

Министерство образования и науки, молодежи и спорта Украины
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

На правах рукописи

СУХОРУКОВ ВИКТОР АНАТОЛЬЕВИЧ

УДК 821.161.1 –2 Андреев

ПОЭТИКА ДРАМАТУРГИИ Л. АНДРЕЕВА

10.01.02 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
Московкина Ирина Ивановна,
доктор филологических наук, профессор

Харьков — 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА	8
1.1 Основные этапы и дискуссионные вопросы в изучении драматических произведений Л. Андреева.....	8
1.2 Теоретическая основа и методика исследования поэтики драм Л. Андреева.....	27
ГЛАВА 2. СТАНОВЛЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ Л. АНДРЕЕВА	36
2.1 Незавершенная редакция драмы «К звездам».....	36
2.2 Поэтика драмы «К звездам».....	54
ГЛАВА 3. ИНВАРИАНТНАЯ МОДЕЛЬ «НОВОЙ ДРАМЫ» Л. АНДРЕЕВА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ 1900-Х ГОДОВ	71
3.1 «Жизнь Человека».....	71
3.2 «Черные маски».....	86
3.3 «Анатэма»	101
3.4 «Океан»	116
ГЛАВА 4. ДРАМЫ Л. АНДРЕЕВА 1910-х ГОДОВ КАК ДИНАМИЧЕСКОЕ ТОЖДЕСТВО: КОНСТАНТЫ, ВАРИАЦИИ И АКЦЕНТЫ	132
4.1 «Екатерина Ивановна».....	132
4.2 «Собачий вальс».....	147
4.3 «Тот, кто получает пощечины».....	166
4.4 «Реквием».....	183
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	191
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	199

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Леонида Николаевича Андреева, одного из самых ярких русских писателей конца XIX – начала XX веков, в последние десятилетия вызывает все возрастающий исследовательский интерес. Это отчасти объясняется тем, что литературное наследие писателя-эмигранта, в том числе и его драматургия, включающая около тридцати произведений, на длительный период времени было предано забвению как послереволюционной критикой, так и театром. Советское литературоведение обратилось к творчеству писателя лишь в 1960-70-е годы, однако критические работы этого времени были посвящены отдельным аспектам образной системы андреевских произведений, а их идейно-художественная специфика зачастую подгонялась под расхожие идеологические шаблоны. Тем не менее, уже в то время возникли очень продуктивные концепции «полигенетичности» творчества Андреева (В. И. Беззубов) и его «переходного» (от реализма к модернизму) характера (В. И. Келдыш), соотнесенности образной системы драм писателя с произведениями не только Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова (В. И. Беззубов, Л. Иезуитова), но и представителей символизма, в частности – А. Блока (В. И. Беззубов, Ю. Бабичева, Л. Иезуитова, С. П. Ильев). Идейно-художественную связь с экспрессионизмом отмечали зарубежные ученые (Р. Джулиани, Р. Дэвис, М. Цимборска-Лебода и др.).

В последние два десятилетия становится все более очевидным, что в творчестве Л. Андреева – прозаика и драматурга – с самого начала преобладают модернистские принципы изображения действительности: доминирование образов-символов, мифопоэтичность, интертекстуальность, мотивность, гротеск, ирония (А. Татаринов, И. Московкина, А. Печенкина), а

его художественный метод представляет собой сложнейший синтез принципов символизма, экспрессионизма, экзистенциализма, «черного юмора», абсурда и даже сюрреализма (Е. Михеичева, Пак Сан Джин, А. Курганов, Е. Корнеева, Л. Колобаева, Е. Петрова и др.).

В то же время, в современных исследованиях драматургии Л. Андреева доминирует представление о трех этапах (а точнее, скачках) ее эволюции, отмеченных резкими изменениями: первом – реалистическом («К звездам» и «Савва»), втором – символистско-экспрессионистическом («условные» драмы «Жизнь Человека», «Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма», «Океан») и третьем – «панпсихическом» (от «Екатерины Ивановны» до «Реквиема»). Кроме того, особо выделяют «сатирические миниатюры» – от «Любви к ближнему» до «Монумента». Стремясь уйти от такой схемы, не учитывающей результаты современного осмысления прозы Л. Андреева, свидетельствующие о нем как о «писателе позиции», а не «писателе пути» (И. Московкина), исследователи сосредоточиваются на отдельных аспектах поэтики андреевских драм – особенностях психологизма, модификациях конфликта, типов личности героев, доминирующих образов-символов, «шифров-кодов» и т.п. (Т. Болдырева, М. Карякина, Д. Проц и др.). На этом основании предпринимаются попытки выработки иной типологии драм Л. Андреева, но ни одна из них сегодня не представляется достаточно всеобъемлющей, учитывающей разнообразные драматические произведения Л. Андреева как тесно взаимосвязанные и к тому же органично вписанные в художественный мир писателя вместе с его прозой. Поэтому необходимость анализа поэтики наиболее репрезентативных драматургических произведений Л. Андреева 1900 – 1910-х годов в их взаимосвязи и с учетом специфики прозы писателя представляется **актуальной**.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Работа выполнена в рамках комплексной программы кафедры истории русской литературы Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина «Проблемы метода, поэтики и жанра русской литературы XIX – XX веков».

Объектом исследования являются драматургические произведения Л. Андреева, рассмотренные в контексте его прозы и «новой драмы» рубежа XIX – XX веков.

Предмет исследования – специфика поэтики драматургии Л. Андреева.

Теоретико-методологическую основу работы составляют труды ученых, посвященные изучению различных аспектов литературного процесса «серебряного века» и поэтики произведений:

- поэтики литературного произведения как художественной целостности (М. Гиршман, Д. Лихачев, Ю. Лотман, Б. Успенский, А. Чудаков),
- мифопоэтики (Д. Овсяннико-Куликовский, А. Лосев, З. Минц, В. Топоров),
- интертекстуальности (Ю. Кристева, И. Смирнов, А. Жолковский, Н. Фатеева),
- мотивов и принципов мотивного анализа художественного произведения (Б. Гаспаров, И. Силантьев),
- функций иронии и гротеска в художественном тексте (Д. Николаев, М. Рюмина, А. Хазен-Леве),
- поэтики «новой драмы» рубежа XIX и XX веков (Ю. Бабичева, Б. Зингерман, Е. Андрущенко, Л. Борисова),
- поэтики рамочного комплекса драматических произведений (П. Пави, А. Зорин, Н. Ищук-Фадеева, Ю. Кабыкина),
- поэтики прозы «серебряного века» (Л. Долгополов, В. Келдыш, Л. Колобаева, И. Московкина и др.).

Использовались **методы** целостного, мотивного, интертекстуального анализа, а также описательно-аналитический и сравнительно-типологический подходы к исследованию художественных текстов.

Цель исследования заключается в уяснении специфики, типологии и степени новаторства «новой драмы» Л. Андреева.

Достижение данной цели предлагает решение следующих **задач**:

- определить основные этапы, проблемы и перспективы изучения драматургии Л. Андреева;
- определить особенности хронотопа драматургических произведений Л. Андреева, созданных в разные годы;
- исследовать функции мотивов, интертекста и мифопоэтики пьес Л. Андреева;
- осуществить анализ рамочного комплекса (паратекста) драм Л. Андреева;
- охарактеризовать инвариантную модель драмы Л. Андреева и ее разновидности;
- вписать драмы Л. Андреева в его художественный мир и литературный процесс начала XX века.

Научная новизна результатов исследования заключается в том, что впервые:

- всесторонне исследована специфика хронотопа драматургических произведений Л. Андреева;
- системно проанализированы функции мотивов, интертекста (в том числе, автоинтертекста) и мифопоэтики в формировании драм Л. Андреева;
- выявлены специфика и функции заголовочного комплекса и ремарок в драмах Л. Андреева;
- охарактеризована инвариантная модель «новой драмы» Л. Андреева и ее разновидности, предложена оригинальная типология его драм;
- установлена изоморфность поэтики драматических и прозаических произведений Л. Андреева,
- уточнены роль и место Андреева-драматурга в литературном процессе начала XX века.

Теоретическое значение исследования заключается в уточнении представлений о специфике поэтики, метода и жанровой системы драматургических произведений Л. Андреева.

Практическое значение результатов исследования обусловлено возможностью их использования при чтении курса истории русской литературы конца XIX века – начала XX веков, специальных курсов и научных семинаров по творчеству Л. Андреева в вузах, при составлении учебников и дальнейших исследованиях «серебряного века» русской литературы.

Личный вклад соискателя. Диссертация является самостоятельным исследованием. Полученные результаты и выводы сформулированы автором.

Апробация результатов диссертационного исследования. Основные положения и результаты диссертационной работы были представлены в докладах на следующих научных конференциях: Межгосударственной научной конференции «Комическое в мировом литературном процессе XX века (Художественная практика и проблемы научного осмысления)» (Харьков, 8–10 октября 1992 г.), Международной научной конференции «Спадщина Д. М. Овсянико-Куликовського і сучасна філологія» (Харьков, 8–10 октября 1998 г.), III Международной научно-практической конференции «Русский язык и литература: проблемы изучения и преподавания на Украине» (Киев, 22–23 сентября 2005 г.), Международной научной конференции «Етнопростір мови та культури: актуальні проблеми етнолінгвістики й лінгвокультурології» (Харьков, 5–6 октября 2007 г.).

Публикации. Основное содержание и результаты исследования отражены в шести статьях, пять из которых опубликованы в специализированных изданиях, утвержденных в перечне ДАК Украины, и двух тезисах докладов.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы, который включает 218 позиций. Общий объем работы – 220 страниц, из которых 198 страниц основного текста.

ГЛАВА 1

ИСТОРИЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

1.1 Основные этапы и дискуссионные вопросы в изучении драматических произведений Л. Андреева

Драматургическое наследие Андреева, насчитывающее около тридцати «больших» пьес и одноактных миниатюр, несмотря на возросший в последние десятилетия к нему интерес, все еще не получило адекватного истолкования. В интервью, посвященном драме «К звездам», сам Андреев так характеризовал одного из ее главных героев: «Он меряет время тысячелетием, пространство – миллионами километров, а кругом него – вчера, завтра, через неделю – аршины, футы, копейки» [7, с. 542]. Представляется, что писатель тем самым давал ключ к пониманию своеобразия не только названной, но и всех остальных его пьес. Однако ни современная Андрееву критика, ни литературоведы не уделили этому факту должного внимания, что повлекло за собой сужение спектра анализа андреевских драм, особенно первых.

Первые пьесы Андреева «К звездам» и «Савва» (обе – 1906), как и большинство последующих, вызвали широкий резонанс: от горячего одобрения до полного неприятия. Однако лишь немногие критики обратились к достоинствам и недостаткам их художественной формы. Так, характеризуя первую из указанных драм, Ф. Батюшков отмечал: «Схема пьесы скомпонована красиво и умно. Все в ней строго обдуманно и представляется в строгой гармонии» [32, с. 22]. В то же время, Ю. Айхенвальд обращал внимание на «статичность и риторичность» пьесы [1, с. 45], а

Е. Ляцкий писал: «С большим талантом давая отдельные яркие сцены и жизненные, меткие очерки характеров, автор разбивал их монотонностью длинных рассуждений, холодом надуманности...» [131, с. 82].

На характер критических отзывов существенный отпечаток наложила политическая ситуация в стране. Основное внимание рецензенты уделили проблематике драмы и идеологическим доктринам персонажей, практически игнорируя ее художественную специфику. Антимещанский пафос произведения отмечали Н. Негорев [150] и В. Фриче [198], антианархический – А. В. Луначарский, охарактеризовавший «Савву» как «довольно глубокий памфлет против анархизма» [128, с. 20]. Д. Овсяннико-Куликовский увидел главный недостаток в пренебрежении «...изучением психологии анархизма» и в сосредоточении внимания на его «психопатологии» [153, с. 2].

В то же время некоторые критики попытались осмыслить художественное своеобразие «Саввы». Так, по мнению М. Рейснера, в художественных поисках воли, способной «поднять на себя тяжесть бессмысленной жизни, преодолеть силу давящего рока и ниспровергнуть мировую тюрьму» [169, с. 59], Андреев уходит «в мир отвлеченных схем и придуманных символов» [169, с. 47]; Вл. Боцяновский отмечал «надуманность, загроможденность» произведения символами [51, с. 3]. И все же большинство критиков восприняли первые две драмы Андреева как реалистические. Эта точка зрения преобладает до сих пор. Однако анализ поэтики прозы писателя, предшествующей появлению его первых пьес, свидетельствует о том, что уже в его ранних рассказах, новеллах и повестях важную роль играли модернистские принципы изображения мира и человека – лейтмотивность, интертекст, мифопоэтика, гротеск, доминирование символической образности. Поэтому представляется, что определение первых драм Андреева как реалистических, сегодня не бесспорно. Есть основания предполагать, что Андреев, вплетая мотивы и образы-символы, возникшие в его ранней прозе, в художественную ткань первых драм, за счет автоинтертекста, а также

интертекста и мифопоэтики сразу выступил как драматург-новатор, один из создателей «новой драмы» нереалистического типа.

По мнению современников Андреева, которое также до сих пор доминирует в науке, резким переходом от реализма к модернизму в творчестве Андреева стала «Жизнь Человека» (1907). Новаторство драмы вновь вызвало неоднозначную реакцию критики. А. Кугель обвинял автора в схематизме и тут же отмечал, что идея нашла в драме соответствующую художественную форму: «мысль неотделима от образа, идея – от символа» [118 с. 160]. М. Горький сравнивал художественную форму «Жизни Человека» с «древней мистерией», содержащей в себе «злую наивность лубка» [4, с. 496], где жизнь «взята в схеме, как лубок» [4, с. 496]. Вл. Боцяновский писал о такой важной особенности поэтики андреевской пьесы, как «манекенность» персонажей [52, с. 295]. Обвинения в эклектизме, схематизме, «лубочности» стали общим местом критических оценок всех остальных символично-экспрессионистических пьес Андреева. Так, «Царь Голод» В. А. квалифицировал как «стилизацию» и «шарж», в основе которого лежат «лубочные картины без нравоучений и плоской морали» [58, с. 7]. По мнению Пессимиста, Андреев давал лишь «образные схемы... и его творчество вернее было бы назвать не символизмом, а схематизмом – символизмом прямых линий» [159, с. 2]. Критик представлял пьесу «огромной трагической карикатурой в драматической форме» [159, с. 2].

Впрочем, большинство интерпретаторов андреевских пьес по-прежнему ограничивались анализом их социально-исторической или философской проблематики. Так, И. Джонсон (Иванов И. В.) видел в «Царе Голоде» «трагический фарс» и «сгущенный экстракт социальных отношений» [75, с. 2]. В следующей пьесе из задуманного писателем цикла «о человеке и человечестве», вышедшей в 1909 году «Анатэме», К. Арабажин усмотрел «первую попытку выйти из хаоса отчаяния в полосу светлого строительства жизни» [23, с. 4], а Н. Эфрос – напротив, «проклятие жизни, бунт против ее злой нелепости» [213, с. 3]. Большинство же современных Андрееву

критиков охарактеризовали пьесу как идейно-художественную неудачу. Ю. Петр Глупый бес иронизировал над «мистической глубиной» «Анатэмы», «состоящей из общих пустозвонных слов» [215, с. 3]. М. Морозов утверждал, что «сам автор еще не овладел смыслом мировой трагедии, волнующей его душу, а в изображении ее не дал той художественной и объективной полноты, которая заключала бы утаенную от сознания автора его бессознательной интуицией истину» [140, с. 11]. Д. Овсяннико-Куликовский отметил компилятивный характер «Анатэмы» и пристрастие Андреева «изображать душевные драмы как психоз» [153, с. 2].

В то же время, А. Кугель квалифицировал «Анатэму» как лучшую из пьес Андреева после «Жизни Человека», несмотря на «неясность замысла и персонажей» и «односторонность образов» [119, с. 862]. «Преувеличенные символические тона» изображенной автором жизненной трагедии, а также «большое значение пролога и эпилога» [216, с. 3] в идейно-художественной концепции пьесы отмечал D. Armand. Эту же мысль развивал Э. Бескин: «Зритель должен все время чувствовать пролог, происходящий где-то в безграничности хаоса и предчувствовать эпилог, возвращающий драму к вневременным элементам, к вечной борьбе, вечным страданиям» [44, с. 702].

В «Океане» (1911) сходную функцию, по мнению ряда современников Андреева, выполняли лирические ремарки, посвященные заглавному образу произведения. В частности, Л. Козловский противопоставлял «правдивость и поэтичность» страниц, посвященных Океану, «надуманности и холодности» [108, с. 460] пьесы в целом. В оценке лирико-философской глубины ремарок ему вторил К. Арабажин: «Это скорее поэма, чем трагедия в техническом смысле слова, ... это музыкальная симфония», в которой «...нет стихов, нет даже намеренной размеченности текста», а автор пребывает «во власти световых и звуковых представлений» [21, с. 3]. С другой стороны, Л. Гроссман увидел в пьесе лишь «переработку на новый лад старых литературных тем» путем усиления их «простого трагизма» [71, с. 2] искусственными средствами. Отмеченные особенности поэтики «Океана»

сегодня заслуживают особого внимания, поскольку позволяют уяснить роль интертекста, ремарок и всего «рамочного» комплекса в них.

Драма «Черные маски» (1908) была встречена критикой достаточно холодно. Л. Галич упрекал писателя в субъективности, чрезмерной склонности к лиризму и подмене «живых лиц фантомами и призраками» [61, с. 912], а А. Кугель – в схематизме пьесы, аккумуляции в ней «бед, ужасов, страхов, непонятности» [117, с. 5]. В то же время, К. Волховский отмечал новизну и смелость приема материализации и воплощения «...в художественных образах чисто абстрактных художественных представлений... наряду с реальными лицами» [60, с. 146], а И. Баранов – «центральный замысел художника», заключающийся в том, что он «...физически, в лицах вскрывал и оголял, ... плотью облек редчайшие и глубочайшие психические моменты» [37, с. 21]. Представляется, что сегодня эти наблюдения актуальны в контексте размышлений о якобы еще одном резком «повороте» Андреева: от «условных» к драмам «панпсихе».

Составляющие основу драматургического наследия писателя 1910-х годов пьесы «панпсихе» большинством критиков были признаны неудачными. Это, видимо, объяснялось непониманием специфики их внутренних коллизий, с одной стороны, и сложной полифоничной образной структурой и взаимосвязью – с другой. Говоря о двух первых из них («Екатерине Ивановне» и «Профессоре Сторицыне» – обе 1913 г.), сам драматург отмечал «общность поднимаемых вопросов», вследствие чего они «критически, со стороны их внутреннего смысла, должны будут и вместе обсуждаться» [3, с. 31]. И хотя отдельные критики отмечали добротные генетические корни поздней драматургии Андреева (И. Осипов писал о «психологическом размахе драмы – размахе Достоевского», а также о «чеховском» характере первых двух актов «Профессора Сторицына» [156, с. 14]), большинство все же акцентировало внимание на изъянах, с их точки зрения, художественной формы двух пьес. По мнению Як. Львова, «длинноты и паузы 3-го акта "Екатерины Ивановны"» диссонируют с «огромным впечатлением от первых

двух актов» [129, с. 15]. Ему вторил А. Кугель: «В этой пьесе... больше литературы, чем сценического мастерства... и три акта разбросаны вокруг центрального, третьего, крайне туго и медленно подвигается действие» [117, с. 5]. Неудачную композицию обеих драм отмечал К. (Койранский А.) [110].

Обвинений в несценичности не избежала и пьеса «панпсихе» – «Мысль» (1914), в которой Андреев предпринял попытку инсценировки собственной одноименной повести. По мнению Н. Е. Эфроса, на сцене вообще невозможно передать трагедию мысли, которая «непременно должна заслоняться в театре картиною безумия, страданиями безумца» [4, с. 525]. А. Койранский считал пьесу «опытом новой драмы», но не вполне удачным: «Замысел Андреева... лишь тогда приобрел бы действительное значение своеобразной монодрамы, если бы на этом театре действовали бы мысли-идеи, а не исследовалось бы расстройство функции головного мозга» [110, с. 2].

В «Собачьем вальсе» (1916) Ю. Соболев слышал «жуткую песню одиночества» [182, с. 10], которая сближает его с пьесами «Жизнь Человека», «Тот, кто получает пощечины» (1916) и «Реквием» (1916), который стал своеобразным итогом драматургического творчества Андреева: «Здесь с большой силой звучит торжественно-скорбная мелодия, которая является основной в том, что создано писателем...» [182, с. 11]. Принято считать, что одной из причин холодного отношения критики к поздней драматургии Андреева стала ее несчастливая сценическая судьба. Однако если к «Собачьему вальсу» это относится в полной мере, то драма «Тот, кто получает пощечины» (1915) пользовалась большим зрительским успехом. Несмотря на это, критики приняли ее сдержанно. А. Кугель не нашел в ней ни природы, ни идей, «потому что есть множество "идей" в кавычках, взаимно одна другую уничтожающих» [4, с. 539], а Д. С. Мережковский отмечал ее «несоответствие... требованиям истинного символизма» и «... усложненность характеров» [135, с. 3]. Впрочем, нашлись и сторонники художественных достоинств «Тота». Лукиан видел в драме «остроумный и злой политический памфлет» [127, с. 3], Смоленский (А. Измайлов) – трагическую

романтическую сказку [181, с. 6], а Сергей Глаголь (С. Голоушев) – символический «маскарад, но маскарад, где маска каждого срослась с его кожей» [67, с. 5]. Таким образом, современная Л. Андрееву критика оставила крайне противоречивые, но зачастую точные и глубокие суждения о сути и своеобразии Андреевских драм, многие из которых сегодня вновь обнаруживают актуальность и интерпретационный потенциал.

Первые серьезные попытки концептуального осмысления идейно-художественной специфики драматургии Л. Андреева были предприняты уже после его смерти. В 1920-х годах вышли работы И. Иоффе [93] и К. Дрягина [79], в которых образная система драматических произведений писателя анализировалась в контексте зарождавшегося в ряде стран экспрессионизма. Однако вскоре исследование драматургии Л. Андреева было прервано и возобновилось лишь в 1960–70-х годах. В этот период вынужденной идейно-художественной «реабилитации» Андреева продуктивной оказалась концепция «двойственной эстетической природы» его произведений (их «промежуточного» положения между реализмом и модернизмом), предложенная В. Келдышем [100]. Л. Иезуитова, квалифицируя ранние пьесы Андреева как «общественно-бытовые», тоже отмечала, что в них «зрелище не произвело впечатления жизненного действия в его натуральную величину, ... а должно было вызвать ощущение "фантасмагории", иногда призрачной, иногда кровавой, иногда торжественной» [89, с. 68]. В. Беззубов отмечал такую неотъемлемую особенность первых пьес Андреева, как полигенетичность. По его мнению, писатель «синтезирует идеи и образы, восходящие к разным источникам, к разным культурным традициям и разным философским системам» [41, с. 38].

Говоря о неопубликованном варианте драмы «К звездам», В. Богданов акцентировал внимание читателей на особенностях ее поэтики, характерных для более поздней драматургии писателя, – «схематизме конфликта» и «задействованности» в нем «абстрактных фигур: Он, Она, Первый голос, Второй голос...» [47, с. 35]. Кроме того, полемику в советском

литературоведении вызвала сама природа указанного выше конфликта. Ю. Бабичева считала, что в данном варианте он построен «на излюбленном андреевском парадоксе: безразличный к нуждам человечества революционный деятель-просветитель и озабоченный ими до самоотвержения представитель отвлеченной мысли, ученый-"звездочет"» [26, с. 141]. Л. Долгополов же полагал: «основной драматургический конфликт пьесы в данной редакции... составляет проблема народа и интеллигенции» [26, с. 142]. Ближе всех, на наш взгляд, к пониманию специфики ее конфликта подошел Л. Афонин, полагавший, что Андреевым рассказана «трагическая история великого ученого, уничтоженного невежественной "толпой", выступающей в пьесе как начало "роковое"» (здесь и далее курсив мой – В. С.) [26, с. 142].

Анализ поэтики первых пьес порождал не только полемику, но и неверные, на наш взгляд, оценки. К примеру, Ю. Чирва характеризовал место действия «Саввы» (трактир – монастырь – кладбище – большая дорога) как сумму пространственных срезов «... векового мира "темного царства"» [205, с. 12], что позволяло квалифицировать произведение как реалистическую драму «горьковского пафоса» [205, с. 13]. По нашему мнению, есть основания предполагать, что эти пространственные образы являются символично-многозначными и мифопоэтическими, что коренным образом меняет определение метода и жанровой специфики драмы.

Касаясь этой проблемы, Л. Иезуитова так дифференцировала драматические произведения писателя: «Андреев предлагал читателю одну и ту же тему в нескольких художественно-стилевых воплощениях: событийно-реалистическом, философско-реалистическом и условном гротескном, отвлеченном от эмпирики» [89, с. 67]. Анализируя последние пьесы, названные ею «условными», Л. Иезуитова квалифицировала их как «театр, который конструировался на основе господства в нем воли автора-режиссера и в котором действовали манекены, оголенные "идеи-сущности"» [89, с. 67]. В этом «стилизованном театре», по ее мнению, «правда жизни

воссоздавалась с помощью нарочито выделенных приемов театральной условности» [89, с. 67]. Исследовательница полагала, что «в наиболее законченном виде стилизованный театр Андреева представляли «Жизнь Человека», «Царь Голод» и «Анатэма», а «Океан» и «Черные маски» «близко примыкали к ним... с тем отличием, что характеры-схемы были заменены в них характерами-символами» [89, с. 67].

Л. Кен, сопоставляя особенности поэтики условных пьес писателя с образной системой более поздних произведений немецких экспрессионистов, предложила свою классификацию. К экспрессионистическим она относила «Жизнь Человека», «Царь Голод» и «Анатэма», а «Океан», «Черные маски» и «Реквием» квалифицировала как пьесы, в которых «сложно сочетаются экспрессионизм, символизм, реализм» [104, с. 54]. Исследовательница отметила такие экспрессионистические особенности «Жизни Человека» и «Царя Голода», как «однолинейность в изображении характеров, душевных состояний, страстей»; особое место, отводимое писателем «передаче цвета, звуков» [104, с. 56], подчас – «одной мелодии, проходящей через все произведение и подчеркивающей «самое главное в характере героя» [104, с. 57]; обращение «к гиперболизации, к намеренному нарушению пропорций, к выпячиванию какой-то одной черты; наконец, – периодическое обращение писателя к «приему монтажа, компоновки в единое целое различных явлений, совершающихся одновременно» [104, с. 61]. Ю. Бабичева также отмечала экспрессионистический характер условных пьес Андреева, акцентируя внимание читателей на таких особенностях их поэтики, как «схематизм и отвлеченность образов» [30, с. 178], экспрессивность монологов, наличие «коллективных монологов», лейтмотивность, идейно-художественную значимость прологов и заглавий перед картинами.

Анализируя пьесы незавершенного цикла «о человеке и человечестве», В. Беззубов характеризовал «Жизнь Человека» как «бытовую по существу драму, в основе которой лежит "настроение"» [41, с. 149], а драматург от «нежных, тонких настроений чеховской драмы» переходит «к резким,

отчетливым, гневным звукам трубы» [41, с. 149]. В «Царе Голоде» исследователь отмечал очевидную подчиненность структуре заглавного образа «провокаторской авторской иронии» [41, с. 253], а также возрастающую роль гротеска (прием «гротескового параллелизма» во второй картине). В «Анатэме» он выделял очевидную, на его взгляд, библейскую тему – «народа, побивающего своих пророков» [41, с. 216], а также анализировал «амбивалентный», характерный для творчества писателя, образ Давида Лейзера, в котором «вера и надежда одновременно совмещаются с сомнением и отчаянием» [41, с. 216].

Ю. Чирва квалифицировал «Жизнь Человека» как драму-притчу, а организацию ее художественного материала «как в драме на мифологический сюжет» [205, с. 18]. Сравнивая первые символично-экспрессионистические пьесы, он подчеркивал напряженную действенность «Царя Голода» на фоне статичности «Жизни Человека», а также фольклорную генеалогию центральных образов драмы – Царя Голода, Смерти, Времени-звонаря, определяя их как «образы народной социологии», позволяющие писателю перейти от «социологии отдельной личности» («Жизнь Человека») к «исследованию более сложного явления... – к социологии бунта» [205, с. 22]. Вслед за В. Беззубовым он писал об ориентированности коллизии «Анатэмы» на «Фауст» Гете и романы Достоевского, а условный хронотоп драмы, по его мнению, соответствовал «философской проблематике пьесы, ее масштабу мировой трагедии» [205, с. 25].

С точки зрения А. Богданова, в первых условных драмах Андреева явлена «обнаженная» метафизика, воплощенная в «схематизированной модели мира и человеческого существования в нем» [47, с. 33]. В «Царе Голоде» представлены абстракции социальные и надсоциальные (извечные и неподвластные людям силы природы – Время, Смерть, Голод), а в главном герое «персонифицируется не что иное, как (шопенгауэровская – В. С.) мировая воля, движущая всем живым в природе» [47, с. 93]. В «Анатэме» же в поисках художественной формы, способной адекватно выразить

«экзистенциальную» проблематику, автор предпринял неудачную попытку «осуществить синтез схематизма – художественного принципа "Жизни Человека" и "Царя Голода" – и психологизма» [47, с. 35].

Еще две символично-экспрессионистические пьесы Андреева («Океан» и «Черные маски») были надолго исключены из послереволюционного литературоведения и театра, вследствие чего оценки их художественной специфики достаточно скупы и лаконичны. В частности, В. Беззубов оценил «Океан» как одну из «крайних попыток выявления общего» [41, с. 75], а в «Черных масках», по его мнению, Андреев в наибольшей степени сближается с принципами символистской драматургии – «театра масок, ... театра одной воли» [41, с. 226]. Ю. Чирва, назвавший «Океан» «феерической сказкой о вечной вражде стихии и сознания, ... воды и берега», отметил широкий круг литературных источников произведения: «За каждым из его героев тянется целая вереница сугубо литературных прототипов ... в сюжете легко прочитывается схема многих романтических поэм, не исключая и пушкинских "Цыган"» [3, с. 26]. «Черные маски», по мнению исследователя, являются «романтической монодрамой», которая, «используя средства условного театра... раскрывала самый процесс духовных страданий героя и в то же время вполне реально его обосновывала» [3, с. 27].

Не была избалована вниманием советского литературоведения и андреевская драматургия 1910-х годов. Л. Иезуитова, анализируя драмы «панпсихе», к которым она относила пьесу «Екатерина Ивановна», современную трагедию «Мысль», музыкальную мистерию «Собачий вальс», пьесу-сказку «Тот, кто получает пощечины», и трагически безысходный «Реквием» [89, с. 72], отмечала, что в них писатель «отказывался от резкой стилизации, абстрагирования, схематизации или шаржирования как ведущих художественных приемов» [89, с. 69]. В театре «панпсихе», по мнению исследовательницы, «на смену "игре во всю" является "бездейственность", переживание как главный герой драмы. На смену динамике поступков приходит динамика переживаний души, жизни интеллекта» [89, с. 71]. При

этом Андреев «передает психологию переживания героев, пользуясь резко очерченными, нередко плакатно ретушированными образами, контрастно соотнесенными деталями, дисгармонично звучащими мотивами» [89, с. 88]. Эти наблюдения, на наш взгляд, также следует иметь в виду при решении вопроса о якобы принципиальном различии между «условными» и «панпсихическими» драмами Андреева.

Ю. Бабичева рассматривала теорию панпсихического театра, изложенную в «Письмах о театре» Андреева, как первые шаги к созданию теоретических основ современного кино, а также как «один из ранних эскизов к создаваемой ныне "неаристотелевской театральной системе"» [33, с. 30]. Н. Гужиева усматривала в драмах Андреева 1910-х годов эклектическое соединение реализма в духе Островского с условным театром в духе «Жизни Человека». В художественной структуре пьес она обнаруживала «дуализм реалистической формы и абстрагированного содержания» [72, с. 65]. С точки зрения исследовательницы, пьесы Андреева лишены драматического конфликта, утратили драматическую специфику и строятся по законам эпических жанров. Последнее замечание вновь актуализирует проблему жанрово-родовой природы и поэтики драм Андреева.

Анализируя «Екатерину Ивановну» и «Профессора Сторицына», Л. Иезуитова квалифицировала их как «первый, далеко не удавшийся опыт» [89, с. 72] драм «панпсихе». В. Беззубов видел в них реалистические бытовые драмы, выделяющиеся своим «психологизмом» [41, с. 145], а Ю. Чирва – «едкую сатиру на современное буржуазное интеллигентное общество» [205, с. 32]. При этом он вслед за самим Андреевым считал драмы своеобразной дилогией. При анализе двух следующих, традиционно считающихся драмами «панпсихе», пьес «Мысль» (1914) и «Собачий вальс» (1916), исследователи отмечали их генетическую связь с литературой XIX и XX веков. Так, по мнению В. Беззубова, Андреев в «Мысли» не только «обращается к теме преступления и наказания, столь важной и характерной для Достоевского», но и «пытается усвоить его принципы создания характера» [41, с. 101].

В. Чуваков считал, что образ доктора Керженцева «задуман Андреевым, как параллель Раскольникову», а помимо этого писатель развенчивал в нем «нищешанского "сверхчеловека"» [207, с. 619]. Ю. Чирва также заметил, что первая картина «Мысли» «ставит мотив преступления Керженцева в прямую связь с идеями немецкого философа» [205, с. 34], а в «Собачьем вальсе» ученый очертил обширный литературный фон главного героя: «от Самсона Вырина и Акакия Акакиевича до героев Достоевского и Чехова, которые оказывались обманутыми в своих ожиданиях и устраивали бесплодный романтический бунт против порядков этой жизни» [205, с. 38]. А. Богданов обратил внимание на лаконизм фабулы «Мысли» – «нехитрую событийную канву, на которой "панпсихическая" поэтика создает выразительный образ неизбежного отчаяния, страшный в своей простоте» [47, с. 37].

Таким образом, замеченная еще современными Андрееву, а затем и советскими учеными высокая степень «литературности» образной системы Андреева, которая либо истолковывалась ими как развитие традиций, либо как «вторичная», сегодня может быть рассмотрена и переосмыслена с позиций интертекстуальности. Об актуальности такой реинтерпретации драм Андреева свидетельствует и замечание Ю. Чирвы по поводу пьесы «Тот, кто получает пощечины»: в «Тоте» Андреев «сугубо иронически пользуется... средствами "мещанской" бытовой драмы,... изнутри взрывая традиционную форму» [205, с. 35]. При этом «конфликт драмы выходит за очертания границы и приобретает трагическую масштабность» [205, с. 6].

По оценке Е. Михеичевой, «мифопоэтическое начало», помимо прозы, «широко представлено у Андреева и ... в драме, также способствует углублению психологического анализа» [139, с. 14]. Вследствие этого, драматургия, по мнению исследовательницы, «подтверждает "промежуточный" характер художественного метода писателя, бесперспективность попыток разделить в его творчестве реалистическое, символическое, экспрессионистское» [139, с. 20].

В 1970 – 90-е годы шел процесс осмысления своеобразия драматургии Андреева и зарубежными исследователями. Среди них особо следует отметить английского ученого Ричарда Дэвиса, польскую исследовательницу Марию Цимборску и итальянского литературоведа Риту Джулиани. М. Цимборска в 1973 году выступила с докладом об экспрессионизме «Царя Голода» на VII Международном конгрессе славистов в Варшаве, который тогда же был опубликован [217]. В начале 1980-х годов она обобщила результаты своего исследования драматургии Андреева в монографии [218], где стремилась показать, что пьесы Андреева отражают процесс перехода драматургии рубежа веков от реализма и символизма к экспрессионизму, а также такую важную тенденцию, как обогащение драмы эпическим началом. Р. Джулиани предложила свое истолкование андреевской теории «панпсихизма» и особенностей ее практической реализации в его драматургии и прозе [76].

Р. Дэвис сыграл чрезвычайно важную роль не только как хранитель архива Андреева (Лидс, Великобритания), но и как исследователь его творческого наследия. Р. Дэвису принадлежит глава, посвященная Андрееву в обобщающей работе западноевропейских литературоведов – «История русской литературы. XX век. Серебряный век» [95]. В ней дан обзор жизненного и творческого пути писателя, в том числе и его драматургии. По мнению автора главы, она предвосхитила «многие шаги авангардистской литературы» [80, с. 379] – экспрессионизма, театра абсурда и литературы экзистенциализма.

В обобщающем двухтомном труде ученых ИМЛИ РАН «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» (2000-2001) глава о творчестве Л. Андреева принадлежит А. Татаринovu [186], который еще в своем диссертационном исследовании рассмотрел воплощение религиозно-мифологического сознания в андреевском творчестве (в том числе и драматургии) как художественной реальности. На этом основании А. Татаринov квалифицировал специфику его метода как «мифологический

реализм», являющийся «не изначальным авторским мироощущением, но постепенно формирующейся» образной формой «познания действительности, в разной степени присущей всем жанровым формам» в его творчестве [187, с. 10]. Но в названной главе, пытаясь обозначить специфику положения художественной системы писателя как «промежуточного» между реализмом и модернизмом термином «неореализм», ученый все же вынужден был совершенно отказаться от употребления этого определения применительно к драматургии Андреева 1900-х годов [187, с. 10]. По его оценке, «это обозначение и подразумевало преобладавшую в андреевском творчестве тех лет (хотя и далеко не сводившуюся только к ней) экспрессионистическую тенденцию» [186, с. 287].

А. Татаринов характеризует «Анатэму» как «воспроизведение на сцене философской притчи, решающей в современном контексте библейские проблемы» [186, с. 314], «историю библейской личности в основных мифологемах Ветхого и Нового Заветов (страдание-искушение-мессианство-предательство-распятие-воскресение)» [186, с. 319], а также отмечает «приближение» Андреева к «усложненной символической в трагическом представлении "Черные маски"» [186, с. 314]. По мнению ученого, в театре «панпсихе» Андреева, одним из первых образцов которого становится «семейная драма нового типа "Екатерина Ивановна", значительная роль по-прежнему отводится подтексту», хотя характерный для символическо-экспрессионистических драм писателя неомифологический подтекст уступает место подтексту, «претендующему на тотальное одушевление мира вещей, окружающих человека» [186, с. 321]. Если в «Собачьем вальсе» и «Реквиеме», «панпсихизм, очищенный от внешних положений, достигает кульминации, Вселенная умещается в сознании, и на сцене разыгрывается трагедия страдающего интеллекта» [186, с. 322], то в «Тоте» бытовой фон первых пьес «панпсихе» «сменяется активной романтизацией», при которой, впрочем, «сюжетно-образный динамизм, призывающий вспомнить прежнюю

конфликтологию, не препятствует сгущению мысли, которая преобладает над внешним действием» [186, с. 322].

Таким образом, традиционная типология драм Л. Андреева, в основе которой лежало представление об эволюции его метода от реализма к синтезу символизма и экспрессионизма, а затем к «панпсихизму», уже к началу 2000-х годов обнаружила упрощающий художественную реальность схематизм. В последние десятилетия, когда окончательно были сняты все табу при исследовании творчества Андреева, ученые заметно продвинулись в анализе различных аспектов поэтики его произведений, включая и драматургию. Однако процесс переосмысления художественной специфики его пьес далек от завершения. Большинство современных ученых по-прежнему ограничивают спектр своих научных интересов изучением отдельных периодов или аспектов драматургического творчества Андреева, что нашло отражение в принципах, положенных в основу предлагаемых ими типологий андреевской драматургии. Так, одни исследователи касаются проблемы психологической природы драматургии Андреева (Пак Сан Джин [158]), другие – вопросов, связанных с типом личности, характером и идеями главных персонажей (Н. Мамай [133], Д. Проц [166], А. Курганов [120]), третьи – опираются на систему мировоззренческих кодов (Т. Болдырева [49]), базисных онтологических категорий (А. Печенкина [161]), или жанровых разновидностей (Т. Свербилова [176]) Андреева-драматурга,

Е. Корнеева придерживается традиционной точки зрения о пограничном характере драматургии писателя: по ее мнению, символизм привлекал Л. Андреева лишь «с точки зрения изобразительных средств» [112, с. 6]. Более значимым, на наш взгляд, представляется проведенный исследовательницей анализ текстов Андреева с точки зрения интертекстуально-мотивной природы образов (в частности, образов дьявола, тьмы, тайны и т.д.). Т. Болдырева также полагает, что «художественная система Л. Андреева не соотносима в полной мере ни с одним из художественных направлений», а «художественный мир его драматургии

строится на мифо-символическом коде, репрезентативными средствами которого являются мифологемы, символы, архитипические образы и сюжеты» [49]. По ее мнению, жанровая специфика драматических произведений писателя в значительной мере определяется характером мировоззренческого кода, который можно условно разделить на «астрономический» и «театральный».

Со временем мифологическая модель мира с «вертикальным хронотопом», характерная для ранних пьес («К звездам», «Анатэма»), считает исследовательница, заменяется Андреевым на модель мира как театра и «закрепляется в "театральном" коде, который проявляется не только в организации пространства, но и на уровне сюжетообразования, стилистики и конструирования образов персонажей» [49].

Т. Свербилова в рамках компаративистского исследования русской и украинской драматургии рубежа веков пришла к выводу о мистериальной природе пьес Андреева «Жизнь Человека», «Царь Голод» и «Анатэма» [176]. И. Московкина в книге, посвященной в основном прозе писателя, делает ряд точных замечаний, касающихся и идейно-художественной специфики его драматургии. В частности, говоря о доминировании в его прозе 1910-х годов художественных принципов модернизма и зарождении поэтики постмодернизма, она отмечает интертекстуальный, стилизаторский характер целого ряда его драматических произведений, в том числе и «Черных масок»: «Точно воссоздавая приметы чужих художественных миров (в нашем случае – это "гротески" Э. По), Андреев чрезвычайно свободно обращается с их сюжетами, персонажами, идеями» [144, с. 160].

Анализ одноактных драм Андреева, проведенный И. Московкиной в целом ряде статей, позволил охарактеризовать их, с одной стороны, как «метатекст, излагающий взгляды Андреева на "новую драму", с другой – как "кривое зеркало, трагифарсово отразившее архетипичные коллизии "больших" драм писателя», а также важные явления «художественного мира русского и европейского словесного, театрального и изобразительного

искусства», и в этой связи осмыслить специфику и функции в андреевских миниатюрах для сцены интертекста, в том числе взаимодействия в них неомифологического, анекдотического и пародийного начал [144, с. 161].

На основе таких традиционных для всего творчества писателя художественных средств, как ирония, черный юмор, гротеск, Андреев, по мнению ученой, в большинстве своих одноактных пьес приходит к жанровой форме «анекдотической, пародийной, интертекстуально-игровой, неомифологической трагикомедии» [144, с. 232]. Что же касается «Реквиема», на анализе поэтики которого мы в данной работе остановимся более подробно, И. Московкина отмечает его двойственную художественную природу, квалифицируя как «условную философскую трагедию», которая в то же время и «глубоко "панпсихична", ведь объект ее изображения – сознание, подсознание и душа Человека» [144, с. 232].

А. Печенкина в диссертационном исследовании предприняла попытку «раскрыть онтологию автора, явленную в модификациях драматического конфликта, и в этом свете провести дифференциацию драматургического наследия Андреева» [161, с. 4]. По ее мнению, «базисные онтологические категории – объективно существующее бытие, субстанция и сознание – организуют три вида драматического конфликта в театре Андреева: столкновение индивидуума с действительностью, противостояние человека и субстанции, конфликт сознания...» [161, с. 7]. Они, в свою очередь, определяют три разновидности его театра – «мировоззренческий», «субстанциональный» и театр «панпсихе», – каждый из которых «обладает рядом исключительных черт в постановке и разрешении проблемы» [161, с. 7].

В работе Пак Сан Чжина исследуется специфика драмы «панпсихе» Л. Андреева, а также представления драматурга о сути явления «панпсихизма» и принципах построения собственного психологического театра. По мнению ученого, Андреев не только «оказал влияние на русский символизм», но и «предвосхитил эстетические поиски французского экзистенциализма, явился предтечей немецкого экспрессионизма, а как

драматург – предвосхитил открытия Бертольда Брехта, Луиджи Пиранделло, Юджина О'Нила» [158, с. 10]. Пройдя фазу увлечения театром «ретушированного» реализма и «условным» театром, Андреев приходит к созданию театра панпсихизма. Как отмечает исследователь, «жизнь современной человеческой души Андреев связывал не с судьбой традиционного психологического театра, а с его перестройкой в согласии с идеями панпсихизма, а именно не с "настроением явленного", а с настроением "скрытого, всеобщего"» [158, с. 11]. По оценке Пак Сан Чжина, «взамен категории мимесиса и расплывчатого понятия настроения он предложил термин, взятый из философии, и очень точно применил его к задачам перестройки натуралистического театра в театр философской сущности» [158, с. 11].

Работа Д. Проца посвящена исследованию «типов характеров, созданных Андреевым в драмах, их эволюции в процессе развития общества и авторского сознания, способов их художественного воплощения» [166, с. 12]. В основе его типологии лежит не традиционное деление творчества писателя на периоды, а «изменение в мироощущении автора, нашедшее выражение в эволюции характеров в его драмах» [166, с. 13]. По мнению исследователя, в драмах Андреева можно выделить четыре типа героя, которые наиболее точно отражают процесс творческой эволюции автора: герой-протагонист («К звездам», «Профессор Сторицын», «Тот...»), герой-нищеванец («Савва», «Царь Голод», «Анатэма», «Мысль»), «двойственный герой» («Океан», «Екатерина Ивановна», «Собачий вальс»), «обобщенный герой» («Жизнь Человека», «Реквием» и др.). Эти типы, по утверждению автора, способны к «взаимопроникновению», что позволяет говорить о межтиповых связях.

Разнообразие исследовательских подходов в современном андрееведении привело ученых к новым выводам о специфике творческого метода драматурга: помимо уже упоминавшейся ранее близости к символизму и экспрессионизму они в последние десятилетия неоднократно отмечали

соприродность образной системы его произведений экзистенциализму (Л. Колобаева [111]) и даже сюрреализму (Е. Петрова [160]).

На наш взгляд, современное состояние изучения творческого наследия Андреева позволяет предположить, что уже в своих первых пьесах писатель создал оригинальную модель «новой драмы» модернистского типа, многообразно варьируемую на протяжении всего творчества в зависимости от стоящих перед ним художественных задач. Атрибутами поэтики всех вариаций этой модели, судя по всему, могли быть неомифологизм, мотивность, интертекстуальность, ирония, гротеск, а также особый тип паратекста – от заголовочного комплекса до ремарок. Проверке и доказательству этой гипотезы посвящено наше диссертационное исследование.

1.2. Теоретическая основа и методика исследования поэтики драм Л. Андреева

Теоретическим основанием для решения охарактеризованных задач служат работы, посвященные различным аспектам поэтики литературно-художественных текстов. Так, при анализе специфики и функций интертекста драм Андреева учитывались концепции и методика анализа, выработанные Ю. Кристевой [116], И. Смирновым [180], А. Жолковским [83], Н. Фатеевой [197]. Ю. Кристева, впервые использовавшая термин «интертекст» в 1967 году, одной из первых показала, что «поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению», а «любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста» [116, с. 167]. Она также высказала суждение о бессознательной природе интертекстуальной игры, в которой «текст может порождаться помимо сознательной волевой деятельности индивида» [116, с. 175].

И. Смирнов, принимая и развивая эти идеи, определил понятие интертекстуальности как «слагаемого широкого родового понятия...»,

имеющего в виду, что смысл художественного произведения формируется посредством ссылки на иной текст» [180, с. 12]. Он теоретически обосновал и продемонстрировал в процессе анализа конкретных текстов, что «всякое литературное произведение, по определению, параллельно не одному, но как минимум двум предшествующим произведениям» [180, с. 32]. При этом он заметил, что «...последующий текст осуществляет внутреннюю перестройку ... элементарных тематических слагаемых. Младшее произведение изменяет поставляемую старшим мотивировку» [180, с. 48]. По мнению И. П. Смирнова, «интертекстуальные связи могут быть классифицированы многообразно: по степени их выраженности (скрытая/явная интертекстуальность), по функциям (отсылка к источнику либо призвана ввести новую информацию в память читателя, либо подразумевает – сугубо мнемонически – общность знаний, которыми располагает читатель и автор), по их тропическим качествам (интертекстуальные метафоры и метонимии) и пр.» [180, с. 42]. Ученый предложил и алгоритм интертекстуального анализа конкретного литературного произведения.

А. К. Жолковский в книге «Блуждающие сны и другие работы» подчеркивал, что интертекстуальный подход должен сводиться не к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, а к открытию новых горизонтов исследования, среди которых «выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самими собой и культурным контекстом» [83, с. 8]. Он выделил типы интертекста, в том числе, «обращение знакомых литературных моделей на службу новым задачам» и «слом традиционных норм, порождающий новаторски " плохое" письмо» [83, с. 8].

В работе «Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов» Н. А. Фатеева, опираясь на доктрины французского лингвиста Ж. Дерриды, а также американских деконструктивистов, обобщает

существующие сегодня представления об интертексте. По ее мнению, интертекст не только позволяет «...ввести мысль или... форму представления мысли», уже существовавшей до этого, но и «...ввести фрагменты "текстов" других искусств» [197, с. 37]. Н. А. Фатеева предложила семичленную классификацию типов интертекстуальных взаимодействий текстов: 1) интертекстуальность, 2) паратекстуальность, 3) метатекстуальность, 4) гипертекстуальность, 5) архитектстуальность, 6) другие модели интертекстуальности, 7) поэтическая парадигма. В свою очередь, состав первого типа можно условно подразделить на цитаты (с атрибуцией и без), аллюзии (атрибутивные и неатрибутивные), центонные тексты; второй – на цитаты – заглавия и эпитафия; третий – на пересказ, вариации на тему претекста, дописывание «чужого» текста, языковую игру с претекстами; наконец, шестой – на интертекст как троп или стилистическую фигуру, интермедийные тропы и стилистические фигуры, звуко-слоговой и морфемный типы интертекста, заимствование приема.

Современные представления об истории, типах и функциях рамочного комплекса (паратекста) представлены в работах П. Пави [157], А. Зорина [87], Н. Ищук-Фадеевой [96], Ю. Кабыкина [97] и др. Паратекст характеризуется учеными как такая составляющая драматического произведения, в которой, как в миниатюре, отражаются важнейшие особенности авторской поэтики и творческого метода, а также как метатекст. Анализ рамочного комплекса предполагает уяснение специфики и функций его компонентов – декупажа (деление драмы на части), заголовочного комплекса (имя/псевдоним автора, заглавие, жанровый подзаголовок, посвящение, эпитафия) и рамочного текста (список действующих лиц, ремарки, ссылки и т.п.). Особо отметим, что ремарки хотя и не произносятся на сцене, но входят в литературный текст, помогая режиссеру, актерам, а также читателям понять авторскую концепцию, т.е. являются метатекстом.

При этом следует учитывать, что в литературоведении под метатекстом понимаются текстовые элементы второго порядка, выполняющие служебные

функции по отношению к некоему первичному тексту, находящемуся вместе с ним как в рамках единого целого произведения, так и за его пределами. В первом случае речь о метатексте может идти как о разновидности интертекста [197, с. 142–148]. Во втором – это набор связанных с каким-то произведением текстов, помогающих понять текст или его роль в культуре – черновиков, пародий, продолжений, критических статей [164, с. 119].

Среди работ, посвященных исследованию поэтики мотива и принципов мотивного анализа художественного произведения, выделим книгу Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века» [64]. Исходным для ученого стало представление о художественном тексте как о замкнутом целом, границы которого ясно очерчены, но при этом «это такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учету множества разнородных и разноплановых компонентов, и такое замкнутое целое, которое включает в своих пределах открытый, растекающийся в бесконечности смысл» [64, с. 283]. По мнению исследователя, автор сознательно располагает в тексте известное число компонентов, выстраивая таким образом «какую-то центральную часть структуры; тем самым он как бы запускает "ассоциативную" машину, которая начинает работать, генерируя связи, не только отсутствовавшие в первоначальном замысле, но эксплицитно, на поверхности сознания, быть может, вообще не осознанные автором» [64, с. 32].

Предложенная Б. М. Гаспаровым методика исследования текста предполагает отказ от понятия фиксированных блоков его структуры. Вместо них за основную единицу анализа принимается мотив – «подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами. Ни характер мотива – его объем, "синтагматические" соотношения с другими элементами, "парадигматический" набор вариантов, в которых он реализуется в тексте, – ни его функции в данном тексте невозможно определить заранее, его свойства вырастают каждый раз заново» [64, с. 301]. Развивая теорию

мотива, исследователь сформулировал принцип лейтмотивного построения художественного образа: «Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта... и т.д., единственное, что определяет мотив – это его репродукция в тексте,... он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру [64, с. 31].

В монографии И. В. Силантьева «Поэтика мотива», которая подобно книге Н. А. Фатеевой, носит обобщающий характер, автор дает такое определение термина «мотив»: «мотив – это а) эстетически значимая повествовательная единица; б) интертекстуальная в своем функционировании; в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариативная в своих событийных реализациях; г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантом и пространственно-временными признаками» [177, с. 96]. По мнению ученого, смысловое отношение мотива к сюжету произведения «задает направление от тематической концепции мотива к его интертекстуальной трактовке» [177, с. 71]. Категория мотива приобретает дополнительную значимость в интертекстуальном анализе, поскольку на ней базируются представления о внутри- и межтекстовых связях. Наконец, определяя лейтмотив, И. В. Силантьев отметил его обязательную «повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения» [177, с. 94].

Исследование специфики неомифологической природы драм Андреева может базироваться на следующих теоретических основаниях. Роль мифа в сознании современного Андрееву человека и общества, причины происходящей в нем ре- и демифологизации действительности еще в начале

прошлого века попытался объяснить Д. Н. Овсяннико-Куликовский, утверждавший: «Никакого Рока нет, а есть человечество, борющееся с природой и самим собой и идущее к верной победе над тем и другим» [154, с. 160]. Однако «чуть ли не у каждого из нас в критические моменты жизни шевелится в душе смутная идея судьбы и смутный страх неведомых предначертаний. Стоит только дать этому пустому слову и этому суеверному чувству выражение в образе – и получится рецидив мифа и настроений, с ним связанных» [154, с. 159]. Чтобы подновить миф, с точки зрения ученого, «нужно держаться среднего пути – между космическим и человеческим, между абстрактным и конкретным и создавать образы, не очень далекие от человека и не совсем близкие к нему» [154, с. 161].

Между тем, А. Ф. Лосев утверждал, что миф – это «наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола, это подлинная и максимально конкретная реальность, это жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность, телесная, до животности телесная действительность. Это есть сама жизнь... Когда наука разрушает "миф", то это значит только то, что одна мифология борется с другой мифологией» [125, с. 407]. В. Н. Топоров охарактеризовал взаимосвязанные процессы, характерные для неомифологии: мифологизацию, «как создание наиболее семантически богатых, энергетичных и имеющих силу примера образов действительности», и демифологизацию «как разрушение стереотипов мифологического мышления, утративших свою "подъемную" силу». А их роль усматривал в «едином стремлении к поддержанию максимальной возможности связи человека и со сферой бытийственного» [194, с. 5].

З. Г. Минц определила неомифологизм как «культурный код, сложно соотнесенный с реалистическим наследием XIX столетия ... Ориентация на архаическое сознание непременно соединяется в "неомифологических" текстах с проблематикой и структурой социального романа, повести и т.д., а зачастую – и с полемикой с ними» [136, с. 77]. Исследовательница дала

такую характеристику структуры неомифологического «текста-мифа»: во-первых, его непосредственной сюжетно-образной художественной реальностью оказывается современность (или история) – это план выражения, а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом. Мифологические образы и ситуации могут занимать в тексте большее (один из основных сюжетно-образных планов повествования, вставная новелла) или меньшее (отдельные символы – намеки на миф) место. В любом случае, однако, «прямые отсылки к мифу (вернее – к мифам и мифологиям) играют здесь совершенно особую роль... Миф получает функцию "языка", "шифра-кода", проясняющего тайный смысл происходящего. Во-вторых, "тексту-мифу" свойственны сложная полигенетичность, гетерогенность образов и сюжета, металитературность (и метакультурность); в-третьих, примета языка "текста-мифа" – цитаты и реминисценции, поэтика мифологем – знаков-заменителей целостных сюжетов; в-четвертых, в "тексте-мифе" обнаруживается наличие двойного эстетического эффекта: а) возникновение противоречивой многозначности образов в произведении; б) установление некой глубинной "соответственности" между всеми текстами, "расшифровывающими" данный, а также между этими произведениями и самим неомифологическим "текстом-мифом". Все они вместе и «составляют "миф о мифе" данного произведения» [136, с. 92–96].

Поскольку среди факторов, определяющих специфику андреевской драматургии, важную роль играют гротеск и ирония, отметим их понимание современными учеными. Д. П. Николаев писал в книге «Сатира Щедрина и реалистический гротеск»: «Мы исходим из представления о гротеске, как о таком принципе изображения действительности, который предполагает структурное соединение воедино предметов, признаков, частей, принадлежащих к разным жизненным рядам, сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого» [152, с. 11]. По мнению М. Т. Рюминой, «гротеск – эстетическое понятие, обозначающее образ, ведущими чертами

которого можно считать чрезмерность, гиперболизацию и совмещение несовместимого в одном целом. В гротеске два плана соединены в одном, но так, что "швы" соединения гиперболично подчеркнуты, бросаются в глаза... Гротеск отвечает всем условиям комического. Налицо – ярко, даже слишком, выраженная двойственность при видимости единства, которая балансирует на грани распада... призрачность – в самой его природе» [175, с. 224].

В книге «Эстетика смеха» исследовательница дает и краткую характеристику иронии, которая, на ее взгляд, «ближе всех подходит к сущности комического, так как в ней содержится указание не только на субъективное отношение к "объекту иронии" (отрицательное, как правило, насмешка), но и на логику развития объекта в его соотнесенности с субъектом – на диалектику видимого и скрытого, видимости и сущности. Ирония поэтому может использоваться как риторический, литературный прием (тонкая насмешка, выраженная в скрытой форме), как похвала с "двойным дном", как двусмысленность, в которой за положительной внешней оценкой стоит отрицание и насмешка» [175, с. 117]. М. Т. Рюмина заметила, что «ирония начинается там, где есть обман, прикровенность, заблуждение, где начинается, иначе говоря, комический принцип. И на этом поле иронии встречаются трагическое и комическое» [175, с. 168].

По мнению А. Ханзена-Леве, «высказывание является ироничным, когда за явным и прямым значением открывается иной глубинный, а иногда противоположный смысл (антифраза). Отдельные знаки (интонация, ситуация, знание описываемой реальности) более или менее прямо указывают на необходимость замены явного смысла его противоположностью» [201, с. 127]. Драматическая ирония обычно связана с драматической ситуацией: «Зритель всегда, но в различной степени, чувствует драматическую иронию в той мере, в которой кажущиеся независимыми и свободными Я персонажей подчинены в действительности центральному Я драматурга... Ирония играет роль элемента отстранения,

разрушающего театральную иллюзию и призывающего аудиторию не воспринимать содержание пьесы буквально» [201, с. 128].

Для уяснения своеобразия и степени новаторства художественной модели «новой драмы», созданной Андреевым, все охарактеризованные, тесно взаимосвязанные аспекты поэтики его пьес (особенно играющие в них чрезвычайно важную роль мотивы, в том числе интертекстуальные), целесообразно рассматривать в контексте целого, то есть осуществлять целостный анализ его произведений. Теоретическая основа такого анализа была разработана Д. Лихачевым [124], М. Гиршманом [65], Ю. Лотманом [126], Б. Успенским [196], А. Чудаковым [209] и др. Методика целостного анализа предполагает рассмотрение всех уровней художественного произведения (повествования, хронотопа, предметного мира, сюжета, системы персонажей и структуры их характера, уровень идей) в их взаимообусловленности и изоморфности. При анализе драматургического произведения особое внимание принято уделять специфике и типу его художественного конфликта [200]. При этом следует учитывать, что, как показали Ю. Бабичева и Б. Зингерман, а также другие исследователи «новой драмы» начала XX века, в ее основе лежит конфликт между человеком и мирозданием (Роком, Стеной) [29, 35, 85].

Объектом непосредственного анализа в работе стали наиболее репрезентативные для драматургии Андреева произведения. Ранние драмы представлены незавершенной и окончательной редакциями пьесы «К звездам» (1906); произведения 1900-х годов – драмами «Жизнь Человека» (1907), «Черные маски» (1908), «Анатэма» (1909), «Океан» (1911); драмы 1910-х годов репрезентуют «Екатерина Ивановна» (1912), «Собачий вальс», «Тот, кто получает пощечины», «Реквием» (все – 1916). Это обусловило членение диссертационной работы на соответствующие главы. Кроме того, учитывались результаты исследования драм «Савва» (1906), «Царь Голод» (1908) и «Профессор Сторицын» (1912), отраженные в наших статьях [183, 184, 185].

ГЛАВА 2

СТАНОВЛЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ Л.АНДРЕЕВА

2.1 Незавершенная редакция драмы «К звездам»

Первым завершённым, опубликованным и поставленным в театре произведением Андреева стала пьеса «К звездам» (1906). Заслуживает внимания заключение цензора, запретившего ее к представлению в России: «Вся эта *символическая* драма талантливо и с большим подъемом написанная, служит *идеализации революции и ее деятелей*» [4, с. 543]). Поэтому впервые она была поставлена за рубежом (в Берлине) и многими была воспринята в контексте событий русской революции 1905 года. Подобный взгляд на драму сохранялся и в советском литературоведении.

В то же время известно, что непосредственным толчком к ее созданию послужила книга немецкого астронома Германа Клейна «Астрономические вечера» (1900) [106]. Так, в частности, заметное влияние на концепцию произведения Андреева оказали размышления Клейна о месте человека во вселенной и именование людей «детьми солнца». Кроме того, видимо, следует учитывать и более широкий контекст – сложившееся к концу XIX столетия целое направление научно-философской мысли, получившее название *русского космизма*, представленное именами Н. Ф. Федорова, В. И. Вернадского, А. Л. Чижевского и других выдающихся мыслителей [174]. Их идеи были созвучны мироощущению многих современников, в том числе и русских писателей «серебряного века» [179, с. 52–82].

Все это позволяет предположить доминирование в драме «К звездам» не социальной, а философской проблематики и соответствующий ей масштаб художественной картины мира, потребовавший большую степень условности

(даже цензор назвал пьесу «символической»). К тому же Андреев-драматург «в равной мере опирался и на художественный опыт "новой драмы" Чехова и Горького, и на достижения русской прозы, в первую очередь, романа Ф. М. Достоевского с растворенными в нем принципами трагедии и философского диспута» [144, с. 164]. Поэтому уже в его первых пьесах разыгрываются не перипетии «событий», а «ведутся "разговоры" о них» [144, с. 164].

Для уяснения степени художественного новаторства первых драм Андреева, на наш взгляд, сегодня особый интерес может представлять история создания пьесы «К звездам» и та полемика, которая развернулась вокруг идейно-художественной специфики ее первоначального варианта. Известно, что 11–20 сентября 1905 года Андреев закончил первый вариант пьесы «К звездам» [5]. Однако ранняя редакция драмы настолько сильно отличается от окончательной, что, по мнению исследователей, может рассматриваться как вполне самостоятельное произведение. В комментарии к ее первой публикации Л. Афонин отмечал, что волновавшая писателя тема «астронома» уже в первой редакции пьесы получила неоднозначное решение, оказавшееся шире первоначального замысла противопоставить высокую, «вечную» мысль «низменным», сиюминутным заботам [5]. Эта неоднозначность, в свою очередь, породила пестроту охарактеризованных выше оценок особенностей произведения, начиная с его конфликта.

Подчеркнем еще раз, на наш взгляд, ближе всех к пониманию основного, внутреннего, конфликта пьесы подошел Л. Афонин, полагавший, что Андреевым рассказана «трагическая история великого ученого, уничтоженного невежественной "толпой", выступающей в пьесе как начало "роковое"» [5, с. 142]. Отметим последнее определение. С большой долей уверенности можно предположить, что писателя, уже в раннем прозаическом творчестве тяготевшего к «проклятым» вопросам бытия и сознания, драматургические жанровые формы в первую очередь привлекали новыми возможностями реализации глубинных, «вечных» конфликтов.

Анализ первого акта первой редакции пьесы обнаружил подчеркнута символизированную модель хронотопа, не только определяющую характер пространственно-временного континуума всего произведения, но и дающую ключ к пониманию семантической маркированности элементов других уровней его художественной структуры. «Действие» происходит на краю обрыва, где толпа наблюдает за движущейся по вечернему небу кометой. Вертикальная пространственная модель с неограниченной перспективой (вверх – бескрайнее небо, вниз – уходящий в темноту обрыв) расширяет интертекстуальное поле пьесы, обозначенное уже в ее заглавии.

Как и в ранней прозе, писатель выносит в название драмы центральный символический мотив, сочетающий в себе как конкретную (объект наблюдения астрономов), так и обобщающую (символ мировой, космической гармонии) семантику. Традиционный для прозы Андреева тютчевский интертекст (две бездны «ночной» лирики) высвечивает и автоинтертекстуальный символично-неомифологический образ стены (ср. с новеллой «Стена»). Застывшая на «вершине стены» комета становится объектом наблюдения для разномаркированных персонажей: в начале действия – это представители толпы (Он, Она, Первый голос, Второй голос и т.д.), в конце – окружение астронома Всеволода Николаевича Терновского. Образ кометы, как и большинство мифосимволических образов в произведениях Андреева, носит интертекстуально-амбивалентный характер. Как отмечал А. Ханзен-Леве, в образе огненного «послания» Космоса, с одной стороны, воплощен «доминирующий в С-II культ разрушительного, архаичного огня» [201, с. 312], с другой – «космический масштаб кометы... связывается с идеей мировой души» [201, с. 266] (как в драме А. Блока «Незнакомка» (1906) и его стихотворениях 1906-1907 г.г.).

По Андрееву, ее разрушительному, хаотическому началу оказывается причастна безлика толпа зевак, глазеющая на комету. Уже в первом драматургическом произведении писателя очевиден философский масштаб обобщения оперсонажей-масок и образной системы в целом, столь ярко

проявившийся в последующих условно-символических пьесах (в первую очередь – в «Жизни Человека»). Безымянные, безликие персонажи-маски заполняют сцену первого действия, а их реплики формируют сопряженный им топос, обнаруживающий хрупкость (города, земли) и неспособность защитить человеческое сознание в роковом столкновении космического и хаотического начал мироздания. Уязвимость пространственных локусов подчеркивается уязвимостью их отдельных структурных элементов (окон, крыш домов): «Лучше здесь, дома хуже... чем подстергать ее (комету – В. С.) у окна», «Когда она выходит из-за крыш, она еще страшнее» [5, с. 146]. Символическая природа этой образной парадигмы подтверждается ее очевидной смысловой и изобразительной соотнесенностью с повестью Андреева «Красный смех» (1904), написанной за год до драмы. Там хаос человеческого безумия также разрушает все пространственные рамки.

В полилоге безликих представителей толпы выявляется еще один мотивный комплекс, сочетающий важнейшие для художественного мира писателя мотивы света (огня) и тьмы, которые оказываются парадоксально изоморфными, поскольку выполняют функцию «ликов» вечного Хаоса. Свет кометы, кажущийся персонажам зловеще-кровавым, ассоциируется в их сознании с такими «темными», «злыми» силами, как война или Рок (ср. образ Солнца в восприятии Василия в повести «Жизнь Василия Фивейского»). Автоинтертекстуальный символично-мифологический комплекс находит свое развитие в нарастании всеобщего психоза ожидаемого «свето-преставления», а также в сообщениях о пожарах: «амбары горят», «Папашево... горит» и др. (ср. образ Потопа в новелле «На реке»).

Потенциальную трагичность коллизии автор подчеркивает библейскими аллюзиями – апокалиптическими предзнаменованиями: «Воздвиг господь знамение гнева своего и страх пошел по всей земле» [5, с. 153]. При этом Андреев продолжает сопрягать мотивы огня и тьмы. Имение Папашево горит в течение трех дней, и столько же должно продлиться ожидаемое светопреставление: «сделают они по всей земле темноту, на три дня и на три

ночи» [5, с. 149]. Позже Андреев напишет неомифологический цикл новелл («Три ночи» (1914), «Воскресение всех мертвых» (1914) и «Черт на свадьбе» (1915), который, по мнению исследователей, «выделяет откровенная стилизация под Святое Писание» [146, с. 206] с активным использованием соответствующих интертекстуальных мотивов.

В то же время нарастающий трагизм мотивного комплекса «снимается» иронией. Один из персонажей снижает пафос уменьшительным определением «пожарчик» [5, с. 151], другой принимает свет кометы за «иллюминацию» [5, с. 150]. Подобным образом драматург эксплицирует временной план хронотопа пьесы, подчеркивая его многозначность и амбивалентность: обыденная конкретика переплетается с «высокой» неомифологической хронологической символикой.

Во второй половине действия дискурс персонажей-масок постепенно сменяется персонажами, традиционно квалифицируемыми как «герои-идеологи» (Верховцев, Сеницын, Шмидт, Анна). Однако первые же их микродиалоги, сквозь которые явственно просвечивает авторская ирония, обнаруживают субстанциональное сходство «героев» и «масок». Пафос «идеологически» окрашенных реплик снижается ироническими комментариями. Так, Анна замечает, что астрономия (наука о «пути к звездам») нужна лишь для создания календарей, попытка Шмидта порассуждать о судьбе «меньшего брата» сопровождается репликой Верховцева о привычке того заворачивать брюки и т.д.

В то же время реплика Сеницына выявляет космический масштаб пространственно-временного диапазона коллизии пьесы: «Перед вами такое огненное напоминание о вечности, как эта комета, а вы призываете человека к минуте» [5, с. 264]. В ней мотив огня как будто бы утрачивает трагико-апокалиптическую экспрессивную окрашенность, предваряя появление на сцене главных действующих лиц пьесы, – Всеволода Николаевича и Маруси. В предшествующей этому эпизоду ремарке автор подчеркивает их пространственную (читай – духовную) близость: *«на фоне неба* появляются

силуэты Всеволода Николаевича и Маруси» [5, с. 157]. В первой же реплике Терновского драматург вновь сближает бытовой и символично-мифологический уровни хронотопа пьесы, демонстрируя их онтологическое единство. Астроном так характеризует свое мироощущение: «Можно ли сказать, что это сегодня – а не вчера, не пять тысяч лет назад» [12, с. 157]. В таком временном контексте казавшийся толпе враждебно-роковым топос города видоизменяет свою экспрессивную окрашенность: «Что-то новое есть в этих силуэтах зданий, прижавшихся к земле, в мгlistом темном небе, таком испуганном и древнем» [12, с. 157].

Андреев не случайно одновременно выводит на сцену Всеволода Николаевича и Марусю. Дискурс этих персонажей на протяжении почти всей пьесы образует некую диалогическую конструкцию, в которой их внутренняя близость парадоксально сочетается с взаимоотталкиванием. Объединяющая их гносеологическая устремленность («К звездам») не мешает им выполнять роль взаимного трагико-иронического фокуса. Так, на пафосную реплику Маруси о страданиях находящегося в тюрьме сына Всеволода Николаевича астроном отвечает: «Да, да. Бедный мальчик, он такой хилый» [5, с. 160].

В реплике Маруси автор усложняет хронотоп пьесы еще одним локусом – клетки-тюрьмы, в которую заточен сын астронома: «Неужели вы не понимаете этого: тюрьма, стальные решетки, мучительное, унижительное чувство сознавать себя запертым» [5, с. 160]. Благодаря легко угадываемым гаршинским интертекстуальным мотивам мира как тюрьмы и тюремной решетки («Красный цветок»), он сразу приобретает символично-мифологическое значение. Мотив клетки также накладывает символично-экспрессивный отпечаток на эксплицированный в первом действии пространственный образ – кухни в доме Всеволода Николаевича, где, по словам Маруси, умирает «какая-то старуха» [5, с. 161]. Интертекстуальный образ старухи (символ судьбы в греческой и римской мифологии) в сочетании с еще одной вариацией мотива тьмы (опасаясь людей, старуха

«переползает в темный угол» [5, с. 161]) возвращают коллизии настроение ожидания трагических событий.

Декорации второго акта пьесы заметно контрастируют с декорациями первого. Подчеркнутая пространственная открытость сменяется рамками «мещански богато» обставленной столовой. И даже такой символический конструктивный элемент хронотопа, как раскрытые в сад окна, не разрушает ощущения его замкнутости. Более того, в трагико-ироническом контексте концовки первого акта (там Всеволод Николаевич интересуется, в какую сторону выходит окно камеры Николая) это ощущение только усиливается.

Второй акт первой редакции представляется композиционным фрагментом, трагико-иронически освещающим развитие коллизии пьесы. Организацией дискурса второй акт напоминает первый, только на сей раз реплики главных героев пьесы «растворяются» в репликах иронически маркированных персонажей, а не безымянных персонажей-масок. В результате этого главный конфликт произведения как бы отходит на второй план, маскируемый от зрителя (читателя) большим количеством бытовых, временных (часы, секунды), пространственных (версты) деталей. Так, сопоставление разномасштабных пространственных и временных категорий (художественный прием, посредством которого в первом акте пьесы формируется символично-мифологическая глубина хронотопа) в устах Синицына приобретает ироническую окраску: «... едешь на извозчике – версту десять минут и думаешь: и за это время комета Биела сделала 500, 1000 – 100000 верст» [5, с. 165].

Аналогично интерпретируются во втором акте мотивы тьмы и света. Так, по словам жены астронома, Ольги Андреевны, Всеволод Николаевич доплачивает «к командировочным своим две тысячи», чтобы наблюдать очередное затмение. Функцию носителя авторской иронии выполняет также Верховцев, характеризующий обсерваторию и ее хозяина: «А астроном где? В колпаке?» [5, с. 163]. При этом авторская ирония выполняет не только «снижающую» функцию. Она вновь оживляет и поддерживает затухший

было центральным конфликтом произведения, поскольку данная ироническая пространственно-временная аллегория («колпак») уже звучала в реплике одного из представителей толпы в первом акте. В последующих диалогах Андреев постепенно усиливает внутренне напряжение пьесы. Для этого он снова использует прием иронического отражения. Чрезмерно патетическая реплика-цитата Всеволода Николаевича («Прочь низменные и суетные заботы! Попирается здесь низкая земля – отсюда идут к звездам!» [5, с. 169]), парируется ироническим предупреждением Верховцева: «...смотрите, как бы суетная забота не ворвалась к вам» [5, с. 169].

Олицетворением трагико-иронического мотива роковой предопределенности законов мироздания вновь становится старуха. Автор в ремарке описывает ее следующим образом: «Она перегнулась пополам и еле идет – ужасный образ нищеты, старости и горя» [5, с. 171]. В то же время ей (по ее словам) семнадцать лет, и живет она в доме в течение трех месяцев (вспомним: предполагаемое светопрествление должно продлиться три дня). Андреев трагико-иронически реинтерпретирует библейский интертекст, в результате чего тройка превращается в своеобразный предапокалиптический лейтмотивный символ. Пете в сцене его «обручения» отведена роль трагико-иронического катализатора действия. Восхищаясь «благоухающим ротиком», «жемчужными зубками», «стройным станом» невесты-старухи, он в своих репликах словно пародирует «теорию времени» Всеволода Николаевича («Очевидно, прошла еще секунда, потому что умер человек» [5, с. 171]). Однако лирико-ироническая окрашенность сцены (как и образа Пети в целом) в сочетании с противопоставлением столь разномасштабных и разноплановых временных величин лишь парадоксальным образом усиливает трагический пафос произведения.

Трагической акцентированности авторской иронии подчинены и элементы других уровней жанровой структуры пьесы, углубляющие и символически насыщающие ее многоаспектный хронотоп. Так, цветы в доме астронома оказываются семантически соприродными лишь персонажам, внутренне

устремленным «к звездам» и космической гармонии (Николай, Маруся). Однако и они не в состоянии преодолеть символические пространственные рамки тюрьмы-клетки: «Носила... Маруся цветы, да не принимают» [5, с. 163]. В этой реплике легко угадывается гаршинский интертекст (ср. рассказ «Красный цветок»). Однако Андреев смещает оценочные акценты (у Гаршина цветок является символом мирового зла), трансформирует хронотоп коллизии (гаршинский герой уничтожает олицетворение зла). В то же время он вкладывает реплики о цветах и в уста иронически маркированных персонажей (Ольга Андреевна, Гостья), подчеркивая тем самым трагико-иронический характер ремотивировки гаршинского образа.

Уже в первой пьесе Андреева обнаруживаются характерные для его последующего творчества сквозные, семантически значимые лейтмотивы. Здесь они выполняют функцию гротесково-иронического отражения сюжетной линии (своеобразный сюжет в сюжете) и трансформации внутреннего аспекта хронотопа. Так, в первом акте один из персонажей заявляет: «У нас всю ночь собака выла, такую жуть нагнала, хоть в петлю полезай. Запер ее в подвал, а и оттуда слышно» [5, с. 147]. Таким образом, уже в начале пьесы формируется своеобразная трагико-ироническая модель хронотопа, поскольку указанная реплика принадлежит представителю «толпы», вытолкнутой Хаосом из замкнутых локусов-убежищ. В то же время мы узнаем о пропаже собачки (по имени Миледи) жены астронома Ольги Андреевны. Иронически разрушая пространственную замкнутость дома, Андреев исключает саму возможность существования цельного гармонического хронотопа, подчеркивая его априорную уязвимость.

Автор не ограничивается созданием парадоксально-пародийного хронотопа. Он «заполняет» его ироническими репликами-микродоктринами: политической («если дать бродячих собак не убивать, так столько расплодится, что людям житья не будет» [5, с. 149]), религиозной (гостья Ольги Андреевны сравнивает Жужу и Миледи с ангелами, которых, тем не менее, могут «собаки разорвать» [5, с. 162]), дидактико-идеологической

(«Научи собаку читать, так она с другими собаками жить не захочет» [5, с. 152]). Ироническим эпитетом «собачья» объединены также символически емкие категории – «старость», «жизнь», «смерть» (Верховцев: «Собачья старость! Жить еще не начали, а уже о смерти думают» [5, с. 160]). Таким образом, микро модель хронотопа пьесы обретает некую цельность в виде семантически маркированного временного уровня. Андреев переплетает различные аспекты хронотопа, демонстрируя их смысловую изоморфность и амбивалентность. Подтверждением тому служит звуковой образный ряд произведения: на протяжении всего первого акта свето-цветовое экспрессивное доминирование образа кометы сопровождается собачим воем.

Иронией отмечено восприятие тем или иным персонажем пространства дома, отдельных деталей интерьера. Если для Всеволода Николаевича, оперирующего «космическими» пространственными и временными категориями, топологические рамки дома оказываются тесными («как низко висит лампа») [5, с. 167], то реплика гостя носит характер иронического отражения мироощущения астронома: «Вот у вас еще высокие потолки, а у нас с антресолями, так просто беда» [5, с. 164].

Всеволод Николаевич ненавидит Птоломея, не принимая центробежно-приземленного принципа его картины мира, а персонажи пьесы в конце второго акта оказываются неспособными преодолеть локальные рамки домашнего топоса. В заключительной сцене акта Петя выбегает из дома в сад, чтобы застрелиться, однако «промахивается» [5, с. 173]. Ирония вновь переплетается с трагизмом, усиливая ощущение принципиальной неразрешимости центрального конфликта произведения. В этой сцене, на наш взгляд, явственно просвечивает интертекст чеховской «Чайки». Однако если там ироническая ипостась коллизии абсурдности существования Человека в финале сменяется трагической (герой стреляется «удачно»), то у Андреева в упомянутой сцене они сливаются в полифоничный мифосимволический образ.

Живописные декорации третьего акта пьесы демонстрируют максимальную (в рамках домашнего локуса) открытость хронотопа пьесы «космосу»: «...купол обсерватории в разрезе; вокруг него балкон с каменной балюстрадой. Низ сцены – верхушки деревьев; все остальное – огромное синее пространство ночного неба» [5, с. 173]. Однако звуковая декорация акта с первой же сцены создает тревожное настроение. Тишина сопровождается «непрерывным постукиванием часового механизма», выполняющего роль символического метронома главной коллизии и хронотопа пьесы. Автор сопрягает мотивы тишины и маятника-метронома, используя при этом характерные для его прозы смысловые коннотации. Так, по мнению И. И. Московкиной, образ молчания (тишины) в прозе Андреева «всегда был знаком какой-то сокровенной тайны и близости истины, невыразимой "обыкновенными человеческими словами"» [5, с. 106]. В то же время символический образ маятника служит олицетворением также недоступной сознанию Человека категории времени, зачастую окрашенной Роковой, Дьявольской семантикой (ср. с новеллой «Так было»).

При этом Андреев акцентирует внимание зрителей на вспомогательном, на первый взгляд, конструктивном элементе художественного пространства – лестнице, «ведущей снизу» (именно на ней происходит первый диалог третьего акта). Эта вертикальная конструкция, способная как соединять различные пространственные планы и уровни, так и разрушать замкнутость любого из них, также аккумулирует значительный символический потенциал. Поэтому не случайно именно лестница, а не открытый «звездам» балкон обсерватории становится ключевым пространственным образом заключительных актов пьесы, трагико-иронической осью координат, определяющей идейно-смысловую значимость того или иного персонажа (уже в первой ремарке автор иронично располагает Сеницына и сторожа Евмена на разных ступеньках). Если обсерватория становится ареной «разговоров» о событиях, то лестница – сюжетного действия.

Радостное ожидание солнечного затмения заметно диссонирует с нарастанием внутреннего напряжения коллизии (разговор Евмена с Синицыным). Однако пока порождаемое ожидаемым столкновением хаотического и космического начал мироздания напряжение не достигло своего апогея, лестница становится символической пространственной границей, преодолеть которую (в третьем акте) удастся лишь «космически» ориентированным персонажам (Всеволод Николаевич, Маруся, Петя).

Дифференциация персонажей находит отражение и на уровне предметного мира. В сознании выздоравливающего Пети, который после болезни не любит находиться «на низу», а тяготеет к «открытости» обсерватории, «...стулья, стаканы, шкафы собираются ночью, как у Андерсена, и начинают разговаривать» [5, с. 177]. Помимо эксплицированного андерсеновского интертекста в «одушевленном» интерьере пьесы угадывается и автоинтертекстуальная образность (ср. с новеллой «В темную даль»). Однако если в ранней новелле Андреева предметы выражают свое отношение только к главному герою, то в драме они по-своему дифференцируют персонажей – Всеволода Николаевича «хвалят», а Верховцева и Анну – нет, демонстрируя тем самым их духовную разноприродность.

Как и в первом акте, лирико-ироническая интерпретация предметного образного ряда трансформируется в трагическую: в хронотопе вновь возникает символический локус тюрьмы. Всеволод Николаевич пытается «оживить» и ее интерьер: «Даже странно, как могут его (Николая – В. С.) держать какие-то железные решетки и ржавые замки: они должны улыбнуться и дать ему свободу, как молодому счастливому принцу» [5, с. 180]. Однако эта реплика звучит в ходе диалога с Марусей, которая намеревается сообщить астроному весть о сумасшествии сына. Такой контекст демонстрирует скептическое отношение автора к самой возможности подобной реинтерпретации гаршинского мотива решетки. Иронично в этом контексте звучит и пантеистическая (натурфилософская) декларация Всеволода Николаевича: «Все говорит – все поет – все живет.

...Весь мир станет живым: явятся дриады и нимфы, и эльфы запляшут в лунном свете. Человек будет ходить по лесу и разговаривать с березками и цветами. Он будет смотреть на звезды – он будет слушать, что поют ему звезды» [5, с. 176]. Трагизм иронии подчеркивается ритмико-синтаксическим созвучием первой фразы реплики фрагменту реплики Маруси из первого акта пьесы («тюрьма – тюрьма – тюрьма»).

На протяжении третьего акта (как и драмы в целом) ракурс авторской иронии постоянно меняется, но неизменной остается ее итоговая трагическая акцентированность. Этому способствует и ритмический рисунок звукового ряда (мотива). Повторное использование звукового образа (диалог Пети и Всеволода Николаевича сменяется ремаркой: «Постукивает часовой механизм») создает эффект иронического диссонанса между отвлеченной риторикой диалога и «озвученно» символизированной реальностью. Позже постукивание часового механизма сменяется звучащей снизу тихой музыкой. Музыкальный мотив играет важную роль в философской концепции пьесы. Всеволод Николаевич сравнивает вселенную с музыкантом: «Ничего лишнего, ни одной фальшивой ноты – какой великий музыкант вселенная» [5, с. 176]. Тем самым задается «космический» уровень музыкальной (духовной) ориентированности персонажей. Ему соответствуют лишь Николай (он играл для Всеволода Николаевича, «когда бывал свободен» [5, с. 176]) и Маруся (Петя: «Она играла все, что и Николай» [5, с. 178]).

Эти реплики объединяют не только и не столько конкретные временные планы (Николай – прошлое, Маруся – настоящее), но и экзистенциальные состояния героев («свободы» – «несвободы»). О том, насколько эта граница преодолима для других персонажей, говорит развитие музыкальной темы: Верховцев внизу «наигрывает *собачий вальс*» [5, с. 17]. Иронически переплетая два лейтмотива пьесы, Андреев в то же время подчеркивает трагизм существования человеческого сознания (в любой его ипостаси) при столкновении космического и хаотического начал мироздания.

Сцена появления Маруси становится кульминацией третьего акта. Об этом помимо музыкальной «увертюры» говорит и ее ироническая реплика, также ставшая своеобразным фразовым лейтмотивом драмы: «Я, как *низменная забота*, все вторгаюсь к вам и мешаю» [5, с. 179]. Переплетением иронических мотивов (помимо собачьего вальса, сопровождающего вторжение «низменных забот» в мир астронома, это и неприятие Марусей искусственности пафоса «андерсеновского» интерьера) Андреев подчеркивает дисгармонию абстрактно-отвлеченного и трагически-конкретного начал в космическом мировосприятии двух персонажей. Но в то же время, именно их встреча знаменует пространственно-временную кульминацию коллизии. Подсознательно стремясь к максимальной открытости своего локуса, Маруся преодолевает пространственную промежуточность обсерватории и оказывается на балконе: «Маруся выходит на балкон, смотрит вниз, потом на небо» [5, с. 179].

В этой сцене угадывается пространственно-временная соотнесенность с первым актом, что подтверждает реплика Всеволода Николаевича («...как тогда на обрыве» [5, с. 182]). Однако на новом витке развития сюжета хронотоп становится более многозначным и многоуровневым. По ходу действия в его рамках сопрягаются разноплановые символические образные компоненты (интертекстуальная «двойная бездна» первого акта, лестница, наконец, символическая пространственная вертикаль, очерченная взглядом Маруси), постепенно складываясь в неомифологический образ стены, имеющий автоинтертекстуальную природу.

И Маруся, и Всеволод Николаевич изначально верят в зыбкость пространственных рамок тюремной камеры, в универсальное всемогущество устремленности человека «к звездам». Даже в тюрьме Николай напоминает отцу «звездное небо перед зарею» [5, с. 180]. Астроном верит, что «...там (показывает вниз) много таких строящих жизнь: красивую, светлую, солнечную жизнь» [5, с. 181]. Однако, в его мироощущении (и в восприятии им Николая, в частности) проскальзывают диссонирующее-трагические

ноты: «Это...редкая, красивая форма, которую природа разбивает сама, чтобы не было повторений» [5, с. 180]. Маруся также убеждена в преодолении любых пространственных границ, в возможности достижения космической гармонии: «Когда варвары бросили его в тюрьму – я думала: вот сейчас поднимутся все те, кто любил его, и разрушат тюрьму – и снова взойдет мое Солнце» [5, с. 181]. Однако действительность разрушает ее иллюзии, разбивая «прекрасную форму» – Николая в тюрьме «покидает разум».

Реплики Всеволода Николаевича и Маруси объединяет и мотив света (вера в светлую солнечную жизнь, с одной стороны, и восход Солнца, олицетворяющего Николая – с другой). Однако оптимизм Маруси трагически окрашен (она знает о сумасшествии Николая), что накладывает отпечаток на семантику диалога в целом. Отметим также зеркальное развертывание гаршинского мотива – герой сходит с ума, оказавшись не в состоянии преодолеть тюремную решетку («уничтожить мировое зло»): «Раз только сказал: я не могу понять железной решетки. Что такое решетка – она между небом и землей» [5, с. 181].

Подчеркивая трагизм коллизии, Андреев использует музыкальный мотив: Николай в тюрьме «перестал петь – стал бледен и грустен» [5, с. 181]. В этот кульминационный момент трагизм переплетается с авторской иронией: «прекрасная форма» претерпевает необратимую пространственно-временную трансформацию. Став идиотом, Николай, по словам Маруси, может жить «...очень долго. Он станет равнодушен, он будет много пить и есть, потолстеет – он проживет долго» [5, с. 182]. Таким образом, потенциально неограниченная пространственная открытость звездам сменяется самодостаточной оболочкой тела, а космический временной масштаб – ограниченностью «долгой» жизни идиота. Трагическая ирония звучит и в реплике Маруси, характеризующей мироощущение Всеволода Николаевича. В ней автор обыгрывает «андерсеновскую» интерпретацию интерьера: «Ты говоришь точно о разбитой вазе или сломанной игрушке» [5, с. 182].

Заключительный диалог третьего акта становится развязкой сюжетной линии Маруси – Николая. Пережив трагедию в роковом столкновении с хаотическим началом бытия, разочаровавшись в позитивистской модели «пути к звездам», девушка уходит «вниз» в поисках собственного пути: «Нет, отец! Сегодня мы расходимся с тобой навсегда: быть может, ты и прав, но правда твоя холодна, как лед, безотраднa, как отчаяние. Что мне до звезд! Земля дышит ужасами. Там стоны и плач, там скрежет зубовой, как в аду – и я пойду в эту несчастную жизнь...» [5, с. 181].

В четвертом акте Андреев оставляет декорации неизменными, акцентируя внимание зрителей на освещении: впервые с начала пьесы в стартовой ремарке эксплицируется образ Солнца. Учитывая его неоднозначный автоинтертекстуальный потенциал, зрителя не должно удивлять настроение, царящее на сцене: вместо радостного ожидания события, замыкающего астральную схему пьесы (затмения Солнца), реплики персонажей фиксируют возрастающую тревогу от приближения толпы (тьмы «низа»). В заключительном акте многоголосье условных персонажей (Он, Она, Высокий и т.д.) сливается в структурно нерасчленимый образ безликой, гудящей толпы, олицетворяющей хаотическое начало бытия (ср. символические образы прокаженных, голодных, танцующих и др. в новелле «Стена»).

В финале пьесы на сцене отсутствует Маруся, а Николай не упоминается. Образовавшийся в виду исчерпанности их сюжетной линии пространственный вакуум заполняют персонажи, выполняющие функцию иронического отражения перипетий центральной коллизии. По характеру реплик и поведения в четвертом акте их можно условно разделить на две группы. Первая (Евмен, Верховцев, Анна, Шмидт) пространственно ориентирована на события, происходящие «внизу» – на улице, в саду, на лестнице. Они «озвучивают» нарастающий хаос безликой толпы.

Евмен на протяжении заключительного акта пытается «защитить» пространство обсерватории, усиливая его замкнутость. Он закрывает ворота, загораживает дверь на лестницу, избивает парламентаря с улицы, преграждая

вход в дом, пытается оградить Всеволода Николаевича от нежелательной, с его точки зрения, информации о происходящем на улице. В то же время, в одной из сцен автор варьирует световые мотивы, иронически обрамляя коллизию: сторож просит Верховцева «бросить папироску», пытаюсь «уберечь» солнечное затмение от пожара (именно оно является событийной доминантой происходящего на сцене). Так, Андреев иронически расширяет спектр восприятия персонажами космических явлений. Вспомним, в первом акте представители толпы тщетно пытались спрятаться от кометы за стенами собственных домов, а в четвертом уже Евмен старается пространственно защитить затмение от хаоса невежественной толпы.

Верховцев также пространственно ориентирован на земные события. На предложение Пети взять стекло для наблюдения за затмением он отвечает: «Меня больше интересует земля» [5, с. 190]. Не случайно именно в его уста автор вкладывает лейтмотивную фразу: «Ого! Суетные-то заботы – беспокоятся. А что, они не помешают вам, уважаемый звездочет?» [5, с. 185]. Авторской иронией проникнута и одна из реплик Анны. Наблюдая с балкона за приближающейся к дому толпой с кольями, она замечает: «Вот где сразу видишь, что нужны книги, книги и книги» [5, с. 186].

Другую группу персонажей образуют Всеволод Николаевич и Сеницын. Поглощенные ожиданием затмения, они подчеркнуто (автор фиксирует на этом внимание читателя и зрителя) индифферентны к тому, что происходит «внизу». Их реплики касаются только процесса наблюдения за Солнцем. Однако Андреев демонстрирует, что между группами персонажей в четвертом акте не существует принципиальной внутренней (пространственной) границы. Реплики Сеницына, на протяжении всего акта отсчитывающего минуты, оставшиеся до затмения, накладываются на непрерывающееся постукивание часового механизма и нарастающий гул приближающейся толпы. Тем самым создается сложный звуковой ритмический образ, фиксирующий в таком контексте не столько приближение времени солнечного затмения, сколько роковой сюжетной

развязки. Не случайно в заключительных сценах четвертого акта роль «метронома» (Рока) автор передает Евмену, подчеркивая относительную пространственно-временную равноценность этих персонажей.

В четвертом акте резко возрастает значимость различных вариаций мотивов света и тьмы, сплетающихся по ходу действия в чрезвычайно экспрессивный, символический образ, в котором космическая темнота, закрывающая Солнце, сливается с дьявольски хаотической тьмой поднимающейся по лестнице толпы. Первым это роковое сближение враждебных начал мироздания ощущает Петя: «Какая-то тьма поднимается оттуда... Сейчас будет темно, и это оттуда идет, снизу» [5, с. 188]. В заключительных сценах диалоги персонажей носят отрывисто-хаотичный характер, лишь рефреном звучат однословные реплики Пети («темнеет!»).

Параллельно возрастает значимость ремарок: кульминационная динамика мотивов тьмы и света фиксируется отстраненным автором-повествователем. Сначала свет «медленно тускнет», «доходит до полной темноты» [5, с. 189], затем «внезапная темнота» становится фоном для зажигающихся звезд и, наконец, в финале «...внезапно вспыхивает свет, необыкновенно яркий после тьмы» [5, с. 191]. Экспрессивность действия усиливается также звуковыми декорациями: гул толпы «...растет, близится, становится угрожающим» [5, с. 90], затем переходит в «рев», сопровождающийся выстрелами, ударами, треском, звоном стекла. Однако при всем звуковом разнообразии хаотической какофонии автор подчеркивает символическую цельность образного ряда фразой: «...отдельных голосов не слышно» [5, с. 190].

Свето-звуковая символика в финале пьесы окончательно раздвигает рамки хронотопа до масштабов мироздания и вечности. На фоне же новеллы «Так было» итоговой звуковой штрих пьесы – тиканье уцелевшего часового механизма – выявляет его дьявольскую природу. Таким образом, своеобразие первой драмы Андреева (как и всей его ранней прозы, созданной к моменту написания обоих вариантов пьесы «К звездам»), на наш взгляд, можно объяснить ее неомифологической спецификой.

2. 2 Поэтика драмы «К звездам»

Окончательный вариант драмы «К звездам» вышел в свет в 1906 году. Политическая ситуация в России в момент ее создания, конечно, наложила определенный отпечаток на ее концепцию. И все же трудно согласиться с Л. Афоным, считавшим, что при написании новой редакции «драматург воспользовался лишь теми персонажами и ситуациями ранее возникшего произведения, которые и понадобились ему, чтобы в революционные дни решить проблему "наука и революция"» [26, с. 143]. Космологичность замысла Андреева требовала адекватной замыслу художественной формы. Представляется, что писатель отказался от целого ряда персонажей (прежде всего от «абстрактных фигур», в которых угадываются семантические предпосылки возникновения образов-символов его более поздних драм), в силу их функциональной (сюжетообразующей), а не идеологической нецелесообразности.

Усиление значимости внутренней, неомифологической, сюжетной линии потребовало изменения фабулы, поскольку несколько искусственная активность внешнего действия, видимо, и породила тот дисбаланс «линий и эпизодов», о котором говорил Ю. Чирва [3, с. 479]. Фабульный лаконизм и редуцирование внешнего действия второй редакции драмы (отсюда упреки критиков в отсутствии фабулы) дал возможность адекватно реализовать мифопоэтическую «вечную» коллизию. Подвергся трансформации и хронотоп, который тоже выполнял важную неомифологическую функцию. Все это свидетельствует о том, что уже в первых драматургических произведениях Андреев представлял зрителю новый тип драмы, в котором внешний конфликт и действие были выведены за сцену, а доминирующую роль начал играть внутренний конфликт, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии и образной системе.

Если учесть, что в книге Г. Клейна обсерватории сравниваются с храмами разума, откуда «нисходят к людям откровения о чудесах вселенной»

[106, с. 181], то уже место действия драмы – здание обсерватории, расположенной высоко в горах, – оказывается мифосимволически маркированным пространственным образом с вертикальной векторностью (ввысь, к небу, к звездам). В первой же ремарке эти пространственные рамки имплицитно раздвигаются до вселенских масштабов. Детали подчеркнута лаконичного, строгого интерьера первого действия (белые толстые стены, отсутствие мягкой мебели и занавесок в столовой и кабинете) усиливают «храмовую» семантику образа. Гравюры волхвов, приведенных звездой к Христу, в соседстве с портретами астрономов на стене, формируют комплекс евангельских ассоциаций, усложняя интертекстуальный код, заложенный в названии пьесы.

Таким образом, элементы интерьера, с одной стороны, начинают формировать внутренний аспект хронотопа пьесы, с другой – определяют мифосимволический статус персонажей, поскольку евангельские волхвы ассоциируются не только с астрономами на портретах, но и с обитателями обсерватории. Здесь и далее Андреев использует автоинтертекстуальную семантику таких символически значимых образов, как лестница, ведущая в кабинет Терновского, часовой механизм и т.д. Однако с потенциальной пространственно-временной открытостью «храма разума» «высоте» и «звездам» диссонирует ироническое восприятие обсерватории персонажами.

В первой же сцене Житов сравнивает ее с осажденным городом («Дороги нет – как в осажденном городе, ни оттуда, ни отсюда» [3, с. 45]), имплицитно вплетая в пространственно-временной континуум отраженный топос города, в котором происходят революционные события. Гипотетическая пространственная эйфория Лунца («Может быть, там уже новый мир – на развалинах старого» [3, с. 46]) разрушается иронической репликой Житова: «Лунц, вы бы сели. По моему расчету, вы за эти дни верст двести сделали» [3, с. 46]. Параллельно пространственному формируется и пародийно-иронический временной план произведения (Лунц парирует Житову: «Я же не говорю всем: "Житов, не дремлите по целым часам, вы уже проспали

вечность"» [3, с. 46]). Иронический аспект хронотопа пьесы в значительной степени формируется еще до появления на сцене героев-идеологов, предвосхищая перипетии главной коллизии произведения. Житов свои пространственно-временные приоритеты определяет следующим образом: «Я и астрономию скоро брошу. Я ведь в Австралии еще не был» [3, с. 47]. И далее: «вычислять я не люблю: не все ли равно, двадцать миллионов миль или тридцать» [3, с. 54]. Космополит Лунц вопрошает: «Страна, государство – не понимаю я этого. Что значит чужие, государство?» [3, с. 49]. Ему вторит Петя: «Это узость – разбивать землю на какие-то участки» [3, с. 49].

По ходу первого действия из мозаики, на первый взгляд, малозначимых (в отсутствие сюжетного движения), иронических реплик начинают вырисовываться аспекты хронотопа главных персонажей пьесы и, прежде всего, – Сергея Николаевича Терновского. Лунц предваряет его появление на сцене такими словами: «Я думаю, что он видит вечность, видит, как мы вот эти стены» [3, с. 52]. По-своему характеризует Терновского Поллак: «И работает он с правильностью часового механизма: я убежден, что в его вычислениях за тридцать лет нельзя найти ни одной ошибки» [3, с. 51]. Гротесково соединяя вечность и часовой механизм, Андреев закладывал основу для еще одного имплицитного уровня коллизии.

Иронические диалоги персонажей в первом действии выполняют и еще одну функцию: используя в репликах прямо или контекстуально изоморфные образы (могила, гроб, пулеметы, бомбы) Андреев эксплицирует в произведении мотив смерти, придавая действию трагико-иронический характер. Инна Александровна замечает: «...четыре дня – как в могиле» [3, с. 49], «...хоть в гроб ложись и умирай» [3, с. 53], «...взяла бы я сама пулемет, да их бы...» [3, с. 54]. Она же вспоминает о погибших во время еврейского погрома родителях Лунца. В уста Анны автор вкладывает такую реплику: «Бомбы рвали на клочки, убитых тысячи – десятки тысяч» [3, с. 56].

Трагическая природа центральной коллизии, как и в прозе Андреева, проявляется благодаря символично-мифологическим мотивам: в первом

действии переплетаются мотивы смерти, тьмы, света, окна и метели (вьюги), усиливая экспрессивность диалогов и ремарок. Уже в первой ремарке «храмовая» (космическая) семантика интерьера противопоставляется «хаотической» символике мотивного комплекса («За окнами мечется во тьме что-то белое» [3, с. 45]), задавая алгоритм главному конфликту.

Степень экспрессивности воздействия свето-цветового образного ряда усиливается звуковыми декорациями первого действия: на звуковой хаос, сопровождающий происходящее за окнами обсерватории («свист и вой горной вьюги» [3, с. 45], которая «...бьет в окна» [3, с. 46], и по ходу действия становится «сильнее») накладывается ритмика колокольного звона. Как и в ранней прозе писателя («пасхальные новеллы», повесть «Жизнь Василия Фивейского»), образ колокольного звона призван символизировать спасительное начало в противостоянии Человека и Рока (сзывать заблудившихся в горах). Однако драматург наполняет имплицитный (подтекстовый) уровень формирующегося образа трагической семантикой, также сопрягая его с упоминавшимися символично-неомифологическими мотивами (тьмы, смерти, метели). В одной из реплик Инна Александровна замечает, что пробивающийся сквозь «вой метели» колокольный звон «выматывает душу», в другой ее реплике вьюга и колокол, сливаясь в единый, нерасчленимый образ, плачут, «хоронят» кого-то [3, с. 50].

Наконец, трагико-символичной представляется смена звуковых планов в конце первого действия: тревожная ритмика колокольного звона прерывается выстрелами. Они знаменуют не только появление на сцене новых персонажей (Верховцева, Анны, Трейча), но и смещение смысловых акцентов в хронотопе пьесы – вплетение в ее пространственно-временной континуум нового символично-неомифологического топоса – тюрьмы (прибывшие сообщают о возможном заточении одного из ключевых персонажей – Николая Терновского).

Варьируя звуковые и пространственные мотивы, автор формирует имплицитный уровень хронотопа, в рамках которого образу горы, служащей

фундаментом обсерватории («храма разума»), противопоставляется другой символический образ, олицетворяющий безумие и ужас «хаоса»: «Анна: У ратуши я видела *гору трупов*» [3, с. 56]. Очевидна его автоинтертекстуальная природа: в финале повести «Красный смех» *горы трупов*, – образ, выполняющий аналогичную функцию, – заполняют художественное пространство произведения, включая комнату героя-безумца. Изоморфность мотивов смерти и безумия Андреев демонстрирует и на уровне действующих лиц пьесы: раненый на баррикаде Николай, по словам Трейча, впал в «беспамятство».

Варьируя названные мотивы, автор, с одной стороны, выстраивает многоуровневую пространственную вертикаль пьесы, с другой – эксплицирует ключевое сюжетообразующее противостояние символично-неомифологических топосов «тюрьма – небо (небеса)». Декорации второго действия, на первый взгляд, подчеркивают символическую «храмовость» топоса обсерватории, его максимальную открытость Космосу: «Весеннее ясное утро в горах; небо безоблачно; все залито солнцем. Справа, в глубине, угол обсерватории с уходящей вверх башней; середина – двор, по которому проложены асфальтовые дорожки, как в монастырях» [3, с. 59]. Гора, на которой расположена обсерватория, пространственно доминирует над цепью гор, а «уходящая вверх» башня обсерватории – над остальными строениями. Однако расположением, габаритами, характером сценических декораций (низкий забор, полное отсутствие растительности) создается ощущение несоразмерности космического и земного (человеческого). Тютчевский интертекст («две бездны») еще более усиливает это ощущение: «угол дома с каменной верандой» располагается «над обрывом» [3, с. 59].

Не случайно уже в первых диалогах мотив света (сцена залита солнечным светом) гротесково переплетается с контрастными мотивами тюрьмы и тьмы. Верховцев сначала сравнивает обитателей обсерватории с «крысами в крысоловке» (тем самым автор отсылает зрителя к образу осажденного города, и, как следствие, к хаосу и безумию происходящих там событий);

затем он же дает характеристику Штернбергской тюрьмы, в которую «...не только солнце не заглядывает, в ней и неба-то не видно» [3, с. 59], наконец, вновь возвращается к топосу обсерватории, сравнивая ее с мавзолеем.

Андреев иронически сопрягает мотивы тюрьмы, смерти (разрушения) и безумия: по словам все того же Верховцева, Трейч намерен превратить «мавзолей» в склад для оружия и оружейный завод, осуществив тем самым свои безумные фантазии. В таком контексте и пафос реплик персонажей и песня появляющейся на сцене Маруси приобретают скорее трагико-ироническую, нежели восторженно-оптимистическую окрашенность.

С появлением на сцене Маруси заканчивается формирование хронотопа и становится окончательно очевидной его мифосимволическая природа и сюжетообразующая роль. Три главных топологических уровня драмы (небеса – храм Урании – тюрьма), варьируясь, определяют внутреннюю логику развития сюжета. Становится ясно, что основной коллизией драмы является не противостояние идеологических доктрин, как традиционно полагает большинство исследователей, а трагическое столкновение человеческой мысли с Роком в той или иной ипостаси. Характер коллизии, в свою очередь, накладывает отпечаток на проявление мировосприятия персонажей. Все они так или иначе высказывают свое отношение как к хаотическому (тюрьме, смерти, безумию), так и к космическому (солнцу, звездам, небу) началам мироздания. Большинство подобных реплик трагико-ироничны.

Так, Житов и Верховцев, греясь на солнце, «запасаются» от него энергией. Инна Александровна под влиянием того же солнца «...в ящик земли насыпала и редиску посадила» [3, с. 66]. В реплике Анны об «астрономических» мощах в комнате Сергея Николаевича, автор иронично эксплицирует мотив смерти, сопрягая его с символически значимым образом железной двери. Интерпретация мотива смерти в репликах Шмидта («Изменников и предателей нужно карать смертью», «Можно убивать электричеством, тогда без крови» [3, с. 64]) также демонстрирует иронически-смеховой аспект коллизии: у Маруси они вызывают смех, Трейч

слегка улыбается, Верховцев традиционно иронизирует по их поводу. В репликах Лунца, который в звездах находит причину своих несчастий, смерть становится лейтмотивом (гибель родных во время еврейских погромов, гибель революционеров и т.д.). Интертекстуально значимый библейский образ Юдифи, с которой Лунц сравнивает Марусю, включен в такой мотивный комплекс: помимо эксплицированного в реплике мотива света (солнца) содержится также семантика мотивов смерти и осажденного города (по библейскому преданию героиня, спасая осажденный город, убила полководца вражеских войск – Олоферна).

Комбинируя мотивы, автор усиливает трагическое напряжение коллизии. В дискурсе отстранившегося, на первый взгляд, от всего происходящего Сергея Николаевича именно благодаря мотивной конструкции (тьма/темница – свет/огонь – смерть) автор передает его душевный диссонанс. Патетичной надписи на фронте обсерватории («Прочь, суетные заботы! Попирается здесь низменная земля – отсюда идут к звездам» [3, с. 68]) противопоставляется реплика астронома («Галилей умер в темнице. Джордано Бруно погиб на костре. Путь к звездам орошен кровью» [3, с. 68]), отражающая трагический аспект его мироощущения и коллизии в целом.

Скрытый трагизм, воплощенный на уровне подтекста, благодаря автоинтертекстуальной семантике мифосимволических мотивов, просвечивает и в монологе Трейча. Андреев связывает в нем целый ряд топосов (земля, гора, небо, стена). Автоинтертекстуальная семантика синонимичных в данном контексте мотивов стены и горы, а также мотив огня (света), в котором своеобразно функционирует автоинтертекст первой редакции пьесы (там, напомним, различные световые проявления космических объектов воспринимались толпой как апокалиптические предзнаменования глобальной катастрофы) подчеркивает трагический характер коллизии. Автор усиливает трагико-героический пафос монолога интертекстуальным пластическим решением: заключительные слова монолога Трейч произносит в позе «Атланта, поддерживающего мир»

[З. с. 69], известного трагического персонажа греческой мифологии, наказанного богами за неповиновение. В венчающем же второе действие гимне Солнцу восторженность хора диссонирует с ощущением тревоги от приближающейся грозы-катастрофы, порождаемым столкновением контрастных мифосимволических мотивов тьмы и света (огня): «Под бури покровом, в мраке грозовом – молнии горят» [З. с. 73].

В ремарке, описывающей декорации третьего действия, Андреев за счет новой комбинации мотивов тьмы, света, тишины создает ощущение трагической диспропорции топосов дома (обсерватории) и космоса. Зрителям открывается «большая темная комната, нечто вроде гостиной... Задняя стена: дверь и два больших итальянских окна выходят на веранду. Окна и дверь открыты, и видно темное, почти черное небо, усеянное необыкновенно яркими мигающими звездами» [З, с. 74]. По ходу пьесы постепенно формируется семантика образа окна-ловушки, символизирующего иллюзорность открытости того или иного топоса, которая затем станет постоянной в драматургии Андреева.

Такой подтекст, а также динамика сценического движения персонажей (прежде всего Пети) превращают окна и дверь на веранду в некий символический занавес, за которым разворачивается неподвластная человеческой мысли игра хаотического и космического начал мироздания. Это, в свою очередь, усложняет роль и функции такого структурного элемента топоса дома, как расположенная на краю обрыва веранда. С одной стороны, само положение веранды говорит о значимости этого пространственного образа, призванного соединить в вертикальной оси координат «две бездны»: космическую пространственную семантику с поднимающейся «снизу» хаотической. С другой – этот локус становится пространственной границей умопостигаемого, связывающей (отделяющей) замкнутый локус гостиной (дома) с бесконечностью.

Мотив тьмы, нашедший развитие в интерьере третьего действия («темная комната», «темный абажур» лампы) задается в первой же реплике Лунца в

виде упоминания эсхатологического сна из стихотворения Байрона с символическим названием «Тьма»: «Ужасная тишина! Точно осуществился сон Байрона: солнце погасло, все уже умерло на Земле, и мы – последние люди. Ужасная тишина!» [3, с. 74]. В реплике персонажа – носителя мотива смерти в различных его вариациях, автор сопрягает этот мотив с мотивами тьмы, тишины, сна. Синтаксически выделяя ключевую мотивную фразу реплики («Ужасная тишина!»), он подчеркивает роковую (дьявольскую) соприродность мотивов и, как следствие, трагизм коллизии. Вообще, эти мотивы так или иначе эксплицированы в большинстве реплик первых сцен третьего действия. Инна Александровна упоминает о расстрелах в городе и о смерти сына Сережи. В восприятии Верховцева «...глубокая тишина, какая бывает только *в горах*», трансформируется в «дьявольскую», ассоциируясь при этом с гробом: «Какая *дьявольская тишина*, как *в гробу!*» [3, с. 74].

Приобретающие лейтмотивный характер реплики Лунца, выражающие его отношение к звездам, определяют космологический характер полемики и создают своеобразный ритмический рисунок действия. Звучащую в реплике Житова тревогу о звездах («Какие они сегодня красивые и беспокойные» [3, с. 75]) Лунц гипертрофирует до апокалиптических, вселенских масштабов: «Как будто нет расстояний. Как будто все эти громады, живые и мертвые, столпились над землей и приближаются к ней» [3, с. 76]. Трагизм его мироощущения автор иронически углубляет имплицитной пространственной ассоциацией: Лунц пытается спрятаться от звезд в подвале (вспомним, что именно с подвалом Маруся во втором действии сравнивает камеру Штернбергской тюрьмы). В репликах Лунца мотивы звезд и тюрьмы трансформируются в мотивы смерти и безумия: звезды сначала порождают «тяжелые мысли» о самоубийстве («Так можно убить себя» [3, с. 76]), затем ассоциируются с еврейским погромом, трагическими событиями в городе, и, наконец, – с сумасшествием («Можно с ума сойти» [3, с. 79]).

Мотивы тьмы, света, тишины (молчания), тюрьмы, безумия, смерти, в каждой новой сцене предстают в новой, подчас парадоксально-неожиданной

вариации и комбинации. Пространственный «ужас» Лунца трансформируется автором в автоинтертекстуальный (см. новеллу «Призраки») мотив призрачности («Это ночь призраков» [3, с. 76]). Объединяющий как трагические события недавнего прошлого (еврейский погром), так и более отдаленные временные планы («Били за то, что среди нас родился Христос, что среди нас были пророки и Маркс» [3, с. 81]), этот мотив раздвигает хронотоп пьесы до бесконечности: «Меня пугает бесконечность. Какая бесконечность? Зачем бесконечность?» [3, с. 77].

Трагико-ироническим фокусом действия, моментом максимальной концентрации как эксплицированных, так и имплицитных мотивов, становится сцена первого упоминания о появившейся в доме Старухи, получившая развитие в сцене сватанья Пети. В ремарках автор определяет игровой, «театральный» характер этой сюжетной ситуации, иронически отражающей коллизию пьесы. Петя, который «в течение действия... несколько раз проходит сцену» [3, с. 75], исчезая за «кулисами» открытых окон и двери веранды, с одной стороны, играет роль автоинтертекстуального, символического, динамического маятника пьесы (ср. маятник в новелле «Так было»), с другой – автор подспудно готовит зрителя к «представлению в представлении», акцентируя его внимание на двери веранды.

При этом звучащий рефреном вопрос Пети о том, как Старуха взошла на гору, хотя и остается без ответа, определяет его мифосимволическую знаковость. Подобно римским богиням судьбы Паркам, Старуха знаменует собой трагическую предкульминациональность действия пьесы. В сценах, связанных со Старухой, Андреев уже традиционно сопрягает мотив Рока с мотивами безумия, смеха и смерти, подчеркивая дьявольскую природу готовящегося представления. Так, в диалог Лунца и Пети он интегрирует экспрессивно-символическую звуковую образную деталь: в ответ на реплику о порождаемых звездами призраках Петя «бренчит что-то дикое на рояле», играет, поет и, наконец, вновь выходит на веранду. Слова Поллака о

женитьбе встречают соответствующую музыкальной реплике реакцию: «Петя хохочет и уходит на веранду» [3, с. 78].

Усиливая трагическое напряжение действия, автор постепенно увеличивает эмоциональную и смысловую значимость декораций грядущего спектакля – окон на веранду. Если вначале зритель глазами Верховцева, подошедшего к окну, «видит» Трейча, который приносит «черные» вести об убийствах, происходящих «внизу», и о сумасшествии Николая, то в реплике Лунца образ достигает автоинтертекстуально-экспрессионистической выразительности: «Они смотрят на меня в окно, холодные, истерзанные трупы, они стоят над моей головой, когда я сплю» [3, с. 81] (ср. повесть «Красный смех»). Такой контекст порождает адекватный образ Бога и мировосприятие персонажей: апокалиптический Бог Лунца «отмщений и возмездия гордым» противопоставляется Богу «милосердия и любви» Поллака и пантеистическому божеству Сергея Николаевича, а позитивистская декларация астронома диссонирует с репликой Верховцева: «Какая тут у вас дьявольская тишина: точно в могиле» [3, с. 84].

Кульминация третьего действия пьесы – абсурдистская сцена сватанья Пети – представляется своеобразным ироническим отражением нарастающего трагического напряжения коллизии. В описании внешнего вида Старухи гротесково сочетаются характеристика из авторской ремарки и реплики Пети (он восхищается «благоухающим ротиком», «жемчужными зубками», «стройным станом» своей невесты). Играя временными категориями (по словам Пети, его невесте семнадцать лет), автор подчеркивает их трагическую условность. В таком контексте Старуха становится олицетворением целого комплекса мотивов – Рока, смерти, безумия. Заметим, что в вышедшей в свет в 1906 году неомифологической новелле «Елеазар» Андреев создал подобный образ главного героя – жениха таинственной невесты-смерти. Не случайно в конце третьего действия Лунц видит в Старухе свою убитую мать. В то же время, пространственный образ «сцены на сцене» (символично распахивая двери-занавес, Петя вводит свою

невесту «торжественно, как в опере» [3, с. 84]), трансформируется в образ сумасшедшего дома (Анна: «Их всех надо в сумасшедший дом» [3, с. 85]), в котором «бьется в припадке» Петя.

В четвертом действии Андреев создает максимально открытый хронотоп. Постройки вновь расположены по периметру сцены («в правом углу – купол обсерватории в разрезе, низ сцены – часть какой-то крыши, примыкающей к главному зданию обсерватории, и еле намеченные контуры гор» [3, с. 87]). Купол обсерватории-храма доминирует над остальными элементами «земного» топоса (здания, горы), хотя и этот пространственный план кажется промежуточным, прижатым к сцене космическим топосом («Все же остальное – одно огромное пространство ночного неба» [3, с. 87], небо «проглядывает» и в открытые створы купола). Однако построенный на сочетании контрастных мотивов тьмы и света (яркие звезды на ночном небе, темнота внутри купола, темные, непрозрачные колпаки на лампах) пространственный план в сочетании с несущими трагическую интертекстуальную и автоинтертекстуальную семантику образами (чугунной решетки вокруг купола; лестницы, ведущей вниз; звука метронома) вновь возвращают зрителя к непримиримо роковому характеру главной коллизии.

Внутреннее напряжение подчеркивается визуально-звуковыми декорациями («Тишина, тихий звук метронома» [3, с. 87]). В одной из первых реплик Пети, иронически названного Поллаком «Жрецом богини Урании» [3, с. 87], эксплицируется мотив смерти: «Как будто в мире мы одни: ты, звезды и я... или как будто мы уже умерли» [3, с. 89]. Ироническая по природе эсхатологическая теория персонажа находит развитие и в восприятии им окружающей его действительности: если Сергей Николаевич слышит пение звезд из «глубины бесконечных пространств» [3, с. 89], то Петя – разговоры предметов, окружающих его в обсерватории. Ироническое сопоставление мироощущений двух персонажей сопровождается введением в художественную ткань произведения автоинтертекстуального мотива мысли, разворачивающегося в заключительном действии. Устами Сергея

Николаевича Андреев сначала сравнивает ее «хозяина» с блохой, «заблудившейся в склепе», затем – с содержателем музея восковых фигур. При этом в символических рамках упомянутых узусов мотив мысли переплетается с мотивами смерти и тьмы (ночи): в своем склепе человек «говорит только о своей смерти, а ночью – одинокий – он бродит с ужасом среди смертей, неживого, бездушного» [3, с. 89] по своему музею.

Наконец, указанные пространственные образы трансформируются в образ мысли-птицы – «могучей и свободной царицы пространств», которую человек посадил в «птичник – с проволочными, с бесстыдно лгущими стенами. И небо сквозь сетку дразнит ее, и она ссорится с другими птицами, тупеет, становится глупой» [3, с. 89]. В этой реплике Сергея Николаевича образ птицы-мысли сопрягается с мотивами стены, решетки, тюрьмы-клетки и, в конечном итоге, безумия. Сходное пространственное решение образа находим в прозе писателя. Однако если в повести «Мысль» (1902) внутренний мир человека представляется герою домом, где хозяйничает неподвластное мысли подсознание, то в пьесе «К звездам» он уподобляется множеству клеток с тупеющими, лгущими птицами-мыслями.

В формировании образа мысли автоинтертекстуальные элементы сочетаются с мифологическим и тютчевским интертекстом. Так, в гимне человеческому разуму астронома Тихо Браге, воспроизведенном Сергеем Николаевичем, посредством мифологического интертекста автор вводит мотив смерти (Апполон уничтожает братьев-титанов Ота и Эфиальпа, замисливших взобраться на небо). В то же время, как и в новелле «Стена», Андреев учитывает оба вывода тютчевского стихотворения «Два голоса»: герои, жаждущие достичь неба, обречены на гибель, но человеческая мысль (в данном случае – мысль Коперника) бессмертна, «как боги» [3, с. 329]. В предкульминационный момент действия трагико-героический ракурс образа мысли сменяется ироническим: слова Сергея Николаевича, в мечтах представляющего мир будущего лесом, заполненным нимфами, дриадами и

эльфами, сопровождаются иронической репликой Пети: «Ты очень смешной, папа» [3, с. 89].

Реплики персонажей о пении звезд и предметов сменяются музыкальной фразой: «Внизу музыка – несколько нерешительных и грустных аккордов: "Сижу за решеткой... в темнице сырой"» [3, с. 91]. С этого момента мотивы тьмы, темницы, тюремной решетки становятся доминирующими, разрушая иллюзорные надежды Сергея Николаевича на то, что «нежная ручка» Маруси способна одолеть «железные замки и решетки» [3, с. 92].

Характеризуя состояние мысли Николая, Андреев использует ставший лейтмотивным мифосимволический образ птицы, переставшей петь, оказавшись не в состоянии понять и преодолеть сковывающие ее пространственные рамки (тюремные стены, решетки). Как отмечал А. Ханзен-Леве, образ птицы в мировой литературе зачастую используется как символ-предвестник беды, трагедии [201]. Иллюстрируя нарастание хаоса и безумия в душе Николая, автор использует и традиционные для его прозы мотивы сна, смерти, тьмы, молчания, символически значимый образ лестницы. Сначала в душе героя «проснулась... страшная, смертельная, ...черная тоска», «душа его умирала», потом он умолк, «глаза у него стали огромные, черные, как будто из них смотрела тоска всего мира», «он хотел броситься с лестницы» (как Гаршин), наконец, «безумие... и все» [3, с.94].

Андреев реинтерпретирует гаршинский интертекст: если герой «Красного цветка» уничтожает объект, ставший для него олицетворением всего зла мира, то Николай аккумулирует «тоску мира» в собственных душе и глазах. Итоговая трансформация образа Николая (и его мысли) осуществляется за счет варьирования мотивов: безграничный хронотоп «звездного неба перед зарею» трагически сжимается до телесной оболочки идиота. Андреев сочетает контрастные мотивы тьмы и света, подчеркивая роковой трагизм коллизии: «Этот прекрасный человек, этот гармоничный, светлый дух погружен во тьму, в скучный, бедный колышущийся хаос» [3, с. 94].

В заключительной полемике Сергея и Маруси о человеческой мысли автор вновь обращается к автоинтертекстуальным образам. Так, возникающий в воображении Маруси антиутопический образ города, иронически названного «К звездам», Андреев создает благодаря использованию автоинтертекстуальных, динамичных, гибких символов, сливающихся в единую неомифологическую картину мира. Как и в экспрессионистических новелле «Город» и повести «Красный смех», он добивается этого благодаря гротеску, олицетворению, гиперболизации: «Я построю город и поселю в нем всех старых, как прекрасная Эллен, всех убогих, калек, сумасшедших, слепых. И дома будут такие же, как жители: кривые, горбатые, слепые, изъязвленные, дома-убийцы, предатели. И у нас будут постоянные убийства, голод и плач, и царем города я поставлю Иуду...» [3, с. 95].

Мифосимволическую природу топоса города подчеркивают вплетенные в образ трагико-иронические мифологемы Эллен (Елены) и Иуды. Неомифологический уровень осмысления коллизии задает и система образов обитателей города, отсылающая зрителя к еще одной ранней новелле писателя – «Стена». Подобно толпе прокаженных в новелле, жители города «К звездам» обречены на нескончаемую борьбу с Роком. В контексте подобной перспективы воспринимается уход Маруси в «жизнь» и ее путь к звездам: «Я пойду. Как святыню, сохраню я то, что осталось от Николая – его мысль... Пусть снова и снова убивают его во мне – высоко над землей понесу я его чистую, непорочную душу» [3, с. 98]. Трансформируется и мироощущение Сергея Николаевича. В финале пьесы автор все чаще вплетает в его реплики трагические мотивы тьмы (слепоты), безумия, смерти. Так, астроном восклицает: «Отняли сына! Безумцы! Слепцы, на себя поднимающие руку!... Если бы солнце висело ниже, они погасили бы солнце, чтобы издохнуть во мраке... Свет отняли!» [3, с. 96].

Однако в заключительной сцене действия чудовищу, олицетворяющему тайну хаоса («...из мрака преисподней... выползает на мой зов трепещущая тайна. Она корчится от злобы и страха, и грозит раздвоенным языком, и

моргает ослепшими глазами – бессильное жалкое чудовище» [3, с. 97]), противопоставляется тоπος древнего храма, венчающий структуру хронотопа пьесы: «В храмах древних поддерживался вечный огонь. Испепелялось дерево, выгорало масло, но огонь поддерживался вечно» [3, с. 98]. Этим символическим пространственным планом, а также пластическим приемом (заключительную реплику Сергей Николаевич произносит, «протягивая руки к звездам», а Маруся – к земле) автор подчеркивает открытость финала пьесы, также учитывающего логику упоминавшегося выше тютчевского стихотворения: идущие «к звездам» обречены на гибель, но в своем движении они бессмертны.

Следующая драма Андреева «Савва» (1906), как показало наше исследование [184], отличается такими же особенностями поэтики, как и обе редакции первой пьесы. Соглашаясь с выводами ученых о важной структурообразующей и концептуальной роли хронотопа в «Савве», трудно принять вывод о его реалистической природе [3]. Выделяемые Ю. Н. Чирвой модели, формирующие пространственный континуум пьесы (трактир – монастырь – кладбище – большая дорога), судя по всему, лишь имитируют типические, социально значимые образы, а на самом деле являются интертекстуально-мифопоэтическими символами. Мифопоэтическая образность обнаруживается и в системе персонажей, и в сюжете второй драмы Андреева. Помимо этого, поэтика «Саввы», как и обеих редакций пьесы «К звездам», в значительной степени подчинена ироническому взгляду писателя на окружающую действительность.

Исследование поэтики ранних драм Андреева позволяет оспорить мнение ученых, которые до сих пор считают их реалистическими или «переходными» (от реализма к модернизму). Поэтика драм «К звездам» (обеих редакций) и «Саввы» включает автоинтертекстуальные и «чужие» образы и мотивы, разработанные в ранней прозе писателя (тьмы, огня, света, маски и т.д.), в которой преобладали такие модернистские принципы

изображения мира и человека, как мифопоэтика, центральная роль образов-символов, гротеск, интертекстуальность, лейтмотивность. Они стали семантическим и художественным, хотя и не всегда текстуально выраженным, фундаментом андреевских пьес.

На такой основе, прежде всего, формировался хронотоп, воссоздающий неомифологическую картину мира. В первом же варианте драмы «К звездам» был задан такой масштаб хронотопа и соответствующей ему системы персонажей и коллизий, который еще очевиднее, чем в окончательной редакции, демонстрировал новаторскую природу рождавшейся модели драматических произведений Андреева.

Анализ свидетельствует также о том, что уже в первых драматургических произведениях Андреев представлял зрителю новый тип драмы, в котором внешний конфликт и действие были выведены за сцену, а доминирующую роль играл внутренний конфликт и подтекст, находящий реализацию в неомифологической сюжетной линии и соответствующей ей образной системе.

Наконец, становится очевидным, что уже в первых пьесах писателя дискурс персонажей отмечен очевидным влиянием авторской иронии, которая станет затем одной из важнейших особенностей поэтики Андреева-драматурга.

ГЛАВА 3

ИНВАРИАНТНАЯ МОДЕЛЬ «НОВОЙ ДРАМЫ» Л. АНДРЕЕВА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ 1900-х ГОДОВ

3.1 «Жизнь Человека»

«Жизнь Человека» (1907), как считает большинство исследователей, стала принципиально новым явлением в драматургии Андреева, означавшим переход от «реализма» драм «К звездам» и «Савва» к модернизму. Однако, судя по результатам анализа его первых пьес, «Жизнь Человека» была логичным продолжением поисков «удобных и свободных» [3, с 494] художественных форм в процессе создания «новой драмы». Сам Андреев в качестве источника таких форм называл живопись, театр Петрушки (лубок) и античный театр с его хором, «объясняющим» зрителю ту или иную сцену [3, с. 499]. Таким образом, принципы интертекстуальности и неомифологизма закладывались в самую основу художественной структуры «стилизованной» драмы. Кроме того, «Жизнь Человека» должна была стать первой в цикле пьес, связанных «односторонностью формы и неразрывным единством основной идеи» [3, с. 493]. Создание цикла не было осуществлено в полной мере, однако, по мнению Ю. Чирвы, пьесы «Жизнь Человека», «Царь Голод» и «Анатэма» «образуют лишь отчасти незаконченный цикл со своими сложными внутрицикловыми связями» [3, с. 16]. Если же учесть, что Д. Мережковский справедливо полагал, что «К звездам», «Савва» и «Жизнь Человека» – «три части одного целого, одной трилогии» [3, с. 24], то внутренняя связь этого и следующего циклов становится очевидной.

Как показала Ю. Бабичева, создаваемая Андреевым «новая драма» потребовала и новой концепции личности, в которой «Человеку»

противостояла «стена» в различных ее ипостасях. Поэтому в основе большинства его произведений (в том числе и «Жизни Человека») лежит конфликт «Человек и Рок». Для его воплощения в драме требовались адекватные художественные формы. На наш взгляд, важнейшую концептуальную и структурообразующую роль при этом продолжал играть хронотоп, способный воссоздать столкновение человеческого бытия и сознания с Роком, Судьбой, Космосом, Бесконечностью.

Именно символично-неомифологическая природа хронотопа, соответствующего ему интерьера и свето-цветового оформления сцены придает глубокий философский смысл подчеркнуто упрощенно-схематичной сюжетной линии «Жизни Человека». Явившийся из тьмы и вечности Человек проходит через ряд замкнутых пространств (комнат-клеток), чтобы в финале навсегда исчезнуть в бесконечности небытия. Все земные жилища Человека (1–5 картины) являются модификациями одной и той же большой серой комнаты без окон и дверей, представленной на сцене в прологе. Как показали исследователи мифопоэтики, окно – это связующее звено и граница между малым пространством человеческого бытия и безграничными просторами вселенского бытия [3, с. 164–185]. Автор концентрирует внимание зрителей на замещающем это звено персонаже (Некто в сером), являющимся одним из ликов-масок Бесконечного (Рока).

Мифологически маркировано уже описание внешности Некого в сером: «Глаз его не видно. То, что видимо: скулы, нос, крутой подбородок – крупно и тяжело, точно высечено из *серого* камня... Слегка подняв голову, Он начинает говорить твердым, холодным голосом, лишенным волнения и страсти» [3, с. 176]. Особое значение серого цвета, преобладающее в этом образе, подчеркивается именованьем персонажа, затем в приведенной ремарке (портрете) и, наконец, цветом одеяний. Серый цвет (в противовес контрастным краскам, символизирующим божественное «движение, разрушение, борьбу» [201, с. 494]) служит здесь символическим цветовым обозначением рокового (дьявольского) начала мироздания. В этом Андреев

был солидарен с символистами. Для А. Блока серое тоже сопрягалось с дьявольским и роковым: «И *серый* день повлек / Однообразные дела, / Которым имя – *Рок...*» [201, с. 412]

Как писал А. Ханзен-Леве, для Блока «серый день» (как и «черный день») «оказывается под влиянием ночной темноты с ее танатологической безнадежностью, свойственной нижнему миру» [201, с. 363]. По Белому, черный – это цвет «ужаса», а серый – «цвет ужаса, воплощенного в земном бытии» [201, с. 480]: «Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет» [201, с. 480]. Подобную мифосимволику несет и свето-цветовая декорация пролога: «ровный, слабый свет», льющийся «из невидимого источника», не дает «ни теней, ни светлых бликов» [3, с. 176]. Он «призрачен» и так же «сер, однообразен, одноцветен» [3, с. 176], как и все в комнате пролога. Образ Некогого в сером дополняется еще одним интертекстуально неомифологическим штрихом – книгой судеб, которую он «как наемный чтец», читает на протяжении пьесы. Ведь согласно целому ряду мифологий, существует книга, в которую занесены вехи жизненного пути каждого человека.

Символично-неомифологическое значение сцены пролога автор усиливает посредством репрезентативных для его прозы и первых драм мотивов: призрачности («призрачное эхо» жизни Человека), смеха (пришедших для забавы зрителей), тьмы (ночи), света (пламень светильника), смерти, сна. Помимо этого, уже в прологе Андреев в реплике Некогого в сером эксплицирует чрезвычайно значимый образ свечи (свеча жизни Человека) и потенциально мотивный образ крика. При этом если ряд мотивов в прологе эксплицированы точно (смех, крик и т.д.), то мотивы света и тьмы (ночи), призрачности, смерти представлены автором целым рядом переплетающихся и взаимопроникающих вариаций. «Призрачный» свет в комнате репрезентует «темное начало» и «темный конец» [3, с. 176] жизни Человека, которому суждено таинственно нарушить ночь небытия; «тускло и странно мерцает

свеча»; призрачно «синеющее пламя» предвещает «черный провал» на месте ступеней жизни; «смертным томлением омрачится» душа Человека.

Подобно ангелочку из одноименной новеллы, символический образ свечи «предметен», а его «вещественная фактура имеет сюжетное значение» [144, с. 55]. Однако если в новелле растаявшая к утру восковая фигура символизирует «бездну» между людьми, Человеком и Богом, то в «Жизни Человека» – между Человеком и Роком, Бесконечностью. Трагизм центральной коллизии автор подчеркивает заключительной ремаркой пролога, в которой вновь переплетаются мотивы молчания, света и тьмы (мрака), заполняющих «серую, пустую комнату» [3, с. 177].

Декорации первой картины полностью повторяют декорации пролога: зрителю открываются «очертания большой высокой комнаты», погруженной в «глубокую тьму, в которой все неподвижно» [3, с. 178]. Уже в первой ремарке автор вновь соединяет мотивы тьмы и неподвижности. Однако появление на сцене новых персонажей – Старух в странных покрывалах, – наряду с предполагаемым сюжетным движением динамически маркирует временной аспект хронотопа – первую «ступень жизни» Человека. Автоинтертекстуальные (ср. старуха в пьесе «К звездам») образы Старух также имеют мифопоэтическую природу (ср. Парки) и призваны символизировать трагическую подчиненность Человека Судьбе.

В первых ремарках картины и репликах Старух (по замыслу Андреева, выполняющих в пьесе роль хора, указывающего зрителю «важнейшие места») автор переплетает мотивы смеха, молчания (тишины), смерти, крика, создавая на сцене характерное для его драматургии трагико-ироническое настроение. Так, в лаконичных ремарках «молчание» чередуется со «смехом», затем сменяется «криком»; старухи «смеются» и «тихо смеются»; «тихий крик» становится «сильнее», «замирает», «смолкает», «возобновляется» и, наконец, «обрывается». В репликах гостей, ожидающих смерти матери Человека, мотив смерти («мальчики... убивают друг друга», «девочки... тонут» [3, с. 179], «ребенок будет мертвый» [3, с. 180], «здесь

чувствуется смерть» [3, с. 180]) также сопрягается с мотивами смеха («на него смешно смотреть» [3, с.180], «Он не любит смеха» [3, с. 181], «они такие смешные» [3, с. 182]); тишины (молчания) («я молчу и жду» [3, с. 179], «все говорят, и их не слышно» [3, с. 180]), крика. Но если первые три мотива в контексте картины символизируют хаотическое, роковое начало мироздания, то мотив крика представляется семантически амбивалентным. Помимо очевидной изоморфности мотиву смерти («она захлебывается», «Кто-то душил ее» [3, с.180]), он в то же время диссонирует с тишиной «дьявольского равновесия», символически предвещая жизнь Человека.

Кульминацией разговора Старух, построенного на варьировании мифосимволических мотивов, становится прерывающая его реплика Некого в сером: «Тише! Человек родился» [3, с. 182]. В следующей за ней ремарке автор вновь аллюзивно эксплицирует характерный для различных мифологий и фольклора мотив свечи, который, взаимодействуя с мотивом света («она горит неуверенно и слабо, но постепенно огонь становится сильнее» [3, с. 181]), освещает первую пространственную ипостась жизни Человека: высокую «правильно четырехугольную» комнату «с гладкими одноцветными стенами» и четыремя высокими восьмистекольными окнами. Последняя деталь интерьера, однако, символизирует не открытость локуса комнаты (жизни Человека), а доступность всего происходящего в ней взгляду Вечной матери-ночи: «в стекла смотрит ночь» [3, с. 183]. По сути, зритель в зале видит пьесу, которая разыгрывается для Ночи, т.е. спектакль в спектакле. Эта модель предвещает «Реквием» Андреева, где она будет вполне очевидна.

С другой стороны, семантика эксплицированного в ремарке мотива света диссонирует с роковой, дьявольской природой Старух («Как светло! Мы уходим!» [3, с. 183]), трансформируясь автором в новую пластическую комбинацию взаимопроникающих мотивов – смеха, мрака и призрачности: «Тихо смеются и в полумраке странными, зигзагообразными движениями ускользают» [3, с. 183]. Олицетворяемый Старухами мотив призрачности (происходящего), в свою очередь, накладывает ретроспективный отпечаток

на эксплицированный в ремарке мотив света: «С их уходом свет усиливается, но в общем остается тусклым, безжизненным, холодным» [3, с. 183].

В заключительных сценах первой картины автор представляет зрителям персонажей (доктор, Родственники), составляющих основание пирамиды символических образов пьесы. При создании образов этого уровня, по признанию Андреева, он опирался на опыт чеховской драмы: «Взять гостей вот уже готовая положительная степень, из которой нужно сделать превосходную» [6, с. 554]. По замыслу Андреева, «в известных местах должны быть подчеркивания, преувеличения, доведение определенного типа, свойства до крайнего его развития» [6, с. 554]. Именно поэтому Родственники в первой картине должны быть «пластично нелепы, пошлы, чудовищны, комичны» [6, с. 500]. Писатель использовал здесь и собственный драматургический опыт (ср. второй акт первой редакции «К звездам»). Сквозь подчеркнутый «бытовизм» реплик Родственников о сырых комнатах и о «выведении пятен со светлых материй» [3, с.187] просвечивает гротесковое несоответствие этих монологов «в воздух» трагизму бытийного фона действия (Некто в сером в углу, крик ребенка за стеной).

Андреев комбинирует имплицитный гротеск с заострением внешних свойств персонажей-масок, предлагая иронический ракурс осмысления трагической коллизии пьесы. В таком контексте иронически маркированной представляется и реплика-обращение отца Человека к Богу в сочетании со звучащим ниже его же обещанием не позволять сыну «мучить животных». Последняя реплика, в свою очередь, ретроспективно взаимодействуя с мотивной фразой одной из Старух («Я ей (собаке – В. С.) каждый день говорю: ты умрешь! – а она осклабляет зубы и весело вертит хвостом» [3, с. 182]), высвечивает еще один иронический, авторинтертекстуальный мотив собаки из первой редакции пьесы «К звездам».

Действие второй картины происходит в «большой, очень высокой и очень бедной комнате» [3, с. 189], представляющей собой вариацию комнаты пролога, акцентирующей иную свето-цветовую гамму: залитая «ярким,

теплым *светом*» комната с «совершенно гладкими светло-розовыми стенами», через окна которой по-прежнему «смотрит ночь» [3, с. 189].

Роль хора, а вернее, метатекста, интерпретирующего заголовок картины («Любовь и бедность»), на сей раз переходит от Родственников к появляющимся на сцене Соседям. При этом гротесково-иронический ракурс интерпретации коллизии сменяется лирико-ироническим, что накладывает свой отпечаток на мотивный рисунок картины. Однако взаимодействие мотивов света (светлая комната, стены) и смеха («Они все время смеются» [3, с. 190]) порождает имплицитную атмосферу призрачности. Образ реальной комнаты дает импульс к возникновению в сознании персонажей (Соседей, Человека, Жены Человека) цепочки воображаемых пространственных планов, символизирующих внутреннее состояние Человека на разных временных «ступенях» его жизни и образующих мифосимволический уровень хронотопа пьесы: соседи сравнивают комнату Человека то с тюрьмой («она так пуста» [3, с. 190]), то с храмом («в ней так светло» [3, с. 190]). При этом обнаруживается автоинтертекстуальный характер и группировка этих локусов (ср. окончательный вариант «К звездам»).

В той же сцене Соседи ветками дуба, березы и цветами «убирают комнату, загораживая *темные* окна, закрывая листьями *розовую наготу стен*» [3, с. 191], пытаясь воспроизвести атмосферу лесного топоса («становится похоже на зеленый веселый лес» [3, с. 191]). Андреев использует интертекстуальный и автоинтертекстуальный (ср. «Савва») семантический потенциал данного пространственного образа, традиционно символизирующего максимальную открытость и внутреннюю свободу, для решения прямо противоположной художественной задачи (ср. новеллу «Призраки»). Символически локализуя потенциально безграничный топос леса в рамках комнаты, писатель по сути предлагает зрителю (читателю) еще одну пространственную вариацию мотива призрачности – образ-призрак леса. Подобный хронотоп определяет специфику «растительной» символики, интегрированной автором в интерьер пьесы. Как отмечает А. Хазен-Леве, дуб

и береза являются доминирующими символическими деревьями в С-П. В эстетике символизма «древесный символ – и человека, и космоса...», должен соединять «...Небо-Отца (небесного отца) с Землей-матерью» [201, с. 628].

В художественном мире Андреева эта связь, однако, оказывается трагически хрупкой и оборачивается «одинокостью, сиротством человека и человечества, оставленных Отцом небесным и отданных во власть ...жизни, которая из матери превратилась в мачеху» [144, с. 57]. Не случайно драматург во второй картине пьесы вводит важнейший для его прозы мотив сиротства (ср. новеллы «Ангелочек», «На реке», «Город» и др.). При этом образы рано покинувших Человека (согласно монологу Жены) Отца и Матери приобретают мифосимволическую смысловую нагрузку. Впрочем, писатель вновь чередует трагические вариации мотива с ироническими, поскольку фигуры Родственников носят подчеркнуто гротесковый характер.

Иронией отмечены и призрачные виртуальные пространственные образы, порожденные сознанием голодного Человека: «Уже давно мои дворцы походят на толстые пироги с жирной начинкой, а церкви – на гороховые колбасы» [3, с. 196]. И, напротив, вполне реальные вещи ему кажутся призрачными: молоко ему представляется сыростью со стены, а сигара – черным обломанным сучком. Жене же Человека, взывающей к Богу о хлебе насущном (этот монолог отмечен интертекстуальной связью с романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»), их будущее жилище представляется «мраморной белой виллой» с «белыми мраморными ступенями», опускающимися «прямо в голубые волны» [3, с. 198]. Символика белого цвета, ассоциируется здесь со светом (антагонистом тьмы и серости) и естественно сопрягается со значениями голубого как небесного. Человек же в своем призрачном проекте замка от одного полюса символизированного цветового спектра («белое тихое облако») легко переходит к другому («красный, черный, коричневый камень»), «черные тени» и обратно («шкура белого медведя», «белые кони несутся» [3, с. 199]). В целом воображаемый «замок» контрастирует с «виллой».

Автор вновь комбинирует мотив призрачности (Человек «иллюстрирует» свой проект при помощи разноцветных сырых пятен на стене комнаты) с мотивами тьмы («черные тени» на скалах), тишины, метели, огня, символическим образом «окна из целого стекла». Такая комбинация разномаркированных мотивов с очевидным inferнальным подтекстом, с одной стороны, свидетельствуют об изоморфности образов «замка» и воображаемой Человеком (призрачной) «трубы, ведущей в ад» [3, с. 195], построенном на взаимодействии мотивов смеха (шутки), сиротства («заброшенность детеныша в лесу» [3, с. 195]), тишины («тишина людской пустыни»), смерти, тьмы и призрачности («смутные черные тени»).

С другой стороны, подобная трактовка противоречит накопленному в прозе и драматургии семантическому потенциалу образа «храма в горах» (ср. пространственная вертикаль в пьесе «К звездам»). Доминирующий здесь мотив призрачности определяет характер заключительной сцены второй картины, в которой описание воображаемого (призрачного) пространства сменяется описанием призрачного представления, накладывающим, в свою очередь, перспективный отпечаток на третье действие пьесы, выполняющее роль его своеобразного пролога: Человек с Женой представляют себе картину воображаемого бала в воображаемом замке, и танцуют.

Декорация третьей картины пьесы («Бал у человека»), демонстрирующей высшую точку жизненного пути главного героя (ему кажется, что он овладел своей Судьбой), подчеркивает диссонанс между мнимым и реальным положением вещей. Имплицитно используя накопленный потенциал мотива призрачности, Андреев представляет окружающую Человека обстановку гротесковым отражением его мечтаний и иллюзий в искривленном зеркале Рока. Уже привычная зрителю (читателю) «очень высокая, большая, правильно четырехугольная комната» [3, с. 203], согласно авторской ремарке, «производит впечатление странное, несколько раздражающее – чего-то дисгармоничного, чего-то не найденного, чего-то лишнего, пришедшего извне» [3, с. 203]. Непропорционально высокие, «близко

стоящие друг к другу окна», подобно восьмистекольным окнам первой и второй картин, демонстрируют иллюзорность достижимости Человеком свободы и гармонии: «Они густо чернеют темнотою ночи: ни одного блика, ни одного светлого пятнышка не видно в пустых междурамных провалах» [3, с. 203]. Символична цветосветовая декорация картины: «холодные» белые (подобно потолку и полу) стены под воздействием призрачно-искусственного света электрических свечей «внизу» кажутся дьявольски-сероватыми.

Гротесково «похожие на свои инструменты» музыканты на протяжении всего бала исполняют тот же музыкальный мотив, что и Человек в финале предыдущей картины, однако исполнители вносят дисгармонию и в музыкальный (звуковой) ряд пьесы: «Все три инструмента играют немного не в тон друг другу, и от этого между ними и между отдельными звуками некоторая странная разобщенность, какие-то пустые пространства» [3, с. 203]. В результате этого звуки также становятся гротесково «подпрыгивающими, веселыми, чрезвычайно пустыми» и «крикливыми» [3, с. 203]. С музыкальным фоном не гармонируют лишь Танцующие (единственное «не кривое» отражение предыдущей Жизни Человека в зеркале Судьбы, пластически символизирующее естественную гармонию танца Человека и Жены из второй картины). В то же время Гостям, исполняющим на сей раз роль хора (метатекста), в дьявольски маркированном музыкальном ряде этой временной «ступени» Жизни Человека видится «божественная гармония, уносящая душу в высшие сферы» [3, с. 205]. Истинную мифосимволическую знаковость музыкального мотива третьей картины пьесы Андреев демонстрирует посредством его взаимодействия с мотивом призрачности: одному из Гостей кажется, что он слышит «ее на улице», но когда он оглядывается, – «нет ни музыкантов, ни музыки» [3, с. 205], другому же она «слышится во сне» [3, с. 205].

Образы Гостей, Друзей, Врагов, музыкантов носят гротесковый, масочно-манекенный характер. Сам Андреев так представлял себе этих персонажей: «Они должны быть похожи на деревянных говорящих кукол, резко

накрашенных. Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность» [41, с. 147]. Бросается в глаза отсутствие диалогов этих персонажей между собой и с главным героем. Их реплики самодостаточны и адресованы не столько собеседнику, сколько в пространство. Персонажи как бы сосуществуют в одно время, но в разных, призрачных по природе, пространственных измерениях. Любопытную ироническую трансформацию при этом претерпевает мотив крика: если в первой картине он реализуется как крик матери, переходящий в крик ребенка, во второй – как гневный вызов Человека Судьбе (Року), то на балу Гости повторяют рефреном звучащие реплики звуками, похожими на лай, а затем «кричат на Врагов Человека, смешивая крик "го-го" с хохотом» [3, с. 209].

В момент появления на сцене Человека с Женой, Друзьями и Врагами какофония звуков («Топот шагов, музыка, восклицания гостей») сливается в «нестройный, резко дисгармоничный шум» [3, с. 208], предвещающий трагедию. Это ощущение усиливается благодаря пластическому решению заключительной сцены третьей картины: вслед за Человеком с Женой, из зала «спокойными и тихими шагами, озаренный пламенем свечи, идет к тем дверям» [3, с. 211] Некто в сером, а в свете единственной оставленной лакеем электрической свечи «смутно колеблются» призрачные фигуры музыкантов, «раскачивающихся со своими инструментами» [3, с. 211].

К четвертой картине из цепочки символических модификаций комнаты, представленной в прологе, автор формирует непроницаемый топос жилища, в котором протекает Жизнь Человека. Доминирующий в описании декораций мотив тьмы (мрака) (комната «мрачного вида» с «темными стенами», «когда распахивается дверь,... глубокая чернота ночи быстро взглядывает в комнату»; широкий диван обит «черной клеенкой»; тускло горящая лампа накрыта «темным абажуром» [3, с. 212]) в сочетании с динамически варьирующимся мотивом пустоты («пустая комната» в прологе; «тюремная» пустота комнаты второй картины; «пустые пространства» в мелодии, звучащей в третьей картине; наконец, «старый книжный шкаф, совершенно

пустой, разоренный») символизирует хаотическую стихию Рока, уничтожающую Жизнь (светлые тона в светоцветовых декорациях картины). Ту же функцию выполняет уподобляемый мифосимволическому существу, «пожирающему» свет (Жизнь), образ окна.

Роль хора, выражающего, по словам драматурга, «отношение мира к старому и одинокому человеку» [3, с. 495], в четвертой картине выполняет равнодушная, «усталая старуха-нянька» [3, с. 495]. Очевидна мифопоэтическая природа этого образа, несущего как интертекстуальный (ср. парки), так и автоинтертекстуальный (вспомним прячущуюся в «темном углу кухни» старуху в окончательном варианте пьесы «К звездам») смысловой отпечаток. Пространственной локализованностью персонажа «на кухне» пустого и темного [3, с. 212], наполненного крысами дома Человека Андреев подчеркивает изоморфность этого образа не только образам Старух из первой картины пьесы (напоминавших «кучку *серых* притаившихся *мышей*»), но и образу Некогого в сером (на протяжении всей пьесы также находящегося в «самом темном» углу комнаты). Не случайно именно в монологе Старухи звучит мотив гибели сына Человека: «Пошел молодой господин гулять, а шляпу набок надел и волосы выправил, как молодец, а злой человек взял из-за угла и бросил в него камнем» [3, с. 213]. Становясь автоинтертекстуальным (ср. «К звездам») он, с одной стороны, обнаруживает изоморфность мотиву сиротства, с другой – ретроспективно высвечивает автоинтертекстуальную подоплеку других аспектов художественной структуры пьесы. Так, в Проклятии Человека угадывается пафос монологов Сергея Николаевича из четвертого действия «К звездам». А в монологе Человека, перебирающего старые игрушки сына, как и в репликах Пети из того же действия «К звездам» (в них воображение персонажа оживляет окружающие предметы), автор предлагает не только трагико-иронический, но и лирический ракурс осмысления главной коллизии произведения.

Возвращаясь к системе персонажей драмы «Жизнь Человека», отметим еще один мифопоэтический по своей природе образ, отличающийся, подобно

образу Старухи, «рамочным» характером функционирования – образ Доктора. Вновь появляющийся на сцене в четвертой картине персонаж на сей раз становится персонифицированным олицетворением мотивов безумия, смерти («Не у вас ли человек, который внезапно сошел с ума от бедности и топором зарубил жену и двоих детей?» [3, с. 214]), тьмы («Фонари все потушены, а я все иду» [3, с. 214]). Из реплики Доктора зритель узнает, что «сын крепко уснул» [3, с. 215] последним сном своей Жизни. Наконец, еще в одной реплике Доктора эксплицируется мифосимволический мотив звона: «Звонят, все звонят, днем и ночью» [3, с. 214]. Сопрягая имплицитную семантику мотива с его смеховым олицетворением – образом игрушечного паяца с одним бубенчиком, который уже не способен звенеть, Андреев создает новый емкий образ, символизирующий еще одну трагическую временную «ступень» Жизни Человека. Синтезируя в этом визуально-звуковом образе (включающем и телефонные звонки пациентов) весь спектр мотивов, олицетворением которых является персонаж, драматург предлагает новую, трагическую интерпретацию автоинтертекстуального мотива колокольного звона (ср. «К звездам», «Савва» и др.).

В венчающем четвертую картину Проклятии Человека, обращающегося не только к «дьяволу, року или к жизни» [3, с. 222] (как во второй картине), но и к Богу, автор вновь опирается на трагическую семантику мотивов смеха («Он и над слезами нашими посмеется»), безумия («безумная Судьба»), крика («Я буду смеяться и кричать»), смерти («Клещами смерти зажми мне рот»), тьмы («возись с ним (трупом – В. С.) в темноте» [3, с. 222]). Трагический пафос заключительного монолога автор передает в ремарке при помощи эмоционально-экспрессивной пластической и звуковой образности, по-новому реализуя смысловой потенциал хора: Человек «умолкает с грозно поднятой рукой», а в это время «плач многих женских голосов за стеною становится громче и протяжнее, переходя в мелодию страдания» [3, с. 222].

В описании места действия пятой картины пьесы Андреев вновь опирается на символику мотивов призрачности, мрака (тьмы), безумия,

смерти, однако основное внимание в стартовой ремарке уделяет не столько деталям интерьера, сколько персонажам, заполняющим пространство сцены в заключительной картине произведения. Важную экспрессивно-смысловую роль в описании интерьера этой картины продолжает играть цветоцветовая образность. Именно «неопределенный, колеблющийся, мигающий, сумрачный свет, мешающий что-либо рассмотреть с первого взгляда», накладывает отпечаток призрачности на образ «широкой, длинной комнаты с очень низким потолком, без одного окна в стенах» [3, с. 223]. Дополняет цветоцветовой фон картины лейтмотив пламени догорающей свечи в руке Некогого в сером, символизирующий динамику временного аспекта хронотопа: белое в первой и второй картинах, желтое – в третьей, красноватое – в четвертой, в пятой пламя становится мертвенно-синим, накладывая символический цветоцветовой отпечаток на всех персонажей финала пьесы («это зеленоватая, могильная окраска» [3, с. 223]).

В описании и репликах хора Пьяниц, заполняющих комнату, автор использует мотивы, характерные для его ранней прозы. Так, в ремарке образ Пьяниц, носящий ярко выраженный гротесковый характер, построен на взаимодействии мотивов маски («лица, похожие на маски с непомерно увеличенными или уменьшенными частями»), смерти («могильная окраска»), смеха (веселья), мрака и безумия («выражение (на лицах – В. С.) то веселого, то мрачного и безумного ужаса» [3, с. 223]). Можно отметить автоинтертекстуальную связь образов Пьяниц и прокаженных в новелле «Стена» (1901). Но если прокаженные, вопреки собственному безволию, все же пытаются покорить «стену», то Пьяницы гонят даже мысль о возможности выбраться «наверх» (из безумия Хаоса – к Жизни): «Позовем всех сверху сюда. Наверху так мерзко» [3, с. 225]. Роль «стены» выполняют здесь ступени лестницы «откуда-то сверху» [3, с. 223]. Трагическую антропофагию Пьяниц автор изображает с помощью мотивов крика («Кричат хриплыми голосами "Помогите!"» [3, с. 225], смерти («Я лучше издохну здесь» [3, с. 225]). В репликах Пьяниц Андреев также использует семантику

мотивов призрачности, тьмы, огня («черные тени кружатся вокруг костра» [3, с. 224]), смеха («Кто хочет со мной смеяться?» [3, с. 224]), пустоты («Они (комнаты – В. С.) пустые» [3, с. 224]). Обращает на себя внимание и автоинтертекстуальная связь заключительной картины пьесы и повести «Красный смех»: олицетворенное в собирательном образе безымянных Пьяниц безумие Хаоса постепенно заполняет пространство комнаты подобно тому, как символизирующие «безумие и ужас» призрачные трупы заполняли жизненное пространство героя-безумца в повести.

В ремарках по ходу пятой картины автор стремится подчеркнуть доминирование элементов, так или иначе коррелирующих с мотивом призрачности. Так, по ходу действия слитный дискурс Пьяниц «незаметно» сменяется дискурсом так же «незаметно» заменяющих их на сцене Старух. В репликах же Пьяниц и Старух драматург воспроизводит мотивы, эксплицированные в предыдущих картинах пьесы, дискурсивно реализуя образ «призрачного эха» жизни Человека. Мотив призрачности во взаимодействии с мотивом смерти становится идейно-смысловым стержнем заключительной сцены пьесы, трагически трансформируя пространственные образы («Кто-то украл рамы, и ветер ходит по всему дому» [3, с. 227]), интерьер, предметный мир («А в кабинете на столе лежат игрушки... Только пыли на них ужасно много [3, с. 228]), систему персонажей («А у стен, в темноте, на корточках сидят гости» [3, с. 228]), звуковой образный ряд (звуки музыки на «призрачном» балу «тихи и нежны, как во сне» [3, с. 229]), пластическую образность (движения танцующих Старух «в дикой уродливости» [3, с. 229] повторяют движения Танцующих).

Комплекс мотивов тьмы, смерти, сна, света в финале пьесы создает настроение трагической призрачности жизни Человека, его экзистенциального одиночества. Однако дьявольская пляска Старух, символизирующая заполняющий жизненное пространство Человека мрак Хаоса неожиданно прерывается заключительным монологом. Отметим интертекстуальный характер не только образов щита, меча, оруженосца, но и

пафоса реплик умирающего Человека (ср. предсмертный монолог Сирано де Бержерака). Прерывая монолог пластическим образом (после смерти Человека в сумраке «бешено носятся... вокруг мертвеца, топя ногами, визжа, смеясь непрерывно диким смехом» [3, с. 230] зловещие Старухи), Андреев по сути предлагает зрителю (читателю) открытый финал.

Намеренно «сгущая» интенсивность использования в заключительной ремарке пьесы мифосимволической мотивной (тишины, смеха, тьмы, смеха), а также экспрессивно-эмоциональной световой и звуковой («все громче становятся музыка и пение, все безудержнее танец» [3, с. 226]) образности, автор приводит к парадоксальному выводу об амбивалентности главной коллизии произведения, поскольку в бесконечном противостоянии Роковому началу мироздания Человек обречен не только на Смерть, но и на Жизнь.

3. 2 «Черные маски»

В повести «Мои записки» (1908) писатель предложил ключ к «шифру» образной системы «Черных масок» (1908): «Замок – это душа, господин – это человек, властитель своей души, странные маски – это те силы, которые действуют в душе человека, и в таинственное существо которых он не может проникнуть никогда» [8, с. 148]. Название же пьесы отсылало к претексту – новелле Э. По «Маска Красной смерти» (1842). По ходу развития действия очевидными оказываются интертекст его новеллы «Падение дома Ашеров» (1839), а также автоинтертекстуальные лейтмотивы лжи, смеха, тьмы, света, огня, тишины, мысли, призрачности, восходившие к прозе («Ложь», «Смех», «Так было», «Мысль», «Призраки»), а затем функционировавшие в драмах. Воссоздавая погружение Человеческой Души в дьявольскую тьму подсознания и безумия, автор вводит диалогический дискурс персонажей, воспроизводящий поток угасающего сознания главного героя – герцога Лоренцо. Андреев отказывается от гаршинского разрешения сходной коллизии (самопознания человека) прозрением героя (ср. неоконченная пьеса

«Голоса» и др.). Мысль, по Андрееву, не способна проникнуть в суть процессов, происходящих как в сознании, так и в душе Человека.

В «Черных масках» сознание герцога Лоренцо раздваивается (второй Лоренцо), даже растривается (шут Экко), оказываясь не в состоянии проникнуть в суть происходящего и самого себя. Поэтому конфликт «Черных масок», как в истинной трагедии, в принципе неразрешим. Уже в первой картине первого действия драматург демонстрирует непримиримое столкновение божественного и дьявольского начал в душе и сознании Лоренцо. В развернутой ремарке, описывающей интерьер картины, доминируют светлые тона («светлая, просторная прихожая»; «...все залито ярким светом многочисленных канделябров»), а пропорции хронотопа («три высоких полуготических окна», «огромные входные двери», «широкая мраморная лестница») вроде бы свидетельствуют о максимальной открытости локуса залы и топоса замка в целом (ср. вилла в «Жизни Человека»). Однако скоро окажется, что ярко освещенная зала окружена тьмой, которая, приняв облик черных масок, проникает в замок. Таким образом, модель хронотопа в «Черных масках» подобна замкнутым моделям предыдущих драм Андреева.

В репликах персонажей и самого Лоренцо подчеркивается неомифологическая природа образа герцога. Жена Лоренцо Франческа называет мужа «божественным» и сравнивает с «солнечным лучом», пронизывающим «высокие окна... собора» [8, с. 354]. Хранитель герцогских вин Кристофоро вспоминает отца Лоренцо и их совместные походы «на освобождение гроба господня» [8, с. 355]. Сам Лоренцо, стараясь максимально осветить замок («Ничего темного, синьор Петруччио, ничего темного» [8, с. 359]), башню и дорогу, сравнивает ее с «дорогой в рай», а освещенную башню, символизирующую, по замыслу автора, человеческий Разум, с «огромным, пламенным языком» [8, с. 354]. Образ же огненного языка в эстетике символизма служил одним из «атрибутов божественной энергии» [201, с. 351].

Однако, используя интертекстуальный и автоинтертекстуальный потенциал образов и мотивов, Андреев в подтексте задает иную смысловую модальность уже первых сцен пьесы. В образе «цветных стекол» в окнах замка просвечивает интертекст новеллы Э. По «Маска Красной смерти» и авторинтертекст повести «Призраки», а в образе «темного угла», куда пытаются спрятаться еще узнаваемые герцогом гости, автоинтертекстуальная семантика этого мотива (ср. «К звездам» и «Жизнь Человека»).

Используя традиционный для его творчества художественный прием – образ-зеркало главного героя (ср. «Жизнь Василия Фивейского»). Андреев в стартовой ремарке представляет первую (смеховую) маску Лоренцо: сидящий на лестнице Экко, «подражая господину, распоряжается, но все забавно путает» [8, с. 353]. В его репликах трагико-иронически реинтерпретируются упоминавшиеся выше мотивы огненного языка («...не показывай небу языка, иначе оно ответит тебе фигой») и свечи («Скорее свечу к... носу этого господина»). Именно в одной из них в ироническом контексте впервые упоминается дьявол. Экко советует управляющему занять смолы в аду, поскольку тот, по мнению шута, «в таких отношениях с сатаной, что он поверит... на слово» [8, с. 355].

Постепенно inferнальная символика начинает играть все большую роль. В образ воображаемой светлой «дороги в рай» (дороги в замок души герцога) гротесково интегрированы тени от окружающих путь кипарисов (распространенными символическими значениями образа кипариса являются ночь и смерть [201, с. 632]), а сверкающие, горящие огни заставляют «в ужасе бежать в горы, где спят драконы» [8, с. 355]. Не случайно, по словам одного из гостей-масок именно в тени кипарисов таятся появляющиеся на сцене в конце картины дьявольски-зловещие черные маски. Однако еще до их появления сознание предвкушающего маскарад Лоренцо рисует апокалиптический образ огнедышащего дракона и змей среди цветов, также носящий интертекстуальный и автоинтертекстуальный характер (ср. образ красного цветка из одноименной новеллы Гаршина и образ сумасшедшего

дома среди цветов Земли в «Савве»). Так драматург вербально формирует трагический подтекст сюжетной ситуации маскарада до ее сценического воплощения.

Наряду с мифосимволическим характером масок автор демонстрирует их призрачную природу. Сначала слугам герцога первые гости представляются «черной змеей меж кипарисов» и драконом с красными глазами. Затем мотив призрачности в сочетании с мотивами безумия, огня, смеха, молчания определяет динамику их трансформации, отражающую деформацию действительности в сознании и подсознании главного героя пьесы. На сцене появляются гости в «плотных сплошных масках», затем гротесково-экспрессионистические гости «второго порядка» («мертвецы,... калеки, уроды,... что-то серое, беспомощное,... семь горбатых, сморщенных Старух»), на лицах которых маски сменяются гримом и, наконец, цельные Черные маски бессознательного.

Используя олицетворение и гротеск, Андреев «маскирует» сердце (красная маска, обвиваемая змеей, и «черный, мохнатый паук... с жадно-свирепыми глазами») и мысли главного героя («нечто многорукое, многоногое, лишённое образа и формы»). Изображая же такие отвлеченные понятия, как Ложь, Смерть, Рок, автор прибегает к автоинтертексту (ср. семь Старух в «Жизни Человека») и интертексту (ср. образ маски Красной смерти из одноименной новеллы Э. По). И хотя сам Лоренцо по-прежнему уверен, что в его «сердце нет змей», а «в башне нет темноты», в репликах герцога все чаще проступает образ дьявола: выпитое вино вызывает «адский огонь» в его горле, проникая «в самое сердце», обвинившая символическое, замаскированное сердце змея представляется персонажу олицетворением искушающего Человека дьявола, а Старухи – его невестами.

В таком контексте дьявольски призрачными оказываются не только населяющие «замок души» герцога персонажи, но и сам Лоренцо (его сознание), перестающий быть хозяином замка и становящийся слугой заполняющих топос призраков-масок. По ходу первой картины окружаемый

масками герой «теряет» сначала слуг, затем жену, а после сцены, в которой мимо герцога «молодую, красивую, гордую королеву ведет, обнимая, полупьяный конюх, и впереди кормилица-крестьянка несет на руках маленького уродца, полуживотное, получеловека» [8, с. 363], призрачным становится происхождение самого персонажа. Сопутствующая же сцене историософская символика (крестового похода отца герцога – ди Спадаро), на наш взгляд, высвечивает в ней имплицитную сюжетную антиномию Бог-Дьявол, реинтерпретирующая образ сына-Христа и расширяющая временные рамки хронотопа пьесы до вселенских масштабов.

Варьируя мотивы призрачности и маски, Андреев по ходу действия связывает их со звуковыми и цветовыми мотивами молчания, смеха, света, тьмы, трансформируя к концу первой картины в мотив безумия. Доминирующие в первой сцене картины светлые тона постепенно сменяются красно-черной палитрой масок, кроваво-красным цветом костюма пораженного кинжалом Экко, кровавым цветом вина (крови дьявола). Наконец, цветовая динамика воплощается в репликах «пожаловавших из ночи» первой и второй масок, по мнению которых слишком яркое освещение замка «безумного Лоренцо» привлекает Черные маски – уродливые странные существа, похожие на «ожившую частицу мрака».

Появление первых масок в замке сопровождается их молчанием, в творчестве Андреева традиционно символизирующем тайну, недоступную человеческому разуму. Однако изображение процессов, происходящих в душе и сознании главного героя, потребовало от автора динамичных звуковых образов, одним из которых становится мотив смеха, задающий действию своеобразный ритм. «Светлый» смех шута Экко сменяется «странным, глухим смехом из-под тяжелых масок», затем – «громким смехом» с ироническими поклонами, дьявольским «громким хохотом» гостей, общим «неудержимым» смехом и, наконец, «хохотом» звучащей в конце картины музыки.

Как и в предыдущих пьесах, одним из стержневых элементов поэтики «Черных масок» становится музыкальный ряд, отражающий процессы, происходящие в душе главного героя. Опираясь на автоинтертекстуальную семантику звуковых мотивов, автор предлагает полифоническую модель «сюжета в сюжете», в которой звуковая и пластическая образность сочетается со звучащими в репликах персонажей комментариями.

Уже в одной из первых сцен картины драматург демонстрирует трагическое противостояние души Человека безжалостному Року. Лоренцо, считающий себя (подобно Иуде Искариоту из одноименной повести и Сатане из последнего романа Андреева), сценаристом будущего представления, узнает из реплики Франчески, что музыканты будут исполнять сочиненное им произведение в масках. Когда же «замаскированные музыканты» занимают места на хорах, герцог не узнает не только их самих, но и своей музыки, сравнивая звучащую «адскую какофонию» с «хохотом сатаны»: «Музыканты начинают играть что-то дикое, где одновременно звучит злой смех, крики отчаяния и боли и тихо жалуется чья-то печаль» [8, с. 367]. Нежная, чистая мелодия модулирует, подчиняясь окружающему героя хаосу, и, в свою очередь, все подчиня себе, еще больше углубляет хаос. В сопровождающем сцену пластическом образе явственно просвечивает автоинтертекст «Жизни Человека» и «Царя Голода»: подобно дьявольскому танцу в этих пьесах «странен и дик танец масок», сопровождающийся апокалиптическими возгласами пробегающих с кастаньетами старух: «Идет жених!». Когда Лоренцо пытается снять «отвратительные маски» со звуков, исполняемая им красивая мелодия, согласно авторской ремарке, «после первых же двух тактов повторяет то, что играют музыканты». Переплетая различные автоинтертекстуальные образы, автор иронически реинтерпретирует их. Неудавшийся «сценарист» собственной музыкальной пьесы, Лоренцо превращается в исполнителя, поющего по требованию дьявольского окружения хохочущих масок.

Следующим трагико-ироническим актом представления становится сцена «женитьбы» герцога (ср. со сценой сватовства Пети в драме «К звездам»). В поглощаемой тьмой душе Лоренцо образ Франчески дробится на несколько «красивых» масок, трансформирующихся в роковой образ семи Старух, которые «с видом стыдливых и смущенных невест», выражают желание броситься на шею герцогу. Подчиняясь маскам (выполняя волю истинного сценариста безумного представления), музыканты «играют что-то дикое, отдаленно напоминающее свадебную музыку, но музыку, которую исполняют в аду на маскарадной свадьбе сатаны» [8, с. 367].

Главной музыкальной темой палитра экспрессивно-символических мотивов пьесы не исчерпывается. Она (тема) сопрягается с параллельно возникающими звуковыми и световыми мотивами. Причем степень насыщенности драмы цветоцветовой символикой возрастает в наиболее острые моменты развития коллизии. Количество зажженных в замке факелов то увеличивается, то вновь уменьшается под неумолимым напором Черных масок. Аналогична динамика звукового фона пьесы.

Изображая последнюю призрачную попытку героя вырваться из охваченного безумием «замка души» (вернуть гостей «к действительности» своей музыкой) автор использует автоинтертекстуальный потенциал мотива лестницы на башню (ср. «К звездам»). Если в первом (неизданном) драматургическом произведении Андреева лестница не может защитить символический «храм разума» (кабинет астронома) от безумия символизирующей Хаос толпы, то в «Черных масках» – не может спасти от безумия одиноко возвышающегося «над толпой масок» Лоренцо. В исполняемой в финале картины песне герцог не узнает не только звуки, слова, но и собственный почерк. В исполнении замаскированного Ромуальда гимн замку души превращается в гимн Сатане. Аккомпанемент начинается «красивыми, нежными, безоблачно ясными, как глаза ребенка, мягкими аккордами..., но с каждой последующей фразой... музыка становится отрывистее, беспокойнее, переходит в крики и хохот, в трагическую

бессвязность чувств» [8, с. 369]. Эта же дикая музыка в заключительной сцене картины сопровождает убегающего вверх по лестнице Лоренцо, из слуги масок превращенного в «вассала сатаны». В финале картины автор активно варьирует мифосимволические мотивы (свет, сон, призрачность, смех, огонь, тень, тьма, мрак, безумие), причем логика экспликации их в песне лже-Ромуальдо точно соответствует логике развития действия. Подчеркивая трагизм лежащей в ее основе коллизии, Андреев венчает первую картину звуковым и световым мотивами: под хохот масок «...все одевается тьмою».

Вторая картина первого действия пьесы, объясняющая причину безумия Лоренцо (в башне замка он находит документ, раскрывающий тайну его происхождения), является композиционным центром произведения, в ней обнаруживается завязка как внешней, так и внутренней сюжетных линий. По мнению А. Богданова, «это – точка, в которой происходит раздвоение сознания героя, и в ней же двойники – Лоренцо, знающий о своем позоре, "вассал Сатаны", и Лоренцо – рыцарь Святого Духа, сын «крестоносца – встречаются в смертельном поединке» [6, с. 29].

Подчеркнуто тяжеловесные детали интерьера («низкая, массивная дубовая дверь», «сводчатые тяжелые, кованые железом сундуки») должны, на наш взгляд, создать у зрителя ощущение максимальной защищенности локуса библиотеки и топоса символизирующей разум Человека башни от царящего в «замке души» безумия. Однако Андреев подчеркивает иллюзорный характер этой замкнутости. В звуковой декорации второй картины символический музыкальный ряд концовки первой сливается с «завыванием и свистом ветра, бушующего вокруг башни», образ которого, с одной стороны, служит автоинтертекстуальным воплощением вечного Хаоса (ср. «К звездам»), с другой – «страшно походит на музыку мыслей» укрывшегося в башне Лоренцо. Посредством звукового ряда в сочетании с мифосимволическим образом лестницы в бесконечность (ведущей «вниз и еще куда-то дальше, наверх») и символическим образом фонаря, бросающего «то яркие полосы

света, то черные тени», драматург вновь имплицитно интегрирует в пьесу мотив призрачности.

Призрачными оказываются не только мифосимволические пространственные рамки, представленные автором во второй картине, но и сами мысли, этими рамками ограниченные. Имплицитно используя трагическую семантику мотива, драматург в очередной раз приводит зрителя (читателя) к выводу о неспособности человеческого разума дать ответы на «вечные», экзистенциальные вопросы Бытия; о главенстве в нем Бога или Сатаны; о происхождении и природе души Человека. Автор находит возможность и для эксплицитного воплощения мотива призрачности: избегающему по лестнице в комнату Лоренцо Вошедшему, находящийся в башне Лоренцо Бывший представляется маской, а тот, в свою очередь, видит в вошедшем призрак. При этом символический образ меча крестоносца, упоминаемого в монологе Бывшего, трансформируется автором в образ шпаги взывающего к дьяволу Вошедшего. Звуки роковой схватки двух Лоренцо сменяются сначала тишиной, а затем усиливающейся и приближающейся какофонией «дикой музыки», а призрачный свет фонаря – мраком, символизирующим победившее в трагической схватке безумие.

Таким образом, отрезанное, на первый взгляд, от звуков и борьбы света с темнотой пространство библиотеки в сцене поединка двух Лоренцо оказывается своего рода минус-приемом. Акцентируя внимание на полной смене планов, Андреев подчеркивает беспомощность сознания героя. Оно неспособно на гармонизацию состояний, ибо одна ипостась неминуемо уничтожает другую. Это подтверждает заключительная ремарка второй картины: «Некоторое время стоит тишина, затем все окутывается мраком, и звуки дикой музыки становятся громче и ближе» [8, с. 373]. Светозвуковая стихия Черных масок разрушает этот пространственный план. Герою не удастся спрятаться в замкнутом пространстве библиотеки (башни): процессы, происходящие в сознании, необратимы. Действие вырывается в залу, где освещенное пространство на глазах «пожирается» Черными масками.

В «Черных масках» функционирует «музыкальный» автоинтертекст «Царя Голода». Музыка служит чутким камертоном, отражая весь спектр состояний погибающего человеческого сознания: «печальная и красивая мелодия, точно случайно попавшая в этот хаос буйных и диких криков, немедля разрывается ими и разносится по ветру, как сорванный пожелтевший лист и, кружась, умирает» [8, с. 373]. Обитатели «замка души» постепенно сливаются с Препными масками, подобно гостям дворца в «Царе Голоде». Автоинтертекстуальный характер носит и сценическая динамика персонажей: «Часть масок продолжает танцевать, но большинство в непонятном беспокойстве движется взад и вперед, собираясь на мгновение в группы»

В то же время, в «Черных масках» Андреев использует иную комбинацию мотивов огня, света, тьмы, безумия, нежели в «Царе Голоде». Если там заполняющие зал персонажи сами «из предосторожности» гасят огни, а символизирующее безумие Хаоса зарево пожаров «клубится» за окнами дворца, то привлеченные огнем Черные маски проникают в замок отовсюду, пожирая по ходу действия породивший их огонь: «они пожирают огонь, они тушат огонь своим черным телом». Кроме того, в третьей картине мотив игры огня и теней («Появляются две-три маски с *пылающими факелами*, и их *красный колеблющийся свет* наполняет залу *фантастической пляскою теней*» [8, с. 376]) оборачивается мотивом борьбы света и тьмы (Лоренцо: «Мне еще никогда не доводилось такой интересной борьбы между тьмою и светом» [8, с. 376]).

Андреев демонстрирует призрачность всех преград на пути Черных масок: они приходят «по освещенной дороге», их не останавливает спущенный мост, «они лезут через стену». Представление об их способности к проникновению достигается также благодаря интертекстуальным и автоинтертекстуальным обрам. Подобно Маске Красной смерти в новелле Э. По, Черные маски бессознательно преодолевают, распахивают «наглухо» закрытые двери замка. В финальной сцене картины

функционирует автоинтертекст заключительной главы «Красного смеха», где безумная стихия заглавного образа окончательно заполняет внутреннее пространство главного героя повести: «Раздается треск разломанных рам, окна распахиваются, и в них лезут Черные маски. В зале темно. Только два факела бросают свой дрожащий свет» [8, с. 378].

В третьей картине обнаруживаются новые интертекстуальные источники трагико-иронической интерпретации мотива огня (света, факела). Подобно Человеку с факелом в драме А. Блока «Король на площади» (1906), возвещающего об увиденных с башни кораблях (согласно А. Ханзену-Леве, ожидание прибытия кораблей принимает у Блока «вид апокалиптических грез о явлении Христа и Софии» [201, с. 691]), прежние маски, олицетворяющие различные ипостаси деформированной дьяволом души Человека, видят в огне спасение от Черных масок бессознательного. Однако драматург демонстрирует парадоксально-ироническую изоморфность образов масок и образа факела в трагической борьбе Человека со стихией Хаоса, от которой не спасают ни освещенная факелами зала, ни освященный меч Кристофоро.

В этой сцене (напомним, она представляется «интересной борьбой между тьмой и светом») автор использует также потенциал мотивов смерти, безумия, маски, смеха: лицо обвиненного в «убийстве» безумного герцога принимает «подобие страшной смеющейся маски, но тотчас же... становится неподвижным, бледнеет, стынет», наконец, по словам самого персонажа, превращается в «каменную маску» [8, с. 378], а «трогательная простая песенка» Лоренцо, на которую «тихими и нежными аккордами» отзывается музыка, сменяется дикой музыкой Черных масок: они «взбираются на хоры к музыкантам, хватают трубы и дико трубят» [8, с. 378].

Дробящееся сознание не в силах достичь не только гармонии, но и просто покоя: в четвертой картине его вновь поджидает пространственная ловушка. Мрачный, слабо освещенный уголок капеллы в рыцарском замке не может укрыть Лоренцо от беспощадного противостояния пространственных сфер.

Представленный драматургом в первой ремарке четвертой картины звуковой образ (дьявольское завывание труб на сей раз возвещает о смерти герцога Спадаро) в очередной раз служит связкой, объединяющей песенку Лоренцо, «которою матери укачивают детей», из предыдущей картины и погребальные «торжественные звуки органа».

Цветовой колорит декораций, а также фигура Лоренцо, стоящего у гроба «в текущем блеске восковых свечей», ассоциируется с образом Некого в сером из «Жизни Человека». Обращает на себя внимание также автоинтертекстуальная маркированность второго, постоянно присутствующего на сцене (или за сценой), персонажа, олицетворяющего одну из ипостасей разрушающегося сознания главного героя, – жалобно «звнящего бубенчиками» шута Экко. В одной из реплик он символично называет себя рыцарем после того, как Лоренцо, играя, коснулся его своим мечом (ср. образ игрушечного паяца в «Жизни Человека»).

Драматург, на наш взгляд, предлагает зрителю (читателю) еще одну, экзистенциальную, грань сюжетной ситуации маскарада. Перед мечущейся между Богом и Сатаной душой Человека предстают маски его жизни в лице подходящих к гробу поселян, слуг, жены. При этом Андреев, используя дискурсивные приемы, раздвигает временные границы хронотопа пьесы и ее внутренней коллизии. По ходу картины в одной из реплик у гроба Второй крестьянин «ошибочно» упоминает не умершего Лоренцо, а его отца – крестоносца, на службе которого «забили насмерть» крестьянского сына. Стоящий же у изголовья Лоренцо свои реплики произносит голосом, в котором слуги узнают «голос покойного герцога, старого Энрико». Так, мотив убитого (умершего) сына подчеркивает внеисторический, универсальный характер коллизии пьесы. Не случайно в финале картины Лоренцо, в руку которого, согласно его реплике, «вложил меч господь бог», увлекает умершего Лоренцо (сознание Человека) «навсегда... в неизвестную даль», а «последние скорбные звуки зауспокойной песни» символично сменяются молчанием и тьмой («мгновенно гаснет свет»).

В заключительной картине пьесы используются те же декорации, что и в первой. Однако с первых сцен становится очевидным, что Андреев отказывается от варьирования контрастных мотивов, создающих своеобразное светоцветовое сценическое напряжение (упоминавшуюся выше «игру тьмы и света»): вершины гор за полуоткрытым окном «горят в последних лучах заката», гости смущаются «пустынностью и ярким светом» [8, с. 385] залы, освещены башня и дорога в «замок души». Лишь в реплике безумного герцога, приказывающего зажечь побольше огней, появляется мотив ночи, смотрящей на незваных, «замаскированных» гостей Лоренцо. Если в первой ремарке картины «пылает камин», горят в лучах заката вершины гор, то по мере приближения к финалу этот мотив становится все более интенсивным («Свет за окном сильнее, как бы наливается огнем и кровью» [8, с. 391]) и ведет действие к развязке. Не случайно даже песнь Ромуальдо, как бы вкратце передающая зашифрованный внутренний сюжет драмы, построена на световых образах. Музыкальная тема, на протяжении пьесы сопутствующая Черным маскам, не заслоняет собой трагедию погибающего, «пылающего» духа.

Песня Лоренцо – музыкальный образ, носящий рамочный характер, – становится ключевым сюжетообразующим элементом. И если в первой картине гимн замку души в исполнении Замаскированного певца превращается в гимн Сатане, вызывая гнев не узнающего своей песенки Лоренцо, то в пятой та же «дикая музыка, что и на балу», звучащая «где-то за спиной» музыкантов, исполняющих тихую и красивую мелодию, «всю пронизанную солнечным светом», слышна одному безумному герцогу. Автор видоизменяет образный ряд текста песни и, в первую очередь, логику его экспликации. Образ освещенного огнями «заколдованного замка» души, представленный в песне, исполняемой Ромуальдо, в музыкальной реплике сменяющего певца Лоренцо трансформируется в образ поглощаемого мраком замка Сатаны: «И сюда придут те, кого я не звал. И погаснет свет на башне, и

оденется мраком душа. И возрадуется о тебе, мой повелитель, мой господин, владыка мира – сатана» [8, с. 392].

Охваченное безумием, мечущееся между Хаосом и Космосом, Богом и Сатаной, заполняемое масками сознание Человека порождает образ, который становится неомифологической квинтэссенцией пьесы – амбивалентный образ приглашенного героем на пир «господа бога, владыки земли и неба», надевшего маску дьявола. В описании новой маски, а также цветосветовой декорации, сопровождающей ее представление, Андреев вновь прибегает к автоинтертекстуальной семантики мотива огня: «Его глаза – огонь, его светлые волосы – клубы золотистого дыма. Его голос – речь бурного пламени, пожирающего камень. Его божественный лик – огонь и пламя, лучезарный, безбрежный свет» [8, с. 392].

Автор формирует адекватный ему визуально-световой образ. «Красное зарево заката», как бы озаряющее «отдаленные вершины гор», сменяется более сильным светом за окном, который «как бы наливается огнем и кровью», напоминая гостям «замка души» призрачный повторный заход солнца. Дополнительную динамику сценическому развертыванию мотива огня придает новое появление шута Экко, который, согласно авторскому замыслу, становится олицетворением мотива: «Он захотел, и я стал его смехом,... я был его слезами, не знаю, был ли я его ужасом..., но теперь я стану огнем» [8, с. 388]. Как отмечает А. Ханзен-Леве, двойную, «небесную» и «адскую», природу огня различал, в частности, Юнг [201, с. 321].

Огонь выполняет не только разрушительную (Экко поджигает сначала башню, а затем и весь «заколдованный замок»), но и очистительную функцию, становясь непреодолимой преградой для вновь появляющихся в финале пьесы Черных масок: «Огонь заливает все. В разбитые окна, в разрушенные двери, среди черных клубов дыма показываются Черные маски. Видны их безуспешные старания проникнуть внутрь, их молчаливая глухая борьба с огнем, легко и свободно отбрасывающим их». В заключительном эпизоде уже не тьма, а огонь разрушает замок, символизируя окончательную

гибель сознания. Новый световой план рождает и новый звуковой ряд. Огонь уничтожает мелодический диссонанс и какофонию Черных масок – на смену им приходит «грохот и рев торжествующего огня» [8, с. 395].

Важной для понимания авторской концепции пьесы представляется и финальная интерпретация образа Франчески. Наслаивая разноплановую образность, Андреев воссоздает мифологему Богоматери, подчеркивающую безграничную временную и пространственную перспективу хронотопа драмы. Сопровождавший еще отца Лоренцо в походах к гробу господню хранитель герцогских вин (автор иронически обыгрывает его имя – Кристофоро) уводит из рушащегося замка беременную жену безумного герцога, символично называя ее «мадонной» (ср. образ остающейся на пылающем берегу Мариет в более поздней пьесе «Океан»). Эта сцена вместе с последней репликой безумного Лоренцо («У Лоренцо, герцога ди Спадаро, нет в сердце змей» [8, с. 395] свидетельствует о том, что лежащая в основе произведения трагическая внутренняя коллизия находит традиционное для драматургии и прозы Андреева разрешение в виде открытого финала пьесы.

Поэтика и авторская концепция драмы «Черные маски» во многом сходны с идейно-художественными особенностями повести «поток сознания» «Мысль» (1902) [144, с. 93–96]. Сознание герцога Лоренцо, как и доктора Керженцева, оказалось не в состоянии справиться с нахлынувшими на него «черными масками» подсознательного и бессознательного. Это столкновение породило лишь измененные состояния сознания, вплоть до безумия. Лоренцо, Второй Лоренцо, пылающий шут Экко и, наконец, вновь Лоренцо, одинокий в горящем замке, – это образная персонификация этапов гибели человеческой мысли, обреченной на бесконечные поиски истины, но не способной проникнуть в суть происходящих в ней процессов.

3.3 «Анатэма»

Продуктивное исследование поэтики «Анатэмы» (1909), на наш взгляд, возможно в широком контексте произведений, не только составлявших предполагаемый драматический цикл под названием «Бог, дьявол и человек» [206, с. 23], но и вошедших в третий том Полного собрания сочинений Андреева (1913) новелл и повестей, в которых под разными углами зрения интерпретировалась библейская история Иова («Жизнь Василия Фивейского», 1904, «Сын человеческий», 1909) и евангельская история Христа и Иуды («Бен-Товит», 1905, «Елеазар», 1906, «Иуда Искарот», 1907). При этом речь, прежде всего, может идти о роли в «Анатэме» интертекста и иронического, неортодоксального неомифологизма.

Как уже отмечалось, одним из основных и очевидных претекстов «Анатэмы» послужила история Иова, согласно которой Бог, заключив соглашение с Дьяволом, позволил последнему испытать праведность одного из своих сынов. Однако уже название пьесы и ее первая картина (как развернутая ремарка, так и диалоги), как всегда у Андреева, выполняющие «кодирующую» функцию, на первый план выдвигают не Иова, а Дьявола, а также подчеркивают важную роль иронии и пародийно-игрового начала.

Портрет Анатэмы в первой же ремарке автоинтертекстуально соотнесен с гротесковой внешностью провокатора Иуды Искарота из одноименной повести «потока сознания»: «Голова преданного заклятию кажется огромной: особенно велик его высокий, куполообразный лоб, изрезанный морщинами бесплодных дум и неразрешенных, из века поставленных вопросов... Беспокойный в движениях, он тщетно пытается скрыть вечно пожирающую его тревогу и торопливость, лишенную цели» [3, с. 304]. Мотив провокатора вызывает ассоциации и с другими подобными героями прозы и драм Андреева – «Царя Голода», «Сына Человеческого» и др.

Интерес писателя к такому типу, провоцирующему человеческий разум на бесконечные поиски «мировой гармонии», демонстрирует его трагическую

иронию в подходе к «вечным», «проклятым» вопросам бытия. В «Анатэме» это проявилось наиболее полно. Ирония звучит уже в первой картине, как всегда задающей философский ракурс коллизии. Декорации картины, описанные в ремарке, а затем реализованные на сцене, утрировано тяжеловесны и демонстративно символизированы: «Сцена представляет собой пустынную, дикую местность, как бы склон *некоей горы, поднимающейся в беспредельную высь*. В глубине сцены, на половине горы стоят огромные, железные, *наглухо закрытые врата, знаменующие собой предел умопостигаемого мира*. За железными вратами, угнетающими землю своей неимоверной тяжестью, в *безмолвии и тайне*, обитает *начало всякого бытия*» [3, с. 304].

Составляющие такого хронотопа подчеркнута полиинтертекстуальны. Так, в мифосимволическом образе горы, характерном для многих религий месте обитания богов, просвечивают и другие интертекстуальные значения. Это и библейская гора Синай, куда был призван Богом царь Моисей, и гора, на которую или с которой движется «в зависимости от своего экзистенциального и дискурсивного положения ницшевский Заратустра», т.е. «место возвышенного одиночества сверхчеловека» [201, с. 597]. Очевидно учтена и тютчевская семантика образа горы «как символа неприступности природы в ее высшей дистанцированности от безмолвно предстоящего ей человека» [201, с. 597]. Образ меча, ограждающего врата, в соответствии с библейской символикой связан с образами Слова Божьего и божественного «взора-пламени» [3, с. 351]. В то же время, он ассоциируется с историей библейского царя Давида, отрубившего голову умерщвленного им Голиафа.

Таким образом, уже в начале пьесы пунктирно обозначаются несколько интертекстуальных (подтекстовых) мотивов (Иова, царя Давида, Моисея, Иуды и Христа), которые выполняют функцию «кривого зеркала»: отражаясь в нем, герои и развитие коллизии приобретают гротесково-ироническое значение. Автор подчеркнута стилизует реплики персонажей под библейский дискурс, избыточно насыщая их соответствующими аллюзиями, которые

носят как явный (библейская символика чисел, игра Анатэмы вариантами имени Бога, взятые из книги Иова понятия – образы «основания земли», «запоров и врат», «краеугольного камня»), так и скрытый характер.

Образ символического факела, которым Анатэма намеревается «просмолить и зажечь» [3, с. 305] Давида Лейзера, ассоциируется с факелами римских солдат, при свете которых они арестовывали молящегося в Гефсиманском саду Иисуса. Определение Анатэмы как «сына зари» восходит к имени «Люцифер», что в переводе с латыни означает «утренняя звезда». Кроме того, Андреев соединяет значения различных мифосимволических образов. Так, образ камня, помимо значения «краеугольного» (на нем пытается и не может усидеть приближающийся к вратам Анатэма, что, в свою очередь, высвечивает автоинтертекстуальный образ «думающих камней» из второй главы «Иуды Искарюта») и значения орудия, которым толпа «побивает своих пророков» (Анатэма бросает камешки к ногам Ограждающего врата), приобретает скрытую семантику снаряда, которым Царь Давид убивал из пращи Голиафа (Анатэма собирается метнуть «в гордое небо» жизнь Давида Лейзера «как камень из пращи») [3, с. 309].

Важно подчеркнуть, что все эти мотивы и образы интерпретируются подчеркнуто иронически. Инфернальное значение автоинтертекстуального мотива серого цвета переносится и в «Анатэму»: серый свет на сцене, «серый камень», на котором пытается усидеть Анатэма, глаза «как угли под серым пеплом». Мотив молчания (тишины, безмолвия) гротесково сопровождается многословием Некогого, ограждающего входы, что диссонирует с мифосимволическим статусом персонажа (ср. молчание Некогого в сером в «Жизни Человека»). Автоинтертекстуальный мотив собаки (ср. первая редакция «К звездам»), имеющий ироническое звучание, тоже дополняет его семантику: Анатэма сравнивает Некогого с «цепной собакой» и «молчаливым псом», сам же напоминает «собаку, вылезшую из воды».

Чрезвычайно значимым представляется интертекстуальный и автоинтертекстуальный мотив игры. Анатэма сначала «бросает игральные

кости», затем объявляет Некому о своем желании «сыграть в кости», наконец, объявляет выпавшие цифры, – шесть, восемь, двадцать, – которые, в соответствии с библейской цифровой символикой, определяют логику развития внешней сюжетной линии произведения (читай – судьбу Давида Лейзера). Не менее важной для сюжетообразования представляется четвертая реплика Анатэмы, которая содержит целый комплекс трагико-иронических коннотаций мотива театральной игры, отмеченных ярко выраженной символично-неомифологической семантикой. Став на «камень повыше» и приняв «надменно-актерскую позу», он заявляет о своем желании заставить человечество и Человека «кружиться в пьяном танце – в безумном танце – в дьявольском танце» [3, с. 307]. Здесь включается автоинтертекст музыкального мотива, в том числе танца, прошедшего через все предыдущие драмы (от «дикого брэнчания» Пети на рояле в «К звездам» до дикого танца в «Царе Голоде»). Объявляя устами Князя тьмы правила игры, Андреев формулирует главную коллизию произведения – поиски человеческим разумом скрытой от него истины бытия в условиях рокового спектакля-танца, в котором Дьявол-Анатэма (подобно Иуде и Царю Голоду) берет на себя роль «актера... сценариста и режиссера» [144, с. 150].

Декорации второй картины представляют пародийный вариант хронотопа первой, где вместо священной горы – пыльные дорога и город, вместо врат – два старых покосившихся каменных столба и заброшенная караульня, вместо библейской пустыни с камнями – полуразрушенные хибары мелких торговцев. Однако уже во втором абзаце стартовой ремарки Андреев демонстрирует неодноплановость хронотопа картины, причем целый ряд его составляющих носят интертекстуальный и автоинтертекстуальный характер. Таков образ беспощадно жгущего Солнца (ср.: первый отрывок «Красного смеха»), обыгранного здесь иронически: «Солнце сожгло покупателей – одни торговцы остались» [3, с. 310]. В символическом образе обрыва-границы, соединяющей (или трагически разделяющей) земной и морской топосы, функционируют элементы хронотопа первого акта первой редакции

«К звездам». И, наконец, ключевым элементом хронотопа второй картины представляется образ моря, диапазон мифосимволических коннотаций которого чрезвычайно широк, – от одной из «масок» Бесконечного Космоса до символа хаотического начала мироздания (ср.: у Тютчева море представляется стихией «хаотически ночной и зловещей, хотя именно в море душа возрождается и соединяется со вселенной» [205, с. 699]).

Таким образом, писатель создает объемную, многоуровневую хронотопическую конструкцию, в которой разделенные воротами город, с одной стороны, и море – с другой, становятся не просто наиболее символически значимыми пространственными планами, а и сюжетообразующими полюсами. Отметим, что в «Анатэме» Андреев в полной мере использовал мощный философский и мифосимволический потенциал не закрытых, как в «Жизни Человека» и «Царе Голоде», а открытых художественных пространств – пустыни и особенно моря, которое, на наш взгляд, становится идейно-художественным центром драмы.

В таком контексте трагифарсово выглядят простые смертные, т.е. Человек и Жизнь Человека, чью загадку пытается разгадать символизирующий погоню рассудка за вечно ускользающей истиной Анатэма. Не случайно первые диалоги второй картины пьесы носят иронически-автоинтертекстуальный характер. В них автор гротесково соединяет мелкие бытовые детали (покупка курицы, чистка селедки и т.д.) с мотивом смерти (ходит к морю в ожидании смерти Давид Лейзер), и его автоинтертекстуальной вариацией – мотивом смерти сына (по ходу действия умирает сын одной из торгующих, постепенно умирает сын Давида Наум), парадоксально-иронически подчеркивая трагизм коллизии (ср. диалог гостей во втором акте первой редакции «К звездам»). Ту же функцию выполняет и реплика Суры в самом начале картины: «Можно подумать, что все люди умерли только для того, чтобы ничего не покупать» [3, с. 310].

Обращая читателя (зрителя) к такому важному «шифру-коду» произведения, как история Иова, позиционируя таким образом еще одного

главного персонажа пьесы неомифологически, в реплике жены Давида Лейзера Суры автор демонстративно использует цитату из Книги Иова: «Ты все еще тверд... Похули Бога и умри» [3, с. 311]. Выводя вслед за этим на сцену Анатэму, автор смещает смысловые акценты диалогов, хотя и не лишает их иронической тональности. Уже гротесково-уродливая внешность персонажа («Столь же уродливою чертою, как и чудовищно большой лоб, является шея Анатэмы: жилистая и крепкая, она слишком тонка и длинна, и в нервных подергиваниях и изгибах своих носит голову, как тяжесть, делает ее странно-любопытной, беспокойной и опасной» [3, с. 312]) порождает инфернальное сравнение в следующей же реплике Суры: «Жара, как в аду».

По авторскому замыслу, испытанию в пьесе подвергается не один Давид Лейзер, поскольку Человек многолик в этой игре. Сура ощущает присутствие Дьявола, а дочь Давида Роза не только ощущает это, но со временем начинает принимать активное участие в дьявольской игре, извлекая из нее материальную выгоду. Не случайно, обсуждая красоту Розы, на реплику Анатэмы: «Красота – дар божий», Сура отвечает: «Кто знает? – может быть, дар бога, а может быть, и кого-нибудь другого, о ком я не стану говорить» [3, с. 314]. На наш взгляд, образ Розы во многом предвосхищает образ Марии из итогового романа Андреева «Дневник Сатаны». То, что драматургический опыт был учтен при создании романа, подтверждает и ремифологизация мифологемы царя Моисея (в переводе – «спасенный из воды»), выведшего свой народ из Египта, преодолев Чермное море. Согласно сюжету драмы, богатство достается Давиду в наследство от умершего брата Моисея, ранее бежавшего в Америку на итальянском пароходе «Фортуна». Таким образом, Анатэма, подобно Сатане-Вандергуду из «Дневника Сатаны» (прибывшему в Рим на пароходе), должен был совершить плавание через океан, чтобы встретиться с Розой.

Дьявол в пьесе не менее многолик, чем Человек. Во второй картине автор представляет образ Шарманщика (мифосимволический образ «певца Судьбы»). Анатэма не случайно характеризует его знаковой фразой: «Гуляет

по миру», которая по ходу пьесы стала новой лейтмотивной самохарактеристикой Анатэмы. Звуки, издаваемые шарманкой (она «играет что-то ужасное, ... скрипит, обрывает, скрипит» [3, с. 319]), с одной стороны, автоинтертекстуально повторяют дьявольскими музыкальные мотивы на Балах у Человека, Царя Голода, Лоренцо, с другой – подчеркивают смысловую изоморфность образов Шарманщика и Анатэмы, который, «подняв мечтательно к небу глаза, отмечает рукой едва уловимый такт и подсвистывает» [3, с. 319], находя мелодию гармоничной.

Дьявольскую сущность Анатэмы сразу же ощущает возвращающийся от моря Давид Лейзер. Используя претекст Г. Гейне (исследователи неоднократно отмечали идейно-философскую близость реплики Давида и стихотворения Гейне «Вопросы» [3, с. 520]), Андреев, однако, хочет подчеркнуть не только стремление персонажа найти у моря ответы на «вечные, проклятые» вопросы, неразрешенные и неразрешимые, но и внутреннее тяготение к истинной, космической, божественной гармонии.

Ремарки и декорации третьей картины «Анатэмы» автоинтертекстуально возвращают к «призрачной» вилле в Италии, о которой мечтала Жена в «Жизни Человека». Однако, «божественная» белизна мрамора, которым отделана «богатая зала» в «богатой вилле» на берегу моря разбогатевшего Давида [3, с. 324] также оказывается не менее призрачной. Ключевым конструктивным элементом хронотопа третьей картины становятся «огромные итальянские окна с выходом на веранду», за одним из которых «синее море», и в другом «открывается вид на город» [3, с. 324]. Таким образом, автор создает уже знакомую по «Савве» модель – развилку между двумя символическими топосами, на пространственном уровне произведения отражающую состояние душевной раздвоенности Давида. Подобно доктору Керженцеву (повесть «Мысль») и Герцогу («Черные маски»), он перестает чувствовать себя хозяином в собственном доме (читай – собственном сознании), что передают мотивы тьмы (героя «угнетает темная печаль»

смерти («через месяц Наум умрет»)], сна («не сон ли это, Нуллиус?») и смеха («Не смех ли это сатаны?») [3, с. 329].

Небеспочвенность сомнений Давида подтверждает импровизированный бал у Сатаны-Анатэмы (перебравшегося в дом к Лейзеру в качестве секретаря), который в третьей картине предстает перед читателем (зрителем) под дьявольским именем Нуллиус (Ничто). Дьявольская игра приобретает здесь вид трагико-иронического театрального представления со всеми его атрибутами. Роль королевы на балу берет на себя Роза, которая желает «к своей короне... добавить скипетр». Дьявольскую маркированность образа Розы-королевы подчеркивают реплики Давида («Завтра же она отнимет престол у сатаны и сядет на него») и Анатэмы-Нуллиуса («Не отдавайте себя меньше, чем князю, хотя бы и князю тьмы»), который даже готов «быть первым претендентом «на руку «королевы» [3, с. 329] (ср. Сатана-Вандергуд из «Дневника Сатаны»).

Важную роль в этой сцене играет пластически реализованный мотив «дьявольского танца». По ходу действия нелепо-гротесковые танцевальные упражнения умирающего Наума трансформируются в зловещий «полупляс» Нуллиуса под ручку с Розой и, наконец, в возникающий в сознании Давида апокалиптический образ «двух трупов, танцующих в *белой мраморной комнате*» [3, с. 330] (ср.: танец Смерти в «Царе Голоде»). На наш взгляд, сцена «бала» служит эмоционально-экспрессивной увертюрой, предшествующей первому кульминационному моменту коллизии искушения, лежащей в основе внешней сюжетной линии.

В момент наивысшего внутреннего напряжения героя, когда Давид решает раздать деньги бедным, его реплики максимально насыщаются автоинтертекстуальным, семантически емким мотивным комплексом, сопрягающим мотивы смерти, молчания (безгласия), смеха, тьмы, огня. Этот момент отмечен еще одним дискурсивным приемом: «величавые» реплики Лейзера стилизуются под библейский дискурс несколько демонстративнее, нежели предыдущие. Однако в заключительной сцене картины чрезмерный

патетический пафос реплик иронически снижается: на сцене вновь появляется знаковая фигура шарманщика, требующего от Давида новой шарманки и новой обезьянки.

Декорации четвертой картины пьесы тоже носят отпечаток авторской иронии: это «та же пыльная дорога с покосившимися столбами и старой заброшенной караульной» [3, с. 340], что и во второй картине. Новый этап жизни Человека иронически символизируют лишь «пестрое разноцветное тряпье и ветви деревьев», которыми украшены лавчонки торговцев и даже столбы. В то же время, согласно первой ремарке, автор видоизменяет конфигурацию системы присутствующих на сцене персонажей, подчеркивая вселенский характер коллизии. Помимо уже знакомых зрителю торговцев на сцене в самом начале картины появляется дьявольски маркированная фигура шарманщика. Помимо этого внимание зрителя (читателя) акцентируется на преобладании на сцене детей, которые, согласно автору, защищены от дьявольского воздействия, поэтому могут служить лакмусовой бумажкой сущности того или иного персонажа (ср. «Савва», «Елеазар»). Наконец, в этой же ремарке Андреев представляет гротесково-символический образ оркестра, готовящегося к встрече Давида. Хорошая скрипка, «измятая, испорченная медная труба» [3, с. 340] и порванный барабан окончательно высвечивают его автоинтертекстуальную природу (ср. образы оркестра, Друзей и Врагов из третьей картины «Жизни Человека»).

Первые же реплики четвертой картины демонстрируют иллюзорность царящей на сцене эйфории. Для этого вводится еще один дьявольски-маркированный персонаж – идущий «по большим дорогам» Странник (ср. с «гуляющим по миру» Анатэмой), с характерной внешностью: его волосы и одежда «сереют от придорожной пыли», а глаза «без блеска» напоминают «раскрытые окна» в жилом доме среди ночи [3, с. 341].

По трагико-ироническому сценарию развиваются и все сцены четвертой картины пьесы. Эпизод, в котором счастливый и благословляющий детей Давид чувствует свою соприродность Богу («У того нет детей, у кого их

трое... но не у того, кто не знает им счета» [3, с. 347]), драматург гротесково чередует с организованным, срежиссированным Анатэмой «торжественным шествием», в котором «оркестр и шарманка» символично «исполняют ту вещь, которую раньше играла одна только шарманка». Становится окончательно очевидной дьявольская природа оркестра («Бестолково свистит флейта, напоминая свист старой шарманки»). Наконец, ключевым звеном, связывающим чрезвычайно эмоционально-экспрессивные маскарадно-игровые сцены третьей и четвертой картин пьесы («бал» – шествие), становится образ Анатэмы, который «идет танцующим шагом» рядом с шарманщиком и «с величайшим усердием вертит рукоятку шарманки», «пронзительно подсвистывая, дирижируя свободной рукой» [3, с. 349].

По ходу действия автор посредством реплик Странника о чудесах, якобы подвластных Давиду, задает своеобразный дискурсивный ритм, свидетельствующий о приближении новых кульминационных моментов в развитии коллизии «искушения». Когда провоцируемый многоликим Дьяволом (не случайно даже Сура сразу после шествия начинает обращаться к мужу на Вы) Давид ощущает себя не только бессмертным, но и знающим имя того, кто дарует Человеку бессмертие, тот (Дьявол) посылает ему новые испытания. И хотя Давиду удастся преодолеть их, отдав последние деньги, отложенные на путешествие в Иерусалим (ср. образ Сергея Николаевича в окончательной редакции «К звездам»), Андреев в концовке четвертой картины вновь подчеркивает трагизм внутренней коллизии произведения. Помимо мотивов смерти, огня, света, тьмы, в этой картине он эксплицирует также автоинтертекстуальный мотив тени. В то время как близкое к закату солнце символично «обнимает землю *тенью*», «отходит и в дальнейшем, как *тень*, следит за Давидом» [3, с. 350] Странник, олицетворяющий, дьявольскую ипостась мироздания.

Наконец, в финале картины автор вновь трансформирует мотивную конструкцию, концентрируя нарастающий трагизм действия в итоговом автоинтертекстуальном (ср. «Стена», первый вариант «К звездам») образе

толпы слепых: «Со стороны поля показывается на дороге что-то серое, запыленное, медленно и тяжело ползущее» [3, с. 354]. Сопрягая этот образ с мотивом тьмы («испуганные голоса из тьмы»), драматург обеспечивает ему символическую многоплановость и динамический потенциал: «Быстро наступившие сумерки скрадывают очертания предметов и съедают краски; и видно что-то безлицее, шевелящееся смутно, тоскующее тихо» [3, с. 355].

Динамическую преемственность мифосимволики автор демонстрирует уже в стартовой ремарке пятой картины: визуальный образ толпы слепых трансформируется в аудиальный. Сквозь стекла закрытых окон и стены «высокой, строгой, несколько мрачной комнаты – кабинета Давида Лейзера в богатой вилле» «доносится сдержанный гул и отдельные вскрики», которые «медленно нарастают, колеблясь в силе и страстности». О трагическом характере хронотопа картины свидетельствует световая символика («сквозь опущенные завесы в окна еще пробивается сумеречный свет, но в комнате уже темно»). Многократно подчеркнутая Андреевым замкнутость локуса кабинета (сгущающаяся тьма за закрытыми окнами, опущенные завесы), углубленная еще одним подтекстовым хронотопическим образом (одно из окон, в отличие от декораций третьей картины, выходит не на море, а в сад) оказывается призрачной, иллюзорной. Даже лежащая на полу кабинета Библия символично «напоминает крышу дома, который разваливается».

Используя трагический потенциал мотивов сна, безумия, огня, страха, тьмы, безмолвия, стены, драматург изображает очередной душевный перелом у главного героя пьесы. Не случайно амбивалентный образ огня, служащий, как символом греха и зла, так и чистоты, трактуется автором адекватно трагизму коллизии: это – «белый огонь, на котором чернеет луна и солнце сгорает, как желтая солома» [3, с. 360].

Кульминационный момент действия Андреев отмечает трансформацией мифосимволического образа горы. Подобно пьедесталу «храма разума» (обсерватории), превратившемуся в умозрительный образ «горы трупов» в пьесе «К звездам», образ священной горы в «Анатэме» дробится в сознании

Давида на «достигшую неба» гору (денег), которая «раскололась на камни», а те, в свою очередь, «превратились в пыль» [3, с. 356], а также на «горы земли», которые должны, но не могут стать «горами хлеба» [3, с. 358].

Вообще мифосимволический аспект хронотопа в пятой картине носит динамичный автоинтертекстуальный характер. Так, представленный в нескольких репликах Анатэмы экспрессионистический образ страждущих («Из-под земли выходят они, как кровавый пот, – трудится ими земля» [3, с. 35]) высвечивает образ стены из одноименной новеллы, который, в свою очередь, приобретает в сознании Давида хронотопические очертания комнаты безумца из повести «Красный смех». В тщетных поисках «темной комнаты, куда не проник бы свет», а также «крепких стен», за которыми не был бы слышен звук «этих голосов», герой обнаруживает уязвимость любых пространственных рамок («Они сейчас ворвутся сюда – дверь такая непрочная» [3, с. 360]). Характеризуя дьявольскую, хаотическую стихию толпы страждущих, драматург сопрягает мотивы смерти («Я видел мертвых, которых принесли они» [3, с. 361]), безумия («Ведь они такие безумцы!» [3, с. 364]) и смеха («Вон они хохочут обе» [3, с. 365]).

В кульминационные моменты действия автор активно варьирует автоинтертекстуальные образы и интертекстуальные (библейские) реминисценции: разочаровавшийся в своей способности, подобно Христу, накормить «пятью хлебами» всех голодных, искушаемый Дьяволом Давид на мгновение проникается верой в свою чудодейственную способность воскресить мертвого ребенка (ср. «Жизнь Василия Фивейского»), однако затем, убоявшись собственной дерзости, принимает решение бежать. В переломный момент двойной кульминации действия, передавая внутренне состояние Лейзера с помощью хронотопа, Андреев переносит смысловые акценты с внутреннего на внешний его аспект. Однако, благодаря его автоинтертекстуальной природе, автор демонстрирует трагическую изоморфность обоих аспектов. По словам Анатэмы, «Сура весь дом наполнила гостями; во всех комнатах... вас с приятно улыбкой ждут

слепые, увечные; есть и умирающие, есть и совсем мертвые» [3, с. 364] (ср. заполненный масками замок герцога в «Черных масках»). Комната, в которой Давид (читай – Разум Человека) безуспешно пытается спрятаться от заполняющих дом «масок», автоинтертекстуально ассоциируется с залом из четвертой картины «Царя Голода»: «Четырехугольники окон наливаются дымно-красным, клубящимся светом; в комнате темно, – но все белое: голова Давида, разбросанные листики бумаги – окрашиваются слабым кровавым цветом. И уродливые, дымно-багровые *тени безмолвно* движутся по потолку; машут руками, сталкиваются, вдруг сплетаются в длинную вереницу, не то бегут быстро, не то предстают дикому и страшному *танцу*» [3, с. 365].

Однако в момент кульминационного напряжения действия, находящего воплощение и в гротесково-символическом хронотопе, Андреев традиционно для себя обращается к иронии. В пятой картине дьявольскому «танцу теней» в комнате он иронично противопоставляет «танец среди мечей» одевающегося перед бегством Давида. Спасаясь от «океана» ищущих царства справедливости бедняков, Анатэма увлекает Лейзера в пустыню («к Богу»), однако именно в пустыне, согласно Библии, Дьявол искушает посланного туда Духом Божьим Христа. Наконец, финальным пространственным образом картины, венчающим ее символически-многоплановый хронотоп, а также иронически предшествующим вожделенному топосу пустыни, становится «подвал, в котором валяются старые бочки, и пахнет вином» [3, с. 368], на фоне лежащей подобно разваливающемуся дому Библии.

В хронотопе шестой картины образ винного подвала так же иронически трансформируется в образ заброшенной каменоломни (в ней скрывался Давид), вновь актуализируя неомифологизм образа камня. Описывая в стартовой ремарке маршрут происходящего за сценой бегства Давида и Анатэмы, Андреев выстраивает цепочку автоинтертекстуальных пространственных планов, которые призваны передать возрастающее напряжение действия. Маркированный лейтмотивами локус каменоломни («там *темно и тихо*, и я там *спал*» [3, с. 370]) сменяется знаковым топосом

«большой дороги» (ср. «Савва»), затем отмеченным дьявольской семантикой образом «сети маленьких тропинок, имеющих начало, но не имеющих конца, ибо кружатся они» [3, с. 370], и, наконец, символическим топосом «высокой скалы» у берега моря, «не имевшей спуска и в то же время столь близкой к городу, что можно было разглядеть неясные очертания его строений» [3, с. 370]. Таким образом, как и в «Савве», большая дорога привела героя к топосу развилки, в котором разрушительная, хаотическая в контексте произведения семантика «города» доминирует над потенциально очистительной и спасительной семантикой моря. Подобная интерпретация хронотопа шестой картины созвучна символистской эстетике. Однако если для последней характерна трактовка образа скалы как символа «наивысшей, пугающей отдаленности от мира» [205, с. 584], то для Андреева он символизирует роковую, трагическую оторванность от мира гармонии и истины, т.е. от Бога, к которому стремится искушаемый Дьяволом Человек.

Не случайно, на наш взгляд, итоговый хронотопический образ шестой картины приобретает в сознании Давида пространственные очертания *стены* («Потом стена, Нуллюс, и этот темный ров» [3, с. 370]). Тем самым Андреев активизирует автоинтертекст другого неомифологического образа – приближающейся к обрыву (атакующей стену), гудящей толпы бедняков («как будто там другое море»). Экзистенциальный трагизм коллизии пьесы автор стремится подчеркнуть посредством гротесково-экспрессионистического пейзажа, являющегося важным смысловым и структурным элементом визуальной декорации шестой картины. Даже беспредельно-свободное море, к которому стремится Человек, становится «темно и местами почти совсем лишено блеска и как бы погружено в ночь, иными же местами оно зыблется в зловещем и тусклом свете – словно тысячи змей, поблескивая холодной и влажной чешуей, играют меж собой» [3, с. 369]. Изоморфны такому морю и небеса – они становятся низкими и зловещими (как в «Царе Голоде»): «Багрово-красное солнце... еле видимо... сквозь плотную завесу облаков, и... временами пугает... землю и море

короткими взглядами налившихся кровью глаз – как великан, который наелся живого мяса и напился живой крови...» [3, с. 369]. По мере приближения толпы («человеческого моря») к обрыву солнце «кровавым взглядом охватывает...высокий бугор», а море «в одном месте... наливается кровью» [3, с. 373]. (Заметим, что в полной мере свою эстетическую функцию такие ремарки могут выполнять только при чтении текста пьсы).

Подобный эмоционально-экспрессивный фон диктует характер изобразительных средств, лежащих в основе символически многопланового образа толпы бедняков. По ходу действия драматург структурно наращивает этот образ, последовательно сопрягая звуковую символику (гул подобен «эху морских волн») и мотивы безумия («Скорее у безумных волн вы найдете пощаду, чем у людей, которые сошли с ума»), смеха, смерти, тьмы («Гробами своими кланяется тебе земля и тьмою приветствует тебя», слепоты, огня («Они... как будто слепы, но на лицах огненная радость»)) [3, с. 371].

В таком контексте на сцене появляется неомифологически маркированный персонаж – Странник. Провоцируя толпу сначала на поклонение Давиду, а затем на его убийство, он, с одной стороны, выполняет роль детонатора решающей кульминации в дьявольской игре искушения Человека, а с другой – позволяет выявить интертекстуальный и автоинтертекстуальный фон произведения, еще раз подчеркнув неограниченную временную перспективу его хронотопа: предав, подобно Иуде Искариоту, Давида (Христа) он обрекает его на «побитие камнями».

Однако в концовке шестой картины пьсы автор иронически интерпретирует трагизм ее внутренней коллизии: в заключительном монологе Анатэмы претерпевают очередную трансформацию мотивы моря («По морю крови... направляю я мою ладью») и горы, приобретающей очертания постамента под дьявольски двоящимся памятником Давиду и Анатэме-Сатане. Снижая торжествующе-победную патетику монолога Анатэмы, Андреев эксплицирует в нем иронический мотив собаки, «ползающей на брюхе».

Такой контекст накладывает трагико-иронический отпечаток и на пластический образ («надменно-актерская поза» Анатэмы) и на возникающую ассоциативно риторику монолога того же персонажа из первой картины пьесы («Слабых я заставляю кружиться... в дьявольском танце» [3, с. 380]). Автоинтертекстуальная природа монолога (ср. монолог Царя Голода в заключительной картине одноименной драмы) над трупом убитого людьми, но не проклявшего их, ползущего к ним в предсмертной сцене Давида, свидетельствует о традиционной для драматургии Андреева открытости финала. Эту открытость, а также незавершенность (незавершимость) внутренней сюжетной линии произведения автор окончательно фиксирует в седьмой картине (эпilogе), хронотопически идентичном прологу драмы.

Как и в повести «Иуда Искариот», драматург изображает в пьесе момент «распятия» героя (Давида), однако оставляет за сценой его потенциальное воскрешение – «бессмертие огня», не доступного пониманию Дьвола-Анатэмы разрушительного «белого огня», «на котором солнце сгорает, как желтая солома», а «иногo, неведомогo огня, имени которогo никто не знает», символа Истины и Бога. Таким образом, согласно авторскому замыслу, Человеческий дух, совершив очереднoй виток поисков «Великого Разума вселенной» [3, с. 304], возвращается к самому началу трагического пути, демонстрируя тем самым как безнадежность, так и неизбежность таких поисков в трагическом столкновении с неумолимым Мирозданием.

3.4 «Океан»

В следующей драме поиск Андреевым новых художественных средств для воплощения «бесконечного» (вечных конфликтов бытия и сознания) привел его к хронотопу океана. На наш взгляд, ключ к пониманию «Океана» (1911) следует искать в его символично-неомифологической и лириро-эпической природе. Стержнем этой драмы является мифопоэтический образ океана, давший название произведению и обусловивший специфику всех уровней

жанровой структуры: системы персонажей, коллизии, хронотопа, сценографии и развернутых (лиро-эпических) ремарок.

Первая картина драмы предваряется сообщением о том, что действие происходит в 1782 году, что дало повод некоторым критикам истолковать «Океан» в контексте произведений о Великой французской революции и, – шире – романтической традиции XIX века. На наш взгляд, подобный демонстративный интертекстуальный фон выполняет характерную для художественного мира Андреева стилизирующую функцию, псевдомаскируя доминирующую в произведении внутреннюю коллизию и опирающуюся на подтекст внутреннюю сюжетную линию. Последующие ремарки стремятся воссоздать не конкретно-исторический, а некий Вселенский хронотоп, координатами которого, с одной стороны, является «океан», «небо», «солнце», «звезды», «облака», «туман», а с другой – «берег», «рыбацкий поселок», «маяк Святого Креста», «церковь». Поясняя смысл драмы, Андреев писал: «Океан и берег, человек и стихия, там вечная правда, правда неба и звезд, правда Океана, а на берегу человек с его мелкой правдой, с его жизнью, нравственностью, законами, и вечная борьба» [3, с. 521].

Уже первая ремарка представляет собой импрессионистическую, и в то же время символично-мифологическую картину вселенского катаклизма, который можно было бы условно назвать «Океан поглощает землю»: «На океан ложатся мглистые февральские сумерки... В той стороне, где должно садиться солнце, происходит бесшумное разрушение неведомого города, неведомой страны: в огне и дыме разрушаются здания, пышные дворцы с башнями; целые горы распадаются бесшумно и клонятся медленно, падают долго, ... чудовищная игра теней совершается бесшумно, и безгласно приемлет ее, отражая слабо, к чему-то готовый, чего-то ждущий великий простор океана» [3, с. 386].

Эта ремарка по сути выполняет роль Пролога, повествующего о вскоре разыгравшейся трагедии и предсказывающего ее финал (ср. с прологом в «Жизни Человека» и первой картиной «Анатэмы»). Конфликт «океан –

берег», символизирующий вечное противостояние человеческого Духа, Разума и безгласного Космоса, получает развитие уже во второй части заглавной ремарки, рисующей рыбацкий поселок, тревожно ожидающий возвращения рыбаков. Океан и порожденные им химеры доминируют над охваченными «...беспокойством вечной неизвестности», лишенными пространственной перспективы, жмущимися друг к другу домами рыбаков.

Однако автор не ограничивает хронотоп двумя антагонистическими топосами океана и берега, символически связывая их посредством образов колокольни старого Дана и разрушающегося замка «на высокой скале, обрывающейся к морю». О неомифологическом характере образа колокольни свидетельствует как его интертекстуальный и автоинтертекстуальный (ср. колокольня в прологе «Царя Голода») семантический потенциал, так и звучащее в реплике одного из персонажей сравнение часов на колокольне и прибоя: «...прибой бьет, как часы на колокольне» [3, с. 387]. Как отмечал А. Ханзен–Леве, для поэзии серебряного века характерна трактовка образа прибоя (ударов волн) как некоего бесконечного воспроизведения циклов природы и Космоса, а также символа «исполненной вечности» [201, с. 681]. Андреев, синтезируя разноплановую пространственную, временную, ритмико-звуковую образность, создает полифоничный неомифологический образ, демонстрирующий космическую безграничность пространственного и временного уровней хронотопа пьесы.

Иную специфику имеет динамичный образ замка (ср. символический замок души в «Черных масках»). Помимо используемых в репликах персонажей средств подтекста и автоинтертекста («проклятый замок... на горе» [3, с. 388]), Андреев в ремарке дает импрессионистическое описание замка, демонстрирующее изоморфность этого образа и образа разрушающегося в небе города-призрака: «Давно разрушенный, давно мертвый, он сливается со скалою, продолжает и обманчиво заканчивает ее зубчато-ломаной линией своих бойниц, провалившихся крыш, полуосыпавшихся башен... И скалы, и замок одеты дымчатой пеленой

сумерек и дали, воздушны, лишены тяжести и почти так же призрачны, как те чудовищные громады зданий, что громоздятся и распадаются бесшумно в высоком небе» [3, с. 389]. Наконец, еще одной деталью, подчеркивающей неомифологический характер пространственного плана, становится автоинтертекстуальный образ «говорящих камней» у подножия скалы с замком (ср. «Иуда искарот», «Анатэма»): «Правда, что эти камни останавливают прохожих вопросом: кто идет?» [3, с. 394].

Значимость персонажей пьесы также определяется их способностью полно и органично выразить дух океана, символизирующий трагическую устремленность человеческого Разума к познанию Истины мироздания. Складывающаяся таким образом характерная для поэтики драматургии Андреева иерархическая система персонажей отражает конфигурацию хронотопа пьесы. Подчеркивая дьявольскую природу образа обитающего в «проклятом» замке Хаггарта, автор помимо его традиционной маркированности (имеющий «много имен» персонаж «не видит своей тени») обращается к автоинтертекстуальной. В описании внешности героя («Идет медленно и строго, как те, кто не даром шатается по земле и знает оба ее конца») просвечивает лейтмотивная самохарактеристика Анатэмы. В образе Мариет, тяготеющей к топосу постепенно сливающегося с небом (океаном) замка, Андреев впервые использует ставший ключевым в «Дневнике Сатаны» интертекстуальный мотив Звезды Морей [144, с. 236]. Предвосхищая образ Марии из «книги итогов», он синтезирует различные интертекстуальные ипостаси мотива: от языческих богинь-покровительниц мореплавателей до христианской Девы Марии, которая указывает тонущим в море своей греховной жизни «людям путь в гавань Спасения» [144, с. 236]. Мариет, ведомая «молоденькой звездочкой» над замком, не просто готова подняться «на гору» – в ее сознании, как и в сознании Хаггарта, возникает неомифологический образ «идущего на солнце» корабля под черными парусами, символизирующего мятежные Дух и Разум Человека.

Помимо мотива Звезды Морей важную смысловую и структурообразующую роль в произведении играют активно варьируемые контрастные мотивы призрачности (сна) и огня (света), приобретающие по ходу пьесы лейтмотивный характер. Стихия огня оказывается дьявольски органичной для обитателей замка: «В сплошной синеве (замка – В. С.)... закраснелся живой огонь, – и на него так же странно и жутко смотреть, как если бы в облаках зажгла огонь человеческая рука» [3, с. 390]). Парадоксально органична она и для Мариет: «В огне не может быть плохого. Огонь в свечах, что перед господом» [3, с. 390]. В то же время, автор демонстрирует трагическую, роковую враждебность огненно-световой стихии персонажам, связанным с топом берега. Она проявляется уже в первом диалоге картины: «Когда мужчин нет в доме, то не хочется зажигать и огня... Мне кажется, что огонь приносит бурю» [3, с. 386]. Не зажигает огня играющий на органе, ненавидящий море Дан. Предвещая трагизм финала, в одной из реплик сопрягаются мотивы огня и смерти: «Это еще хуже, чем огонь на кладбище. Кому нужен свет среди гробов?» [3, с. 389]. Наконец, эксплицированный в реплике Мариет образ «свечей перед господом» уже в следующей реплике иронически трансформируется автором в образ «огня... в аду перед сатаной» [3, с. 390]. Подобная внутренняя динамика мотива, с одной стороны, свидетельствует о трагической амбивалентности образа огня (света) в данной пьесе, а с другой – об интертекстуально-неомифологической глубине ее коллизии.

Еще одним мифосимволическим мотивом, во многом определяющим концептуальную художественную специфику произведения, становится варьирующийся по ходу действия мотив призрачности. Так, призрачно-символично уподобляемое «чудовищной игре теней» разрушение порожденного океаном «неведомого города» в небе; призрачными кажутся «охваченные беспокойством вечной неизвестности» [3, с. 386] дома рыбаков и «одетые пеленой сумерек» скала и замок. В конце картины все эти пространственные планы трансформируются в умоглядный образ

корабля-призрака, на палубе которого Хаггарт надеется «нарисовать свою тень» [3, с. 395], заменив тем самым один фантом другим.

Такой хронотоп предопределяет мироощущение соприродных земному топосу персонажей, постоянно пребывающих в призрачном состоянии полусна. Согласно ремарке, женщины на берегу вслед за детьми медлят «отойти ко сну, за которым всегда стоит неизвестность» [3, с. 386]. В следующей реплике иронически сопрягаются стержневые мотивы, расставляя смысловые акценты в формирующейся системе персонажей пьесы: «Я никогда не зажигаю огня, даже когда не сплю... Лучше притаиться и молчать» [3, с. 386]. В таком контексте достаточно символично звучит вопрос, адресованный Хаггартом Мариет: «Отчего ты не спишь, когда все спят?» [3, с. 393].

Те же мотивы функционируют в первой ремарке второй картины: «Колеблемый ветром, свет...», зажженной матросом Хорре, «желтыми тревожными пятнами мечется по неровным исцербленным стенам и пропадает в черном отверстии двери» замка. Порождаемый стихией океана ветер «...всю ночь заселяет какими-то призраками. Кажется, что море полно погибающих кораблей, людей, которые утопают и отчаянно борются со смертью. Слышны голоса. Где-то тут близко кричат, бранятся, хохочут и поют, как сумасшедшие, разговаривают деловито и быстро – вот-вот увидишь искаженное ужасом или смехом незнакомое человеческое лицо» [3, с. 398]. Дальнейшее развитие комплекс мотивов ветра, света, тени, призрачности находит в одной из последующих ремарок: «При сильных порывах ветра пламя выбрасывает из камина, и тогда вся башня точно пляшет – тают и убегают в разверстную дверь последние тени» [3, с. 401].

В ремарках второй картины отражается развитие конфликта «океан – берег». «Разверстое», прикрытое кусками паруса окно замка, в которое проникают «голоса океана», – характерный для андреевской мифопоэтики образ, символизирующий незащищенность человеческого мира от стихии, Рока, Судьбы, призрачность надежд Человека на обретение Истины (ср.

функцию образа окна в его предыдущих драмах). И, действительно, под воздействием бури старинный замок, в котором пытается спрятаться от самого себя Хаггарт, осыпается в океан. По ходу действия образ разрушающегося, заполняющегося порожденными океаном призраками замка двоятся, приобретая пространственные очертания «брошенного» Хаггартом корабля. Постепенно в сознании персонажей пол замка («Тебе нравится эта неподвижная штука?») превращается в «пляшущую», «колышущуюся» палубу, а дьявольская игра теней сначала порождает образ сожженного некогда пиратами города и, наконец, трансформируется в иную «игру» – изображаемое Хаггартом и Хорре представление «морского сражения». При этом активно варьируемый автором мотив огня (света) находит воплощение в умоглядных апокалиптических образах горящего города и «огненного моря» [3, с. 405].

В образах Хорре и, особенно, Хаггарта автор подчеркивает тяготение этих персонажей к топосу океана. В своих репликах боцман «одушевляет» различные его ипостаси, противопоставляя их порождающему ложь и предательство берегу: он не позволяет себе «надуть море», выходя туда в тихую погоду; ветер, по его мнению, «говорит правду» только «в открытом море», а на земле он «пугает береговых и издевается над ними» [3, с. 402]. Для Хаггарта океан – могущественное божество, безраздельно властвующее в мире: он может даже солнце заставить зайти и больше не вставать. Однако, в отличие от Хорре, Хаггарт осознает, что могущество океана скрывает не только величие, но и трагизм, обрекая Разум Человека на бесконечные и бесплодные попытки разгадать его тайны: «Я испугался и кинулся его [солнце – В. С.] искать по миру; я исходил все моря и океаны, я дошел до самого предела земли, где ад пылает холодными огнями... и много я видел черных ночей, а солнце – не всходило» [3, с. 410]. Тот же океан толкает искушаемого берегом (в финале картины на сцене появляются Аббат и Мариет) героя «... в глубину земли, где совсем не знают моря, где никогда о нем не слыхали – на тысячу миль, на пять тысяч миль» [3, с. 404].

Трагическую двойственную соприродность образов Аббата и Мариет топосам берега и океана автор демонстрирует с помощью лейтмотивов. С одной стороны, появление героев на сцене служит своеобразным продолжением призрачной игры теней, развернувшейся в замке («Две из теней темнее других и идут» [3, с. 406], с другой – Мариет сразу же вызывается усилить огонь в камине, подбросив туда сучьев. Двойственность образа Аббата проявляется также в том, что он, быстро «опознав» Хаггарта и точно наименовав его Никем (ср. Нуллюс в «Анатэме»), в финале картины по-хозяйски усаживается на табурет, который тот ему символично уступает. Не случайно в заключительной реплике картины спровоцированный всезнанием «отвечающего на все вопросы» Аббата Хаггард искушает его и себя еще одним «проклятым вопросом» бытия, объясняясь в любви Мариет и предлагая взять ее в жены.

Образ разрушающегося, уходящего в море замка-корабля демонстрирует неспособность каких-либо локусов-клеток спасти человека в его трагическом противостоянии океану. Даже во время отлива (3 картина), хоть и «...далека... полоска воды, но над всем царит она», оставляя за собой «...голубой туман в извилинах скалистого берега». Впервые появившийся в третьей картине мотив тумана по ходу действия превращается в одно из важнейших изобразительных средств, а в сочетании с мотивами призрачности, сна и контрастного им мотива огня становится одним из основных способов воплощения коллизии (ср. новеллу «В тумане»).

В третьей картине взаимодействие мотивов тумана и сна представлено лишь пунктирно, однако даже при точечной экспликации образа тумана восприятие действительности сквозь призму сна становится лейтмотивным атрибутом мироощущения не только ориентированных на топос берега персонажей-рыбаков («Мимо нас идут куда-то большие корабли... И я сплю, а они все идут, идут» [3, с. 425]), но и Хаггарта с Мариет. Обоим героям идея убийства Филиппа представляется «страшным сном», а для Хаггарта сон становится субстанциональным признаком всего берегового топоса, в рамках

которого «...человек видит сны, даже когда не спит», и который накладывает отпечаток на его внешность: в восприятии персонажа его собственное лицо кажется «подернутым сном», как «болото». Наконец, в своей молитве Аббат просит Господа «...не позволять дьяволу близко подходить к изголовью, когда мы спим». Таким образом, динамичный мотивный комплекс определяет не только неомифологический статус персонажа (Хаггарта), но и логику развития опирающейся на подтекст внутренней сюжетной линии.

Как мы уже отмечали, для Хаггарта океан – нечто одухотворенное, олицетворенное и интимно-родное. Недаром он постоянно слышит голоса океана и зовет его «Отец-океан». Более того, в Хаггарте настолько сильно тяготение к океану, что сам он кажется олицетворением этой мощной, но жуткой стихии. Так образ героя приобретает мифосимволическое значение. Рыбаки принимают его за дьявола, «знающего слова», которые «заколдовывают» рыбу, а Аббат говорит: «Он предсказывает бурю так, как будто сам делает бурю» [3, с. 426]. У Хаггарта-Дьявола есть «свита» в лице Хорре («черта» низшего ранга, подобного Топпи в «Дневнике Сатаны») и пока лишь упоминаемых в репликах пиратов.

Помимо системы персонажей и хронотопа, основной конфликт драмы формирует и внешнюю сюжетную линию, подчиняя ее ритму океана (бурям, приливам и отливам). Море приводит Хаггарта в замок («Я заметил его с моря» [3, с. 413]; буря разрушает замок и приводит героя в рыбацкий поселок, в момент приливов он принимает кульминационные решения. Однако, в отличие от предыдущих символично-экспрессионистических драм, важную роль в «Океане» играет внутренняя, экзистенциальная, сюжетная линия. Логика ее развития, наряду с традиционным для андреевской драматургии глубинным конфликтом «Человек – Рок», определяет конфликт «океан – берег».

Большинство персонажей драмы (как рыбаки, так и пираты) тяготеют либо к океану, либо к берегу. Главные же герои – Хаггарт и Мариет – соприродны обоим полюсам Мироздания, поэтому в их душах и сознании

идет напряженная борьба, завершающаяся тем или иным выбором. Чем сильнее притяжение океана, тем шире амплитуда их внутренних колебаний. Любовь Мариет к Хаггарту свидетельствует об их глубинном родстве и, в то же время, о трагической обреченности на вечное противостояние. С одной стороны, в глазах искушающей и искушаемой Дьяволом Мариет видно «...много моря, много неба», она чувствует дьявольскую природу огня, который «кто-то зажигал у мыса» [3, с.424], сам Хаггарт называет ее сестрой («Вот смешно: она похожа на меня, как сестра» [3, с.420]). С другой стороны, готовая подарить любимому «закат», «восход» солнца и «все бури», героиня отказывается подарить ему жизнь Филиппа, который «мешает жить».

В то же время Хаггарт не Князь Тьмы, а лишь представитель его «паствы». Это становится ясно после четвертой картины, в которой персонаж беседует с Неизвестным. Образ последнего двойится, напоминая то Дьявола, то Христа (ср. «Дневник Сатаны»). Это автоинтертекстуальный персонаж (ср. Некто в сером в «Жизни Человека» и Некто, ограждающий входы в «Анатэме»), к которому, подобно Человеку и Анатэме, взывает желающий познать тайны Мироздания (океана) Хаггарт. Так выстраивается иерархия демонических героев Андреева в его «новом мифе»: океан – Неизвестный – Хаггарт – Хорре – пираты.

Мифосимволический характер носит хронотоп четвертой картины: одинокая фигура (Неизвестный) на «тесной площадке» у «самой воды» («на самой границе пучины») на фоне «холодного, почти отвесного ската уходящего ввысь гранита», одинокого, угасающего огня маяка Святого Креста и одинокого («Сегодня он спокоен и – как всегда – один») океана. В таком контексте образ не получающего ответов на свои вопросы Хаггарта в конце картины трагически двойится, подобно образу герцога Лоренцо в «Черных масках», предвосхищая трагический финал действия.

В непримиримом столкновении океана и суши ни звуки колокола, ни огонь маяка Святого Креста, ни мелодия органа в церкви не в состоянии уберечь человека от «диких туманов», которые «...колыхнулись навстречу –

дыхнуло море призраками, гонит на землю стадо безголовых, покорных великанов» [3, с. 438] и, в конечном итоге, от трагедии. В пятой картине ритм океана («...далеко ушло море от черной земли») порождает поворот внешней сюжетной линии – убийство Филиппа Хаггартом. Подчеркивая смысловую доминанту «берегового» топоса в момент отлива, автор сочетает мотивы сна, тумана, призрачности и огня. Заполняющий сценическое пространство туман порождает у Хаггарта ощущение ирреальности не только сцены у церкви («Ты просто спишь на своей постели, матрос. Это сон»), но и действительности вообще («Какие ужасные сны в этой стране»). Реальной Хаггарту представляется лишь мелодия старого Дана, в которой он слышит голос океана и видит себя самого, плачущего и «зовущего бога» [3, с. 440].

Образ Дана олицетворяет вроде бы абсолютно враждебный океану дух берега, а Хоре становится ироническим, зачастую даже гротесково-комическим олицетворением духа океана. Но, подчеркивая изоморфность персонажей, автор в одной из реплик Дана, иронично воспроизводит слова Ксеркса, приказавшего «высечь море» [3, с. 391], другой раз иронически нарочито Дан называет океан «соленым плевком Сатаны» [3, с. 392] и предлагает «окрестить» его; позже, в ходе диалога с Хорре он сам плюет в «обманывающее» человека море. Однако за этой показной ненавистью скрывается ревнивое отношение к стихии, также возомнившей себя «органом и музыкой богу». Созвучность музыки, исполняемой Данном, духу океана, ощущает и Хаггарт, после убийства приходящий к церкви послушать «обворовавшего море и ветер» органиста [3, с. 395].

Стержневым в хронотопе шестой картины вновь становится мотив тумана, сгустившегося над растревоженным убийством рыбацким поселком: «Ночью пришел с моря туман и покрыл землю» [3, с. 442]. Этот мотив налагает отпечаток на систему персонажей, предметный мир, звуковые и световые элементы драмы. «Обманывающий» людей туман заставляет Мариет и Аббата лгать во спасение жизни убийцы, даже видя в нем дьявола. Самому Хаггарту эпизод у церкви и музыка Дана представляются «разговором

с дьяволом» [3, с. 448], побудившим его принести труп Филиппа к погруженному в туман дому, а не выбросить в море. В восприятии рыбаков туман за окном хижины сначала синее, потом серее, а аббат сравнивает душевное состояние убийцы с «красным туманом».

Автоинтертекстуальный мотив колокольного звона, как уже отмечалось, призван символизировать спасительное начало в противостоянии Человека и Рока: «предостерегать заблудившиеся в тумане корабли» [3, с. 443]. Однако в сочетании с мотивом тумана он наполняется трагической, дьявольской семантикой: «Но он точно перебежал, звон доносится слева... Туман обманывает» [3, с. 442] (ср.: в драме «К звездам»). Сходную трагическую трансформацию по ходу шестой картины претерпевает мотив кораблика, подвешенного к потолку хижины убитого Филиппа и приковывающего к себе внимание сначала рыбаков, а затем и Хаггарта. Из хрупкого символа спасительного начала мироздания (на подобном корабле хотел уплыть в Америку и значит спасти собственную жизнь смастеривший макет Филипп) он превращается в олицетворение хаотической стихии океана: в финале картины Хаггарт, держа игрушку в руках, принимает решение вновь возглавить оставленный им пиратский корабль.

Образы тумана и сопровождающего его отлива (т.е. «уходящего», оставляющего Человека и его Разум моря) дают импульс сцене, в которой Хорре за пиратские деньги выкупает у рыбаков жизнь убийцы. Эта сцена не только является кульминацией внешней сюжетной линии, предопределяющей трагическую судьбу рыбаков и рыбацкого поселка. Она становится ключевым фактором для уяснения интертекстуальной основы еще одного имплицитного уровня конструируемого писателем «нового мифа», обнаруживая неомифологизм сцены из второй картины пьесы, в которой Хаггарт, бросая несколько золотых монет на пол разрушающегося замка, заявляет «узнавшему» его Аббату: «Это за мою голову назначена награда, которой можно воскресить Иуду» [3, с. 411].

Роль Иуды на сей раз отведена рыбакам и, в первую очередь, Аббату, который, осознавая дьявольское происхождение денег («Я дам им понемногу, а остальное выброшу в море»), не отказывается их принять. В своем «новом мифе» Андреев использует как автоинтертекстуальный (новелла «Иуда Искариот»), так и интертекстуальный (библейский) образный и сюжетный фон. Первый просвечивает в двойственности образа Аббата-Иуды, порождающей недоуменные вопросы Хаггарта: «Кому ты лжешь, поп? Богу или дьяволу? Себе или людям? Или всем?» [3, с. 456]. Второй же проявляется во внешней сюжетной линии: в заключительной картине пьесы Аббат погибает от ножа Хорре, искушающего рыбаков наградой.

Намереваясь построить на дьявольские деньги новую церковь, тяготеющие к «береговому» топосу персонажи (Аббат и рыбаки) по сути предают своего Бога (своего Христа), символом которого служил образ церкви старой. Используя имплицитную семантику подтекста, Андреев ремифологизирует сюжетную ситуацию воскресения Христа. Однако в лице спасенного от смерти (символического «распятия») Хаггарта Андреев предлагает читателю автоинтертекстуальный по характеру, синтезирующий неомифологические лики Бога и Дьявола образ не милосердного, а «карающего бичом» и огнем Иисуса (ср. функцию образа в «Савве»).

В заключительной, седьмой, картине пьесы писатель следует автоинтертекстуальной логике развития образа главного героя: возглавляемые Хаггартом пираты не только предают огню рыбацкий поселок, но и убивают его обитателей, изгоняя таким образом «торгующих из храма». В ходе сквозного, проходящего через всю картину диалога Хаггарта и Мариет, автор лишь на мгновение создает настроение призрачной гармонии между парадоксально сочетающимися в этих образах морским и береговым началами Бытия и Сознания. Возненавидевшая трусость и лживость «береговых» персонажей Мариет выражает готовность не только уйти в море вместе с Хаггартом, но и стать «душой» его корабля. Так же, как Хаггарт, она чувствует, что «...одна правда и один закон у всех: и у солнца, и

у ветра, и у волн, и у зверя, – и только у человека другая правда» [3, с. 451]. Однако, будучи лишь одной из ипостасей океана, Мариет не может стать не только «душой ... корабля», но даже песней этой души. Не случайно в момент принятия героиней окончательного решения автор использует символический звуковой и дискурсивный прием: устами Мариет (и Хорре) начинают говорить «чужие, странные голоса» [3, с. 465], выражающие волю различных начал Бытия и Сознания.

Впрочем, правда океана также оказывается противоречивой и двойственной. Заполняющие, подобно Черным маскам, корабль души и разума главного героя пираты подчиняются власти Хаггарта-Дьявола, однако изменяют Хаггарту-Христу, вешая Хорре на «плохой веревке» [3, с. 470]. Пройдя через все искушения, уготованные ему берегом, герой вновь, подобно Давиду Лейзеру в «Анатэме», не выдерживает искушения справедливостью, погружаясь в стихию океана. Поэтому в финале драмы сын Хаггарта и Мариет (т.е. разум Человека) оказывается обреченным самим мирозданием на такую же мучительную коллизию выбора, как и его родители. Подчеркивая мифосимволический характер финальной сцены пьесы, автор концентрирует мотивы огня, тьмы, безумия, сна, смерти: уходящий с отливом «в темноту» корабль Хаггарта оставляет на скалистом берегу мечущуюся в свете пожаров и «догорающих факелов» Мариет, спящего сына, собирающего детали для нового органа безумного Дана и «тяжелые», «чудовищные» сны оставляемой страны.

Таким образом, «Океан», конечно же, не драма о приближающейся революции, а философское произведение о «проклятых» вопросах бытия и сознания человека. Как и в предыдущих драмах, в «Океане» этот глубинный смысл возникает благодаря символично-неомифологической природе всей образной структуры. Но, в отличие от предшествующих и в преддверии драм «панпсихе», в драме «Океан» герои не только представляют собой предельные обобщения, но и очерчены психологически. Здесь мифопоэтика

сопрягается с лирикой, символизм с импрессионизмом, а ремарки играют почти такую же роль, как и драматические диалоги.

Исследование поэтики так называемых условных драм Андреева позволяет квалифицировать их как неомифологические символично-экспрессионистические драматургические тексты, призванные воплотить художественно-философскую концепцию мира и человека, близкую к экзистенциализму. Как мы показали, неомифологизм был присущ уже первым драмам писателя («К звездам»), однако в них он был выражен имплицитно. В пьесе же «Жизнь Человека» и ряде последовавших за ней драматургических произведений андреевская неомифология нашла выражение в многомерной объемной форме. Если первые драмы писателя можно соотнести с тем типом неомифологии (согласно концепции З. Г. Минц), в котором «план выражения задается картинками... современной жизни», «а план содержания образует соотнесение изображаемого с мифом» [136, с. 93], то в последующих пьесах подчеркнута неомифологичен «план выражения». Исторический же ракурс осмысления картины мира и человека в первых драмах в последующих сменяется экзистенциальным.

В рассмотренных пьесах постепенно возрастает концептуальная и художественная значимость рамочной образности. Если в первых драмах очевидной была кодирующая функция названия произведений, то в «Жизни Человека» и «Царе Голоде» Андреев вводит в художественную ткань пьес и такие паратекстуальные структурные элементы, как заголовки картин, имплицитно моделирующие их сюжетную схему. В этих драмах трансформируется функция ремарок, которые из вспомогательных все больше превращаются в полноценные лиро-эпические фрагменты текста, почти равноценные диалогам персонажей («Анатэма», «Океан»). Наконец, видоизменяется структурное членение драматургических произведений Андреева: на смену сценической прагматике действий и сцен приходит большая описательность и хронологическая функциональность картин.

Кроме того, анализ художественной специфики рассмотренных драм показывает, что уже в них (в первую очередь, в «Черных масках» и «Океане») Андреев предпринимает попытку исследования психологической составляющей процессов, происходящих в душе и сознании Человека, предвосхищая, тем самым, появление на свет андреевской теории «панпсихизма» и его театра «панпсихе». Вообще в символично-экспрессионистических драмах, следующих за «Жизнью Человека», Андреев, на наш взгляд, перенес акценты с бытия Человека на сферу его сознания. В соответствии с этим видоизменяется драматургическая поэтика, сохраняя, однако, основные параметры и конфигурацию все той же андреевской жанровой модели с ее тяготением к интертекстуальности и автоинтертекстуальности, определенному кругу взаимодействующих мотивов и лейтмотивов, неомифологизму, иронии и гротеску, лежащих в основе как текста, так и паратекста его пьес.

ГЛАВА 4

ДРАМЫ Л. АНДРЕЕВА 1910-Х ГОДОВ КАК ДИНАМИЧЕСКОЕ ТОЖДЕСТВО: КОНСТАНТЫ, ВАРИАЦИИ И АКЦЕНТЫ

4.1 «Екатерина Ивановна»

Составляющие основу драматургического наследия Андреева 1910-х годов пьесы «панпсихе» (атрибутированные так самим писателем) большинством критиков и исследователей признаны неудачными. Андреев, соответствуя выработанным им теоретическим принципам театра «панпсихе», стремился вместо «действия и зрелища» воплотить на сцене «незримую душу человеческую» [11, с. 513]. На первый план выдвигалось не действие, а созревание в душе героя решения действовать, зачастую высвобождающее глубинные, иррациональные силы его подсознания (Хаоса). При этом должна была трансформироваться вся система изобразительных средств, в первую очередь – хронотопа. На смену редуцированным до символа и «нового мифа» пространству и времени символично-экспрессионистических драм приходило внешнее жизнеподобие, имитация реальности. Однако, как показывает наше исследование, каждая деталь внешне реалистического интерьера оказывается чрезвычайно, до символичности, глубокой и значимой, что выводит быт, а с ним и всю пьесу на бытийный, нравственно-философский, и экзистенциальный уровни осмысления действительности. В новых авторских интенциях, видимо, проявилось влияние драматургии не только А. П. Чехова, но и самого Андреева, от модели которой он, по сути, так и не ушел.

Непонимание своеобразия психологизма позднего Андреева, с одной стороны, и сложной, полифоничной образной структуры драм «панпсихе», –

с другой, предопределили негативную в целом тональность критических отзывов и о первой «панпсихической» пьесе писателя – «Екатерине Ивановне» (1912). Как показывает анализ, одним из важнейших уровней ее жанровой структуры по-прежнему остается опирающийся на интертекстуальную и автоинтертекстуальную образность неомифологический подтекст, мастерски интегрированный автором в подтекст психологический. Характеризуя хронотоп драм «панпсихе», сам Андреев писал: «Поскольку действие зримо и есть зрелище, постольку вместе и должны они покинуть сцену, оставив место душе человеческой... неподвижности глухих и однообразных комнат, *тишине и мраку спальни и кабинета*» [11, с. 514]. В «Екатерине Ивановне» духовная трагедия и разыгрывается в «спальне» главной героини пьесы.

События первого действия пьесы разворачиваются в час ночи «в большой барской столовой» [4, с. 64]. Сама по себе она не выглядит зловещей, однако единственная горящая лампочка в люстре над столом должна (согласно авторской ремарке) вызывать чувство неприятной асимметрии и, как следствие – настороженности и тревоги у зрителей. Для его усиления автор использует аудиальные и цветоцветовые детали: стук маятника, ритмично отсчитывающий время на фоне аритмии почти не слышных фраз и пауз в нарастающей ссоре Екатерины Ивановны с мужем, и неестественно (в полумраке) яркий свет, идущий из спальни, где происходит ссора.

Так, еще до первых реплик персонажей, создается сложный ритмико-аудиовизуальный образ помещения, в котором еще никого нет, и ничего не происходит. Однако ощущение неминуемости взрыва создается самим этим образом, атмосферной дисгармонии и асимметрии мельчайших деталей интерьера. Тем самым задается эмоциональный тон всему произведению и мотивируется развитие действия, а первая же сцена становится решающей. В приступе ревности Георгий Дмитриевич пытается убить жену, но промахивается. Эти выстрелы разрушают хрупкое духовное равновесие в их

взаимоотношениях и дают импульс для нарастания в душе героини иррациональных, неподвластных ей самой процессов.

С этого момента динамика действия окончательно определяется внутренней сюжетной линией, т.е. подтекстом. Потеряв веру в любимого человека и в людей, героиня, зачастую неосознанно, пытается возродить ее, однако, будто слепая, повсюду натывается на стену бездушия и цинизма. При этом автор подчеркивает универсальный характер коллизии. По ходу первого действия символический хронотоп, отражающий душевное состояние главных персонажей, приобретает все более отчетливые неомифологические черты. Автор акцентирует внимание зрителей на такой знаковый элемент интерьера, как дверь (точнее, двери), символизирующий препятствие между героем и действительностью.

Аритмия многократно открывающихся и закрывающихся персонажами по ходу первого действия многочисленных дверей, ведущих из столовой в другие помещения дома Стебелевых, подчеркивает атмосферу хаоса и дисгармонии, характеризующую данный локус. Андреев сцена за сценой формирует образ дома-ловушки, в котором двери не объединяют, а разъединяют героев, а границы локусов-клеток становятся зыбкими и призрачными. Не случайно один из эпизодических персонажей пьесы, выйдя «в какую-то дверь, ... не мог найти дороги» [4, с. 66], а мать Георгия Дмитриевича в конце действия к удивлению сына стелит тому постель не в спальне, а в кабинете. По ходу действия под влиянием интертекстуальных и автоинтертекстуальных мотивов коннотации хронотопа пьесы множатся. Так, вслед за неудачным покушением Георгий Стебелев пытается «уничтожить» символического бога Екатерины Ивановны, который, по словам героини, спас ее «для детей». «Делая шаг к двери», он произносит: «Я тебе покажу твоего бога!» В результате возникший в сознании персонажа образ смерти, стоящей в углу, стягивает традиционные для творчества Андреева мифосимволические мотивы смерти и темного угла, что придает хронотопу бытийный масштаб.

В умозрительном пространственном образе «пустой детской», который становится лейтмотивом первого действия, задающим тон всему произведению, имплицитно представлены интертекстуальные и автоинтертекстуальные мотивы сиротства и богооставленности. Георгий Дмитриевич, слыша плач покидающих вместе с матерью дом («детскую») детей, интуитивно чувствует экзистенциальный ужас происходящего («Как это страшно,... когда среди ночи одевают детей, чтобы ехать, и дети плачут» [4, с. 71]). Но он оказывается не в состоянии не только благословить их, но и попрощаться с ними.

Вообще отношение к границам локуса «пустой детской», на наш взгляд, определяет подтекстовые роли персонажей, контурно очерчиваемые в первом действии пьесы. Если брат Георгия – Алексей, не понимая и не принимая дьявольской природы происходящих в доме событий (Екатерина Ивановна кажется ему сумасшедшей), пытается пространственно локализовать ссорящихся, предотвращая тем самым новый взрыв, то его друг Коромыслов готов повсюду «сопровождать» главных героев пьесы («В детскую, так в детскую. Господа, в детскую!» [4, с. 81]).

На наш взгляд, в его лице автор не просто изображает умного, циничного, безнравственного представителя буржуазной богемы, как представлялось подавляющему большинству критиков. Андреев создает мифосимволически маркированный образ «провокаатора», по ходу действия подвергающегося искушениям (или присутствующего при них) Человека (в лице Георгия Дмитриевича и Екатерины Ивановны), изоморфный образу Анатэмы. Дьявольски-провокааторская сущность персонажа проявляется как в его тяготении к пустым пространствам, позволяющим «скандалить сколько угодно», так и в его иронических «эсхатологических» советах, которые он поочередно дает обеим матерям главных героев пьесы: «Всем женщинам говорю, что не нужно рожать, а они рожают, ну и сами виноваты» [4, с. 81].

Еще одним ключевым персонажем пьесы, способным преодолеть любые пространственные рамки, становится пока лишь упоминаемый в репликах

предполагаемый соблазнитель Екатерины Ивановны – Аркадий Просперович Ментиков. Андреев не случайно называл этот образ не только своим любимым, но и «фатальным». В нем явственно просвечивают автоинтертекстуальные корни. Ментиков предстает перед зрителем олицетворением безумия, доведенного до предела абсурда, которое не просто окружает главную героиню, но и, подобно Красному смеху, постепенно заполняет все ее жизненное пространство. Обращаясь к гротеску и иронии, писатель так характеризует Ментикова: «Ничтожество, ... которого ты даже не замечаешь, потому что оно ползает ниже уровня твоего взгляда» [4, с. 73].

«Барская столовая» первого действия – дисгармоничная, наглухо замкнутая и непроницаемая для естественного света – являет собой не только модель современного мира, но и вневременной пространственный символ мироздания, трагически враждебный душе Человека в ее бесконечных поисках гармонии. Эту враждебность ощущает и сама героиня, но не может с этим смириться. Декорации второго действия, согласно ремаркам, воздушные, поначалу полные солнечного света, казалось бы, опровергают все предыдущие ощущения и умозаключения. Некрашенные стены усадьбы, куда на лето приехала к матери Екатерина Ивановна, кажется, вот-вот растворятся в море зелени. Эти немаловажные детали подчеркивают приподнятый эмоциональный тон, пронизывающий второе действие. После опустошающего финала предыдущего действия персонажи словно возвращаются к жизни, к высоким мыслям и чувствам. Но что-то вновь настораживает в окружающей их обстановке, что-то чуть заметно диссонирует с их общим настроением.

Меняющаяся по ходу действия колористика декораций (усадьба постепенно погружается в вечернюю тьму) отражает процессы, происходящие в душе Екатерины Ивановны – ее сомнения и мучительную психологическую раздвоенность. Подобный свето-цветовой контекст, аккумулирующий автоинтертекстуальную семантику мотивов молчания и тени, накладывает символический отпечаток на образ сада. «Вечерние тени»,

которые «молча растут в саду», вместо душевного очищения героев порождают в их сознании призрачные образы и надежды.

Если в первом действии художественное пространство было экспрессивно насыщенным и закрытым, то во втором логике развития и внешней сюжетной линии и, в первую очередь, подтекста соответствует некоторая «полуоткрытость» пространственной модели. После глухой замкнутости локуса квартиры зыбкие пространственные границы материнской усадьбы кажутся скорее несуществующими, чем существующими. Писатель лаконично описывает интерьер комнат, основной акцент делая на широко открытых окнах и двери. Вновь используя символический потенциал этих образов, Андреев создает сложную трехступенчатую пространственную модель (дом – открытая терраса – сад), обеспечивая тем самым хронтопическую перспективу, которая, однако, остается неиспользованной. Зрители постепенно замечают, что основные события этого действия происходят в стенах одной комнаты. И, несмотря на кажущуюся иллюзорность этих пространственных рамок, герои (в первую очередь – Екатерина Ивановна) не в состоянии преодолеть их. В этом отчетливо проявляется логика развития внутренней сюжетной линии, вновь приобретающей мифосимволические контуры.

Желающий примирения Георгий Дмитриевич появляется в усадьбе в сопровождении персонажей, образующих имплицитный стержень неомифологического сюжета пьесы – Алексея и Коромыслова. И если обывательской мотивировкой их появления на сцене также является примирение супругов, то объектом «неомифологического» интереса становится погибающая душа героини. Автор насыщает реплики Алексея, верящего в душу Екатерины Ивановны (читай – спасение Души Человека), производными словообразованиями – бездушие, великодушие и т.д., а сама героиня именуется его собственной совестью.

Иной, трагико-иронический, ракурс внутренней коллизии реализует образ Коромыслова, который, развивая мысль Екатерины Ивановны, называет себя

ее часами (ср. образ Анатэмы, «бессмертного в числах, вечно живого в мере и весах»). Как и в первом действии, Андреев сопрягает символические мотивы часов (ср. маятника) и смерти. Однако если в начале произведения образ часов действительно воспринимается зрителями как одушевленный элемент интерьера, символизирующий психологическое состояние персонажа (Георгий Дмитриевич так описывает циферблат: «Сегодня он совершенно особенный, живой и смотрит» [4, с. 77]), то во втором действии виртуальные часы символизируют мифопоэтическую скрижаль, отсчитывая неподвластное Человеку время умирания его души. В одной из реплик Коромыслов точно оценивает масштаб происходящего на сцене: «Она хочет сказать, что хоть пули и не попали, ... но душу ее убили» [4, с. 90]. Мотив смерти (умирания) активно варьируется Андреевым по ходу второго действия, отражая процессы в душе и сознании не только Екатерины Ивановны, но и ее сестры Лизы, образ которой выполняет функцию зеркала для главной героини, предвосхищая трагическую судьбу обеих.

Мотивы рук-крыльев и полета, лежащие в основе портрета главной героини пьесы, также демонстрируют семантическую изоморфность мотиву смерти (умирания). Согласно ремаркам, «движения ее всегда неожиданны и похожи на взлет или прерванный танец» [4, с. 83]; по ходу действия она периодически поднимает руки «как для полета» [4, с. 86]. Глядя на ее руки, Георгий Дмитриевич замечает: «Когда я увидел сегодня твои руки, я опять подумал, ... что раньше когда-то руки у человека были крыльями» [4, с. 95]. Однако, согласно ремаркам, поднятые руки-крылья «бессильно падают», а сам полет приобретает мифосимволические очертания «падения в пропасть» [4, с. 96]. Не случайно Екатерина Ивановна кажется себе «мертвой», а образ надетого ею белого платья в одной из реплик символически трансформируется в саван: «И белое платье оттого, что я в гробу» [4, с. 87].

Переплетая по ходу действия трагические вариации мотива с ироническими, Андреев связывает мотив смерти с мотивами сиротства, богооставленности и мотива «убиенных» (нерожденных) младенцев.

«Убийственно» ничтожный Ментиков, оплакивающий своего неродившегося ребенка, оставшись один, «аккуратно вытирает глаза... и, вынув маленькое зеркало, поправляет прическу» [4, с. 88], а растроганный Георгий Дмитриевич, несмотря на возвышенный пафос реплик, вновь не желает видеть собственных детей. Не случайно в сознании Екатерины Ивановны образ бога, «отдавшего» ее Ментикову, дьявольски двоится и приобретает очертания мужа, а их повторное «венчание» оборачивается фарсом.

В завершающем действии диалоге героини с Георгием Дмитриевичем становится окончательно понятной вся тщетность ее попыток обрести душевную свободу. Ей оказывается не под силу переступить порог комнаты, ибо он символизирует нечто большее. То, что не составляет труда для других персонажей пьесы, – многократно играть своей и чужой душой, героиня сделать не в состоянии. В заключительной сцене звучащая из комнат «далекая и нежная» мелодия в исполнении Екатерины Ивановны не может, вопреки заверениям мужа, стать их «молитвой». В финале действия Андреев окончательно дистанцирует героев: находящийся на террасе Георгий Дмитриевич слушает музыку на фоне символично значимого появления на сцене Ментикова. Тем самым автор подчеркивает монотипность этих мужских образов, противостоящих героине в ее душевных метаниях.

Радостные, но несбыточные «усадебные» мечты персонажей рушатся при столкновении с безжалостной действительностью городского топоса. Мастерская художника Коромыслова, в которой проходят два заключительных действия пьесы, является лишь вариацией модели квартиры Стибелевых (ср. ряд комнат-клеток в «Жизни Человека»). Несмотря на декорационные различия, они сходны в том, что не оставляют сомнений относительно итога душевных и духовных метаний Екатерины Ивановны, продолжающей балансировать между душевной чистотой, естественностью и мраком подсознания, между Богом и дьяволом.

Образ Екатерины Ивановны символически «двоится»: согласно авторской ремарке, приехавшая в город Лиза «своей позой и манерой держать руки...

напоминает сестру» [4, с. 101]. Топос города накладывает отпечаток как на внешность Лизочки (она стала «старше, красивее, тоньше, но и печальнее» [4, с. 101]), так и на ее душу. Уловивший это Коромыслов замечает: «Так-то, Лизочка: были вы и прошли и уж вновь не будете той...» [4, с. 103]. Павел Алексеевич сначала пишет портрет Лизы, пытаясь «вызвать» то, что «пропало», а затем советует ей «не ездить ...на автомобиле» [4, с. 108] с Ментиковым, предвосхищая не только события заключительного действия пьесы (с участием Екатерины Ивановны), но и выходящую за рамки произведения вероятную судьбу самой Лизочки.

В ходе диалога с Коромысловым Андреев вновь обнаруживает мифосимволическую природу ее образа и коллизии. Лиза бросает насмешливо-ироническую фразу: «Не цветут дважды розы на Патмосе!» [4, с. 103]. Напомним, что каменистый, лишенный растительности остров Патмос, согласно преданию, стал местом ссылки любимого ученика Иисуса Христа – Ионна Богослова, где он имел видения о судьбах мира, отраженных в Апокалипсисе. Библейские аллюзии, значительно расширяя временную и пространственную перспективы хронотопа, подчеркивают универсальность (архетипичность) не столько психологической, сколько экзистенциальной коллизии героинь.

Главная героиня в третьем действии предстает психологически надломленной, все глубже погружающейся во тьму иррационально-инстинктивного хаоса, поднятого со дна ее души роковыми выстрелами мужа. Этому ее состоянию точно соответствует интерьер мастерской Коромыслова. Зрительское внимание привлекает даже не бросакая разностильность преходящего богатства, а «...большое, во всю стену, окно», в которое вливается свет ясного, морозного дня. Андреев все еще не обрывает тонкую нить, связывающую героиню с ею одной видимым и, хоть мысленно, доступным миром душевной чистоты, истинного света. Еще одним знаковым элементом хронотопа, символизирующим эту призрачную иллюзорную нить, является купол Исакиевского собора, вид на который

открывается из окна мастерской. Аккумулируя в себе как богатую интертекстуальную семантику петербургского топоса [194], так и имплицитно трагическую автоинтертекстуальную семантику, образ мифологизированного локуса-призрака, является еще одной ипостасью символической стены, отделяющей и отдаляющей душу Человека от Бога. Показательно, что хозяин мастерской воспринимает окно как бутафорскую (бесполезную) деталь интерьера, занимающую внимание манекенщиц. Лиза сквозь призму этой манящей «ловушки» видит лишь тоску, заполняющую дом Стибелевых и замечает: «Я скоро и богу перестану молиться...» [4, с. 105]. Сама Екатерина Ивановна, как слепая, ничего не замечает, кроме огромного окна мастерской. Впрочем, автор не скрывает, что эта единственная, на мгновение кажущаяся ей спасительной нить, неминуемо обернется для нее гибелью. Преодолеть внутреннюю стену и мрак героиня может лишь ценой собственной жизни.

Характеризуя ее душевное состояние, Андреев варьирует мотивы слепоты (героиня, «как слепая, бродит по мастерской, натываясь на мебель» [4, с. 113]), смерти и сна. Умозрительный образ символической пропасти в третьей картине трансформируется в разверзшуюся перед персонажами пропасть за окном шестого этажа, а характерные для прежней Екатерины Ивановны полеты во сне сменяются мраком ночного разврата, граничащим с постепенным умиранием. Андреев вновь подчеркивает неомифологическую составляющую образа «все понимающего» Коромыслова. Подобно Анатэме, он чувствует, «какая это темная сила – человек», но при этом «с некоторым интересом, даже удовольствием» видит, как выявляется в героине «какой-то дьявольский соблазн» [4, с. 112], губящий ее душу. Коромыслов замечает: «Вы что-то мертвое, умершее, и вы развратничаете, или начинаете развратничать во сне» [4, с. 118]. Устами художника драматург обозначает интертекстуальные праобразы Екатерины Ивановны (Мессалина и Магдалина), мотивируя тем самым ее роковую душевную двойственность.

«Окно в пропасть» притягивает ее внимание, но в том-то и проявляется трагическая квинтэссенция коллизии, что этот барьер (стена) оказывается для нее непреодолимым. И когда героиня говорит о своем желании выброситься в окно, это не воспринимается серьезно. Драматург вновь находит пластические, мимические, дискурсивные, цветоцветовые художественные средства, символически отражающие необратимые процессы, протекающие в душе Екатерины Ивановны. По словам Андреева, он создавал образ «танцующей женщины, подчиненной какому-то внутреннему ритму», движенья которой «совершенно правдивы и для нее естественны» [4, с. 503]. Согласно авторской ремарке, в третьем действии пьесы героине изменяют не просто собственные руки, а именно душевная чистота и естественность: «Поднимает руки и вытягивается, как для полета – но есть в этой позе ее преувеличение и искусственность» [4, с. 107]. Свои реплики она сопровождает утрированно-театральной мимикой («делая страшные глаза»), не менее театрально растягивая при этом отдельные слова. Более того, оставаясь на сцене в одиночестве, героиня, подобно Ментикову в предыдущем действии, тут же утирает кажущиеся бутафорскими слезы.

На наш взгляд, автор синтезирует эту разноплановую образность в рамках парадоксально-иронического образа душевной маски, за которой героиня пытается спрятать от окружающих свою боль (ср. образ «подлой улыбки», которая «приклеилась» к Георгию Дмитриевичу в первом действии пьесы). Символическое развертывание Андреевым имплицитного мотива маски обусловлено процессами, происходящими внутри дьявольски безликих локусов-клеток. Олицетворяющий царящие в них бездушные и бездуховность Ментиков по ходу действия становится не только желанным гостем, но и хозяином в домах Стибелевых и Коромыслова, вытесняя, подобно Черным маскам из одноименной драмы, их прежних обитателей. Из реплик персонажей зрители узнают, что в доме Стибелевых перестают бывать не только Коромыслов, но и Алексей.

Третье действие пьесы венчает мифосимволический световой образ. Но если в предыдущем действии ночная мгла поглощает открытое пространство сада, то в заключительной сцене третьего акта с наступлением ночи погружается во мрак мастерская с «вырисовывающимися черными силуэтами на фоне посветлевшего» от неживого, искусственного света фонарей окнами, символизируя роковую душевную безысходность персонажей. В заключительном действии световая «стена» за окном мастерской заменяется занавесом, наполовину закрывающим это окно. Деталь интерьера, символизирующая путь к иллюзорной свободе открытого пространства, выполнила роль ловушки и больше не привлекает внимание героини. В мастерской все ярко, броско и лишь полутемный угол с диваном, отделенный высоким занавесом, диссонирует с общей картиной. Этот сегмент сценического пространства слабо освещен «одной только лампочкой в синем стекле» [4, с. 121]. Незначительная, на первый взгляд, деталь возвращает к началу пьесы, к одинокой лампочке в столовой Стибелевых.

Однако Андреев не просто замыкает пространственно-временной континуум пьесы. Используя контрастную свето-цветовую образность, он акцентирует внимание зрителей на структурообразующих элементах хронотопа, определяющих логику развития как внешней, так и имплицитной сюжетной линии. Это уже упомянутый выше темный угол (автоинтертекстуальный образ, несущий мифосимволическую смысловую нагрузку) и возвышение в центре мастерской, на котором Екатерина Ивановна позирует пишущему ее портрет Коромыслову. Между этими хронотопическими полюсами и разворачивается действие, финал которого априори предрешен.

В одной из реплик Коромылова возвышение сравнивается с эшафотом, ассоциируясь с эксплицированным в предыдущем действии образе Голгофы. Однако Андреев старается завуалировать один трагический интертекстуальный образный ряд другим: Коромыслов изображает Екатерину Ивановну в образе Саломеи с головой пророка. (Согласно

Евангелию, Саломея в награду за свои танцы выпросила у царя Галилеи Ирода Антипы, позднее допрашивавшего Иисуса, голову Иоанна Крестителя, который обличал царя за женитьбу на супруге собственного брата). В репликах персонажей демонстративно расставляются неомифологические акценты, определяя прототипы (и архетипы) того или иного из них.

Пианист Тепловский уже в первой сцене называет Коромыслова Иродом, а Екатерина Ивановна Алексея – своим «пророком». Однако на самом деле мифосимволические рамки образов, на первый взгляд, достаточно четко определенные мизансценой, по ходу действия становятся зыбкими и призрачными. Освещенное пространство вокруг помоста заполняют новые персонажи, и полноправным хозяином в нем становится Ментиков. Не случайно он бросает Коромыслову символическую фразу: «Шер метр, давайте я похозяйничаю, я умею» [4, с. 122]. В атмосфере цинизма и фальши, постепенно заполняющей сценическое пространство, стираются границы, разделяющие палачей и их жертвы: Ментиков, обращаясь к гостям, именует их «господа пророки», а хозяин мастерской, иронически характеризуя окружение Екатерины Ивановны, замечает: «Одни Ироды» [4, с. 130].

Автор не видит выхода из этого дьявольского лабиринта. Опираясь на автоинтертекстуальную семантику мотива темного угла, символизирующего роковое, иррациональное начало бытия, он демонстрирует тщетность предпринимаемых героями (прежде всего – Екатериной Ивановной) поисков душевной чистоты и понимания. Символический локус отторгает ищущих спасения от грязи и пустоты «освещенного» мира Лизу, Алексея и главную героиню пьесы. Драматург очерчивает контуры нового витка бесконечной, трагической коллизии. Бежит не желающий окончательно сливаться с массой Иродов неудавшийся пророк Алексей. Бежит в неудержимом душевном порыве сама Екатерина Ивановна. Олицетворяющий же враждебный героине мир Ментиков вытесняет к «возвышению» Лизу, в образе которой автор парадоксально сочетает черты пророка и будущей Саломеи.

В условиях развернувшегося на сцене дьявольского «торга» (именно в нем видел идейно-смысловую квинтэссенцию заключительного действия пьесы сам Андреев) Екатерина Ивановна окончательно сбрасывает, подобно семи покрывалам Саломеи, все сковывавшие ее душу и тело маски, обнажая вырвавшееся из-под рационального контроля женское естество. В кульминационной для внутренней сюжетной линии сцене, в которой героиня исполняет танец Саломеи, автор предлагает зрителю некий итоговый, пластико-мимический образ, символизирующий безысходный, необратимый, аналогичный самоубийству вызов всему миру: «Екатерина Ивановна как-то странно вскрикивает, кружится, беспомощно и дико взмахивая руками, и сразу останавливается в позе бесстыдного вызова. Губы ее слегка приподняты злой улыбкой, глаза смотрят презрительно и нагло» [4, с. 127].

В конце драмы героиня все же покидает мастерскую, как в первом действии покинула квартиру мужа (она уезжает кататься на автомобиле с Тепловским), однако символическая замкнутость и непреодолимость созданного Андреевым пространства столь действенны, что и героиня, и зритель прекрасно осознают мнимость ее ухода, за которым скрывается крах всех иллюзорных надежд на «иную жизнь». Андреев отказывается от внешне эффектной сцены самоубийства, но внутренний, нравственно-психологический смысл оставшегося за сценой «катания» (известный по претекстам – «Идиоту» Достоевского и «Трем сестрам» Чехова) по сути дела равнозначен ей. Автор акцентирует на этом внимание зрителей, вновь эксплицируя лейтмотив сиротства и богооставленности. Если Настасья Филипповна, покидая в финале первой части «Идиота» квартиру, целует провожающих ее девушек, то героиня драмы Андреева в тщетных поисках «своего бога» символично благословляет мужа, Лизу, и лишь через них – так и не появившихся на сцене детей. И все же пьеса не подавляет пессимизмом, так как даже такой «уход» героини является, по Андрееву, не примирением, а душевным бунтом против окружающей ее враждебной действительности. Подобно героиням «Трех сестер», Екатерина Ивановна одержима «тоской о

жизни». К ней вполне подходит характеристика, данная Андреевым чеховской Маше: «Взгляните на Машу. С ее блуждающим взором, с загадочными силами, бродящими внутри ее, она есть сама непокоренная жизнь – и она берет то, что хочет» [9, с. 446]. Таким образом, используя в «Екатерине Ивановне» потенциал лежащего в основе внутреннего сюжета пьесы мифосимволического и интертекстуального подтекста, создаваемого, как и в предыдущих драмах, мотивами, драматург расширяет диапазон ее хронотопа, подчеркивая вневременной, экзистенциальный характер трагизма, на первый взгляд, сугубо психологической коллизии произведения.

Вслед за «Екатериной Ивановной» Андреев создает драму «Профессор Сторицын» (1912), которую и сам автор, и исследователи его творчества считают продолжением драматургической диалогии, а также предпринимает попытку инсценизации своей повести потока сознания «Мысль» (1913). Настаивая на необходимости одновременной постановки «Екатерины Ивановны» и «Профессора Сторицына», составляющих дилогию, писатель заметил: «Та и другая пьесы тесно связаны общностью поднимаемых вопросов, бьют в одну точку» [3, с. 31]. Если в первой из них Андреев исследует причины и сам процесс экзистенциального «бунта одиночества» в душе женщины, то во втором предметом художественного исследования стала духовная драма героя-мужчины. При этом следует отметить сходство не только проблематики, но и художественной структуры обеих пьес – доминирование в них интертекстуальности, мифопоэтики, мотивовных комплексов.

В «Мысли» автор предпринял еще одну попытку драматургического воссоздания и исследования «метаморфоз и парадоксов человеческой Мысли: как ее рационально-логического, так и подсознательного уровней» [144, с. 154]. Решая такую художественную задачу, автор вновь использовал богатейший семантический потенциал интертекстуальных и автоинтертекстуальных мотивов мысли, лжи, молчания, призрачности, стены, непреодолимой для мысли Человека «мотива власти иррациональных,

темных сил, таящихся в нем» [144, с. 154]. В «Мысли» Андреев, создал достаточно локальный, на первый взгляд, хронотоп, вроде бы снижая удельный вес неомифологической составляющей. Однако, на самом деле, подобная локальность не демифологизировала пространственно-временной континуум пьесы, а лишь повышала смысловую, символическую, мифологическую значимость каждого структурного элемента хронотопа, также носящего преимущественно автоинтертекстуальный характер.

4.2 «Собачий вальс»

Андреев определял жанр «Собачьего вальса» как мистерию, к которой «нужно зывать колокольным звоном, а предпосылать ... похоронный марш» [89, с. 74], и называл ее своей «молитвой». Наиболее полный и детальный анализ проблематики и поэтики пьесы осуществила еще Л. Иезуитова. Она утверждала, что «Собачий вальс» был значителен для Андреева прежде всего как опыт новой драмы «панпсихе» (в камерном ее варианте), как открытие новых возможностей драматургической формы» [89, с. 73]. По ее мнению, «тема "Вальса" – преступление, его причина (идея, проблема "Вальса" – глубокое одиночество человека, безысходность его замкнутости, фатальность его отъединенности, отчужденности (отсюда подзаголовок "Поэма одиночества")» [89, с. 74]. Выявив «клочковатость, прерывистость и незавершенность фабулы, явную неразвитость сюжета», исследовательница пришла к выводу, что «Собачий вальс» – драма «бездейственная» в смысле, общепринятом для «диалогической» драмы XIX века [89, с. 77]. Л. Иезуитова отметила также новаторство Андреева как «одного из первых драматургов XX века, у которых музыкальная тема оказывалась ключевым действующим лицом пьесы, формой выявления основного конфликта драмы и способом обнаружения единства ее действия» [89, с. 84]. «Два плана» музыкальной темы «вальса» – «высокий (содержание) и низкий (форма), трагический и фарсовый – часто смещаются, надвигаются друг на друга, подменяют друг

друга. И это немало способствует созданию атмосферы странной дисгармонии, которая отражает отношения Тиле (главного героя пьесы – В. С.) с микро- и макромиром (средой, обществом, цивилизацией – «вообще» жизнью)» [89, с. 85].

Соглашаясь с основными выводами Л. Иезуитовой, отметим все же спорность утверждения о ключевой жанрообразующей роли мотива преступления в этой драме. На наш взгляд, он является лишь одним из составляющих автоинтертекстуального комплекса мифосимволических мотивов игры (дьявольской игры) и одиночества Человека в мире, представляющем из себя абсурдистский театр марионеток-собачек, трагически подчиненных воле неведомого кукловода.

Преступление действительно становится лейтмотивом, проходящим через все произведение. В первом же монологе Карл Тиле, крадущий деньги из стола своего брата Генриха, рассуждает о возможности убийства: «Мог бы я убить Генриха, брата моего..?» [4, с. 418]. Затем Карл обсуждает тему фальшивого паспорта и убийц, с которыми должен иметь дело работающий в полиции Феклуша. Преступает клятву выходящая замуж за богача невеста Генриха Елизавета. Наконец, в финале первого действия в сознании главного героя пьесы возникают образы револьвера и самоубийства: «И я могу взять в столе револьвер, приложить к виску и выстрелить» [4, с. 430].

Однако с самого начала произведения Андреев снижает трагический пафос этого мотива иронией, параллелью сопрягая его с другим автоинтертекстуальным мотивом, – театральной игры, представления (ср. «К звездам», «Анатэма»). Карл крадет у брата лишь 25 рублей, Феклуша признается в том, что «ни к чему хорошему не способен» [4, с. 422], а в заключительной реплике Генриха мысль о самоубийстве сменяется размышлениями об условиях найма квартиры. Крадущий Карл ассоциируется с персонажем скороговорки, где Карл и Клара обворовывают друг друга. Упомянутые же монологи Карла и Генриха, а также сцена первого исполнения героем заглавной музыкальной пьесы приобретают гротесково-

иронический характер нарочито-театрализованных «представлений в представлении» со своим пластическим, интонационным, музыкально-звуковым и ритмическим рисунком.

Согласно ремарке, Карл не просто «подсвистывает» звучащей за сценой «тихой, без слов, монотонной песенке маляров» и фиксирует ее ритм («...через равные промежутки сосредоточенно ударяет ладонью по столу, произнося: "Так. Так." [4, с. 419]). По авторскому замыслу, персонаж «почти пропевает» свой монолог в унисон песне (которую Л. Иезуитова квалифицировала как «вставную тему»), соединяющую вынесенный в название центральный символический образ произведения, сцену первого звучания вальса и подготавливающую «изнутри, психологически... нужное восприятие зрителем переживания Тиле» [89, с. 85] в момент исполнения. В репликах приглашенных Генрихом для осмотра новой квартиры гостей песня маляров порождает мотив тоски («русской тоски»), которая, по мнению исследовательницы, и «проскальзывает в позу Тиле, весело играющего "собачий вальс"» [89, с. 86].

На наш взгляд, параллельно с мотивом тоски в драме Андреева начинает все сильнее звучать мотив одиночества, постепенно, исподволь, заполняющий сознание и душу главного героя. «Манекенность» же его позы мотивирована логикой имплицитного пока еще формирования пространственного образа театра масок-марионеток: «Во время игры сидит очень прямо, серьезен, лицо неподвижно, как каменное» [4, с. 425].

Андреев вновь вводит образы персонажей-зеркал, под разными углами отражающих внутренний мир и действия героя. Не случайно Л. Иезуитова замечала, что «три персонажа – Карл, Феклуша и Елизавета –...как голоса его (Генриха – В. С.) души, как его двойники, маски, помогают понять степень отчуждения ... Тиле» [89, с. 80]. Сам герой по ходу действия «примеривает различные маски, стремясь угадать, какая из них и есть он сам» [89, с. 78]. Более того, Андреев предлагает зрителям еще один уровень «маскарадной» поэтики – в образах Генриха, Карла, Феклуши и Елизаветы

автоинтертекстуально просвечивают маски-отражения главного героя «Рассказа о Сергее Петровиче» – Керженцева и Савелова из «Мысли», Ментикова и Екатерины Ивановны из одноименной пьесы. По ходу первого действия явственно ощущаются контуры безумной игры Керженцева с «приговоренным» им к роли жертвы Алексеем. Согласно авторским ремаркам, неоднократно Карл «лжет» в диалоге с Генрихом. В сцене первого исполнения вальса он «рассматривает его (Генриха – В. С.) холодно и внимательно, затем первый рукоплещет» [4, с. 425].

Скрытая интеллектуальная игра-соперничество героев «Мысли» в «Собачем вальсе» получает ироническое пластическое воплощение в сцене рукопожатия, охарактеризованного в авторской ремарке, как «странное соревнование в силе». Кроме того, автоинтертекстуальные образы-маски отличаются динамизмом, становясь по ходу пьесы символическими атрибутами различных персонажей. В начале первого действия Карл, подобно Керженцеву, замечает, что он не «похож на человека, который любит смеяться», а в финале сходную мысль высказывает и Генрих: «Я не допущу смеха» [4, с. 428].

В концовке первого действия драматург переплетает автоинтертекстуальные мотивы смерти и тьмы («внезапное движение темной фигуры» сопровождает «...в темноте тихий тоскующий голос»), которые в монологе Генриха сливаются в итоговый мотив одиночества: «Никто меня не остановит, я один». Вариации мотивов смерти и преступления, кроме возможного самоубийства, получают ироническое воплощение в мотиве «убийства вещей»: «Я могу убить все вещи. Вот рояль». Финальный монолог, помимо продолжающей звучать песенки маляров, символизирующей тоску и одиночество героя, сопровождается ритмикой ударов, наносимых Генрихом по своей новенькой мебели. Сначала он «бьет кулаком по обеденному столу», затем «с яростью ударяет по спинке кресла», наконец, «под сильным ударом звенит рояль». Используя в первом действии кольцевой музыкально-звуковой и ритмический рисунок, Андреев вновь подчеркивает

безысходность одиночества Человека в «заколдованном» кругу предопределенности. О трагической дисгармоничности внутреннего состояния героя свидетельствуют не только психологизированные и символизированные автором детали интерьера, но и хронотоп пьесы в целом.

Несмотря на то, что существование Генриха в пространстве и времени, по его убеждению, подчинено его собственному «строгому плану» (он не только продумал назначение комнат, но и «приобрел детскую кроватку»), а его гостям квартира представляется «чудесной», автор в первой же ремарке стремится передать ощущение дисгармоничности локуса квартиры: «Все в комнате угловато, холодно, безжизненно – жизнь еще не начиналась» [4, с. 418] (ср. с барской столовой в «Екатерине Ивановне»). Образ рояля, который, по описанию драматурга, блестит «слишком сильно», гротесково сочетается с пыльными нотами, а образ письменного стола перед первым званым обедом – с отмычкой в руках Карла. Сам персонаж так характеризует окружающее пространство: «И новая квартира его ужасна. И есть в ней что-то, что располагает к преступлению» [4, с. 419].

По ходу первого действия Андреев, используя трагическую семантику, аккумулярованную в рамках интертекстуальных и автоинтертекстуальных мотивов, усложняет структуру хронотопа драмы, усиливает ощущение дисгармоничности происходящего на сцене. Возникают ассоциации с петербургским хронотопом «Профессора Сторицына» (Генрих «встретил его на Невском: был сильный дождь» [4, с. 419]), а в символическом локусе детской с «окнами на солнце» просвечивают образы комнаты умершего сына из «Жизни Человека» и детских комнат из «Екатерины Ивановны» и «Мысли». Вследствие этого с данным пространственным образом оказывается связан не только отмеченный Л. А. Иезуитовой мотив неродившихся младенцев, но и, через подтекст, имплицитно, – мотивы смерти ребенка, сиротства, богооставленности, а также мифосимволический мотив «детей солнца», аккумулярующий семантику всех перечисленных выше мотивов (ср. «К звездам»).

Как отмечает А. Ханзен-Леве, согласно одному из древних солярных мифов, «Царство солнца» и есть то «небесное царство», где живут дети солнца на своем «острове блаженных» [201, с. 220]. С другой стороны, в восточнославянской мифологии образ связан с изгнанными богом грома Перуном на землю детьми. «Поэтому поклоняющиеся Перуну "дети солнца" предстают и как "сироты" [201, с. 230]. Наконец, согласно наблюдениям исследователя, этот миф восходит к еще одной «архаической мифологеме, согласно которой у солнца были сыновья и дочери (часто в образе близнецов либо братьев и сестер, состоящих в кровосмесительной связи)» [201, с. 223].

На наш взгляд, охарактеризованные претексты в разной мере предопределили характер системы персонажей пьесы, их зеркального, двойнического взаимодействия – противостояния. Согласно авторскому замыслу, трагически разъединенными оказываются не только братья (Генрих и Карл), жених и невеста (Генрих и Лиза), любовники (Карл и Лиза), но и иронически сближенные идеей преступления Карл и Феклуша (в концовке второго действия Елизавета, дразня Карла, называет его Карлушей). Возвращаясь к хронотопу пьесы, отметим, что образ квартиры в целом после кульминационной сцены получения героем письма от изменившей ему невесты становится не только символом тоски и одиночества (Генрих просит гостей оставить его одного, однако вскоре приходит в ужас от внезапно открывшейся ему бездны), но и воплощением абсурдности человеческого существования (жизни Человека) вообще. Аналогичную функцию выполняет и становящийся лейтмотивным символический образ двери, которая, по словам Тиле, «закрывается сама» [4, с. 429], помимо воли хозяина квартиры.

Подчеркивая нарастающий трагизм мироощущения главного героя пьесы, Андреев сопровождает финальный монолог первого действия не только символическим звуковым, но и свето-цветовым образным рядом, включающим в себя мотивы сумерек, тьмы (мрака) и тени. Согласно ремарке, покидающие квартиру маляры «двумя тенями в густеющих сумерках тихо проскальзывают мимо хозяина», а сам Тиле «постепенно

сливается с нарастающим мраком» [4, с. 429]. В монологе героя парадоксально-иронически трансформируется временной уровень хронотопа пьесы. Временному отрезку в три года (срок, на который герой нанял квартиру), инерционно символизирующему рухнувший «строгий план» жизни Тиле, он противопоставляет образ ожидающей Генриха ночи, в котором угадываются космическая безграничность экзистенциального одиночества Человека в мироздании: «Какая долгая ночь, какая темная ночь...» [4, с. 430].

Во втором действии Андреев продолжает множить вариации мотива преступления. Карл с помощью подкупа слуги завладевает ключом от черного хода квартиры Генриха, он же предлагает Феклуше уговорить брата застраховать свою жизнь, а затем поделить деньги. Сам Тиле признается Феклуше, что «хочет украсть у них (в банке – В. С.) миллион» [4, с. 436], а затем бежать за границу. В концовке действия Карл и Елизавета тайком проникают в гостиную Тиле, героиня в шутку предлагает «убить и ограбить» бывшего жениха, и, наконец, в финальной сцене, Карл угрожает дразнящей его любовнице: «А будет то, что брата Генриха будут судить за убийство Елизаветы. Я тебя удушу» [4, с. 443].

Впрочем, подобная частотность экспликации мотива, на наш взгляд, представляет художественный прием, с помощью которого драматург маскирует иронией экзистенциальный трагизм внутренней, ключевой для жанровой структуры пьесы, коллизии главного героя. Не случайно во втором действии он сопрягает мотив преступления не только с мотивом игры, но и с автоинтертекстуальными изоморфными мотивами бегства и изгнания (ср. «Анатэма», «Профессор Сторицын» и др.). При этом Андреев традиционно чередует иронические и трагические вариации мотивов, демонстрируя призрачность, иллюзорность спасительных ожиданий персонажей, в первую очередь – самого героя. Генрих заявляет Феклуше: «Приблизительно через две недели я уезжаю с миллионом рублей». И в том же диалоге Феклуша замечает: «Сегодня у меня мальчик заболел...Я уже ушел поскорее, нечего

мне там делать» [4, с. 438]. Тиле рассказывает, что не пустил (изгнал) в дом Елизавету, которая символично «приходила...и стучалась в эту дверь» [4, с. 438] (ср. в финале первого действия отчаявшийся герой, согласно авторской ремарке, сам «постукивает в стену, словно ища какую-то забытую дверь») [4, с. 429]. Генрих изгоняет из банка провинившихся чиновников, однако сам вынужден спасаться от ставшего дьявольской ловушкой локуса квартиры в рамках другого мифосимволического локуса – «грязного трактирчика» (ср. заключительная картина «Жизни Человека»). В финале действия уже его брат предлагает обманом нарушившей границы внутреннего пространства героя Лизе: «Поедем сейчас на автомобиле, как бешеные» [4, с. 442]. (ср. сцены катания в «Трех сестрах» Чехова и «Екатерине Ивановне»).

Автор показывает, что бегство (как и женитьба, и преступление) есть лишь очередная «фигура» безжалостной дьявольской игры, правила которой неподвластны персонажам. Карл сопровождает полушутливое предложение «застраховать...и убить» брата такой репликой: «Вам надо в цирк, Феклуша: вы клоун» [4, с. 434]. Сам Феклуша так комментирует преступные планы Тиле: «Нет, окончательно утверждаюсь, что вы играете, театр представляете. Никуда вы не убежите» [4, с. 439]. Елизавета в финальном диалоге развивает мысль о предполагаемом преступлении: «Давай играть в воров, Карл».

В этот образный ряд логично вписывается сцена второго исполнения «вальса», который Генрих «играет с той же серьезной, деревянной, чопорной манерой» [4, с. 437]. Специфика этого символического пластико-звукового лейтмотива состоит не только в том, что «Тиле начинает пробуждаться от новой иллюзии» и проигрывает себе «музыкальную поэму одиночества», а в том, что «серьезность его бунта-преступления окрашивается иронией» [89, с. 86]. Автор, на наш взгляд, хочет подчеркнуть: подобно другим персонажам, главный герой пьесы остается всего лишь марионеткой в абсурдном театре Мироздания, предваряющем образную ткань «Реквиема».

По ходу пьесы Андреев меняет конфигурацию образов масок-зеркал, отражающих перипетии ее внутренней и внешней коллизии, усложняя структуру характеров персонажей. Образ Феклуши (названный Л. Иезуитовой «наиболее живым лицом драмы»), который в сознании героя олицетворяет «пустоту... блестящую поверхность, разговаривая перед которой Тиле лучше видит и слышит самого себя» [89, с. 81], высвечивает не только генеалогическую связь с «подпольным человеком» Достоевского, но и автоинтертекстуальную фигуру Ментикова из «Екатерины Ивановны». В то же время автоинтертекстуальный образ главной героини указанной пьесы просвечивает не только в образе Генриха Тиле, как отмечал сам Андреев, но и в образе безуспешно ищущей выхода из лабиринта бездушия и одиночества Лизы. Агрессивно заполняющая сценическое и жизненное пространство Тиле пустота становится еще одной вариацией мотива одиночества. В диалоге с Феклушей Генрих замечает: «С тобою я могу говорить, как будто я один» [4, с. 439]. По ходу действия сходную маску Андреев «надевает и на Карла, который признается Елизавете: «Я тем и удобен, что со мной можно говорить обо всем, и делать все, и обнажаться» [4, с. 442]. Автоинтертекстуальный фон угадывается и в осуществляемой братьями Тиле «игрой в преступление» (ср. образ Керженцева в «Мысли»).

Масочно-игровой характер носит также динамика световой образности. Неизменная на протяжении всей пьесы, исключая первую картину третьего действия, декорация гостиной Тиле попеременно то освещаются ярким светом (солнечным или электрическим), то погружаются во тьму. Однако подобная игра контрастными световыми мотивами лишь подчеркивает однородность жизненного пространства Генриха. Варьируя внутренний и внешний уровень хронотопа, Андреев подчеркивает трагическую призрачность как открытости возникших в воображении героя морского топоса и образа «дворца души», в котором даже ночью «светит солнце» [4, с. 437], так и спасительной замкнутости собственной квартиры (ср. «Профессор Сторицын»).

Локус квартиры «предаёт» героя, подобно всем окружающим его персонажам, впуская их внутрь помимо воли хозяина. Не случайно по ходу второго действия Андреев иронически переплетает мотивы сна (мнимого пробуждения), слепоты и призрачности. Сначала Генрих заявляет Феклуше: «О, я очень много спал и теперь проснулся». Затем уже Карл, «преступно» проникнув в гостиную, бросает Елизавете: «Совсем не видно, Лиза, я засну». Наконец, сама Елизавета в ответ замечает: «Но как интересно, что мы ничего не видим: я все ошибаюсь, в каком углу ты сидишь». Мотив призрачности находит свое выражение в интерьере квартиры (Лиза «видит» на стенах так и не повешенные Генрихом ковры и картины), а также функционирует во внутренней сюжетной линии пьесы.

Кроме того, данный мотив становится тем элементом жанровой структуры произведения, с помощью которого автор связывает воедино различные пространственные уровни хронотопа пьесы. Он выносит события первой картины третьего действия на открытое пространство «набережной одного из петербургских каналов», давая такое описание декораций: «Мутный воздух светел от городских фонарей и неподвижен. Отчетливо видна на первом плане только чугунная решетка, за нею, где вода канала и та сторона, – мгlistый провал, бесформенное нечто, смутно намекающее на какие-то огромные дома. В нескольких окнах, разбросанных по шести-семи этажам, ночные огни – слабые и неподвижные желтоватые пятна» [4, с. 445]. В этой ремарке Андреев вновь использует поэтику петербургского хронотопа, интегрируя в художественную ткань пьесы многочисленные интертекстуальные и автоинтертекстуальные нюансы его семантики. Не случайно Л. Иезуитова отмечала стилизаторско-пародийный характер первой картины, «обстановочные ремарки» которой «...являются реминисценциями стихотворения "Ночь, улица, фонарь, аптека" [А. Блока – В. С.], стилизованы под другие петербургские стихи и поэмы о "страшном мире"» [89, с. 80]. Кроме того, пародийно-ироническую реинтерпретацию получают и отдельные персонажи – пьяный, подобно герою блоковской «Незнакомки»,

Генрих, а также проститутка («незнакомка») Женя. Исследовательница также полагает, что «образы туманов и где-то вдали светящихся окон... функционируют как психологические детали, усиливающие ощущения потерянности Тиле и трагизма его положения в мире – захлопнувшейся мышеловке» [89, с. 80]. Однако помимо этого мотивы тумана, бездны (провала канала), смутного намека на дома и огни окон демонстрируют изоморфность мотиву призрачности существования главного героя (жизни Человека). Не удивительно, что по ходу картины подобный пейзаж порождает в воображении Тиле мифосимволические образы шапки-невидимки и собственно призрака: «Где Генрих Тиле? Исчез, извините, надел шапочку-невидимочку, Феклуша! Ты можешь догнать призрак?» [4, с. 446].

К третьему действию Андреев формирует и традиционный для его драматургии неомифологический уровень сюжета, который поначалу (в отличие от большинства его пьес) носит локальный и подчеркнуто иронический характер. Феклуша, искушаемый братьями, сравнивает Карла с сатаной («Что вы привязались ко мне, как сатана? Сатана!» [4, с. 434]), а Генриха, который к моменту начала действия, подобно Керженцеву из «Мысли», достиг мифологического «возраста Христа», – с демоном-искусителем: «Истинный вы демон-искуситель, Генрих Эдуардович!» [4, с. 446]. По ходу третьего действия пьесы Андреев расширяет этот иронический образный ряд, представляя в репликах Феклуши изоморфные образы черта и дьявола. Сначала персонаж так комментирует «преступные» планы Генриха: «Или вы бежите теперь же с вашим миллионом, или к черту все это, к черту! К дьяволу!» [4, с. 445]. Затем, уже во второй картине, он же «демонизирует» счастливую Женю: «Ее черт к нам принес!» [4, с. 454]. Иронический неомифологический и автоинтертекстуальный характер носят также новые образы-маски римского папы и американского миллионера-филантропа («благодетеля идиотов», создаваемые на сей раз уже воображением героя, «планирующего» свое постпреступное будущее (ср. образ искушаемого Сатаной Давида Лейзера из «Анатэмы», а также образы

кардинала и Сатаны-Вандергуда из более позднего «Дневника Сатаны»). Однако за такой иронической оболочкой скрывается свойственная андреевской драматургии интертекстуальная и автоинтертекстуальная трагико-ироническая полифония неомифологической сюжетной линии пьесы. Не случайно Феклуша, а вслед за ним и сам главный герой называют день их встречи на Невском «проклятым», а Генрих именует Феклушу «клиентом», который «служит» у него (ср. сюжетная линия Давида Лейзера и Нуллиуса в «Анатэме»). Драматург вновь демонстрирует амбивалентность образа главного героя произведения, в структуре которого обреченность на Голгофу одиночества в собственной квартире сочетается с самодемонизацией персонажа: в финале третьего действия он высказывает желание пожать «волосатую, честную руку» [4, с. 455] черта, принесшего Женю.

Подобный контекст налагает трагический отпечаток на весь образный ряд третьего действия: звучащее из уст Генриха шутливое сравнение появляющейся на сцене Жени с «лесным царем» обнаруживает интертекстуальные мотивы призрачности, сна и смерти, лежащие в основе поэтики одноименного стихотворения Гете, а появление на сцене Генриха в костюме «рыжего» сэра Томпсона – образы клоуна Тота из пьесы «Тот, кто получает пощечины» и Керженцева из «Мысли». По словам Тиле, он «каждую ночь... надевает это платье, смотрит в зеркало и ходит по комнате один» [4, с. 457]. Но если для героя «Мысли» отражение в зеркале во втором действии превращается в символическую маску безумия, то для Генриха – в трагическую маску безысходного одиночества.

В первой картине третьего действия трагической авторской иронией окрашена не только мифосимволическая образность, но и новые варианты изначально трагических мотивов преступления (пьяный Генрих грозит бросить Феклушу в воду канала, а тот, подобно Дану в «Океане», плюет в воду) и безумия (Тиле намеревается поить Феклушу коньяком до тех пор, пока тот не сойдет с ума). Однако на этом фоне вновь становится очевидным

трагизм бесплодной эйфории главного героя, изображаемый Андреевым с помощью мотивов полета («Ты говоришь, это туман,... нет, это крылья, на которых полетит Генрих Тиле»), сна и мысли («У меня необыкновенная голова..., когда все спят, она думает... О, какие сны я вижу»), огня («Я пью вот это (бросает бутылки в воду) – и оно становится огнем, оно горит, как пламя» [4, с. 448]). Сопрягая автоинтертекстуальные образы бездны (провала) и решетки, автор, на наш взгляд, хочет подчеркнуть: открытое пространство набережной дарит Тиле лишь временную иллюзию, призрак внутренней свободы, к которой он стремится. Более того, оно априори не способно спасти героя (Человека) от бездны экзистенциального одиночества.

Во второй картине (драматургическое время обеих картин ограничивается одной ночью) автор возвращает действие в пространственные рамки пустоты» [4, с. 450]. И хотя локус комнаты вновь ярко освещен электрическим светом, драматург углубляет трагический полифонизм хронотопа с помощью новой вариации лейтмотива детской с окнами на солнце и получающего зримые очертания мотива театра марионеток, импровизированной сценой которого становится гостиная Тиле. Андреев усложняет комбинацию мотивов, определяющих семантику локуса детской за счет мотивов смерти и убийства: обсуждая перспективы сдачи пустой комнаты внаем, Феклуша вспоминает об умершем, а счастливая Женья – об убитом ребенке.

Художественную структуру «театра в театре» автор формирует на протяжении всей картины: в сцене пародийной «женитьбы» Феклуши и Жени, где сценарист Генрих обыгрывает свои несбывшиеся и несбыточные надежды; в сцене, когда герой надевает новую маску, отражающую его душевное состояние – белокурый парик и рыжую бороду сэра Томпсона; и, наконец, в сцене очередного (третьего) исполнения «собачьего вальса». Герой сначала сам озвучивает образ: «Это собачки танцуют... Их дергают за ниточку, им показывают кусочек сахару... та-та-ти-ти... И они поднимают ножку – так! так! И танцуют – маленькие, глупенькие собачки» [4, с. 457]. В

заключительной ремарке картины Андреев так описывает финальную сцену: «Феклуша, подняв обе руки и подражая танцующей собачке, плавно кружится на носках ... К нему присоединяется женщина: подняв обе руки, кружится плавно, как во сне... Обернув к ним рыжую голову и накрашенные щеки,... смотрит на них, хохочет и играет Генрих Тиле» [4, с. 458].

По ходу второй картины автор вновь гротесково оттеняет трагизм внутренней коллизии умирающего сознания Генриха ироническими интертекстуальными и мифосимволическими деталями. В первой сцене счастливая Женя сушит на голове промокшую под петербургским дождем шляпу Прекрасной Дамы. А затем в ее же реплике Андреев озвучивает пасхальную аллюзию: тройной поцелуй с Феклушей она сопровождает такими словами: «Прямо Христос воскрес» [4, с. 457].

«Собачий вальс», исполняемый Тиле в конце третьего действия, по нашему мнению, становится своеобразным камертоном, определяющим характер образного ряда заключительного действия пьесы. На первый взгляд, персонажи, присутствующие на сцене в его начале (Карл, Елизавета, Феклуша), ощущают себя в реальных пространственном и временном измерениях. Действие происходит в «той же обстановке» гостиной Генриха. Анализируя прошлое и планируя будущее, персонажи оперируют реальными временными категориями (полтора года отсутствия в квартире, неделя, оставшаяся до оформления страхового полиса Генриха, один день – до его предполагаемого бегства и т.д.). Более того, писатель поначалу предлагает зрителю подчеркнуто «бытовые» интерпретации взаимопереплетающихся мифосимволических мотивов бегства-изгнания, смерти, безумия, лежащих в основе мотивной конструкции четвертого действия.

Однако в первых диалогах заключительного действия легко угадываются мифосимволические контуры характерного для андреевского творчества образа бездны одиночества Человека, обреченного на роль танцующей собачки-марионетки в столкновении с безжалостным Роком. Подобно героям повести «Он» (1913), персонажи пьесы оказываются в безысходной пустоте.

Не случайно в дискурсивной организации четвертого действия ключевую роль играют три последовательно звучащих монолога оставшихся в одиночестве Елизаветы, Феклуши и Генриха. Драматург таким образом трансформирует структуру хронотопа, акцентируя внимание зрителей на его внутреннем аспекте.

В монологе Лизы Андреев создает полифоничный символический пространственно-временной образ, в котором он синтезирует интертекстуальный и автоинтертекстуальный потенциал мотивов «страшной комнаты» – детской (ср. интерьер четвертой картины «Жизни Человека») и пустой, недоремонтированной гостиной, а также петербургского хронотопа, интегрированного в драмы с помощью образа окна-ловушки (героиня упоминает об увиденном ею в окно кареты одиноко бредущем по набережной Генрихе), порождающего лишь призраки.

В сознании Феклуши локус квартиры Тиле порождает иной ассоциативный ряд. Подобно Керженцеву в «Мысли», персонаж практически сливается с выбранной им маской, ощущая себя уже не вторым Тиле, а почти первым, хозяином дома (автор даже вкладывает в его уста лейтмотивную реплику Генриха о самостоятельно закрывающейся двери). Более того, Андреев демонстрирует раздвоение маски, символизирующей состояние сознания персонажа: дважды подделывая записку Генриха об отказе от наследования, Феклуша пытается продемонстрировать себе собственное превосходство и над Карлом в его преступных планах. Подобное само- и мироощущение персонажа порождает адекватный дьявольски деструктивный план, находящий свое воплощение в монологе Феклуши. Используя детали интерьера в качестве отправной точки образа, Андреев вновь сопрягает локус квартиры (гостиной) с мифопоэтической символикой нового фрагмента петербургского хронотопа, а также образа сумасшедшего дома.

Стремясь разрушить жизненный порядок, о котором мечтал Генрих Тиле, Феклуша не только «пробует открыть запертый стол, перебирает бумаги, презрительно отшвыривает их». Он заявляет: «А хорошо бы под

Николаевский мост мину подложить и взорвать – чтобы все полетели к чертовой матери... А можно и под весь город мину подложить... Тогда и сам полетишь к черту... Провод можно сделать до Шувалова и кнопку, где-нибудь на дереве, в лесочке...» [4, с. 464]. Как отметила Л. Иезуитова, в своих мечтах Феклуша не только «почти целиком повторяет мечты Керженцева (героя повести – В. С.) перед ссылкой на каторгу», но как и Керженцев, он боится оказаться сумасшедшим» [89, с. 81].

Кроме этого, обращает на себя внимание отражающаяся в авторских ремарках пластическая характеристика персонажа, а также дискурсивная структура его монолога. Феклуша сначала «подходит к зеркалу, вынимает гребешочек...», затем «начинает ходить по комнате, невнятно бормочет, не замечая вошедшего Генриха Тиле» [4, с. 465]. В то же время, репликой: «А придется-таки мне в сумасшедший дом: вертелся, вертелся, а теперь не отверчусь» [4, с. 464], монолог трансформируется автором в поток сознания погружающегося в безумие одиночества персонажа. На наш взгляд, Андреев здесь пародийно реинтерпретирует финальную сцену второго действия драмы «Мысль», а в образе также обреченного на трагическую роль марионетки Феклуши просвечивает не только фигура «сверхчеловека» Керженцева, но и образ символизирующего человеческое ничтожество Ментикова из «Екатерины Ивановны», равно беспомощных в столкновении с грозным Роком.

В предсмертном монологе главного героя пьесы драматург поткрывает зрителю еще один динамичный символический пространственно-временной план, также носящий автоинтертекстуальный характер. Как заметила Л. Иезуитова, в пьесе «отдельные вещи... нарисованы... в унисон с переживаниями Тиле, как частички его души» [89, с. 78]. В финальном монологе решившегося на самоубийство героя автор вновь (как и в монологе Карла в начале произведения) оперирует сходными элементами предметного мира (на сей раз – письменный стол и хранящийся в нем револьвер). Однако с их помощью он не только иллюстрирует душевное состояние Генриха, но и

эксплицирует символические мотивы смерти и призрачности. Как и в «Профессоре Сторицыне», надежды героя на спасительную замкнутость выстраиваемого им мира (квартиры) оказываются иллюзорными и окончательно рушатся.

На уровне предметного мира это проявляется в том, что Тиле в финале перестает понимать предназначение наполняющих его дом, но ненужных в пустоте одиночества вещей. Он произносит: «Может быть, надо сидеть за столом, а я хожу?» [4, с. 468]. В финальной ремарке Андреев так описывает сценическую динамику поведения персонажа: «Снова выходит из спальни...и что-то озабоченно и молча ищет. По-видимому, или забыл, или не находит. Ищет. И, не найдя и уже перестав думать о том, что искал, теми же быстрыми шагами уходит в спальню» [4, с. 470]. В сознании Тиле к концу пьесы формируется образ «странного чужого» дома, заполненного убийцами, в котором явственно просвечивает интертекст новелл Э. По («Падение дома Ашеров», «Маска Красной смерти»), а также автоинтертекст повестей «Мысль», «Красный смех», «Он», драм «Черные маски», «Профессор Сторицын» и др.: «Это пустые комнаты так ужасно действуют на меня – как будто там убийца. В каждой комнате спрятался убийца и ждет» [4, с. 409].

Андреев не случайно вновь интегрирует в этом образе дьявольскую семантику ненастного петербургского хронотопа и образа окна-ловушки: по ходу монолога герой тщетно «пытается протереть стекло, за которым неслышный городской дождь» [4, с. 488]. Так, через мифосимволический подтекст, он акцентирует внимание, с одной стороны, на условности и призрачности светоцветовой декорации пьесы, с другой – на доминирующей роли и космической глубине внутреннего временного аспекта хронотопа произведения. Несмотря на то, что в финале пьесы гостиная ярко освещена, а во время монолога Тиле, подобно герцогу Лоренцо, зажигает новые огни, он произносит: «Сколько же еще часов будет темнота?.. Много часов, много темноты...» [4, с. 468].

Становится очевидным, что используемые автором по ходу пьесы детали интерьера, – письменный стол, зеркало, рояль, дверь, так и не занявшие своего места в гостиной портреты Бетховена и Грига (ср. гравюры с изображением волхвов на стенах обсерватории в окончательном варианте «К звездам»), – получают не только психологическую и символическую, как полагает Л. Иезуитова, но и мифопоэтическую окраску, выполняя функцию структурных элементов «Голгофы» для персонажей, в первую очередь, главного героя пьесы. В заключительном действии Елизавета, обращаясь в своем монологе к отсутствующему на сцене Генриху, принимает символично молитвенную позу – «становится на колени и опускает голову на клавиши рояля» [4, с. 463], а по-хозяйски обращающийся с зеркалом и письменным столом Тиле Феклуша произносит: «Скажите правду, Генрих Эдуардович, на колени перед вами встану... в церковь пойду, молиться за вас буду» [4, с. 466]. В подобном контексте вопросы Лизы («Кто не родился? Кто не увидел света? Кого здесь ждали и кто не пришел?»), рефреном звучащие во время ее монолога, также приобретают дополнительное неомифологическое значение.

На наш взгляд, автор имеет в виду не только неродившихся детей Генриха и Лизы или неспособную уже к возрождению душу главного героя. Сквозь эти очевидные смысловые уровни образа просвечивает интертекст Святого Писания. Андреев вновь использует традиционный для его творчества сюжетный ход. Он парадоксально ремифологизирует библейский сюжет – сфокусированный в символическом локусе детской хронотоп распятия (Голгофы) снова не находит адекватного развития в хронотопе воскрешения (Пасхи) (ср. «Иуда Искариот»). В результате герой, в лабиринте масок так и не нашедший ответа на один из вечных вопросов («Где же я был с моей великой, печальной и одинокой душой?»), в предшествующем самоубийству монологе задается другим: «Зачем я говорю: "Боже мой?"». В контексте уже упоминавшейся выше автором иронической «демонизации» своего главного героя напрашивается вывод: Андреев предлагает зрителю новую

интерпретацию персонажа, гротесково сочетающего в себе черты Христа и Антихриста. Не случайно в том же финальном монологе Генриха трагизм экзистенциального одиночества переплетается с иронией самооценки: «Чтобы черт взял того, кто это выдумал» [4, с. 469].

Помимо этого, в «Собачьем вальсе» становится очевидной еще одна неомифологическая тенденция, нашедшая развитие в романе итогов «Дневник Сатаны». Подобно Магнусу и другим «бесам» романа. Карл и Феклуша в своих планах идут дальше главного героя произведения. Однако и они, и их планы символически растворяются в вакууме одиночества Генриха, приводящего того к самоубийству. В четвертом действии мотив призрачности вновь становится корреляционным стержнем, объединяющим не только различные уровни хронотопа, но и мотивную конструкцию. Призрачные очертания приобретает заглавный мотив пьесы, который в сознании Елизаветы ассоциируется с образом неродившихся младенцев. «Теперь я знаю: ты играл о неродившихся детях, твой смех был печалью» [4, с. 463]. Призрачно-утопический характер носят псевдоапокалиптические планы Феклуши. В воображении Тиле запах духов порождает призрак некогда любимой женщины, а вслед за ним – призрак убийц, заполнивших его квартиру: «Это убийцы пахнут здесь духами?» [4, с. 469].

Возрастающая концентрация изоморфных символических образов находит свое разрешение в возникающем в сознании героя образе, названном автором «ЭТО» (ср. образы ОНО из «Так было», ОН из одноименной повести). Генезис этой категории андреевских образов уже рассматривался ранее [144]. Образ вновь отличается вездесущностью, однако, по замыслу автора, он не только несет эсхатологическую семантическую нагрузку и призван поглотить жизнь главного героя, став вариацией мотива смерти. В финальном монологе Тиле он лишь вербализуется, а по сути подчиняет себе сознание Генриха задолго до самоубийства. Синтезируя традиционные для своего творчества мотивы смерти, призрачности, безмолвия, пустоты, автор создает полифоничный символический образ неподвластного человеческому Разуму

инобытия, превращающего жизнь Человека в абсурдный театр марионеток, а его самого обрекающего на роль одинокой танцующей собачки в этом театре.

Таким образом, финальное звучание заглавной музыкальной темы произведения становится традиционным для драматургии Андреева реквиемом не только по жизни главного героя, но и по человеческому Разуму в его очередном трагическом столкновении с бездной Рока: «Играет – сперва громко, потом все тише. К концу, оборвав музыкальную фразу, падает головой на рояль и беззвучно плачет. Молча и осторожно закрывает крышку рояля, берет со стола револьвер, и идет к спальне» [4, с. 469] (ср. «Жизнь Человека», «Царь Голод» и др.). Подобный автоинтертекстуальный фон заключительной сцены пьесы свидетельствует о том, что, несмотря на очевидный «панпсихизм» пьесы (автор исследует в ней сложнейшие процессы, протекающие в сознании и душе героя), жанровая структура «Собачьего вальса» представляет собой характерный и для всех предыдущих его драм сложный синтез художественных элементов поэтики символизма, экспрессионизма и экзистенциализма.

4.3 «Тот, кто получает пощечины»

Еще одной пьесой Л. Андреева, зачастую квалифицируемой исследователями его творчества в качестве драмы «панпсихе», стало представление в четырех действиях «Тот, кто получает пощечины», премьера которого состоялась 27 октября 1915 г. в Москве. На наш взгляд, «Тот, кто получает пощечины», наряду с пьесой «Реквием» и романом «Дневник Сатаны», стала итоговым произведением в творчестве Андреева, что предопределило многоплановость его жанровой структуры, синтезировавшей жанровые особенности условно-символических драм, драм «панпсихе», а также малой прозы писателя (в частности, «евангельского» цикла).

В своей драме Андреев вновь варьирует целый ряд мотивов, характерных для его драматургии и прозы: мотивы сна, смерти, призрачности бытия

Человека. Герои «Тота» соединяют в себе черты Бога и Дьявола, Христа и Антихриста, т.е. в персонажах сложно сочетается божественное, дьявольское и человеческие начала. Судя по всему, стремление к синтезированию элементов собственной художественной системы стало «основным жанрообразующим и концептуальным принципом» Андреева [144, с. 234] не только в итоговом романе-мифе «Дневнике Сатаны», но и в последующих его пьесах.

Одной из важнейших особенностей поэтики произведения становится неомифологизм, лежащий в основе как внутренней коллизии клоуна Тота, так и внешней коллизии «Тот – Консуэлла». В качестве интертекста Андреев вновь использует библейские сюжеты, античную мифологию и неомифологию символистов, в первую очередь, «Балаганчик» А. Блока, а также мифосимволический контекст собственных произведений («Иуда Искарот», «Жизнь Человека», «Анатэма»).

Сам драматург в одном из писем отмечал: «В этой же пьесе есть спор между язычеством Эллады и христианством, отравившим любовь; в этой же пьесе-сказке повествуется о прекрасных богах, мучимых земным засильем, заблудившихся в лабиринтах мелких человечков и их тяжелых страстей» [4, с. 537]. А. Татаринов конкретизирует мысль автора, отмечая, что «указательное местоимение в имени героя омонимично перекликается с именем египетского бога мудрости» [186, с. 324]. Однако, на наш взгляд, оба этих замечания не отражают всю полноту неомифологической семантики пьесы. Помимо ассоциаций с древнеегипетской мифологией, возникающее по ходу действия в сознании героя, сценическое имя обнаруживает автоинтертекст «Жизни Человека» и «Анатэмы», а именно – фигуры Некогого в сером и Некогого, ограждающего входы. Однако еще до вербализации имени, и даже до появления на сцене (действие происходит в цирке) главного героя автор иронически представляет присутствующим на сцене персонажам как «господина с того света» и «просто призрак» [4, с. 351].

Авторское описание внешности персонажа, явившегося в цирк папы Брике для того, чтобы устроиться на работу, также порождает автоинтертекстуальные ассоциации, на сей раз – с образами Иуды Искарота и Анатэмы: «Господин – человек с безобразным, смелым и несколько странным лицом» [4, с. 351]. Согласно репликам Тота, он «...сам не знает», кто он, он – «...просто так» (ср. с образом Дьявола-Нуллиуса из «Анатэмы», который «просто бродит по свету»). Таким образом, автор не только задает неомифологическую глубину и ракурс рассмотрения внутренней коллизии произведения, но и иронически реинтерпретирует ее. Сквозь глумливый дискурс персонажа и его нарочито театрально-игровые ужимки и мимику явственно просвечивает амбивалентность образа, сочетающего в себе божественное и дьявольское начала. В качестве первого варианта своего дебютного номера Тот предлагает «маленький диспут между клоунами», «легкую шутку о сотворении мира и об его управлении» [4, с. 353]. Неомифологически маркированным оказывается и номер с пощечинами. Герой не просто получает пощечины от одних зрителей и переадресовывает их другим, он тем самым искушает и первых, и вторых, и себя самого. Зыбкость границы между искушающим и искушаемым автор демонстрирует с помощью библейской аллюзии. В диалоге с директором цирка Тот замечает: «Пока я не почувствую под своими ногами песка, я все еще не буду верить» [4, с. 360]. Тем самым Андреев вызывает ассоциации с образом пустыни, в которой Дьявол искушал Христа.

По ходу первого действия пьесы этот имплицитный образный ряд разворачивается с помощью загадочного настоящего имени нового клоуна, которое необходимо занести в книгу директора; не менее таинственной истории, приведшей героя в цирк; а также символического образа щеки, «горящей», несмотря на отсутствие удара. Наконец, в финале действия Тот высказывает свои истинные намерения: символические пощечины должны стать инструментом в бесконечной игре, характерной для Нуллиуса-Анатэмы и «продолженной» Сатаной-Вандергудом в итоговом романе Андреева.

Подобный неомифологический подтекст накладывает отпечаток на структуру как хронотопа, так и характеров пьесы. Упомянутый выше образ «того света», не теряя своей мифосимволической значимости, по ходу пьесы начинает выполнять функцию философско-мировоззренческой характеристики персонажей, определяя их неомифологическую маркированность. Устами папы Брике Андреев делит воплощенное в локусе цирка, как в капле воды, мироздание на мифосимволические пространственные сферы «там» и «здесь». Персонажи, изоморфные пространственно-временному уровню «здесь» (наивные, бессознательно чистые и цельные актеры, музыканты труппы Брике) выполняют традиционную для творчества писателя функцию коллективного зеркала, отражающего на сей раз не ту или иную ипостась конкретного героя, а заполняющего партер и галерку, охваченного безумием и Хаосом мира вне круга цирковой арены. Не случайно на протяжении всей пьесы они пародируют позы, движения, реплики зрителей и гостей цирка.

Однако уже в образе папы Брике, несмотря на то, что он, согласно одной из реплик, «родился в цирке», ощущается скрытая амбивалентность. Призывая своих актеров забыть все, что происходит «там», он живет с укротительницей Зинидой, пришедшей «оттуда». С Тотом директор легко переходит на «ты», но, в отличие от Давида Лейзера, не подписывает с ним контракта, чувствуя, что тот – «оттуда», и, следовательно, не нуждается в деньгах.

Неоднозначен и образ Зиниды, которая советует мужу взять Тота в труппу, надеясь с его помощью познать тайну любви человека (Безано) и укрощаемых ею животных. Образом Тота, задумавшего дьявольскую игру в любовь, и Зиниды, стремящейся принять в ней участие, автор в первом действии пьесы противопоставляет также маркированные образы Консуэллы и Безано. Согласно авторскому замыслу, героиня до появления в ее жизни Тота «находилась как бы во сне» [4, с. 537]. Однако вместе с героем, символично называющим Консуэллу царицей, в ее жизнь врывается и

враждебный ее природе мир с его «литературой, мифологией, орфографией» [4, с. 349]. Приемный отец нанимает героине учителя, стремясь разрушить бессознательную чистоту и цельность циркового мироощущения. Но если Консуэлла в первом действии пьесы еще не ощущает опасности, то ее напарника Безано, которого Тот сравнивает с греческим богом работы Праксителя, пугает дьявольское искушение любовью Зинаиды: «Я не люблю твоих глаз. Ты мне приказываешь глазами, чтобы любил тебя, а я не могу, когда мне приказывают. Я тебя боюсь» [4, с. 361].

Неомифологический подтекст, лежащий в основе как внутренней, так и внешней коллизии произведения, наложил отпечаток на все уровни хронотопа пьесы, потребовал предельного лаконизма и символичности сценической декорации в целом, и каждой детали интерьера – в частности. Действие всей пьесы происходит в одной и той же «...большой, даже огромной грязноватой комнате с оштукатуренными стенами» [4, с. 346]. Описание интерьера комнаты включает автоинтертекст «Жизни Человека», однако если там различные пространственные планы представляли собой символические вариации одного локуса-клетки, эксплицированного автором в прологе, то здесь разнообразные элементы интерьера («маленький письменный столик» папы Брике, «раздевальня для некоторых артистов», сваленный «хлам, какие-то поломанные золоченые стулья, декорации от пантомимы», собранные в рамках одного локуса, символизируют различные ипостаси жизни Человека в предельно сжатой, условной форме.

Кроме того, писатель вновь активно использует потенциал различных автоинтертекстуальных вариантов мифосимволического образа окна. Единственное окно, соединяющее комнату с открытым пространством, представляет собой традиционный для творчества писателя образ-ловушку, символизирующий иллюзорность любых попыток Человека обрести внутреннюю, духовную свободу: «Единственное окно куда-то во двор, свет мутен и слаб, так что и днем приходится зажигать электричество» [4, с. 346]. Ту же функцию выполняет и другой образ, символично объединяющий

мотивы света и тьмы: «В самом верху ряд небольших окошечек с запыленными стеклами: эти окна обращены куда-то внутрь цирка, и по вечерам, во время представления, ярко светятся, днем же темны» [4, с. 346]. Свет этих окон также оказывается призрачным, поскольку соединяет локус комнаты не только с чистотой и цельностью арены, но и с Хаосом партера.

Наряду с символикой хронотопа и интерьера, автор вновь обращается к характерной для условно-символических драм символике музыкального образного ряда, который, наряду со звуковыми, содержит и вербальные компоненты. Символично, что первыми появляются на сцене клоуны Тили и Поли, чей музыкальный аккомпанемент по ходу пьесы становится лейтмотивом, сопровождающим жизнь Человека и символизирующим различные ее этапы и ипостаси. Исполняемый в начале пьесы «на маленьких дудочках» марш муравьев служит иронической увертюрой к основному действию. Представляемые автором по ходу пьесы музыкальные образы символизируют не только характер того или иного персонажа, но и его неомифологическую знаковость. «Приятные, но мелкие» звуки марша муравьев сменяются сопровождающим номер Консуэллы и Безано танго, переводящим внешнюю коллизию пьесы в роковую, трагическую тональность. Согласно репликам Тили и Поли, рыжий лев Зиниды подпевает исполняемой клоунами мелодии из «Травиаты», а публике, заполняющей партер, они предлагают «сонату Бетховена на метле или Моцарта на бутылках» [4, с. 356]. Наконец, сопровождающий рождение номера Тота «весело-печальный мотивчик», наигрываемый на губах, сменяется похоронным маршем, звучащим вслед уходящему со сцены графу Манчини.

В лице же графа Манчини, барона Реньяра и появляющегося на сцене в финале второго действия Господина автор предлагает зрителю еще одну группу бесов – более низкого ранга. При этом Андреев демонстрирует идейно-смысловую однозначность этих персонажей и образа главного героя. Манчини, называющий себя отцом Консуэллы, видит в Тоте человека «своего круга», а Реньяру, намеревающемуся взять героиню в жены и

предчувствующему соперничеству, клоун «не нравится». В то же время амбивалентность, характерная для Тота, в образе Манчини интерпретируется автором сниженно-иронически. «Божественная» сущность персонажа проявляется лишь в том, что зачастую «все худое, острое лицо его собирается в гримасу сатира» [4, с. 347] (в греческой мифологии – похотливое, падкое на вино лесное божество, демон плодородия, существо с копытами и хвостом, тело которого покрыто шерстью).

При этом образ «дьявольской» игры в сознании графа сводится к элементарному подлогу (он сожалеет, что не может подменить бриллианты, присланные бароном в подарок Консуэлле), а внутренний хронотоп – к локасам тюрьмы, где он может оказаться за совращение девочек, и кухни, куда, по его мнению, его может не пустить выданная замуж Вероника. Во втором действии пьесы Андреев иронически обыгрывает автоинтертекстуальную сюжетную ситуацию мнимого происхождения героя (ср. «Черные маски»). Лжеотцовство Манчини стало не только частью его мелочной игры (персонаж пытается с помощью Консуэллы подороже продать свой титул), но и предметом гордости: «Мы слишком древни, мы слишком изящны, наконец, чтобы заниматься таким вульгарным делом, где каждый мужик сильнее нас» [4, с. 370].

Автоинтертекст «Черных масок» угадывается и в образе барона Реньяра. Согласно стартовой ремарке второго действия, «он тяжело смотрит на Консуэлле неподвижными, выпуклыми, паучьими глазами» [4, с. 363]. Учитывая, что в одной из реплик Тот сравнивает Консуэлле с Психеей, являющейся олицетворением души в греческой мифологии, образ маски паука со свирепым взглядом из условно-символической драмы Андреева проступает еще более явственно. Специфика претекста накладывает отпечаток и на мотивную конструкцию, используемую автором при создании образа барона – он варьирует мифосимволическую семантику мотивов смерти и безумия. Испытание любовью заставляет Реньяра задуматься о самоубийстве («А если я застрелюсь?»), а затем приводит к мысли о

сумасшествии: «Я, вероятно, сошел с ума, и меня надо отвести к доктору» [4, с. 364]. И на вопрос о природе любви, ставший ключевым для главных героев пьесы, автор дает ответ в точном соответствии с неомифологической ролью персонажа: «Кто поражает любовью человека – бог или дьявол? Меня поразила дьявол» [4, с. 364]. Изоморфность мотивов искушения, смерти и безумия автор еще раз демонстрирует в репликах Брике, сопровождающих номер Зиниды: «Она сошла с ума! Ее разорвут, Тот! Ее разорвут львы». Через мгновение он же замечает: «Что с публикой! Они все, как умерли, они не дышат» [4, с. 371].

Однако, несмотря на «чудо» (дрессировщице представляется, что ей удалось вызвать любовь зверей), искушение чужой любовью оказывается для Зиниды непосильной задачей. Она не может добиться любви «заблудившегося божка» Безано, который, по описанию Тота, «сам погружен в глубокий сон и ...никогда не найдет дороги на небо» [4, с. 376]. Подчеркивая экзистенциальный трагизм конфликта, Андреев использует автоинтертекст четвертого действия «Екатерины Ивановны», по-новому варьируя мифоэпические мотивы безумия и смерти, а также неомифологический подтекст. Подобно позирующей Коромыслову Екатерине Ивановне, Зинида, в соответствии с авторской ремаркой, имеет «вид пьяной вакханки или безумной» и похожа «на живую статую безумной победы» [4, с. 372]. Но стоит непокоренному героинею Альфреду покинуть комнату, как «Зинида точно гаснет: потухает улыбка, глаза, лицо бледнеет» [4, с. 372], а руки, по словам Консуэллы, становятся холодными, «как у мертвой» [4, с. 374]. Сцена логично завершается очередным «катанием», только на сей раз несостоявшуюся «богиню победы» символично увозит на автомобиле «мелкий черт» Манчини.

По замыслу автора, Тот также пытается пробудить в героине спящую богиню (во втором действии лже-отец сравнивает Веронику-Консуэллу с Венерой – богиней любви и красоты), причем по ходу действия возникает зыбкое, призрачное ощущение успешности этих попыток. В одной из

ремарок Андреев показывает, как в душе Консуэллы импульсивно вспыхивает бессознательное ощущение их «божественного» родства с Зинидой: «Консуэлла внезапным гибким движением бросается на колени перед Зинидой и целует ей руки, согревает их» [4, с. 373]. Этот пластический образ своеобразно предваряет болезненные процессы, порожденные в сознании и сердце героини гаданием Тота по ее руке. По словам самого писателя, «тот момент, когда она хочет припомнить свою родину, небо и не может, полон для нее величайшей скорби» [4, с. 537]. Автор не случайно использует в репликах Тота, «заклинающего» пробуждающуюся Консуэллу, мотивы, образы «руки бога, дарящего миру гармонию, свет и любовь» (Апполона), «голубого ладана», «молитвы гор» и «молитвы моря» [4, с. 377]. Речь, на наш взгляд, идет не о конкретном пространственном образе, а о мифосимволической прародине героини (напомним, что богиня Венера традиционно изображается входящей в море или выходящей из него). Тем самым Андреев не только максимально раздвигает временные и пространственные рамки хронотопа пьесы, но и привносит в пространственный образ трагическую семантику.

А. Хазен-Леве отмечает, что в мировой литературе (и, в частности, в поэзии Тютчева) море символизирует «текущую стихию» – посредницу «между небом и землей» [201, с. 696]. Но при этом «море сулит как возрождение, так и исчезновение, освобождение и смерть» [201, с. 692]. Семантически амбивалентным оказывается и представленный автором в диалоге Тота и Консуэллы образ сирен (пробуждающаяся Венера-Вероника «слышит» зовущие ее голоса), которые, являясь «воплощением архаического бессознательного» [201, с. 698], манят Человека в бездну. По замыслу Андреева, в этом диалоге к пробуждающейся «божественной сущности» героини устами Тота обращается вечный «древний» Хаос. Однако язык человеческого сознания (по определению самого автора, «внешнее случайное выражение» [4, с. 537] образа Консуэллы) вновь оказывается неспособным адекватно воспринять и выразить скрытую от Человека истину. Героиня, не

понимающая Тота, вопрошает: «Мне неприятно. На каком языке ты говоришь?» [4, с. 376]. В романе-мифе «Дневник Сатаны» Вандергуд-Сатана скажет, что известные ему тайны инобытия невозможно выразить на человеческом языке.

Музыкально-звуковой образ («На арене...музыка разражается бурным цирковым галопом») вновь служит символическим сигналом к очередной трансформации образа Консуэллы – пробуждению в стоящей «у врат вечности» [4, с. 375] героине не божественной, а человеческой сущности, которая согласно гаданию Тота, грозит ей смертью: «Богиня, ты не должна принадлежать земнорожденному! И если ты вздумаешь выйти за барона, то ты погибнешь» [4, с. 375].

По ходу пьесы трансформируется и роль самого Тота. В начале второго действия автор вновь имплицитно представляет зрителям дьявола-искусителя, продолжающего свою игру (Тот сравнивает Консуэллу и Безано с Евой и Адамом). В репликах, сопровождающих гадание, герой сначала именуется «переодетым старым богом, который спустился на землю для любви», затем – «богом, брошенным с вершины как камень» [4, с. 376]. Так символически многосоставный образ Тота приобретает неомифологические контуры образа изгнанного на землю Бога – падшего ангела – Дьявола. Более того, уже сам искушаемый любовью к Консуэлле, Дьявол-Тот «вочеловечивается» (подобно Сатане – Вандергуду), хотя и считает это безумием. По словам персонажа, боги тоже сходят с ума, «когда они наполовину люди» [4, с. 376]. Наконец, в финале действия образ неузнанной героиней Бога-Дьявола модифицируется в маску влюбленного шута, получающего «картонные» пощечины на маскараде у царицы (ср. образы шута Экко, осыпаемого ударами непрошенных гостей в замке души герцога Лоренцо из «Черным масок» и паяца, пораженного деревянным мечом из «Балаганчика» А. Блока). Экспрессивно-эмоциональная окрашенность возникающего в сознании героя образа игры-маскарада накладывает отпечаток на семантику лежащих в основе этого образа мифопоэтических

мотивов сна и смеха: «На мне маска, и мне смешно, как во сне. На мне маска, и я играю» [4, с. 366]. И все же именно через такой подтекст выявляется экзистенциальный, трагический характер внутренней коллизии пьесы.

Неомифологический подтекст также дает ключ к пониманию специфики образа Господина, появляющегося на сцене во втором и третьем действиях произведения. В заключительном диалоге второго действия драматург подчеркивает мифосимволическую окрашенность этого образа: Тот сравнивает собеседника с тенью, которую герой «не может потерять» [4, с. 379] (ср. образ черного двойника из «Балаганчика»). Помимо этого, Андреев насыщает диалоги Тота и Господина библейскими аллюзиями: в образе похожего на Тота сына угадывается кощунственная автоинтертекстуальная интерпретация образа Христа, искушенного в пустыне Сатаной (ср. «Мои записки»); в образе украденной Господином, наряду с женой и домом, книги Тота («тяжелой тарабарщине, в которой не доищешься смысла» [4, с. 383]) – недоступная для человеческого сознания, трагически сокрытая от него книга за семью печатями (Книга судеб).

В неомифологически амбивалентном образе Господина Андреев представляет зрителям «великого осквернителя... великого профанатора» [4, с. 383] «божественных» идей, который, вместе с тем, подобно Фоме Магнусу и его свите из «Дневника Сатаны», в дьявольской игре пошел дальше Сатаны. Если для Тота мир арены становится родным (по словам Манчини, он «положительно живет в цирке» [4, с. 386], а сам клоун в начале действия говорит: «Мой дом здесь» [4, с. 381]), то Господину, согласно авторским ремаркам, «здесь все ... кажется опасным и странным» [4, с. 380], «в этой атмосфере» он даже «затрудняется выразить... мысли» [4, с.382]. В репликах-рассуждениях персонаж очевидно оперирует неомифологическими пространственно-временными категориями. Описывая свой, украденный у изгнанного Бога-Тота мир, Господин замечает: «Везде вы, всюду вы – и никогда я один, никогда я сам и один,... я в моей голове, в моем несчастном мозгу, нахожу ваш образ» [4, с. 384]. Получив все, он, тем не менее,

опасается возвращения Тота «туда», откуда герой был изгнан, и желает его смерти: «Я поцеловал бы вам руку, если бы она стала... мертвая» [4, с. 385]. Однако сам Тот глумливо-иронически предрекает собеседнику встречу «в царстве небесном» [4, с. 387].

Так падший ангел приобретает черты преданного учеником и побиваемого толпой Христа. Сам герой называет Господина «публикой» в партере и видит в нем олицетворение безумия и хаоса толпы: «Ты – толпа. Живя мною, ты меня ненавидишь. Дыша мною, ты задыхаешься от злости» [4, с. 384]. Вновь демонстрируя трагизм внутренней коллизии Тота, автор пересекает мотивы безумия, игры и смерти. Господину представляется, что герой «сошел с ума», и Тот иронически-насмешливо подтверждает это. Господину вторит другой мелкий бес: Манчини также кажется, что Тот «нечисто играет» [4, с. 391]. В то же время самого Господина Манчини принимает за «могильщика, пришедшего получить заказ» [4, с. 387].

По мере приближения кульминации пьесы мотив смерти в сочетании с изоморфными ему образами приобретает характер лейтмотива. В диалоге с Тотом Господин замечает: «Смерть делает расстояние и приглушает память. Смерть... примиряет» [4, с. 385]. Манчини неожиданно задается вопросом, был ли когда-нибудь в крови стилет из его палки. Группа персонажей, заполняющих сценическое пространство третьего действия, приобретает в репликах графа очертания трагически хрупкого и уязвимого театра марионеток: актеров, которые ломают себе «или ноги, или спину», он сравнивает с «ломкими игрушками», а готовый к женитьбе на Консуэлле барон «висит...на тончайшей шелковой ниточке» [4, с. 393]. Боль, вызванная в душе Консуэллы гаданием Тота («чарами далеких звезд»), также порождает в ней вопрос о природе смерти. Наконец, в концовке третьего действия Тот призывает «спящего божка» Безано убить Консуэллу, взяв ее «на небо или к черту» [4, с. 396], или убить барона и спасти таким образом героиню.

Лейтмотивным по ходу пьесы становится полифоничный образ круга (цирковой арены). Если в первом действии он символизирует топос

дьявольской игры Тота, то в третьем действии сначала приобретает традиционную для творчества Андреева конфигурацию клетки, в которую заточена душа Человека (барон обещает сделать для Консуэллы собственный круг, по которому она сможет «скакать, сколько захочет» [4, с. 390]), затем – мифосимволического заколдованного круга, в котором находит свое трагическое воплощение не только пространственный, но и временной аспект хронотопа пьесы (ср. образ начертанного деревянным мечом круга в «Балаганчика»). Андреев таким образом снова подчеркивает трагическую бесконечность безуспешных попыток Человека, его души и мысли вырваться за предначертанные ему мирозданием рамки.

Безграничность внутреннего уровня хронотопа автор демонстрирует с помощью еще одного образа – пропасти-бездны: пытаюсь «вернуть образ... милостивой и прекрасной богини» [4, с. 394], Тот, согласно его реплике, «потерял свой крохотный разум», и «где-то в пропасти звучат его глупые» [4, с. 395] шутовские бубенчики. По ходу третьего действия драматург углубляет трагическую семантику хронотопа за счет использования автоинтертекстуального мифосимволического потенциала образов темного угла (темного перехода) ступенек, паутины. Отказывающийся вывести Господина из цирка (провести «туда») Тот сопровождает отказ репликой: «Осторожнее, ваше сиятельство, в темных переходах здесь встречаются такие ступеньки» [4, с. 387]. В финале действия герой заклинает Безано: «Спаси ее от паука! Или ты не видишь тенет, которыми затканы здесь все углы?» [4, с. 396]. Даже цветы, которые барон собирается подарить своей невесте, складываются в сознании одного из персонажей в образ паутины: «Зимние розы и паутина среди роз» [4, с. 390]. По ходу пьесы эта дьявольская паутина вокруг героини постепенно сжимается. Максимального напряжения действие достигает в лаконичном, предкульминационном диалоге Тота и барона, который завершается символическим музыкально-пластическим образом. Герой садится верхом на стул, «повторяя позу барона, и смотрит ему в глаза». В финале третьего действия искушаемые Консуэллой

персонажи, готовые, по их словам, не только «ждать», но и получать под звуки танго, «молча, сдвинувшись головами, смотрят друг на друга» [4, с. 398].

В заключительном, четвертом действии пьесы («Бенефис Консуэллы») автор несколько видоизменяет структуру сценографий, демонстрируя призрачность, уязвимость границ, разделяющих различные пространственные планы пьесы. Причем обращает на себя внимание даже не царящий в «цирковой комнате» большой беспорядок, нежели обычно», а в первую очередь, «большой букет огненно-красных роз, брошенный небрежной рукой» [4, с. 399] на столе. Таким образом, дьявольская паутина постепенно заполняет не только темные углы и выкупленный бароном партер циркового топоса, но и круг арены (Реньяр распоряжается усыпать его розами) и сценическая комната (ср. «Красный смех»). В сцене предсвадебного и предсмертного танца Реньяра и Консуэллы драматург символично сопрягает пространственные образы сценической комнаты и заколдованного круга. Согласно ремарке, барон «берет за руку Консуэллу и становится посреди очистившегося круга» [4, с. 409]. Подобная трансформация хронотопа, как в зеркале, отражается в системе персонажей и их мировосприятии. По ходу действия Тили «ходит, передразнивая Манчини» [4, с. 406], он же вместе с Поли, «копируя танец барона и Консуэллы, танцуют, не сходя с места» [4, с. 409].

Согласно репликам клоуна Джексона, в партере собрались «все какие-то бароны и египетские мумии», «идиоты», которые «положительно разучились смеяться», смотрящие на его «зад, как в зеркало» [4, с.404] (главной деталью сценического костюма персонажа является солнце «на зад»). Наконец, в реплике Брике возникает устойчивый образ железной решетки: «Будь я министром, я бы сделал железную решетку между нами и этими господами» [4, с. 405]. Ключевым элементом хронотопа «Тота», влияющим на структуру главных персонажей, становится пространственно-временной образ круга арены. В четвертом действии, помимо уже упоминавшихся

мифосимволических коннотаций образа круга, автор усложняет его структуру за счет ковра из огненно-красных роз. Как отмечал А. Хазен-Леве, для символизма характерна ассоциация «цветок» – «звезда», и эта ассоциация, по его мнению, – «тот самый цветочный ковер, который прикрывает космические бездны Ничто» [201, с. 599]. Кроме того, согласно наблюдениям исследователя, семантический диапазон красного цвета в символизме XX века достаточно широк: от «вызывающего цвета карнавального мира» и демонической женщины до цвета чистилища и «адского пламени» [201, с.476].

Опираясь на интертекст, Андреев, на наш взгляд, создает пространственно-временной образ, символизирующий границу между двумя представленными в пьесе мирами, между жизнью и сном. Leitmotivный же музыкально-звуковой контекст (в реплике одного из берейтеров автор использует образ «огненно-красного танго на огненно-красном ковре из зимних роз» [4, с. 399]) подчеркивает его трагический характер. Не случайно барон в четвертом действии предстает перед зрителями с «огненно-красной розой» в петлице, лепестки которой в сцене смерти Консуэллы он «молча обрывает...и бросает, придавливая ногой» [4, с. 415], а Тот появляется на сцене в красном костюме «цвета танго», который, по словам Брике, нужен ему «для новой шутки» [4, с. 403]. Автор, с одной стороны, демонстрирует изоморфность персонажей мифосимволическому пространственно-временному образу, а с другой – их неомифологическую полисемичность. На замечание Манчини о том, что Тот «весь горит, как черт в аду», вочеловечившийся герой отвечает: «Какой я черт? Я только бедный грешник, которого поджаривают черти» [4, с. 403].

По ходу заключительного действия пьесы образ границы, разделяющей цирковой микрокосм и макрокосм мироздания, претерпевает ряд трансформаций. В сознании Зиниды он приобретает облик цепей, которыми она приковывает себя к «этому», карнавально-цирковому миру, в одном из тостов Тота – «маленького расстояния, которое всегда остается между чашей

и устами» [4, с. 410], то есть ожидаемым и получаемым, жизнью и бессмертием.

Видоизменяется также конфигурация системы персонажей, причем это касается как внешнего, так и имплицитного ее уровня. Второму берейтеру скачущий «по шипам» Безано представляется гордым, «как сатаненок», а Джим в четвертом действии так характеризует его выступление: «Но он сам сошел с ума... Или у него крылья, как у бога?... Черт его возьми...» [4, с. 405]. Наконец, в заключительном действии пьесы автор трансформирует структуру образа главной героини, усиливая ее амбивалентность. Если в кульминационной сцене прощания он вновь обращается к мифосимволическому образу олицетворяющей душу человека Психеи (дирижер оркестра отказывается видеть в Консуэлле графиню и сравнивает ее с «легкокрылой феей» [4, с. 408]), то в одной из реплик Тота, рисующего перспективы замужества героини-богини, дьявольски маркированный образ паука сопрягается с пространственным образом арены: «Какие очаровательные паучата выведутся у этой пары... С лицом матери – Консуэллы и с нутром папаши-барона они смогут украсить любую арену» [4, с. 400].

Подчеркивая нарастающий трагизм коллизии «Тот – Консуэлла», Андреев в сцене прощания переплетает мотивы сна (сна богини), одиночества, смерти, смеха. Окруженной людьми героине кажется, что она «стоит одна», а окружающие персонажи прощаются с ней, как будто она «умирает» [4, с. 411]. Мотив смеха, несущий в начале четвертого действия ироническую экспрессивно-смысловую нагрузку («смех сатира» Манчини, которому все происходящее кажется «комедией»), в финале наполняется трагическим звучанием. Выпивший вместе с Консуэлкой отравленное им вино Тот обращается к героине: «Разве ты не слышишь моего смеха, Консуэлла? Здесь все смеются над тобой... Усни, моя дорогая...» [4, с. 413].

В том же диалоге комбинация мотивов находит итоговое воплощение в автоинтертекстуальном мотиве света-огня, сопровождающимся

пластическим решением. Тот, «подняв руки, напрягает все силы... как бы все выше поднимает... душу» Консуэллы и произносит: «Как тебе легко, как светло, сколько огней горит вокруг тебя... можно ослепнуть от света» [4, с. 414] (ср. образ огня в «Черным масках», «Анатэме»). В сцене смерти героини, являющейся развязкой внешней сюжетной линии, автор трансформирует и музыкально-звуковой ряд пьесы. На смену проходящего лейтмотивом через все четвертое действие (даже параллельно звучащему с арены вальсу) танго прощального номера Консуэллы приходит исполняемая клоунами «тихая и наивная песенка: тили-тили, поли-поли» [4, с. 413].

Замыкая ряд трансформаций внутреннего уровня хронотопа пьесы (Тот вновь обещает умирающей героине вечную жизнь, а в ее заключительных репликах божественный морской топос коррелирует с образом залитой светом-огнем арены), Андреев, тем не менее, снова предлагает зрителю открытый финал. Вместе с Тотом и Консуэллой «туда» (к божественному свету-огню) уходит и кончающий жизнь самоубийством барон (по словам героя, «барон... лопнул» [4, с. 416]). На наш взгляд, финальной репликой Тота автор вновь утверждает бесконечную во времени и пространстве повторяемость вечного трагического сюжета жизни Человека: «Ты так любил ее, барон?.. И ты хочешь обогнать меня и там? Нет! Я иду! И мы еще там поспорим с тобою – чья она навеки» [4, с. 416] (ср. последние слова Иуды Искарриота в одноименной повести).

Финальная сцена пьесы, как и все ее четвертое действие, автоинтертекстуально обнаруживая образный ряд «Жизни Человека» и ассоциации с «Иудой Искарриотом», вновь свидетельствует о том, что традиционная, характерная для большинства исследователей оценка произведения как драмы «панпсихе» представляется не совсем справедливой. На наш взгляд, следует говорить о некоем итоговом синтетизме художественной формы пьесы, аккумулировавшей элементы драм «панпсихе», условно-символической драматургии и прозы писателя.

4.4 «Реквием»

Анализ одноактных драм Андреева не входит в задачи данной работы, однако для «Реквиема» (1915) представляется целесообразным сделать исключение, поскольку большинство исследователей квалифицируют его как драму «панпсихе». В то же время, как полагает И. И. Московкина: «Контекст поздней прозы Андреева позволяет взглянуть на "Реквием" как на произведение, написанное в духе... постсимволизма (постмодернизма)» [144, с. 232]. Исследовательница отмечает, что «подзаголовок этой трагедии («Игра»), хронотоп («театр в театре», вокруг которого абсолютная «пустота»), подчеркнута условные, в большинстве своем автоинтертекстуальные, фигуры героев (Маскированный, Директор театра, Режиссер, Художник, Гордый человек – «движущийся манекен», Влюбленные, наконец, деревянные зрители), сюжет, воссоздающий итоги опустошения и умирания человеческой души – все это свидетельствует о зарождении постмодернистской эстетики» [144, с. 232]. Кроме того, она акцентирует внимание на традиционно важной роли интертекста и автоинтертекста в рамках жанровой структуры произведения: «Интертекст пушкинских "Маленьких трагедий" сопрягается здесь с автоинтертекстом (трагедии "Жизнь Человека", новелл-мифов "Три ночи", "Воскресение всех мертвых" и т.д.), усиливая игровое начало и увеличивая философский масштаб обобщения авторской концепции... "Реквиема" [144, с. 232]. Функции поэтики игры в пьесе исследовала Н. Эртнер. По ее мнению, игра в «Реквиеме» – категория универсальная, имеющая множество смыслов, структурирующая мотивы и лейтмотивы произведения» [212, с. 102].

Помимо важной роли поэтики игры в художественной структуре пьесы ученые отмечают также лежащий в ее основе традиционный для андреевской драматургии тип конфликта (человек и противостоящие ему законы мироздания, Судьба, Рок, Стена), представленный как внутренняя, нравственно-психологическая коллизия, запечатлевшая процесс

самопознания человека, постижения им смысла и цели жизни, потребовавшая адекватных жанрово-композиционных способов воссоздания.

Соглашаясь с такими интерпретациями «Реквиема», возможно предложить и иные ракурсы его рассмотрения. Прежде всего, это сопоставление «Реквиема» с незавершенной гаршинской драмой «Голоса», наброски которой не были известны Андрееву, но позволяют говорить об их типологическом сходстве. При этом в драмах и концепциях писателей очевидны и различия. Если Гаршин в финале приводил героя к осознанию счастья, смысла и цели жизни как стремления к Красоте, то, по Андрееву, человеческое сознание не способно проникнуть в суть процессов, происходящих как в нем самом, так и в душе Человека (ср. «Черные маски», «Мои записки»). При этом Гаршин добивался художественного эффекта условности сценического действия, погружая Человека в состояние сна. В «Реквиеме» же сценическая жизнь Человека (Директора театра) носит условно-игровой характер сама по себе, изначально (еще до начала запланированного «представления»).

В «Реквиеме» Андреев стирает грань не только между сознательным и бессознательным, но и между сном и реальностью, благодаря чему символическое начало подчиняет себе все элементы художественной структуры драмы. Действие происходит не просто как во сне, но, как подчеркивается в первой ремарке: «Все происходит в пустоте» [4, с. 472]. Нетрудно догадаться, что «пустота» в данном случае означает не только сценическое пространство драмы. Как и вся жанровая структура, это образ глубоко символичен. Автор первой же фразой вводит нас в «среду существования» человеческого сознания, неспособного вырваться за ее пределы. Вся образная система драмы зависает в этой пустоте, подобно заключительному монологу Директора. Мифосимволические мотивы пустоты, сна и смерти находят свое воплощение и в пространственном образе самого театра в театре, расположенного в «пустой» комнате «мертвого

дома», где «раньше была чья-то спальня», а теперь «только стена из старого кирпича отделяет...» героев «...от пустоты и ночи» [4, с. 476].

Если топос пустоты является в первую очередь мотивным атрибутом внешнего и внутреннего аспектов хронотопа пьесы, то лейтмотивы призрачности и смерти – ее системы персонажей. Согласно обстановочной ремарке произведения, «свет рампы отраженно падает на... мертвые румяные лица» деревянных зрителей, давая «...им призрак жизни» [4, с. 472]. Актеры, по мнению Маскированного, идут по сцене «странную, скользящую походкой, как призраки» [4, с.481]. Наконец, в соответствии с еще одной ремаркой, сам директор «очень бледен – почти как призрак» [4, с.483].

Мотив смерти (помимо уже упоминавшихся экспликаций) представлен в названии произведения и лежит в основе его сюжета. «Завтрашний спектакль, репетиция которого проходит перед глазами заказчика пьесы («Реквиема») – Некого в черном, знаменует грядущую смерть Директора театра (Человека) и всего рода человеческого (Апокалипсис) [144, с. 232]. Из реплик Директора зрители узнают о смерти его жены, детей, друзей (ср. «Жизнь Человека»). Все персонажи репетируемого спектакля должны умереть по ходу его действия, а лица актеров, согласно одной из ремарок, «мертвенны и странно неподвижны, как у трупов» [4, с. 480]. Наконец, в финальном монологе ожидающий представления Директор предполагает, что он «давно уже умер, а все это только грезы... мертвого мозга... или той пустоты, которую он населял» [4, с. 485].

«*Молчалив и темен*» [4, с. 472] режиссер дьявольского спектакля в спектакле (ср. Некто в сером и Некто, ограждающий входы). По мнению Его Светлости, в помещении театра «должно быть пусто и немо» [4, с. 477], как в сердце самого Директора. Обречены на немоту (молчание) не только бутафорские зрители, изоморфная им группа персонажей-статистов («десяток совершенно одинаковых, до смешного похожих людей с серыми, лишенными выражения лицами» [4, с. 482]), но и проходящие пред взором Маскированного актеры, представляющиеся Директору «процессией

безмолвных призраков» [4, с. 482]. Впрочем, сама Жизнь Человека в финальном монологе Директора приобретает мифосимволические образные контуры «моря молчания, пустынного моря тишины и безмолвия» [4, с. 486]. Таким образом, Андреев вновь приводит зрителей к традиционной для его творчества мысли о роковой неспособности человеческого сознания проникнуть в тайны бытия и адекватно выразить неподвластные ему истины Мироздания.

В то же время, жанровая специфика «Реквиема» предопределяет несколько иную, нежели в рассматривавшихся выше пьесах, природу действия и пространственно-временной символики. Сопоставление «Реквиема» с «Черными масками» обнаруживает в первой драме статичный тип коллизии. В этой «неподвижной» драме «нет событий, нет поступков, нет противостояния равноценных волей» [4, с. 70]. Человек, человеческое сознание и противостоящий ему Рок в ней как бы изначально признаются явлениями равноуровневыми и неравносильными. Таковыми они и остаются на протяжении всего спектакля. Единственное, на что оказывается способной опустошенная человеческая душа, – это беспомощный призыв о милосердии, обращенный в никуда.

Такая «статичная» одноактная пьеса не дает возможности для создания подвижного хронотопа, поэтому изначально он выстроен более причудливо, чем в предыдущих произведениях. Сценическое пространство разделено на три части: зрительный зал и сцену на сцене, в свою очередь поделенную пополам тонкой перегородкой. Здесь также сталкиваются более освещенные и менее освещенные подпространства. Однако все они, тем не менее, слишком хорошо видимы, чтобы в соответствии с андреевской концепцией служить пространственной оболочкой неких противостоящих Человеку космических сил. Шаг к разгадке пространственной символики драмы-мессы позволяет сделать анализ интерьера зрительного зала «маленького театра», заполненного грубо сколоченными куклами. Внешний пространственный план драмы явно носит бутафорский характер.

Истинный масштаб и глубину хронотопа Андреев задает с помощью уже упоминавшегося образа пустоты, в которой должно происходить действие. Кроме того, он вновь использует автоинтертекстуальный потенциал образов дома, заполненного пустыми, враждебными герою локусами-клетками (ср. «Мысль», «Собачий вальс»), дверей (множества невидимых глазу Директора дверей, через которые уходят в пустоту сначала Маскированный, затем – Режиссер), стены («стены из старого кирпича», отделяющей театр от «пустыни и ночи» [4, с. 476]). Именно эта зыбкая граница («Да, ночь проходит и сквозь камень» [4, с. 476]) позволяет понять глубину символики хронотопа драмы. Стремясь преодолеть «стену из старого кирпича», проникнуть во Вселенские пространство и время, человеческое сознание сталкивается с Роком (Его Сиятельство) и терпит крах.

Таким образом, Андреев, выстраивая своеобразный хронотоп, вновь смещает акценты с «панпсихического» на символическое образное начало и находит способы его воплощения. Чрезвычайно высока в «Реквиеме» и степень символизации музыкально-звуковой декорации. На смену музыкальной многослойности условно-символических драм, в пьесах «панпсихе» приходит относительная однородность. Однако символическая емкость музыкального образа от этого еще возрастает. Эта мелодия, звучащая в бутафорском театре, одна вмещает в себя и веселье, и печаль, и тоску, и «...смертное томленье, и ужас, и одинокий стон бесприютного ветра, и слабую мольбу о помощи» [4, с. 479]. Символизируя собой различные состояния человеческого духа и сознания, мелодия в то же время представляет собой ту экспрессивную образную нить, которая связывает различные пространственно-временные уровни драмы. Заглавная музыкальная тема пьесы вновь оказывается не чем иным, как символизируемой, перевоплощенной функцией сознания героя.

Палитра экспрессивно-символических сценических образов и мотивов андреевской драмы не исчерпывается ее музыкальной темой. И хотя в «Реквиеме» светозвуковая символика не столь динамична и многогранна, как

в условных пьесах, структурирована она, несмотря на лаконизм, достаточно любопытно. Отдельные участки пространства сцены, освещенные слабым светом нескольких лампочек, теряются во мраке и пустоте, окружая «подобие маленького театра». В этом призрачном свете даже зрители-куклы кажутся наблюдателю живыми. Все эти штрихи постепенно складываются в символический образ иллюзорной реальности. По ходу пьесы яркий направленный столб света последовательно вырывает из темноты отдельные элементы этой реальности, обнажая ее бутафорскую сущность. Этот же луч сопровождает фрагмент репетируемого спектакля, который можно было бы назвать и «Жизнь Человека», и «Жизнь души и сознания Человека», подчеркивая трагическую безысходность бытия и беспомощность человеческого сознания перед противостоящим ему Роком.

Глубину перспективы этого противостояния Андреев обеспечивает звуковой символикой: «...хлопает одна дверь, другая – и еще, словно их подхватывает ветер, и закрываются они с громким, все удаляющимся стуком» [4, с. 484]. Пространство, недоступное свету, оказывается доступным звуку. Однако Человек, замкнутый «...один в освещенном пространстве» [4, с. 485], не в силах проникнуть в пустоту Вселенной, окружающую «маленький театр». На крик о милосердии он «...ждет хотя бы эхо, но нерушимы молчание и мрак» [4, с. 486].

Изображая процесс умирания души и сознания Человека, Андреев традиционно углубляет масштаб коллизии за счет неомифологического подтекста, который, как и в ряде других произведений (ср. «Анатэма», «Мысль» и т.д.), имеет иронически кощунственную природу. На одну чашу весов символической антиномии Бог – Дьявол драматург помещает озвученный Художником образ обманывающегося господина Бога, который «зовет... на страшный суд» бутафорских зрителей театра и «впервые... в недоумении останавливается перед вопросом: кто они – грешники или праведники?» [4, с. 473]; образ немотствующего, обреченного на «театральную» смерть пророка; просвечивающий сквозь интертекст

«Маленьких трагедий» образ Христа, во имя (во изображение) которого приносится в жертву человеческая жизнь. Им драматург гротесково противопоставляет автоинтертекстуальную фигуру «осененного короной», всемогущего заказчика спектакля (Его Сиятельства), диктующего Человеку (Директору театра) «законы жанра». Углубляя таким образом трагизм внутренней коллизии пьесы, писатель вновь воссоздает трагедию экзистенциального одиночества Человека, обреченного на безуспешный поиск Истины, обратившись на сей раз к жанровой разновидности одноактной символично-«панпсихической» драмы, осложненной и элементами экспрессионизма и экзистенциализма. Такая одноактная драма, не повторяя сказанного во всех предыдущих пьесах Андреева, в предельно концентрированном, «сгущенном», виде подводила итоги его размышлениям о современном мире и человеке.

Таким образом, анализ поэтики драм Андреева 1910-х годов обнаружил, что, несмотря на оценки большинства исследователей и декларируемое самим писателем в «Письмах о театре» стремление к созданию принципиально новых, по сравнению с предыдущими пьесами, драматургических форм, он продолжал решать все ту же задачу художественного исследования процессов, происходящих в душе, сознании и подсознании человека, сходными художественными способами. Драмы «панпсихе», хотя и более четко обозначали психологические контуры коллизий, по-прежнему сосредоточивали основное внимание на «вечных», экзистенциальных, проблемах Жизни (Бытия) Человека.

В первую очередь об этом свидетельствует тип хронотопа, лежащий в основе новых пьес. Локальные рамки столовых, гостиных, спален, кабинетов, циркового закулисья, куда переносит действие Андреев, как показало исследование, представляют собой лишь пространственные вариации локусов как самых ранних драм, так и пьес 1900-х годов, инвариантом которых можно считать комнату, где проходит Жизнь Человека

в одноименной драме. В наибольшей степени подобная однотипность хронотопов обнаруживается в «Реквиеме», ставшем своеобразным итогом андреевских поисков в области драматургической формы.

Кроме того, в пьесах 1910-х годов (как и во всех предыдущих), помимо предлагаемого зрителю (читателю) закрытого (замкнутого) хронотопа устойчиво обнаруживается, а зачастую – доминирует, открытый «космический» хронотоп, приобретающий символические пространственные очертания петербургского топоса («Профессор Сторицын», «Собачий вальс» и др.), цирковой арены («Тот»), пустоты и ночи («Реквием»).

В таком, порождающем множество ассоциаций, хронотопе ключевую жанрообразующую и концептуальную роль по-прежнему играет внутренний, экзистенциальный, конфликт, реализующийся в подтексте сюжетных линий и опирающийся на мотивную и лейтмотивную, интертекстуальную и автоинтертекстуальную, неомифологическую образность. При этом важную роль продолжают играть и свето-цвето-музыкальные символические мотивы, как литературного текста драм, так и их паратекста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Смена исторических эпох на рубеже XIX и XX веков породила сложнейшие процессы в человеческом сознании, нашедшие отражение в культуре, искусстве, философии и, конечно, литературе начала века. Не остался в стороне от этих, зачастую трагических, процессов и Андреев. В письме по поводу одной из первых пьес, он так сформулировал главный предмет своего творчества – это «трагическое жизни, тоска о светлом, загадка жизни» [3, с. 486].

Осмысление истории и современного состояния изучения драматургии и прозы Андреева позволило выявить доминирующую до сих пор концепцию, согласно которой, писатель начинал как реалист, а затем превратился в модерниста. В драматургии это якобы было движение от первых реалистических драм к «условным» символично-экспрессионистическим драмам 1900-х годов, а затем к драмам «панпсихе» 1910-х гг. Причем каждый раз изменения в драматургических принципах Андреева, согласно большинству интерпретаций, имело скачкообразный характер. Осуществленное в работе исследование поэтики Андреевских драм позволило существенно скорректировать такие представления.

Анализ поэтики первых драм Андреева (двух редакций пьес «К звездам» и «Саввы») показал, что, как и в его ранних новеллах и повестях, сквозь, вроде бы, социально-психологические образы и вполне жизнеподобные бытовые детали просвечивают модернистские принципы организации художественного текста – неомифологизм, интертекстуальность, мотивность и леймотивность, значимость символической образности (в том числе, и цвето- свето- музыкальной), гротеск, ирония.

В поисках «отгадок» онтологических и экзистенциальных «загадок» художественными способами писатель (как и символисты) обратился к гносеологическим возможностям и образной символике мифа с его обобщающим характером, его космогенностью, необходимой для новых, заданных жизнью обобщений в условиях наличия в окружающем содержания, не поддающегося рационалистическому объяснению.

Разрушая «старые мифы» и стереотипы общественного сознания и создавая свои «новые мифы» о путях познания и преобразования мира и человека, в основу первых драм Андреев положил «космический» и «библейский» *хронотопы*, в контексте которых и внешнее, вынесенное за сцену *действие* (революция, анархический теракт), и философско-идеологические *диспуты* («разговоры») персонажей приобретали масштабность и высокую степень обобщения.

Благодаря *интертексту* (от мифов Древней Греции и библейских аллюзий до символистской литературы серебряного века и драматургии Чехова) и *автоинтертексту* (с богатой неомифологической семантикой, накопленной в прозе Андреева к моменту создания его первых драм), представленные в них пространственные модели (обсерватории – «храма разума», охваченного революцией города, монастыря, трактира, кладбища, большой дороги), лишь *имитировали* социально значимые локусы, а на самом деле представляли собой *мифопоэтические символы*.

Как показало исследование, в первых драмах Андреева интертекст являлся значимым организующим принципом не только хронотопа, но и всех остальных уровней их жанровой структуры: системы персонажей, предметного мира и т.д. Так, в «Савве» интертекстуальная маркированность системы персонажей предопределила характер внутренней (на уровне подтекста), неомифологической, коллизии и развивающегося на ее основе сюжета, являющегося, по сути, первым Андреевским драматургическим вариантом ремифологизирования и, одновременно, реинтерпретирования

Библейского текста. При этом уже в первых драмах Андреева важную роль стала играть авторская *ирония*.

Анализ поэтики первых драм Андреева обнаружил также чрезвычайно важную структурообразующую функцию мотивов и лейтмотивов, в которые он превращал мифологемы, образы-символы, интертекстуальные и автоинтертекстуальные образы, детали, сюжетные ситуации и др. Причем, эти мотивы функционируют, начиная с *заголовочного комплекса* (в названии драмы «К звездам», в *подзаголовке* «Саввы»: «Ignis sanat» – Огонь исцеляет), а затем как в *диалогах* персонажей (*литературном тексте* драмы), так и в *ремарках* (*паратексте*). Так, Андреев варьировал и реинтерпретировал семантику символических и неомифологических мотивов решетки, окна, лестницы, тьмы, света, пустоты, смерти и т.д., что и позволяло ему создавать оригинальный неомифологический подтекст.

Обнаруженные в первых андреевских драмах тенденции нашли свое естественное и вполне закономерное развитие в символично-экспрессионистических пьесах второй половины 1900-х годов (от «Жизни Человека» до «Океана») и, позднее, в драмах «панпсихе». При этом уже в так называемых условных драмах Андреев обогатил их художественную ткань новыми яркими красками.

Так, для формирования неомифологического уровня драм автор активно использовал семантический потенциал еще более емкого, нежели в ранних пьесах, хронотопа, интертекстуальных и автоинтертекстуальных мифосимволических мотивов, а также метатекстуальные возможности и художественный потенциал рамочного комплекса и декупажа.

Если в названия произведений («Царь Голод», «Черные маски», «Анатэма», «Океан» и др.) Андреев по-прежнему выносил их мифосимволические лейтмотивы, то *прологи* в «Жизни Человека» и «Царе Голоде» выполняли своеобразную *кодирующую функцию*. Заданные в них неомифологические модели хронотопа и мотивные комплексы варьировались во всех последующих *картинах* произведений. Функцию метатекста,

комментирующего действие, в этих пьесах играли *заглавия картин*, а также сливающиеся, согласно авторскому замыслу в некое *подобие античного хора «голоса»* мифосимволически маркированных групп персонажей (Старух, Гости, Соседей, Рабочих, Зрителей, Ученых).

Еще одним важным компонентом андреевских пьес становятся постановочные и лирические ремарки. Последние, по сути, являются полноценными художественными фрагментами (изоморфными соответствующим фрагментам лирической прозы Андреева), включенными в текст драм наряду с их динамическими частями. Таким образом, зритель (а в еще большей степени – читатель) получает достаточно однородную, оригинальную повествовательную ткань, в основе которой лежат одни и те же мотивы и мифопоэтические образы. Мотивный комплекс ремарок продолжает функционировать в диалогах и полилогах, воплощая драматический конфликт в действии, соприродном лирическому сюжету и подтексту в прозе Андреева. Эта особенность его драм может быть охарактеризована как их *эпизация и лиризация* (учитывая, что *проза Андреева была лироэпической*).

Об *эпизации* драм Андреева свидетельствует и тот факт, что в структурном членении ряда из них («Жизнь Человека», «Царь Голод» и др.) он начинает использовать *картины*. Ведь, как отмечал П. Пави, «структурирование по картинам не интегрируется в систему акт/сцена, которая скорее функционирует в плане действия и выхода/ухода персонажей... Картина же есть пространственная единица обстановки, характеристики среды, это тематическая, а не актантная единица,... картина – поверхность гораздо более широкая и с нечеткими контурами» [157, с.138].

Однако, несмотря на очевидную жанровую специфичность символично-экспрессионистических пьес Андреева, они, тем не менее, демонстрируют несомненную концептуальную и художественную преемственность с ранней драматургией писателя. Наиболее наглядно это проявляется на уровне системы персонажей, предельная обобщенность и обезличенность которых,

порой доходящая до схематизма, восходит к моделям первой незавершенной драмы «К звездам» (ср.: Он, Она, Первый голос, Второй голос и т.д.), модифицированным в условных драмах (ср.: Человек, Жена Человека в «Жизни Человека», рабочие, гости, ученые в «Царе Голоде» и т.п.). При этом, создавая подобную образную систему, драматург гораздо чаще прибегает к гротесково-экспрессионистическим приемам масочности, манекенности, к которым в ранних драмах он обращался лишь эпизодически.

С другой стороны, анализ жанровой специфики таких символично-экспрессионистических пьес Андреева, как «Океан» и «Черные маски», демонстрирует, что он предпринимал попытки исследования сложнейших процессов, происходящих в сознании, подсознании Человека, а также в недоступной разуму области бессознательного, нащупывая художественные основы продекларированного позднее в «Письмах о театре» и нашедшего сценическое воплощение в драмах 1910-х годов театра «панпсихе».

В пьесах писателя 1910-х годов на смену преимущественно открытому типу хронотопа символично-экспрессионистических драм вновь приходит характерный для ранней драматургии закрытый хронотоп, более адекватный новым художественным задачам. Однако Андреев остается верен своей трагической концепции: используя интертекстуальную и автоинтертекстуальную семантику пространственно-временных образов, он вновь подчеркивает не только неспособность персонажей преодолеть рамки локусов-клеток для достижения внутренней свободы, но и их трагическую разъединенность, экзистенциальное одиночество, заставляющее искать свободу в лабиринтах собственной мысли.

В частности, в целом ряде произведений («Профессор Сторицын», «Собачий вальс», «Мысль», «Екатерина Ивановна») он использует богатый интертекстуальный потенциал петербургского хронотопа, благодаря которому внутренние, казалось бы, сугубо нравственно-психологические коллизии героев обретают экзистенциальную и даже онтологическую значимость. Впрочем, в драмах «панпсихе» Андреев опирается на

имплицитную семантику не только неомифологического, но и экзистенциального уровня подтекста, также накладывающего отпечаток на все аспекты художественной структуры пьес, включая хронотоп, предметный мир, систему персонажей. В этом контексте характерную трансформацию претерпевает авторская интерпретация мифопоэтического мотива маски, являющегося важнейшим атрибутом системы персонажей андреевской драматургии.

На смену схематизму и гипертрофированной манекенности персонажей-масок «условных» драм пришла более глубинная, на уровне подтекста, гротесковость образов, в которых писатель сопрягает мотив маски с мотивами игры, двойничества, а также вновь обращается к традиционной для его творчества модели персонажей-зеркал, которые под разным углом отражают не только идеологические доктрины и поступки героев, но и состояние их деформирующегося сознания и психики. Таким образом, автор акцентировал внимание читателей и зрителей на центральной, внутренней коллизии своих драм.

Тем не менее, анализ поэтики драм «панпсихе» Андреева, включая одноактную пьесу «Реквием», являющуюся своеобразным итоговым синтезом его поисков в области драматургической образности, демонстрирует их очевидную идейно-художественную соприродность как ранним, так и символично-экспрессионистическим драмам второй половины 1900-х годов. Автор подчеркнуто варьирует в них изоморфные пространственные, временные, цветоцветовые и музыкальные элементы, типы персонажей. За счет использования драматургом (зачастую иронического и игрового) интертекстуальных и автоинтертекстуальных мифопоэтических реминисценций, аллюзий, расширяющих спектр ракурсов рассмотрения как сходных, так и различных сюжетных ситуаций и коллизий, достигается идейно-художественная глубина и полифонизм его драматургии.

Не случайно в большинстве «панпсихических» пьес писатель предлагал характерные для всего его драматургического и прозаического творчества

открытые финалы, в которых неразрешимость и трагизм экзистенциальной коллизии главных героев в рамках пьес сопрягалась с обозначением бесконечности перспективы противостояния Человека Мирозданию, Стене, Року, Хаосу и Смерти.

Все сказанное свидетельствует, на наш взгляд, о создании Андреевым уже в первых драмах оригинальной художественной модели, которая стала инвариантной и лишь варьировалась во всех последующих пьесах. Тип конфликта, лежащий в ее основе, а также все уровни ее структуры обнаружили модернистскую природу и изоморфизм с прозой Андреева.

Судя по всему, как в прозе, так и в драматургии писателя не было эволюции, а лишь менялись акценты в авторской концепции и варьировались соответствующие им художественные способы и формы изображения. В первых драмах было заложено все то, что затем лишь выявлялось, углублялось и становилось все более очевидным.

Предложенная нами характеристика «больших» драм Андреева позволяет органично вписать в контекст его драматургической системы и «комедийки» (драмы-миниатюры): «Любовь к ближнему» (1908), «Прекрасные сабинянки»(1911), «Честь»(1912), «Кающийся» и «Упрямый попугай» (обе – 1913), «Конь в сенате» (1915), «Монумент» (1916). Судя по результатам их исследования (Ю. Бабичевой, И. Московкиной, Т. Болдыревой), в них в миниатюре представлена та же инвариантная модель «новой драмы» (с ее неомифологизмом, интертекстуальностью и мотивностью), но с доминированием в ней иронии и пародийности.

Таким образом, Андреев создал свою модель «новой драмы» с множеством ее вариаций, высокую степень оригинальности и новаций которых ощущали, хотя зачастую и недооценивали его современники. Столетие спустя осуществленный анализ поэтики драм Андреева позволяет вписать их в художественную систему модернизма начала XX века, а также говорить о продуктивности Андреевской модели для последующего развития драматургии – от театра М. Булгакова до драматургии экзистенциализма

и театра абсурда, а затем и постмодернизма, что очерчивает горизонты дальнейшего исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айхенвальд Ю. И. Литературные заметки («К звездам») / Ю. Айхенвальд // Московский еженедельник. – 1906. – № 16. – С. 43–46.
2. Айхенвальд Ю. И. Леонид Андреев / Ю. Айхенвальд // Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд. – М., 1913. – С. 100–133.
3. Андреев Л. Н. Драматические произведения : в 2 т. Т. 1 / Л. Н. Андреев ; [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1989. – 526 с.
4. Андреев Л. Н. Драматические произведения : в 2 т. Т. 2 / Л. Н. Андреев ; [ред. кол. Б. Ф. Егоров, Г. А. Лапкина, В. М. Маркович, А. Б. Муратов и др.]. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1989. – 550 с.
5. Андреев Л. Н. Первая редакция пьесы «К звездам» / Л. Н. Андреев ; [публ. и коммент. Л. Н. Афолина] // Андреевский сборник : исслед. и материалы. – Курск, 1975. – Т. 37 (130). – С. 139–191.
6. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. Рассказы, 1898–1903 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1990. – 639 с.
7. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Рассказы. Пьесы, 1904–1907 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1990. – 559 с.
8. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. Рассказы. Пьесы, 1908–1910 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1994. – 655 с.
9. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 4. Рассказы. Роман. Пьесы, 1911–1913 / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1994. – 639 с.
10. Андреев Л. Н. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 5. Рассказы. Пьесы, 1914–1915. Сатирические миниатюры для сцены, 1908–1916 / Леонид

Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1995. – 511 с.

11. Андреев Л. Н. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6. Рассказы. Повести. Дневник Сатаны. Роман, 1916–1919. Пьесы, 1916. Статьи / Леонид Андреев ; [ред. кол. И. Г. Андреева, Ю. Н. Верченко, В. Н. Чуваков]. – М. : Худож. лит., 1996. – 720 с.

12. Андреев Леонид Николаевич : библиография. Вып. 1. Сочинения и письма / Институт мировой литературы РАН ; [сост. В. Н. Чуваков]. – М. : Наследие, 1995. – 272 с.

13. Андреев Леонид Николаевич : библиография. Вып. 2. Литература (1900–1919) / Институт мировой литературы РАН ; [сост. В. Н. Чуваков]. – М. : Наследие, 1998. – 608 с.

14. Андрущенко Е. А. «Безнадежный плач о Боге ...» / Е. А. Андрущенко // Драматургия / Д. С. Мережковский ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. Е. А. Андрущенко]. – Томск, 2000. – С. 5–63.

15. Андрущенко Е. А. Мережковский неизвестный : книга о Мережковском-драматурге / Е. А. Андрущенко. – Х. : Крок, 1997. – 495 с.

16. Андрущенко Е. А. Претексты драматургии Д. Мережковского // Властелин «чужого» : текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского / Андрущенко Е. А. – М., 2012. – С. 129–203.

17. Аникст А. А. Теория драмы на западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М. : Наука, 1988. – 505 с.

18. Аничков Е. «К звездам» Л. Андреева / Е. Аничков // Страна – 1906. – № 123. – С. 24.

19. Анненский И. Ф. Иуда, новый символ / И. Ф. Анненский // Книга отражений / И. Ф. Анненский. – М., 1979. – С. 147–152.

20. Анненский И. Ф. Театр Леонида Андреева / И. Ф. Анненский // Книга отражений / И. Ф. Анненский. – М., 1979. – С. 321–328.

21. Арабажин К. И. «Океан» : Новая трагедия Леонида Андреева / К. Арабажин // Южный край – 1910. – 8 окт. – С. 3.

22. Арабажин К. И. Леонид Андреев. Итоги творчества : лит.-критич. этюд / К. Арабажин – СПб. : Общественная польза, 1910. – 279 с.
23. Арабажин К. И. На грани двух миров : («Анатэма» Леонида Андреева) / К. И. Арабажин // Наша газета. – 1909. – № 74. – С. 3–4.
24. Аутлева З. А. Л. Андреев и В. Гаршин / З. А. Аутлева // Русская литература XX века. Советская литература. – М., 1975. – С. 219–232.
25. Афонин Л. Н. Леонид Андреев / Л. Н. Афонин – Орел : Орловское. кн. изд-во, 1959. – 224 с.
26. Афонин Л. Н. Первая редакция пьесы Леонида Андреева «К звездам» : Комментарии // Андреевский сборник : исслед. и материалы. – Курск, 1975. – Т. 37 (130). – С. 139–144.
27. Ачатова А. А. Драма Л. Андреева «К звездам» : (К вопросу о конфликте) / А. А. Ачатова // Ученые записки Томского университета. – 1975. – № 94. – С. 37–47.
28. [Б. П.] Новый театр / Б. П. // Московские ведомости. – 1909. – № 282. – С. 5.
29. Бабичева Ю. В. «Новая драма» в России начала XX века / Ю. В. Бабичева // История русской драматургии (вторая половина XIX – начало XX века: до 1917 г.). – Л., 1987. – С. 481–491.
30. Бабичева Ю. В. Богоборческая драма Леонида Андреева «Анатэма» / Ю. В. Бабичева // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Калуга, 1970.– Сб. 2. – С. 178–195.
31. Бабичева Ю. В. Два «представления» Леонида Андреева : К проблеме систематизации драматургического наследия / Ю. В. Бабичева // Проблемы реализма. – 1980. – Вып. 7. – С. 127–137.
32. Бабичева Ю. В. Драма Л. Андреева «Жизнь Человека» в контексте истории русского реализма начала XX века / Ю. В. Бабичева // Литературное произведение как предмет анализа. – Вологда, 1993. – С. 6–20.
33. Бабичева Ю. В. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции / Ю. В. Бабичева. – Вологда, 1971.– 183 с.

34. Бабичева Ю. В. Леонид Андреев в борьбе с «арцыбашевщиной» / Ю. В. Бабичева // Андреевский сборник : исслед. и материалы. – Курск, 1975. – Т. 37 (130). – С. 114–119.
35. Бабичева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века : учебн. пособие к спецкурсу / Ю. В. Бабичева; [науч. ред. Вавилова М. А.]. – Вологда : Вологод. гос. пед. ин-т, 1982. – 125 с.
36. Баранов И. П. Леонид Андреев как художник-психолог и мыслитель / И. П. Баранов. – К. : Изд. книжного магазина С. И. Иванова, 1907. – 85 с.
37. Баранов И. П. «Черные маски» Леонида Андреева : Трагедия герцога Лоренцо де Спандаро и «черные маски» / И. П. Баранов. – Киев, 1909. – 23 с.
38. Батюшков Ф. Д. «Жизнь Человека» Леонида Андреева / Ф. Д. Баранов // Современный мир. – СПб., 1907. – № 3. – Отд. 2. – С. 80–84.
39. Батюшков Ф. Д. Театральные заметки : «Дети солнца» и «К звездам» / Ф. Д. Батюшков // Мир Божий. – 1906. – № 7. – С. 21–23.
40. Беззубов В. И. Л. Андреев и Достоевский // Ученые записки Тартуского университета. – 1975. – Вып. 369 : Труды по рус. и слав. филол. – С. 86–125.
41. Беззубов В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма / В. Беззубов. – Таллин : Ээсти раамат, 1984. – 336 с.
42. Беззубов В. И. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898–1904 гг. / В. И. Беззубов, Л. С. Карлик // Ученые записки Тартуского университета. – 1979. – Вып. 491 : Труды по рус. и слав. филологии. – С. 59–83.
43. Белый А. Анатэма / А. Белый // Весы. – 1909. – № 9. – С. 103–106.
44. Бескин Э. Московские письма / Э. Бескин // Театр и искусство. – 1909. – № 41. – С. 700–703.
45. Блок А. А. Памяти Леонида Андреева / А. А. Блок // Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Блок. – Л., 1982. – Т. 5. – С. 54–61.

46. Блок А. Воспоминания о Л. Н. Андрееве / А. Блок // Книга о Леониде Андрееве. – Пг. ; Берлин : Изд-во З. И. Гржебина, 1922. – С. 11–15.
47. Богданов А. В. Между стеной и бездной : Леонид Андреев и его творчество / А. В. Богданов // Собрание сочинений : в 6 т. / Л. Н. Андреев. – . – М., 1990. – Т. 1. – С. 5–40.
48. Боева Г. Н. Идея синтеза в творческих исканиях Л. Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Галина Николаевна Боева. – Воронеж, 1996. – 18 с.
49. Болдырева Т. В. Типология культурных кодов в драматургии Л. Н. Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. «Русская литература» / Татьяна Владимировна Болдырева. – Самара, 2008. – 19 с.
50. Борисова Л. М. На изломах традиции : Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества / Л. М. Борисова. – Симферополь : Таврич. нац. ун-т им. В. И. Вернадского, 2000. – 220 с.
51. Боцяновский В. Ф. Оголители / В. Ф. Боцяновский // Око. – СПб., 1906. – 11 окт. (№ 33). – С. 3.
52. Боцяновский В. Ф. Леонид Андреев : критико-биограф. Этюды : С портр. и факсимиле Л. Н. Андреева / В. Ф. Боцяновский ; Изд. Т-ва «Литература и наука». – СПб. : Типо-литограф. «Герольд», 1903. – [4], 64 с.
53. Бройтман С. Н., Магомедова Д. М., Приходько И. С., Тмарченко Н. Д. Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века : Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук; [науч. ред. В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М., 2009. – С. 5–76.
54. Бугров Б. С. Комментарии / Б. С. Бугров // Пьесы / Л. Н. Андреев ; [сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. Б. С. Бугрова]. – М., 1991. – С. 643–668.

55. Бугров Б. С. Мятёжная душа / Б. С. Бугров // Пьесы // Л. Н. Андреев ; [сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. Б. С. Бугрова]. – М. , 1991. – С. 3–38.

56. Бугров Б. С. На путях отрицания реализма («Жизнь человека» и «Царь-Голод» Л. Андреева) / Б. С. Бугров // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Калуга, 1968. – Сб. 1. – С. 268–289.

57. Бугров Б. С. Философские трагедии Л. Андреева 1910-х годов и МХТ / Б. С. Бугров // Русская литература XX века. Дооктябрьский период : сб. ст. / [отв. ред. Карнов А. С.]. – Тула, 1975. – С. 95–118.

58. В. А. Л. Андреев. «Царь Голод» – представление в пяти картинах с прологом. Рисунки Е. Лансере. Изд. «Шиповник». СПб. / В. А. // Голос Москвы. – 1908. – 13 марта (№ 61). – С. 7.

59. Вологина О. В. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы XX века : (В помощь учителю) / Ольга Вологина. – Орел : Орловская литература и книгоиздательство, изд. Александр Воробьев, 2005. – 128 с.

60. Волховский К. Что такое «Черные маски» : (О драме Л. Андреева). / К. Волховский ; ред. П. Л. Плохов. – [Б. м.] : Сполохи, 1909. – С. 144–156.

61. [Габрилович Л. Е.]. О «Черных масках» / Галич Леонид // Театр и искусство. – 1908. – № 51. – С. 912–914.

62. Гальцева Л. А. Принципы художественного изображения действительности в повести Л. Андреева «Красный смех» / Л. А. Гальцева // Андреевский сборник : исслед. и материалы. – Курск, 1975. – Т. 37 (130). – С. 102–113.

63. Ганжулевич Т. Н. Русская жизнь и ее течение в творчестве Л. Андреева / Т. Н. Ганжулевич. – СПб. : Т-во «Издательское бюро», 1908. – 122 с.

64. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы : Очерки по русской литературе XX века / Б. М. Гаспаров. – М. : Наука, Вост. лит., 1993. – 304 с.

65. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – 2-е изд., доп.– М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).

66. Голотина Г. Первые драмы Леонида Андреева («К звездам», «Савва») / Г. Голотина // Ученые записки Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена. – 1968. – Т. 362. – С. 228–238.

67. [Голоушев С. С.] «Тот» Л. Андреева на сцене Драматического театра / Глаголь Сергей // Утро России. – 1915. – 28 окт. (№ 296). – С. 5.

68. Горький М. Леонид Андреев / М. Горький // Полное собрание сочинений : в 25 т. / М. Горький. – М., 1973. – Т. 16. – С. 313–357.

69. Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе / А. Л. Григорьев // Русская литература. – 1972. – № 3. – С. 190–205.

70. Гроссман Л. П. Беседы с Леонидом Андреевым / Л. П. Гроссман // Россия. – 1925. – № 4. – С. 242–251.

71. Гроссман Л. П. О трагизме и надрыве / Л. П. Гроссман // Одесские новости. – 1911. – 14 апр. (№ 8392). – С. 2.

72. Гужиева Н. В. Драматургия Леонида Андреева 1910-х годов / Н. В. Гужиева // Русская литература. – 1965. – № 4. – С. 64–79.

73. Гуревич Л. Драматургия Л. Андреева 1910-х годов / Л. Гуревич // Русская литература. – 1965. – № 4. – С. 64–80.

74. Давыдова Т. Т. Поэтика заглавия. Функция эпитафия / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин // Теория литературы / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М., 2003. – С. 204–213.

75. Джонсон И. [Иванов И. В.] «Царь Голод» / Джонсон И. // Киевские вести. – 1908. – 7 марта (№ 65). – С. 2. [Иванов И. В.] Л. Андреев о театре / Джонсон И. // Маски. – 1913–1914. – № 4. – С. 52–64.

76. Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма» (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») / Р. Джулиани // Леонид Андреев : материалы и исследования / [ред. В. А. Келдыш,

М. В. Козьменко] // Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. – М. : ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 415 с

77. Долгополов Л. К. Вокруг «детей солнца» / Л. К. Долгополов // М. Горький и его современники. – Л., 1968. – С. 98–102.

78. Долгополов Л. К. На рубеже веков / Л. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1977. – 336 с.

79. Дрягин К. В. Экспрессионизм в России : Драматургия Леонида Андреева / К. Дрягин // Труды Вятского педагогического института. – 1928. – Т. 3, вып. 4. – С. 1–84.

80. Дэвис Р. Леонид Андреев / Р. Дэвис ; [пер. с англ. А. В. Панкова] // История русской литературы XX век. Серебряный век / [под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда]. – М., 1995. – С. 379–389.

81. Дымшиц А. Л. О пьесах Леонида Андреева / А. Л. Дымшиц // Пьесы / Л. Н. Андреев ; [вступ. статья и общая ред. А. Дымшица] – М., 1959. – С. 5–21.

82. Ермакова М. Я. Проблема человека в творчестве М. Горького и Л. Андреева / М. Я. Ермакова // Горьковский сборник : (К 100-летию со дня рождения М. Горького). – Горький, 1968. – С. 176–189. – (Ученые записки Горьковского педагогического института ; вып. 110).

83. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М. : Наука, Вост. лит., 1994. – 428 с.

84. Заманская В. В. Л. Андреев: «у самого края природы, в какой-то последней стихийности» / В. В. Заманская // Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века : Диалоги на границах столетий : учеб. пособ. – М., 2002. – С. 110–142.

85. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.

86. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 383 с.

87. Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Артем Николаевич Зорин. – Саратов, 2010. – 32 с.

88. Иезуитова Л. А. «Преступление и наказание» в творчестве Л. Андреева / Л. А. Иезуитова // *Метод и мастерство*. – Вологда, 1970. – С. 333–346.

89. Иезуитова Л. А. «Собачий вальс» Л. Андреева : Опыт анализа драмы «панпсихе» / Л. А. Иезуитова // *Андреевский сборник : исслед. и материалы*. – Курск, 1975. – Т. 37 (130). – С. 67–90.

90. Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906) / Л. А. Иезуитова. – Л. : Изд.-во ЛГУ, 1976. – 240 с.

91. Икитян Л. Н. Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.02 «Русская литература» / Людмила Нодариевна Икитян – Симферополь, 2011. – 19 с.

92. Ильев С. П. Леонид Андреев и символисты / С. П. Ильев // *Русская литература XX века (дооктябрьский период)*. – Калуга, 1970. – Сб. 2. – С. 202–217.

93. Иоффе И. И. Культура и стиль : Система и принципы социологии искусства. Литература, живопись, музыка натурального, товарно-денежного, индустриального хозяйства / И. И. Иоффе. – Л. : Прибой, 1927. – 368 с.

94. История русской драматургии (вторая половина XIX – начало XX века: до 1917 г.) / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Л. : Наука, 1987. – 659 с.

95. История русской литературы: XX век: Серебряный век / под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. – М. : Прогресс : Литера, 1995. – 704 с.

96. Ищук-Фадеева Н. И. Репарка как знак театральной системы : К постановке проблемы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр. – Тверь, 2001. – Вып. 2. – С. 5–16.

97. Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Юлия Владимировна Кабыкина – М., 2009. – 20 с.

98. Карякина М. В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Мария Валерьевна Карякина – Екатеринбург, 2004. – 20 с.

99. Келдыш В. А. К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях) / В. А. Келдыш // Русская литература. – 1979. – № 2. – С. 251–280.

100. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века / В. А. Келдыш – М. : Наука, 1975. – 279 с.

101. Келдыш В. А. Леонид Андреев на рубеже 1890–1900-х годов и духовные искания времени / В. А. Келдыш // О «серебряном веке» русской литературы : Общие закономерности. Проблемы прозы / В. А. Келдыш ; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – М., 2010. – С. 378–400.

102. Кен Л. Н. «Поэма одиночества» Л. Андреева (к истории прочтения пьесы «Собачий вальс») / Л. Н. Кен // Русская литература. – 1991. – № 2. – С. 190–197.

103. Кен Л. Н. Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм / Л. Н. Кен // Научные труды Курского педагогического института. – 1975. – Т. 37 (136). – С. 44–46.

104. Кен Л. Н. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками / Людмила Кен, Леонид Рогов. – СПб. : КОСТА, 2010. – 432 с.

105. Кирсис С. С. Леонид Андреев и некоторые проблемы французского экзистенциализма / С. Кирсис // Ученые записки Тартуского университета. – 1983. – Вып. 645. – С. 109–120.
106. Клейн Г. Астрономические вечера / Г. Клейн ; [ред. К. П. Пятницкого]. – 3-е изд. рус. перевода, доп. – СПб. : Знание, 1900. – 448 с.
107. Козловский Л. С. «Океан» Л. Андреева / Л. С. Козловский // Жизнь для всех. – 1911. – № 3–4 (март–апрель). – С. 459–463.
108. Козловский Л. С. Леонид Андреев / Л. С. Козловский // Русская литература XX века, 1890–1910. – М., 2000. – Кн. 2. – С. 43–68.
109. Койранский А. «Екатерина Ивановна» / Александр Койранский // Утро России. – 1912. – 19 дек. (№ 292). – С. 5.
110. Койранский А. «Мысль» Леонида Андреева на сцене Художественного театра / Александр Койранский // Утро России. – 1914. – 18 марта (№ 64). – С. 5.
111. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX в. / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
112. Корнеева Е. В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Елена Валерьевна Корнеева. – Елец, 2000. – 22 с.
113. Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]. Братская могила. Леонид Андреев. Рассказы ; Л. Зиновьева-Аннибал. Трагический зверинец ; Тридцать три уroda. Сборник Знания XVI, «Ссылным и заключенным» (изд. «Шиповника») и многие, многие другие / Антон Крайний // Весы. – 1907. – № 7. – С. 57–63.
114. Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]. Разочарования и предчувствия (1910 год) / Антон Крайний // Русская мысль. – 1910. – Кн. 12. – Отд. 2. – С. 175–184.

115. Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]. Человек и болото / Антон Крайний // Литературный дневник (1899–1907) / Антон Крайний. – СПб., 1908. – С. 407–415.
116. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлия Кристева [Сост. тома : Г. К. Косиков; переводчики : Г. К. Косиков, Б. П. Нарумов; отв. ред.: Г. К. Косиков; художник : П. П. Ефремов]. – М. : РОССПЭН, 2004. – 656 с.
117. Кугель А. Р. Драматический театр // Новая Русь. – 1908. – № 111. – С. 5.
118. Кугель А. Театральные заметки / А. Кугель // Театр и искусство. – СПб., 1907. – № 9 (4 марта). – С.159–161.
119. Кугель А. Театральные заметки / А. Кугель // Театр и искусство. – 1909. – № 48 (29 нояб.). – С. 861–864.
120. Курганов А. В. Антропология русского модернизма: На материале творчества Л. Андреева, И. Анненского, Н. Гумилева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Алексей Витальевич Курганов – Пермь, 2003. – 24 с.
121. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту / Ефим Курганов; [ред. А. А. Пурин ; худ. В. А. Гусаков]. – СПб. : Изд-во журн. «Звезда», 2001. – 88 с.
122. Леонид Андреев: Материалы и исследования / РАН, Институт мировой литературы им. А. М. Горького ; [редакторы: В. А. Келдыш, М. В. Козьменко]. – М. : Наследие, 2000. – 415 с.
123. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; ИНИОН РАН. – М. : Интелвак, 2003. – 800 с.
124. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
125. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.

126. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1979. – 383 с.
127. [Любошиц С. Б.]. «Тот, кто получает пощечины» / Лукиан // Биржевые ведомости. – 1915. – 30 нояб. – № 15241. – С. 3.
128. Луначарский А. В. Тьма / А. Луначарский // Литературный распад : Критический сборник. – СПб., 1908. – Вып. 1. – С. 153–178.
129. Львов Як. «Екатерина Ивановна» в Художественном театре / Як. Львов // Обзорение театров. – 1912. – 21 дек. (№ 1946). – С. 13–15.
130. Львов-Рогачевский В. Л. Две правды : Книга о Леониде Андрееве / В. Львов-Рогачевский. – СПб. : Прометей, 1914. – 232 с.
131. [Ляцкий Е. А.] Литературное обозрение : II Сборник товарищества «Знание» за 1906 г. Книга XI. СПб., 1906 / Евг. Л. // Вестник Европы. – 1906. – № 8. – С. 831–838.
132. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века : Очерки / Д. Е. Максимов. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 406 с.
133. Мамай Н. Н. Художественно-философские идеи в драматургии Л.Н.Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Наталья Николаевна Мамай. – Тверь, 2001. – 19 с.
134. Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве) / Д. С. Мережковский // В тихом омуте : Статьи и исследования разных лет / Д. С. Мережковский. – М., 1991. – С. 12–39.
135. Мережковский Д. С. Ложный символизм : («Тот» Л. Андреева) / Д. С. Мережковский // Чернозем. – 1915. – 27 нояб. (№ 40). – С. 2.
136. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Ученые записки Тартуского университета. — 1979. – Вып. 459 : Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. – С. 76–121. – (Блоковский сборник ; вып. 3).

137. Михайловский Б. В. Творчество Л. Н. Андреева / Б. В. Михайловский // Русская литература XX века / Б. В. Михайловский. – М., 1939. – С. 319–332.
138. Михеичева Е. А. Творчество Леонида Андреева в контексте русской литературы начала XX века : учеб. пособие к спецкурсу / Е. А. Михеичева. – Орел, 1993. – 98 с.
139. Михеичева Е. А. Творчество Леонида Андреева: Особенности психологизма и жанровой модификации : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Екатерина Абдул-Маджидовна Михеичева – М., 1995. – 36 с.
140. Морозов М. Дьявол нашего времени / М. Морозов // Очерки новейшей литературы / М. Морозов. – СПб., 1911. – С. 54–66.
141. Московкина И. И. «Комедийки» Л. Андреева: интертекст и метатекст / И. И. Московкина // Творчество Леонида Андреева : современный взгляд. – Орел, 2011. – С. 16–22.
142. Московкина И. И. Библейские истины в диалоге литератур XIX и XX столетий: от Ф. Достоевского к Л. Андрееву и П. Лагерквисту / И. И. Московкина // Біблія і Культура : наук.-теорет. журн. – Чернівці, 2010. – Вип. 14. – С. 163–167.
143. Московкина И. И. Гоголевские координаты художественного мира одноактных комедий Л. Андреева («Монумент» и др.) / И. И. Московкина // Вісник Харківського національного університету. – 2009. – № 846 : Сер. : Філологія. – Вип. 56. – С. 87–91.
144. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И. И. Московкина. – Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 287 с.
145. Московкина И. И. Миф – пародия – анекдот в миниатюрах для сцены Л. Андреева («Прекрасные сабинянки» и др.) // Біблія і Культура: наук.-теорет. журн. – Чернівці, 2010. – Вип. 13. – С. 229–235.

146. Московкина И. И. Незавершенная драма В. М. Гаршина / И. И. Московкина // В мире отечественной классики. – М., 1987. – Вып. 2. – С. 344–361.
147. Московкина И. И. Поэтика рамочного комплекса в драмах Леонида Андреева / И. И. Московкина // Поэтика художніх форм у сучасному сприйнятті : наук. зб. – Одеса, 2012. – С. 129–137.
148. Муратова К. Д. Л. Андреев – драматург / К. Д. Муратова // История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX в. (до 1917 г.). – Л., 1987. – С. 511–551.
149. Неведомский М. Песни безвременья («Черные маски», «Дни нашей жизни» и «Мои записки» Л. Андреева) / М. Неведомский // На рубеже : критический сборник : (К характеристике современных исканий) / М. Неведомский. – СПб., 1909. – С. 267–301.
150. Негорев Н. Савва Антихристов / Н. Негорев // Театр и искусство. – 1906. – № 38 (17 сент.). – С. 583–585.
151. Неизданные письма Леонида Андреева : К творческой истории пьес периода первой русской революции / [вступ. ст., публ. и коммент. В. И. Беззубова] // Ученые записки Тартуского университета. – 1962. – Вып. 119. – С. 278–393.
152. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск / Д. П. Николаев. – М. : Худож. лит, 1977. – 358 с.
153. Овсяннико-Куликовский Д. Литературные беседы : «Анатэма» Леонида Андреева / Д. Овсяннико-Куликовский // Речь. – 1909. – 23 дек. (№352). – С. 2.
154. Овсяннико-Куликовский Д. Н. «Жизнь Человека» : (Заметки о творчестве Леонида Андреева) / Д. Н. Овсяннико-Куликовский // Собрание сочинений : в 9 т. / Д. Н. Овсяннико-Куликовский. – 2-е изд. – СПб, 1923. – Т. 5. – С. 157–171.

155. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературные беседы : («Савва», пьеса в 4 действиях Леонида Андреева) / Д. Овсяннико-Куликовский // Страна. – 1906. – 3 окт. (№ 176). – С. 2–3.
156. Осипов И. «Профессор Сторицын» : Драма Леонида Андреева на сцене Александринского театра / И. Осипов // Обозрение театров. – 1912. – 16 дек. (№ 1941). – С. 12–16.
157. Пави П. Словарь театра : [пер. с фр.] / Патрис Пави ; [ред. К. Разлогова]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
158. Пак Сан Чжин. Панпсихизм в драматургии Л. Н. Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Пак Сан Чжин. – СПб., 2007. – 16 с.
159. Пессимист [Швейцер В. З.]. Литературные заметки : Символизм прямых линий: «Царь-Голод» Представление в пяти картинах Леонида Андреева / Пессимист // Уральская жизнь. – 1908. – 5 апр. (№ 78). – С. 2.
160. Петрова Е. И. Проза Леонида Андреева : поэтика эксперимента и провокации : автореф. дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Екатерина Ивановна Петрова. – М., 2010. – 25 с.
161. Печенкина А. О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Александра Олеговна Печенкина. – М., 2010. – 26 с.
162. По Э. Полное собрание рассказов : [пер. с англ.] / Эдгар Алан По ; [изд. подготовили А. А. Елистратова, А Н. Николюкин]. – М. : Наука, 1970. – 799 с.
163. Полоцкая Э. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX века (Куприн, Бунин, Андреев) / Э. Полоцкая // Развитие реализма в русской литературе. – М., 1974. – Т. 3. – С. 148–164.
164. Поэтика : Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – 358 с.

165. Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века : Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / [науч. ред. : В.А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
166. Проц Д. Е. Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л.Н. Андреева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Дмитрий Евгеньевич Проц. – Орел, 2005. – 18 с.
167. Редько А. Е. Элегия Л. Андреева / Редько А. Е. // Русское богатство. – 1909. – № 4. – Отд. 2. – С. 173–183.
168. Рейснер М. Леонид Андреев и его социальная идеология: Опыт социологической характеристики / М. Рейснер. – СПб. : Посев, 1909. – 152 с.
169. Рейснер М. Пролетариат и мещанство : Две души русского народа в учениях Леонида Андреева и М. Горького / М. Рейснер. – Пг. : К-во И. Р. Белопольского, 1917. – 132 с.
170. Реквием : Сборник памяти Леонида Андреева. – М. : Федерация, 1930. – 282 с.
171. Рубан А. А. Специфика неомифологии ранней прозы Л. Андреева / А. А. Рубан // Вісник Харківського університету. – 1999. – № 488 : Сер. : Філологія : Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – С. 203–206.
172. Рубан А. А. Особенности малой прозы позднего периода творчества Л. Н. Андреева : новеллы с неомифологическим подтекстом / Рубан А. А // Славянский мир: письменность и культура : материалы XIX междунар. науч. конф. (24 – 25 мая 2010 г.) – Смоленск, 2011. – Т. 12. – С. 51–64.
173. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) : в 2 кн. / ИМЛИ РАН [Отв. ред. В. А. Келдыш]. – М. : Наследие, 2000–2001. – 2 кн.
174. Русский космизм : Антология философской мысли / [сост. С. Г. Семеновой, А. Г. Гачевой ; вступ. ст. С. Г. Семеновой ; предисл. к

текстам С. Г. Семеновой, А. Г. Гачевой ; примеч. А. Г. Гачевой]. – М. : Педагогика–Пресс, 1993. – 368 с.

175. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / М. Т. Рюмина. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 320 с.

176. Свербілова Т. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми в аспекті порівняльної поетики) : [монографія] / Тетяна Свербілова ; [наук. ред. Д. С. Наливайко]. – Черкаси : ТОВ «Маклаут», 2011. – 566 с. (32 др.арк.).

177. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

178. Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление / Т. И. Сильман // Науч. докл. высш. школы : Филол. науки. – 1969. – № 1. – С. 84–90.

179. Сливицкая О. В. «Повышенное чувство жизни» : мир Ивана Бунина / О. В. Сливицкая. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004. – 270 с.

180. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб. : Языковой центр СПбГУ, 1995. – 190 с.

181. Смоленский [Измайлов Л. А.]. Александринский театр : «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева / Смоленский // Биржевые ведомости. – 1915. – 28 нояб. (№ 15237). – С. 6.

182. Соболев Ю. «Реквием» Леонида Андреева : Театр имени Комиссаржевской / Юрий Соболев // Рампа и жизнь. – 1916. – № 52 (25 дек.). – С. 10–11.

183. Сухоруков В. А. Особенности поэтики драмы Л. Андреева «Савва» / В. А. Сухоруков // Русская филология : Украинский вестник : респ. науч.-метод. журн. – Х., 1998. – № 1–2. – С. 46–49.

184. Сухоруков В. А. Особенности художественного пространства в пьесах «панпсихе» Л. Андреева («Екатерина Ивановна» и «Профессор

Сторицын») / В. А. Сухоруков // Вісник Харківського університету. – 1992. – № 376. – С. 36–42.

185. Сухоруков В. А. Хронотоп «условных» драм Л. Андреева («Жизнь Человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Океан») и «идея бесконечного в искусстве» Д. Н. Овсяннико-Куликовского / В. А. Сухоруков // Вісник Харківського університету. – 1998. – № 411. – С. 250–256.

186. Татаринов А. В. Леонид Андреев / А. В. Татаринов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / [под ред. В. А. Келдыша]. – М., 2001. – Кн. 2. – С. 286–340.

187. Татаринов А. В. Формирование мифологического реализма в творчестве Л. Андреева (1898–1911 годы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Алексей Викторович Татаринов. – Уфа, 1996. – 20 с.

188. Творчество Леонида Андреева : исслед. и материалы / ред. кол. : Г. Б. Курляндская (отв. ред.), Л. А. Иезуитова, Е. М. Коньшев. – Курск : КГПИ, 1983. – 161 с.

189. Творчество Леонида Андреева: современный взгляд : (Материалы международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя, 28 – 30 сентября 2006 г.) / [ред. кол. : Михеичева Е. А., Ковалев П. А. (отв. ред.), Тюрин Г. А.]. – Орел : Картуш, 2006. – 198 с.

190. Театр парадокса : сборник / [сост. и авт. предисл. И. Дюшен]. – М. : Искусство, 1991. – 300 с.

191. Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века : Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика / В. Н. Терехина. – М. : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 320 с.

192. Топоров В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции / В. Н. Топоров // Балтославянские исследования. – М., 1984. – С. 164–185.

193. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс–Культура, 1995. – С. 575–622.

194. Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» / В. Н. Топоров // Петербургский текст русской литературы : избранные труды / В. Н. Топоров. – СПб. : Искусство–СПб, 2003. – С. 7–118.

195. Тютчев Ф. И. Стихотворения / Ф. И. Тютчев ; [сост., вступ. ст. и примеч. В. В. Кожина]. – М. : Сов. Россия, 1986. – 288 с.

196. Успенский Б. А. Поэтика композиции : Структура художественного текста и типология художественной формы / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 246 с.

197. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

198. Фриче В. М. Леонид Андреев: Опыт характеристики / В. Фриче. – М. : Типогр. Ф. Я. Бурге, 1909. – 76 с.

199. Фролов В. В. Трагические драмы Леонида Андреева / В. В. Фролов // Судьбы, жанров драматургии : Анализ драматических жанров в России XX века / В. В. Фролов. – М., 1979. – С. 155–175.

200. Хализев В. Е. Драма как род литературы : Поэтика, генезис, функционирование / В. Е. Хализев. – М. : Изд. МГУ, 1986. – 259 с.

201. Ханзен-Леве А. Русский символизм : Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. М. Ю. Некрасова]. – СПб. : Академический проект, 2003. – 816 с.

202. Ханзен-Леве А. Русский символизм : Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха]. – СПб. : Академический проект, 1999. – 512 с.

203. Чирва Ю. Н. Комментарии / Чирва Ю. Н., Чуваков В. Н. // Собрание сочинений : в 6-ти т. / Л. Н. Андреев. – М., 1996. – Т. 6. – С. 592–646.
204. Чирва Ю. Н. О «драме идей» Леонида Андреева : К столетию со дня рождения писателя / Ю. Н. Чирва // Театр. – 1971. – № 9. – С. 90–99.
205. Чирва Ю. Н. О пьесах Леонида Андреева / Ю. Н. Чирва // Драматические произведения : в 2 т. / Л. Н. Андреев. – Л., 1989. – Т. 1. – С. 3–43.
206. Чирва Ю. Н. Социально-философская драматургия Л. Н. Андреева 1905–1909 годов и проблема развития драматургии конца XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Юрий Николаевич Чирва. – Л., 1973. – 26 с.
207. Чуваков В. Н. Комментарии / В. Н. Чуваков // Собр.соч.: В 6-ти т. / Л. Н. Андреев. – М., 1990. – Т. 1. – С. 581–637.
208. Чуваков В. Н. Примечания / В. Н. Чуваков // Пьесы / Л. Н. Андреев. – М., 1959. – С. 555–590.
209. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1971. – 290 с.
210. Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький / К. Чуковский. – СПб. : Изд. Бюро, 1908. – 136 с.
211. Швецова Л. К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму / Л. К. Швецова // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. / АН СССР ИМЛИ им. А. М. Горького ; [отв. ред. Б. А. Бялик] – М., 1975. – С. 252–284.
212. Эртнер Е. Н. Поэтика «игры» в пьесе Л. Андреева «Реквием» / Е. Н. Эртнер // Эстетика диссонансов : О творчестве Л. Андреева. – Орел, 1996. – С. 102–104.

213. Эфрос Н. «Анатэма» в Художественном театре : (От нашего московского корреспондента) / Н. Эфрос // Речь. – 1909. – 4 окт. – С. 158–160.
214. Эфрос Н. «Мысль» в Художественном театре : (От нашего московского корреспондента) / Н. Эфрос // Речь. – 1914. – 19 марта (№ 75). – С. 2.
215. Ю. Петр. Глупый бес : («Анатэма» Л. Андреева) / Ю. Петр // Всемирная панорама. – СПб., 1909. – № 32. – (27 нояб.). – С. 1–3.
216. Armand D. «Анатэма» в театре «Артистического общества» / D. Armand // Тифлисский листок. – 1909. – 18 нояб. (№ 263). – С. 3.
217. Cymborska M. Problematyka historiozoficzna w dramacie Leonida Andrejewa «Car-Glód» / Maria Cymborska (Lublin) // Studia rossica poznaniensia. – Poznań. – 1973. — Z. 4. – S. 61–77.
218. Cymborska-Leboda M. Dramaturgia Leonida Andrejewa : Technika i styl / Maria Cymborska-Leboda. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe 1982. – 220 с.