливать светом божественной мысли!» Он гневно и убежденно будет утверждать свою страстную веру в мысль, в ее колоссальную созидающую и разрушающую силу: «сила ее равна силе всех машин в мире! <…> мысль может буравить камень, жечь дома» (V, 113-114), может, как и продемонстрирует после этих слов Керженцев, подчинять себе, подавлять чужую волю и практически – убивать.

Возможно, именно в этот момент уместным будет вспомнить, что Антон означает «состязающийся», «вступающий в бой», а Игнатий – «огненный». И если иметь в виду существующую в литературе традицию (которой Андреев, безусловно, был не чужд) наделять персонажей значимыми именами, в какой-то степени их характеризующими, то имя-отчество Керженцева передает его опасную, разрушительную («огненную») силу, страстность и готовность к борьбе-состязанию за утверждение своей идеи. Алексей, «защитник», в данном случае защитить себя ни словом (его ответные реплики вялы и неубедительны), ни действием не способен. В сцене убийства никто не может противостоять Керженцеву, его властному приказу, его покоряющей силе, все заворожены, поражены страхом: «Татьяна Николаевна и Федорович в столбняке» (V, 114), а Савелов безропотно подчинится гипнотическому взгляду убийцы и опустит руку, уже поднятую для защиты.

Следующая (четвертая) картина начинается с представления торжествующего победу Керженцева, убежденного, что он безупречно осуществил свой эксперимент, блестяще справился с «ролью» («И я играл великолепно <…>», – скажет он своей экономке, вернувшись к себе после преступления (V, 116)) и уничтожил соперника, позволившего себе усомниться в силе его мысли. Однако ремарка непосредственно указывает на явное несовпадение представления Керженцева о себе и того, каким он видится со стороны: «Думает, что у него очень беззаботный и веселый вид <…> Вид его почти страшен, но он думает, что он спокоен» (V, 116). Если раньше (во второй и третьей картинах) актеру нужно было сыграть притворяющегося Керженцева, то теперь – человека, который незаметно для себя оказался во власти «неизвестных играющих сил», а его подчиненная разуму, строго продуманная игра, превратилась в неподвластные ему «игры разума». Сценическими средствами необходимо выявить противоречие между самосознанием, самооценкой героя и тем, каков он в реальности; показать несоответствие субъективного и объективного планов персонажа, то есть дать то самое знание «изнутри» и «извне», о котором писал Андреев.

Знание о герое «извне» выражается в испуге его слуги, недоумении, растерянности и страхе экономки: им ничего не известно об «эксперименте» Керженцева, но им очевидно то, что пока неведомо ему самому: «вид его почти страшен». Они, собственно, и нужны в этой сцене, чтобы обеспечить взгляд со стороны, передать тот ужас, который несет в себе и вселяет в других герой, пока еще уверенный в своей безупречности и в своем успехе.

В дальнейшем картина будет строиться по «монодраматическому» принципу, согласно которому максимально полно раскрывается внутреннее состояние героя, единственного в этот момент действующего лица. Происходящее на сцене – выражение «внутреннего спектакля», а значит, весь изображаемый мир становится воплощением сознания протагониста; звуки и предметы, утрачивая свои неподвижно-безразличные, нейтральные очертания, воспроизводятся в их субъективном восприятии, становятся проекцией переживаний героя. Подобным образом построенная («монодраматическая») сцена рассчитана на зрительское восприятие происходящего с точки зрения персонажа, на их максимальное эмоциональное сближение, что позволяет зрителю вместе с героем пройти путь от сознания им собственного торжества (в начале четвертой картины) – к мучительному переживанию вопроса-загадки о безумии и мысли (в финале): «А весьма возможно, что – доктор Керженцев действительно сумасшедший. Он думал, что он притворяется, а он действительно – сумасшедший» (V, 117). Увлекает зрителей в данном случае не сочувственный порыв, не глубокое сопереживание: вряд ли можно проникнуться симпатией к холодному цинику и иронику. Увлекает мощь и сила этой натуры, его страстная убежденность в своей идее и тот трагический конфликт, который разворачивается в глубинах личности.

В своем кабинете, давно им обжитом, населенном знакомыми вещами, на «родине» мысли Керженцев проделывает привычные ему действия: пьет вино, ложится на диван, «зажигает лампочку на столике у изголовья», берет в руки книгу. Но вещи, с которыми он взаимодействует, вдруг начинают вести себя иначе, они как будто изменили своему хозяину: вино теряет вкус (знаток и

ценитель, он «выпивает размашисто и быстро» (V, 117)), книги, столь им почитаемые, падают из рук, а включенная привычным жестом электрическая лампочка не освещает ни книжные страницы, ни уединенный кабинет, а только лицо Керженцева, чей вид «почти страшен».

Бой часов – нейтральный в обычной ситуации – звучит тревожно, словно пробуждая героя, каждым ударом вбивая в его сознание страшный вопрос: а, может быть, он действительно безумен? И в этот момент впервые осознанного сомнения привычный мир, построенный на непоколебимо твердом основании мысли, рушится – вещи кружатся и падают. Он «останавливается и, простирая руки, как бы удерживая на месте кружащиеся вещи, все падающее, почти кричит», пытаясь остановить эту круговерть, вернуть все на свои обычные места, восстановить прежний порядок в своем кабине и в своем внутреннем «я»: «Стой! Все стой!» И тем же возгласом он попытается остановить пульсирующую мысль-догадку о собственном безумии: «Стой, стой! Погоди же! Да не надо же сводить себя с ума <…> » (V, 118).

Самораскрытие героя в этой сцене происходит, прежде всего, в репликах, которые с определенного момента (уход экономки) становятся монологом: у Керженцева нет собеседника, даже такого безмолвного и бесстрастного как Крафт. Однако речь его диалогически ориентирована (синтаксически это выражено обилием вопросительных конструкций), и его партнерами в этом диалоге будет, во-первых, Джайпур (или пустая клетка – он то видит, то не видит в ней своего умершего от тоски питомца), которого он несколько раз призывает быть свидетелем его «торжества». Во-вторых, сам Керженцев, обращающийся к себе или, как ему кажется, к кому-то другому, от него отчужденному, к своему невидимому «двойнику», который «чужим и хитрым голосом» произносит: «Он думал, что он притворяется, что он притворяется, а он действительно сумасшедший» (V, 118).

Реплики Керженцева представляют собой внутренний монолог, причем выраженный в крайней, предельной своей форме – «потока сознания». В этом «потоке» – короткие, оборванные фразы, бесконечные повторы одних и тех же

слов и сочетаний, переход от одной мысли к другой, возникающей по ассоциативному принципу, и в то же время – постоянное возвращение к тем образам и впечатлениям, что крепко владеют сознанием. Напряженность, нервная взвинченность, состояние неуравновешенности героя передается синтаксически: восклицательные знаки вертикальными линиями перерезают строчки, разрубая и так короткие фразы, стягивая их до одного громко и резко произнесенного слова.

Кроме того, при синтаксическом оформлении реплик Керженцева многократно используется тире – знак, вариативный в своем применении и выполняющий в предложении разнообразные функции. В данном случае тире используется без учета существующей нормативности, однако в своем первоначальном значении: в старых грамматиках тире называли «молчанкой» или мыслеразделительным знаком. Иными словами, здесь пауза, но особая – напряженная, экспрессивная. И эта пауза разделяет даже не мысли, а фрагменты: мысль, оформленная в законченное, логически выстроенное высказывание, для героя сейчас невозможна. Нет течения мысли, есть хаос, из которого отдельные обрывки слов-мыслей словно выталкиваются на поверхность.

Характер речи, способ говорения Керженцева, его движения и жесты, определяются ремарками. Пластический рисунок образа, так же как и вербальный, создаются яркими, резкими мазками, без нейтральных красок. «Говорит повышенно громким голосом», «сильно жестикулируя», «громко смеется», «громко напевает»; ходит по комнате «быстро», «твердо ступая», «делает несколько кругов» – так представлен Керженцев в первой части картины – до момента трагического «прозрения». Он несколько раз с удовольствием вспоминает главный эпизод, миг своего торжества: свой обращенный к Савелову внушающий взгляд и уверенный голос, которым безропотно покорился противник. Об этом он рассказывает своей испуганной экономке: «Талантливый прием! Надо только смотреть в глаза, надо только смотреть в глаза и…» (V, 116). С этим же обращается к только ему видимому

собеседнику в пустой клетке: «Опусти руку, – сказал я. И он – опустил, Джайпур! Обезьяна – он опустил руку!» (V, 117. Наконец, еще раз проживает эту сцену в своем воспоминании: будучи молчаливым и неподвижным, он «смеется, не открывая глаз, как во сне. Слегка приподнимает и опускает правую руку» (V, 117). Это последнее сладостное мгновение торжества. Центральный эпизод картины точнее было бы назвать не «прозрением», а «сомнением», которое, вдруг явившись, уничтожило спокойствие триумфатора и внедрило в его сознание изнуряющий и неотвязный вопрос. И если раньше все мысли Керженцева были сосредоточены на состоявшемся и, как ему казалось, удачном эксперименте, теперь возникает другая «неподвижная идея» – загадка о безумии, требующая разрешения. С этого момента изменяется характер движений и жестов героя, а также манера речи. Если раньше они выражали возбужденность и чрезмерную уверенность в себе, то теперь – растерянность, смятение, ужас перед вдруг осенившей сознание догадкой: его «движения нелепые, дискоординированные», он то «судорожно мечется по комнате», то «осторожно подкрадывается»; характер речи неустойчивый: он то «кричит», то «бормочет», то произносит слова «медленно», «странно и пусто, как бы чужим голосом» (V, 117-118).

Таким образом Андреев выделяет главный эпизод картины: момент открытия героем в себе не только рационального, божественно разумного начала, но и стихии таинственного подсознания, той до поры не ощущаемой «бездны» внутри человека, которая заявляет на него свои права. Момент схлестывания, подлинно трагического столкновения могущественных сил, «полем битвы» которых становится он сам – Антон Игнатьевич Керженцев.

В этой разворачивающейся с возрастающим напряжением кульминационной сцене, где внутреннее действие достигает своей высшей точки, автор использует все возможные художественные средства для создания собственно монодраматического эпизода: предметный мир непосредственно соотнесен с внутренним состоянием героя, является живым воплощением его переживания, содержание реплик и их построение передают поток сознания

персонажа; ремарки (которые по мере развития действия возрастают количественно и приобретают все большее значение) детально воссоздают его пластику и характер речи.

Пятая картина (третий акт), согласно композиционному принципу пьесы, представляет нам Керженцева «со стороны», «извне», в данном случае – с точки зрения докторов больницы для душевнобольных, где и происходит действие. Они говорят о своем новом пациенте, с которым только что случился припадок, разговор их спокойный, неторопливый, время от времени они улыбаются или тихо смеются. Смех докторов и «служащих в больнице» – это смех людей, которые среди «воющих, ползающих в клетках» несчастных безумцев должны сохранить рассудок и человечность. Их смех – тихий, мягкий, добродушно-снисходительный к пациентам, смех, объединяющий, сближающий людей, которым приходится каждый день иметь дело с болезнью и страданием, слышать отчаянный, звериный вой безумца (этот вой больного Корнилова, что время от времени раздается в клинике, от которого тяжело и тоскливо и докторам, и пациентам, создает напряженную атмосферу скорбного дома для умалишенных).

Главная, наиболее значительная фигура (и в больничном коллективе, и в структуре пьесы) – доктор Семенов. Добродушный, спокойный, по-доброму снисходительный и к больным, и к своим коллегам, ироничный по отношению к себе – такой не похожий на Керженцева, он в какой-то степени его «двойник». Этот старый и мудрый профессор, когда-то, подобно своему пациенту, ступивший на путь научного познания, рационального постижения истины, пришел, однако, к совершенно иным выводам и должен признать, что мысль не всесильна и не способна открыть тайну человеческой психики. И все его высказывания сводятся, по большому счету, к известной сократовской мудрости: я знаю, что ничего не знаю. И вместо авторитетных и научно обоснованных суждений, четких формулировок и обозначения диагноза Керженцева доктор Семенов прибегает к расплывчатым, неопределенным, иногда ироническим замечаниям: «странный <…> Это еще не сумасшествие,

вон и про меня рассказывают, что я странный; да и кто не странный-то?» (V, 122). Как это напоминает не медицинскую, а художественную «истину»: «Я странен, а не странен кто ж?» И все размышления, сомнения, попытки найти ответ покрываются и итожатся однозначно многозначительным высказыванием: «дело <…> в том, что – человек я есмь! Человек» (V, 123).

Своеобразный докторский консилиум (пятая картина) ничего не проясняет относительно состояния Керженцева, более того, провоцирует вопрос, выходящий за медицинские рамки обсуждения его диагноза, – вопрос о душевном здоровье обитателей клиники, не только пациентов, но и врачей. И доктор Прямой, беседуя с профессором, «задумавшись», произнесет: «а кто я сам-то, если хорошенько рассмотреть». И Семенов сомневается: «да и кто не странный-то?», и, может быть, все «давно уж с ума посошли» (V, 122). Впоследствии (шестая картина) об этом выскажется и Керженцев, заметив, что «все доктора уже наполовину сумасшедшие» (V, 125). Доктор Прямой (его серьезность и способность замирать, вдруг захваченным какой-то идеей, выдают и в нем будущего приверженца мысли, одинокого скитальца по ее лабиринтам) задумывается о «непрочной механике» сознания, его страшит возможность незаметно для себя перейти ту грань, которая разделяет разум и безумие, психическое здоровье и душевную болезнь. Критерии здоровья и безумия (как и всякое основание для каких-либо выводов) может определить только разум. Но разум способен доказать что угодно, может утверждать и обосновывать взаимоисключающие положения. Круг замыкается – выхода нет? «При всей силе моего ума… Я теперь не могу решить, был ли я сумасшедший или здоровый. Грань потеряна. О, подлая мысль, – она может доказать и то, и другое, а что же есть на свете, кроме моей мысли?» – восклицает Керженцев (V, 132).

В третьем действии (шестая картина) перед нами человек, пребывающий в состоянии непрекращающейся внутренней работы: «Притворялся ли я сумасшедшим, чтобы убить, – или я действительно был сумасшедшим, только потому и убил?» – на этом неизбывном и неразрешимом вопросе

сосредоточены все внутренние силы, вокруг этого вопроса блуждает его тоскующая мысль, не способная найти ответ.

Этот вопрос отчаявшийся Керженцев обращает к Маше: «Скажите по чистой совести: я сумасшедший или нет?» (V, 126), а затем – к Татьяне Николаевне. Для Маши он – здоровый. Впрочем, для нее и вовсе сумасшедших нет: Маша здесь, среди безумных, «воющих» и «ползающих» ведет себя так, словно вокруг «луг с цветами». Ее отношение к Керженцеву – как к прошедшему трудный путь, бесконечно уставшему человеку: «Прилягте на постельку, отдохните…», или как к ребенку: «гладит его по волосам», рассказывает «как маленькому – про волка» (V, 127-128). Главное в ней – сочувствие к человеку, страдающему, а значит, нуждающемуся в сострадании, в ее легкой руке, в ее ласковой доброте, она даже нравственных оценок не делает: на признание Керженцева в том, что он убил, скажет спокойно: «Значит так хотели» (V, 126).

Точка зрения Татьяны Николаевны будет высказана совершенно определенно: убитая горем, вдруг быстро постаревшая женщина уверена в сумасшествии Керженцева. Их диалог надрывный, мучительный, их высказывания противоречивы. Она винит себя, но хотела бы простить убийцу, однако это прощение ей не дается. Он утверждает, что ценит только свое мнение, но будет умолять ее сказать правду и, получив ответ, не поверит. Разговор с Татьяной Николаевной не дает ни успокоения, ни разрешения. Финал последнего действия практически дублирует конечный эпизод предшествующего: перед нами герой, схвативший себя за волосы, разрывающий одежду (второе действие), он «бешено стучится кулаками», «хватается за голову, вцепляется руками в волосы» (третье действие). Последняя (шестая) картина являет бесплодные усилия интеллекта, попытки героя понять, что руководило его поступками: острая и точная мысль или одержимость маньяка. Кружение мысли, движение по кругу, и неизменное возвращение к тому состоянию, когда в его сознании впервые возник этот трагически неразрешимый вопрос.

Разорвать этот круг, освободиться от «капканов» мысли, которые, как заметил Семенов, «понастроил» Керженцев, возможно только, если его «к людям припустить». «По моему мнению, ему действительно каторгу надо, хорошую каторгу лет на пятнадцать. Пусть проветрится, кислородцем подышит» (V, 122), – скажет мудрый профессор, полагая необходимым для Керженцева то, что считал спасительным для Раскольникова Порфирий Петрович: «<…> отдайтесь жизни, прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, – прямо на берег вынесет и на ноги поставит <…> Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» [1]

Это значит, что герою нужно приобщиться к «живой жизни» в ее естественном течении, с ее заботами, страданиями, житейскими обстоятельствами и человеческими интересами, что откроет в нем иные, не только мыслительные, рациональные, грани его существа. Разум не должен быть одинок, не должен подавлять другие уровни человеческого «Я», иначе замкнутая на себе мысль, не поддержанная другими природными силами человеческого естества, обречена. Разомкнуть индивидуалистическое сознание способна только «живая душа человека», которая «справляет свои людские дела»[2] – любви, сострадания и милосердия. А значит, нужен «бессловесный ангел» Маша, ничего не умеющая ни понять, ни объяснить, но способная всех оделить своим ласковым взглядом и ласковым прикосновением, теплой человечностью и естественной добротой. То «драгоценное» и «спасительное», что смутно прозревает в Маше Керженцев, – это ее сострадание и милосердие, ее всепобеждающая человечность. Символическое выражение этого единственного спасительно пути – больничные двери, которые она, вопреки правилам, оставляет открытыми. Но двери закрывают, захлопывают, запирают, на них установлены замки, а на окнах решетки – и выхода нет. Маша

[1] Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 5. С. 434-435.

[2] Строчка из стихотворения Н. Заболоцкого, который в конце своего творческого пути, в 1950-е годы, создает «поэзии души», выражает в своих стихах близкие андреевским мысли, противопоставляя холодную бесчеловечную мысль живой и чувствующей душе. См. об этом: Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века: Очерки. СПб., 1996. С. 485-529.

противопоставлена, на чем настаивал автор, не только Керженцеву, но и всем другим персонажам: их разуму или безумию, между которыми, как выясняется, не всегда удается провести четкую грань, противопоставлены ее нерассуждающая любовь, человеческая теплота и милосердие. Так же как в и загадочном андреевском «Реквиеме», пустоте мира и обреченности человека будет противопоставлен крик отчаяния и последней надежды – «Милосердия! Милосердия!»

Таким образом, драма Андреева обнаруживает стройность и строгость композиции, соотнесенность частей, уместность и содержательность сценических реалий, согласованность тем, созвучие мотивов, словом, обладает достоинствами «соразмерности и сообразности», которые Пушкин, как известно, полагал основой истинного художественного вкуса и которые позволили Ф. Сологубу восхищаться «совершенною стройностью построения» «Мысли»[1].

Автор также полагал, что его новая драма – произведение цельное, законченное, художественно самодостаточное, не требующее в ходе постановочного процесса никаких авторских пояснений и специальных комментариев. Более того, Андреев считал, что в его пьесе есть все, чтобы строго и четко намеченные в ней контуры будущего спектакля приобрели сценическую зримость и живой нерв актерского воплощения. Об этом он сообщает в письме к Немировичу-Данченко: «Насколько я соображаю пьесу, в ней все ясно и бесспорно – трудно, но ясно. <…> И никаких особых авторских толкований, в сущности, не требуется, а нужен только режиссер-штурман, который проведет по фарватеру. Вехи и все знаки на местах, дело в твердой руке, которая будет держать румпель, а такая рука есть. Нужно не толкование, повторяю, а именно работа, детальная разработка каждого момента и характера, установление темпа – и что здесь я могу добавить к тому, что сделаете Вы? Нихтс!»[2]

---

[1] Сологуб Ф. Два слова о «Мысли» // Дневник писателей. 1914. № 2. С. 48.

[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 25 дек. 1913 г., Ваммельсу // Письма

Уверенный и в твердой режиссерской руке, и в бесспорной ясности «Мысли», Андреев с легким сердцем отдает ее Немировичу-Данченко, уверяя его в необходимости поставить пьесу в текущем сезоне (1913-1914) и таким образом дать ей жизнь практически одновременно с публикацией второго «Письма о театре».

Немирович-Данченко, несмотря на все трудности и сомнения, связанные с «Екатериной Ивановной», по-прежнему интересуется драматургией Андреева, верит в его творческие силы: «Теперь у меня сложилась *мечта*: ставить Вашу пьесу – прекрасную по *всем линиям.* Я дождусь ее <…>»[1]. «Очень вы меня растревожили Вашей надеждой, что я напишу совершенную драму», – отвечает Андреев в письме к режиссеру от 31 октября 1913 года, там же рассказывая о намерении начать работу над «Мыслью»[2]. Идея создания совершенной драмы, которую обычно связывают исключительно с «Собачьим вальсом», ищет своего воплощения прежде всего в «Мысли». Пьеса, таким образом, станет ответом драматурга на своеобразный, выраженный Немировичем-Данченко запрос театра в художественно совершенном произведении[3].

«Мысль» способна была заинтересовать режиссера возможностью продолжить и, может быть, углубить тему, затронутую в недавно поставленном им «Николае Ставрогине» (1913). Роман Достоевского «Бесы» (хоть и лишенный целостности и воплощенный в сценических «отрывках», что неизменно отмечали рецензенты) неизбежно ставит вопрос об одержимости человека идеей, о мысли, которая управляет сознанием, подчиняет себе волю, требует осуществления, становится действием. Как указывает И. Соловьева, в спектакле по Достоевскому передавалось ощущение, «сколь незащищенной

Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 242.

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Октябрь после 23-го, 1913 г., Москва // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 369.

[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 31 окт. 1913 г. // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917) . С. 237-238.

[3] Текст на с. 202-203 опубликован в статье: Булышева Е.В. Пьеса Л.Н. Андреева «Мысль» в Московском Художественном театре // Вестник СПбГУКИ. 2016. №1 (26). С. 118. Здесь с изменениями дополнениями

оказывается жизнь перед атакой осатаневших, обезумевших идей»[1]. Пьеса Андреева, в которой проницательному критику виделась «трагедия доктора Керженцева и сквозящая сквозь нее широчайшая общая трагедия мысли»[2], соответствовала направлению идейно-художественных поисков режиссера.

В процессе репетиций, как и в случае с «Екатериной Ивановной», Немирович-Данченко испытывает опасения относительного судьбы создаваемого спектакля и сообщает Андрееву о своих «грустных» предчувствиях. В том же письме (от 3 марта 1914 года) режиссер высказывает сомнения в способности актеров овладеть психологическим материалом андреевской пьесы и сетует на отсутствие в театре единомышленников: «Увы, наши актеры так страшно далеки от настоящей психологии, что я часто думаю <…> нет ли тут какого-то огромного недоразумения? Вспоминаю Вашу статью («Письма о театре» - В.Б.) нет ли тут какой-то курьезной идеализации как с Вашей, так и с моей стороны? Есть ли кроме меня еще в театре хоть одно лицо, в этом смысле нам родственное?»[3] .

Сомнения сменяются чувством творческой радости, предощущением успеха, вплоть до намерения не считаться с зрительской оценкой предстоящего спектакля: «Пока я торжествую <…> Буду ли я так же торжествовать, когда зала наполниться биржевой публикой, не знаю, но если бы сегодня предстоял даже полный неуспех, я не считал бы, что это поражение <…>». Режиссер уверяет автора, что в его пьесе театр достиг «проникновенной простоты», «насыщенной настоящей психологией, живой и полной чувства в каждом слове»[4].

Премьера спектакля (после 63 репетиций) состоялась 17 марта 1914 года. Главную роль доктора Антона Игнатьевича Керженцева исполнил

---

[1] Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. С. 199.
[2]Эфрос Н.Е. «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1914. 19 марта (№ 75). С. 2.
[3] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 3 марта 1914 г. // Цит. по: Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 209. С. 217.
[4] Там же.

Л.М. Леонидов. Также в спектакле были заняты: Е.Б. Вахтангов (Крафт), И.Н. Берсенев (писатель Алексей Константинович Савелов), В.В. Барановская (Татьяна Николаевна), Г.М. Хмара (писатель Федорович), Н.В. Крестовоздвиженская (Саша, горничная Савеловых), Ф.В. Шевченко (Дарья Васильевна, экономка Керженцева), А.Д. Попов (Василий, слуга Керженцева), В.В. Лужский (Евгений Иванович Семенов, профессор), Н.Г. Александров (Иван Петрович), С.В. Попов (Сергей Сергеевич Прямой), В.П. Базилевский (Третий врач), В.В. Соловьева (Маша, сиделка), М.А. Успенская (Васильева, сиделка), А.Т. Василькова, А.А. Шереметьева (сиделки), В.К. Туржанский (служитель в больнице), М.М. Елизаров, В.Л. Елисеев (служители). Художники: К.Н. Сапунов и А. Петров.

После премьеры чувство уверенности и ощущение творческой победы, о которых Немирович-Данченко писал автору после успешных генеральных репетиций, сменяются у него на «отвратительное настроение». Он сетует на публику, ничего не способную понять и, главное, – на отсутствие убежденности, «что все на сцене так, как надо»: «Когда я убежден, я спокоен и героичен. Вчера этого не было. <…> Главное, что я сам думаю, что как в исполнении оказались н е в е р н о с т и, искривляющие прямую между сценой и зрителем, так и в пьесе есть места, на сцене непреодолимые»[1] .

Реакция критики на спектакль была, в основном, резко, иногда вплоть до грубости, неодобрительной, рецензенты словно соревновались в «остроумии», придумывая каламбуры и награждая пьесу уничижительными эпитетами. «Кто внушил театру мысль поставить “Бесы” – неизвестно. Но несомненно, что бесы внушили театру “Мысль”», – иронизировал рецензент киевской «Вечерней газеты»[2], а П. Конради в «Новом времени» шутил: на сцене МХТ поставлены «”Бесы” без бесов, “Трактирщица” без трактирщицы, “Мысль” без мысли»[3].

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 18 марта 1914 г. // Цит. по: Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913-1917). Примечания. С. 298.

[2] Цит. по Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. С. 218.

[3] Конради П. «Мысль» г. Л. Андреева // Новое время. 1914. 12 апр. (№13678). С. 14.

Нет нужды приводить другие подобные и значительно более резкие высказывания, заметим лишь, что они показались неоправданно жесткими и несправедливыми даже некоторым критикам. Так, С. Глаголь, перечитавший «все написанное о “Мысли” газетами», резонно заметил, что «так травить человека и обзывать его творение “грязною слякотью мозгов”» можно, пожалуй, за какую-нибудь «возмутительную порнографию» или «преступную идею», которых у Андреева, конечно, не обнаруживается[1].

Другая тенденция критической мысли в отношении спектакля состояла в известном уже по «Екатерине Ивановне» выражении одобрения работы театра и упреков в адрес пьесы. Безусловно, были и критики (Н.Е. Эфрос, С. Глаголь) с уважением и заинтересованностью относившиеся к андреевской пьесе, стремившиеся понять и авторский замысел, и его сценическую интерпретацию. Но чаще звучали другие голоса: «Все недостатки и все недочеты должно отнести в полной мере лишь за счет автора: актеры в провале “Мысли” не виноваты», – утверждал Ю. Соболев[2]. А.А. Койранский объявлял о том, что «Мысль» поставлена «превосходно, и едва ли можно ее поставить лучше»[3] . А Л.Я. Гуревич, хотя и находила спектакль отягощенным «тяжкими несовершенствами», все же видела в нем «крупное художественное явление», созданное вопреки «мучительной уродливости этой пьесы»[4]. При этом критики единодушно восторгались игрой Л.М. Леонидова, создавшего яркий, запоминающийся образ Керженцева, считали эту роль самым замечательным и значительным достижением спектакля и одной из лучших в его актерском списке («равным по силе выразительности и глубине переживаний»[5] называли созданный актером образ Мити Карамазова).

---

[1] Глаголь С. Нечто о «Мысли» // Столичная молва. 1914. 26 марта (№ 360). С. 4.
[2] Соболев Ю. «Мысль» Л. Андреева // Рампа и жизнь. 1914. № 12 (23 марта). С. 8.
[3] Койранский А.А. «Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра // Утро России. 1914. 18 марта ((№ 64). С. 5.
[4] Гуревич Л.Я. Гастроли Художественного театра: «Мысль» Л. Андреева // Речь. 12 апр. (№ 98). С. 6.
[5] Одинокий Дий [Туркин Н.В.]. Записки театрала: «Мысль» Леонида Андреева. В чем сущность трагедии // Московский листок. 1914. 18 марта (№ 64). С. 3.

Многочисленные рецензии дают представление об этом, действительно, уникальном, своеобычном, внушающем глубокий интерес Керженцеве-Леонидове «с его красивым, умным, породистым лицом», его глазами, в которых «горела не знающая отдыха, страдальческая жизнь» (Гуревич)[1]. «В Керженцеве г. Леонидов показал все лучшие стороны своего артистического “я” – свою естественность и живость в диалогах, разнообразие интонаций и приемов, а, в особенности, редкой силы темперамент.

Он своим исполнением все время держал в напряжении внимание зрителей, ни разу не спавши с тона, зажигая своим огнем и своих партнеров. Нельзя не отметить очень яркого, характерного грима: так и запоминается этот огромный выпуклый лоб мыслителя, сдавленный в висках» (Бэн)[2] . «Когда Керженцев вел свои разговоры в первой картине со своим молодым скорбным другом <…> когда во второй картине вел сложный разговор с женою намеченной жертвы <…> г. Леонидов был на вершине сценического мастерства и сценической правды. Следить за каждым его словом и движением его лица, так преображенного счастливым гримом, было в высокой степени интересно. Затем, когда роковая грань была уже перейдена, когда Керженцев – очевидный сумасшедший, актер потратил столько нервов, столько силы, что не было возможности не отвечать ему, не волноваться, не ужасаться. Была острая боль от его игры, особенно после убийства, когда Керженцев начинает гоняться сам за собой, бегает по кабинету, все сужая круги, точно вот-вот и подлинно сам себя догонит, когда затем смотрит в зеркало, когда произносит страшные слова о том, что “а ведь доктор Керженцев сошел с ума”. Тут масса великолепных деталей, добытых не то наблюдением, не то напряженной фантазией. И громадный общий подъем» (Эфрос)[3].

---

[1] Гуревич Л.Я. Гастроли Художественного театра: «Мысль» Л. Андреева // Речь. 12 апр. (№ 98). С. 6.

[2] Бэн [Назаревский Б.В.]. «Мысль» // Московские ведомости. 1914. 18 марта. С. 2.

[3] Эфрос Н.Е. «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1914. 19 марта (№ 75). С. 2.

Критики отмечали, что роль Керженцева, не просто главная, по сути, – единственная в спектакле, все остальные персонажи казались мелкими, незначительными, невыразительными: «Единственное лицо в пьесе – доктор Керженцев» (Эр. Печерский)[1]; он «настолько господствует над другими, что о последних забываешь <…>» (И.Н. Игнатов)[2]. «Г. Леонидов был центром вчерашнего спектакля. Он вынес на себе главную его тяжесть и, в сущности, его одного смотрели. <…> Единственно у него роль в этой монодраме и единственно он превосходен» (Смоленский)[3]. Это обстоятельство нисколько не противоречило андреевскому замыслу, напротив, соответствовало авторской интенции, поскольку пьеса задумана и воплощена как моноцентрическая, и все ее построение, и система персонажей, и сценические реалии, и характер диалогов – все подчинялось задаче выявления интеллектуального и психологического содержания главного героя, диалектики его мыслей и внутренних состояний. И внимание режиссера сосредоточивалось на том же: Немирович-Данченко писал во время репетиций: «99/100 работы идет на главную фигуру»[4]. В результате, фигура Керженцева властно приковывала к себе внимание, безраздельно владела зрительским интересом. Подобная ситуация повторится в постановке «Мысли» парижским театром «Лютес» в 1961 году. Режиссер и исполнитель главной роли Лоран Терзиев признавался, что, несмотря на стремление сосредоточиться не на образе главного героя, а на создании актерского ансамбля, позволившего раскрыться молодым исполнителям, в центре спектакля все же оказался доктор Керженцев, чья «монолитная сила подавляет остальных персонажей»[5]. Таким образом, масштаб личности героя, его своеобразие, сила его притяжения и влияния, внутренняя мощь этой незаурядной натуры – все эти свойства были воплощены в герое

[1] Печерский Эр. [Павчинский Э.И.]. «Мысль» // Раннее утро. 1914. 18 марта (№ 6). С. 5.
[2] Игнатов И.Н. «Мысль» (Московский Художественный театр) // Русские ведомости. 1914. 18 марта (№ 64). С. 4.
[3] Смоленский [Измайлов А.А.]. Гастроли Московского Художественного театра: «Мысль» Л.Н. Андреева // Биржевые ведомости. 1914. 11 апр. (№ 14096). Веч. вып. С. 4.
[4] Цит. по: Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. С. 216.
[5] См. об этом: Чирва Ю.Н. Комментарии // Андреев Л.Н. Драматические произведения. Т. 2. С. 526-527.

пьесы, а талантливый актер (будь то Леонидов или Терзиев) умел их выявлять и представлять сценически, в незаурядности Керженцева находил возможность проявления своего актерского дарования.

Подчас критики писали об игре Леонидова, как будто позаимствовав слова из андреевского «Письма о театре»: «Леонидов играет или лучше сказать живет на сцене Керженцевым – удивительно» (Глаголь)[1]; «слово «играет» почти совершенно не подходит к тому, что делает на сцене талантливый артист. <…> Чувствуется, что он принял эту роль, как принимают судьбу, неизбежность» (Койранский)[2]. Напомним: Андреев в «Письмах» принципиально отграничивал игру «от того художественного процесса воссоздания живых людей, который составляет основу творчества психологического. <…> Творя образы психологические, художник должен быть абсолютно искренен, не только верить, но и знать, что вот именно таковой-то изображаемый, с этим именно носом, с этой именно душой действительно существует <…>» (VI, 530)[3].

Казалось бы, в этом отношении все складывалось в соответствии с андреевскими представлениями о взаимоотношении актера и персонажа в панпсихическом театре: Леонидов, сумев перевоплотиться в своего героя, не исполнял свою роль – он явил всем Керженцева настолько убедительно, что, как скажет автор, «в мире стало больше одним живым человеком»[4].

Однако всеми без исключения признанная талантливая игра Леонидова способствовала тому, что в сценической версии «значение пьесы только умалилось»[5]. Эту парадоксальную ситуацию описал Н. Эфрос: «И чем актер

---

[1] Глаголь С. Нечто о «Мысли» // Столичная молва. 1914. 26 марта (№ 360). С. 4.
[2] Койранский А.А. «Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра // Утро России. 1914. 18 марта ((№ 64). С. 5.
[3] Текст на с. 204-209 опубликован в статье: Булышева Е.В. Пьеса Л.Н. Андреева «Мысль» в Московском Художественном театре // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 1 (26). С. 119. Здесь с изменениями и дополнениями.
[4] Леонид Миронович Леонидов: Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка. Записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.М Леонидове. С. 286.
[5] Эфрос Н.Е. «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1914. 19 марта. С. 2.

играет лучше, тем непременно хуже. Оттого, что г. Леонидов играл особенно хорошо, сильно, правдиво, с великою глубиною и правдою переживаний, – трагедия мысли, какую хотел дать Леонид Андреев, вышла особенно незначительною, пустою. Г. Леонидов был как будто лучшим другом драматурга, – и оттого он был в действительности его и его пьесы худшим врагом»[1]. Талантливый артист сумел передать незаурядность и силу личности своего героя, убедительно воплотить страдания и метания безумца, «ужас» сумасшествия, но не трагедию мысли «гордого одинокого сверхчеловека»[2]. Представление о Керженцеве-Леонидове дают многочисленные высказывания критиков, словно повторяющие друг друга: «<…> нам был показан лишь патологический случай, лишь клиническая история болезни» (Ю. Соболев)[3], «случай из практики психиатра» (Коль-Коль)[4]. «Конечно, писать об его исполнении надо не рецензенту, а психиатру. Это великолепная история болезни… Не забыть этих глаз, этих рук, этого крика» (Як. Львов)[5]. «Как актер он может быть в полной мере горд, – он показал себя во весь рост; очень немного актеров теперь могли бы так сыграть сумасшедшего Керженцева» (Коль-Коль)[6]. Леонидову ставили в заслугу, что изображенное им сценическое безумие оказалось более впечатляющим, чем в пьесе: актер «вложил в роль безумца именно ту жуть, которую не осилил в тексте автор»[7].

Произошло то, чего опасался Андреев еще в период создания пьесы: «В «Мысли» есть одна опасность: сила и захват настроения безумного, если это писать вовсю, не стесняясь, то можно дать вещь просто недопустимую для

---

[1] Эфрос Н.Е. «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1914. 19 марта. С. 2.

[2] Solus [Арабажин К.И.]. К постановке «Мысли» Андреева // Биржевые ведомости. 1914. 11 апр. (№ 14096). Веч. вып. С. 4.

[3] Соболев Ю. «Мысль» Л. Андреева // Рампа и жизнь. 1914. № 12 (23 марта). С. 8.

[4] Коль-Коль [Эфрос Н.Е.]. «Мысль» на сцене: (Письмо из Москвы. 18 марта) // Одесские новости. 1914. 21 марта (№ 13678). С. 2.

[5] Львов Як. [Розенштейн Я.Л.]. За последней чертой: («Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра // Новости сезона. 1914. 18 марта. 5.; 19 марта. С. 5.

[6] Коль-Коль [Эфрос Н.Е.]. «Мысль» на сцене: (Письмо из Москвы. 18 марта) // Одесские новости. 1914. 21 марта (№ 13678). С. 2.

[7] Мамонтов С. «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре // Русское слово. 1914. 18 марта. С. 7.

сцены, убийственную» [1]. Хотя в результате «остроты в сумасшествии <…> удалось избежать»[2] (заметим, что в последнем акте и припадок Керженцева, и попытку его самоубийства автор оставил за пределами действия), на сцене как раз безумие затмило «тот напряженный мыслительный процесс, который совершается под могучим черепом Керженцева»[3]. Леонидов «с великою к себе жесткостью и беспощадностью отдал себя на службу изображения больной души» своего героя [4]. И это производило впечатление: «сила и захват настроения безумного» приковывали внимание и завораживали, на сцене как будто видели одного Керженцева-Леонидова, он словно «выламывался» из контекста спектакля, воспринимался и оценивался безотносительно к пьесе, так что Андреев однажды с досадой напомнит: «<…> но откуда же игра, ведь он не в лошадки играл, а мою авторскую волю исполнял <…>»[5] .

Постановка пьесы способствовала созданию впечатления «психопатологии» (почти во всех рецензиях можно было прочитать: «история болезни», «патология», «клинические картины» и т.п.), поскольку напоминала, как отметил Койранский, «давно минувшее время театра натуралистического»[6]. О том же писал С. Глаголь: «Постановка «Мысли» ультранатуралистическая, и этим эмоциональная сторона драмы еще больше подчеркивается, и получается впечатление какой-то в самом деле инсценированной истории болезни»[7].

Наиболее подробного описания у критиков удостоилось третье действие, при этом на разные лады повторялось одно и то же: «сумасшедший дом на сцене Художественного театра», и если «прокатиться на Канатчикову дачу», то

---

[1] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 31 окт. 1913 г. Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 238.
[2] Там же.
[3]Эфрос Н.Е. «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1914. 19 марта (№ 75). С. 2.
[4] Коль-Коль [Эфрос Н.Е.]. «Мысль» на сцене: (Письмо из Москвы. 18 марта) // Одесские новости. 1914. 21 марта (№ 13678). С. 2.
[5] Андреев Л.Н. Письма А.А. Кипену // De visu. 1994. № 3-4. С. 11-12.
[6] Койранский А.А. «Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра // Утро России. 1914. 18 марта ((№ 64). С. 5.
[7] Глаголь С. Нечто о «Мысли» // Столичная молва. 1914. 26 марта (№ 360). С. 4.

«впечатление получится равносильное» (Оберон)[1]. Рецензенты отмечали, что «коридор сумасшедшего дома поставлен замечательно» (Як. Львов)[2], в камере больного «с световой решеткой на белой стене, нарисованной солнцем», находили «полное подобие жизни» (Смоленский)[3]. Действие происходило в «весьма тщательной внешней обстановке»: «больничные палаты, халаты, врачи, сиделки, сторожа, тазы, простыни» (Н. Вильде)[4], «проносимое через сцену грязное белье и лед для компрессов», «дикий вой больного за стеной» (С. Мамонтов)[5] , словом, постановка создавала «иллюзию правды», «иллюзию до жуткости» – с натуралистическими подробностями и холодящей душу атмосферой этого скорбного заведения (Смоленский)[6].

Если третье действие оказалось «экскурсом в желтый дом», то первое и второе производили эффект присутствия в кабинетах главного героя и его приятеля: «Мне кажется, что я был не в театре, а на квартире Керженцева и Савелова <…>», – писал Глаголь[7]. «Темные обои, темная обивка мебели, угловатые изломы стен, прямолинейные полки с сухими (это чувствуется по переплетам) книгами, черная клетка с околевающим орангутангом – все нарочито приспособлено к тому, чтобы подготовить зрителя к соприкосновению с страшным человеком, одержимом тяжелой формой душевной болезни» – так в описании критика выглядит кабинет Керженцева[8]. В квартире Савелова «тоже нерадостно. Обстановка, правда, дорогая, с претензией на роскошь, но казенно-скучная, лишенная того уюта, который

[1] Оберон [Соколов Д.С.]. Театр или Канатчикова дача? // Театр. 1914. 19 марта (№ 1473). С. 5-6.
[2] Львов Як. [Розенштейн Я.Л.]. За последней чертой: («Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра // Новости сезона. 1914. 18 марта. С. 5.
[3] Смоленский [Измайлов А.А.]. Гастроли Московского Художественного театра: «Мысль» Л.Н. Андреева // Биржевые ведомости. 1914. 11 апр. (№ 14096). Веч. вып. С. 4.
[4] Вильде Н.Е. Впечатления рецензента. Художественный театр. «Мысль» // Голос Москвы. 1914. 18 марта (№ 64). С. 6.
[5] Мамонтов С. «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре // Русское слово. 1914. 18 марта. С. 7.
[6] Смоленский [Измайлов А.А.]. Гастроли Московского Художественного театра: «Мысль» Л.Н. Андреева // Биржевые ведомости. 1914. 11 апр. (№ 14096). Веч. вып. С. 4.
[7] Глаголь С. Нечто о «Мысли» // Столичная молва. 1914. 26 марта (№ 360). С. 4.
[8] Мамонтов С. «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре // Русское слово. 1914. 18 марта. С. 7.

вносит каждый мыслящий человек в свое жилище»[1] . Как писала Гуревич, театр подошел к постановке «с большой реалистической тщательностью» [2] , в результате чего сцена оказалась заполнена вещами, детально и достоверно воссоздающими обстановку действия. Однако среди этого множества бытовых подробностей знаковые, «свидетельствующие» о герое предметы неминуемо терялись, утрачивали свои метафорические и символические смыслы, не обретали психологического значения. Критик Конради, резко неодобрительно отозвавшийся и о пьесе, и о постановке, в частности, упрекал художественников в том, что они «донимали» «тем бесстыдным реализмом по части неодушевленных предметов и разных звуков, которые способны убить любую психологию»[3] .

Итак, на сцене МХТ картина безумия затмила трагедию мысли, а история любви-ревности и преступления вытеснила идею теоретического убийства. Критики акцентировали внимание именно на любовном треугольнике, объясняли преступление и сумасшествие героя его безответным чувством к Татьяне Николаевне (Бэн[4], Одинокий Дий[5], Импрессионист[6]), тоской одинокого человека по счастью (Як. Львов), местью женщине, счастливой с ничтожным и недостойным ее мужчиной (Ал. См.[7]), ненавистью к счастливому сопернику (Гуревич [8]), наконец, примитивным желанием обладания: «захотелось

[1] Мамонтов С. «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре // Русское слово. 1914. 18 марта. С. 7.
[2] Гуревич Л. Л.Гастроли Художественного театра: «Мысль» Л. Андреева // Речь. 12 апр. (№ 98). С. 6.
[2] Бэн [Назаревский Б.В.]. «Мысль» // Московские ведомости. 1914. 18 марта. С. 2.
[3] Конради П. «Мысль» г. Л. Андреева // Новое время. 1914. 12 апр. (№13678). С. 14.
[4] Бэн [Назаревский Б.В.]. «Мысль» // Московские ведомости. 1914. 18 марта. С. 2.
[5] Одинокий Дий [Туркин Н.В.]. Записки театрала: «Мысль» Леонида Андреева. В чем сущность трагедии // Московский листок. 1914. 18 марта (№ 64). С. 3.
[6] Импрессионист [Бентовин Б.И.]. Художественный театр: «Мысль» Леонида Андреева // День. 1914. 12 апр. (№ 98). С. 4.
[7] Ал. См. [Смирнов А.]. «Мысль» на сцене Художественного театра // Театр. 1914. 20 марта. С. 4.
[8] Гуревич Л.Я. Гастроли Художественного театра: «Мысль» Л. Андреева // Речь. 1914. 12 апр. С. 6.

Керженцеву «жены ближнего», он этого ближнего и хлопнул по голове пресс-папье, и чтобы не попасть на каторгу, притворился сумасшедшим» (Конради)[1].

Рассматривая спектакль таким образом, критики неминуемо находили в нем несовершенства, существенные недочеты (списывая их, как правило, на счет автора). Так, предполагая в Керженцеве «великую муку любви», критик считал ее недостаточно убедительно представленной в спектакле[2]. Рецензенты единодушно отмечали мелкость, бесцветность, незначительность Савелова в исполнении А. Берсенева. Некоторым он показался настолько ничтожным, что не мог бы претендовать и на самую скромную роль в этом «треугольнике»: «на сцене действует такой пошлый и глупый человек, что самим собой напрашивается вопрос: да стоит ли такого убивать?» (Ю. Соболев) [3] . Рецензентам не хватало «сочности в выражении отношений между Татьяной Николаевной, в которую влюблен Керженцев, и ее мужем» (Импрессионист)[4], и той покоряющей силы «женского обаяния, которая делает ее виновницей трагедии Керженцева» (Ал. См.)[5]. Соответственно, такие персонажи, как Крафт и Федорович (тем более Джайпур), в этой истории любви-ревности представлялись и вовсе не нужными.

Таким образом, любовно-криминальный сюжет спектакля явно не складывался, но и идейно-интеллектуальный практически себя не обнаружил. Некоторые, впрочем, немногочисленные критики справедливо находили главным и ценным в пьесе тот «напряженный мыслительный процесс, который совершается под могучим черепом Керженцева», и сожалели, что на сцене «вместо трагедии мысли <…> получился случай из практики психиатра» (Коль-Коль)[6], что артисты и режиссер не смогли проникнуться андреевской идеей и

---

[1] Конради П. «Мысль» г. Л. Андреева // Новое время. 1914. 12 апр. (№13678). С. 14.
[2] Вильде Н. Впечатления рецензента. Художественный театр. «Мысль» // Голос Москвы. 1914. 18 марта (№ 64). С. 6.
[3] Соболев Ю. «Мысль» Л. Андреева // Рампа и жизнь. 1914. № 12 (23 марта). С. 8.
[4] Импрессионист [Бентовин Б.И.]. Художественный театр: «Мысль» Леонида Андреева // День. 1914. 12 апр. (№ 98). С. 4.
[5] Ал. См. [Смирнов А.]. «Мысль» на сцене Художественного театра // Театр. 1914. 20 марта (№ 1474). С. 4-5.
[6] Коль-Коль [Эфрос Н.Е.]. «Мысль» на сцене: (Письмо из Москвы. 18 марта) // Одесские

превратили трагедию мысли в «мещанский “ужас” обычного помешательства» [1] (Solus)[2].

Можно предположить, что спектакль имел бы другое содержание и «трагедия доктора Керженцева и сквозящая через нее широчайшая общая трагедия мысли», действительно, получили бы «от услуг сцены большую значимость и большую выразительность»[3] , будь на сцене в образе Керженцева не Леонидов, а Качалов. Об этом Андреев размышлял еще до начала репетиций: «С Качаловым игра наверняка: он может быть хорош, более или менее, но ни в каком разе не плох. А если войдет (вошел бы!!) по-настоящему, то мог бы создать нечто в его галерее единственное, образ пластичный и строгий. Одна опасность: не пере-анатэмил бы, не дал бы слишком большого мороза, не потащил бы слабого зрителя на слишком крутые, холодные и чуждые вершины <…> Леонидов <…> не даст такого высокого интеллектуального образа, но зато весь вопрос вместе с мыслью он переведет в сферу эмоциональную (в которой он сильнее Качалова), даст ж и в о е страдание, может вызвать слезы и тем очеловечить Керженцева»[4].

Рассуждения автора оказались прозорливыми, он словно предвосхитил творческий результат с Кереженцевым-Леонидовым. После премьеры, оценивая спектакль, Андреев констатировал уход театра от трагедии, о чем писал Немировичу-Данченко: «<…> т р а г и з м вещи превратился из толстой скорлупы, как полагается, почти что в пар, в смутное и легкое облако: живой человек, если он живой, всегда отодвинет идею», добавляя далее, что трагизм все же откроется – достойным и понимающим [5] . Андреев оценивал это

новости. 1914. 21 марта (№ 13678). С. 2.

[1] Solus [Арабажин К.И.]. К постановке «Мысли» Андреева // Биржевые ведомости. 1914. 11 апр. (№ 14096). Веч. вып. С. 4.

[2] Текст на с. 209-215 опубликован в статье: Булышева Е.В. Пьеса Л.Н. Андреева «Мысль» в Московском Художественном театре // СПбГУКИ. 2016. № 1 (26). С. 119-120. Здесь с дополнениями и изменениями.

[3] Эфрос Н.Е. «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1914. 19 марта (№ 75). С. 2.

[4] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу 25 дек. 1913 г., Ваммельсу // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 241-242.

[5] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу 26 марта 1914 г., Рим // Там же. С. 245.

обстоятельство положительно, как «достижение», но не будем забывать, что отношения с МХТ и Немировичем-Данченко – отдельная страница его творческой биографии, которая писалась драматургом в любви к театру и в надежде на дальнейшее с ним сотрудничество.

Подводя итог, мы должны признать, что «мысль», провозглашенная Андреевым в «Письмах» «истинным героем» современной жизни и ставшая главным героем его драмы, так и не заняла своего главенствующего положения в спектакле МХТ, на сцене ее потеснили «вечные герои» – не голод, конечно (который Андреев ставил первым в ряду «первичных страстей»), но любовь, а с нею и самолюбие, и ревность… Фиаско мысли на сцене театра, по мнению таких маститых критиков, как Глаголь и Эфрос, было неизбежно и объяснялось объективными причинами: «<…> на театре случай из практики психиатра, картина сумасшествия должна непременно встать впереди всего и все собою заслонить. Трагедия мысли – это для театра слишком тонко. А безумие – это наглядно, это, можно сказать, театрально-конкретно. И как только “Мысль” со страниц книги перейдет на подмостки <…> безумие непременно над всем восторжествует, все поглотит» (Коль-Коль)[1]. «Сценическое воплощение волею-неволею выдвигает на первый план эмоциональные переживания Керженцева и отодвигает на задний план его мысли. От этого же муки Керженцева становятся осязательнее, к его истерзанной душе подходишь совсем вплотную, но трагедия его мысли все-таки уходит куда-то в сторону» (С. Глаголь)[2].

В этих высказываниях отчетливо прослеживается мысль, что дать на сцене процесс мышления, движения идеи, воплотить трагедию, развернувшуюся в глубинных пластах личности, – слишком сложная («тонкая»), может быть, сценически невыполнимая задача. То, что вмещала в себя пьеса: идейно-интеллектуальное, философское и эмоционально-чувственное содержание, сцена сочетать не могла. Вместо гармоничного

[1] Коль-Коль [Эфрос Н.Е.]. «Мысль» на сцене: (Письмо из Москвы. 18 марта) // Одесские новости. 1914. 21 марта (№ 13678). С. 2.
[2] Глаголь С. Нечто о «Мысли» // Столичная молва. 1914. 26 марта (№ 360). С. 4.

соединения этих художественных составляющих на сцене происходило их столкновение, нарастала борьба, в которой движение мысли закономерно поглощалось наглядной и эмоционально впечатляющей картиной страданий безумца[1].

Как уже было сказано, для воплощения (драматургического – на уровне текста) трагедии мысли автору потребовались четкая композиция, система аллюзий и реминисценций, строго очерченный круг метафорически и психологически содержательных деталей, обстоятельные, регламентирующие действия актера и воссоздающие подробности обстановки ремарки. В результате, слишком «плотный», интеллектуально насыщенный материал андреевской пьесы оказался «не подъемным» для театра. В этой жесткой, строго выверенной конструкции актерам не хватало свободы, что понимал Немирович-Данченко: «Чего-то не дает автор. Или, сказать вернее, ставит актеру чересчур суровые рамки»[2] . Андреев же, напротив, хотел бы двигаться в этом направлении – все расширяющегося авторского диктата, о чем уведомил в финальной части своей обширной статьи о «Мысли»: «Для пьес будущего театра, как оказывается, мало обычных авторских ремарок, руководствоваться которыми приходится и режиссерам, и артистам <…> нужны еще какие-то “знаки”, в виде нотных знаков, чтобы выразить ритм диалогов, нюансы в вибрациях голоса, и особые паузы, в которых часто скрыты или мысли героя, которые, быть может, он не выразил, или чувства его, в которых он сам не разобрался… Боюсь, что отсутствие этих знаков окажет влияние и на постановку “Мысли”»[3].

После публикации статьи Андрееву пришлось объясняться по этому поводу с Немировичем-Данченко, которого идея драматургических «нотных

---

[1] Текст на с. 216-217 опубликован в статье: Булышева Е.В. Пьеса Л.Н. Андреева «Мысль» в Московском Художественном театре // СПбГУКИ. 2016. № 1 (26). С. 120. Здесь с дополнениями и изменениями.

[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 18 марта 1914 г. // Цит.: по Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. С. 223.

[3] Брусянин В. Леонид Андреев о своей пьесе «Мысль» и театре панпсихэ //Биржевые ведомости. 1914. 3 апр. С. 6.

знаков» возмутила, точнее, по его словам, «ошарашила»: «Какая же может быть простота переживаний, какая же может быть индивидуальность артиста, какая же может быть свобода, без которой не мыслима сильная и четкая игра, если актеру указывать даже его интонации». Немирович-Данченко возмущен тем, что Андреев нарушает границы, посягает на чужую творческую территорию: «Автор вообще делает большую ошибку, когда и г р а е т свою пьесу. Это не его дело»[1].

Андреев, может быть, и не «играл» свою пьесу, но реализовывал в ней новые художественные принципы, надеясь увидеть их воплощенными на сцене театра. «Ведь Вы знаете, что я не слепой драматургический котенок, который ляпает как бог и подражательность на душу ему положат, – я преследую в драме совершенно определенные цели, ищу не вообще чего-то сладкого, а воплощения весьма определенных драматических ценностей. Но путь нов, и на нем возможны всякие ошибки <…>»[2], – писал Андреев Немировичу-Данченко. При этом драматург не стремился соответствовать эстетике МХТ, а претендовал на то, чтобы ее определять и формировать. Идея панпсихического театра, хоть и родилась «под впечатлением Художественного театра», должна была самонадеянно и авторитарно указывать путь его дальнейшего развития, знаменуя поворот к особому (андреевскому) психологизму, сочетавшемуся с резко выраженным социально-обличительным посылом («Екатерина Ивановна») и интеллектуальной направленностью («Мысль»). В письмах к Немировичу-Данченко и в «Письмах о театре» Андреев, может быть, самонадеянно утверждал, что именно панпсихическая драма должна определять современный облик МХТ и его творческие перспективы, как когда-то драматургия Чехова.

Немирович-Данченко понимал театр как сложившуюся и развивающуюся художественную систему, считал для театра принципиальным осознание «себя

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Апрель 1914 г. // Цит. по: Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому (1913-1917). С. 300.
[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 15 апр. 1914 г., Рим // Там же. С. 249.

и своих спектаклей как развертывающегося художественного целого»[1]. Потому после премьеры «Мысли», размышляя о причинах творческой неудачи, он писал Андрееву о несвободе театра, который «не меняет свою личину для всякой пьесы», о несоответствии андреевской и мхатовской эстетических систем, оставляя за каждым из творцов право «находить свое искусство лучшим»[2].

Андреев по-своему оценит спектакль и, несмотря на констатацию режиссером «провала» «Мысли», вопреки многочисленным рецензиям, кричавшим о том же, будет настаивать на победе художественников. Он уверяет режиссера, что активное, вызывающее бурные споры неприятие произведения, недоумение и взволнованность зрителей – один из признаков нового явления в искусстве: «<…> поскольку н о в о т о, что делается – совершенно меняются и мерки: уже одного Игнатова с компанией и аплодисментов недостаточно. <…> Все, решительно все, что говорится о “Мысли” – твердит об успехе театра, положительно не помню, когда бы так ясно звучало это во всех самых неприязненных речах. И наоборот, вопреки сомнениям Вашим, я начинаю чувствовать гордость: все рецензии свидетельствуют только о том, что спектакль был силы н е о б ы к н о в е н н о й. Именно: силы, именно сильнейшего, непреоборимого воздействия, заразительности, властности впечатления. Все эти их жалкие остроты о необходимости брома для зрителей, страхи, что зрительный зал мог завыть, чуть ли не проклятия на мою голову – все это твердит о небывалом захвате, о близости спектакля к какому-то с о б ы т и ю» [3].

Трудно сказать, чего в этом пассаже больше: искренней уверенности в «незримом успехе» [4] или желания убедить режиссера в плодотворности и результативности сотрудничества в надежде на возможность будущих

[1] Соловьева И. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. С. 39.
[2] Цит. по: Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. С. 223.
[3] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 26 марта 1914. // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 - 1917). С. 246.
[4] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 1 апр. 1914 г. // Там же. С. 247.

постановок. Так, в письме к матери Андреев выражает свои сомнения, облачив их в форму парадоксов критики: «Сам черт не разберет, провал ли это или успех. Плохо, потому что слишком сильно действует, сильно действует, потому что плохо. Пьесу не надо бы ставить, но Леонидов имеет огромный успех, и, вообще, все дамы были близки к истерике»[1]. Так или иначе, но Андреев убежден, что это тот случай, когда творец своеобразное признание находит, «не в сладком ропоте хвалы, а в диких криках озлобленья».

Знаменательно, что автор объясняет «провал» (это слово в письмах к Немировичу-Данченко всегда в кавычках: ведь речь идет о «незримом успехе») спектакля собственно, так же, как Глаголь и Эфрос: эмоционально-чувственное победило интеллектуальное, однако, ответственность за это он полностью возлагает на зрителей: «Привыкши со сцены воспринимать только эмоции чувственного характера, публика и здесь с настоящей остротой восприняла только чувственное: болезнь, страдание, крик, слезы, горячечную рубашку, больничный коридор, а интеллектуальное, непривычное, да и вообще трудное для недисциплинированных мозгов просто-напросто съела с квасом»[2]. Такова закономерность зрительского восприятия, которая, однако, не должна стать законом для театра и драмы: «<…> зритель все же растет – должен, подлец, расти! – и тянуть его вверх может именно театр. И на “Мысли” <…> были люди, увидевшие больше, чем халат Керженцева, и их было немало (сужу по газетам), но и эти, запутавшись в извилинах собственного мозга, застряли где-то на полдороге. Но есть ли это провал без кавычек»[3] .

Правда, в письме к А.А. Кипену, написанному в то же время (27 марта 1914 года), Андреев значительно более резко и даже грубо изобразит портрет современного зрителя: «<…> уйти от переживаний, отдохнуть на роскошных грудях искусства, нанюхаться всяких амбре – вот его послеобеденное

---

[1] «Верная, неизменная, единственная…»: Письма Леонида Андреева к матери Анастасии Николаевне из Италии (январь-май 1914) [Вступ. статья, публикация и комментарии Л.Н. Кен и А.С. Вагина] // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. С. 111.
[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 15 апр. 1914 г. // Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917). С. 249.
[3] Там же. С. 250.

полусонное стремление, вот зачем ему, подлецу наших дней и буржую, нужен театр». Этому зрителю, кричащему «о недопустимой тяжести представления», конечно, не нужна трагедия, и он «вопит»: «нельзя же допустить такие пытки <…> Никакого трагизма <…> а если уж так хочется трагедии, то дайте старух, хорошо пастеризованную временем трагедию – Шекспира, например. И трагично, и не больно»[1].

Дело театра, уверен Андреев, – обратить этих «друзей спокойного искусства» к современным болезненным проблемам, пробудить в них глубокие душевные волнения и обогатить новой театральной эмоцией – «интеллектуальным переживанием», то есть обеспечить всю полноту восприятия: и эмоционально-чувственного и интеллектуального характера. Хотя Немирович-Данченко и спорил с Андреевым относительно самой возможности появления какой-либо новой, не известной ранее театральной эмоции, по сути, против его представлений, которые укладываются в формулу: зритель в театре – «чтоб мыслить и страдать», возражать не мог. Другое дело, что убежденности автора в том, что «”Мысль” в значительной степени соответствует этой задаче»[2], а самое главное – художественным задачам МХТ, отнюдь не разделял.

Разногласия Андреева и Немировича-Данченко, провал «Мысли», для режиссера очевидный, для автора условный, свидетельствующий о «незримом успехе», не отменяли перспектив сотрудничества, возможности будущих постановок: ни тот ни другой не предполагали, что «Мысль» станет последним андреевским спектаклем в МХТ.

Следующим мог быть «Самсон в оковах», в которого Немирович-Данченко долго вчитывался, начинал «вживаться» в эту, по его словам, трудную вещь[3] и намеревался включить в репертуар. «Может быть, первой

[1] Андреев Л.Н. Письма А.А. Кипену // De visu. 1994. № 3-4. С. 11-12.
[2] Л.Н. Андреев – Вл.И. Немировичу-Данченко 15 апр. 1914 г.// Письма Л.Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917). С. 249.
[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н Андрееву 28 апр. 1915 г. // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 442.

постановкой будущего года, – но готовиться надо весьма заблаговременно»[1], – писал он Андрееву в мае 1915 года. Мог увидеть сцену и «Собачий вальс»: работу над спектаклем планировали начать в ноябре 1916 года с участием в постановочном процессе автора.

В творческие отношения вмешивается война, диктует свои условия: война требует корректировки репертуара (Немирович убежден в «несвоевременности тех впечатлений, которые возбуждают» «Мысль» и «Екатерина Ивановна»: «Я сейчас не могу дать публике, отдыхающей в Худ. т. от переживаний войны, такие тяжелые впечатления, которые требуют здорового, не утомленного организма» [2]); война не позволит поставить сложный, затратный, требующий «много народа» «Самсон в оковах» («Скоро на сцене самый молодой влюбленный будет не моложе 56 лет. Остальные должны воевать»[3]).

Замыслы не осуществляются. Однако продолжается трудный, иногда нервный, напряженный, вплоть до срыва, диалог в письмах режиссера и драматурга: диалог, в котором звучат то упреки, раздражение и подозрительность, то уверения в преданности, взаимном интересе и любви. Возобновляется, после длительного перерыва, переписка Андреева со Станиславским: обсуждают «Милые призраки» и «Младость», которую автор отдает во Вторую Студию МХТ.

Перспективу творческого взаимодействия и предшествующий опыт сотрудничества Андреева и МХТ точно и тонко определит Немирович-Данченко: «<…> может быть, для Ваших пьес нужна или другая труппа, или полное подчинение артистов автору <…> может быть, Художественный театр и вы – два таких различных организма, которые духовно слиться не могут, но так как может быть и радостное противоположное, то было бы грешно не

---

[1] Вл.И. Немирович-Данченко.– Л.Н. Андрееву. Май, после 26-го, 1915 г. // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 443.
[2] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Январь до 17-го, 1915 г. // Там же. С. 425.
[3] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву. Сентябрь, после 2-го, 1915 г. // Там же. С. 461.

использовать для этого радостного средств. <…> Если Художественный театр и Вы стоят друг друга, то и дела их достойны уважения, а попытка полного сближения между ними неизмеримо выше всяких уколов самолюбия»[1]. В этих обращенных к Андрееву словах – понимание своеобразия художественного мира его драмы, неизбывности и ценности того «противоположного», что разделяет драматурга и Художественный театр и в то же время влечет друг к другу.

История этого творческого альянса обнаруживает и взаимное тяготение Андреева и МХТ, и готовность автора в определенные моменты совершенно довериться режиссеру и актерам, и понимание Немировичем-Данченко значимости и весомости андреевских произведений, и искреннее стремление театра проникнуться авторским замыслом, и при этом очевидную невозможность удовлетворяющего обоих со-творчества. Этот неоднозначный и по-своему плодотворный опыт сотрудничества свидетельствует о самодостаточности, цельности и законченности созданной Андреевым эстетической системы, закономерно рождающей идею собственного «Андреевского» театра, которая, однако, реализована не была[2].

[1] Вл.И. Немирович-Данченко – Л.Н. Андрееву 6 окт. 1916 г. // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 2. С. 512.

[2] См.: Булышева Е.В. Пьеса Л.Н. Андреева «Мысль» в Московском Художественном театре // Вестник СПбГУКИ. 2016. №1 (26). С. 121. Здесь с изменениями дополнениями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Идея «театра панпсихизма» возникла из представления о благородной и возвышенной миссии театра, призванного, если не преобразить человека, то приобщить его к высоким сферам мысли и духа. Андреев теоретически выстраивает театр, способный не преподать «целой толпе живой урок», но сделать ее со-участником действия, объединит в едином духовно-нравственном переживании. Главный принцип «строительства» определяется отказом от эффектно зрелищного, событийно увлекательного сценического действа и сосредоточенностью исключительно на том, что относится к области духа, души и мысли, что в свете андреевской концепции и есть «панпсихизм».

Прежде всего попытаемся внести некоторую терминологическую ясность. Понятие «панпсихизм», ранее известное в области философии, введенное Андреевым в круг литературных и театральных представлений, а театроведами и филологами – в круг научных понятий, обнаруживает свою многозначность. «Панпсихизм» в системе андреевских представлений – это обозначение психологизма Чехова и чеховских спектаклей в МХТ, что в каком-то смысле соответствует термину «театр настроения» (чеховский «панпсихизм»); это определение психологизма русского романа в его вершинных образцах, уровня толстовской «диалектики души» и «реализма в высшем смысле» Достоевского (литературный «панпсихизм»). В творчестве Андреева «панпсихизм» – это оригинальный художественный метод, позволяющий раскрыть внутренние коллизии, душевный мир личности, ее сложную психологию, динамику внутренних переживаний в повествовательных и в драматургических произведениях. Линия «панпсихизма» прочерчивается в творчестве писателя от ранних рассказов – к драматургии 1910-х годов и к «Дневнику Сатаны», в котором метод обретает законченное романное воплощение.

Наконец, представляется возможным говорить о «панпсихизме» как миропонимании, в основе которого – представление о той одушевленности, которую человек проецирует на внешний мир, своего рода экспансии души.

Андреев, писатель трагического мировоззрения, именно в этом распространении «человеческого», в душевных силах личности находит некие спасительные начала, способные противостоять хаосу бытия, и возможность человеческой консолидации.

Представляется, что идея панпсихического театра, в самом общем виде заявленная в «Письмах», не приобретает у Андреева конкретных очертаний и ясных границ. Андреевский театр созидается драматургией.

Главное качество андреевской драмы – психологизм. Главный герой – «внутренний человек», то есть максимально раскрываемый в своих духовных, интеллектуальных и душевных переживаниях. Главный художественный принцип – писать мир сквозь человека. Основополагающий принцип реалистического искусства – исследование всего комплекса влияний среды на обладающую индивидуально-неповторимыми свойствами личность – используется Андреевым «в обратной перспективе»: через происходящее в самых сокровенных глубинах души, в тайниках сознания, в болезненных и мучительных поисках и заблуждениях индивидуума открывается и постигается современный мир.

Главный принцип реализуется в структуре панпсихической драмы, в системе поэтических приемов. Моноцентризм – подчиненность всех компонентов драматической структуры задаче выявления внутреннего мира личности – создается последовательной сменой сценических эпизодов, представляющих протагониста в ракурсе других действующих лиц, «извне», и раскрывающих его «изнутри». Самораскрытие осуществляется посредством внутреннего монолога (в крайнем своем выражении – потока сознания) и включения монодраматических эпизодов, субъективно, с точки зрения протагониста, выстраивающих сценическое пространство. В «материальном» поле пьесы обозначается (в репликах и ремарках) ряд предметов, интимно связанных с героем – «одушевленных», «свидетельствующих» о нем, наделенных также символическим и метафорическим смыслами. Способом сценического высказывания становится пластика – язык движений и жестов,

раскрывающий психологию; намеченная в ремарках и поддержанная в репликах свето-цветовая палитра и музыкальный ряд способствуют созданию психологически насыщенной атмосферы. Принципиально значимым элементом художественной системы становится реминисценция: множественные аллюзии (выраженные вербально и предметно) расширяют смысловое поле пьесы, актуализируют определенные идейные линии, насыщают идейно-интеллектуальным содержанием.

Структурно-поэтические, содержательные, стилевые элементы андреевской драмы имеют ярко выраженный индивидуализированный характер, потенциал созидания оригинального «авторского театра».

Процесс постановки «Екатерины Ивановны» и «Мысли» в МХТ демонстрирует особенный случай режиссерско-авторского взаимодействия, который можно определить как движение навстречу друг другу. Однако представляется, что за действительно имевшими место стремлением режиссера решить спектакль в авторском ключе и готовностью драматурга принять любую театральную интерпретацию его произведения, развивается еще один – «подводный» – сюжет их взаимоотношений. Автор облекает свои пьесы (в особенности это касается «Екатерины Ивановны») в плотную ткань комментариев, все более явственно прочерчивая свои художественные идеи, режиссер – ищет возможности преодоления тех элементов андреевской эстетики, которые театру чужды.

Творческий результат, в полной мере не удовлетворивший ни автора, ни драматурга, свидетельствует, с одной стороны, об устойчивости и «закрытости» эстетической системы театра, не желающего менять «свою личину для всякой пьесы» [1], с другой – о самодостаточности, цельности и законченности созданной Андреевым эстетической системы, закономерно рождающей идею собственного «Андреевского» театра.

Представляется, что эта ситуация не стала итоговой, а обнаружила потенцию дальнейшего развития, намеченного Немировичем-Данченко и

[1] Цит. по: Беззубов В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. С. 223.

определенного им в перспективе как попытку сближения при осознании и принятии их эстетических несовпадений как «радостного противоположного» – ведь Андреев и МХТ «стоят друг друга».[1] Но этот театральный сюжет не будет написан, его прервут отнюдь не творческие обстоятельства – катастрофические события войны.

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие. Т. 2. С. 512.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*

1. Аверченко, А.Т. Кривые углы: Рассказы / А. Аверченко. – М.: Сов. Россия, 1989. – 300 с.
2. Айхенвальд, Ю.И. Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М.: Республика, 1994. – 592 с.
3. Алешина, Л.С. Образы и люди Серебряного века / Л.С. Алешина, Г.Ю. Стернин. – М.: Гапарт, 2002. – 271 с.
4. Андреев, В.Л. Детство / Вадим Андреев. – М.: Советский писатель, 1963. – 291 с.
5. Андреев, Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб.: изд-во тов-ва А.Ф. Маркс, 1913.Т. 8. – 325 с.
6. Андреев, Л.Н. Письма о театре / Л. Андреев // Альманах изд-ва «Шиповник». – 1914. – Кн. 22. – с. 225-290.
7. Андреев, Л.Н. Пьесы /Леонид Андреев; [сост., подгот. и примеч. В.Н. Чувакова]. – М.: Искусство, 1959. – 591 с.
8. Андреев, Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. / Л.Н. Андреев; [сост., вступит. статья и примеч. Ю.Н. Чирвы]. – Л.: Искусство, 1989.
9. Андреев, Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. / Леонид Андреев. – М.: Художественная литература, 1990-1996.
10. Андреев, Л.Н, Пьесы / Леонид Андреев [сост., подгот., вступит. ст., коммент. Б.С. Бугрова.] – М.: Сов. писатель, 1991. – 669 с.
11. Андреев, Л.Н. Под впечатлением Художественного театра / Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич). – М.: ГИТИС, 2001. – 77 с.
12. Андреев, Л.Н. Речь Екатерины Ивановны на суде // Русский архив в Лидсе (Leeds Russian Archive). Лидсский университет (Великобритания). MS. 606 / C. 9 i.
13. Андреев, Л.Н. Библиография. Вып. 1: Сочинения и письма; [Сост. В.Н. Чуваков.] М.: Наследие, 1995. – 272 с.

14. Андреев, Л.Н. Библиография: Вып. 2: Литература (1909 —1919); [сост. В.Н. Чуваков.] М.: Наследие, 1998. – 608 с.
15. Андреев, Л.Н. Неизданные письма Леонида Андреева (К творческой истории пьес периода первой русской революции). [Вступ. статья, публ. и коммент. В.И. Беззубова.] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 119. Труды по русской и славянской филологии. V. Литературоведение. Тарту. 1962. С. 378-393.
16. Андреев, Л.Н. Письма Л.Н. Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко и К.С. Станиславскому. [Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой.] // Вопросы театра. М.: ВТО, 1966 С. 275-301.
17. Андреев, Л.Н. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917) [Публ. и коммент. Н.Р. Балатовой и В.И. Беззуова.] // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266. Труды по русской и славянской филологии. XYIII. Литературоведение. Тарту. 1971. С. 231-312.
18. Андреев, Л.Н. S.O.S. Дневник (1914-1919). Письма (1917-1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918-1919) / Леонид Андреев; [Вступ. статья, примеч., Р. Дэвиса и Б. Хеллмана]. – М.;СПб.: Atheneum; Феникс, 1994. – 598 с.
19. Андреев, Л.Н.: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – 413 с.
20. Андреев, Л.Н.: Материалы и исследования. Вып. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2012. – 384 с.
21. Андреевский сборник: Исследования и материалы. – Курск: гос. пед. ин-т, 1975. – 264 с.
22. Анненский, И.Ф. Книги отражений / И. Анненский. М.: Наука, 1979. – 679 с.
23. Аполлонская, И.А. [Стравинская]. Христианский театр / И.А. Аполлонская. – СПб.: Сириус, 1914. – 189 с.

24. Ахматова, А.А. Сочинения: В 2 т. / Анна Ахматова. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
25. Бабичева, Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции / Ю.В. Бабичева. – Вологда: Вологод. Гос. пед. ин-т, 1971. – 184 с.
26. Бабичева, Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века: Учебн. пособие по спецкурсу / Ю.В. Бабичева. – Вологда: Вологодский гос. пед. ин-т, 1982. – 128 с.
27. Бабичева, Ю.В. Драматургия Л.Н. Андреева: автореф. дисс…. док. филолог. наук: 10.01.01. / Бабичева Юлия Викторовна. – М., 1971. – 40 с.
28. Барбой, Ю.М. К теории театра / Ю.М. Барбой. – СПб.: Изд-во СПБГАТИ, 2008. – 240 с.
29. Бахтин, М.М. К методологии литературоведения // Контекст-1974: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1975. С.203-212.
30. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 423 с
31. Бахтин, М.М. Собрание сочинений: В 7 т. / М.М. Бахтин; Т. 2: «Проблемы творчества Достоевского». Статьи о Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы. – М.: Русские словари., 2000. – 798 с.
32. Беззубов, В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма / В. Беззубов. – Таллин: Ээсти раамат, 1984. – 336 с.
33. Беззубов, В.И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 209. Труды по русской и славянской филологии, XI. Литературоведение. Тарту, 1968. С. 241-263.
34. Белый, А. Арабески: Книга статей / Андрей Белый. – М.: Мусагет, 1911. – 501 с.
35. Бергсон, А. Собр. соч.: в 5 т. / Анри Бергсон. – СПб.: М.И. Семенов, 1914. Т. 5. – 206 с.

36. Бердяев, Н.А. Новое религиозное сознание и общественность / Н.А. Бердяев. – М.: Канон+ ОИ «Реабилитация», 1999. – 462 с.
37. Березкин, В.И. Художник в театре Чехова / В.И. Березкин. – М.: Изобраз. искусство, 1987. – 240 с.
38. Берковский, Н.Я. Литература и театр: Статьи разных лет / Н.Я. Берковский. – М.: Искусство, 1969. – 639 с.
39. Блок, А.А. Дневники: В 2 т. 1911-1913 / Ал. Блок; [под ред. П.Н. Медведева]. – Л.: изд-во писателей в Ленинграде, 1928. – 226 с.
40. Блок, А.А. Собр. соч.: В 8 т. / Александр Блок. – М.;Л.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1963. Т. 8.: Письма 1898-1921. – 771 с.
41. Блок, А.А. Ирония // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М;Л.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1962. Т. 4. С. 345-349.
42. Блок, А.А. Памяти Леонида Андреева // А.А. Блок. Собр. соч.: в 8 т. М.;Л.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1962. Т. 6. С. 54-60.
43. Брусянин, В.В. Леонид Андреев: Жизнь и творчество / В.В. Брусянин. – М.: К-во К.Ф. Некрасова, 1912. – 126 с.
44. Бугров, Б.С. Леонид Андреев. Проза и драматургия / Б.С. Бугров. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 112 с.
45. Булгаков, М.А. Театральный роман // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 8 т. СПб.: Азбука-классика. 2004. Т. 1.– 736.
46. Введение в театроведение: Учебное пособие / сост. и отв. ред. Ю.М. Барбой. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – 367 с.
47. В спорах о театре: Сборник статей: Ю. Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл.И. Немировича-Данченко и др. – М.: Кн-во писателей, 1913. – 199 с.
48. Вислова, А.В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX-XX вв. / А.В. Вислова. – М.: М-во культуры РФ Рос. ин-т культурологи, 2000. – 212 с.
49. Владимиров, С.В. Действие в драме / С.В. Владимиров. – Л.: Искусство. 1972. – 159 с.

50. Волошин, М. Лики творчества / Максимилиан Волошин. – 2-е изд., стереотипное. – Л.: Наука, 1989. – 847 с.
51. Гайденко, П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века / П.П. Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
52. Гаршин, В.М. Художники // Гаршин В.М. Сочинения. – М.;Л.: Гос. изд-во Художественной литературы, 1963. С. 95-112.
53. Германова, М.Н. Мой ларец с драгоценностями: Воспоминания. Дневники / Мария Германова; [сост., вступ. ст., подгот. текстов и примеч. И.Л. Корчевниковой.] – М.: Русский путь, 2012. – 448 с.
54. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – Л.: Худож. лит., 1977. – 443 с.
55. Гинзбург, С.С. Кинематография дореволюционной России / С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1963. – 405 с.
56. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка / Литературное наследство: Т. 72. – М.: Наука, 1965. – 630 с.
57. Границы спектакля: Сборник статей и материалов. – СПб.: СПбГАТИ, 1999. – 175 с.
58. Гроссман, Л.П. Беседы с Леонидом Андреевым // Гроссман Л. Собр. соч.: В 5 т. М.: кн-во Современные проблемы, 1928. Т. IV. С. 247-260.
59. Гроссман, Л.П. Поэтика Достоевского / Леонид Гроссман. – М.: Гос. акад. худ. наук, 1925. 191 с.
60. Гумилев, Н.С. Стихотворения и поэмы / Николай Гумилев. – М.: Современник, 1989. – 461 с.
61. Даль, В.И. Толковый словарь: В 4 т. М.: гос. изд-во «Художественная литература», 1935. Т. 2. – 807 с.
62. Данилов, С.С. Очерки по истории русского драматического театра / С.С. Данилов. – М.;Л.: Искусство, 1948. – 587 с.
63. Данилов, С.С. Русский драматический театр XIX века. Т. 2. Вторая половина XIX века / С.С. Данилов, М.Г. Португалова. – Л.: Искусство, 1974. – 384 с.

64. Джурова, Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова / Т.С. Джурова. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 158 с.
65. Долгополов, Л.К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л. Долгополов. – Л.: Советский писатель, 1985.–352 с.
66. Достоевский, Ф.М. Записи литературно-критического и публицистического характера из записной тетради 1880-1881 гг. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1984. Т. 27. С. 42- 87.
67. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание / Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Л.: Наука, 1989. Т. 5. – 575 с.
68. Достоевский, Ф.М. Бесы / Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Л.: Наука, 1990. Т. 7. – 665 с.
69. Достоевский, Ф.М. Подросток / Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. – Л.: Наука, 1990. Т. 8. – 814 с.
70. Драма и театр: Сб. научн. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 96 с.
71. Евреинов, Н.Н. В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Н.Н. Евреинов; [Вступ. статья Л. Танюка]. – М.: Искусство, 1998. – 366 с.
72. Евреинов, Н.Н. Демон театральности / Н. Евреинов; [сост., общ. ред. и комм А. Зубкова и В. Максимова]. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. – 534 с.
73. Ермакова, М.Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л.Андреев, М. Горький) // М.Я. Ермакова. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1973. – 319 с.
74. Заболоцкий, Н.А. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1.: Столбцы и поэмы 1926-1933; Стихотворения 1932-1958. Стихотворения разных лет. Проза. – 655 с.
75. Заманская, В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие / В.В. Заманская. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.

76. Зингерман, Б.И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. – М.: Наука, 1988. – 383 с.
77. Иванов, В.И. Об Андрее Белом // Иванов В.И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. Т. 4. С. 615-654.
78. Иванов, В.И. По звездам. Борозды и межи / Вячеслав Иванович Иванов; [вступ. статья, сост. и примеч. В.В. Сапова]. – М.: Астрель, 2007. – 1137 с.
79. Иезуитова, Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды / Л.А. Иезуитова.– СПб.: ИД «Прогресс», 2010. – 738 с.
80. Из истории советской науки о театре. 20-е годы: Сборник трудов. – М.: ГИТИС, 1988. – 340 с.
81. История русского драматического театра: В 7 т. – М.: Искусство, 1987. Т. 7. 1898-1917. – 586 с.
82. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник. – М.: ГИТИС, 2005. – 736 с.
83. История русской драматургии: Вторая половина XIX - начало XX века. До 1917. – Л.: Наука, 1987. – 670 с.
84. Келдыш, В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы / В.А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 512 с.
85. Келдыш, В.А. Русский реализм начала XX века / В.А. Келдыш. – М.: Наука, 1975. – 279 с.
86. Кен, Л.Н. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками / Л. Кен, Л. Рогов. – СПб: ООО Издательско-полиграфическая компания «КОСТА», 2010. – 432 с.
87. Колобаева, Л.А. Личность в художественном мире Леонида Андреева // Л.А. Колобаева Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. С. 114-147.
88. Корнеева, Е.В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева: автореф. дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.01 / Корнеева Елена Валерьевна. – Елец, 2000. – 22 с.

89. Костелянец, Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б.О. Костелянец; [сост. и вступит.статья В.И. Максимов]. – М.: Совпадение, 2007. – 503 с.
90. Кузьмина-Караваева, Е.Ю. Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма / Елизавета Кузьмина-Караваева. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001. – 767 с.
91. Кугель, А.Р. Утверждение театра / А.Р. Кугель (Homo novus). – Изд-во журнала «Театр и искусство», 1923. – 208 с.
92. Курганов, А.В. Антропология русского модернизма: на материале творчества Л. Андреева, И. Анненского, Н. Гумилева: автореф. дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.01 / Курганов Алексей Витальевич. – Пермь, 2003. – 24 с.
93. Кэрролл, Л. Приключения Алисы в Стране чудес и Зазеркалье. Сквозь зеркало и Что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл; [перевод М.Н. Демуровой]. – М.: Наука, 1978. – 359 с.
94. Лакшин, В.Я. Искусство психологической драмы Чехова и Толстого («Дядя Ваня» и «Живой труп») / В.Я. Лакшин. – М.: Изд-во Московского университета, 1958. – 87 с.
95. Лакшин, В.Я. Лев Толстой и Чехов / В. Лакшин. – М.: Советский писатель, 1963. – 570 с.
96. Ларина, Н.А. Творчество Леонида Андреева в контексте художественной культуры Серебряного века: автореф. дисс. … канд. культурolог. наук: 24.00.01 / Ларина Надежда Альбертовна. – М., 2005. – 20 с.
97. Леонидов, Л.М. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. Статьи и воспоминания о Л.М. Леонидове / Леонид Миронович Леонидов; [вступ. статья В.Я. Виленкина]. – М.: Искусство, 1960. – 756 с.
98. Лермонтов, М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 4: Проза. Письма. С. 7-142.
99. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, Л. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-

Рогачевского, М. Розанова и В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – 367 с.

100. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. – М.: Наука, 1975. – 416 с.

101. Лихачев, Д.С. Литература – реальность – литература / Д.С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель. 1981. – 215 с.

102. Лотман, Ю.М. Между свободой и волей (Судьба Феди Протасова) // Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 714-719.

103. Львов-Рогачевский, В.Л. Две правды: книга о Леониде Андрееве / В. Львов-Рогачевский. – СПб.: Прометей, 1914. – 232 с.

104. Маковский, С.К. На Парнасе Серебряного века / С.К. Маковский. – М.; Екатеринбург: Наш дом У-Фактория, 2000. – 393 с.

105. Максимов, В.И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учебное пособие / Вадим Максимов. – СПб.: СПбГАТИ, 2014. – 304 с.

106. Мамай, Н.Н. Художественно-философские идеи в драматургии Л. Андреева: автореф. дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Мамай Наталья Николаевна. – Тверь, 2001. – 18 с.

107. Мандельштам, О.Э. Художественный театр и слово // Осип Мандельштам. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.: Проза. С. 303-304.

108. Марков, П.А. О театре: В 4 т. / П.А. Марков. – М.: Искусство, 1974. Т. 1.: Из истории русского и советского театра. – 542 с.

109. Марков, П.А. О театре: В 4 т. / П.А. Марков. – М.: Искусство, 1974. Т.2. – 495 с.

110. Марков, П.А. В Художественном театре. Книга завлита / П.А. Марков. – М.: ВТО, 1976 – 507 с.

111. Марков, П.А. Новейшие театральные течения (1898-1923) / П.А. Марков. – М.: Ред.-изд. Отд. ВСНХ, 1924. – 68 с.

112. Мастера МХТ. – М.;Л.: Искусство, 1939. – 379 с.

113. Мережковский, Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет / Д.С. Мережковский. – М.: Сов. Писатель, 1991. – 496 с.

114. Минц, З.Г. Александр Блок и русские писатели / З.Г. Минц. – СПб.: Искусство – СПб , 2000. – 784 с.

115. Минский, Н.М. На общественные темы / М.Н. Минский – СПб.: тип. т-ва «Обществ. польза» , 1909. – 284 с.

116. Михайловский, Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве / Б.В. Михайловский. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1969. – 675 с.

117. Михеичева, Е.А. О психологизме Леонида Андреева / Е.А. Михеичева М.: МГУ, 1994. – 188 с.

118. Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в. Исторический альманах. – Вып. 2.; [под ред. В.В. Иванова]. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 496 с.

119. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906-1918 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева; вступ. к сезонам и примеч. О.А. Радищевой. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. – 878 с.

120. Московкина, И.И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И.И. Московкина. – Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2005. – 288 с.

121. Московский Художественный театр. Сто лет: в 2 т. – М.: изд-во МХТ, 1998. Т. 1.: Спектакли и сценографии. – 367 с.

122. Набоков, В.В. Стихотворения и поэмы / Владимир Набоков; [сост., подгот. и примеч. В. Федорова]. М.;Харьков: ООО «Фирма “Издательство АСТ”»; Фолио, 1999. – 592 с.

123. Немирович-Данченко, Вл.И. Театральное наследие: В 2 т. / Вл.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1952. Т.1.: Статьи. Речи. Беседы. Письма. – 443 с.

124. Немирович-Данченко, Вл.И. Театральное наследие: В 2 т. / Вл.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1954. Т.2.: Избранные письма. – 640 с.

125. Немирович-Данченко, Вл.И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877-1942 / Вл.И. Немирович-Данченко. – М.: ВТО, 1980. – 375 с.

126. Немирович-Данченко, Вл.И. Творческое наследие: В 4 т. / Вл.И. Немирович-Данченко [Сост., ред., комментатор И.Н. Соловьева] – М.: МХТ, 2003.

127. Немирович-Данченко, Вл.И. Из прошлого / Вл.И. Немирович-Данченко. – М.: ЗАО изд-во «Кукушка», 2003. – 348 с.

128. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Фридрих Ницше [перев. Ю.М. Антоновского]. М.: Изд-во МГУ; СП Ост-Вест Корпорейшн. 1990. – 303 с.

129. Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: Материалы научной конференции 8-10 ноября 2013 года. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2014. – 372 с.

130. Ортега-и-Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: Сборник / Хосе Ортега-и-Гассет; [пер. с исп.] – М.: Радуга, 1991. – 639 с.

131. Основин, В.В. Драматургия Л.Н. Толстого / В.В. Основин. – М: Высшая школа, 1982. – 186 с.

132. Основин, В.В. Русская драматургия второй половины XIX века / В.В. Основин. – М.: Просвещение, 1980. – 190 с.

133. Очерки истории русской театральной крики: Конец XIX - начало XX века / Под ред. А.Я. Альтшуллера. – Л.: Искусство, 1979. – 327 с.

134. Очерки истории русской театральной критики: Конец XIX – начало XX века. – Л.: Искусство, 1979. – 327 с.

135. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави [пер с фр. Л. Баженова и др.]. – М.:Прогресс, 1991. – 504 с.

136. Пак Сан Чжин. Панпсихизм в драматургии Л.Н. Андреева: автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Пак Сан Чжин. – СПб., 2007. – 18 с.

137. Петровская, И.Ф. Театр и зритель российских столиц. 1985-1917 / И.Ф. Петровская. – Л.: Искусство, 1990. – 271 с.

138. Печенкина, А.О. Три театра Леонид Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: автореф. дисс. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Печенкина Александра Олеговна – М., 2010. – 26 с.

139. Платонов, К.И. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева (судебно-психопатологический этюд) / Д-р мед. К.И. Платонов. – Харьков: типогр. «Утро» Жмудского, 1913. – 8 с.

140. Полякова, Е.И. Театр Льва Толстого. Драматургия и опыты ее прочтения / Е. Полякова. – М.: Искусство, 1978. – 344 с.

141. Поссе, В.А. Мой жизненный путь. Дореволюционный период (1864-1917 гг.) / В.А. Поссе. – М.;Л.: «Земля и фабрика», гос. тип. изд-ва «Ленигр. правда» 1929. – 548 с.

142. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.

143. Проц, Д.Е. Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л.Н. Андреева: автореф. дисс. … канд филолог. наук: 10.01.01. / Проц Дмитрий Евгеньевич. – Орел, 2005. – 23 с.

144. Пушкин, А.С. Критика и публицистика 1819-1834 // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М;Л.,: Изд-во Акад. Наук СССР, 1949. Т. 11. – 588 с.

145. Пьеса «О женщине»: Два толкования пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна». – М.: Театр. – 1913. – 23 с.

146. Радищева, О.А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1909-1917 / О.А. Радищева. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351 с.

147. Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева / Под ред. Д. Андреева и В.Е. Беклемешевой. – М.: Федерация, 1930. – 283 с..

148. Рогачевский, М.Л. Трагедия трагика. Леонид Леонидов. Документальное повествование / М. Рогачевский. – М.: Искусство, 1998. – 390 с.

149. Родина, Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX века / Т.М. Родина. – М.: Наука, 1972. – 311 с.

150. Руднев, А.П. Щедринские образы и мотивы в произведениях Леонида Андреева // М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII – XX веков. – М.: Наследие, 1998. С. 268-282.

151. Рудницкий, К.Л. Русское режиссерское искусство. 1998-1907 / К.Л. Рудницкий. – М.: Наука, 1989. – 384 с.

152. Рудницкий, К.Л. Русское режиссерское искусство 1908 -1917 / К.Л. Рудницкий. – М.: Наука, 1980. – 280 с.

153. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – 960 с.

154. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – 768 с.

155. Русская художественная культура конца – начала века. Кн. 3: Зрелищные искусства и музыка. – М.: Наука, 1977. – 512 с.

156. Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки. В честь В.А. Келдыша: Исследования и публикации. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 475 с.

157. Русский театр и драматургия эпохи революции 1905-1907 годов: Сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМИК, 1987. – 160 с.

158. Русский театр и драматургия 1907-1917 годов: сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 134 с.

159. Русская художественная культура второй половины XIX века. Диалог с эпохой. – М.: Наука, 1996. – 336 с.

160. Сахновский-Панкеев, В.А. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. Сахновский-Панкеев. – Л.: Искусство, 1969. 232 с.

161. Сервантес Сааведра, Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский / Мигель де Сервантес Саведра; [пер. с исп. Н. Любимова]. – М.: Худож. лит., 1988. Ч. 2. – 583 с.

162. Сергеенко, П.А Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой / П. Сергеенко. – М.: отд. тип. т-ва И.Д. Сытина. 1903. –150 с.

163. Серман, И.З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе: 1836-1841 / И. Серман. – 2-е изд. – М.: РГГУ, 2003. – 278 с.

164. Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / А.П. Скафтымов. – М.: Худож. лит., 1972. – 542 с.

165. Сокурова, О.Б. Большая проза и русский театр (сто лет сценического освоения прозы) / О.Б. Сокурова. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – 240 с.

166. Соловьева, И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи / И. Соловьева. – М.: МХТ, 2007. – 676 с.

167. Соловьева, И.Н. Немирович-Данченко / И. Соловьева. – М.: Искусство, 1979. – 408 с.

168. Сологуб, Ф.К. Театр одной воли // Сологуб Ф.К. Собр. соч.: В 6 т. Т.2. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 490-509.

169. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. – 662 с.

170. Стахорский, С.В. Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции / С.В. Стахорский. – М.: ГИТИС, 1991. – 102 с.

171. Стахорский, С.В. Русская театральная утопия начала XX века: Автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Стахорский Сергей Всеволодович. – М., 1993. – 45 с.

172. Стахорский, С.В. Искания русской театральной мысли / С.В. Стахорский. – М.: Свободное издательство, 2007. – 472 с.

173. Стринберг, А. Избранные произведения: В 2 т. / Август Стринберг. – М.: Худож. лит., 1986. Т.1. – 429 с.

174. Строева, М.Н. Чехов и другие / Марианна Строева. – М.: Прогресс-Традиция, 2009. – 496 с.

175. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики Чехова / И.Н. Сухих; [2-е изд., доп.] – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – 492 с.

176. Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. 28-30 сентября 2006 года. – Орел: ОГУ, ИМЛИ РАН, ОГЛМТ, ИСМО РАО, НИИ филологии-Орел: ПФ «Картуш», 2006. – 200с.

177. Театр. Книга о новом театре: Сборник статей. – СПб: Шиповник, 1908. – 289 с.

178. Терц, А. Голос из хора / А. Терц. – Лондон: Стенвалли, 1973. – 339 с.

179. Титова, Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм / Г.В. Титова. – СПб: СПбГАТИ, 1995. – 255 с.

180. Титова, Г.В. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру: Учебное пособие / Г.В. Титова. – СПб.: СПбГАТИ, 2006. – 176 с.

181. Тихвинская, Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917 / Л. Тихвинская. – М.: РИК «Культура», 1995. – 412 с.

182. Толстой, Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1979-1981. Т. 4–7.

183. Толстой, Л.Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1981.. Т. 7. С. 356-366.

184. Толстой, Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 9. – 450 с.

185. Толстой, Л.Н. Живой труп // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1982. Т.11. С.274-334.

186. Толстой, Л.Н. Крейцерова соната // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М. Худож. лит., 1982. Т. 12. С. 113-196.

187. Толстой, Л.Н. Послесловие к «Крейцеровй сонате» // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М. Худож. лит., 1982. Т. 12. С. 197-210.

188. Толстой, Л.Н. Избранные письма // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 18. – 899 с.

189. Толстой, Л.Н. Письма 1882-1899 // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 19. – 758 с.

190. Толстой Л.Н. Дневники 1847-1894 // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1985. Т.21.– 575 с.

191. Толстой, Л.Н. Дневники 1895-1910 // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1985. Т.22. – 557 с.

192. Толстой, Л.Н. Литературное наследство. Т. 37-38. М.: АН СССР. Ин-т рус. лит (Пушкинский дом), 1939. – 775 с.

193. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – 624 с.

194. Туниманов, В.А. Ф.М. Достоевский и русские писатели / В.А. Туниманов. – СПб.: Наука, 2004. – 380 с.

195. Тургенев, И.С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1980. Т. 5. С. 330-350.

196. Тюпа, В. Парадоксы уединенного сознания – ключ к русской классической литературе // Парадоксы русской литературы: Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2001. С. 174-192.

197. Уайльд, О. Саломея // Уайльд О. Пьесы / Пер. с англ. и фр. – М.: Искусство, 1960. – С.259-294.

198. Унамуно, М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов / Мигель де Унамуно; [пер. с исп., вступ. ст. и коммент. Е.В. Гараджа]. – Киев: Мартис, 1997. – 414 с.

199. Успенский, Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.

200. Фатов, Н.Н. Молодые годы Леонида Андреева / Н.Н. Фатов; [предисл. и подгот. текста О.В. Вологиной]. – Орел: Издатель Александр Воробьев, 2010. – 272 с.

201. Федоров, А.В. Театр Блока и драматургия его времени / А.В. Федоров. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1972. – 143 с.

202. Флоренский, П.А. Имена / Павел Флоренский. – М.;Харьков: ЭКСМО-Пресс, Фолио, 1998. – 911 с.

203. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 324 с.

204. Фрейдкина, Л.М. Дни и годы Вл.И. Немировича-Данченко: летопись жизни и творчества / Л.М. Фрейдкина. – М.: ВТО, 1962. – 643 с.

205. Хализев, В.Е. Ценностные ориентации русской классики / В. Хализев. – М.: Гнозис, 2005. – 432 с.

206. Чепуров, А.А. А.П. Чехов и Александринский театр (1889-1902) / А. Чепуров. – СПб.: «Балтийские сезоны», 2006. – 320 с.

207. Черный, С. Стихотворения // Саша Черный. – М.: Худож. лит. – 1991. – 414 с.

208. Чехов, А.П. Дядя Ваня // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 9. С. 482-532.

209. Чехов, А.П. Палата № 6 // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 7.: Повести и рассказы 1892-1895. С. 123-181.

210. Чехов, А.П. Pro et contra. Творчество А.П. Чехова в русской мысли конца XIX – XX начала в. (1887-1914): Антология / Сост., предисл, общая редакция И.Н. Сухих; послесл., примеч. А.Д. Степанова. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с.

211. Чехов, А.П. и национальная культура. Традиция и новаторство: Сборник научных статей. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. – 188 с.

212. Чирва, Ю.Н. Островский и Леонид Андреев // А.Н. Островский и литературно-театральное движение XIX-XX веков. Л.: Наука, 1974. С. 146-174.

213. Чирва, Ю.Н. Драма А.Н. Островского «Гроза» в литературном контексте «шестидесятых годов» XIX века // А.Н. Островский: Новые исследования: Сборник статей и сообщений. – СПб.: РИИИ, 1998. С. 35-64.

214. Шах-Азизова, Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т.К. Шах-Азизова. – М.: Наука, 1966. – 151 с.

215. Шестов, Л.И. Апофеоз беспочвенности: (Опыт адогматического мышления) // Л. Шестов Сочинения. – М.: Раритет, 1995. С. 176-318.

216. Эстетика диссонансов: О творчестве Л. Андреева. Межвузовский сборник научных трудов: К 125-летию со дня рождения. – Орел: Орл. гос. пед. ун-т , 1996. – 159 с.

217. Эткинд, Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века: Очерки / Е.Г. Эткинд. – СПб.: Максима, 1995. – 568 с.

218. Эткинд, Е.Г. Психопоэтика. «Внутренний человек» и внешняя речь: Статьи и исследования / Е.Г. Эткинд. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. – 704 с.

219. Юбилейная Международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета: Материалы. Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. – Орел: Орловский государственный университет, 2001. – 284 с.

220. Ясенский, С.Ю. Искусство психологического анализа в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева // Достоевский Ф.М. Материалы и исследования. Т. 11. – СПб.: Наука, 1994. – С. 156-187.

*

221. [Б.п.]. Из литературных бесед: Леонид Андреев о русской литературе // Искры. – 1906. – № 47 (26 нояб.). – С. 667.

222. Эс. Пэ.[Поляков С.Л.]. В мире искусств: У Леонида Андреева / Эс. Пэ. // Русское слово. – 1907. – 5 окт. (№ 228). – С. 2.

223. [Б.п.] Печать и театр // Новости сезона. М. – 1911. – 24 нояб. – С. 10.

224. Львов-Рогачевский, В.Л. Праведный гнев: (По поводу драмы Леонида Андреева «Профессор Сторицын») / В. Львов-Рогачевский // Новая студия. – 1912. – № 1. – С. 44-49.

225. Смирнов Ал. «Екатерина Ивановна» (На сцене Художественного театра) / Ал. Смирнов // Театр. – 1912. – 18 дек. – С. 7; 19 дек. – С. 4-6.

226. Койранский, А.А. «Екатерина Ивановна» /Александр Койранский // Утро России. – 1912. – 19 дек. – С. 5.

227. Бескин Эм. «Екатерина Ивановна» и Художественный театр / Эм. Бескин // Раннее утро. – 1912. – 19 дек. – С. 6.

228. Яблоновский, С. [Потресов С.В.] Театр и музыка. «Екатерина Ивановна» / Сергей Яблоновский // Русское слово. – 1912. – 19 дек. – С. 6-7.

229. Львов Як. [Розенштейн Я.Л.]. «Екатерина Ивановна» в «Художественном театре» / Як. Львов // Обозрение театров. – 1912. – 21 дек. – С. 13-15.

230. Бэн [Назаревский Б.В.]. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева на сцене Художественного театра / Бэн // Московские ведомости. – 1912. – 29 дек. – С. 2.

231. [Б.П.]. Москва. Диспуты «Масок» о «Кризисе театра» // Маски. – 1912-1913. – № 6. – С. 108-110.

232. Волконский, М.Н. В защиту Екатерины Ивановны / М.Н. Волконский // Театр и искусство. – 1913. – № 18. – С. 402-405.

233. Голиков, В.Г. Между Саломеей и кокоткой / В.Г. Голиков // Вестник знания. – 1913 – № 4. – С. 408-419.

234. Соболев, Ю. Заметки об «Екатерине Ивановне» / Ю. Соболев // Путь. – 1913. – № 3. – С. 46-54.

235. Николаев, Н.И. Опыт благожелательной критики: (По поводу статьи М. Волконского о «Екатерине Ивановне» / Н. Николаев // Театр и искусство. – 1913. – № 24. – С. 500- 502.

236. Степун, Ф.А. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева на сцене Художественного театра / Ф. Степун // Северные записки. – СПб. – 1913. – № 2. – С. 124-131.

237. Глаголь, С. «Екатерина Ивановна» и «Профессор Сторицын» Леонида Андреева / Сергей Глаголь // Маски. – 1913. – № 3. – С. 48-58.

238. Львов-Рогачевский, В.Л. Новая драма Леонида Андреева / В. Львов-Рогачевский // Современник. – 1913. – № 10. – С. 242-258.

239. Г-ин Г.А. Диспут // Кине-журнал: Живая фотография. 1913. № 8. С. 20-23.

240. Войтоловский , Л. Чудесный гость / Л. Войтоловский // Сине-фото. – 1914. – № 10. – С. 17-21.

241. [Б.п.]. Суд над «Екатериной Ивановной» // Одесское обозрение театров. – 1913 – 13 янв. – С. 9.

242. [Б.п.]. «Екатерина Ивановна» под судом // Раннее утро. – 1913. – 22 янв. – С. 5.

243. [Б.п.]. Суд над «Екатериной Ивановной» // Утро. – 1913 – 20 февр. – С. 3.

244. Айхенвальд, Ю.И. Литературные наброски / Ю. Айхенвальд // Речь. – 1913. – 23 февр. – С. 4.

245. Гуревич, Л.Я. «Екатерина Ивановна» в Художественном театре / Л. Гуревич //Русская молва. – 1913. – 18 апр. (№125). – С. 3.

246. Азов, В. [Ашкинази В.А.] Московский Художественный театр: «Екатерина Ивановна» / В. Азов // День. – 1913. – 18 апр. – С. 5.

247. Бенуа, А.Н. Художественные письма: О «Екатерине Ивановне» / А. Бенуа // Речь. – 1913. – 14 мая. – С. 3.

248. Сологуб, Ф.К. Приземистые судят / Ф. Сологуб // Театр и искусство. – 1913. – № 7. – С. 162-164.

249. Овсянико-Куликовский, Д.Н. Литературные беседы / Д. Овсянико-Куликовский // Речь. – 1913. – 24 апр. (№ 110). – С. 2.

250. Адрианов, С.А. Критические наброски / С. Адрианов // Вестник Европы. – 1913. - № 3. – С. 386-391.

251. Зигфрид [Старк Э.] Гастроли Московского Художественного театра / Зигфрид // Театр и искусство. – 1913. – № 16. – С. 356.

252. Ершов, В [Дмитриева В.И.]. Литературно-артистический кружок / Ершов В. // Дон. – 1913. – 20 дек. (№ 273). – С. 3.

253. Джонсон, И. [Иванов И.В.]. Андреев о театре / И. Джонсон // Маски. – 1913-1914. – № 4. – С. 50-64.

254. Брусянин, В.В. Леонид Андреев о своей пьесе «Мысль» и театре панпсихэ / В. Брусянин // Биржевые ведомости. – 1914. – 31 марта, 1. 2, 3 апр. – С. 5-6.

255. Философов, Д.В. Литературная неделя. Новый альманах «Шиповника» / Д. Философов // Речь. – 1914. – 13 янв. (№ 12). – С. 3.

256. Сологуб, Ф.К. Два слова о «Мысли» / Ф. Сологуб // Дневник писателей. – 1914. – № 2. – С. 48-49.

257. [Б.п.]. Леонид Андреев о своих пьесах и о Художественном театре // Театр. – 1914. – № 1506. – С. 4.

258. Homo novus [Кугель, А.Р.]. Заметки / Homo novus //Театр и искусство. – 1914. – № 1. – С.16-18.

259. Народин, К. Красота и хам (Л. Андреев – «Профессор Сторицын» и «Екатерина Ивановна») / К. Народин // Современный мир. – 1914. – № 5. – с. 39-51.

260. Аякс [Измайлов А.А.] Панпсихе / Аякс // Музы. Киев. – 1914. – № 6. – С. 20.

261. Войтоловский, Л.Н. Чудесный гость / Л. Войтоловский // Синефото. – 1914. – № 10. – С. 17-21.

262. Койранский, А.А. Леонид Андреев о театре / А. Койранский // Утро России. – 1914. – 11 янв. (№ 8). – С. 2.

263. Волин, В. Слово и действие / В. Волин // Театральная газета. – 1914. 19 янв. (№ 3). – С. 5-6.

264. Койранский, А.А. «Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра /А. Койранский // Утро России. – 1914. – 18 марта ((№ 64). – С. 5.

265. Одинокий Дий [Туркин, Н.В.]. Записки театрала: «Мысль» Леонида Андреева. В чем сущность трагедии / Одинокий Дий // Московский листок. – 1914. – 18 марта (№ 64). – С. 3.

266. Бэн [Назаревский, Б.В.]. «Мысль» / Бэн // Московские ведомости. – 1914. – 18 марта. С. 2.

267. Печерский, Эр. [Павчинский, Э.И.]. «Мысль» / Эр. Печерский // Раннее утро. – 1914. – 18 марта (№ 6). – С. 5.

268. Игнатов, И.Н. «Мысль» (Московский Художественный театр) / И. Игнатов // Русские ведомости. – 1914. – 18 марта (№ 64). – С. 4.

269. Мамонтов, С. «Мысль» Л. Андреева в Художественном театре / С. Мамонтов // Русское слово. – 1914. – 18 марта. – С. 7.

270. Вильде, Н.Е. Впечатления рецензента. Художественный театр. «Мысль» /Н. Вильде // Голос Москвы. – 1914. – 18 марта (№ 64). – С. 6.

271. Львов, Як. [Розенштейн, Я.Л.]. За последней чертой: («Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра / Як. Львов // Новости сезона. – 1914. – 18 марта. – С. 5.; 19 марта. – С. 5.

272. Эфрос, Н.Е. «Мысль» в Художественном театре. (От нашего московского корреспондента) / Н. Эфрос // Речь. – 1914. – 19 марта (№ 75). – С. 2.

273. Оберон [Соколов, Д.С.]. Театр или Канатчикова дача? /Оберон // Театр. – 1914. – 19 марта (№ 1473). – С. 5-6.

274. Ал. См. [Смирнов, А.]. «Мысль» на сцене Художественного театра / Ал. См. // Театр. – 1914. – 20 марта. – С. 4.

275. Коль-Коль [Эфрос, Н.Е.]. «Мысль» на сцене: (Письмо из Москвы. 18 марта) / Коль-Коль // Одесские новости. – 1914. – 21 марта (№ 13678). – С. 2.

276. Соболев, Ю. «Мысль» Л. Андреева / Ю.Соболев // Рампа и жизнь. – 1914. – № 12 (23 марта). – С. 8.

277. Глаголь, С. Нечто о «Мысли» / Сергей Глаголь // Столичная молва. – 1914. – 26 марта (№ 360). – С. 4.

278. Конради, П. «Мысль» г. Л. Андреева / П. Конради // Новое время. – 1914. – 12 апр. (№13678). – С. 14.

279. Solus [Арабажин, К.И.] К постановке «Мысли» Андреева / Solus // Биржевые ведомости. – 1914. – 11 апр. (№ 14096). Веч. вып. – С. 4.

280. Смоленский [Измайлов, А.А.]. Гастроли Московского Художественного театра: «Мысль» Л.Н. Андреева / Смоленский // Биржевые ведомости. – 1914. – 11 апр. (№ 14096). Веч. вып. – С. 4.

281. Lolo [Мунштейн, Л.Г.] Пресс-папье / Lolo // Рампа и жизнь. – 1914. – № 12. С. 11-12.

282. Гуревич. Л.Я. Гастроли Художественного театра: «Мысль» Л. Андреева / Л. Гуревич // Речь. – 12 апр. (№ 98). – С. 6.

283. Импрессионист [Бентовин, Б.И.]. Художественный театр: «Мысль» Леонида Андреева / Импрессионист // День. – 1914. – 12 апр. (№ 98). – С. 4.

284. Ярцев, П. Театральные очерки: Наша трагедия / П. Ярцев // Речь. – 1914. – 19 апр. – С. 3.

285. Э.И. Леонид Андреев о кинематографе / Э.И. // Театральная газета. – 1915. – 15 нояб. – С. 14.

286. Сологуб, Ф.К. Мечтатель о театре / Ф. Сологуб // Театр и искусство. – 1916. – № 1. – С. 11-16.

287. Андреев, Л.Н. Два письма Леонида Андреева к Вл.И. Немировичу-Данченко // Театр и драматургия. – 1934. – № 3. – С. 43.

288. Андреев, Л.Н. Письма А.А. Кипену / Леонид Андреев; [публ., подгот. текста, вступит. статья и коммент. В.Н. Чувакова] // De visu. 1994. – № 4-4 (15). – С. 11-12.

289. Гужиева, Н.В. Драматургия Л.Андреева 1910-х г. / Н.В. Гужиева // Русская литература. – 1965, – № 4. – С. 64-79.

290. Чирва, Ю.Н. Вселенная, человек, история: К 100-летию со дня рождения Л.Н.Андреева / Ю.Н. Чирва // Нева. – 1971. – №8. – С. 177 – 183.

291. Чирва, Ю.Н. О «драме идей» Л.Андреева / Ю.Н. Чирва // Театр. – 1971. – № 9. – С. 9 – 39.

292. Григорьев, А.Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе / А.Л. Григорьев // Русская литература. – 1972. – № 3. – С. 190-205.

293. Андреев, Л.Н. «… Я оптимист!»: Из неопубликованных писем Леонида Андреева к Александру Сумбаташвили-Южину; [публ. Л. Сарибековой] // Литературная Грузия. – 1979. – № 10. – С. 98-116.

294. Кен, Л.Н. «Поэма одиночества» Л. Андреева: К истории прочтения пьесы «Собачий вальс» / Л.Н. Кен // Русская литература. – 1991. – № 2. – С. 190-197.

295. Мескин, В.А. Поиск истины / В.А. Мескин / Русская словесность. – 1993. - № 1. – С. 43-47.

296. Мартынова, Т.И. Леонид Андреев и Лев Шестов о феномене личности / Т.И. Мартынова // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – № 5/6 – С. 134-142.

297. Чирва, Ю.Н. Леонид Андреев вчера, сегодня, завтра… / Ю.Н. Чирва // Театральная жизнь. – 1996. № 11-12. – С. 52-55.

298. Смирнов, В.В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский / В.В. Смирнов // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 55-61.

299. Генералова, Н.П. Леонид Андреев и Николай Бердяев (К истории русского персонализма) / Н.П. Генералова // Русская литература. – 1997. – № 2. – С. 40-54.

300. Дубнова, Е. Леонид Андреев, новая жизнь. Фестиваль театров России, посвященный 125-летию со дня рождения писателя / Е. Дубнова // Современная драматургия. – 1997. – № 2. – С. 183 -192.

301. Старосельская, Н.Д. Драматургия Леонида Андреева: модерн: 100 лет спустя / Н.Д. Старосельская // Вопросы литературы. – 2000. – № 6. – С. 125-148.

302. Чирва, Ю.Н. Клубничное мороженое, или Зачем страдать, о чем тужить? «Екатерина Ивановна» Н. Пинигина в АБДТ им. Г.А. Товстоногова / Юрий Чирва // Петербургский театральный журнал. – 2005. - № 1(39). С. 31-36.

303. Кен, Л.Н. Споры о театре 1910-х гг. и «Реквием» Леонида Андреева / Л.Н. Кен // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2014. - № 4 (21). – С. 140-145.

*

304. Козьменко, М.В. У истоков драматургии Леонида Андреева: неизвестная пьеса о законе и жизни человека / М.В. Козьменко // Ученые записки Орловского гос. ун-та. – 2012. № 4. Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-dramaturgii-leonida-andreeva-neizvestnaya-piesa-o-zakone-i-zhizni-cheloveka

305. Лахно, Е.А. Драматургия Л. Андреева в интерпретации исследователей конца XX- начала XXI века / Е.А. Лахно // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2014. - № 16. Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgiya-l-andreeva-v-interpretatsii-issledovateley-kontsa-xx-nachala-xxi-veka