

**Частное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Невский институт языка и культуры»**

*На правах рукописи*

**Боева Галина Николаевна**

**Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна:  
поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи**

**Диссертация**

на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Санкт-Петербург – 2016**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА I. Своеобразие картины мира в творчестве Леонида Андреева</b> ..	38
1.1. Леонид Андреев как писатель <i>fin de siècle</i> .....	39
1.2. «Изобразительный гипноз»: вербальное и визуальное в творчестве Андреева.....	65
1.3. Пространственные оппозиции в прозе и драматургии Андреева.....	92
1.4. Жизнестроительная практика модерна (дневники писателя, дом на Черной речке).....	132
<b>ГЛАВА II. Рецепция творчества Леонида Андреева современниками</b>	156
2.1. Противоречивость литературной репутации Леонида Андреева.....	156
2.2. Певец «ужасов» и «кошмаров».....	188
2.3. Реалист ли Андреев: правда и вымысел, факт и воплощение.....	205
2.4. Стратегии взаимодействия Андреева с читателем.....	225
2.5. «Вопрос пола» в творчестве Андреева (полемика вокруг «Бездны»)...	255
2.6. Леонид Андреев как «пародийная личность».....	275
<b>ГЛАВА III. Андреев в литературном процессе рубежа XIX-XX веков: взаимосвязи и влияния</b> .....	316
3.1. «Они несоединимы, но и немыслимы один без другого»: Леонид Андреев и Максим Горький.....	316
3.2. «Напрасно мы так уж его развенчали»: Андреев и Бунин.....	346
3.3. «...Так много есть общих точек, но и так много расхождений во всем»: творческие взаимосвязи Л. Андреева и Ф. Сологуба.....	360

3.4. «Он – футурист ( д о ф у т у р и з м а)»: творчество Андреева и художественная практика авангарда.....	379
3.5. Творчество Андреева в контексте западной литературы рубежа XIX-XX веков.....	394
3.6. Леонид Андреев и русско-еврейская литература.....	427
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>447</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>451</b>

## Введение

Фигура Андреева – одна из самых противоречивых в отечественном литературном процессе. Феноменальная популярность при жизни, причастность к ведущим литературным направлениям своей эпохи (реализм, символизм) и убедительное возвращение в «канон» русской литературы после десятилетий забвения так и не сделали его «безусловным классиком». Литературная репутация Андреева в сравнении с репутациями других писателей-современников, при всех трансформациях ее в прошедшем столетии, по-прежнему сочетает в себе взаимоисключающие характеристики и как будто подвергает сомнению сам факт значительности творческого наследия писателя. Отношение к андреевскому творчеству как к «некультурному» (во многом «перешедшее в наследство» от «эстетической критики»), в сочетании с действительно массовым успехом у современного ему читателя, настоятельно требует осмысления.

Эта настоятельность подтверждается тем, что в последние годы андрееведение стало одной из активнейших областей науки о литературе: выходят в свет тома академического собрания сочинений и писем Андреева, появилась первая научная биография писателя<sup>1</sup>. Оснащенные обширными комментариями, опубликованы его ранние и поздние дневники<sup>2</sup>; вышли несколько томов библиографических указателей<sup>3</sup>; регулярно выходят выпуски «Материалов и исследований» в ИМЛИ; проходят андрееведческие конференции на родине писателя в Орле, сопровождающиеся публикацией материалов; защищен ряд кандидатских и докторских диссертаций о творчестве писателя<sup>4</sup>. Наследие Андреева находится в фокусе внимания не

---

<sup>1</sup> Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: ООО «Издательско-полиграфическая компания «КОСТА», 2010.

<sup>2</sup> Андреев Леонид. Дневник (1914-1919): Заметки личного характера, для себя // Андреев Леонид. S. O. S.: Дневник (1914-1919); Письма (1917-1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918-1919). М.; СПб. ATHENEUM-ФЕНИКС, 1994; Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. / Подготовка текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), составление, вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. Научный редактор В. А. Келдыш. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

<sup>3</sup> Андреев Леонид Николаевич: Библиография / Институт мировой литературы РАН. М.: Наследие, 1995. Вып. 1: Сочинения и письма / Сост. В. Н. Чуваков, авторы приложения Р.Д. Дэвис и М. В. Козьменко; Леонид Николаевич Андреев: Библиография / Институт мировой литературы РАН. М.: Наследие, 1998. Вып. 2: Литература (1900-1919) / Сост. В. Н. Чуваков; Андреев Леонид Николаевич: Библиография / Институт мировой литературы РАН. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Вып. 2а: Аннотированный каталог Собрания рецензий Славянской библиотеки Хельсингского университета / Сост. М. В. Козьменко.

<sup>4</sup> Среди них отметим: Вологина О.В. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы конца XIX – XX веков: дис. ... к. филол. н. Орел, 2003; Карякина М.В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева: дис. ... к. филол. н. Екатеринбург, 2004; Петрова Е.И. Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации: дис. ... к. филол. н. М., 2010; Печенкина А.О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта. М., 2010; Икитян Л.Н. Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида

только российских, но и зарубежных исследователей – назовем Р. Дэвиса, способствующего введению в научный оборот архива Андреева в Лидсе (Великобритания), Б. Хеллмана (Финляндия), Л. Силард (Венгрия), С. Роле (Франция), Р. Джулиани (Италия) и др.. Обширный раздел второго «андреевского сборника» посвящен рецепции его творчества в разных странах мира (США, Болгарии, Франции, Польши, Финляндии, Англии, Венгрии, Китае, Израиле)<sup>1</sup>. Все сказанное свидетельствует о стабильном присутствии творчества писателя в актуальном научном пространстве.

Пьесы Андреева вернулись на современную сцену, и на подмостках Москвы, Петербурга, Ярославля, Орла и других городов России можно увидеть новые сценические версии знаменитых сто лет назад драм «Савва», «Жизнь Человека», «Анфиса», «Не убий», «Дни нашей жизни», «Екатерина Ивановна», «Мысль», «Тот, кто получает пощечины». К творчеству Андреева обращается и кинематограф, о чем свидетельствует появление в последние несколько десятилетий целого ряда экранизаций, в том числе анимационных версий<sup>2</sup>. Произведения Андреева постоянно переиздаются и отдельными изданиями, и в составе различных антологий и тематических сборников; некоторые рассказы писателя прочно вошли в «канон» школьной программы. Наконец, в 2013 году книга о Леониде Андрееве появилась в популярной серии «ЖЗЛ»<sup>3</sup>, что свидетельствует о массовости интереса к его творчеству.

Имя Андреева – одно из самых «валентных» при выстраивании различных параллелей, если понимать под «валентностью» максимально возможное количество научно корректных сопоставлений писателя с известными персонами из самых разных областей культуры. Спектр таких сопоставлений поражает широтой, а их основания и временные координаты – разнообразием: от философско-мировоззренческих до культурологических, от «золотого века» русской литературы до эпохи постмодерна. В качестве примеров приведем монографию Е.С. Панковой, в которой творчество Андреева прочитывается как часть мирового художественного наследия – от Гомера, Шекспира, Шиллера, Байрона, Диккенса – до Гончарова и

---

Андреева: дис. ... к. филол. н. Симферополь, 2011; Телятник М.А. Фельетоны Л.Н. Андреева в газете «Курьер» (1900–1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль. СПб. дис. ... к. филол. н., 2012; Назаров И.А. Художественное воплощение феномена безумия в творчестве Л.Н. Андреева: дис. ... к. филол. н. М., 2013.

<sup>1</sup> Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012.

<sup>2</sup> Обзор появившихся за последние годы экранизаций андреевских произведений содержится в следующих исследованиях: Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В. Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900-1910-х годов // Вестник С.-Петербург. ун-та. 2012. Сер. 15. Вып. 4. С. 149-163; Козьменко М. В. Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 1 (45). С. 272-276. Добавим, что в 2013 г. появился уже второй современный фильм по повести Андреева «Иуда» (реж. А. Богатырев, 2013).

<sup>3</sup> Скороход Н.С. Леонид Андреев. ЖЗЛ. Вып. 1431. М.: Молодая гвардия, 2013.

Тургенева<sup>1</sup>, а также книгу Е. А. Михеичевой, предлагающей – на самых различных основаниях – целый ряд сопоставлений Андреева с представителями русской и зарубежной литературы (М. Горький, Б. Зайцев, В. Соловьев, А. Чехов, Е. Замятин, С. Черный, А. Платонов, Ф. Кафка, Д. Андреев, Б. Пастернак и целый ряд писателей XX века)<sup>2</sup>. Творчество Андреева действительно вдохновляло многих писателей последующего времени<sup>3</sup>, а в симметричной ситуации рубежа XX–XXI веков, когда начался отсчет нового временного цикла, экспрессионистский опыт вновь оказался востребован в поэзии и прозе многих современных писателей: Т. Кибирова, В. Пелевина, В. Сорокина, З. Прилепина<sup>4</sup>.

Помимо читательского интереса и филологического подхода к наследию Андреева, все чаще к его творчеству обращаются при интерпретации многих явлений русской духовной жизни конца XIX – начала XX веков – переходного времени, когда культура стала, с одной стороны, зеркалом усложнившегося и взрывоопасного социума, а с другой, впитав и новые европейские идеи и концепции, продолжила религиозно-метафизическое самоопределение предшествующего столетия<sup>5</sup>. В этом духовные поиски Андреева оказались абсолютно в духе эпохи: писатель идеально совмещал в себе, казалось бы, несовместимое: интерес одновременно и к болевым точкам современности, будь то терроризм, русско-японская война или смертная казнь, – и к универсальным, вневременным проблемам; органичную вписанность в отечественную

---

<sup>1</sup> Панкова Е.С. Творчество Леонида Андреева и мировое художественное наследие (1892–1917). Монография. Орел, 2012.

<sup>2</sup> Михеичева Е.А. Леонид Андреев в контексте культуры XX века. Брянск, 2016.

<sup>3</sup> См.: Яблоков Е.А. О традициях Л. Андреева в творчестве М. Булгакова: (К постановке проблемы) // Традиции в контексте русской культуры: Сб. ст. и мат. Череповец, 1995. С. 142–145; Яблоков Е.А. Андреевские мотивы в творчестве М. Булгакова // Эстетика диссонансов. О творчестве Л.Н. Андреева. Межвузов. сб. науч. трудов к 125-летию со д. рожд. писателя. Орел, 1996. С. 31–36; Яблоков Е.А. Художественный текст и интертекст: Мотивы Л. Андреева в произведениях М. Булгакова // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. Вып. 3. С. 30–45; Баллонов Ф.Р. Литературные перекрестки и параллели: Леонид Андреев и Михаил Булгаков // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. С. 271–281; Смирнова Г.В. Леонид и Даниил Андреева. Миссии и судьбы // Там же. С. 204–209; Вацлавик А. К развитию русской психологической прозы – Л. Андреев – И. Бабель // Литературное наследие прошлого и современные славянские литературы. Прага, 1967. С. 9–45. С. 198–204; Геллер Л. Божественная гармония несвободы: Леонид Андреев и Евгений Замятин // Геллер Л. Слово – мера мира: Статьи о русской литературе XX века. М.: МИК, 1994. С. 97–102; Московкина И.И. «Дневник Сатаны» Л. Андреева в контексте неомифологии XX века // Эстетика диссонансов. С. 15–18; Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2005.

<sup>4</sup> Боева Г. Н. Об одной сюжетно-стилевой реминисценции: «дети-убийцы» у Л. Андреева («Красный смех») и З. Прилепина («Черная обезьяна») // Вестник СПбГУ. Серия 9. Востоковедение. Филология. Журналистика. 2014. № 4. С. 5–13.

<sup>5</sup> См., например, диссертацию о творчестве Андреева: Демидова С.А. Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: дис. ... канд. филос.н. М., 2008.

классическую традицию (философичность, психологизм, экстатичность духовных поисков, проповеднический пафос высказывания) – и стилевое новаторство, предвосхищающее многие направления современной литературы. Поистине Андреев был «речевым самописцем» эпохи кризиса, «проговаривающим» все самое болезненное и актуальное для человека своего времени<sup>1</sup>.

Современные исследователи творчества Андреева (Л.А. Иезуитова, В.А. Келдыш, Л.Н. Кен, М.В. Козьменко, Е.А. Михеичева, И.И. Московкина, Л.И. Шишкина, Ю.Н. Чирва и др.) не ограничиваются литературоведческим анализом его произведений, а стремятся поместить их в максимально широкий культурный контекст. Не раз предпринимались попытки соотнести прозу и драматургию Андреева с отдельными философскими учениями – прежде всего Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, влияние которых на мировоззрение писателя не подлежит сомнению и им самим не раз декларировалось<sup>2</sup>.

В данном аспекте примечательна предпринятая в монографии Л. И. Шишкиной интерпретация творчества писателя как явления культуры XX века<sup>3</sup>. Основные положения книги убедительно демонстрируют, что художественная философия андреевской прозы не только является неотъемлемой частью русской культуры, но и предвосхищает многие социальные, психологические, философские и культурологические концепции последующего времени.

Произведения Андреева рассматривается Шишкиной в контексте культуры всего прошедшего столетия. Так, исследуемые Андреевым проблемы соотношения в современном человеке природного и культурного начал («Бездна»), индивидуальной воли человека с управляющим его жизнью «роком» («Жизнь Василия Фивейского») сопрягаются с ключевой оппозицией историко-культурного процесса – *природа – культура*, отразившейся и в трудах В. Бехтерева о биосоциальности человека, и в теории З. Фрейда. Следуя данной логике, предложенная Ницше формула культуры как «тонкой яблочной кожуры вокруг бушующего хаоса», полагает

---

<sup>1</sup> Образ взят из названия статьи: Нечаенко Д.А. «Речевой самописец» интеллигентской смуты («Черный ящик» снов Л. Андреева) // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы международ. науч. конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. Орел: ПФ «Картуш», 2006. С. 43-57.

<sup>2</sup> Ключ Э. Ницше в России: Революция морального сознания / Пер. с англ. Л.В. Харченко. СПб.: Гуманит. агентство «Акад. проект», 1999; Вологодина Т.Л. Философский контекст прозы Л. Андреева: (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): дис. ... канд. филол. наук. Вильнюс, 2004; Келдыш В. А. Леонид Андреев на рубеже 1890-1900-х годов // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 378-400; Козьменко М. В. Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева: К проблеме корреляции философской и художественных картин мироздания // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2010. № 6. С. 21–30.

<sup>3</sup> Шишкина Л.И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века: Монография. СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009.

автор монографии, может послужить эпитафией к скандально знаменитому рассказу Андреева «Бездна», а шопенгауэровский «трансцендентный фатализм» позволяет в ином свете увидеть трагедию сельского священника Фивейского.

Рассказ Андреева «Красный смех» (1904), один из первых экспрессионистских текстов в мировой литературе, возводится исследователем к центральному пророчеству шпенглеровского «заката Европы» – крушению европейской гуманистической парадигмы, вступившей на своем завершающем, цивилизационном витке эволюции в период самоистребления<sup>1</sup>. Целый ряд произведений Андреева о бунте и терроризме: «Губернатор» (1905), «Савва» (1906), «Тьма» (1907), «Рассказ о семи повешенных» (1908), «Царь Голод» (1908), «Сашка Жегулев» (1911), – интерпретируется автором монографии как проявления русского религиозного сознания, в котором образ революционера / террориста мифологизируется и переосмысливается в свете христианской идеи жертвенности. Обращаясь к произведениям Андреева, в которых он запечатлел противоречие между высотой помыслов революционеров и ужасом их «практики», Шишкина делает заключение о роли мифов в коллективном сознании и проецирует ситуацию начала XX века на следующий рубеж столетий.

Рубеж веков XIX – XX веков – время сосуществования в литературе самых разных школ, течений и направлений. Пытаясь понять место Андреева в современном ему литературном процессе, прежде всего приходится констатировать настойчиво артикулируемое критиками той поры, а затем активно поддержанное литературоведением представление о творчестве писателя как о феномене «промежуточной природы». Так, В.А. Келдыш определяет «многообразные и многочисленные переходные состояния, порожденные чрезвычайной полиморфностью художественного развития», в качестве «одной из характерных примет искусства слова конца XIX – начала

---

<sup>1</sup> Именно так воспринял образ “красного смеха” А. Белый: «Грозно вырос призрак монгольского нашествия. Над европейским человечеством пронесся вихрь, взметнул тучи пыли. И стал красен свет, занавешенный пылью: точно начался мировой пожар. Еще Ницше накануне своего помешательства предвидел всемирноисторическую необходимость всеобщей судороги, как бы гримасы, скользнувшей по лицу человечества. <...>

<...> Призрак будет смеяться. И “красный смех” его подожжет вселенную. Светопредставление для ослепленных ужасом – ведь оно только мировой “красный смех” ужаса.

Упрекают Л. Андреева в субъективизме: вместо того чтобы описывать массовое движение войск или бытовую картину войны, он будто грезит, но в этом его проникновение в современность» (Белый А. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., поел, и комм. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 479-480).

XX столетия в литературе разных стран»<sup>1</sup>. Творчество Андреева – в этом ряду.

Описывая литературную ситуацию рубежа XIX-XX веков с точки зрения семиотики<sup>2</sup>, противоречивость и антиномичность различных составляющих литературы этого периода можно расценить как проявление в культуре законов биполярности семиотической системы. В самом деле, все литературные феномены порубежного времени можно представить в виде системы оппозиций: элитарное – массовое; массовое – авангардное; классическое – неклассическое; идеологическое – развлекательное и т.д. Богатство и разнообразие литературного процесса рубежа веков, таким образом, можно интерпретировать, по Ю.М. Лотману, как богатство культурных кодов, динамичную работу семиотического механизма.

В координатах семиотики можно наметить и интеграционные механизмы пестрого литературного процесса рубежа веков: метаязыковое описание и взаимопроникновение культурных языков (то, что Лотман называет их «креолизацией»)<sup>3</sup>. Метаописание на рубеже веков, безусловно, выполняет критика, чей авторитет в отечественном литературном мире по-прежнему необычайно высок. Второй интеграционный механизм, обеспечивающий единство литературного процесса, связан именно с литературными феноменами «промежуточной» природы. И среди них самой яркой фигурой, безусловно, был Леонид Андреев, чей опыт красноречивее других запечатлел данную тенденцию. Его творчество отражает практически все оппозиции, существующие в литературном процессе эпохи рубежа веков, оно живое воплощение «креолизации» культурных кодов.

Итак, **актуальность настоящей работы** обусловлена необходимостью исследования творчества Андреева в контексте культуры рубежа XIX – XX веков, поскольку именно сложностью и противоречивостью последней во многом обусловлены и своеобразие его творчества, и неоднозначность восприятия произведений писателя современниками. Кроме того, существует настоятельная потребность выработки адекватной методологии анализа многих синтетических феноменов «серебряного века»: «динамика взаимодействия русской словесности рубежа XIX – XX веков с иными искусствами – одна из самых перспективных тем, открывающая новые пути научного поиска»<sup>4</sup>.

#### **Степень разработанности темы исследования.**

---

<sup>1</sup> Келдыш В.А. К проблеме литературных взаимодействий в конце XIX – начале XX века (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях) // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 332

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Феномен культуры // Лотман Ю.М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2009. С. 42.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.

<sup>4</sup> Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 241.

**Первое.** Разговор о творчестве любого писателя, от которого мы отделены как минимум столетием, предполагает совмещение двух взглядов на его творчество – синхронного и диахронного. И в отечественном литературоведении существует концепция, которая помогает бесконфликтно сочетать оба этих взгляда на литературный феномен. Она восходит к теории литературных репутаций И.Н. Розанова, выдвинутой им в конце 20-х годов прошлого века<sup>1</sup>, и работам о литературном факте, литературном быте и литературной эволюции Б.М. Эйхенбаума, Б.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, Н.А. Богомолова, А.И. Рейтблата, Т.А. Никоновой, М.М. Голубкова и других филологов.

Такой *репутационный* подход особенно актуален применительно к феноменам культуры отечественной, представляющей собой череду сломов, реформ и насильственных взрывов (не только «культурных», о которых пишет Ю.М. Лотман). Все репутации и каноны в российской культуре на протяжении хотя бы двух последних столетий были не раз пересмотрены в соответствии с новыми вызовами времени, да и сама культура прошла путь от литературоцентричности – через тотальный идеологизм – к постмодерности. В пантеоне отечественных классиков любая фигура предстает как величина не абсолютная, но относительная, иногда – пограничная, иногда – десакрализованная, и всегда – как претерпевшая непростую эволюцию в академическом литературоведении и сознании читателя. Литературная репутация Андреева также претерпела радикальные изменения: после ошеломительной популярности – посмертное забвение, и только с 50-х годов – возвращение к читателю сначала отдельными изданиями сборников произведений, а потом собраниями сочинений.

Благодаря промежуточности положения в современном ему литературном процессе, а также вследствие сознательности выстраиваемой им писательской стратегии, литературная репутация Андреева так или иначе отразила все социокультурные процессы и особенности своей эпохи: новые рекламно-издательские и рыночные стратегии, социальную стратификацию, полимерность русской культуры эпохи рубежа XIX – XX веков.

**Второе.** Особенно значим для русской культуры диалог, который вот уже несколько столетий ведут «петербургский» и «московский текст», принципиально ориентированные и друг на друга<sup>2</sup>. Принадлежность литератора к той или другой столице во многом определяет его «социальное лицо», эстетическую ориентацию и самый дух творчества, влияет на формирование литературного имиджа и восприятие современниками.

---

<sup>1</sup> Розанов И.Н. Литературные репутации / И.Н. Розанов. М.: кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928. 147 с.

<sup>2</sup> См. работы В.Н. Топорова о «петербургском тексте»; Москва и «московский текст» русской культуры: сб. статей / Отв. ред. Г.С. Кнабе. М., 1998. А также: Москва – Петербург: pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: Антология / Сост. К.Г. Исупов. СПб, 2000; Москва в истории и литературе / Сост. М. Коваленский. М., 1916 (большая часть сборника перепечатана в издании: Московский летописец. Сб. Вып. 1. М., 1988).

Литературное поведение (в тыняновском смысле – как факт литературы), литературная репутация, собственная личностная и писательская идентификация во многом диктуются приобщенностью к тому или иному «тексту»: «московскому» и «петербургскому», – в свою очередь, находящимся в сложной соотнесенности с провинциальным пространством или его частными локусами. «Московское» / «петербургское» – национальное проявление культурного бицентризма, во французской литературе выразившегося, к примеру, в «диалоге» Парижа и провинции, в немецкой – Берлина и Мюнхена.

Изучение пространства как универсальной текстовой категории подразумевает исследование трех конститутивных для поэтики русской прозы топосов: провинциального, петербургского и московского. Творчество Андреева в данном аспекте представляется чрезвычайно репрезентативным, поскольку в нем находят отражение все три. Кроме того, Андреев был наделен необыкновенно острым ощущением *места, пространства*, что воплощалось и в его текстах, иногда весьма топографически конкретных, наполненных орловскими, московскими, петербургскими реалиями, и в дневниках и письмах. Исследование этого аспекта прозы и драматургии Андреева может привести к интересным выводам о своеобразии места писателя в культуре и литературе рубежа веков и своеобразии восприятия его современниками.

**Третье.** Исследование андреевского творчества невозможно без анализа многих литературных и социологических процессов, имевших место в России начала века: изменений на издательском рынке, появления феномена «массовой литературы», во многом живущей рефлексами «высокой культуры», а также активным вторжением в сферу литературных отношений рекламы и связанных с этим новых способов взаимодействия писателя, критика и читателя. Читатель эпохи рубежа веков, во всей полноте его психологического, культурного и образовательного облика, заслуживает особого внимания. Особенно важно проследить взаимосвязь писателя и читателя применительно к Андрееву, который был крайне озабочен приемом своих произведений у публики, вел «альбомы» с вырезками критических отзывов о своих произведениях, неизменно отвечал на читательские письма, давал интервью, делился планами. Заметим, что «литературный культ», зародившийся одновременно с фигурой «модного автора», сам по себе уже вовсе не сугубо литературное явление, а явление дискурсивное: механизм формирования культа не выводится из одних только индивидуальных качеств автора или производимых им текстов – гораздо важнее отношения, в которые они вступают с культурной средой и в которые с ними вступает читатель.

«Случай Андреева» наглядно демонстрирует сложное взаимодействие между понятиями «классика» и «массовая литература». Именно к концу XIX века стал ощутим кризис классики, которая, хотя и продолжает восприниматься как «ядро» культуры, имеющее ценность для всех,

существует рядом с «новым искусством» и «массовой культурой». Причем последняя оппозиционна классике на двух разных основаниях: адресованное «культурному» меньшинству – адресованное демократическому большинству; эстетически новаторское – эстетически вторичное.

Классикоцентричность в виде почитания литературы уходящего «золотого века» становится уделом школы, и формула Дидро «классика – это то, что изучается в школе», материализуется буквально. Современный же литературный процесс эпохи российского *fin de siècle* представляет собой экспериментальное поле с непрописанными правилами, где каждый творец реализует свою собственную, не запатентованную культурной традицией, а часто и нацеленную на демонстративный коммуникативный разрыв, эстетическую программу. Примечательно, что на коммуникативный разрыв с традицией в собственном же лице идет единственный бесспорный из «живых классиков» рубежа веков – Л. Толстой, отказавшийся от прежнего творчества и перешедший на новые эстетические позиции.

Одновременное присутствие в литературе романов А. Вербицкой, Е. Нагродской и произведений «современных модных авторов», как русских (поэты-символисты), так и зарубежных («скандинавцы», «молодые венцы» и представители других европейских литератур) изменило культурную ситуацию. Как следствие размылись эстетические критерии и пошатнулся авторитет «классика» – возникли новые кумиры: «модный автор» (в дальнейшей проекции – «культовый писатель»), «автор бестселлера», «звезда»<sup>1</sup>, слава которых (выражаемая в таких весьма материальных параметрах, как тиражи, гонорары и проч.) зачастую затмевает славу «живых классиков»<sup>2</sup>.

На роль «модного автора» времен рубежа XIX – XX веков вполне могли претендовать М. Горький, К. Бальмонт, И. Северянин и другие писатели и поэты, в одночасье ставшие феноменально знаменитыми и востребованными отечественным читателем – и именно статус «модного писателя» можно применить к Андрееву в первое десятилетие века. В 1908 году, подводя итоги десятилетию творческой деятельности Андреева, критик Чаговец называет прошедшее десятилетие «андреевским», отдельной

---

<sup>1</sup> Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. М.: НЛЮ, 2010. С. 92.

<sup>2</sup> Статистика книговыдач, как покажем мы дальше, свидетельствует, что, например, произведения Л.Толстого не всегда были в числе «лидеров». С другой стороны, сложное, в каком-то смысле амбивалентное отношение андреевского творчества к классической традиции (хотя бы на примере его скандально знаменитой «Бездны» (1901) («побочной дочери» «Крейцеровой сонаты» Толстого, как выразился сам Андреев, защищая свое произведение от нападок) – предмет постоянного обсуждения в критике рубежа веков. В то же время О. Матич, определяя Толстого как раннего модерниста, даже утверждает, что вовсе не романное творчество, а именно эпатажная «Крейцера соната» принесла русскому писателю всемирную славу (Матич О. Лев Толстой как модернист // Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России. М., НЛЮ, 2008.С. 33-64).

«эпохой русской литературы начала двадцатого века»<sup>1</sup>. Действительно, 1910-е годы в русской литературе – период огромной популярности этого писателя, что ощутимо как по тиражам его произведений, издаваемых и переиздаваемых и отдельно, и в составе нескольких собраний сочинений, так и по месту в литературной жизни и активном «словаре культуры» его времени.

**Четвертое.** В «модерной» культуре, начиная с Бодлера, само нарушение нормы расценивается как эстетический факт – в этом смысле писательская стратегия Андреева, выстраиваемая как нарочито экспериментаторская, провокационная<sup>2</sup>, «сенсационная» («фурорная», если прибегнуть к эпитету того времени), весьма красноречива<sup>3</sup>. Одной из популярнейших практик «модерной» культуры становится «практика шока», которой в совершенстве владел Андреев – подтверждением тому служит рецепция многих его «скандальных» произведений.

Тематическое новаторство Андреева очевидно: именно он, автор «Бездны» (1901), стал одним из главных «героев» разгоревшейся в начале века полемики по поводу так называемой «порнографической литературы». Актуальность тематики и проблематики андреевского творчества, свежесть его реакции на события и настроения российской жизни – еще одна причина успеха произведений Андреева у современного читателя. Очень многие произведения Андреева с «ужасными» сюжетами были навеяны острыми социально-политическими событиями, «ужасными» и кровавыми (русско-японской войной, революциями, актами террора, смертными казнями и пр.).

Психоэмоциональный фон начала века, чреватого многочисленными социальными катаклизмами: войнами, революциями, – подразумевал повышенный интерес к «ужасному», и разнообразные репрезентации ужасного в творчестве Андреева неизменно привлекали к себе внимание. Воплощая «ужас» бытия в кризисное время, для которого были характерны депрессия, разочарование, меланхолия<sup>4</sup>, творчество Андреева резонировало с читательским настроением. Толстовская формула творчества Андреева «он

---

<sup>1</sup> Чаговец В. Андреевское десятилетие и его итоги // Киевская мысль. 1908. 10 апр. (№ 101). С. 2

<sup>2</sup> Икитян Л. Художественная провокация автора и героя: к вопросу о межтекстовых связях в творчестве Леонида Андреева («Мысль» и «Мои записки») // Rossica Olomucensia. Vol. LIV. Časopis pro ruskou a slovanskou filologii. Num 2. Olomous, 2015. S. 35-54; Икитян Л.Н. Провокативное вопрошание у Леонида Андреева (к вопросу о диалоговой традиции Сократа и Лукиана в творчестве писателя) // Гуманитарные науки и проблемы современной коммуникации: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 25 января 2016. Нижний Новгород: НОО «Профессиональная наука», 2016. С. 62-72.

<sup>3</sup> Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. С. 92.

<sup>4</sup> Стейнберг М. Меланхолия нового времени: дискурс о социальных эмоциях между двумя революциями // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. Статей / Под ред. Яна Плампера, Шаммы Шахадат и Марка Эли. М.: НЛЮ, 2010. С. 202-226.

пугает, а мне не страшно» не оправдывалась, если речь шла о массовом читателе, лишенном религиозных идеалов и традиционных ценностей.

**Пятое.** В российском литературном процессе рубежа XIX-XX веков ощутима не только ревизия «института классики», но и ревизия «института критики» с его охранительной и нормирующей функцией. Тем не менее власть над умами «профессионального читателя»-критика, медиатора между писателем и читателем, оставалась чрезвычайно авторитетной, восходя еще к временам Белинского. Исследовать роль критики в формировании имени и репутации Андреева представляется крайне продуктивным.

Изучение творчества Андреева на фоне культуры своей эпохи невозможно без учета рецепции его произведений критикой, причем в самых разнообразных контекстах – богословском, педагогическом, психологическом, психопатологическом, медицинском, социологическом. Поистине творчество этого писателя провоцировало на обсуждение всех общественно значимых проблем своего времени.

Часто все перечисленные аспекты обнаруживались в урбанистическом дискурсе, который на рубеже веков находил интенсивное выражение в словесности (яркий пример – стихи В. Брюсова и его же переводы Э. Верхарна) и существенным образом влиял на другие виды искусства (М. Добужинский, Л. Бакст). Понятие «город» активно проникает и в язык критики: в 1908 году, обобщая впечатления от современной литературы, К. Чуковский в своей книге «От Чехова до наших дней» определяет своеобразие литературы «послечеховского» периода как созданное «*в городе, городом и для города*»<sup>1</sup>.

В начале века очевидно появление новых рецептивных сценариев, связанных с проникновением в критический дискурс памфлетного и откровенно пародийного начала<sup>2</sup>. Игровая пародийная стихия не давала «окостенеть» вкусам и девальвировать поэтическое слово в условиях «возникновения в русской культуре нового большого стиля, призванного изменить кризисную литературную ситуацию»<sup>3</sup>. Некоторые критики успешно совмещают в своей деятельности и «серьезное», и «смеховое»; так, А. Измайлов – одновременно и маститый критик, и автор многих пародий, опубликованных им отдельной книжкой («Кривое зеркало» (1908)). Все выходящее из-под пера Андреева – и в силу узнаваемости стиля, и вследствие статуса «модного» автора – немедленно становилось «добычей» пародистов. В пародиях «нововременского» критика В.П. Буренина Андреев стал «пародийной личностью» своего времени, аккумулировав в себе все узнаваемые черты и «грехи» эпохи модерна.

<sup>1</sup> Чуковский К. От Чехова до наших дней: Литературные портреты. Характеристики. СПб; М.: Т-во М.О. Вольф, 1908. С. 9-10.

<sup>2</sup> Михайлова М.В. Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 620-704.

<sup>3</sup> Кушлина О.Б. Мистики и мистификаторы // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., коммент. О.Б. Кушлиной. М.: Высшая школа, 1993. С. 39.

**Шестое.** Оппозиции «реализм» – «модернизм» / «декадентство» / «символизм», отразившиеся в рецепции творчества Андреева, достаточно подробно и убедительно проанализированы<sup>1</sup>. Однако заслуживает внимания менее исследованная оппозиция, живой иллюстрацией которой является творчество Андреева, – между литературной традицией и авангардом, заявившим о себе во время «андреевского десятилетия». В этом смысле стилевая и жанровая полиморфность творчества, его творческие взаимосвязи с футуризмом – на уровне схождений, отталкиваний и произвольных и непроизвольных влияний – представляет особый интерес.

«Параллели» с Андреевым (выше было сказано о повышенной «валентности» его имени) постоянно пополняются новыми. Так, А.М. Грачевой предпринято сопоставление Андреева и А. Ремизова<sup>2</sup> – с учетом биографического и неомифологического аспектов взаимосвязей двух писателей<sup>3</sup>. Анализируются эпизоды из области «творческих связей» (в 1902 году Андреев помог Ремизову опубликовать в газете «Курьер» его первые литературные опыты) и мифологического осмысления фигуры Андреева в ремизовской книге воспоминаний «Иверень» (он явлен там как один из литературных «демонов», помогавших ему входить в литературу). Бегло намечен и третий аспект сопоставления, связанный с типологическим родством писателей (общая для тематически близких повести «Тьма» Андреева и повести «Пятая язва» Ремизова архетипическая основа – древнерусский апокриф «Хождение Богородицы по мукам»). Констатируя принадлежность обоих писателей к модернистской парадигме, исследователь заключает: «Андреев <...> как писатель всецело принадлежит к новой литературе XX века, отталкивающейся от привычной реалистической прозы и поэзии века минувшего»<sup>4</sup>.

Представляется продуктивным проследить творческие взаимосвязи и взаимовлияния Андреева и представителей таких различных по своей эстетической ориентации литературных сил, как ярчайший выразитель

---

<sup>1</sup> Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975; Келдыш В.А. Леонид Андреев на рубеже 1890 – 1900-х годов и духовные искания времени // Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 378-400; Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892 – 1906). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976; Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллинн: Ээсти раамат, 1984. Отрефлексирована эта оппозиция и самим писателем: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов – презренный реалист; для наследственных реалистов – подозрительный символист» (Литературное наследство. М., 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 351); см. также подробнейшую «эстетическую исповедь» в письме от 14 окт. 1913 г. А.В. Амфитеатрову (Там же. С. 540-543), а также многие другие его самопрезентации.

<sup>2</sup> Грачева А.М. Алексей Ремизов и Леонид Андреев (Введение к теме) // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1994. С. 41-52.

<sup>3</sup> Современники редко ассоциировали двух этих писателей, однако В.А. Келдыш причисляет их творчество к «промежуточным явлениям» между реализмом и модернизмом (Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. С. 210-277).

<sup>4</sup> Грачева А.М. Алексей Ремизов и Леонид Андреев (Введение к теме). С. 46.

декадентского мироощущения Ф. Сологуб, принципиально позиционирующий себя как продолжатель традиции классической литературы «традиционалист» И. Бунин, основатели отечественного авангарда футуристы В. Хлебников и В. Каменский, наконец, генерация «русско-еврейских» писателей (С. Юшкевич, Д. Айзман), часто воспринимавшихся как «подражатели» Андреева.

В то же время, поскольку русская культура рубежа веков была предельно «европоцентрична», разговор об Андрееве немыслим без учета этого культурного контекста, без исследования переключек творчества русского писателя с творчеством ключевых авторов европейской и скандинавской литературы – Гамсуна<sup>1</sup>, Ибсена, Метерлинка, Пшибышевского. «Культурная» критика на страницах журналов «Весы» и «Золотое руно» активно транслировала западные художественные ценности, декларируя намерение вписать достижения новейшего русского искусства в контекст широких западноевропейских традиций. Эти два органа печати были наиболее амбициозными «площадками» для «смотрa» молодых литературных сил Европы, но и другие издания освещали европейские новинки, печатали переводы, которые зачастую с опозданием, но доносили до российского читателя актуальные имена и произведения. Вслед за критиком, читатель в восприятии отечественных писателей ориентировался на западные авторитеты, искал культурные аналогии и прецеденты.

**Седьмое.** В своей работе попытаемся представить феномен творчества Леонида Андреева как явление эпохи – модерна. Такой подход требует развернутого обоснования и разграничения понятий «модерн», «серебряный век», «fin de siècle», что и будет предпринято ниже.

**Степень научной разработанности проблемы.** В посвященных литературе рубежа XIX-XX веков исследованиях последних лет очевидна тенденция не ограничивать предмет изучения только явлениями словесности, все более и более вовлекать в поле анализа «иной культурный опыт», понимаемый самым расширительным образом, в том числе и как опыт «иной духовной деятельности»<sup>2</sup>. Российская наука, с одной стороны, отягощенная традицией историзма, с другой, принимающая к сведению зарубежные исследовательские стратегии, включая cultural studies, ищет новые методологические подходы и стратегии<sup>3</sup>. Особенно непросто в современных

---

<sup>1</sup> Козьменко М.В. Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев: (Круг чтения и парадигмы поведения и письма) // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 108-116; Полонский В.В. Кнут Гамсун и Леонид Андреев в контексте рецепции творчества норвежского писателя в России «серебряного века» // Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 286-330.

<sup>2</sup> Полонский В.В. Предисловие // Там же. С. 5.

<sup>3</sup> Полонский В.В. О принципах построения истории русской литературы конца XIX – первой половины XX века // Там же. С. 6-19. Заметим, что процессы, связанные с пересмотром литературоцентричного канона национальной классики, начинают влиять на университетскую практику преподавания истории литературы. Сошлемся на мысль Н.М.

условиях описывать эпоху рубежа XIX-XX веков – слишком много здесь разногласий, связанной с «отсутствием полноценного и общепринятого понятийного языка, обеспечивающего единое поле конвенционального описания материала поверх естественных “диалектных” различий представителей разных научных школ, кризис доверия к цельным концептуальным построениям»<sup>1</sup>. На этом фоне все чаще звучат предложения «выйти из собственно литературоведения в историю культуры»<sup>2</sup>, более активно исследовать синхронно развивающиеся виды национального искусства: театр, живопись, музыку, кино, поскольку они воплощают «целостное художественное сознание данной нации в определенный исторический период»<sup>3</sup>. Еще Ю.Н. Тынянов писал о пагубности «рассмотрения соотношенности систем без учета имманентных законов каждой системы»<sup>4</sup>. Исследование стиля эпохи во всем многообразии его проявлений позволяет реализовать именно такой системный подход к изучению литературных явлений.

Описание искусства (и литературы как его части) рубежа XIX – XX веков в категориях «стиля» имеет научную традицию, восходящую к самому этому времени<sup>5</sup>. Как пишет Г.Ю. Стернин, «рождение “стиля”

---

Фортунатова, редактора одного из последних учебников по истории русской литературы XIX века, впрочем, традиционно затрагивающего уже и рубеж столетий: «Исчезла, так и не получив полного своего развития, капитальнейшая идея изучения литературы как одной из *ветвей искусствознания*, каковой она и является по самой своей природе, не подвластная логическим операциям, которые доминируют в лингвистике, семиотике, философии, социологии, а они-то как раз и диктовали свою волю (и свои методики) литературоведению. Мечта А. Веселовского о том, чтобы превратить историческую поэтику в “историческую эстетику”, о чем он писал уже в первом издании своего знаменитого труда (“Историческая поэтика”), так и не осуществилась. Наука о литературе только еще с большим трудом, преодолевая стереотипы, подходит к решению этой задачи, значение которой трудно переоценить» (Фортунатов Н.М. Введение // История русской литературы XIX века: Учебное пособие / Н.М. Фортунатов, М.Г. Уртминцева, И.С. Юхнова; Под ред. Н.М. Фортунатова. М.: Высшая школа, 2008. С. 4-5). Как будто иллюстрируя свои установки, авторы учебника помещают на обложке учебника репродукции в стиле модерн: «Ужин» и «Миндаль в цвету» Л. С. Бакста.

<sup>1</sup> Полонский В.В. Изучение русской литературы рубежа XIX-XX веков и современная академическая наука // Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX – XX веков: история, поэтика, контекст. С. 23. Заметим, что единственной попыткой создания адекватной методологии, восстанавливающей в правах литературный историзм в условиях кризиса парадигмы традиционного историзма, Полонский считает рецептивную эстетику Яусса.

<sup>2</sup> Козлов С. От редактора // НЛО. 2001. № 51. С. 3.

<sup>3</sup> Бочаров А. Особая статья // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 19.

<sup>4</sup> Тынянов Ю.Н. Проблемы изучения литературы и языка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Изд-во «Наука». 1977.

<sup>5</sup> Сошлемся на мнение Ю.Н. Гирина: «...само художественное сознание начала века явственно стремилось к категориальному осмыслению преимущественно в понятиях *стиля* – тенденция, восходящая к самому началу XX века, когда искомый “новый” стиль долженствовал материализовать, артикулировать невнятные пока духовные упования

представлялось естественным, логичным ответом на мучительные дилеммы современного художественного сознания и быта. Обретением «стиля» должны были быть, казалось тогда, сняты острейшие противоречия между, например, космополитическими тенденциями европейской культуры и тягой к русской старине, растущим индивидуализмом и усиливающейся активной ролью массового художественного вкуса, стремлением к автономии искусства и настойчивым вовлечением его в реальную общественную жизнь, литературно-ассоциативной образностью символистов и совершенно определенной эволюцией всей живописно-изобразительной системы в сторону декоративизма»<sup>1</sup>.

Тут следует припомнить одного из первых популяризаторов понятия «стиль» – Г. Вельфлина, автора фундаментального труда об эволюции стиля в искусстве<sup>2</sup>. В эти же самые годы В.М. Жирмунский, осмысливая новые явления отечественной поэзии с точки зрения стиля и возводя это понятие от определенного художественного произведения к поэтике автора в целом, распространял понятие стилевой целостности на широкий историко-литературный континуум, связывал взаимопроникновение форм общественной жизни и форм искусства с «общим сдвигом духовной культуры»<sup>3</sup>.

В 1930-е годы понятие «стиль» в отечественной науке было вытеснено понятием «метод»<sup>4</sup>, однако в последние десятилетия оно активно возвращается в язык и искусствознания, и литературоведения.

Разумеется, при всей понятийной разногласии, в большинстве работ, посвященных периоду рубежа XIX-XX веков, речь идет о «серебряном веке» (хронологические рамки вариативны) при самом разном объеме этого понятия – от мифологемы массового сознания до «сложной художественной целостности» (В.А. Келдыш)<sup>5</sup>. Характерно, что в названии изданного в ИМЛИ РАН двухтомника «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)», являющего собой, по сути, самую «актуальную» и академическую версию истории национальной литературы данного периода,

---

эпохи» (Гирин Ю.Н. Составляет ли авангард стиль? // Теория художественной культуры. Вып. 14. М.: ГИИ, 2012. С. 486).

<sup>1</sup> Стернин Г.Ю. Современное искусство и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков // Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984. С. 167.

<sup>2</sup> Его книга, вышедшая в 1915 году, впервые была переведена на русский язык значительно позже: Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.-Л.: Академия, 1930.

<sup>3</sup> Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 18.

<sup>4</sup> См. подробнее об истории этой подмены, а также о современных трактовках понятия «стиль» в искусствознании: Гирин Ю.Н. Составляет ли авангард стиль? // Теория художественной культуры. Вып. 14. М.6 ГИИ, 2012. С. 485-503.

<sup>5</sup> Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2 книгах. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2000. Кн. 1. С. 13-68.

понятие «серебряный век» все же не вынесено<sup>1</sup>. Кроме того, декларируя «направленческий подход» в интерпретации литературы эпохи порубежья, редактор двухтомника, В.А. Келдыш, весьма расширительно трактует понятие «направление», что подкрепляется и «широкими эстетическими началами» в самих статьях. Как справедливо замечает В.В. Полонский<sup>2</sup>, понимаемое таким образом «направление» весьма близко к категории «стиля» в трактовке Д.С. Лихачева.

«Стилевое мышление» дает о себе знать в целом ряде статей академического двухтомника. Особенно важна в этом отношении статья И.В. Корецкой под примечательным названием «Литература в кругу искусств»<sup>3</sup> – в контексте нашей темы она заслуживает особого разговора. Неслучайно вагнеровская метафора «хоровода» искусств заявлена автором уже в самом заглавии – представление о синтетичности и синэстетичности художественного мира «серебряного века» пронизывает всю работу И.В. Корецкой. Речь в ней идет не только о традиционно иллюстрируемых вагнеровской концепцией *Gesamtrunstwek* «синтетических» видах творчества (театре, балете, искусстве книги). Разговор о «разомкнутости» различных видов творчества и их проникновении в сопредельные эстетические сферы органично включает анализ стиливых явлений в литературе: в частности, пристрастие поэтов к синкретическому эпитету, живописная образность. В соответствии с концепцией двухтомника, автор рассматривает искусство данного периода как «сложную целостность», единство которого определяется в том числе и общественной атмосферой (демократический подъем, русско-японская война, Первая русская революция). Однако все внимание в этой работе направлено на собственно эстетические связи этой целостности, «возникшей в пространстве стиля». И этот стиль зачастую прямо определяется автором как «стиль модерн» – применительно и к словесному «декоративизму», «цветистой орнаментике», растительной образности (Бальмонт), и к «зависимости ... манеры от изобразительного искусства» (у Сергеева-Ценского), и к «жизнетворчеству» и утопизму поэтов-символистов, и к полному животворящей образности «свободному стиху с переливами аллитераций, подобными изгибам линий в пластике модерна» («болотный цикл» Блока 1904-1906 гг.<sup>4</sup>). Хотя Корецкая и выделяет отдельно импрессионистские и экспрессионистские стиливые тенденции

---

<sup>1</sup> Примечательно также, что, хотя оно и присутствует во всех статьях этого издания – как его концептуальная «скрепа», встречается там и иная собирательная номинация применительно к описываемой эпохе: «русский неоромантизм 1890-1910-х годов» (И.В. Корецкая), – номинация, явно опирающаяся на венгеровскую традицию понимания неоромантизма как «единства литературной психологии» эпохи (Русская литература XX века (1890-1900): В 3 т. М.: Мир, 1914 / Под ред. С.А. Венгерова Т. 1. С. 5).

<sup>2</sup> Полонский В.В. Изучение русской литературы рубежа XIX-XX веков и современная академическая наука. С. 30.

<sup>3</sup> Корецкая И.В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). С. 131-190.

<sup>4</sup> Корецкая И.В. Литература в кругу искусств. С. 156.

(последнюю воплощает для нее Л. Андреев с его «болевым лиризмом», «утрировкой тягот и уродств реальности» и «надрывом»<sup>1</sup>), она отмечает и их слиянность: «Обычно разделенные во времени у западноевропейских живописцев и литераторов, они порою совмещались у мастеров русского искусства из-за его ускоренного развития, прохождения нескольких стадий сразу»<sup>2</sup>. Одним из следствий этого, видимо, можно счесть неоформленность экспрессионизма как самостоятельного художественного течения, который, тем не менее, органично присутствует в обновляющемся художественном языке культуры начала XX века<sup>3</sup>.

Автор еще одной работы о «вторжении в границы смежных искусств» в культуре «серебряного века»<sup>4</sup>, А.В. Геворкян, подходя к проблеме «пересечения литературы с живописью» с точки зрения жанровых влияний и опираясь на фундаментальное, идущее от Лессинга деление искусств на временные (музыка) и пространственные (живопись), констатирует: «в случае с жанровым воздействием визуальных искусств на художественную словесность никаких устоявшихся исследовательских инструментов мы по сути до сих пор не имеем. В целом, говоря о взаимовлиянии литературы и искусства, очевидно, следует иметь в виду, прежде всего, процессы стилевого и общеэстетического сближения»<sup>5</sup>. Одну из основ «синтетических опытов литераторов на ниве сближения с живописью» исследователь усматривает в *настроении*, понимаемое его в импрессионистической трактовке (как это предполагала, в частности, эстетика символизма)<sup>6</sup>, другую – в таком «связующем между словесным и изобразительным рядом» понятии, как *экфрасис*<sup>7</sup>. Представляется плодотворным взглянуть на творчество Андреева в свете сказанного.

Исследование творчества Андреева в контексте модерна позволит иначе осмыслить появившееся в 1920-е годы<sup>8</sup> и прочно устоявшееся в

---

<sup>1</sup> Там же. С. 150-151.

<sup>2</sup> Там же. С. 146.

<sup>3</sup> Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. С. 7; Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 124. С другой стороны, согласимся с замечанием Н.Н. Пунина, особенно важным для литературоцентричной русской культуры: «Проблему экспрессионизма можно сделать проблемой всей русской литературы от Гоголя до наших дней» (Пунин Н.Н. Квартира № 5. Глава из воспоминаний / публ. и примеч. И.Н. Пуниной // Панорама искусств. Вып. 12. М., 1989. С. 174).

<sup>4</sup> Геворкян А.В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 211-244.

<sup>5</sup> Там же. С. 235.

<sup>6</sup> Там же. С. 237-238.

<sup>7</sup> С. 236.

<sup>8</sup> Иоффе И. Кризис современного искусства. Л.: Прибой, 1925. С. 26-27; Дрягин К.В. Экспрессионизм в России: Драматургия Л. Андреева // Тр. Вятского пед. ин-та. Вятка, 1928. Т. III. № 4. С. 3-84.

литературоведении представление о нем как о первом русском «экспрессионисте до экспрессионизма». Не оспаривая этого утверждения, акцентируем внимание на нескольких важных для нас особенностях русского искусства эпохи рубежа XIX-XX веков. В частности, примем к сведению мнение о том, что модерн стал неким «инкубационным периодом», «пусковым механизмом» для идущего ему на смену авангарда, в том числе экспрессионизма: «Поиски мастеров модерна провоцировали появление фовизма, экспрессионизма, кубизма, абстрактного искусства и сюрреализма. Программным и общим для модерна и авангарда являлись стремление к социальной переделке мира, “перевоспитание сознания людей”, ритуализация форм поведения художника в обществе, универсальность художественного языка <...> На рубеже веков сложилась и вся структура взаимоотношений искусства и общества: журналы, галереи, маршаны, коллекционеры, музеи, рынки, реклама и т.п.»<sup>1</sup>.

Приходится констатировать, что почти все отечественные исследования модерна, в том числе авторитетная монография Д.В. Сарабьянова<sup>2</sup>, затрагивают лишь пластические и визуальные виды искусства, крайне осторожно касаясь возможной экстраполяции своих заключений в область литературы. Напрямую тема «Модерн в литературе» нашла свое освещение преимущественно в немецкоязычных исследованиях, посвященных осмыслению собственного национального опыта<sup>3</sup>. Интересно, что зарубежные исследования об интересующей нас эпохе отличаются «культурологичностью»: в них привлекается самый разнородный материал из всех сфер культуры и общественной жизни рубежа веков<sup>4</sup>.

Особо выделим работу Д. Лоренц, которая рассматривает «Венский модерн» как эпоху и объединяет под этим обозначением литературные явления между 1890 и 1910 г.г. (неоромантизм, символизм, импрессионизм, югендстиль)<sup>5</sup>. Главные характеристики модерна в ее интерпретации – кризисность, переломность, переоценка ценностей, динамичность – и как устремление к новому, и как «взаимное “пересечение границ” между различными формами искусства (литература, архитектура, музыка, живопись), а также наложение различных дискурсов “науки” и

---

<sup>1</sup> Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: МГУ, 1993. С. 42.

<sup>2</sup> Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989; Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1992; Турчин В. С., Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. М: Прогресс-Традиция, 2003.

<sup>3</sup> Hajek E. Literarischer Jugendstil: Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. Düsseldorf, 1971; Sternderger D. Panorama des Jugendstils // Ein Dokument Deutscher Kunst. Darmstadt, 1976. Bd. I; Rieckmann J. Aufbruch in die Moderne. Die Anfaenge des Jungen Wien. Oesterreichische Literatur und Kritik im Fin de siecle. F. a. M., 1986.

<sup>4</sup> См. обзор немецкоязычных исследований о модерне: Маркина Е.В. Венский модерн: Творчество Петера Альтенберга и проблема литературного импрессионизма рубежа веков: Автореферат дис. ... канд. филол.н. М., 2000.

<sup>5</sup> Lorenz D. Wiener Moderne. Stuttgart; Weimar, 1995 (=Sammlung Metzler, 290).

«литературы»<sup>1</sup>. Характеризуя концепцию личности эпохи *fin de siècle*, Лоренц пишет о «кризисе идентичности» и поисках собственного «я», связанных с проблемой «нарциссизма» как патологической сосредоточенности на себе.

Неоднозначность понимания термина «модерн» связана с тем, что в разные эпохи в него вкладывали или хронологический, или содержательный характер. Историю термина, от самого возникновения (слово «modernus» впервые встречается в конце пятого века в античных трудах) до второго десятилетия XX века, прослеживает Ф. Мартини в Энциклопедии немецкой литературы<sup>2</sup>. Г.Р. Яусс также полагает, что термин «модерн» всегда нуждается в хронологическом уточнении<sup>3</sup>, а для Ю. Хабермаса модерн воплощает актуальность, присущую искусству любой эпохи<sup>4</sup>. Отметим также различие в интерпретациях понятия «модерн» – и его соотношении с понятием «модернизм» – в русской и общеевропейской традиции: «понятие модерна, в котором заключена для европейского сознания более чем трехсотлетняя история эпохи рационализма, для русского сознания – не более чем художественный феномен или в ряде интерпретаций направление стиля. Понятие модернизма, напротив, для европейского сознания имеет эстетическую нагрузку, а для русского сознания понятие модернизма сопряжено с важнейшим духовным феноменом отечественной культуры, в котором нашли отражение не столько художественные, сколько мировоззренческие искания эпохи рубежа веков»<sup>5</sup>.

Современные гуманитарные науки пользуются понятием «модерн» в разных значениях: историко-социологическом<sup>6</sup>, культурологическом<sup>7</sup>, искусствоведческом<sup>8</sup> и др. Особый интерес представляет «антропологический» ракурс, позволяющий увидеть в эпохе сумму дискурсивных и литературных практик, а в «человеке модерна» – «культурно-антропологический тип»<sup>9</sup>, к которому, бесспорно, принадлежал Леонид Андреев. Монография Н.Ю. Грякаловой, представляющая собой концептуальное исследование эпохи с опорой на большой фактический материал (оно содержит много важных для нас идей и наблюдений),

---

<sup>1</sup> Ibid. S. 179-180.

<sup>2</sup> Martini F. Modern, die Moderne // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begr. v. Walter de Gruyter. Band II. Berlin, New York, 2001. S. 391-415.

<sup>3</sup> Jaus H.R. Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität // Hans Robert Jaus. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt-am-Main, 1970.

<sup>4</sup> См. об этом: Фурс В.Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. Минск: Экономпресс, 2000.

<sup>5</sup> Кабанова Л.И. Модерн и модернизм: пути и траектории становления в европейской и русской культуре // Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. III. С. 87.

<sup>6</sup> Нечаева Н.А. Эстетическая теория русского модерна: дис. ...канд. филос. н. СПб., 2006.

<sup>7</sup> Завьялова А.Н. Культурные основания стиля модерн: дис. ... канд. культурологии. Новосибирск, 2003.

<sup>8</sup> Напр.: Юхнина О.Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века. Автореферат дис. на степень кандидата искусствоведения. СПб., 2003.

<sup>9</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008.

актуализирует в понятии «модерн» значение «эпоха»: вынесенное в заглавие слово понимается автором не как «художественный стиль эпохи», а как сама новая эпоха, несущая с собой иное качество искусства и новый антропологический тип ее творца. Такой взгляд на модерн не противоречит представлению о литературной эпохе как динамичном и диалектичном феномене, сформулированному в трудах М.М. Бахтина<sup>1</sup>, А.В. Михайлова<sup>2</sup>.

В своем исследовании мы будем понимать под модерном «уникальный художественно-культурный феномен, развившийся в урбанистической среде Европы на рубеже XIX – XX веков»<sup>3</sup>.

Модерн заявил о себе как система эстетических принципов, из которых для нас особенно важны – и применимы к творчеству Андреева – следующие: принципиальная «неклассичность», стремление к новой художественной целостности (в частности, совмещение нескольких приемов и способов изображения), нарочитая условность, ориентация на равноправие всех видов искусств и взаимное «пересечение границ» между ними, наложение различных дискурсов<sup>4</sup>.

Важной для нас является и мысль о совмещении в модерне духовно-интеллектуального содержания искусства с его утилитарно-бытовым назначением: в этом смысле особый смысл приобретает успех произведений Андреева у современного ему *массового* читателя (а также упреки со стороны символистской критики в том, что Андреев «писатель середины», а не «верхов» (В.Я. Брюсов)).

Другое понятие, которым мы будем пользоваться в дальнейшем, – *fin de siècle*. Выбор этого зыбкого в своей многозначности выражения, употребляемого в самых разных дискурсах, позволяет и вписать творчество Андреева в традицию века уходящего, и наметить вызревающие в нем новые художественные стратегии. «*Fin de siècle*» – буквально – «конец века». Объем этого понятия поистине огромен, однако для нас особенно важен в нем смысл, который позволяет зафиксировать смену культурной парадигмы, связанной с позитивизмом и реализмом как литературным «мейнстримом». Очевидно, что выражение, изначально фиксирующее лишь хронологию событий, в современных исследованиях используется как культурологический термин<sup>5</sup>. В то же время нельзя не учесть того

---

<sup>1</sup> Медведев П. Н. Бахтин под маской. Маска 2: Формальный метод в литературоведении. М.: Лабиринт, 1993.

<sup>2</sup> Михайлов А. В. Методы и стили литературы / ред.-сост., авт. послесл. и коммент. Л. И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН, 2008.

<sup>3</sup> Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конф. «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX – XX веков, Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / Редкол: Н. С. Павлова, О. В. Павленко и др. М., 2004. С. 12.

<sup>4</sup> Lorenz D. Wiener Moderne. Stuttgart; Weimar, 1995 (=Sammlung Metzler, 290); Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М., 2003.

<sup>5</sup> См., например: Самсонова С.А. «*Fin de siècle*»: культурологическая дефиниция и художественные практики: дис. ... канд. культурологии. Кострома, 2003; Едошина И.А.

обстоятельства, что «в России из-за социополитического отставания *fin de siècle* начался позже, чем в Европе, и продолжался дольше, захлестнув начало XX века», что породило в культуре «ощущение запоздалости, которое в европейском *fin de siècle* связывалось с декадентством»<sup>1</sup>.

В качестве главного содержания российского «конца века» можно обозначить кризисность, понимаемую не как оценку (что сквозит в часто синонимичном понятии «декаданс»), а как завершение большого периода культурного развития, оплодотворенного позитивистским мировоззрением. В сущности, интерпретация *fin de siècle* как проявления упадка, патогенности, «порчи» культуры тоже продиктовано взглядом из уходящего столетия – одной из самых выразительных попыток такого рода можно счесть труды М. Нордау. Взгляд из прошлого не давал увидеть нарождающееся новое качество искусство, и потому те, кто приветствовал смену парадигмы, кто видел в происходящих переменах позитивный смысл, предпочитал уходить от оценочности наименований эпохи и называть ее иначе – «модерн», «модернизм», «новое искусство», наконец, «серебряный век». Не считая их синонимичными понятию *fin de siècle*, будем в дальнейшем включать в его объем лишь отразившиеся в культуре и литературе различные репрезентации кризиса позитивистского мировоззрения.

В отечественном литературоведении вопрос о правомерности распространения понятия «модерн» на литературу (со ссылкой на допущение подобного расширения понятия Д.В.Сарабьяновым) поставлен в 90-е годы. Так, С.Д. Титаренко трактует модерн в литературе прежде всего как стремление к «культурному синтезу», явленное в неотредактированном символизме и постсимволизме<sup>2</sup>. Вслед за Д.С. Лихачевым понимая под стилем «форму форм», Титаренко определяет модерн как феномен культуры в целом. Этот стиль, полагает она, хотя и остался «трагически недооволащившимся», затронул все виды искусства серебряного века. Исследователь согласна с Д.В. Сарабьяновым и З.Г. Минц, называющими в качестве универсальной основы для сближения символизма и модерна идеи панэстетизма. Понятия «модернизм», «модерн» и «декадентство» Титаренко разграничивает следующим образом: модерн стремится к универсальному синтезу, реставрируя культурные традиции, модернизм устремлен не в прошлое, а в будущее. Декадентство же одновременно явление и модерна, и модернизма: «функция декадентов» – «функция “крика”, чтобы был очевиден разрыв с традицией». Для нас особенно важно заключение Титаренко по поводу принципа, объединяющего модерн и модернизм, «в

---

Культурфилософия понятия «эпоха»: к характеристике *fin de siècle* // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2014. № 5. Т. 20. С. 240-245.

<sup>1</sup> Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России. М.: НЛЮ, 2008. С. 6.

<sup>2</sup> Титаренко С.Д. Серебряный век и проблема модерна (к постановке вопроса) // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1 / Перм. ун-т; Сост. В.В. Абашев. Изд-во «Арабеск», 1993. С. 120-129.

основе которых две противоположные тенденции: синтетическая и аналитическая», – таким принципом становится принцип жизнестроительства<sup>1</sup>, столь важный применительно к Леониду Андрееву как феномену эпохи модерна.

Актуальными для нашей работы окажутся и мысли С.Д.Титаренко о «диалогизме культурфилософского мышления серебряного века в искусстве и литературе»<sup>2</sup> и его амбивалентность в бахтинском смысле, т.е. возможность на самого себя «смотреть со стороны» – отсюда «способность культуры модерна к самоиронии, самобичеванию, превращению в фарс»<sup>3</sup>. Также согласимся со следующим выводом: «серебряный век – это переходное явление в развитии литературы и культуры в целом, поэтому не случайно движение многих писателей, оказавшихся в русле притяжения модерна, к различным стилям и художественным манерам»<sup>4</sup>. Добавим, что стилевая конвергенция возможна и в творчестве одного писателя.

Одновременно с работой Титаренко предпринимается попытка осмыслить модерн не только как стиль, но и как мировоззрение, противостоящее символизму и имеющее свое собственное содержание, далекое от мистицизма<sup>5</sup>. В свете такого взгляда – чеховская «Чайка» предстает как произведение, полемически направленное против символизма с позиций модерна.

Примем к сведению и мнения по поводу дифференциации модерна и символизма, высказанные исследователями интересующей нас эпохи: В.С. Турчина первый связывает с «проектно-утопическим началом», а второй – с «темным, элитарным, недосказанным»,<sup>6</sup> для Г.Ю. Стернина модерн – широкое понятие, одна из трактовок которого, связанная со структурностью произведения, может быть описана как символизм<sup>7</sup>.

Тема «модерн в литературе» активно осваивается современным отечественным литературоведением на материале венского модерна, реже – других его «европейских изводов» внутри германистики, преимущественно в частных аспектах мифопоэтики<sup>8</sup>. Отметим исследование Ю.Л. Цветкова, рассматривающее литературу венского модерна в широком культурном

---

<sup>1</sup> Там же. С. 124.

<sup>2</sup> Там же. С. 127.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 128.

<sup>5</sup> Звизняцковский В. Я. Символизм или модерн // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1993. С. 41–51.

<sup>6</sup> Турчин В.С., Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. С. 117.

<sup>7</sup> Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 16.

<sup>8</sup> См.: Ковалева О.В. О. Уайльд и стиль модерн: дис. ... канд. филол. н., М., 2001; Хвостов Борис Анатольевич. Поэтика Петера Альтенберга: дис. ... канд. филол. н., М., 2005; Потехина Ирина Геннадьевна. Роман Кристофа Рансмайра «Последний мир»: миф и литература: миф и литература: дис. ... канд. филол. н. СПб., 2005; Бартош Н.Ю. Мифопоэтика модерна в творчестве Оскара Уайльда: дис. ... канд. филол. н. М., 2009.

контексте<sup>1</sup>, а кроме того, содержащее экскурс в историю научного освоения данного понятия отечественной наукой. Ссылаясь на Цветкова, заметим, что впервые термин «венский модерн» ввел в отечественный научный обиход Ю.И. Архипов<sup>2</sup>, однако очевидны затруднения всех, кто обращается к интерпретации этого понятия в дальнейшем, и не только в русской традиции. Констатируя, что «термин модерн остается и по сей день дискуссионным и зачастую употребляется зарубежными авторами произвольно»<sup>3</sup>, Ю.Л. Цветков полагает, что в настоящее время назрела потребность перейти от «микропериодизации» (характеристик конкретных национально-исторических вариантов модерна – берлинского, венского, мюнхенского) – к макропериодизации («серьезному историческому изучению литературного модерна с момента его самозарождения и последовательного развития в романтизме, на рубеже веков и в XX в.))» и «созданию единой концепции модерна, базирующейся на саморефлексивном движении эстетической мысли»<sup>4</sup>.

Возводя понятие модерна (*die Moderne*) к трудам немецких романтиков (Ф. Шлегеля, Новалиса), Ю.Л. Цветков трактует модерн весьма широко: не только как стиль и мировоззрение эпохи, но как «один из основных концептов мирового культурного развития»: «Модерн – это динамично развивающийся культурный феномен, который начал формироваться в разных странах вследствие экономических, социальных и культурных трансформаций. <...> Эстетический и литературный дискурс модерна представляет собой концепцию противостояния, сомнения и неприятия оптимистического пафоса человеческой цивилизации, которая пагубно воздействует на свободу человека, его автономность, самоопределение и саморефлексию. Всеохватная модернизация разрушает идентичность личности, обрекая ее на страдание и смерть. Деструктивная энергия общественного и технического прогресса, которую обнаруживает венский модерн, сопрягается с путями преодоления отчуждения в различных видах синтеза искусств. Нарушенная гармония восстанавливается и в форме игровых представлений о высоком творческом потенциале человека и всеисилии искусства как жизнетворчества»<sup>5</sup>. Предложенные исследователем характеристики венского модерна как «интегративного пространства», выражающего себя в «синтетических формах», синхронность культурных и художественных направлений внутри него, отход от позитивизма к субъективизму и интуитивизму, сопровождаемый сменой миметической установки подчеркнуто-созидательным личностным началом, – все эти

<sup>1</sup> Цветков Ю.Л. Литература венского модерна: дис. ... д. филол. н. М., 2003, а также другие работы автора.

<sup>2</sup> Архипов Ю. И. Венская школа «модерн» // История всемирной литературы. Т. 8. М., 1994. С. 348–355.

<sup>3</sup> Цветков Ю.Л. Рецепция литературы венского модерна в России // Русская германистика: Ежегодник русского союза германистов. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2004. С. 252.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

заклучения важны для обоснования понятия «модерн» в нашем исследовании.

Заметим, что другой современный литературовед, А.И. Жеребин, анализируя рецепцию философской прозы венского модерна русской литературой («русскую перспективу») и, с опорой на тезаурусный метод<sup>1</sup>, прослеживая многообразные русско-австрийские связи данного периода, хотя и приходит часто к близким Ю.Л.Цветкову заключениям, избегает употребления термина «модерн»<sup>2</sup>. Проекция венского модерна в смысловое пространство русской культуры в настоящее время сопровождается изучением рецепции русского культурного кода в венском модерне<sup>3</sup>.

О близости культурных ситуаций в Вене и России (и соответственно, правомерности проекции выводов, сделанных на «венском» материале, к русской литературе) писали неоднократно. Так, Е.Г. Эткинд замечает, что взлет творческой активности в Вене и Петербурге, их художественный синтетизм, настойчивое влечение к теме смерти и утонченный эстетизм суть отражение сходных социально-политических условий, связанных с крушением многонациональных империй<sup>4</sup>. Типологическая аналогия австрийского модернизма с русским, возникшим в сходных социально-исторических условиях, очевидна для К.Э. Шорске<sup>5</sup>. Дополнительным обоснованием близости русской и австрийской культур служит приводимая Жеребиным концепция У. Фюллеборна, который противопоставляет австрийский модернизм как «литературу бытия» (*Literatur des Ist*) немецкой «литературе субъекта» (*Literatur des Ich*), возводя эту дихотомию к двум принципиально различным культурно-историческим традициям – северогерманскому протестантизму и католическому барокко<sup>6</sup>.

Этапной в контексте нашей темы можно счесть монографию итальянца У. Перси «Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада», автор которой в поисках эстетического «общего знаменателя» стиля не

---

<sup>1</sup> Метод обоснован в следующей работе: Луков Вал. А. Луков Вл. А. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та, 2008.

<sup>2</sup> Жеребин А.И. Философская проза Австрии в русской перспективе: эпоха модернизма: дис. ... д. филол. н. СПб., 2006. См. также: Жеребин А. И. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. М.: Языки славянской культуры, 2009 и другие книги этого автора.

<sup>3</sup> Васильев Г.В. Рецепция русского культурного кода в венском модерне: Герман Бар, Гуго фон Гофмансталь, Артур Шницлер. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 51–56.

<sup>4</sup> Эткинд Е. Г. «Серебряный век»: Петербург и Вена // Эткинд Е.Г. Психопозитика: «Внутренний человек» и внешняя речь. СПб.: «Искусство – СПб», 2005. С. 522-532.

<sup>5</sup> Шорске К.Э. Вена на рубеже веков: политика и культуры / Пер. с англ. Под ред. М.В. Рейзина. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001.

<sup>6</sup> Гуго фон Гофмансталь в том же духе сравнивает «пруссак» и «австрияка»: Hugo von Hofmannsthal: Preuße und Österreicher. Ein Schema. Erstdruck: Vossische Zeitung 25. Dezember 1917. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II (1914–1924). Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1979. S. 459–461.

только объединяет изобразительные искусства и русскую литературу, но и вводит последнюю в европейский контекст, включая философский (Ф. Ницше, А. Бергсон): «Мир ницшеанских образов и образный мир модерна совпадают, отражая совпадение идеалов, которые, если и не идентичны, то, без сомнения, родственны и объединены общей борьбой со старым миром, с обскурантизмом, с предрассудками, с упадничеством, ради стремления пролить свет лучистой, солнечной, зеленеющей жизни»<sup>1</sup>. Обращаясь к философии Ницше как идеологической основе образного мира модерна, Перси ссылается на первого исследователя этой темы, П. Фехтера (в частности, на его труд «Nietzsches Bildwelt und der Jugendstil» (1935)), хотя и отмечает, что «критические средства анализа иконографии модерна» в ту пору, когда пролагались эти пути, были довольно простыми.

Не утверждая напрямую, что философия А. Бергсона повлияла на основные идеи мастеров модерна, У. Перси, тем не менее, считает, что «трудно рассматривать произведения модерна в отрыве от размышлений Бергсона о пространстве и времени, о социуме и религиях»<sup>2</sup>. Бергсоновские идеи об однородности пространства и времени, по его мнению, вызывают в памяти «типичные образы иконографии модерна, в которой пространство, упрощенное до двухмерности, создает не время, у которого есть глубина в прошлом и в будущем, но длительность, которая неизмерима»<sup>3</sup>.

Вкладом Перси в исследование заявленной темы можно счесть также обзор мнений предшественников о взаимоотношениях изобразительного искусства и литературы с проекцией на ситуацию рубежа XIX-XX веков. Воздерживаясь от перечисления обширнейшей библиографии (восходящей как минимум к «Лаокоону» Лессинга), он адресует к исследованию А.Ф. Лосева как конспекта всего написанного на эту тему<sup>4</sup>, поскольку оно учитывает две важные для модерна особенности: образную нагрузку повторяющихся мотивов и тот факт, что они довольно часто выполняют, скорее, декоративную, чем живописную функцию. Помимо труда Лосева, Перси отмечает и работу в данном направлении Э. Хайек, которая в поисках связи между словесной и художественной областями в югендстиле обращается к мотиву как иконическому показателю (образы, ритмы)<sup>5</sup>. В итоге, опираясь на предпринятые предшественниками (А.Ф. Лосев, Э. Хайек)

---

<sup>1</sup> Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / Пер. с итал. Я. Токаревой; под общ. ред. А. Полонского. М.: Аграф, 2007. С. 30.

<sup>2</sup> Там же. С. 31.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись: Сб. ст. / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 31-65.

<sup>5</sup> Hayek E. Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. Düsseldorf, 1971. Добавим, что Д. Лоренц также проецирует прием, свойственный визуальным искусствам, на литературу: вследствие утраты целостности личности, полагает она, орнамент в литературе венского модерна становится принципом повествования (Lorenz D. Wiener Moderne. Stuttgart; Weimar, 1995).

сопоставления, Перси заключает, что «подлинная иконичность осуществляется через символ и еще более – через миф, в котором аллегория, метафора, символ конкретизируются в виде персонификации»<sup>1</sup>.

Анализ сюжетов, тем и образных блоков в произведениях русских поэтов и писателей: К. Бальмонта, М. Волошина, В. Брюсова, З. Гиппиус, И. Северянина, М. Арцыбашева и Л. Андреева, – ведется автором при постоянном привлечении примеров из западноевропейской литературы <эпохи>, что дает ему возможность обрисовать смутно проступающий сквозь конкретику единый эстетический контур русского модерна. Предпринятый в монографии У. Перси анализ андреевского «Рассказа о Сергее Петровиче» как явления русского ницшеанства в контексте модерна можно было бы считать открытием темы «Андреев и модерн», если бы чуть раньше в статье, посвященной «панпсихизму» Андреева, другим итальянским исследователем, Р. Джулиани, не было сделано частное замечание о близости образности андреевской «Бездны» живописной палитре модерна<sup>2</sup>.

Первое сопоставление вербального и визуального в творчестве Андреева было предпринято Ю.В. Бабичевой, которая наметила близость писателя и Ф. Гойи в русле европейского экспрессионизма – не только на основе близости их художнических темпераментов, но и вследствие «общности образной структуры их произведений», нашедшей выражение в сочетании реальности и фантастики<sup>3</sup>.

Этот путь сближений продолжила Л.А. Иезуитова, сопоставившая Андреева и Э. Мунка как художников нового типа мышления в контексте

---

<sup>1</sup> Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. С. 105.

<sup>2</sup> Приведем цитату из статьи Р. Джулиани: «В “Бездне” сначала доминируют теплые цвета – золотой, красный, багровый, их сменяют холодные – темнеющий по ходу действия серый и лиловый, в эпилоге оба этих цвета переходят в сплошной черный (сквозь него лишь изредка прорывается бледный, “обманчивый” лунный луч и отсвечивает “белое мутное пятно” тела Зиночки...). Все это – цвета “нового стиля”, модерна; они отражают вкус тех лет, равно как изобилие золота на афишах Альфонса Мухи, золотой, черный и красный цвета на картинах Густава Климта. Весь рассказ усеян признаками эстетики модерна. Они присутствуют, например, в описании чувственно белеющей узкой полоски нижней юбки и тонкой щиколотки девушки (“узкой полоски белых юбок и стройной ноги”...). Этот образ повторяется несколько раз в тексте: мелькание черного силуэта ноги и белых нижних юбок приводит Немовецкого в неясное волнение. Та же гамма ощутима в образе “чистых, как белые лилии, девушек, надевавших черную монашескую одежду”.... Характерно для эстетического вкуса эпохи и акцентирование чувственного контраста между детской наивностью, невинностью Зиночки и ее женственностью, плотской привлекательностью: это и “пухляя рука” (часто повторяющаяся деталь-символ), и податливость ее оскверненного тела (“потеплевшее тело мягко поддавалось его усилиям, послушно следуя за его движениями”...; “горячее податливое тело”..., “мягкое безвольное тело”...)» (Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма» (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М.: Наследие, 2000. С. 233-234).

<sup>3</sup> Бабичева Ю.В. Леонид Андреев и Гойя // Československá rusistika. 1969. № 2. С. 68-78.

историко-культурной ситуации в Европе рубежа веков<sup>1</sup>. Подобный подход<sup>2</sup> к творчеству Андреева явлен Л.А. Иезуитовой и в другой ее работе, где некоторые его произведения рассматриваются ею как «опыт синтеза высокой литературы с лубком»<sup>3</sup>.

Примечательно, что «лубочность» произведений Андреева<sup>4</sup> видится Иезуитовой одним из стилевых новшеств в «русле поисков нового искусства – прежде всего доступного, демократичного образного языка», в то же самое время заявлявшего о себе в кинолубке, который занимал видное место в кинематографе – синтетическом по своей природе искусстве начала XX века<sup>5</sup>.

Искусство кино как явление модерна и творчество Андреева в контексте этой темы уже обращали на себя внимание исследователей. «Кровное родство» синематографа и стиля модерн аргументируется в работах крупнейшего отечественного специалиста по истории кино Н.М. Зоркой<sup>6</sup>. Помимо «хронологического», она выделяет «признак декларативной новизны и современности», а также «остроконфликтное взаимодействие техники и художества, артистического творчества и массовой распечатки, “уникального” и “тиражированного”»<sup>7</sup>.

Театр модерна (под модерном Зоркая понимает «сложный состав художественных свойств, который сформировался к началу XX века, в период, получивший в России красивое имя века Серебряного»<sup>8</sup>) обеспечил

---

<sup>1</sup> Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк: (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX начала XX века) // *Стиль писателя и культура эпохи: Межвуз. сб. науч. ст. / Отв. ред. Л.Ф. Ершов. Сыктывкар, 1984. С. 45-65; Иезуитова Л.А. Андреев и Мунк // Rus. lit. Amsterdam, 1987. № 22. P. 63-75. См. также: Кофанов Н.И. Цвет в произведениях Леонида Андреева и в живописи экспрессионистов // *Стиль писателя и культура эпохи: Межвуз. сб. науч. ст. Сыктывкар, 1984. С. 77-87.**

<sup>2</sup> Отметим диссертацию, в которой предпринимается сопоставление вербального и визуального – о влиянии поэтики Гоголя («живописной природы дара Гоголя») (Ю.М. Лотман) на авангард начала XX века, в том числе в изобразительных искусствах: Клягина Л.Р. Н.В. Гоголь и русский авангард. Автореферат дис. ... канд. филол. н. Екатеринбург, 2002).

<sup>3</sup> Впервые: Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и лубок // *Филол. записки: Вестн. литературоведения и языкознания. Воронеж, 1997. Вып. 9. С. 5-21.*

<sup>4</sup> Так была воспринята пьеса «Жизнь Человека» некоторыми современниками, напр.: «... по форме драма Л. Андреева – намеренный лубок. Это все признают. Получается общее место» (Объективный. «Жизнь Человека» // *Обозрение театров. 1907. 28 февр. (№ 82). С. 5.* Пристрастие к «низовой культуре» Андреев разделял с Блоком (см. об этом: Петровский М. «Двенадцать» Блока и Леонид Андреев // *Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1987. Кн. 4. С. 203-232.*)

<sup>5</sup> Цит. по: Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Изб. тр. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 346.

<sup>6</sup> Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М.: Изд-во «Наука», 1976; Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010.

<sup>7</sup> Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература. С. 34.

<sup>8</sup> Там же. С. 37.

кино «кадрами» (и режиссерскими, и актерскими), среди которых и имя Андреева. Андрееву-кинодраматургу посвящено несколько работ, в которых его деятельность в этой области осмысливается в прямой связи с теорией «панпсихизма»<sup>1</sup>.

Во-первых, Андреев действительно выступал в качестве сценариста фильма по своему же произведению – рассказу 1901 г. «В подвале»<sup>2</sup>, и эту экранизацию можно отнести к «кинолубкам»<sup>3</sup>, о влиянии которых на некоторые андреевские произведения писала Л.А.Иезуитова. Однако тесная связь писателя с кинематографом своего времени выявляется не в этом, скорее, неудачном опыте сценария, а в ином. Речь идет о безоговорочном приятии Андреевым киноискусства. Теория «панпсихе», изложенная писателем в «Письмах о театре» (1912-1914), по сути, явилась ранней стадией развития новой отрасли литературы – кинодраматургии. Ю. Бабичева аргументированно доказывает, что андреевская драма «психе» – типичный киносценарий, но для позднейшего, звукового этапа развития кинематографа<sup>4</sup>. Она же, со ссылкой на предшественников<sup>5</sup>, указывает на еще одну сторону близости андреевского творчества к кино – близости киноязыка и языка экспрессионизма как художественного стиля. Киногеничность андреевских произведений – еще одно обоснование их принадлежности модерну как стилю эпохи<sup>6</sup>.

Насколько можно судить по воспоминаниям современников, а главное, по самим репродукциям работ Андреева, писатель был и талантливым художником – в манере, близкой символистской и экспрессионистской. Достаточно вспомнить опубликованные автохромы с его картин, преимущественно в технике пастели: «Иуда», «Архангел», «Искушение»<sup>7</sup> –

<sup>1</sup> Бабичева Ю.В. Леонид Андреев и кино // Русская литература XX века (дооктябрьский период) Тула: ТГПИ, 1974. С. 127–144; Бабичева Ю.В., Ковалова А.О., Козьменко М.В. Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900-1910-х годов // Вестник С.-Петербургск. ун-та. 2012. Сер. 15. Вып. 4. С. 149-163; Козьменко М.В. Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 1 (45). С. 272-276.

<sup>2</sup> Фильм «История одной девушки», поставленный в 1915 г. молодой паевой кинофирмой «Русская лента» (реж. Б. Глаголин), в прокате – «Трагедия женских переживаний» или «Ты мне больше не дочь!».

<sup>3</sup> Об «экранизации-лубке» см.: Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература. С. 50-53.

<sup>4</sup> Бабичева Ю.В. Леонид Андреев и кино.

<sup>5</sup> В то же время Ю. Бабичева, ссылаясь на Н. Павлову, пишет о родственности – идеологической и стилистической – русского футуризма и экспрессионизма (Павлова Н. Экспрессионизм и реализм // Вопросы литературы. 1961. № 5. С. 120-141).

<sup>6</sup> Интересный штрих к экзистенциально-творческому контексту данной темы подмечен М.В. Козьменко, который обращает внимание на любовь писателя, «поэта большого города», к техническим новинкам эпохи – пишущим машинкам, фотоаппаратам (его страстная увлеченность цветной фотографией), грамофонам, фонографам, моторным лодкам и т.п. (Бабичева Ю.В., Ковалова А.О., Козьменко М.В. Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900-1910-х годов).

<sup>7</sup> Названия даны условно, т.к. картины без названия. Илл.: 4 (С. 28); 6 (С. 30); 10 (С. 34) // Photographs by a Russian Writer Leonid Andreyev: An undiscovered portrait of Pre-

им присущи выразительность, контрастность, «плоскостная» манера. Некоторые из них, например, «Один оглянулся» (1912), напоминают монохромные работы О. Редона (1840-1916)<sup>1</sup>, А. Кубина (1877-1959). Картины Андреева тоже запечатлевают воображаемую реальность, в которую вплетены страхи и страдания действительной жизни. Близки символистским и его писательские стратегии – в частности, мифологизацией, стремлением «ослаблять» «конкретные приметы исторического времени и места, сжимая материал до формы стилизованной параболы»<sup>2</sup>.

Серьезное увлечение Андреева художественной фотографией (в области цветной фотографии он был одним из пионеров<sup>3</sup>) также свидетельствует о его настоящем желании выйти за рамки вербального, визуализировать собственный опыт. Вспомним и то, что для оформления интерьера своего кабинета Андреев рисует углем и карандашом картины – увеличенные копии с офортов Ф. Гойи – одного из главных предшественников новых направлений в европейском искусстве конца XIX века, и прежде всего символизма, «вернувшего духу приоритет над материей»<sup>4</sup>.

Модерн вообще «принципиально ориентировался на универсальную одаренность художника; его работа в разных видах искусства только приветствовалась»<sup>5</sup>.

Другим аспектом данной темы является житнетворчество Андреева, проявившееся и в стратегиях самопознания на страницах его дневников, и в реализации житнетворческого проекта в духе модерна – дома на Черной речке.

Ранние дневники Андреева уже имели осмысление в экзистенциально-личностном плане: М.В. Козьменко в посвященной им статье<sup>6</sup> и затем в

---

Revolutionary Russia / Ed. and Introd. by R.Davies; Foreword by O. Andreyev-Carlisle. London, 1989.

<sup>1</sup> С творчеством О. Редона Андреев мог быть знаком по № 4 журнала «Весы» за 1904 год – номер полностью был посвящен этому художнику.

<sup>2</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // *Studia Slavica Hungaricae*. XX. Budapest, 1974. S. 303.

<sup>3</sup> Автохромы опубликованы в упомянутом издании Р. Дэвиса. Также см.: Автохромы Леонида Андреева / вступ. ст. Т. Полушиной. Орел: ПФ «Картуш», 2012.

<sup>4</sup> Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. М.: Республика, 1998. С. 37. Дочь В.А. Серова, О.В. Серова, вспоминает: «Увеличение [копий рисунков Гойи – Г. Б.] было сделано на глаз. Папа удивлялся такой точности и находил у Леонида Николаевича большие способности к рисованию» (Серова О.В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. М.; Л.: Искусство, 1947. С. 78).

<sup>5</sup> Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции. Произведения и теории. С. 120.

<sup>6</sup> Козьменко М.В. Психохроника Леонида Андреева: ранние дневники как протоформы поэтики писателя // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки: В честь В.А. Келдыша: Исследования и публикации / Сост. О.А. Лекманов, В.В. Полонский / Под общ. ред. В.В. Полонского. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С.

предисловии к публикации самих дневников<sup>1</sup> анализирует их и с точки зрения событийности / фабульности, и с точки зрения отражения в записях реальной жизненной канвы (останавливаясь на «героинях» любовного сюжета дневника и их прототипах), и в аспекте соответствия текста жанровому канону своего времени. Дискурс ранних дневников исследователь называет «психохроникой», усматривая, впрочем, в нем и черты романа, состоящего из имеющих свою сюжетику и хронологию глав. В заключение Козьменко констатирует, что «дневник-роман Андреева, являясь источником сюжетов и образов для раннего творчества писателя, одновременно существенно воздействовал на формирование поэтики писателя»<sup>2</sup>.

Особенно важны для нашего исследования наблюдения М.В. Козьменко, связанные с интерпретацией ранних дневников Андреева в контексте «новой парадигмы предельной откровенности, которая была задана Башкирцевой»<sup>3</sup>. Дневник этой талантливой рано умершей русской художницы в данном случае упомянут исследователем в качестве «одной из вех наступающей эпохи “конца века”, которая перевернула многие духовные и эстетические устои»<sup>4</sup>. Как справедливо замечает исследователь, ранние дневники Андреева вполне отвечают духу эпохи: «Нарочитая погруженность автора в самое себя, взвинченность темперамента, резкая смена настроений, иногда кажущаяся инфантильной и даже комичной для 26-27-летнего человека, следование сиюминутным, лихорадочным импульсам – все это не только отпечаток перманентной душевной смуты, но и результат последовательной установки автора дневника на избранный ракурс изображения собственного бытия, при котором в центре полагается сокровенное, интимная жизнь.

Эта установка является весьма своеобразным, но явственным отзвуком веяний времени, того поворота от объективизма к сокровенным

---

204-218. Отдельные аспекты и ранних, и поздних дневников Андреева были затронуты в следующих статьях: Филатова Е.Н. Восприятие революционной эпохи Л.Н. Андреевым и И.А. Буниным (по дневникам писателей) // Эстетика диссонансов. О творчестве Л.Н. Андреева. Межвузов. сб. науч. трудов к 125-летию со д. рожд. писателя. Орел: ОГПУ, 1996. С. 36-37; Красильников Р.Л. Мотив смерти в дневниках Л.Н. Андреева // Творчество писателей-орловцев в истории мировой литературы: мат. междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со д. рожд. К.Д. Муратовой. 21-25 сент. 2004 г. Орел: ОГУ, 2005. С. 34-37; Панкова Е.С. Пушкинский текст в дневнике Л.Н. Андреева (1897-1901) // Афонинские чтения: Сб. материалов науч. конф. Орел: ООО ПФ «Картуш», 2013. С. 27-32.

<sup>1</sup> Козьменко М.В. Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. / Подготовка текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), составл., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 3-34.

<sup>2</sup> Козьменко М.В. Дневник-роман Леонида Андреева. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 4.

<sup>4</sup> Там же. С. 3.

переживаниям своего “я”, который стал магистральным вектором духовной жизни эпохи»<sup>1</sup>.

«Исповедальный *автобиографизм*» андреевских дневников, запечатлевших опыт самопознания, – литературные проекции ключевой для модерна идеи становления<sup>2</sup>. Дневники Андреева были и «субстратом», и «субститутом» его творчества, обладали мощным экзистенциально-личностным подтекстом в духе эпохи модерна.

Отметим как значимое для нас исследование дневников («текстов автокоммуникации») М. Кузмина Н.А. Богомоловым – исследование, в котором сопрягаются темы жизнетворчества (мифотворчества) и литературной репутации писателя<sup>3</sup>. «Миф о писателе» понимается Богомоловым как «высшая точка» его литературной репутации.

Идея становления зримо воплощается и в доме Андреева на Черной речке, ставшем важным этапом в судьбе писателя и во многом сформировавшем восприятие андреевского творчества в его литературном окружении. Дом как центр духовной жизни и как важная составляющая личного мифа и культурного кода эпохи приобретает в контексте эпохи особую, жизнетворческую семантику.

Важным ориентиром стало для нас исследование М.В. Козьменко, в котором он выдвигает и текстологически обосновывает идею гипертекстуальности как тенденции в организации художественного наследия Андреева<sup>4</sup>.

**Научная новизна** настоящей работы заключается в том, что творчество Андреева исследуется в ней в контексте эпохи модерна. С одной стороны, такой взгляд на творчество писателя позволяет осмыслить его в соотношении с другими видами искусства, как проявление художественного синтеза эпохи рубежа XIX – XX веков<sup>5</sup>, с другой, – описать мировоззрение и художественные поиски Андреева в свете кризиса позитивистской картины мира в эпоху *fin de siècle*. Уточнено представление о сочетании визуального и вербального в творчестве Андреева. Особенности поэтики и ее восприятия современниками интерпретируются в свете типологических сопоставлений с живописью своей эпохи.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 4.

<sup>2</sup> Грякалова Н.Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб.: Дмитрий Буланин, 2008. С. 3.

<sup>3</sup> Богомолов Н.А. Литературная репутация и эпоха // Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: НЛЮ, 1995. Вып. 3. С. 57-66.

<sup>4</sup> Козьменко М.В. Проблема «гипер-авантекста» (На материале творческого наследия Л. Андреева) // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 218–225.

<sup>5</sup> Констатируя невыработанность адекватной методологии анализа многих синтетических феноменов «серебряного века», А.В. Геворкян замечает, что «динамика взаимодействия русской словесности рубежа XIX – XX веков с иными искусствами – одна из самых перспективных тем, открывающая новые пути научного поиска» (Геворкян А.В. С. 241).

Вкладом данной диссертации в андрееведение можно считать исследование литературной репутации Андреева в ее динамике и в соотношении с литературной репутацией М. Горького – главного литературного оппонента писателя на протяжении всего его творческого пути. К осмыслению места Андреева в современной ему литературе впервые применены идеи Тынянова о «пародийной личности». В диссертации получил обоснование феномен популярности творчества Андреева и противоречия, связанные с восприятием его творчества современниками.

Предприняты новые сопоставления творчества писателя и расширено исследование его творческих связей – или прежде не затрагиваемых в андрееведении, или недостаточно изученных. Так, рассмотрены творческие взаимодействия и взаимовлияния Андреева с писателями разной эстетической ориентации (И. Буниным, Ф. Сологубом, В. Хлебниковым и другими) и намечены «точки схождения» (и «расхождения») в их теории и практике. В работе исследованы эстетическая рефлексия Андреева по поводу современного западного искусства и тех его представителей, на которых он ориентировался в своей собственной эстетике, и особенности восприятия андреевского творчества современниками в контексте западного искусства. Получила освещение позиция Андреева по отношению к «еврейскому вопросу» начала века и влияние писателя на «русско-еврейскую литературу».

**Теоретическая значимость исследования** заключается в том, что оно конституирует междисциплинарные критерии изучения эпохи модерна и неклассического типа художественного сознания, расширяет представление о мировоззренческих и эстетических принципах эпохи рубежа XIX – XX веков. В диссертации исследованы закономерности новых рецептивных сценариев «писатель – критик – читатель», актуальных для переходной, кризисной фазы существования культуры и литературы. Введен новый материал, ранее не входивший в сферу изучения академической науки – связанный с обоснованием феномена популярности, анализом взаимозависимости поэтики писателя и особенностей рецепции его творчества; продолжено исследование литературной зоны на пересечении классики и беллетристики; намечены новые возможные проекции и области применения статуса «пародийная личность». Существенно расширена область использования понятия «литературная репутация» – не только применительно к персоналиям исследуемой эпохи, но и последующего времени, включая настоящее.

**Практическая ценность исследования.** Результаты, полученные в ходе исследования, использованы в историко-культурном комментировании произведений Леонида Андреева в составе Полного собрания сочинений в 23 т. (М.: Наука, 2007 – по наст. вр.; вышли в свет 1, 5, 6, 13 тома), в формировании междисциплинарных связей при разработке вузовских лекционных курсов (филологических, культурологических и искусствоведческих), в проведении семинаров по истории русской

литературы рубежа XIX – начала XX веков, спецкурсов по творчеству Леонида Андреева и культуры и искусства переходных эпох.

**Цель работы** – представить творчество Леонида Андреева, с одной стороны, как воплощение стилевых установок эпохи модерна, а с другой, как проявление уникального художественного почерка писателя, рассмотреть его творчество в контексте культуры и литературного процесса своего времени.

Поставленная цель предусматривает решение следующих **задач**:

– вписать творчество Андреева в контекст культуры эпохи рубежа XIX – XX веков – как на мировоззренческом, так и на стилевом уровнях;

– определить своеобразие андреевского творчества и специфику его восприятия современниками в культурном диалоге «Петербург – Москва – провинция»;

– проанализировать взаимодействие вербального и визуального в творчестве Андреева в контексте культуры модерна;

– проследить формирование литературной репутации Андреева в ее динамике, а также факторы, повлиявшие на ее становление;

– выявить стратегии взаимодействия Андреева с критикой и читателем, а также особенности рецепции творчества писателя современниками;

– установить место Андреева в современном ему литературном процессе и соотнести его творчество с творчеством писателями-современниками, представителями различных эстетических ориентаций, и наметить общее и различное.

**Объектом исследования** послужили особенности рецепция творчества Андреева современниками в непосредственной связи с особенностями его поэтики и ценностями эпохи; творческие установки писателя, нацеленные на активизацию читательского восприятия; своеобразие его художественной манеры.

**Материалом исследования** стали произведения писателя (проза, драматургия, дневники, письма, публицистика), воспоминания о нем, критические статьи и рецензии, посвященные его творчеству, пародии на произведения Андреева.

**Методология** диссертационного исследования предполагает междисциплинарный подход к литературным явлениям – в русле истории литературы и теории литературы (проблема писательских репутаций, «пародийной личности»), культурологии, искусствоведения, социологии литературы и культуры, исторической психологии.

**Теоретическую и методологическую основу** диссертации составили труды, посвященные системному изучению эпохи и эпохе модерна (В.А. Келдыш, Т.А. Никонова, В.В. Полонский, Д.В. Сарабьянов, Р. Якобсон, А.Ф. Лосев, Н.Ю. Грякалова, В.И. Тюпа, И.В. Корецкая, А.В. Геворкян, А.И. Жеребин, В.С. Турчин, Н.М. Зоркая, Ю.М. Лотман, А. Ханзен-Леве, А.И. Иванов.); по семиотике и мифопоэтике (Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, В.Н. Топоров, Н.П. Анциферов, К.Н. Исупов, А.В. Лавров, В.В. Абашев); исследования по рецептивной эстетике, социологии литературы и «массовой

литературе» рубежа XIX – XX веков (Х. Яусс, Х. Баран, Б.В. Дубин, А.И. Рейтблат, А.М. Грачева, М.В. Михайлова Л.Е. Бушканец); по теории литературной репутации и пародийной личности (И.Н. Розанов, Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, Н.А. Богомолов), а также отдельные методологические принципы стилистического анализа, предложенные в работах В.Б. Шкловского, Ю.Б. Орлицкого, М.Н. Эпштейна.

Принципы изучения творчества Андреева, актуальные для настоящей диссертации, заложены в работах о литературе рубежа веков и творчестве Андреева – Ю.В. Бабичевой, Р.Д. Дэвиса, Л.Н. Иезуитовой, В.А. Келдыша, Л.Н. Кен, М.В. Козьменко, Е.А. Михеичевой, И.И. Московкиной, М.А. Телятник, Л.И. Шишкиной, Б. Хеллмана, Ю.Н. Чирвы.

### **На защиту выносятся следующие положения:**

1. Эпоха рубежа XIX – XX веков вызвала к жизни «неклассический» тип художественного сознания, который воплотился в творчестве Леонида Андреева, предложившего свое собственное представление о художественной целостности.
2. Индивидуальная авторская картина мира Леонида Андреева, своеобразно преломив литературно-культурную традицию и переосмысленные временем духовные ценности, запечатлела особенности его личности и творческого пути. Воплотив философско-эстетические установки эпохи, писатель отразил в своем творчестве мировоззрение и интеллектуально-духовный опыт человека модерна.
3. Стратегии духовной эволюции писателя, реализованные в культурных диалогах «провинция» / «столица» и «Москва» / «Петербург», сформировали в нем новый тип художественного сознания и послужили основой для репрезентации в его творчестве ключевой идеи модерна – идеи становления.
4. Феномен «Леонид Андреев» как общественно-культурное явление в большой степени был сформирован прижизненной рецепцией его произведений, ставшей наиболее резонансным отражением интересов, ценностей и психологии читателя рубежа XIX – XX веков. В этом же ряду следует воспринимать одну из составляющих этого феномена – пародийную личность «Леонид Андреев», сформированную литературно-критическим дискурсом эпохи как часть ее мифологии.
5. Противоречивость литературной репутации Андреева обусловлена столкновением различных рецептивных сценариев: восприятия его творчества «реалистической» критикой, «культурной критикой» и массовой аудиторией («читатель»).
6. Интерпретация творчества Андреева как явления европейского модерна по сходству типологических признаков позволяет объяснить «промежуточное» положение писателя по отношению к ведущим

силам отечественного литературного процесса, традиционно определяемого бинарными оппозициями.

7. Леонид Андреев, входя в «литературный канон» современной ему литературы, формировал вкусы и определял художественно-стилевые пристрастия эпохи модерна, а его творчество в большой степени повлияло на интернационализацию русской культуры.

## Глава I. Своеобразие картины мира в творчестве Леонида Андреева

### 1. 1. Леонид Андреев как писатель *fin de siècle*

Проза и драматургия Андреева впитали в себя и традиции уходящего века, и все творческие импульсы и влияния российского *fin de siècle*. Выделять в творчестве писателя период ранний, «реалистический», и зрелый, «тяготеющий к модернизму», как это зачастую делается, некорректно уже потому, что самые первые пробы его пера отличались стилевым разнообразием. Так, в 1890-е годы, наряду с первыми опытами реалистической беллетристики, Андреев пишет близкую к модернистским опытам в прозе сказку «Оро» о двух падших ангелах, реющих в «надзвездном пространстве». Кроме того, в начале 900-х Андреев создает одновременно и рассказы реалистической ориентации (не без оглядки на натуральную школу – например, «В холоде и золоте» (1892)), и протоэкспрессионистские зарисовки. К этому же времени относятся произведения, которые привнесли в репутацию писателя оттенки «чрезмерности», «извращенности», «болезненности». То, что фиксировали в ранних рассказах Андреева как «декадентскую червоточину» его первые критики (Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский), с годами лишь становилось более явным.

Характеризуя эпоху модерна, Н. Ю. Грякалова пишет: «Основной культурно-психологической коллизией рубежа XIX-XX веков и далее стало определение границ между реальной жизнью и представлениями о ней (фантомами сознания, иллюзиями, “словами”), между вымыслом и реальностью, рациональным и иррациональным <...> на первородство в этой рефлексивной работе есть все основания претендовать натурализму»<sup>1</sup>. Натурализм явился не только одним из влиятельных предшественников русского *fin de siècle*, но и, вследствие хронологического «отставания» российской культуры от европейской, его частью. Оговорим, что натурализм рубежа XIX-XX веков – явление широкое, включающее в себя и натуралистические тенденции, и само направление натурализма как одной из стадий реалистического «мейнстрима» 1880-х – 1910-х годов<sup>2</sup>.

Именно в идее детерминизма В. В. Вересаев видит родство своего творчества 900-х годов с андреевским: «Общее было в то время, обоим сильно и глубоко мучившее, – “чувство зависимости”, – зависимости “души” человека от сил, стоящих выше его, – среды, наследственности, физиологии, возраста; ощущение непрочности всего, к чему приходишь “разумом”,

---

<sup>1</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб.: «Дмитрий Буланин». С. 36.

<sup>2</sup> См. об этом: *Иезуитова Л. А.* О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX – начала XX века (П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб. статей ученых Ленинградского и Будапештского университетов. Л. Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. С. 228-264.

мыслью»<sup>1</sup>. Несмотря на различие в понимании этой идеи с Вересаевым и другими литераторами, имевшими опыт народничества, позитивистский комплекс идей для Андреева все еще актуален как материал для рефлексии и полемики.

Судя по юношеским дневникам Андреева, ему был чрезвычайно интересен роман П. Бурже «Ученик» (1889), в котором позитивизм становится предметом развенчания. Как убедительно показано М. В. Козьменко, роман этот в дальнейшем оказал заметное влияние на андреевскую характерологию (определив, в частности, мотивы двойничества, самонаблюдения) и внушил пристрастие к интеллектуально-психологическим коллизиям и эксперименту как центральной интриге<sup>2</sup>. Триада, составляющая основу механизма «экспериментального метода» (наблюдения над жизненными фактами – идеи художника, возникшие на основе наблюдения – эксперимент в художественном произведении), хотя и в ином претворении, становится ведущей художественной стратегией Андреева. Герои как будто помещаются автором в некую исходную ситуацию и подвергаются испытанию, в результате которого в их сознании возникают катастрофические сдвиги – именно по такому «сценарию» построены многие андреевские произведения, начиная с «Баргамота и Гараськи» (1898).

«Экспериментаторская» природа творчества Андреева не раз оказывалась в фокусе исследования<sup>3</sup>. Так, в диссертации Л. Н. Икитян предложена интерпретация всего творчества писателя как единой художественной стратегии, нацеленной на эксперимент, и определено два излюбленных типа андреевского эксперимента: «авторский», связанный с работой на «территории читательского сознания» и накоплением у реципиента нового этико-эстетического опыта («Баргамот и Гараська», «В Сабурове» (1899), «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Губернатор» (1905), «Иуда Искарот» (1907), «Правила добра» (1911) и др.), и определяемый «опытно-апробативными» действиями персонажей («Сын человеческий» (1909), «Анатэма» (1909), «Мои записки» (1908), «Собачий вальс» (1913-1916), «Дневник Сатаны» (1919)). Примечательно, что экспериментаторство второго типа связывается в русле данного исследования с постпозитивизмом,

---

<sup>1</sup> *Вересаев В.* Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием: Сб. памяти Л. Андреева. М. Изд-во «Федерация», 1930. С. 149. Далее – *Реквием*.

<sup>2</sup> *Козьменко М. В.* Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев: (Круг чтения и парадигмы поведения и письма) // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 108-116.

<sup>3</sup> *Петрова Е. И.* Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации: дис. ... канд. филол. н. М., 2010; *Икитян Л. Н.* Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева: дис. ... канд. филол. н. Симферополь, 2011.

дающим множество впечатлений подобного рода и в общественной жизни (Гапон, Азеф), и в философском дискурсе, преимущественно ницшеанстве<sup>1</sup>.

Интерес к философии, в том числе позитивистской, во многом определил и юношеские планы создания собственной этико-философской концепции (ранний «трактат» Андреева «Проклятые вопросы»), и тяготение не только к метафизическому, но и естественнонаучному дискурсам. М. В. Козьменко так характеризует круг чтения Андреева-гимназиста: «В дневниках за март 1890 – август 1891 гг. находим выписки из романа Поля Бурже “Ученик”, произведений Артура Шопенгауэра (подавляющее большинство цитат – из “Метафизики половой любви”), Эдуарда фон Гартмана (“Философия бессознательного”), Ч. Дарвина (“Происхождение человека”), Макса Нордау, Блеза Паскаля, Р. фон Крафт-Эбинга (“Наш нервный век”). Упомянуты с микроаннотациями: Н.П. Вагнер (“Кот-Мурлыка”), Ф. Шпильгаген (“Загадочные натуры”), П.М. Ольхин (“Последние дни самоубийц”). Вскользь говорится о “Герое нашего времени” Лермонтова (точнее о герое романа – Печорине), Писареве, Добролюбове, Бокле, Э. Беллами как авторе научно-фантастической утопии “Взгляд назад” (Андреев мог читать перевод романа, вышедший в 1889 г. в “Книжках недели” под заглавием “В 2000 году”))<sup>2</sup>. Как видим, в списке достаточно много имен, имеющих отношение к тому или иному изводу позитивистского учения.

О включенности Андреева в традицию позитивизма свидетельствует и его стойкий интерес к подобной литературе в зрелые годы – известно, что в личной библиотеке писателя хранились как труды Ч. Дарвина, так и книга о нем из серии «ЖЗЛ», а кроме того – большое количество популярных книг из этой же серии о жизни ученых, в том числе и позитивистов (о Л. Пастере, К. Линнее, О. Конте, Ж. Кювье, Ч. Лайелле и др.).

В одном из своих первых опубликованных рассказов, «Загадка» (1892), начинающий писатель изображает провинциальный город, явно списанный с родного Орла (главный герой, студент, выслан туда за неблагонадежность из Петербурга). В контексте нашей темы представляет особый интерес описание нравов и умонастроений провинциальной молодежи, поскольку Андреев явно здесь следует своим воспоминаниям. Перед нами как будто совмещение двух волн позитивизма: автор-повествователь замечает, что приехавшего студента принимают сначала за Базарова, «еще не устаревшего в провинции»<sup>3</sup>, а чуть ниже, характеризуя провинциалов, упоминает уже

---

<sup>1</sup> Зябрева Г. А., Икитян Л. Н. Феномен художественного эксперимента в творчестве Леонида Андреева // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. Вып. 5. Симферополь: Крымский архив, 2012. С. 74-90.

<sup>2</sup> Козьменко М. В. Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев: (Круг чтения и парадигмы поведения и письма). С. 108-109.

<sup>3</sup> Андреев Л. Н. Загадка // Андреев Л. Н. ПСС: В 23 т. Т. 1. М.: Наука, 2007. С. 36. Далее цитаты приводятся или по этому, продолжающемуся, изданию (в скобках: ПСС, а затем первая цифра обозначает том, вторая – страницу), или по собранию сочинений в 6 томах (в скобках сначала указано СС).

Нордау: «Провинция же давала только тех людей, которые “фабрикуются тысячами”, по выражению Нордау» (ПСС: 1; 38). Своих молодых героев Андреев наделяет собственным интересом к новейшим философским веяниям: помимо Нордау, в разговорах молодых людей упоминаются и Дарвин, и Шопенгауэр, а после самоубийства Болотина провинциальные «обыватели поумнее» толкуют «об умственных эпидемиях и нашем нервном веке» (ПСС: 1; 50).

«Мои записки», как считает Л. Силард<sup>1</sup>, также «носят очевидные следы полемического чтения позитивистской литературы. Это сказывается и в том, как щеголяет герой наукообразно развернутыми “биопсихическими комментариями”, как насыщает свой текст позитивистскими терминами: *организм, мозг (нормально устроенный и развитой), требования здорового инстинкта, целесообразность и согласие с требованиями природы, простейшие элементы вещества*»<sup>2</sup>. Сопоставляя стиль «Моих записок» со стилем работ А. В. Луначарского, для которого характерно сочетание «биологических бирюлек» (выражение Ленина) с пафосной риторикой, Силард доказывает, что именно автор «Основы позитивной эстетики» явился объектом пародирования в повести<sup>3</sup>. Именно в этой работе Луначарский высказывает мысль о «приспособляемости» как главном свойстве высокоразвитого организма – напомним, что как «гения приспособляемости» охарактеризовал своего героя Андреев в беседе с критиком А. Измайловым<sup>4</sup>. Силард доказывает, что «Мои записки» соотносятся с целым рядом положений Э. Маха, А. Богданова, с откликом Н. Михайловского на философию Г. Спенсера; герой же повести определяется исследователем как «позитивист махистско-авенариусовского толка, применяющий общие положения позитивной эстетики Луначарского к своему опыту»<sup>5</sup>.

Однако объектом пародии и «пародийным прототипом» автора «Записок» вполне мог быть И. И. Мечников, чьи научно-популярные труды «Этюды о природе человека» (1903) и «Этюды оптимизма» (1907) вышли незадолго до написания повести и могли послужить импульсами к ее замыслу. В этих работах ученый обосновывает свое учение об ортобиозе – «развитии человека с целью достичь долгой, деятельной и бодрой старости, приводящей, в конечном периоде, к развитию чувства насыщения жизнью и

---

<sup>1</sup> См.: Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. I. К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // *Studia Slavica Hungaricae*. XVIII. Budapest, 1972; S. 303–342; II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // Там же. XIX. Budapest, 1974. S. 41–69; III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // Там же. XX. Budapest, 1974. S. 271–304.

<sup>2</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии. S. 49.

<sup>3</sup> Там же. С. 49–50.

<sup>4</sup> А. И. [Измайлов А. А.]. Леонид Андреев о своей повести // *Биржевые ведомости*. 1908. 6 нояб. Веч. вып. (№ 10797). С. 3.

<sup>5</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии. С. 57.

желанию смерти»<sup>1</sup>. Убежденный и последовательный дарвинист (некоторые свои ранние работы он посвящает различным общетеоретическим и философским проблемам дарвинизма), Мечников называл себя рационалистом («Сорок лет искания рационального мировоззрения» (1913)), главную же роль в человеческом прогрессе он отводил науке. В своих «Этюдах...», ставших основой геронтологии, ученый пытается с позиций рации и науки гармонизировать человеческую природу, исправив заложенные в ней противоречия. Половое созревание, старость и смерть у человека наступают преждевременно, полагает он, однако, правильно организовав свою жизнь (режим питания, гигиена и проч.), можно овладеть искусством счастливой жизни и победить инстинкт страха смерти, свойственный молодым. Шопенгаур, Гартман – все они были молодыми, когда создавали свои пессимистические учения, обращает внимание ученый. Ученый и сам в молодости дважды пытался покончить с собой, но к старости вполне овладел научным подходом к организации собственной жизни и умер в возрасте 71 года, до конца своих дней сохранив светлый ум, работоспособность и оптимизм.

«Этюды оптимизма» Мечникова – обоснование любви к жизни с позитивистской точки зрения. Герой «Моих записок», называющий себя «психофизиологом», предстает прямым последователем русского ученого-дарвиниста, а некоторые разъяснения его собственной теории выглядят как прямые цитаты из «Этюдов...» («Так называемый пессимизм не есть научная теория, а просто скверное устройство мозгов! Ведь есть же скверные часы, которые всегда показывают время неверно» (СС: 3; 153)). Примечательно, что, обосновывая свою теорию оптимизма, Мечников сочувственно цитирует Нордау: «По его [Нордау – Г. Б.] мнению, все в живой природе доказывает, что основа ее вполне оптимистична. “По правде сказать, – говорит он, – оптимизм, безграничный и неискоренимый оптимизм, составляет основное воззрение человека, инстинктивное чувство, свойственное ему при всяких условиях” <...>. Другие живые существа только подтверждают эту истину. “Природа, – по мнению Нордау, – всеми венчиками своих цветов и всеми голосами своих птиц трубит и провозглашает оптимизм” <...>. “Ни одно животное не ощущает мировой скорби, и предок наш, современник пещерного медведя, конечно, не был удручен мыслью о предназначении человечества”...»<sup>2</sup>.

Учитывая полемически-пародийную направленность повести по отношению к работам Мечникова, многое в ней: идея приспособления, которой руководствуется автор «записок», противостояние мировоззрений «дедушки», создателя «формулы железной решетки», и его молодого оппонента, художника К., совершившего самоубийство и таким образом «убежавшего» из тюрьмы, – приобретает особый смысл. Образ тюрьмы и

<sup>1</sup> Мечников И. И. Этюды оптимизма. М.: Издание «Научного слова», 1907. 243.

<sup>2</sup> Мечников И. И. Этюды о природе человека. М. Изд. редакции журнала «Научное слово», 1904. С. 137.

формула «железной решетки» предстают в этом контексте как символические воплощения целесообразности, диктуемой позитивизмом.

Различные стороны детерминизма были актуальны для художественного сознания Андреева на протяжении всего его творчества. В своей монографии о творчестве Андреева в контексте культуры XX века Л. И. Шишкина интерпретирует рассказ «Губернатор» (1909) с точки зрения трагического противоречия современного культурного индивидуума – противоречия между человеческой сущностью и социальной ролью<sup>1</sup>. Реконструируя эволюцию замысла этого рассказа, основанного на реальном факте – убийстве уфимского генерал-губернатора, исследователь одновременно и возводит свою интерпретацию к шопенгауэровской этике «вечного правосудия», перенесенного в общественный опыт, и анализирует поведение героя в кризисной ситуации с точки зрения социальной психологии. Демонстрируемый в этом рассказе интерес Андреева к социально-биологической стороне бытия личности – еще одно подтверждение его самопрезентации в «Автобиографии» (1910), в которой он называет себя «социологом, философом, естествоиспытателем» (СС: 1; 576). Автор монографии убедительно показывает органическую связь художественного исследования социальной психологии Андреевым с научными достижениями конца XIX–XX веков – прежде всего «коллективной рефлексологией» В. Бехтерева (1857-1927) и теоретическими построениями Г. Тарда (1843-1904). Герои «Губернатора» несвободны в своих поступках, и логика этих поступков подчиняется законам коллективного / массового сознания. Таким образом, рассказ Андреева «подбрасывает» материал для полемики между французскими социологами Г. Тардом или Г. Лебоном (1841-1931): массовое общество – это «век публики» или «век толпы»?

Священник Иван Богдавленский («Сын человеческий» (1911)), пытающийся понять природу звука граммофона, – еще одна попытка Андреева в художественной форме осмыслить столкновение двух духовно-интеллектуальных практик – позитивистской и религиозной / метафизической. Наконец, две эти практики явлены и в последнем романе Андреева, в котором Сатана, иронизируя над своим вочеловечиванием и «обживая тело» Вандергуда, оказывается во власти законов земного измерения.

Примечательно, что именно в контексте дарвинизма интерпретирует творчество молодого писателя начинающий одесский критик К. Чуковский: в 1902 году в «Одесских новостях»<sup>2</sup> выходит его статья «Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе письмо о современности», послужившая поводом для знакомства с автором и переросшая в многолетнюю дружбу. Чем привлек молодого критика Андреев? Полемицируя с *Altalenoi* (один из псевдонимов В. Е. Жаботинского), уверяющим, что проповедь индивидуализма в русской

---

<sup>1</sup> Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009. С. 174-188.

<sup>2</sup> Одесские новости. 1902. 21 июня (№ 5667). С. 1; 24 июня (№ 5670). С. 1.

литературе явление наносное, Чуковский доказывает: обращение к индивидуализму современной литературы и отторжение от реализма («романтичность индивидуализма») – закономерность<sup>1</sup>. Дух современной литературы (и творчество Андреева, в частности) Чуковский пытается постигнуть в русле социально-философских идей своего времени – в частности, дарвинизма, который, полагает он, нисколько не потерял актуальности. Андреев заинтересовал критика прежде всего философией и стремлением изображать не конкретного человека, а «бытие вообще, как проявления всякого организма... того общего, что есть в этом проявлении»<sup>2</sup>. Парадоксальным образом Чуковский, с одной стороны, возводит феномен успеха Андреева к дарвинизму, а с другой, «философское обоснование современных беснований» находит у духовного вождя эпохи Н. А. Бердяева. Таким образом, религиозно-философские и экзистенциалистские поиски начала века вписываются критиком в мощное поле позитивистской традиции, и творчество начинающего писателя воспринимается на перекрестке старого и нового.

Влиятельность позитивистских идей в начале XX века имеет свое объяснение. Вот как характеризует сложившуюся ситуацию Л. Силард: «Произошла своего рода интерференция: новый интерес к первой волне европейского позитивизма (О. Конт, Спенсер, Милль), отклики на полемику вокруг органической теории общества и дарвинизма в социологии (Н. Михайловский, П. Лавров, Н. Бердяев) перекрестились с увлечением работами второй волны (Мах, Авернариус, Петцольд). Множество переводных и оригинальных работ (В. Лесевич, А. Богданов, П. Юшкевич, В. Чернов, С. Суворов, И. Боричевский, Базаров и др.) ввели в повседневный оборот “дежурные” позитивистские идеи, которые стали благодатной пищей для самых разнообразных либеральных газет и журналов, отражая их претензию на открытие “золотой середины” между идеализмом и материализмом»<sup>3</sup>. В качестве одного из ближайших источников риторики для героя «Моих записок» Силард называет статью Н. Михайловского «Что такое прогресс?» – статью того самого критика, который «благославил» Андреева в большую литературу. В этой поддержке со стороны маститого литератора-народовольца, одного из оплотов отечественного позитивизма, видится что-то символическое: в лице Михайловского сам уходящий век приветствовал молодое дарование. Приветствовал, но и предупреждал об опасности перерождения традиции в творчестве нарождающегося писателя (замечание

---

<sup>1</sup> Дневниковые записи Чуковского этого периода также пронизаны «позитивистскими токами»: социологические обороты, к которым он прибегает в разговоре о литературе («современный интеллигент», «передовой зарождающийся класс», «буржуазность» (Чуковский К. И. Дневник: в 3 т. Т. 1. М.: ПРОЗАиК, 2011. С. 429-430), типичны для интеллигента начала века, для актуального культурного словаря эпохи.

<sup>2</sup> Чуковский К. И. Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе письмо о современности // Одесские новости. 1902. 24 июня (№ 5670). С. 1.

<sup>3</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. I. К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести. S. 50.

по поводу «декадентской червоточкины» в рассказе «Ложь»<sup>1</sup>), что не замедлило вскоре произойти.

Важно отметить, что культурная ситуация рубежа веков, сама модернистская эпистема, под которой подразумевается сложившаяся к концу XIX века конфигурация знаний о мире и человеке, в большой степени была следствием развития «позитивных» наук<sup>2</sup>. Именно позитивизм стал если не «духовным», то «идеологическим» «отцом» модерна и во многом определил ментальный горизонт человека эпохи<sup>3</sup>. Развитие естественных наук и целый ряд открытий сформировали картину мира, углубившую дихотомию живого и неживого – граница между ними оказалась вполне переходимой, понятия же «душа», «жизненная сила», «витальность» наполнились новыми смыслами. Сюжет о Елеазаре, восставшем из мертвых («Елеазар» (1906)), был переосмыслен Андреевым абсолютно в духе своего времени, прошедшего «школу позитивизма» и совместившего этот опыт с интересом к оккультным практикам и трансгрессии. В таком же свете видится попытка Василия Фивейского в финале повести оживить мертвую плоть, больше похожая на позитивистский эксперимент, нежели на сакральное действие. И Немовецкий из «Бездны» (1902), и Павел, герой рассказа «В тумане» (1902), и Керженцев, «идейный» герой-убийца «Мысли» (1902), и «автор» «Моих записок», и герой-повествователь рассказа «Он. Рассказ неизвестного» (1913), и герои «панпсихических» пьес «списаны» с человека эпохи модерна, для которого значим опыт переступания границ.

Модусы искусства модерна – чрезмерность, усиление, гиперболизация<sup>4</sup>, и это очевидно делает его преемником натурализма. Только для натуралиста «ужасные» явления – объект фиксации через «документ», а для модерниста – психологический опыт по «расширению сознания», личный или дискурсивный<sup>5</sup>. В случае с творчеством Андреева – и то, и другое, поскольку оно, с одной стороны, являет собой трансгрессию, а с другой, воспринимается как трансгрессия.

В своей писательской практике Андреев поступает согласно основной стратегии натурализма, направленной на «расширение пределов жизненного захвата» (П. Д. Боборыкин). С другой стороны, в андреевском творчестве

<sup>1</sup> Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Рассказы Л. Андреева: Страх смерти и страх жизни // Русское богатство. 1901. № 11 (нояб.). Отд. 2. С. 58-74.

<sup>2</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. С. 11.

<sup>3</sup> См. об этом: Там же. С. 11-13.

<sup>4</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна. С. 8. С преодолением натурализма связана эстетика «молодых венцев», что явствует из самих названий работ их идеолога Г. Бара: «Кризис натурализма» (*Die Krisis des Naturalismus*, 1890) и «Новая психология» (*Die neue Psychologie*, 1891). Как пишет А. И. Жеребин, «эстетика берлинского натурализма, несмотря на присущий ей пафос отрицания традиции, еще слишком глубоко укоренена в позитивистской культуре второй половины XIX века и является в лучшем случае лишь предвестием той эстетической революции, которая завершилась в эпоху авангардизма и абстрактного искусства» (Жеребин А. И. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 16).

<sup>5</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна. С. 21.

ощутимо влияние социодарвинизма с его попыткой найти соответствие между социальным и метафизическим, причем первое часто приносится в жертву второму, но явственно «просвечивает» сквозь метафизику. Писатель, начиная с ранних рассказов («Ангелочек» (1899), «Валя» (1899), «Петька на даче» (1899)), испытывает жгучий интерес к современной семье с ее запутанными отношениями, взаимным непониманием поколений, социальными «травмами», проблемами наследственности, различными видами зависимости и фобий. В сферу изображаемого у Андреева попадает и социальное, и биологическое, и метафизическое. Его любимыми становятся «неудобные» темы, обнажающие в жизни человека и «социальные подвалы» (целый ряд героев-обитателей социального «дна» – «моральные босяки», как выразился один современник, не без отсылки к горьковским «босякам»), и «подвалы бессознательного».

Изображая, часто на грани кича, семейные сцены, тайны, ссоры, выявляя скрытое, тайное в повседневном, бытовом, сочетая криминально-патологическую интригу с метафизичностью, интеллектуализмом, Андреев зачастую воспринимался современниками «в шлейфе» недавней влиятельной литературной традиции – как «летописец повседневности» в духе натурализма, с его интересом к социальным девиациям, вопросам наследственности, семьи, брака и физиологии. Андреев на всех этапах своего творчества обращен к фактам жизни, о чем свидетельствует и его активная деятельность в журналистике (как раннего, «курьерского» периода, так и позднего, связанного с редакторством в «Русской воле»), и «отзывчивость» на текущие события – от частного случая из газетной хроники до событий общероссийского масштаба (войн, революций). «Журнализм» стал устойчивой составляющей его литературной репутации, парадоксально сочетавшей в себе и обращенность к злободневному, и универсализм.

Андреевские рассказы «Бездна» и «В тумане» многими были явно восприняты в русле натуралистической традиции – как очередная попытка литературы обнажить прежде табуированные, социально-биологические в своей основе пороки воспитания. В прозе и драматургии Андреева очевидно присутствует комплекс наследственности, представленный или мотивом дегенеративности (линия сына-идиота, родившегося у пьющей попадьи в «Жизни Василия Фивейского» (1903)<sup>1</sup>), или сюжетами, связанными с эротико-патологическими тайнами спальни или детской (сложные взаимоотношения взрослых глазами ребенка, адюльтеры и супружеские ссоры в таких произведениях, как «Валя», «Анфиса» (1909), «Цветок под ногой» (1911), «Екатерина Ивановна» (1912), «Профессор Сторицын» (1912)). Рисуя светлый образ Оль-Оль («Дни нашей жизни» (1909)) в русле гуманистической литературной традиции, как «поруганный цветок»

---

<sup>1</sup> Именно в таком контексте воспринял повесть А. Скабичевский (*Скабичевский А. Дегенераты в нашей современной беллетристике. «Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева. 1-ый сб. «Знания» за 1903 г., кн. 1, СПб., 1904 // Русская мысль. 1904. Кн. 9. Отд. 2. С. 85-101).*

большого города («погибшее, но милое создание»), Андреев не забывает, пусть скупом, показать читателю «краешек» фактора наследственности: «нетрудовую», паразитическую сущность матери, любительницы сластей<sup>1</sup>. Изображая в своих панпсихических пьесах любовь мужчины и женщины как метафизическую, иррациональную стихию, Андреев-драматург успевает бросить взгляд на далекое от совершенства устройство современной семьи. Профессор Сторицын, рассуждающий об узком лбе своего сына, усматривает в этом и примету вырождения, и прямую связь с изменой жены и фальшивой, безлюбовной атмосферой в доме, где главным человеком стал недалекий грубый любовник, и знак неблагополучия в мире, катастрофически чуждом красоте.

Многие андреевские произведения попадают в контексты, далекие от литературы, – медицинский, психопатологический, педагогический, философский, социологический, религиозный. Такое «прочитывание» Андреева диктовалось самой эпохой, заявляющей о себе во всем, начиная со структуры периодического издания. Так, толстый журнал того времени, энциклопедичный по своему контенту, представлял собой конгломерат самых различных знаний – например, «Вестник знания» (1903-1918) состоял из разделов «Гуманитарные науки», «Естественные науки и математика», «Литература и искусство» и был неким подобием духовно-интеллектуального пространства российского рубежа веков. Процесс «перерождения критики» вследствие отмежевания ее внеэстетических составляющих в начале XX века только начинается<sup>2</sup>, критический дискурс еще носит недифференцированный, синтетический характер, вследствие чего художественное произведение рассматривается не только в общегуманитарном, но и в естественнонаучном русле. Кстати, психология в контексте идей эпохи воспринимается как часть философии, фактически – как раздел этики (примечательно, что один из научно-популярных журналов этого времени называется «Вопросы философии и психологии»)<sup>3</sup>. Взаимовлияние медицинского (психопатологического) и литературного дискурсов, начавшееся еще в 80-е годы (работы В. Ф. Чижа), в начале XX века дает о себе знать в многочисленных исследованиях Н. Н. Баженова и М. О. Шайкевича, посвященных и творчеству как виду деятельности, и

---

<sup>1</sup> См. интерпретацию пьесы в контексте натурализма: Яшина Н. Г. «Дни нашей жизни» Л. Андреева как натуралистическая драма // Художественное целое как предмет типологического анализа: Межвуз. сб. науч. тр. Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1981. С. 78-82.

<sup>2</sup> См. об этом: Русская критика современной литературы: Характеристики, образцы, портреты. СПб.: Вестник знания, 1912.

<sup>3</sup> Заметим, что, вследствие пронизанности «академической и художественной культуры» «одними и теми же духовными влияниями и политическими идеями», такой же синкретичный характер примет в России и освоение психоанализа, объединившее и врачей, и психологов, и поэтов-декадентов, и религиозных философов, и профессиональных революционеров (Эткинд А. М. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб.: АОЗТ «Изд. дом «Медуза», 1993).

отдельным произведениям и фигурам отечественного литературного процесса с точки зрения психиатрии<sup>1</sup>.

Критики начала века чрезвычайно осведомлены в современных естественнонаучных теориях, и обращение в литературных статьях и рецензиях к позитивистской терминологии и риторике – распространенная практика. Сочетание естественнонаучного и гуманитарного дискурсов – примета времени: в экспериментальной психологии процветают литературные описания и, наоборот, литература тяготеет к фиксации душевных экстримов и патологий. Бурное развитие психиатрии вдохновляет литературу на исследование патологических случаев, аномалий всякого рода. Анализируя дискурсивные практики в связи с историей знания и функционированием европейских «институтов власти», М. Фуко фиксирует внимание на генерализации психиатрии во второй половине XIX века и изобретении ею концепта «наследственность»<sup>2</sup>, ставшего важнейшим принципом художественной детерминации характера.

Идущая еще от романтиков и затем мощно заявившая о себе в творчестве неоромантиков идея двойничества находит в творчестве Андреева новую мотивацию, в духе дипсихизма и полипсихизма, а извечная борьба «темного» и «светлого» начал получает у него множество воплощений. Мутации личности героев многих андреевских произведений размывают представление о цельности личности и как будто иллюстрируют новейшие справочники по психопатологии. Вспомним Керженцева, убивающего друга в доказательство власти над своей мыслью («Мысль»), автора «Моих записок», заблудившегося между правдой и ложью, между здоровьем и безумием, Немовецкого, отдавшегося звериным инстинктам, да и многих других андреевских героев, балансирующих на границе между жертвенностью и преступлением, святостью и грехом.

Безумие, подлинное или мнимое, – частотный мотив в творчестве Андреева<sup>3</sup>. Нарочитая зыбкость границ между безумием и душевным здоровьем встречается уже в одном из ранних рассказов – «Ложь» (1901), герой которого, ощущая внутри себя разрушительную чуждую силу («кто-то запертый»), в финале сходит с ума. Безумие определяет и сюжет, и проблематику, и стилистику многих андреевских произведений («Мысль», «Призраки» (1904), «Красный смех» (1904)). Зачастую андреевский герой

---

<sup>1</sup> См., напр.: [Б. н.]. Язва современного общества: (По поводу рассказа Л. Андреева «В тумане» // Эскулап: Медико-гигиеническое обозрение. Прилож. к журн. «Петербургская жизнь». 1903. № 3 (27 февр.). С. 20-22; Манасеин М. П. Из частной переписки: В медицинском тумане («В тумане», рассказ Леонида Андреева) // Новый путь. 1903. Август. С. 224-228; Иванов И. И. Г-н Леонид Андреев как художник-психопатолог // Вопросы нервно-психиатрической медицины. Киев, 1905. Январь-март. Т. X. Вып. 1. С. 72-103.

<sup>2</sup> Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974-1975 учебном году. СПб.: «Наука», 2004. С. 374.

<sup>3</sup> См.: Назаров И. А. Художественное воплощение феномена безумия в творчестве Л. Н. Андреева: дис. ... канд. филол. н. М., 2013.

оказывается не столь безумен, сколь преступен – вследствие страшных инстинктов, с которыми не может справиться, однако сама грань между двумя этими состояниями, в духе времени, проблематизируется.

Моделируя ситуации, в которых возможно подвергнуть своего героя трансгрессивному опыту, сам автор как будто уходит от объяснения поступков персонажа, предпочитая путь намеков, подтекста и недосказанности и усугубляя воздействие на читателя *странным* и *ужасным*. В этом смысле примечателен рассказ, относящийся к позднему периоду творчества писателя, – «Он. Рассказ неизвестного» (1911). Внешне написанный в русле традиции предромантизма с его мистикой, тайной, недосказанностью, выдержанный вполне в духе Э. По, этот рассказ о призраках в уединенном доме, тем не менее, не столь старомоден, как показалось современникам. В лице героя-повествователя мы сталкиваемся с человеком новой эпохи – человеком модерна, прошедшим «школу позитивизма»: само явление призрака для него еще не есть *ужасное*. Ужасно другое: скрытое, повседневное, то, что составляет жизнь людей в доме, то, что происходит в нем самом под воздействием неясных сил, как-то связанных с морем – воплощением иррациональной стихии.

Творчество Андреева являет собой множество репрезентаций *иного*, часто находящегося за пределами познания. Его Некто в сером может быть интерпретирован как архетип некоей потусторонней силы, во власти которой оказывается судьба человека, – вариации этого образа увидим и в фигуре Некто, охраняющего входы, и в таинственной «бабушке» из «протопанпсихической» пьесы «Анфиса», и в мистической власти моря в поздних произведениях Андреева. *Иное*, вытесненное культурой и социумом в «подвалы бессознательного», заявляет о себе звериным оскалом инстинкта в «Бездне», является вереницей подавленных идентичностей в «Черных масках» (1908).

Нагнетение ужасного, таинственного, страшного, которым сопровождается у Андреева явление *иного*, делает его поэтику родственной массовой литературе, тяготеющей к «ошеломительным историям». «Двуадресность» андреевского творчества хорошо объяснима мыслью С. Н. Бройтмана о наличии переходных зон между «высокой русской литературой и массовой городской культурой», куда оно отчасти попадает (вместе с романами Ф. Сологуба и «фурорными» произведениями «порнографической литературы»).

Герой эпохи *fin de siècle* – человек города, человек толпы, и в этом смысле Андреев – городской писатель, каковым он и воспринимался (мы это покажем дальше) современной критикой и читателем. В 1908 году, суммируя впечатления от современной литературы, «городским» называет стиль Андреева Чуковский в своей книге «От Чехова до наших дней»<sup>1</sup>. Рассказ «Проклятие зверя» (1908) с точки зрения другого критика,

---

<sup>1</sup> Чуковский К. От Чехова до наших дней: Литературные портреты. Характеристики. СПб; М. т-во М.О. Вольф., 1908. С. 9-10.

придерживающегося позитивистской риторики, не что иное, как история «неврастеника в городе»<sup>1</sup>. Писателю удалось отразить индивидуалистскую психологию горожанина, человека-одиночки, зачастую еще недавно порвавшего с привычным патриархальным укладом жизни, оказавшегося в бездушном городе, в ущелье домов, среди чужих людей. Андреевский герой – человек массы, плоть от плоти города с его социальными контрастами, огнями рекламы, стадными инстинктами, маниями и фобиями.

В то же время только «городской» писатель мог выразить дух эпохи *fin-de-siècle*, ввергнувшей человека в состояние потерянности, травмированности, вселившей в него пессимизм и апатию. «Певец ужасов и кошмаров», Андреев погружал читателей в темные бездны сознания своих героев, обнажал хаос под их ногами. Характеризуя эпоху *fin-de-siècle* в России, М. Стейнберг пишет о насыщенности культурной жизни России между двумя революциями «тревожным дискурсом об эмоциях», определяющим «общественный и политический климат»<sup>2</sup>. «Главную болезнь времени» – повышенную эмоциональность – Стейнберг связывает с настроениями кризисности эпохи модерна.

Модерн сексуализирует человека – не будем забывать о том, что Фрейд и его теория психоанализа тоже продукт модерна. Дискуссия о допустимости «порнографии» в литературе, вызванная толстовской «Крейцеровой сонатой» (1890), в начале века разгорается с новой силой – и главным героем ее неслучайно становится именно Андреев. Хотя сам Толстой отказывается увидеть в «Бездне» «побочную дочь» своей повести и не признает в Андрееве последователя, для многих современников преемственность была очевидной.

«Основной инстинкт» эпохи властно заявляет о себе и в откровениях литературы, и в живописи, эксплуатирующей, с многочисленными отсылками к мифологическим и историческим сюжетам (о Саломее, Мессалине, Далиле и пр.), тему разрушительности страстей. В однофигурных картинах Г. Моро, Ф. Ропса и других французских символистов, наделяющих своих героинь чувственностью и губительной красотой, можно увидеть своего рода визуальные «заставки» к пьесам Андреева «Анфиса» и «Екатерина Ивановна». Андреев мощно направлял работу воображения читателя на те аффекты, которые владели человеком *fin de siècle*, – греха, страсти, желания, обладания, ревности. Мучительная, разрушительная и саморазрушительная сексуальность его героев, делающая их одновременно и преступниками, и жертвами, заставляет воспринимать их именно в этом контексте. Если же изъять из антропологии андреевских персонажей метафизику и неомифологизм, привнесенные эпохой *fin de siècle*, то истоки подобного

---

<sup>1</sup> Профессор Архангельский. «Проклятие зверя» // Голос Москвы. 1908. 11 мая (№ 109). С. 3.

<sup>2</sup> Стейнберг М. Меланхолия нового времени: дискурс о социальных эмоциях между двумя революциями // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций / Под ред. Я. Плампера. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 202.

воссоздания социального обличья порока как оборотной стороны страстей также обнаружим в традициях натурализма («Петербургские трущобы» (1867) В. Крестовского).

Двойственность, лежащая в основе изображаемого Андреевым, задает такую же парадигму их восприятия и интерпретации. Современники гадали: кто она, заглавная героиня пьесы «Екатерина Ивановна», – Саломея или кокотка? Преступен или невиновен герой «Моих записок», настойчиво, как мантру, повторяющий, что он невиновен? Инстинкт, порочность или социальная ущербность заставляет *переступить* гимназиста Павла Рыбакова («В тумане»), студента Немовецкого («Бездна»), доктора Керженцева («Мысль»)? Образы героев у Андреева дwoятся, то вызывая сочувствие и понимание, то внушая ужас своей аморальностью. В этом мерцании смыслов видится отражение концепции человека эпохи модерна, размывающей границу между здоровьем и аномалией, сумасшествием и нормой.

Один из современников, далеко не поклонник творчества Андреева, пронизательно почувствовал зыбкость этой грани между нормальным и патологическим и, соответственно, прямо противоположные возможности интерпретации авторского замысла в «Моих записках»: «Если публика отнесется сочувственно к его [героя повести – Г. Б.] этике, Леонид Андреев может сказать: эту этику открыл я.

Если же найдут этические выпады слишком рискованными, Леонид Андреев ответит: да ведь изображенный мною доктор – человек ненормальный...»<sup>1</sup>.

Именно в «запутанных границах л ж и и п р а в д ы» кроется причина успеха автора «Моих записок», полагает критик: если публика забракует написанное, то будут «границы лжи», если будет восхищаться – «границы правды»<sup>2</sup>. По сути, здесь идет речь о провокативном по отношению к читателю и тоже трансгрессивном приеме – пересечении границ между своим авторским «я» и «я» фиктивным. Смещение этих границ подкреплялось усилиями пародистов, стремящихся, вслед за В. П. Бурениным, подменить реальное биографическое лицо писателя пародической личностью (в том смысле, который вкладывал в это понятие Ю. Н. Тынянов). Злые буренинские пародии позволяли массовому читательскому сознанию отождествить невротическую личность, изображенную Андреевым, с ним самим. Хотя «территория психопатии» была «занята» Сологубом, Андреев тоже давал пищу для таких проекций. При всем различии художественных миров двух писателей, их творчество, как мы это дальше покажем, часто ассоциировалось именно в силу общности депрессивной тематики, эксплуатации излюбленных приемов и болезненности, пограничности изображаемого сознания героя; только если у

---

<sup>1</sup> Доброхотов А. П. Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе). М.: печ. А.И. Снегиревой, 1909. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 32.

Сологуба состояние человека и мира описывается словами «больной» и «злой», то у Андреева – «ужасный» и «кошмарный».

Если близость мировоззрения и поэтики Сологуба и Андреева не подвергалась сомнению, то сходство последнего с другим его современником – А. В. Амфитеатовым – камуфлировалось. Амфитеатов был постоянным оппонентом Андреева, выступая с критикой неубедительности, незрелости, нереалистичности всего выходящего из-под пера автора «Жизни Человека». Тем не менее, «маленький русский Золя», как называли Амфитеатрова, не меньше Андреева был пристрастен к изображению всего исключительного, иррационального, девиантного, преступного. Так, в 1893 году он опубликовал сборник «Психопаты: правда и вымысел»<sup>1</sup>, открывающийся рассказом «Иуда», – его герой изображается как человек эпохи *fin de siècle*, «психопат», захваченный после своего предательства аффектом. «Дитя грубого, жестокого века», он ужасается своему преступлению и, пытаясь понять его причины, в финале впадает в религиозное помешательство: «Бес во мне! Я умертвил добро и стал чужд и враждебен людям! Я один на свете, один с олицетворением зла, заключенным в моей душе, и так будет до самой смерти!»<sup>2</sup>.

Нетрудно увидеть в «психопате» Амфитеатрова предшественника андреевского Иуды (интерес к этому евангельскому персонажу именно с точки зрения психологии предательства и психотипа его личности испытывали и другие писатели рубежа веков, включая Сологуба). Другой рассказ Амфитеатрова в этом же сборнике, «Он», представляет собой исповедь молодой особы, к которой является видение – *Он*, незнакомец, поработавший ее воображение. Эту патографическую зарисовку (героиня, страдаемая психическим недугом, угасает) можно считать неким позитивистским наброском к андреевскому рассказу со сходным названием («Он. Рассказ неизвестного») – с той разницей, что, «наследуя» и уединенность места действия, и мрачность колорита, и мотив безумия, Андреев, балансируя на границе реального и потустороннего, уходит от четкой постановки диагноза своему герою. Переставляя акценты, углубляя и размывая мотивировку, принося свою метафизику, Андреев, тем не менее, идет здесь отчасти вслед за «русским золаизмом». Кстати, именно в золаистском контексте воспринимается Андреев в брошюре анонимного издателя, публикующего подборку «полемической литературы» вокруг «Бездны», – среди помещенных там материалов обнаружим предисловие Л. Толстого, написанное им в 1894 году к одному из томов собрания сочинений Г. де Мопассана<sup>3</sup>.

Еще влиятельный на рубеже веков позитивистский дискурс заставлял многих воспринимать андреевского героя как типичного «психопата», в том

---

<sup>1</sup> Амфитеатов А. В. Психопаты: Правда и вымысел. М.: «Русская» типолит., 1893.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

<sup>3</sup> Леонид Андреев. Бездна: Со статьей Льва Толстого и полемической литературой. Берлин, 1903.

смысле, который закрепился за этим словом в конце века. Как утверждает Р. И. Сементковский, переводчик и редактор книги М. Нордау «Вырождение», понятие «психопат» пришло в русский культурный обиход благодаря работам О. А. Чечота, а тот, в свою очередь, взял его из трудов Р. Крафт-Эбинга, с которыми Андреев был знаком<sup>1</sup>. В предисловии к своему переводу книги Нордау Сементковский поясняет, что «вырождение» в русском контексте следует воспринимать не как физическое, а как психическое явление – и здесь же дает описание личности психопата: «Внешними признаками этого состояния служат преимущественно легкая возбуждаемость, бессилие и уныние, проявляющееся в пессимизме, нерасположении ко всякого рода деятельности, склонность к мечтательности и следовательно к мистицизму, к сомнениям, неспособность противиться навязчивым представлениям и влечениям, вытекающая отсюда склонность к преступлениям и проступкам, так называемое нравственное помешательство»<sup>2</sup>. Иначе, пишет переводчик, представителей этого психотипа можно назвать «пограничными жителями» (по выражению Г. Маудсли).

Андреевский герой идеально подходит под определение, данное Сементковским. Невротичный, надломленный, с пошатнувшейся идентичностью, депрессивный, часто суицидально настроенный, подвергаясь сюжетным и социально-психологическим модификациям, он переходит из одного произведения в другое. Примечателен в контексте этой характерологии рассказ 1911 года «Ипатов». «Самый обыкновенный» человек, купец, не отличающийся «ни грехами какими-нибудь особенными, ни добродетелью», *вдруг* катастрофически меняется, перерождается. И хотя внешняя мотивация перемен в его жизни присутствует (разорение), произошедший в герое переворот, как сообщает автор-повествователь, вовсе не мотивирован жизненными обстоятельствами: «И было все так обыкновенно, и вдруг произошло необыкновенное и поистине страшное, не имеющее разумного объяснения» (СС: 4; 36). Душевная болезнь, поразившая Ипатова, выражалась в молчании, слезах и плаче – в них он и провел оставшуюся жизнь, вселяя ужас и недоумение во всех окружающих. Как будто бы ему приоткрылась страшная правда о жизни, которую предпочитают не знать и не замечать другие. Ненадолго она открылась гостям, попавшим в финале в дом Ипатова, – и даже чай с вареньем<sup>3</sup> показался им страшным на фоне доносящихся до них стенаний. Сквозь повседневность как будто бы показалось истинное лицо бытия – непостижимого и враждебного человеку.

<sup>1</sup> Сементковский Р. И. Назад или вперед? (Предисловие к русскому изданию) // Нордау М. Вырождение. СПб.: Ф. Павленков, 1894. С. XXXIV.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Здесь сквозит отсылка к собственному мироощущению, которое с помощью этого образа Андреев выразил в письме к В. В. Вересаеву: «Смысл, смысл жизни – где он? <...> ... ответа нет, всякий ответ – ложь. Остается бунтовать, да пить чай с абрикосовым вареньем» (Вересаев В. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием. С. 158).

Андреевский герой – человек с пошатнувшейся идентичностью, «потерявший тон», «раздвоившийся». Уже в одном из своих первых рассказов – «Баргамот и Гараська» – Андреев обнаруживает интерес не просто к «униженным и оскорбленным» мира сего, но к Человеку *вообще*, тому мгновению, которое помещает его в пограничную ситуацию и настоятельно ставит перед ним вопрос: «кто ты?». Андрей Николаевич из рассказа «У окна» (1899) делает свою и чужую жизнь предметом рефлексии и наблюдения; Сергей Петрович («Рассказ о Сергее Петровиче» (1900)) мучительно сопоставляет свою жизнь с ницшеанским «образцом»; границы своей чистоты, мысли или дерзновения ищут террорист Алексей из «Тьмы» (1907), Керженцев («Мысль»), Савва из одноименной пьесы 1906 года. В одном из ранних, оставшемся неопубликованным рассказе Андреева с примечательным названием «Нас двое» (1899) возникает мотив расщепленности личности. Герой рассказа, Савицкий, прежде чем уйти из жизни, пишет своей возлюбленной письмо, в котором признается: «Не знаю, поймешь ли ты меня. Твой братец говорит – распушенность, Н.Н. – психопатство.

Беда моя в том, что *нас два!*» (ПСС: 1; 263).

Как видим, герой, рефлексировав над своей идентичностью, акцентирует социально-психологическую («распушенность») и психопатологическую («психопатство») грани восприятия своей личности, и в контексте нашей темы особенно примечательна последняя характеристика. Перед нами Вертер эпохи *fin de siècle* (в финале Савицкий совершает самоубийство), и его прощальное письмо-исповедь полно позитивистской риторики: «я отдаю лишь дань объективизму», «но тебя любил я так называемую настоящей любовью», «все я, я – под тем или другим соусом, но все я» (ПСС: 1; 264; 266; 267).

Символическим воплощением идеи двойничества у Андреева становится образ маски, возникающий уже в одном из ранних рассказов – «Смех» (1901). Маска на лице героя, «идиотски-спокойная, непоколебимо-равнодушная, нечеловечески-неподвижная», не позволяющая увидеть за ней страдающего живого человека, символизирует отчужденность, невозможность подлинного контакта между людьми. Герой рассказа «Мысль» Керженцев оказывается в положении барона, которому изменили подданные, превратив его крепость в тюрьму. В пьесе «Черные маски» этот образ и развивается, и трансформируется – речь идет уже не о двойственности: к герою является множество непрощенных гостей – масок, олицетворяющих те таинственные силы, которые действуют в душе-замке человека. Протосюжет этой пьесы можно обнаружить в одном из фрагментов повести «Мои записки», вышедшей в том же году: «И каждый человек, как я это познал и увидел, был подобен тому богатому и знатному господину, который устроил пышный маскарад в замке своем и осветил замок огнями; и съехались отовсюду странные маски, и, любезно кланяясь, приветствовал их господин, тщетно вопрошая, кто это; и приходили новые, все более странные, все более

ужасные, и все любезнее кланялся господин, шатаюсь от усталости и страха. А они смеялись и нашептывали странные речи об извечном хаосе, откуда пришли они, покорные, на зов господина. И огни горели в замке – и горели в замке огни – и далеко светились окна, навеявая мысль о празднике, и все любезнее, все ниже, все веселее кланялся обезумевший господин» (СС: 3; 148).

Выросшая из опыта самонаблюдения, экспериментирования над своим сознанием (не без влияния уже упомянутого романа П. Бурже), стратегия «расщепления» личности героя зачастую уступала место иной, связанной с применением приема остранения. Автор-повествователь смотрит на все глазами или ребенка («Алеша-дурачок» (1898), «Петька на даче», «Валя», «Цветок под ногой»), или душевнобольного («Призраки»). Как видим, часто в этих случаях перед нами социально ущемленные герои, маргиналы, интерес к которым литература стала проявлять на волне натурализма. Впрочем, иногда писатель использует еще более острающую «оптику», подразумевающую взгляд животного («Кусака» (1901)) или персонифицированного *иного*, оказавшегося среди людей («Дневник Сатаны»).

Искусство fin-de-siècle озабочено проблемой зла и являет различные его репрезентации: уродство, болезни, разрушение, пороки. Творчество Андреева – «энциклопедия зла», «летопись» различных практик и опытов *переступания* за грань нравственности, «галерея» странных персонажей. Чуковский восклицает: «Как много уродов у Леонида Андреева, – перекошенных душ и перекошенных лиц! Химеры, чудовища, шарж, буффонада, – всякое нарушение пропорций и норм. Вспомните, какие “чудовищные грезы, безумные видения на части разрывали бугроватый череп Иуды”, в каких “кошмарных грезях и снах выростал чудовищный мир безумия” – “под черепом Василия Фивейского”, и даже перед крошечным Валей некие являются “люди-чудовища”, летают на колючих крылах, – дым, огненные языки, человеческая кровь и мертвые белые головы, – это стихия Андреева, здесь его воздух, он дышит и питается этим»<sup>1</sup>.

Главной фигурой в «апокалиптической галерее» начала века, безусловно, был дьявол, сатана: в 1904 г. выходит в свет знаменитая книга М. А. Орлова «История сношений человека с дьяволом»; в 1905 г. публикуется сказка Л. Н. Толстого «Разрушение и восстановление Ада»; в 1906 г. на страницах «Золотого руна» проводится конкурс на лучшее литературно-художественное воплощение дьявола; в 1909 г. опубликована пьеса Я. М. Гордина «Сатана»; в 1914 г. написан роман «Сатана» Г. И. Чулкова – примеры можно умножать. И в этом смысле роман Андреева «Дневник Сатаны», хотя Сатана изображается в нем очеловеченным, а не inferнальным, все же соответствует канонам литературы fin-de-siècle.

---

<sup>1</sup> Чуковский К. И. Из книги «О Леониде Андрееве» // Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 7. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. С. 79.

Легко доказуема и связь андреевского Сатаны (и его двойника в романе – Фомы Магнуса) с другой апокалиптической фигурой – Антихристом. Демоническая реальность, суммарно обозначаемая именем Сатаны (черта, Люцифера, дьявола, Князя Тьмы, Вельзевула и т.п.), вполне может быть отождествлена с Антихристом как другой ипостасью зла, поскольку противник Христа (Антихрист) и оппонент Бога (сатана, Люцифер) при всем различии своих природ функционально равноправны. Предшественниками Сатаны в творчестве Андреева можно считать и Анатэму («Анатэма» (1909)), и «добротого черта» Носача, тщетно пытающегося постичь диалектику человеческой нравственности («Правила добра» (1911)), – эти два образа реализуют стремление Андреева решать любую проблему в двух планах: высоком, трагическом и низком, комическом. В «Дневнике Сатаны» мы найдем все ипостаси демонического: и явленный в образе Сатаны синтетический христианизированный образ демонических сил, и его «двойника» Магнуса, и их своеобразного трикстера Тоби.

Эрос эпохи *fin-de-siecle* неразрывно связан с Танатосом, который заявляет о себе в многочисленных литературных репрезентациях. Н. Ю. Грякалова, вспоминая живописные воплощения смерти на рубеже веков: «Скелеты, желающие погреться» Д. Энсора (1889), «Смерть на балу» Ф. Ропса (1865-1875), «Автопортрет у зеркала» Л. Спиллиарта (1908), – замечает: «визуальный порядок представления смерти в эпоху *fin-de-siecle* размещает ее в бытовом человеческом измерении»<sup>1</sup>. «Автопортрет со смертью, играющей на скрипке» немецкого символиста А. Бёклина (1872), любимого художника Андреева, может послужить визуальным аналогом его творчества: «музой» художника, наигрывающей за его спиной, изображена Смерть – она же была «музой» Андреева (вспомним, что на протяжении всей жизни андреевского Человека не сходит со сцены Некто в сером со свечой в руке). Не будет преувеличением сказать, что все творчество Андреева – художественное постижение феномена смерти. Многие его произведения как будто продиктованы страхом смерти, мучительными попытками разгадать ее смысл и заглянуть за грань дозволенного человеку, примириться с мыслью о своей конечности в земном измерении – «Рассказ о Сергее Петровиче», «Рассказ о семи повешенных» (1908), «Красный смех», «Жизнь Василия Фивейского», «Иуда Искарот», «Елеазар».

Остановимся на одном из аспектов критики начала века, связанном с восприятием творчества Андреева в дискурсе о вырождении.

Книга Нордау «Вырождение», переведенная на русский язык в 1894 году и затем неоднократно переизданная, оказала мощное влияние на язык критики, на рубеже XIX-XX веков активно подпитывающийся естественнонаучными представлениями. Она идеально вписывалась в сумрачные настроения русского *fin de siecle* – именно об этом пишет в своем предисловии к переводу Нордау Сементковский, для которого интерес к

---

<sup>1</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна. С. 19.

книге есть «неизбежная ступень в развитии мирозерцания современной интеллигенции»<sup>1</sup>, разуверившейся в поступательном движении истории. «Назад или вперед?», – задается вопросом переводчик уже в заглавии своей статьи. В прологе к «Истории русского символизма» А. Пайман также зафиксирована амбивалентность культурной ситуации рубежа веков: «Вырождение или возрождение? Европейский *fin de siècle* и его русские провозвестники». Исследователь неслучайно далее сводит два имени: Нордау, автора нашумевшего труда «Вырождение» («*Entartung*», 1892-1893), и русского критика Н. К. Михайловского, ополчившегося против деклараций нового искусства Д. С. Мережковским<sup>2</sup>.

Предложенная Нордау интерпретация культуры и литературы как патогенных, уклонившихся от нормы, станет чрезвычайно актуальной в российском критическом дискурсе начала XX века и надолго обеспечит ее создателю высочайший «индекс цитирования» – небольшое хронологическое отставание в рецепции идеи, на полтора десятка лет, видимо, было обусловлено, во-первых, необходимостью некоторого времени на усвоение «модной» теории, а во-вторых, социополитическим отставанием *fin de siècle* в России. Труд Нордау вдохновляет общественность на многостраничные рассуждения в духе *fin de siècle* и обогащает язык критики, негативно настроенной против всего уводящего от привычных реалистических координат, понятиями «дегенерация» и «дегенерат». Ярлыки «декадент» / «символист» / «модернист» и «дегенерат» для многих становятся почти синонимами.

Понятие «вырождение» ввел в язык европейской культуры О.-Б. Морель в «Трактате о физическом, интеллектуальном и нравственном вырождении рода человеческого» («*Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*») в 1857 году, ознаменованном также выходом в свет декадентских «Цветов зла» Ш. Бодлера. Несколько десятилетиями позже сопряженные в философии Ф. Ницше, понятия «вырождение» и «декадентство» станут основой исследования М. Нордау, который трактует *fin de siècle* не как один из этапов в эволюции психизма, а как болезнь, дегенерацию. Книга Нордау, в силу своей полемичности, страстности и концептуальности, вызвала активную критику в самых разных направлениях, в том числе и с позиций того же позитивизма, которым руководствовался автор. Так, французский критик и литературовед Р. Думик, оспаривая сам «способ введения в литературную критику последних медицинских мод», «затемняющий» литературные вопросы<sup>3</sup>, предлагает целую систему аргументов, направленных против теории вырождения как бездоказательной, псевдонаучной, склонной к преувеличению, – и призывает

---

<sup>1</sup> Сементковский Р. И. Назад или вперед? (Предисловие к русскому изданию) // Нордау М. Вырождение. С. X.

<sup>2</sup> Пайман А. История русского символизма. М. Издательство «Республика», 1998. С. 13-15.

<sup>3</sup> Думик Р. Литература и вырождение: Критика теории М. Нордау. Международная библиотека. № 10: Одесса: Г. Бейленсон и И. Юровский, 1894. С. 5-21.

отстаивать автономность законов литературного развития, «тождественных с законами человеческого духа»<sup>1</sup>.

Два марксистских критических сборника «Литературный распад», авторы которых консолидировали свои усилия в борьбе с мистицизмом, декадентством и индивидуализмом современной литературы, вышли в 1908 и 1909 годах. Поскольку пик популярности Леонида Андреева приходится как раз на первое десятилетие века, то писатель становится одним из сквозных «героев» сборников: «распадовцы» постоянно обращаются к его творчеству как к материалу для иллюстрации своих положений<sup>2</sup>. Ключевое слово «распад» в названии сборников, по сути, представляет собой «отечественный аналог» понятия «вырождение», причем с тем же негативно-оценочным значением.

По наблюдениям Л. А. Иезуитовой, «из десяти статей первой книги одна – Луначарского – посвящена последним произведениям Андреева: “Елеазару”, “Иуде Искарриоту”, “Проклятию зверя”, “Тьме” и “Царю-Голоду”; еще в пяти статьях говорилось об Андрееве в связи с общим состоянием русской литературы. Две из десяти статей второй книги также рассматривали творчество писателя на фоне русского реализма и модернизма начала века»<sup>3</sup>.

Хотя концептуальная общность отличает лишь первый сборник, а второй отражает уже различные транскрипции социал-демократической идеи, все авторы, независимо от их политической позиции, демонстрируют единство фразеологии в интерпретации литературного процесса. Социалистическая риторика у «распадовцев» сочетается с психофизиологической, и именно психофизиологический субстрат отыскивают они в декадентстве. Так, автор первой, концептуальной статьи сборника 1908 года Ю. Стеклов, объясняя социально-политические основы «распада» и почти слово в слово цитируя Нордау, перечисляет нездоровую атмосферу городов, загрязненный воздух, фальсифицированную пищу, сидячий образ жизни, нервное потрясение от непереваренных впечатлений скоростной жизни, хроническое переутомление<sup>4</sup>.

Несмотря на то, что авторы первого сборника отреклись от влияния на них немецкого мыслителя, по сути, они описывают отечественные новейшие философские тенденции и литературные направления как прямые следствия дегенерации. Иронизируя по поводу

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> *Иезуитова Л. А.* Андреев в оценке дооктябрьской социал-демократической критики // Русская литература XIX-XX веков: Уч. зап. ЛГУ: Серия филологич. наук. № 355. Вып. 76. Л.: Изд-во ЛГУ, 1971. С. 134-159; *Баскевич И. З.* А.В. Луначарский о творчестве Л. Андреева // Андреевский сборник: Исследования и материалы / Под ред. Л. Н. Афонина: Науч. труды КГПИ. Курск, 1975. С. 5-26.

<sup>3</sup> *Иезуитова Л. А.* Андреев в оценке дооктябрьской социал-демократической критики С. 149.

<sup>4</sup> *Стеклов Ю.* Социально-политические условия распада // Литературный распад: критический сборник. СПб.: «Зерно», 1908. С. 7.

теории «вырождения», «распадовцы», тем не менее, берут ее на вооружение и продолжают дело Нордау: они ополчаются на мистицизм, натурализм, эротизм, индивидуализм декадентов, оперируя теми же естественнонаучными понятиями: «неуравновешенность в трактовке “вопроса о любви”», «литературная истерия», «половая психопатия» (Ю. Стеклов), «невроз современности», «мания величия» (П. Юшкевич), «культ организма» (Л. Войтоловский), «половые извращения» (В. Базаров).

Вслед за Нордау, «распадовцы» пишут о ретроспективизме декадентов, нашедшем воплощение в многочисленных стилизациях, возрождающих дух прошедших эпох. Оперируют «распадовцы» и понятием *fin de siècle* («модернисты фин де сьекля», «литературный распад фин де сьекля» (Ю. Стеклов)). Интерпретация натурализма как явления, симптоматичного для вырождения в искусстве, тоже роднит концепцию сборника с теорией Нордау: Ю. Стеклов, в своем анализе социально-политических причин «распада» подробно останавливается на истории натурализма («натурализма», как переиначивает он термин), основой которого провозглашается мелкобуржуазная психология.

Статья Стеклова особенно примечательна в исследовании вопроса о влиянии теории Нордау на «распадовцев», поскольку задает тон первому сборнику и выражает двойственность отношения русских марксистов к немецкому психиатру: несмотря на «всю филистерскую пошлость» «ограниченного последователя Ломброзо», «на всю тупость и ограниченность этого типичного мещанина с уравновешенной душой и сытым желудком»<sup>1</sup>, автор, тем не менее, во многом солидарен с ним. Характеризуя социально-политические основы «распада», Стеклов не называет Андреева напрямую (как, впрочем, не называются там и другие имена, в силу принципиальной теоретичности вводной статьи), но все упоминаемые им «грехи» современной литературы легко проецируются на творчество писателя, причем именно в свете теорий Нордау и отчасти Ломброзо, попутно упоминаемых автором: пристрастие к изображению безумных, детей и преступников, темы умирания и упадка, мистицизм, эротизм, коренящийся в условиях мелкобуржуазной среды «комплекс недовольства жизни». Когда Стеклов пишет о модернистах, которые «только одну тему <...> разрабатывали <...> с особенной охотой – а именно, мысль о неизбежном роке, властно нависшем над существованием человека, о неминуемой гибели и бесплодности душевных порывов», «абстрактном, экзотическом характере» их творчества<sup>2</sup>, и – рядом – «изломанной, издерганной душе неврастеника»<sup>3</sup>, эти характеристики тоже легко проецируются на творчество Андреева.

«Распадовцы» видят в объектах своей критики порождение города, однако, в отличие от Чуковского, в определении основ «городского» делают

---

<sup>1</sup> Там же. С. 19-20.

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 33.

упор на психофизиологию. Почти во всех статьях сборников город предстает источником «распада» и декадентской заразы, в духе Нордау, и лишь в некоторых (в частности, у Л. Троицкого) звучат социально-классовые характеристики «капиталистического Вавилона» («мелкобуржуазная среда», «мещанство», «интеллигенция»). Так, В. Фриче подробно останавливается на «психофизиологической основе» интеллигентского миропонимания, которую составляют «чрезмерная впечатлительность, вызванная сутолокой большого города и всем его социально-экономическим укладом, характерным для развитого капитализма», «страх перед жизнью», «гипертрофия нервов», «неврастеническое безволие»<sup>1</sup>.

Сам стиль современной литературы, импрессионизм, Л. Войтоловский определяет как «городской», противопоставляя его старым, неторопливым формам повествования эпохи Обломова и объясняя «урбанизацией» – болезненной впечатлительностью горожан, нервозностью<sup>2</sup>. Свое представление об импрессионизме как выражении городского стиля жизни Войтоловский иллюстрирует рассказом Андреева «Большой шлем»: «Не люди, воспринимаемые целиком со всеми своими индивидуальными чертами, темпераментом и характером, а люди определенной среды, олицетворяющие определенную энергию этой группы. Они выступают перед нами лишь постольку, поскольку они проявляют и выражают свою социальную личность, свое активное отношение и участие в жизни <...>. Их личная психология становится ясной в связи с тем общественным укладом, который рисуется сквозь мертвые маски этих обезличенных игроков»<sup>3</sup>.

М. Морозов в статье, посвященной изображению смерти в современной литературе, как и Нордау, объясняет тягу к этой теме ужасом перед лицом смерти «одинокого горожанина». В мистицизме писателей, изображающих страх смерти, он видит патологический продукт социального разложения и распада личности<sup>4</sup>, апологию безобразного, болезненного, безумного – и с этой точки зрения анализирует произведения Арцыбашева, Сергеева-Ценского, Зайцева, Сологуба и Андреева. Три произведения Андреева: «Великан», «Жизнь Человека» и «Елеазар», – воспринимаются критиком как некий единый «текст» о смерти с модифицированным героем «Великан / Некто в сером (Рок) / Елеазар». Таким образом, мистицизм, городской индивидуализм и тема умирания сопряжены критиком-марксистом и проиллюстрированы творчеством Андреева тоже совершенно в духе Нордау.

Наконец, в большой статье Луначарского «Тьма», посвященной почти исключительно творчеству Андреева, современная литература метафорически уподобляется охваченному чумой городу, по которому, среди

---

<sup>1</sup> Фриче В. Основные мотивы западноевропейского модернизма // Литературный распад: критический сборник. Книга 2-я. СПб.: Книгоиздательство «EOS», 1909. С. 225-227.

<sup>2</sup> Войтоловский Л. Итоги русского модернизма // Литературный распад. 1908. С. 181.

<sup>3</sup> Там же. С. 183.

<sup>4</sup> Морозов М. Перед лицом смерти // Литературный распад: критический сборник. СПб., 1908. С. 231-286.

«больного, околевающего, гниющего», ходит «эmissар смерти», «гробокопатель», «могильщик» Леонид Андреев – «в кожаной маске, черный и страшный, с крюком в руках», «роется в кучах трупов и полутрупов, носит гнилое мясо в большую яму, поливает его известью, хоронит»<sup>1</sup>. И хотя Луначарский отводит Андрееву благородную роль могильщика, который «рожден похоронить мертвое ради живого», критик-марксист «идейно» дистанцируется от писателя, все-таки принадлежащего «их литературе»<sup>2</sup>.

Двойственность в отношении к Андрееву сквозит и в оценке Луначарским рассказа «Проклятие зверя», который представляет собой, с точки зрения критика, протест индивидуалиста против индивидуалистской же «современной буржуазной, городской культуры»<sup>3</sup>. Однако самое примечательное для нас заключается в интерпретации Луначарским эпизода с девочкой и тюленем: «Андрееву нужно п р о т и в о п о с т а в и т ь своего детеныша городу, чтобы звать не вперед, а назад. Мол, в детской непосредственности, в отвержении культуры, которая тебя изгадила, найдешь ты великое единение с природой. У Андреева это иллюстрация к идеям Руссо <...>. Обычная греза культууроотрицателей, в сущности, не верящих в человека, – дитя, дикарь, мужик – Андреев не верит в человека, как не верили в него Руссо, как и Толстой не верил в него. И Руссо и Толстой были великими пессимистами. Что мрачнее идеи Толстого о воплощении своей задачи человечеством путем морального самооскопления и самоубийства?»<sup>4</sup>. Нетрудно увидеть в этом пассаже переключку с Нордау, который в тех же самых выражениях говорит в главе, посвященной Толстому, о «дегенеративности» русского писателя и мыслителя, «по избитому шаблону Руссо» отрицающего культуру и цивилизацию<sup>5</sup>. Далее в своих рассуждениях Луначарский вообще переходит на близкий Нордау язык позитивизма, пытаясь объяснить, что боль – это нормальное состояние для живого организма, показатель взаимодействия со средой и стимул развития.

Наконец, остановимся на самой радикальной оценке творчества Андреева на страницах «Литературного распада» – статье В. Шулятикова «Неаристократический аристократизм», по поводу которой редакция второго сборника даже сочла нужным оговорить, что не согласна «с приемами автора и с его оценкой некоторых литературных явлений»<sup>6</sup>. Взгляды Шулятикова даже в рамках раннего марксизма отдают вульгарным социологизмом: он объявляет Андреева буржуазно-реакционным писателем, чей художественный мир строится на «тьме» и «сокращении жизни». «Сокращение жизни» критик понимает как изображение уродств, руин, страданий, болезни – и подтверждает свою мысль, обращаясь к конкретным

<sup>1</sup> Луначарский А. Тьма // Там же. С. 150.

<sup>2</sup> Там же. С. 151.

<sup>3</sup> Там же. С. 163.

<sup>4</sup> Там же. С. 166.

<sup>5</sup> Нордау М. Вырождение. С. 129.

<sup>6</sup> Шулятиков В. Неаристократический аристократизм // Литературный распад. Кн. 2. С. 231.

произведениям (мечты Маруси в пьесе «К звездам» о городе для убогих; «наша братия» в рассказе «Тьма»; тяга к преступному в «Мысли»; изображение деструктивных начал в «Красном смехе»)<sup>1</sup>. Шулятиков опровергает представление о связи между «могильными», пессимистическими настроениями и дегенерацией обреченных на умирание социальных сил: о «тьме», «туманах», могилах и смерти, считает он, могут писать и «неаристократические аристократы», к которым и относит Андреева. Стоит ли говорить, что критическая рецепция самого радикального автора «Распада» тоже абсолютно вписывается в дискурс о дегенерации.

Разумеется, не только Нордау вдохновляет авторов «Распада»: отмечая тяготение современной декадентской литературы к изображению смерти и вспоминая «Елеазара» Андреева, П. Юшкевич определяет страх смерти понятием «отсутствие инстинкта смерти» и ссылается на «биологическое понимание этого мотива», предложенное русским физиологом Мечниковым<sup>2</sup>.

Как видим, творчество Андреева, преломленное в критических марксистских сборниках «Литературный распад», представляет собой идеальный объект для исследования и естественнонаучных, и социологических аспектов культуры fin-de-siècle. Социологическая и марксистская риторика «распадовцев», сочетаясь с фразеологией Нордау, позволяет реконструировать картину рецепции творчества Андреева в дискурсе о вырождении. Активное использование «распадовцами» образов и лексики из теории Нордау – еще одно доказательство того, что она несколько не теряет своей актуальности для российской общественно-философской мысли 900-х годов. Очевидная связь раннемарксистской эстетической мысли с позитивизмом, послужившим основой теории Нордау, говорит о единстве их «культурного кода», который, как видим, оказался феноменально живучим, периодически заявляя о себе и в дальнейшем.

В самом деле, новейшую актуализацию теории Нордау можно обнаружить в современных исследованиях социокультурной ситуации в России начала XX века. О. Матич, апеллируя к труду М. Нордау, свою книгу о «русском духовном ренессансе» строит как исследование культурного дискурса, в котором переплетаются декаданс в искусстве и псевдонаучная теория вырождения<sup>3</sup>. Ориентируясь на предложенный Нордау путь совмещения физиологического и художественного, Матич выдвигает тезис, согласно которому «ранний модернизм возник на пересечении новых эстетических устремлений и медицинских исследований об упадке психического и физического здоровья»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 240.

<sup>2</sup> Юшкевич П. О современных философско-религиозных исканиях // Литературный распад. 1908. С. 114.

<sup>3</sup> Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 14.

<sup>4</sup> Там же. С. 15.

«Шлейф» влияния теории Нордау на рецептивное поле литературы обнаружим уже в 20-е годы в одном из направлений советской психиатрии – эвропатологии (разновидности патологии, связанной с креативностью и творчеством). С 1925 по 1930 годы в Свердловске (Екатеринбурге) выходит серия научных сборников под архидлинным названием «Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии), посвященный вопросам патологии гениально-одаренной личности, а также вопросам одаренного творчества, так или иначе связанного с психопатологическими уклонами». Опираясь на идеи Ломброзо и отчасти Нордау, сподвижники доктора Г. В. Сегалина пытались установить связь между гениальностью и безумием. «Психопатологический случай» Леонида Андреева дважды обсуждался на страницах журнала<sup>1</sup>.

Автор исследования «Психопатологический образ Леонида Андреева» доктор И. Б. Галант, ссылаясь на факты биографии Андреева и свидетельства М. Горького и матери писателя, определяет путь психической эволюции писателя как путь от маниакально-депрессивного психоза в юности («болезненные колебания душевной жизни ..., склонной к патологической, точнее, неврастенической пассивности и слабости»<sup>2</sup>) к истероневрастению, осложненной приступами дипсомании (психопатологическое состояние, для которого характерна маниакальная тяга к алкоголю). Аргументируя свой псевдонаучный диагноз, доктор обращается к критическому анализу андреевского творчества В. Львовым-Рогачевским, который характеризует писателя как художника с необузданным воображением, «раба своих эмоций», гениального интуитивиста, срывающегося на истерический крик и аффектацию. Перечисленные черты, вкупе с упомянутыми в воспоминаниях Горького плохим знанием действительности, неспособностью к упорному продолжительному труду, «спонтанностью, бессвязностью и неожиданностью ассоциаций», рассматриваются автором как неоспоримые приметы истероневрастения. «Страх и ужас, страх смерти и страх жизни – основные мотивы Леонидо-Андреевской меланхолии»<sup>3</sup>, – констатирует доктор, по сути, ставя знак равенства между творчеством писателя и его психической жизнью. Несмотря на то, что произведения Андреева несут на себе «следы неврастенической психоконституции автора», психиатр не подвергает сомнению «истероневрастенический гений» Андреева и гениальность его «классических произведений».

---

<sup>1</sup> Галант И. Б. Психопатологический образ Леонида Андреева // Клинический архив гениальности и одаренности. Екатеринбург, 1927. Вып. 2. Т. III. С. 147-165.

<sup>2</sup> С. 148. Добавим, что на страницах журнала был поставлен диагноз не только Андрееву, но и Л. Толстому, Достоевскому, Блоку, Есенину, Максиму Горькому, Лермонтову, Скрябину и многим другим писателям, художникам, и даже Иисусу Христу. См. об этом: Сироткина И. Е. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века. М., 2008.

<sup>3</sup> Галант И. Б. Психопатологический образ Леонида Андреева. С. 148.

В итоге Галант выносит «эндокринологический диагноз»: Андреев представлял собой «*гипоадреналинно-питуитоцентрическую личность*»<sup>1</sup>, причина формирования которой кроется в наследственности и дегенеративности. Так уже после смерти Леонида Андреева нашел продолжение дискурс о дегенерации, в котором неизменно фигурировали произведения писателя при его жизни.

И можно было бы поставить в этом сюжете точку, если бы подход к андреевскому творчеству с точки зрения патографии вновь не заявил о себе в недавних работах канадского исследователя Ф. Уайта, который интерпретировал творчество писателя как «нарратив болезни»<sup>2</sup>. Публикации слависта вызвали опровергающую статью ведущих андрееведов<sup>3</sup>.

Итак, творчество Андреева многое впитало из позитивистского наследия уходящего столетия, наследуя установку на когнитивное высказывание, устойчивую обращенность к факту, введение в зону литературного высказывания новых социальных, прежде табуированных явлений, чрезвычайное внимание к проблемам семьи, пола, наследственности. Кроме того, в рецепции современников творчество писателя часто ассоциировалось с традицией натурализма.

В установке на эксперимент и самонаблюдение как одной из ведущих художественных стратегий Андреева ощутимо совмещение художественного и научного дискурсов вполне в позитивистском духе. В то же время позитивистское мировоззрение, «подпитавшее» творчество Андреева, в ряде его произведений стало объектом полемики и опровержения.

Проблематизируя границу между жизнью и смертью, нормой и патологией, скрытым и явленным, правдой и ложью, писатель выстраивал картину мира в горизонтах сознания эпохи *fin-de-siecle*.

## **1.2. «Изобразительный гипноз»: вербальное и визуальное в творчестве Андреева**

Среди критических интерпретаций творчества Андреева можно обнаружить такие, которые инспирируют на параллели между словесным и вербальным в его произведениях. Так, характеризуя искусство Андреева, И. Ф. Анненский видит в нем прежде всего «контуры, светотени, контрасты,

---

<sup>1</sup> Галант И. Б. Эвроэндокринология великих русских писателей: Леонид Андреев // Клинический архив гениальности и одаренности. Екатеринбург. 1927. Вып. 3. Т. III. С. 223-238.

<sup>2</sup> См.: например: Уайт Ф. Леонид Андреев: лицедейство и обман // НЛО. 2004. № 69. С. 130-143; Уайт Ф. «Тайная жизнь» Леонида Андреева: история болезни // Вопросы литературы. 2005. № 1. С. 323-339.

<sup>3</sup> Айнгорн Л. Э., Вологина О. В., Гречнев В. Я., Иезуитова Л. А., Кен Л. Н., Шишкина Л. И. Заблуждение или обман: о так называемом сумасшествии Леонида Андреева // Русская литература. 2005. № 4. С. 103-114.

сгущения теней и беспокойные пятна», главную его силу как художника усматривает в «контурных сценах», андреевских же героев воспринимает как «силуэты»<sup>1</sup>. А. В. Амфитеатров тоже не может обойтись без «визуальных» уподоблений, которыми он парадоксальным образом обосновывает близость творчества Андреева и оперного певца Д. Мейербера: «Оба они <...> счастливо одарены редкою красочностью, исключительно пятнисты – по бедному и тощему рисунку, слабость которого они не только сами чувствуют хорошо, но даже, может быть, преувеличенно, потому что изо всех сил стараются погасить его ординарные линии в ослепительном блеске колорита. <...> Оба напоминают тех художников, которые не в состоянии хорошо срисовать чернильницу, стоящую перед ними на столе, но способны лист за листом набрасывать изумительнейшие и остроумнейшие кроки “из головы” – как раз в духе времени и даже еще на полчаса вперед...»<sup>2</sup>.

Л. Гуревич, ругая пьесу «Жизнь Человека» в постановке Станиславского за отсутствие стиля, как будто записывает впечатление от созерцания полотна художника: «... Уродство этой пьесы, действительно, почти невыносимо. Талантливый писатель, с мечущимся, самонадеянным и невыдержанным умом, с яркой, почти не русской красочной фантазией, в спектре которой преобладает черное, красное и огненно-желтое, с безнадежно разрастающимися кавернами в душе, – поражает в этой своей вещи не только психологической бессодержательностью, но и полным отсутствием вкуса и определенного стиля <...> Пьеса словно написана с нескольких, различных, точек зрения, и потому художественно безграмотна»<sup>3</sup>. Живописные параллели с произведениями Андреева проводит и Волошин, на чьей концепции остановимся ниже. Очевидно, что взаимодействие вербального и визуального в творчестве Андреева требует осмысления.

Характеризуя искусство начала XX века, Г. Ю. Стернин пишет о «важном месте, которое занимает цвет в общей декоративно-метафорической системе модерна», о «символизации» цвета, явленной и в «лиловых мирах» Врубеля, и в поэзии Блока<sup>4</sup>. Экспрессивная цветовая гамма произведений Андреева, особая семантика цвета многих его образов («красный смех», «Некто в сером») позволяют говорить о нем как о писателе эпохи модерна.

---

<sup>1</sup> Анненский И. Ф. Книги отражений // Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. С. 553.

<sup>2</sup> Амфитеатров А. Литературный Мейербер // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Кн. 1. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 524-525.

<sup>3</sup> Гуревич Л. Две новые постановки Художественного театра: «Жизнь человека» // Слово. 1908. 30 апр. (13 мая). (№ 444). С. 2. Петербургская постановка пьесы Мейерхольдом кажется Гуревич более приемлемой – тоже, впрочем, в силу цветового решения, которое позволило сведением к «сероватому тону» преодолеть «разностильность» пьесы (Там же). Эту постановку, полагает автор, спасло сознательное обыгрывание Мейерхольдом «примитивности» и «грубоватости, переходящей в лубочность».

<sup>4</sup> Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 75.

Выражая синтетические устремления своей эпохи, А. Блок в своей статье «Краски и слова» (1906) пишет о том, что «искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие). Благодаря этому живопись сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети», – и призывает писателя культивировать визуальность, учиться у живописи: «Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрузила в лабораторию слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветовая радуга. И разве не выход для писателя – понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно облегчает душу, рождает прекрасную мысль»<sup>1</sup>.

Обоснование правомочности параллелей между живописью и литературой находим у художника, воплотившего в своем многообразном творчестве эстетические новации русского и европейского искусства начала XX века – в трактате В. Кандинского «О духовном в искусстве и, прежде всего, в живописи» (1910): «Такое сопоставление средств различнейших видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться своими средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же принципу применять свои собственные средства, то есть применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному»<sup>2</sup>.

Научная методология сопоставления литературных и живописных стилевых манер находится в стадии становления, существуют и отдельные исследования стилевой близости нескольких видов искусства внутри художественных систем (А. Ханзен-Лёве о модерне и авангарде<sup>3</sup>).

Идущее еще от Г. Э. Лессинга представление о делении искусства на пространственные и временные («Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766)) было сильно скорректировано исследованиями в области семиотики, предложившими следующий взгляд: «искусство всегда говорит многими языками. При этом языки эти находятся между собой в отношении неполной переводимости или полной непереводимости. Именно переводимость непереводимого, требующая высокого напряжения, и создает обстановку смыслового взрыва. Невозможность однозначного перевода языка поэзии на язык живописи или даже, казалось бы, на более близкие

---

<sup>1</sup> Блок А. А. Краски и слова // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.-Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1962. Т. 5. С. 22.

<sup>2</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 38.

<sup>3</sup> Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. S.291-360; также: Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблема М.: Искусство, 1989.

языки театра и кинематографа является источником порождения новых смыслов»<sup>1</sup>.

Труды Р. Якобсона, Ю. М. Лотмана показали, что объектом семиотики является не только вербальный язык, но и искусство, а все его виды, объединяясь, образуют сеть художественных конвенций. Согласно Якобсону, «многие явления, изучаемые поэтикой, не ограничиваются рамками словесного искусства. <...> различные искусства сравнимы. Проблемы барокко или любого другого исторического стиля выходят за рамки отдельных видов искусства»<sup>2</sup>. Отметим и мысль Якобсона об иерархичности видов искусств в культурных системах различных эпох и ее динамике (к примеру, авангард выдвигает приоритет живописности). Такой взгляд на искусство предполагает, что оригинальность произведения ограничивается художественным кодом, доминирующим в ту или иную эпоху, а восприятие его современниками также находится в русле установленного кода, который художник-новатор пытается разрушить.

Добавим, что в конце XX столетия заявил о себе интермедиаальный подход к исследованию взаимодействия различных видов искусств, восходящий к А. Ханзен-Лёве и представленный в трудах отечественных ученых – М. С. Кагана, Н. В. Тишуниной, А. Ю. Тимашкова и др.<sup>3</sup>.

Об иконичности, осуществляемой через символ и миф, пишет А. Ф. Лосев<sup>4</sup>, подтверждением же тому, что произведение живописи имплицитно содержит в себе способность превращаться в символический знак и вступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом – художественной литературой, служит существование экфрасиса<sup>5</sup>. Оговорим, что мы понимаем экфрасис как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»<sup>6</sup>, как «метафору поэтики, неспособной высказаться словами, неспособной постичь самое себя при помощи одних словесных средств»<sup>7</sup>.

Экфрасис в творчестве Андреева уже был исследован – на материале поздних дневников писателя, где он описывает собственную картину «Цари

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Подгот. текста и примечания Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф. Таллинн: TLU Press, 2010. С. 63.

<sup>2</sup> Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 194.

<sup>3</sup> См. об этом: Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиаальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / Отв. ред. А. Н. Иезуитов. Л.: Наука, 1982. С. 31–65.

<sup>5</sup> Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226. URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm>.

<sup>6</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 13.

<sup>7</sup> Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Там же. С. 86.

Иудейские»<sup>1</sup>. Этот экфрасис, по мнению Р. Гольдта, приобретает в контексте творчества Андреева программный характер и дает основание причислить писателя к «поколению колеблющихся», причем имеется в виду не столько промежуточность его положения среди модернистских течений литературы, сколько возвращение от литературы к живописи в кризисное для искусства время. Само существование «колеблющихся» между направлениями искусства (Маяковский, Пастернак) – показатель того, что утопия о синтезе искусств («Gesamtkunstwerk») продолжает действовать и в биографиях творцов авангарда, стремящегося преодолеть границы между различными видами искусств. В свете такого подхода экфрасис предстает выражением «онтологической тоски по натуральному знаку»<sup>2</sup>.

Заметим, что экфрасис использован Андреевым не только в дневниках: в повести «Мои записки» (1908) описание портрета автора «записок» и разговор с изображением Христа – своего рода ключ к постижению характера героя-рассказчика и тайны его преступления. То, что остается недосказанным в истории героя, явлено в описании его ощущений при созерцании изображений. Повесть «инкрустирована» экфрасисами: художник К. воссоздает словами изображение Христа, потрясшее его когда-то в одной из галерей Испании; описывая собственную внешность, автор «записок» адресует к микельанджеловскому Моисею.

Впервые в андрееведении «визуальный» подход к творчеству писателя был применен Ю. Бабичевой в работе «Леонид Андреев и Гойя»<sup>3</sup>. Как известно, этого художника особенно ценил Андреев – для оформления интерьера кабинета он сделал углем и карандашом копии с офортов Гойи: чертей, стригущих ногти (офорт «Прихорашиваются» «Le geraden?» («Иметь длинные когти настолько предосудительно, что запрещается даже нечистой силе», лист 51 из цикла «Капричос»)), и демона («Крылатый демон сидит на скале и пишет в книгу, книгу судеб или книгу зла (из цикла «Бедствия войны», лист 71 «Против общественного блага (Contra el bien general)»). Исследователь намечает сразу несколько оснований для сведения двух этих имен: с опорой на работы Г. Недошивина<sup>4</sup> помещает их в традицию экспрессионизма в европейском искусстве; усматривает родство в их художественных темпераментах (патетизм, нервность, склонность к крайностям<sup>5</sup>), стремлении уйти от рациональности (общая для их творчества формула «Сон разума рождает чудовищ»); наконец, отмечает «общность образной структуры их произведений: реальность и фантастика переплелись

---

<sup>1</sup> Голдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе. С. 111-122.

<sup>2</sup> Там же. С. 112.

<sup>3</sup> Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя // Československá rusistika. 1969. № 2. С. 68-78.

<sup>4</sup> Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст.: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино / Под ред. Г. Недошивина. М.: Наука, 1966. С. 8-35.

<sup>5</sup> Характеристику, данную Гойе Л. Вентури, Бабичева проецирует на Андреева: «Гойя – художник крайностей: он доводит до крайности и реализм, и фантастику» (Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя. С. 69).

в них таким образом, что жгучее негодование, составляющее их основной пафос, становится почти физически ощутимым»<sup>1</sup>. В доказательство последнего Бабичева сопоставляет андреевские «Черные маски» с аллегорическими циклами офортов Гойи «Диспаратес» («невероятности»): «Фантасмагорические образы “Черных масок”, созданные в духе “диспаратес” – необычайностей – Гойи и видимо под их сильным влиянием, напоминают последние и по самой художественной манере исполнения: резкие контрасты света и тени служат основой живописи Андреева, как и позднего Гойи, и придают творчеству обоих художников оттенок необычайной взволнованности и страсти»<sup>2</sup>. Как видим, Бабичева вплотную подходит к типологическому сближению художественных манер художника и писателя.

Путь сопоставлений андреевского творчества с визуальным был продолжен Л. А. Иезуитовой, сблизившей писателя и Э. Мунка как художников нового типа мышления в контексте историко-культурной ситуации в Европе рубежа веков<sup>3</sup>. Правомерность этого сближения, полагает исследователь, продиктована тем, что «анализ творчества Андреева требует обновления инструментария исследования, пригодного для работы с материей андреевского текста»<sup>4</sup>. Ссылаясь на фундаментальные труды о стадийном развитии стилей и эволюции художественного мышления И. Иоффе и Э. Ауэрбаха<sup>5</sup>, Иезуитова так описывает методологическую базу своего сопоставления писателя и художника: «Методологическим подспорьем для сопоставительного анализа этих “близнецов” [Андреев и Мунк – Г. Б.] служат научные представления о стадийном развитии стилей, об эволюции художественного мышления, совершающейся параллельно во всех родах искусства, о многообразных способах воплощения сходной стилистики, где реализация родственных идей и принципов оказывается зависимой от “технических средств” разных родов искусств»<sup>6</sup>. В творчестве Андреева и Мунка исследователь усматривает родственные черты экспрессионизма, понимаемого как один из стилевых вариантов переходной

---

<sup>1</sup> Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя. С. 72.

<sup>2</sup> Там же. С. 77.

<sup>3</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк: (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX – начала XX века) // *Стиль писателя и культура эпохи: Межвуз. сб. науч. ст. / Отв. ред. Л. Ф. Ершов. Сыктывкар, 1984. С. 45-65; Иезуитова Л. А. Андреев и Мунк // Rus. lit. Amsterdam, 1987. № 22. P. 63-75. См. также: Кофанов Н. И. Цвет в произведениях Леонида Андреева и в живописи экспрессионистов // *Стиль писателя и культура эпохи: Межвуз. сб. науч. ст. Сыктывкар; Пермь: Пермский ун-т, 1984. С. 77-87.**

<sup>4</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк: (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX – начала XX века) // *Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 283.*

<sup>5</sup> Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. Л., 1933; Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976.

<sup>6</sup> Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк... С. 283.

эпохи европейского искусства, следовавшей за натурализмом (наряду с импрессионизмом, неоромантизмом, символизмом и проч.). В этих многообразных стилевых репрезентациях исследователь видит расширяющие границы искусства обновление художественного языка эпохи.

Л. А. Иезуитова усматривает сходство между творчеством Андреева и Мунка в «материализации сходных процессов создания мистерий духа и души через перестройку художественного мышления вообще, через выработку экспрессионистской стилистики в частности»<sup>1</sup>, в «опыте создания мистерий страстей человека на рубеже двух столетий»<sup>2</sup>. Исследователь останавливается на механизме создания художественного языка Андреева и Мунка, сближающего литературу и живопись (графику) и стремящегося к художественному синтезу. Оба художника идут по пути «убирания лесов» – Андреев называет этот процесс «путем стилизации»<sup>3</sup>, а Мунк – «искусством кристаллизации»; оба они работают «по памяти»<sup>4</sup>. Аргументируя свои мысли, Иезуитова на примерах создания знаменитых мунковских полотен 90-х годов «Крик» и «Страх» и андреевского рассказа «Мысль» (1902) показывает, как их создатели сходными путями идут к воплощению своего замысла, «отсекая» бытовое и стремясь к универсальности содержания. Особенно наглядно, полагает исследователь, сходство манер русского и норвежца выступает при сопоставлении «Стены» (1901) Андреева и «Горы человеческой» (1908-1910-е) Мунка, которые как будто выступают иллюстрациями друг друга. Образно-мотивный анализ рассказа Андреева «Набат» (1901), предпринятый исследователем, являет собой пример подхода к произведению литературы с визуальной точки зрения, как воплощению цветовой и звуковой семантики. Цвет и образ, наделенные эмоционально-психологическим смыслом и позволяющие воссоздать философские символы-настроения, «работа» чистыми красками, линиями, звуками, ритмами, освобождение от фабулы и деформация композиции («рваная композиция») – таковы приемы Андреева в интерпретации Иезуитовой. Насколько для нее *литературен* Мунк, получающий импульсы идей от Ибсена, Достоевского, Золя, Стриндберга, настолько *визуален* Андреев, чьи книги – «своего рода изобразительный гипноз, где читателю внушаются идеи через ритм, цвет, графически воспроизведенное пространство»<sup>5</sup>.

Отмечая общность эстетических стратегий русского писателя и норвежского художника, Иезуитова фиксирует внимание и на различии: если для полотен Мунка доминантной ситуацией является изображение

---

<sup>1</sup> Там же. С. 284.

<sup>2</sup> Там же. С. 303.

<sup>3</sup> В беседе с В. В. Брусняниным Андреев говорит о том, что «обобщать можно только путем стилизации, отбрасывая детали, оставляя только общее, синтетическое» (*Бруснянин В. В. Леонид Андреев: Жизнь и творчество. М.: Кн-во К. Ф. Некрасова, 1912. С. 77*).

<sup>4</sup> В «Автобиографической справке» 1910 г. Андреев пишет о страстном влечении к живописи с детских лет, попутно отмечая: «Натуры я не любил и всегда рисовал из головы...» (СС: 1; 577).

<sup>5</sup> *Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк. С. 305.*

«состояний нагой души» (С. Пшибышевский), то Андреев более внимателен к социальным коллизиям (подобно Ф. Ходлеру, Дж. Энсору); если Мунк символизирует прежде всего психологические состояния, то Андреев тяготеет к изображению состояний и настроений разума.

Вывод, сделанный исследователем в этой новаторской по своей методологии статье, таков: «На примере этих двух мастеров искусства становится наглядной картина изменения строя художественного мышления европейского искусства, шедшего по пути увеличения лаконизма выразительных средств, сгущения языка искусства. <...> происходило взаимное обогащение многих родов искусств, в данном случае литературы и живописи. Мунк и Андреев использовали принципы соседствующих родов искусств и осуществляли обогащение “своего” рода искусства путем кристаллизации, оттачивания своих приемов и методов. Мунк и Андреев – одна общая стадия развития искусства, ставшего на путь освоения новых философских идей и новых средств художественной выразительности, впоследствии вошедших в арсенал европейского искусства и разрабатывавшихся футуризмом, экспрессионизмом, экзистенциализмом...»<sup>1</sup>.

В другой своей работе Л. А. Иезуитова рассматривает творчество Андреева как «опыт синтеза высокой литературы с лубком»<sup>2</sup>. «Лубочность» Андреева, отмеченная многими его современниками (М. П. Неведомским, И. Ф. Анненским, К. И. Чуковским, А. А. Измайловым и др.), осмыслена в этой работе как своеобразие андреевского стиля, подпитанного низовой традицией. Именно с таких позиций, с привлечением расхожих лубочных сюжетов начала XX века, рассмотрен Иезуитовой стиль «Царя-Голода» (1907), «Моих записок» (1908), «Сашки Жегулева» (1911). При таком подходе нарочитые вторичность, банализация и упрощение материала, высокая степень художественной условности и иные особенности писательского почерка писателя, за которые его упрекали многие критики, получают совершенно иное осмысление – как сознательная ориентация писателя на народное, синтетическое в своей основе искусство. По логике исследователя, в андреевских «гибридах» (так называет она произведения писателя, ориентированные на лубок) «стилистика примитива претерпевает <...> процесс символического концентрирования, завершаясь прочным синтезом традиций народной культуры с последним словом высокого искусства»<sup>3</sup>.

В контексте нашей темы важно соотнести вербальное и визуальное в андреевской пьесе, где это сочетание явлено наиболее очевидно – пьесе «Екатерина Ивановна» (1912).

---

<sup>1</sup> Там же. С. 303, 305.

<sup>2</sup> Впервые: *Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и лубок* // Филол. записки: Вестн. литературоведения и языкознания. Воронеж, 1997. Вып. 9. С. 5-21.

<sup>3</sup> *Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и лубок* // *Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды*. С. 346.

Премьера пьесы Леонида Андреева «Екатерина Ивановна» состоялась в Московском Художественном театре 17 декабря 1912 года – после трех с лишним месяцев мучительной работы и девяноста двух репетиций. То, что ее ждет сложная сценическая судьба, стало очевидным уже в процессе постановки пьесы, который сопровождался неприятием ее К. С. Станиславским и многочисленными пояснениями своих интенций автором в обильной переписке с Вл. И. Немировичем-Данченко, взявшимся за режиссуру. «Екатерина Ивановна» была встречена публикой враждебно (сам автор назовет провал пьесы «провалом мещанской публики первого абонемента»), и, вероятно, именно непростая рецепция этой пьесы послужила одним из импульсов к созданию Андреевым концепции «панпсихизма», которую он изложит в «Письмах о театре» (1912-1913).

Фокусом внимания и обсуждения стала нравственность заглавной героини пьесы. Наивное восприятие персонажа как реальной женщины вылилось в многочисленные «суды» над Екатериной Ивановной, проходившие массово, даже в формате «турне»<sup>1</sup>. Против таких «судов», отождествляющих героиню с живой женщиной, выступил, в частности, Ф. Сологуб<sup>2</sup>.

С другой стороны, очевидно, что заглавная героиня пьесы в галерее андреевских героев очень органична: ей свойственны те же духовный максимализм и внутренняя антиномичность, которые заставляют террориста из «Тьмы» пожертвовать своей чистотой, Сашку Жегулева – стать разбойником, студента Немовецкого – упасть в «Бездну». Противоречивое сосуществование в Екатерине Ивановне оскорбленной, поруганной мечты о *танце* как раскрепощении творческих сил человека<sup>3</sup>, *полете* (рассказ «Полет», в котором герой решает не возвращаться на землю, по словам самого писателя, ключ к его творчеству<sup>4</sup>) и стремления в *бездну*, зачаровавшую других андреевских героев, и вызвало недоумение современников. Кроме того, пьеса по-андреевски сочетала несочетаемое (внешнее жизнеподобие изображаемого и отсутствие психологической мотивации поступков), да еще и намечала целый ряд мифологических, библейских и исторических параллелей героини – с вакханкой, Мессалиной, Магдалиной, Саломеей. Т.е. она была и в русле реалистической традиции, и –

---

<sup>1</sup> См., например: «Оригинальное турне постом организует В. Е. Ермилов. Он везет по провинции – Суд над “Екатериной Ивановной”. В качестве обвинителя будет выступать гражданский поверенный С. Ф. Плевако» ([Б. н.]. // Рампа и жизнь. 1913. № 8 (24 февр.). С. 12).

<sup>2</sup> Сологуб Ф. Приземистые судят // Театр и искусство. 1913. № 7. С. 162-164.

<sup>3</sup> Корнеева Е. В. Мотив танца в художественной системе Леонида Андреева // Philologos. Вып. 6 (№№ 3-4). Елец, 2009. С. 67-74.

<sup>4</sup> В письме к С. С. Голоушеву (от 15 декабря 1916 года) Андреев пишет: «... ко мне есть ворота, откуда удобнее совершить обозрение. Это мой рассказ “Полет” или “Надсмертное”..., а в рассказе оном слова утвердительные и предвещательные: “На землю я больше не вернусь!”» (Письма Л. Андреева к С. С. Голоушеву // Реквием. С. 133).

одновременно – в поле ассоциаций модернистской литературы и расхожей образности, доступной культурному современнику.

Что касается попыток автора «объяснить» свою героиню («такую женщину я видел и знал довольно близко», «танцующая женщина, подчиненная какому-то внутреннему ритму»<sup>1</sup>), то, похоже, он только еще больше все запутывал. Однако важно отметить, что Андреев противился тому, чтобы трактовать его пьесу как *трагическую*, хотя Немирович-Данченко и называл ее «вечной трагедией женского естества»<sup>2</sup>.

Именно о противоречивости Андреева-художника пишет в одном из писем к нему Немирович-Данченко: «...у Вас рядом с глубоко прочувствованным, глубоко пережитым и потому – крепким, индивидуальным <...> бывает такое, что поверхностно... . Первое идет от самой жизни... .

Второе не от жизни, а от чужого искусства, от чьего-то чужого таланта, даже от чужой формы,<sup>3</sup> от чьих-то картин, стихов, от чего-то, уже выраженного другими...»<sup>3</sup>.

Как видим, режиссер очень точно обозначил своеобразие и писательской манеры Андреева, и его пьесы, идущей «от чужого искусства», по выражению режиссера. Именно здесь и попытаемся найти «загадку» «Екатерины Ивановны», не понятой современниками.

Известно, что 27 октября 1908 года Андреев присутствовал в театре В. Ф. Комиссаржевской на генеральной репетиции «Саломеи» по О. Уайльду (*Salomé*, 1893). Эта постановка Н. Н. Евреинова была запрещена правительством и Священным Синодом как извращающая библейскую историю – не спасло даже переименование пьесы в «Царевну»<sup>4</sup>. Воспоминания присутствовавших на репетиции, а также множество слухов и домыслов, порожденных ею, связаны в основном с чувственными, пряными декорациями художника-дебютанта Н. К. Калмакова (1873-1955). По некоторым версиям, именно калмаковская сценография явилась причиной запрета спектакля. В русском модерне трудно найти другого художника, столь склонного к мистическим, чувственным, экзотическим фантазиям, историческим и мифологическим аллюзиям, стилистически часто балансирующего на грани гротеска или, как сейчас сказали бы, китча<sup>5</sup>. В то же время нарочитым декоративизмом, мифологизмом он близок таким

---

<sup>1</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому / Публ. и коммент. Н. Балатовой // Вопросы театра. 1966. С. 286-287.

<sup>2</sup> Андреев признается: «Вот я не вижу в пьесе трагизма...» (Два письма Леонида Андреева к В. И. Немировичу-Данченко // Театр и драматургия. 1934. № 3. С. 43).

<sup>3</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому. С. 289.

<sup>4</sup> Еще раньше уайльдовскую «Саломею» безуспешно пытался поставить В. Мейерхольд, но единственное, что увидела из этого спектакля публика, только уже в Париже и год спустя, – танец Саломеи в исполнении И. Рубинштейн и постановке М. Фокина (и костюм, и танец «перекочевали» в «Ночь Клеопатры»).

<sup>5</sup> Струтинская Е. Легенда о «Саломее» // Русское искусство. 2004. № 1. URL: <http://www.russiskusstvo.ru/journal/1-2004/a616>.

художникам европейского модерна, как Г. Климт, Г. Моро, О. Редон, Ф. Ропс<sup>1</sup>.

Темно-синее ночное небо, служившее в калмаковской интерпретации задником сцены, вполне могло навеять «синюю лампочку» в четвертом действии, где и будет позировать Саломеей Екатерина Ивановна. Героиня, предстающая в образе Саломеи с блюдом, заявляет: «Я здесь царица, а они все мои рабы, и все хотят одного: и вы, и вы, и вы... Что это за мальчишка?» (СС: 4; 470). Подзывая к себе племянника художника, четырнадцатилетнего подростка, она просит сестру Лизу поцеловать его – похоже, это не получивший в пьесе развития отголосок сюжетной линии с молодым сирийцем из пьесы Уайльда. Сама же Екатерина Ивановна умоляет о поцелуе Алексея, брата своего мужа, и в разговоре с ним аллюзии на уайльдовскую «Саломею», где заглавная героиня несет пророку смерть своей любовью, уже незакамуфлированы: «Ты думаешь, что я тебя люблю? – я тебя ненавижу, ненавижу. Я укушу тебя. <...> Я хочу целовать тебя, дай мне твой рот. Ты мой пророк, ты моя совесть...» (СС: 4; 468). Авторские ремарки после этой сцены дважды акцентируют внимание на «странной» улыбке героини. Однако, как и уайльдовская Саломея, андреевская Екатерина Ивановна изображена с пустым блюдом – голова пророка лишь подразумевается, и все внимание сосредоточено на героине. Она – фокус сцены, подобно одногеройным картинам модерна, о которых пойдет речь дальше<sup>2</sup>.

Кстати, поставивший уайльдовскую «Саломею» Евреинов – автор критического очерка о Ропсе, которого он называет художником-«рассказчиком», а неизменную тему его картин-«рассказов» определяет как «отношение избличающего самца к заподозренной самке»<sup>3</sup>. В сущности, это «отношение» лежит в основе завязки конфликта пьесы «Екатерина Ивановна» и является пружиной всего действия. И когда Евреинов цитирует слова Б. д'Оревилли о «дурном вкусе ужасающего разврата» полуобнаженной женщины, они тоже легко проецируются на заглавную героиню пьесы, позирующую в образе Саломеи.

Модерн как будто бы сделал проницаемой границу между живописью и литературой: они питаются одними и теми же мифами, живописцы черпают источники вдохновения в романах и в поэзии, а последние становятся экфрастичны. В частности, сам О. Уайльд, создавая свою «Саломею», вдохновлялся романом Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884), в котором целые страницы посвящены описанию любимых картин дез Эссента, и среди них – О. Редона и двух «Саломей» Г. Моро («Саломея, танцующая

---

<sup>1</sup> Напомним, что именно Калмаков создал костюмы и декорации к пьесам Андреева «Черные маски» (1908) и «Анатэма» (1909).

<sup>2</sup> Ср. с замечанием Н. Эфроса: «Андреев весь ушел в этой пьесе в свою героиню, очень мало внимания уделил всем остальным, которые вокруг нее» (*Эфрос Н.* «Екатерина Ивановна»: (От нашего московского корреспондента) // *Речь.* 1912. 20 дек. (№ 349). С. 3).

<sup>3</sup> *Евреинов Н. Н.* Ропс: Критический очерк. СПб.: Н. И. Бутковская, 1910.

перед Иродом» (1876), «Явление» (1886))<sup>1</sup>. Из всех многочисленных интерпретаций образов Саломеи Уайльду нравились только версии Моро, где нет прямой иллюстративности библейского сюжета и героиня предстает одновременно и как воплощение сладострастия и соблазна, и как злая, разрушительная сила, т.е. наиболее выражает дух декаданса.

Саломея неслучайно занимает столь важное место в иконографии модерна, который, как и всякий стиль, будучи «смутной эманацией суждений о природе и обществе», «подсознательно выражает декадентский взгляд на мир»<sup>2</sup>. Наряду с другими женскими образами искусства рубежа веков: Елены, Юдифи, сфинкса, Пасифаи, Семелы, Леды, Далилы, Галатеи, Европы, – он все же частотнее их, поскольку не просто воплощает вечно-женственное начало, но воплощает его именно в декадентском духе, задавая смысловое поле для коннотаций, связанных с болезненной чувственностью, губительным очарованием и неестественностью страстей. В нем «стирается грань между добром и злом, правдой и неправдой, божественным и дьявольским, любовью и ненавистью, жизнью и смертью»<sup>3</sup>. Заметим, что этот напряженный антиномизм в высшей степени присущ художественному миру Андреева – и его прозе, и драматургии.

Воспроизведение форм женской власти, харизматическое присутствие женщины, часто как единственного субъекта произведения – важнейший сюжет искусства модерна. В этом смысле пьеса «Екатерина Ивановна», как и другая пьеса Андреева, «Анфиса» (1909), – в одном ряду и с «Саломеей» Уайльда, и с «немыми», иконическими воплощениями *femme fatale* Ропса, Моро, Пюви де Шаванна, фон Штука. В подтверждение высказанной выше мысли об общем поле модерна в искусстве рубежа XIX-XX веков, многочисленные одногеройные картины, запечатлевающие демонических женщин, «прочитываются» как единый иконический текст модерна: у «Юдифи / Саломеи» (1909) Климта жестокое, утонченное лицо женщины-сфинкса фон Штука (1895), а последняя разительно похожа на «Мадонну» Мунка (1894-1895)<sup>4</sup>.

Во многом такая демонизация женщины в искусстве модерна являлась, как справедливо пишет К. Палья, «откликом на нравственную переоценку женщины в культуре XIX века, вызванную утопической психологией Руссо»<sup>5</sup>. С другой стороны, российский литературно-критический дискурс

---

<sup>1</sup> По наблюдению Н. Ю. Грякаловой, в России начала XX века одной из первых внимание к Г. Моро привлекла А. Чеботаревская, написав о нем статью «Царство мифа» (*Грякалова Н. Ю. Человек модерна*. С. 20).

<sup>2</sup> *Палья К.* Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Уральского университета, 2006. С. 632.

<sup>3</sup> *Савельев К. Н.* Исторические портреты английского декаданса. Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2008. С. 149.

<sup>4</sup> Литературные «аналоги» Саломеи обнаружим в творчестве «молодых венцев»: у Гофманстала – «Электра» (*Elektra*, 1906), у Шницлера – героиня драмы «Шаль Беатрисы» (*Der Schleier der Beatrice*, 1899).

<sup>5</sup> *Палья К.* Личины сексуальности. С. 636.

первого десятилетия XX века характеризуется мощным интересом к теме пола. Напомним, что одной из культовых книг этого времени было исследование О. Вейнингера «Пол и характер» (1902), настолько популярное в России между двумя революциями, что возник даже феномен «русского вейнингерианства» (Н. А. Бердяев), к восприятию которого, похоже, Андреев был подготовлен. Мы имеем в виду его ранние произведения о роковой власти чувственности, вызываемой женщиной («Бездна» (1901), «В тумане» (1902)), о непостижимости и нелогичности женского характера («Ложь» (1901), «Смех» (1904), «Мои записки» (1908), «Анфиса»). Вейнингерианский взгляд на женщину как на деструктивное начало по отношению к разуму и цивилизации, как на тотально сексуальное существо, как на «рабу самой себя», очевидно был близок Андрееву, с молодых лет чутко воспринимавшему естественнонаучные идеи. Некоторые современники проницательно указали на «вейнингерианский след» в пьесах Андреева. Так, Б. Витвицкая пишет о «дьявольском соблазне» Екатерины Ивановны: «Холодное любопытство и ползучая, обволакивающая сексуальность делают минутами эту женщину даже ужасной»<sup>1</sup>. Противопоставляя «андреевский театр» «чеховскому», И. Анненский пишет о победе над своим любовником и противником заглавной героини пьесы «Анфиса». Победа эта явлена в эпизоде отравления Анфисой Костомарова, и, полагает критик, «в коллизии истинных враждебностей, М и Ж Вейнингера, эпизод этот уже не эпизод, а центр всего действия»<sup>2</sup>.

О «женском лице» эпохи *fin de siècle* пишет и О. Матич, усматривающая именно в Саломее архетип декадентского искусства, конструирует кризис маскулинности, символически воплощающий мужской страх кастрации. Матич пишет об одержимости искусства декадэнса «мифологическим прошлым, стилизованным в виде сцены, в котором *femme fatale* разыгрывает свое кастрационное эротическое влечение», о его поклонении «фетишу женского трупа как предмета искусства»<sup>3</sup>. Женщина *fin de siècle* ассоциируется не с прокреативным началом, а со смертью – отсюда ее морбидные репрезентации в искусстве. Кстати, анализ пьесы «Екатерина Ивановна» в дискурсе о вырождении, воплощением которого и явилась Саломея, был предпринят канадскими исследователями Ф. Уайтом<sup>4</sup>, рассматривающим и эту пьесу, и все творчество Андреева в целом в контексте патологического, в частности, как случай острой неврастении.

---

<sup>1</sup> Витвицкая Б. Театр Незлобина // Театр и искусство. 1917. № 41. С. 709.

<sup>2</sup> Анненский И.Ф. Театр Леонида Андреева // Анненский И.Ф. Избранное. М.: Правда, 1982. С. 462.

<sup>3</sup> Матич О. Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М. М. Павлова. М.: НЛЮ, 2004. С. 99. Миф о Саломее как «основной сюжет *fin de siècle*» привлекается О. Матич и для ее интерпретации мифотворчества А. Блока (Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и *fin de siècle* в России. М.: НЛЮ, 2008. С. 149-163).

<sup>4</sup> White F. H. Ekaterina Ivanovna and Salomé: Cultural Signposts of Degenerative Illness // Slavic and East European Journal. 2008. № 4. P. 499-512.

Слиянность чувственности и стремления к смерти очевидна в уайльдовской «Саломее», где все вожделеют и вследствие этого погибают. Мотив стремления к смерти – сквозной и в «Екатерине Ивановне»: пьеса начинается с выстрелов мужа в якобы неверную жену, а затем на протяжении всей пьесы между героями ведутся разговоры о смерти как исходе из невыносимой ситуации, для самой же героини смерть – манящий, желанный исход: ее влечет окно в мастерской на шестом этаже – амбивалентный образ и «бездны» / «пропасти», и избавления. Как и героиня Уайльда, Екатерина Ивановна не только несет моральное нездоровье, соблазн и смерть для всех мужских персонажей пьесы, но и сама обречена: начиная с третьего действия, после падения и необъяснимых душевных и физических метаморфоз, она изображается как внутренне *мертвая, неживая*.

Общим для Моро, Уайльда и Андреева стало и изображение Саломеи как зловещей, несущей *ужас* – в андреевской пьесе это слово рефреном звучит в разговорах любовника и мужа, а потом повторяется братом последнего, Алексеем. Приведем цитату из разговора Стибелева и Коромыслова:

«Она – как слепая: ты посмотри, как она ходит, ведь она натывается на мебель. Да, в каком мире она живет? И в то же время ... она ужасна, брат, она ужасна. Я не могу тебе рассказывать всего, но наши... ночи – это какой-то дурман, красный кошмар, неистовство.

К о р о м ы с л о в. Прости за нескромный вопрос – почему у вас нет детей?

Г е о р г и й Д м и т р и е в и ч. Она не хочет» (СС: 4; 459).

Художник Коромыслов рисует портрет Лизы, сестры Екатерины Ивановны и ее «двойника», воплощающей вторую ипостась женского естества – чистоту, естественность (она позирует в летнем платье, в котором два года назад художник увидел ее в деревне, в родовом имении сестер). Здесь мог бы быть экфрасис, однако он не развернут, не явлен читателям. Зато есть намек на возможность в ближайшем будущем зловещих метаморфоз и с Лизой: она уже успела измениться с переездом в Петербург – и вот теперь портрет не дается художнику, отчего он и не показывает его гостям и поворачивает к стене. Лиза уже не та девушка в белом платье – и чуть позже она, рядясь испанкой, примеряет красную шаль, что намечает ее возможную судьбу. Так же не явлен нам и портрет Саломеи в четвертом действии – подан лишь спор гостей: похожа натурщица на Саломею или на «девицу из немецкой портерной», «барыньку»? Кстати, в пьесе намечен еще один «вероятный» экфрасис: пошляк Ментиков, любовник Екатерины Ивановны, выражает желание написать ее в шубке и вуали, т.е. именно как «барыньку».

Заметим, что этот прием: использование «вероятного экфрасиса» для визуализации переживаний героя или для активизации читательского восприятия, – нередко встречается у Андреева. С подобным описанием состояния героя встречаемся в рассказе «Нет прощения» (1904): «Если бы

заглянул сюда художник, почувствовал бы эту холодную, угрюмую темноту, увидел бы на полу груды разбросанных бумаг и книг, темную фигуру человека с закрытым лицом, в безнадежной тоске склонившегося над столом, – он написал бы картину и назвал бы ее “Самоубийца”» (СС: 1; 570). Тот же прием обнаружим в «Дневнике Сатаны»: Вандергуд сообщает, что «мазилка» пишет его портрет, находя в натурщике сходство с одним из Меддичисов, а еще три «мазилки» пишут ему Мадонну или бегают по Риму в поисках «натуры». Еще мы узнаем, что Мадонну следовало бы писать с Марии, но этот образ остается лишь в сознании читателя – как неразвернутый экфрасис.

Вернемся к пьесе. Все эти неразвернутые, «вероятные» экфрасисы, не данные читателю напрямую, являют разные вариации женственного, мерцающие в образах двух сестер: идеализированный образ «женщины-цветка», излюбленный искусством *ар нуво*, – и образ демонической, сладострастной блудницы, актуализирующий все упомянутые выше «книжные» проекции образа заглавной героини. Эти мерцания смыслов *женского* и дали современникам повод к спорам: унижение ли это женщины или ее апология, тоска ли по идеалу<sup>1</sup> или «клевета на женщину», желание представить ее как «существо низшего сорта»<sup>2</sup>. Большинство отзывов фиксирует именно противоречивость образа: «Черты Мадонны и блудницы в одном лице, лишенном притом яркой определенности отдельных очертаний. Из самых разнообразных чувств вырисовывается вечно меняющийся образ», оборачивающийся то «сонной вакханкой», то «вечной Магдалиной»<sup>3</sup>; «Образ Екатерины Ивановны носится смутным призраком между Саломеей и кокоткой, между трагедией и пошлостью...»<sup>4</sup>.

На протяжении пьесы сам автор множит эти проекции, приближаясь в финале к искомой: Катя (интимно-семейное имя героини в начале пьесы, имя, укорененное в русской литературе и вызывающее ассоциации как с героинями Достоевского, так и с Катериной из «Грозы» Островского<sup>5</sup>) – Екатерина Ивановна (так просит называть муж героиню после ее мнимой измены) – вакханка – Мессалина – Магдалина – Саломея. В название Андреев выносит нейтральный вариант имени, финальное же действие высвечивает ключевую мифологическую проекцию. Катерина превращается в Саломею.

«Судить» заглавную героиню пьесы невозможно не только с точки зрения этических норм, но и с позиций реалистической драматургии. Очевидна попытка Андреева сочетать эмпирику и умопостигаемое – выйти в пространство мифа в жизнеподобных декорациях. Возможно, более удачной попыткой мифотворчества станет пьеса «Тот, кто получает пощечины»

<sup>1</sup> Эфрос Н. «Екатерина Ивановна»: (От нашего московского корреспондента) // Речь. 1912. 20 дек. (№ 349). С. 3.

<sup>2</sup> Кипен А. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием. С. 192.

<sup>3</sup> Витвицкая Б. Театр Незлобина // Театр и искусство. 1917. № 41. С. 709.

<sup>4</sup> Голиков С. Между Саломеей и кокоткой // Вестник знания. 1913. № 4. С. 408.

<sup>5</sup> Волконский М. Н. В защиту Екатерины Ивановны // Театр и искусство. 1913. № 18. С. 402-405.

(1915), кстати, высоко оцененная Сологубом именно с этих позиций<sup>1</sup> – в ней автор прибегает к условному хронотопу. Зритель / читатель готов был воспринимать стилизации, вкус к которым привила модернистская драма – Андреев же предлагал в «Екатерине Ивановне» нечто иное, связанное с изображением на сцене «эманации души», воплощением Вечной женственности<sup>2</sup>. Рисуя свою героиню, он как будто воссоздает воспоминания о ее прежних воплощениях – ее визуальный образ, продолжая «галерею» женщин модерна, стремится стать знаком невыразимого.

В этом смысле «панпсихические» опыты на сцене Андреева близки не только символистской драме, но и театру «нагой души» С. Пшибышевского<sup>3</sup>. Как тут не вспомнить слова Вяч. Иванова о новом, «декадентском отношении» к культурному наследию: «Дух не говорит больше с декадентом через своих прежних возвестителей, говорит с ним только душа эпох; духовное оскудение обращает его исключительно к душевному, он становится всецело психологом и психологистом»<sup>4</sup>.

Для прояснения особенностей соотношения вербального и визуального в творчестве Андреева (и своеобразия рецепции его произведений современниками) обратимся к статьям М. Волошина<sup>5</sup>, в которых андреевские произведения помещаются в широкий культурный и интеллектуальный контекст и проводятся художественные параллели из самых разных сфер искусства и эпох. Кстати, волошинские экскурсы в мировую культуру часто включают в себя экфрасисы – своеобразные мосты между словом и краской. «Экфрастичность» волошинской критики воспринимается как манера, сугубо органичная для критика-поэта-художника, который, напомним, и

<sup>1</sup> Сологуб Ф. Мечтатель о театре // Театр и искусство. 1916. № 1. С. 11-15.

<sup>2</sup> Примечательно стремление Г. Чулкова истолковать мирозерцание Андреева в категориях «соловьевства», увидеть в его творчестве бессознательное тяготение «к правде о вечно-женственной красоте, о возможной, но не существующей мировой гармонии», о «полусознательной его любви к вечно-женственному началу, к Таинственной Даме» (Георгий Чулков. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого. 2-е доп. изд. Берлин, Пб, М.: З. И. Гржебин, 1922. С. 116). Далее – *Книга о Леониде Андрееве*.

<sup>3</sup> Попутно отметим «экфрастичность» прозы Пшибышевского, в частности, его экфрасисы inferнальных героинь Ропса, а также влияние полотен Э. Мунка на роман Пшибышевского «Крик» (1917) (См. об этом: Баранов А. И. Роман Пшибышевского «Крик» в контексте европейской литературно-эстетической традиции // Славянские литературы в контексте истории мировой литературы (преподавание, изучение): Информационные материалы и тезисы докладов международной конференции. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. С. 7-9).

<sup>4</sup> Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов / Подг. текста, прим., ист.-лит. коммент. и исслед. Роберта Берда. М. Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. С. 43-44.

<sup>5</sup> Леонид Андреев и Федор Сологуб // Русь. 1907. № 340. 19 дек. С. 3-4; Елеазар, рассказ Леонида Андреева // Русь. 1907. № 7. 16 февр. С. 3; Некто в сером // Русь. 1907. № 157. 19 июня. С. 2.

художником стал ради того, чтобы, как он признается в автобиографическом очерке «О самом себе» (1930), «самому пережить, осознать разногласия и дерзновения в искусстве»<sup>1</sup>. Критическое наследие Волошин – порождение эпохи модерна с ее стремлением к диалогу искусств.

Своей задачей как критика М. Волошин видел не анализ конкретного произведения, а выявление «лика» его автора – а заодно и своего. Вот почему, проводя параллель между такими разными художниками, как Леонид Андреев и Федор Сологуб, он, откровенно субъективно, только за последним, родственным ему по эстетическим установкам, признает статус художника. Истинный художник, такой, как Сологуб, познает законы жизни, а потому, считает критик, «Андреев совсем не художник»<sup>2</sup>.

Свой отказ Андрееву в праве называться художником Волошин мотивирует следующим образом:

«Собственное свое слепое чувство, не сознавая и не претворяя его, он переносит в мир объективный, украшая обилием реалистических подробностей, цель которых – заставить поверить читателя, убедить в том, что все так и есть.

В живописи такой прием называется “*trompe l'oeil*”<sup>3</sup>, и художники порицают его.

Фигуры на гробницах Медичей нечеловечны, но они созданы по тем же законам, по которым Бог творил человека, и потому живут.

Если же художник, который не знает законов рисунка, которые для живописи есть то же, что законы жизни для поэта, стремится ошибки свои загладить стереоскопической выпуклостью фигур, он совершает художественный обман.

В одном из первых рассказов Андреева была деталь, очень запомнившаяся всем читавшим его тогда: у господина, недавно умершего за картами, на подошве сапога прилипла бумажка от карамельки. В этой

---

<sup>1</sup> Купченко В. П., Мануйлов В. А., Рыкова Н. Я. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества» // *Волошин М. Лики творчества*. Л.: Наука, 1988. С. 556.

<sup>2</sup> *Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб* // *Волошин М. Лики творчества*. С. 444. Такое отрицание за творчеством известного и признанного писателя художественных достоинств вполне укладывается в волошинскую критическую программу. В целом считая, что критика должна быть положительной, со-творческой, женски-материнской (сам же акт творения приравнивается к акту мужскому), он полагает, что «есть случаи, когда она [критика – Г. Б.] может и должна быть отрицательной: когда она обращена на произведения уже признанные, образующие слабыми своими сторонами заслоны в понимании публики» (Купченко В. П., Мануйлов В. А., Рыкова Н. Я. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества». С. 596). «Эти окостенения надо пробивать безжалостно и тотчас же, чтобы они не становились преградой на путях новых рождений», – пишет он в одной из редакций предисловия к «Ликам творчества» (Там же). Излюбленный объект критики, писатель, обласканный читателем, герой светской хроники, Леонид Андреев, вероятно, был тем самым «случаем», достойным поругания.

<sup>3</sup> *Trompe l'oeil* (с фр. – «обман зрения») – технический прием в искусстве, целью которого является создание оптической иллюзии того, что изображенный объект находится в трехмерном пространстве.

случайной подробности как бы сосредоточивался весь ужас смерти, и она потрясала своей рельефностью, как большой блик, удачно поставленный портретистом в зрачке глаза.

Прием этот типичен для манеры письма Леонида Андреева и вполне соответствует тому, что называется “*trompe l'oeil*”<sup>1</sup>.

«Волосатые грязные ноги» террориста в «Тьме» (1907) и прочие импрессионистические детали, «блики», по мнению Волошина, суть «*trompe l'oeil*», в результате чего у Андреева получаются не люди, а манекены, «которых он заставляет разыгрывать драму своей собственной души, но при этом старается их украсить всеми качествами реальности, сделать их преувеличенно четкими и выпуклыми»<sup>2</sup>.

Как видим, сущность упрека в адрес Андреева сводится к тому, что тот достигает ощущения жизненной правдивости произведения благодаря перенасыщению текста подробностями и деталями, не подвергнутыми художественному отбору и обобщению. Иначе действуют, считает Волошин, Бальзак и «еще более гениальный» Достоевский (а потому, полагает критик, неправильно сопоставлять Достоевского и Андреева: последний мог бы быть героем Достоевского, но как художник идет другим путем).

В другой же статье, посвященной «Елеазару» (1907), Волошин противопоставляет Андрееву художников, умеющих даже своим фантастическим произведениям придать внутреннюю логику: Э. По, Вилье де Лиль-Адана, Г. Уэллса<sup>3</sup>. И здесь же критик приводит примечательную параллель с живописью:

«Леонид Андреев напоминает мне одновременно двух германских художников: Матиаса Грюневальда и Франца Штука»<sup>4</sup>.

Как известно, первый из названных Волошиным художников, мастер северной готики XVI века, повлиявший на немецких экспрессионистов, прославился беспредельно эмоциональным по силе воздействия

---

<sup>1</sup> Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб // Волошин М. Лики творчества. С. 444-445.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ср. с мыслью К. Чуковского о том, что все андреевские герои – «выразители какой-нибудь одной специальной черты нашей духовной сущности, при полном отсутствии других; у всех у них не душа, а какой-нибудь клочочек, отрывочек души, притворяющийся душою; не душа, а рожа. И великая магия андреевского искусства в том, что эти вздутые, взбитые, выпяченные клочочки и отрывочки человеческих душ он умеет каким-то колдовством выдать за живые целостные, неделимые, человеческие души.

Так, хорошие карикатуристы изображают, порою, один сплошной нос, или одну только губу, и выдают нам ее за лицо человеческое, и так могущественно их искусство, что мы верим им, и бываем убеждены, что такие лица встречали во множестве» (Чуковский К. И. Леонид Андреев большой и маленький // Чуковский К. И. Собр. соч.: в 15 т. М.: Терра – Книжный клуб, 2002. Т. 6. С. 192). Многие критики, в частности, К. И. Арабажин, осуждают писателя именно за склонность придавать «выдуманному» характер правдоподобного (Арабажин К. И. Леонид Андреев: Итоги творчества: Литературно-критический этюд. СПб.: типогр. т-ва «Общественная польза», 1910. С. 8).

<sup>4</sup> Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб. С. 453.

запечатлением страстей Христовых. Неповторимое своеобразие его работ было вызвано вниманием художника к выразительным натуралистичным подробностям: он смело запечатлевал запекшиеся раны Христа, разлагающуюся плоть, язвы. Однако, замечает Волошин, этот ужас у Грюневальда оправдан внутренним чувством (самобичевание художника, «собственная Голгофа»), а у Андреева смерть оборачивается анатомическим театром.

Что касается другого художника, Франца фон Штука (1863-1928), то его Волошин не жалуется и прямо сближает с Андреевым, настаивая (с оговоркой, что наш писатель все же не имеет свойственных немецкому художнику «наглости» и «развязности») на его сходстве с этим «размашистым живописцем, который из тонких бёклиновских проникновений и модного декадентства создал производство en gros блестящих и наглых полотен, бьющих сильно по нервам, ослепляющих своим шиком и оскорбляющих мещанский вкус европейской публики как раз в меру для того, чтобы заставить всех уверовать в свою гениальность»<sup>1</sup>. Дурной вкус, отсутствие меры и выбор тем, считает Волошин, у Штука и Андреева – общие.

Не всегда Волошин так строго относился к творчеству Штука.

На страницах газеты «Русский Туркестан» от 31 января 1901 года, в числе первых публикаций начинающего критика – небольших заметок под названием «Листки из записной книжки», можно обнаружить проникновенный волошинский некролог Бёклину (1827-1901): «одному из самых больших имен в европейской живописи XIX века», подобно Рескину, увы, поздно воспринятому в России. Бёклин, пишет далее Волошин, смог в своих фантазиях на античные темы соединить фантастичность и реализм: «В их лицах столько жизненности и правдивости, что ужасно трудно заподозрить их в небытии»; «в картинах Бёклина все фантазии греческого художника, прошедшие через волшебные таинства современного колорита»<sup>2</sup>.

В заключении своего надгробного слова Волошин выражает сожаление о том, что Бёклин не создал своей школы (хотя и повлиял на Л. Кнауца (1829-1910)) и что по стопам же его пошел только Штук.

Следующий «листок из записной книжки»<sup>3</sup> посвящен уже и Бёклину, и Штуку – как его «продолжателю», а не «подражателю»<sup>4</sup>. После нескольких развернутых экфрасисов, посвященных бёклиновским картинам (в том числе

---

<sup>1</sup> Там же. С. 454.

<sup>2</sup> *Волошин М. А.* Бёклин († 3 января 1901 г.) // *Русский Туркестан*. 1901. 31 янв. (№ 14). С. 2. Ср. с прозвучавшим 5 лет спустя отзывом А. Белого о Бёклине и Штуке как «обнаруживших неизведанные дали в немецкой душе» (*Андрей Белый*. Мюнхен // *Андрей Белый*. Собр. соч. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., посл. и комм. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. Т. 8. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 279).

<sup>3</sup> *Волошин М.* Листки из записной книжки // *Русский Туркестан*. 1901. 16 февр. (№ 20). С. 1-2.

<sup>4</sup> Там же. С. 2.

знаменитому «Автопортрету со смертью, играющей на скрипке» (1871-1874)), Волошин переходит к Штуку: «Он меньше музыкален, меньше колорист, но в нем больше необузданной физической силы и больше психологии»<sup>1</sup>, – и завершает заметку детальным экфрасисом виденной им в мюнхенской галерее фон Шака картины «Война» (1894) Штука.

«Кумир немецких модернистов» (С. Маковский), Бёклин был в России конца века чрезвычайно популярен, и не только для Волошина он величина европейского искусства – его ругают, им восхищаются, на него ссылаются Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький, И. Бунин, Тэффи, Б. Зайцев, И. Ильф, А. Блок, С. Черный, В. Набоков, С. Н. Булгаков, В. Маяковский, С. Маковский, Н. Рерих, С. Эйзенштейн, А. В. Луначарский, А. Н. Бенуа, братья Васнецовы, В. Серов, К. Сомов, С. П. Дягилев, М. Нестеров и др.<sup>2</sup>. Добавим: А. Белый, Л. Троцкий, В. Кандинский, К. Петров-Водкин, И. Анненский.

Совершенно очевидно, что Андреев видел бёклиновские работы в галерее Шака в Мюнхене, как и работы старых немецких художников (в частности, картины Грюневальда, о которых упоминает Волошин) в мюнхенской Пинакотеке – в письме к брату Павлу он пишет, что пьеса «Жизнь Человека» задумана именно под влиянием картин старых мастеров<sup>3</sup>. Более того, Андреев открыто признает Бёклина своим любимым художником в интервью корреспонденту «Биржевых ведомостей» 14 ноября 1908 года: «В живописи люблю больше всех Бёклина. Потом люблю Серова, он самый благородный художник, Бенуа – он наиболее культурный, умный и тонкий»<sup>4</sup>. Присутствие Бёклина в художественном сознании Андреева как одного из значимых для него ориентиров современного искусства ощутимо и при обращении к иным источникам. Так, еще раньше, в 1905 году, в переписке с О. Дымовым по поводу «Красного смеха» (1904), отводя от себя упреки в неправомерности изображения того, «чего не видел», Андреев утверждает: «При существовании “Божественной комедии”, “Каина”, “Фауста” и пр. и пр. это просто бестолково. Хуже того – искусственно ограничивать кругозор художника пределами реально-видимого и осязаемого – это значит посягать

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> *Чечот И. Д.* Бёклин и русская культура XIX-XX веков. Иван Коневский // Зарубежные художники и Россия. Ч. II. Сб. по уч.-метод. вопросам. СПб.: Б и., 1991. С. 63.

<sup>3</sup> Андреев Л. Письмо брату от 8 марта 1906 г. / Публ. И. Андреевой-Рыжковой и А. Богданова // Вопросы литературы. 1990. № 4. С. 275-278. Ср. со следующей интерпретацией образов старух («пляски смерти») в последнем акте «Жизни Человека»: «Это сарказм – сарказм над жизнью и какое-то сладострастное заигрывание со смертью – своего рода некромания. Здесь и Бёклин с его автопортретом, и Бодлер с “Цветами Зла”, и По, и Гауптман» (Александрович Ю. [Потеряхин А. Н.]. Очерк молодой литературы последнего десятилетия: 1898–1908 // Александрович Ю. После Чехова. М., 1908. С. 193).

<sup>4</sup> *Кодак.* У Леонида Андреева. II. // Биржевые ведомости. 1908. 14 нояб. (№ 10810). Утр. вып. С. 2.

на самый дух творчества. И особенно странно такое недоразумение теперь, когда над вкусами публики царят Бёклин, Врубель и т.п.»<sup>1</sup>.

Неудивительно, что бёклиновская «Вилла у моря» (1864-1865), послужившая, кстати, моделью виллы Штука в Мюнхене, современникам казалась неким прообразом и дома Андреева на Черной Речке. Дом этот, спроектированный молодым архитектором А. А. Олем (1883–1958) под личным руководством писателя, был навеян северным модерном – некоторые мемуары современников фиксируют впечатление сумрачности, живописности, растворенности в окружающем финском ландшафте виллы, как будто сошедшей с полотен Бёклина.

Первая попытка обнаружить родственность Андреева и Бёклина принадлежит мюнхенскому исследователю Л. Айнгорну: он видит ее в «литературности» сюжетов художника и, наоборот, «художественности» (в данном контексте представляется более уместным слово «живописность», для смысловой симметрии) писателя, в частности, в ремарках, напоминающих эскизы к декорациям спектакля<sup>2</sup>. Родство манер Андреева и Бёклина исследователь определяет как «сочетание объективного и предметного в условной обстановке», обращая также внимание на общность их судьбы, проявившейся в «желании творить вне всяких групп и школ в соответствии с общими закономерностями искусства», отсутствии «своих школ» и обретении, взамен этого, «созвездия» эпигонов. «Не знаю, есть ли основания говорить о влиянии напрямую на творчество писателя художественного мировоззрения Бёклина, – продолжает Айнгорн, – но уверен, что эта тема может быть предметом исследования»<sup>3</sup>.

Предположим, что «тромплейность» и есть «сочетание объективного и предметного в условной обстановке», некая имитация реального мира, умение создать впечатление действительно существующего пространства и предметов с помощью неких уловок («бумажек от карамельки», по выражению Волошина)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Максим Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка // Лит. наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72. С. 583. Далее это издание фигурирует как «ЛН-72» с указанием страниц.

<sup>2</sup> *Айнгорн Л.* Леонид Андреев в Мюнхене // Литература XX-XXI веков: история и поэтика. Исследования. Наблюдения. Публикации. Орел: ООО ПФ «Картуш», 2002. С. 23.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Ср. с некоторыми критическими отзывами современников о специфике андреевского метода воссоздания действительности, по сути, фиксирующих ту же особенность его писательского почерка: «Андреев владеет техническим мастерством создать впечатление (импрессионизм), не рисуя характер, а давая детали – опираясь на многоканальность восприятия читателя – моторное, визуальное, слуховое. Он заражает» (*Неведомский М.* О современном искусстве: Леонид Андреев // Мир божий. 1903. Кн. 1. С. 3); «Герои его в целом без плоти и крови, почти абстракции», и далее: «Л. Андреев, нужно отдать ему справедливость, обладает удивительным умением нагнуть уголок картины иллюзию жизни на целое полотно» (*Смоленский Н.* Защитникам Леонида Андреева: (Публичная лекция). М.: В. И. Логачев, 1910. С. 60). О сочетании у Андреева наивной лубочности и художественного дара «выбирать детали мелкие, тонкие, сжатые, исчерпывающие» пишет

Автор странных мифологических пейзажей, «субъективный колорист», как называли его современники, Бёклин избежал импрессионистского искусства и пошел другим путем, близким, по замечанию И. Е. Репина, пути французских символистов, в частности, группе «Розовый крест». Живописную манеру Бёклина можно было бы определить как мифологизм, историзм, условность – на сюжетном уровне, декоративно-плоскостной подход к композиции и цвету – на уровне техники. Как тут не вспомнить волошинский упрек в адрес Иуды из одноименного рассказа Андреева – упрек в том, что он нарисован «плоскими и условными чертами»<sup>1</sup>.

Именно в плоскостной манере, ограниченности колористики, непонимании того, что «предмет вообще» не есть предмет для живописи, поскольку между формой и цветом существует непосредственная связь, долженствующая привести к трехмерности, – и упрекал К. Петров-Водкин Бёклина и Штука, этих «китов», на которых – «вместе с Ленбахом» – держался Мюнхен<sup>2</sup>. О Бёклине и Штуке как о пошедших по пути духовного искусства, т.е. путем неимпрессионистским, когда человек обращает «свой взор от внешнего внутрь самого себя», пишет, но уже в положительном ключе, и В. Кандинский, называя рядом с Бёклином прерафаэлитов<sup>3</sup>. Возможно, уместно вспомнить и французских-символистов, не поддавшихся импрессионистскому искушению: Г. Моро, Пюви де Шаванна, О. Редона, – также отказавшихся от трехмерности, склонных к воплощению идей и грез и их схематичному представлению ограниченным набором колористики и приемов, с помощью «трюмплейности» «вдыхающих» иллюзию жизни в порождения своей фантазии или мифологические сюжеты. «Тромпе l'oeil» становится приемом, позволяющим соединить внешнюю, чувственно воспринимаемую действительность и внутреннюю реальность переживаний художника – достигнуть взыскуемого Кандинским «художественного синтеза».

Проза и драматургия Андреева с их «гиперболической» укрупненностью смыслового масштаба, сочетанием исторического взгляда с метафизической мыслью<sup>4</sup>, свободой в изображении объекта, за которую упрекал его Горький, суггестивностью, в сущности, являет собой подобный художественный синтез. Осуждаемая же Волошиным пресловутая «трюмплейность» и позволяет осуществить эту алхимию синтеза.

---

А. Ростиславлев (*Ростиславлев А.* Свет во тьме // *Театр и искусство.* 1908. № 1 (6 янв.). С. 6); наконец, не есть ли аналог «плоскостной» манеры то, о чем пишет Анненский, указывая на отсутствие у Андреева «анализов» и, напротив, его мастерство в «контурных сценах», «силуэтах».

<sup>1</sup> *Волошин М.* Некто в сером // *Волошин М.* Лики творчества. С. 461.

<sup>2</sup> *Петров-Водкин К. С.* Пространство Эвклида // *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. О «Мире искусства»: литературное и художественное наследие. М.: Фортуна Эл, 2011. С. 259.

<sup>3</sup> *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 34.

<sup>4</sup> *Келдыш В. А.* 1908 год в творчестве Андреева (ПСС: 6; 548).

Первоначальное название знаменитого андреевского «Красного смеха» (1904): «Война», – навевает воспоминание об одноименных картинах Штука и Бёклина 90-х годов. В самом деле, символично-апокалиптические всадники двух этих немецких художников: или несущиеся над землей зловещие скелеты (Бёклин), или бредущие по полю смерти, усеянному трупами (Штук), – вполне могли бы стать иллюстрациями к некоторым страницам русского рассказа о «безумии и ужасе» войны.

В изобразительной стилистике модерна особое место занимает графика, которая позволяет сделать предмет орнаментальным, условным, «плоскостным». В отличие от импрессионизма с его культом цвета, модерн как стиль предполагает культ линии. Именно линия важна в полиграфическом оформлении книг, которое превратилось в эпоху модерна в поистине высокое мастерство (О. Бёрдсли, М. Добужинский). В контексте «синтеза искусств» на рубеже XIX – XX веков о «синтетической литературно-визуальной форме рукописной книги» пишет А. В. Геворкян<sup>1</sup>.

В этой связи примечательно намерение Андреева (оставшееся нереализованным) выпустить свой рассказ «Красный смех» отдельным изданием, с иллюстрациями Гойи. Вот как он описывает свой план Пятницкому: «Для меня совершенно выяснился план отдельного издания “Кр<асного> смеха”. Я видел альбом Гойи “Ужасы войны”, и это до того удивительно хорошо, до того подходит к рассказу и в совокупности с ним создает нечто единственное – что я чуть не спятил. Восторг!

Формат “Мира искусства”, бумага толстая, по виду старая, с оборванными краями. Шрифт крупный, старый, большие поля. На отдельных листах 15-20 рисунков Гойи. Ни заставок, ни виньеток. По одной стороне полей через всю книгу пройдет одна линия – сумасшедшая линия: обрывающаяся, путающаяся в узлах, местами обрывается, дрожит.

Восторг!»<sup>2</sup>

На рубеже веков живописный модерн вобрал в себя многие эстетические устремления, в том числе противоположные – символистские, из которых зародится экспрессионизм (в этом смысле примечательна фигура Мунка, «символиста по духу и предшественника экспрессионизма по стилю»<sup>3</sup>), и импрессионистские, наследующие натурализму. С одной стороны – импрессионизм как литературно-художественная система, генетически восходящая к натурализму, с его культом пейзажных описаний, колористической чувствительностью и лиризма, с другой – символизм, с его

---

<sup>1</sup> Геворкян А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 239.

<sup>2</sup> Из писем Л. Андреева – К. П. Пятницкому (1904-1906) / Публ. архива А. М. Горького. Вступ. ст., подгот. текста и коммент. В. Чувакова // Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 166.

<sup>3</sup> Пийеман Ж. Живопись, графика и скульптура // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. М.: Республика, 1998. С. 126.

мифологическими сюжетами, игрой слов и линий, музыкальностью и театральностью. Эта противопоставленность двух линий модерна отчетливо выражена М. Добужинским в его воспоминаниях о своем обучении в мюнхенских мастерских у двух мэтров – Ашбе и Холлоши:

«Тут можно было видеть два совершенно различных направления в подходе к натуре. У Ашбе его принцип “большой линии” и “большой формы” логически вел к упрощению и “плакатности” и декоративности – в конечном итоге к преобразованию природы, к отходу от реальности <...>.

У самого “последовательного из последователей” Ашбе, Явленского, его “голова” постепенно превратились в чистые схемы <...>. Другой “ашбовец” – Кандинский – пошел гораздо дальше, и его композиции можно назвать началом беспредметного пресловутого немецкого экспрессионизма – “экспромты” Кандинского порывали со всякой реальностью.

У Холлоши в противоположность тому, что делалось в мастерской Ашбе, было бережное отношение к натуре. <...> Здесь было утверждение реальности, любование индивидуальной формой и вообще как бы “интимное” углубление в природу»<sup>1</sup>.

Андреев, безусловно, относился к первому из этих направлений модерна. Как замечает Г. Ю. Стернин, проблема «Париж или Мюнхен» (читай: экспрессионизация или импрессионизация) отражала сущность исканий национального русского искусства, тяготевшего именно к первой традиции: «Романтическим устремлениям многих деятелей русской культуры в это время импонировало такое изобразительное искусство, которое без труда можно было переложить на язык философских размышлений о мире и человеке, и немецкая живопись давала для подобного восприятия достаточно материала»<sup>2</sup>. В то же время нельзя не признать, что исторически победа осталась, скорее, за вторым – импрессионизмом<sup>3</sup>. После очарования символизмом происходит разочарование в больших идеях: смыслы, которые вкладывали в свои работы художники-символисты, стали восприниматься либо как анахронизмы, либо как нечто примитивное и внеэстетичное. Одним из следствий и стало то, что Бёклина и Андреева постигла одинаковая судьба: после феноменальной популярности у современников – почти полное забвение после смерти.

Волошин отказывает Андрееву в праве называться художником, поскольку андреевский крик<sup>4</sup>, с его позиции, близкой символизму, не имеет

---

<sup>1</sup> Добужинский М. В. Воспоминания / Изд. подгот. Г. И. Чугунов. М.: Наука, 1987. С. 165-165.

<sup>2</sup> Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. М.: Искусство, 1970. С. 115.

<sup>3</sup> «Если и можно вычленишь у среднего класса какую-либо идеологию, то оформлена она будет прежде всего жизнерадостными Мане и Ренуаром» (Мокроусов А. Дело случая: К юбилею Арнольда Бёклина // Вестник Европы. 2002. № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/6/>).

<sup>4</sup> Ср. с блоковской оценкой пьесы «Жизнь Человека»: «Вся она сплошной крик» (Блок А. О драме // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 187).

отношения к эстетике. Как справедливо замечает М. В. Мыслякова, «культурное сознание символистов было более “нормативным”, более ориентированным на определенные религиозные, идеологические и эстетические каноны, и, возможно, в этом проявилась его некоторая консервативность. С другой стороны <...> реальное развитие искусства и литературы XX века – как русского, так и европейского – как раз пошло по пути неканонического отношения к библейской мифологии, свободного взаимодействия мифа и современности в пределах единого художественного целого»<sup>1</sup>. Нормативность и эстетизм, полагает исследователь, заслоняли от критиков «перспективы реального развития литературы», в частности, в приложении к андреевским новациям в прозе и драматургии их эстетические критерии, ориентированные на каноны классического искусства, «превращались в ретроградную линию в критической мысли начала XX века».

Пожалуй, в самом деле трудно было воспринять и описать творчество Андреева в традиционных эстетических категориях, когда экспрессионизм еще только оформлялся в европейском искусстве, завоевывая первые рубежи в литературе, а не в живописи<sup>2</sup>. Как трудно было в эстетическом ключе воспринимать творчество Бёклина в последующие десятилетия после его смерти, когда символизм уже «вышел из моды». Эту трудность фиксирует Г. Вельфлин, в числе немногих увидевший в Бёклине «явление “исторического синтеза”», переход в искусство XX века: «А. Бёклин немислим вне своих сюжетов, к нему трудно подойти с мерками теории чистой формы. <...> Он повинен во всех грехах XIX века – сентиментален, иллюстративен, иногда груб, натуралистичен. Это типичный эклектик, и в то же время яркий символист-визионер»<sup>3</sup>. Во многом эта характеристика приложима и к Андрееву, являющему в своем творчестве некий «исторический синтез» старого и нового.

Будучи «неотрадиционалистом», Волошин чувствовал отторжение от «экстатического письма» Андреева, хотя оба как художники уже находятся на территории неклассического искусства<sup>4</sup>. Симптоматично, что Волошин сам в своей практике живописи шел по пути Бёклина, вдохновлявшего

---

<sup>1</sup> Мыслякова М. В. Концепция творчества Леонида Андреева в символистской критике: дис. ... к. филол. н. М., 1995. С. 150.

<sup>2</sup> См. об этом: Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С. 3-18.

<sup>3</sup> Чечот И. Д. Проблемы классического искусства и барокко в работах Г. Вельфлина о художниках XVII и XIX вв. // Проблемы искусствознания и художественной критики. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1982. Вып. 2. С. 90-91.

<sup>4</sup> См. о вариантах и стратегиях «неклассического искусства» в работах В. П. Тюпы, напр.: Тюпа В. И. За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конф. «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX – XX веков. Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / Редкол.: Н. С. Павлова, О. В. Павленко и др. М.: РГГУ, 2004. С. 347-357.

Андреева, – придавая коктебельским пейзажам вневременной, мифологический характер (именно это он ценил и у феодосийского художника Богаевского<sup>1</sup>). Даже сама волошинская экфрасичность, «культурно-исторический обмен информацией “поверх барьеров”», по словам Л. Геллера<sup>2</sup>, – вызов традиционному делению видов искусства на пространственные и временные, на литературу и живопись, как это было задано Лессингом.

Воспользовавшись формулировкой Р. Гольдта «колеблющийся» (между живописью и литературой), охарактеризуем своеобразную словесную визуальность Андреева как выражение эстетических и мировоззренческих устремлений эпохи модерна, совпавших с его индивидуальным почерком. В то же время близость андреевского стиля манере художников европейского модерна следует интерпретировать как типологическое схождение, подкрепляемое индивидуальным опытом писателя и настоящим стремлением выйти за границы вербальности.

Если вспомнить мысль Г. Б. Стернина о том, что экспрессионизм начался с *крика*, а символизм – с глубокого и многозначительного *молчания* (живописными аналогами этих направлений можно счесть шумные трагические балаганы на картинах бельгийского художника Д. Энсора и ощущение благочестивой тишины, разлитой в полотнах Пюви де Шаванна), то Андреев парадоксальным образом сочетал в своей образной и стилиевой манере и то, и другое. В то же время «Апокалиптический пейзаж» (1912), «Я и город» (1913) Л. Майднера можно счесть иллюстрациями к рассказу Андреева «Проклятие зверя» с его взвинченным, надрывно-исповедальным экспрессионизмом.

Элементы различных художественных систем взаимодействовали в андреевском творчестве и обогащали друг друга, что приводило к возникновению нового художественного языка. Неким компромиссом между традициями реализма и поиском новой художественности стал способ моделирования Андреевым изображения, выразившийся в словесном использовании приема «*trompe l'oeil*» (в волошинском смысле). Зачастую его стиль, своеобразно сочетающий вербальное и визуальное, опережал представления современников о допустимом – отсюда, в частности, неприятие Андреева Волошиным. Однако это «переступание границ» в перспективе искусства XX века окажется в русле ведущих тенденций (творчество Э. Мунка, немецкий экспрессионизм). Нарочитые вторичность и упрощение материала, высокая степень художественной условности и иные особенности писательского почерка писателя, за которые его упрекали многие критики, в дальнейшей перспективе получают совершенно иное осмысление.

---

<sup>1</sup> Волошин М. Константин Богаевский // *Волошин М. Лики творчества*. С. 312-324.

<sup>2</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // *Экфрасис в русской литературе*, 2002. С. 19.

Так, характеризуя кризис культуры в начале XX столетия, Й. Хейзинга констатирует кардинальные перемены в подходе к сотворению художественной реальности. Мимесис перестает быть актуальным, и пластический реализм уступает дорогу новому типу искусства, связанному с иррациональностью и «отходом от зримых форм реальности». «Не исключено, – пишет далее Хейзинга, – что художник по-прежнему отдельные элементы будет заимствовать у природы, однако он станет их так располагать, что целое уже не будет соответствовать пропущенным через логический фильтр впечатлениям действительности»<sup>1</sup>. И далее «инициатором этой фазы развития искусства» голландский мыслитель называет О. Редона, а его предшественником – Гойю. Выделяя тех самых художников, к которым в наибольшей степени тяготел Андреев в своей собственной манере рисовальщика, Хейзинга фиксирует культурологический поворот искусств, совершившийся на его глазах<sup>2</sup>.

Обращение Андреева к мифу как художественно-смысловой универсалии эпохи не только важный этап в формировании его теории «панпсихизма», но и свидетельство стремления писателя к синтезу иконического и вербального в духе модерна. Мысль о преображении жизни в мифе, столь дорогая символистам, эксплицирована в «панпсихических» пьесах Андреева («Екатерина Ивановна», «Тот, кто получает пощечины») как представление о «двоимирии», тоска о поруганной мечте, прорыв к недостижимому идеалу. Заглавная героиня пьесы Андреева «Екатерина Ивановна» – еще одна «Саломея» в ряду многочисленных воплощений этого образа в иконографии модерна.

Мифологизм и символизм, нарочитая упрощенность и расчет на такое же восприятие, экспрессивность, не подражание реальности, а ее имитация («тромплейность», по выражению М. Волошина), экфрастичность – все это позволяет говорить о принадлежности Андреева к художественной эпохе модерна, который «принципиально ориентировался на универсальную одаренность художника; его работа в разных видах искусства только приветствовалась»<sup>3</sup>. Если понимать под стилем особую «атмосферу духовности», творящую самый «тип художника»<sup>4</sup>, – в этом смысле атмосфера эпохи модерна во многом определила стиль Андреева.

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс. Прогресс-Академия, 1992. С. 342.

<sup>2</sup> Работа Хейзинги, о которой идет речь («В тени завтрашнего дня»), написана в 30-е годы XX века, и в самом начале ее автор оговаривает, что имеет в виду процессы последних пяти десятилетий.

<sup>3</sup> Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 120.

<sup>4</sup> Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. I. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993. С. 373.

### 1.3. Пространственные оппозиции в прозе и драматургии Андреева

Основополагающими элементами картины мира являются пространство и время, а потому «неклассический», переходный характер творчества Андреева заявил о себе прежде всего в самобытном характере художественных воплощений пространственно-временных категорий.

Существуют разные подходы к исследованию пространства в тексте: структурно-семиотическое направление (Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский); анализ этнокультурной специфики национальной картины мира (А. С. Аванесова, В. Н. Топоров, М. Н. Эпштейн, Г. Д. Гачев); наконец, актуальная и плодотворная традиция изучения локальных текстов русской литературы – «городского / провинциального текста» и его конкретных воплощений, таких, как «петербургский текст», «московский текст», «пермский текст», «орловский текст», «воронежский текст», «крымский текст» и др. (В. Н. Топоров, К. Г. Исупов, Г. С. Кнабе, Н. Е. Меднис, Д. С. Московская, А. П. Люсый, В. В. Абашев и др.).

Не столь давно в научный инструментарий литературоведов вошло понятие «геокультурный топос», описывающее *место* как одну из доминант художественного мира<sup>1</sup>. Однако восприятие *места* и *пространства* как семантически значимых характеристик героев, как выражений социально и культурно неоднородной среды очевидно уже во времена Пушкина, который, поселяя героя своей «петербургской повести» в Коломне, использовал заложенное в этом «адресе» богатство смыслов и рассчитывал на их «узнавание» современниками.

У истоков подобного подхода к изучению художественного текста в отечественной традиции стоит «локальный метод в литературоведении», предложенный в начале XX в. Н. П. Анциферовым<sup>2</sup>. Этот метод предполагает, что любая категория поэтики может быть проинтерпретирована в свете влияния «места» на «сознание, волю, судьбу

---

<sup>1</sup> См., напр.: Сваровская А. С. Геокультурные топосы в книге стихов В. Ходасевича «Европейская ночь» // От текста к контексту. Вып. 5: Материалы VI международной конференции «Русская литература в контексте мировой культуры», 16-17 ноября 2006 года. Ишим: Б. и., 2006. С. 126-134; Пудова А. С. Геокультурный топос в лирике Бориса Пастернака (на примере стихотворения «Петербург») // Вестник Тюменского ун-та. 2010. № 1. С. 232-238.

<sup>2</sup> Анциферов Н. П. Проблема урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / Сост., подгот. текста, послесл. Д. С. Московской М.: ИМЛИ РАН, 2009. О творческом «переживании» конкретики *пространства (места)* говорит Х. Г. Гадамер в своей работе «Истина и метод» (1960). Делая акцент на изменении «бытийного статуса» *места* – города, региона, страны и т.п. – в результате его творческого освоения (*место* «получает новый бытийный статус, будучи выражено искусством»), Гадамер предвосхищает предлагаемую современными исследователями формулировку геокультурного топоса как образа *города / места*, организующего пространство текстов (Гадамер Х. Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 105).

человека – литературного ли героя или его создателя, автора»<sup>1</sup>. Анциферов относил города к «живым нечеловеческим организмам», наделенным «душой» (психология), анатомией (архитектура, ландшафт) и физиологией (политико-экономические функции). «Целокупное» (термин И. М. Гревса) и неповторимо-своеобразное, индивидуальное восприятие местности он связывал с психологической доминантой созерцателя и творца. Именно эта доминанта, определяя направленность человеческого восприятия, интегрирует ощущения и позволяет сохранить целостность сложного объекта в индивидуальном сознании. Важнейшим открытием Анциферова было то, что он увидел в постижении и освоении места *мифотворчество*, понимая под «литературным мифом» отражение исторической реальности.

Идеи Анциферова были применены в семиотических исследованиях, а затем и в работах В. Н. Топорова о «петербургском тексте» и многочисленных современных осмыслениях «локальных текстов». В качестве самой главной анциферовской идеи, вдохновившей целое направление в литературоведении, выделим следующую: образ реальности, зафиксированный в текстах культуры, обнаруживает свойство оказывать на нее активное обратное воздействие, выступать принципом смыслового упорядочивания фактов и даже моделью жизненного поведения. Подобный подход к запечатленному в тексте пространству позволяет пересмотреть отношение к *месту* как к простому объекту восприятия, наделяет его своей судьбой, «репутацией» и мифологией. Не будем забывать, что опыт сотворения «локального текста» – это опыт преимущественно мифотворческий (Н. П. Анциферов). Приобщение же к мифологии места часто выстраивает литературную биографию и порождает тот или иной сценарий жизнетворчества.

Отдельные пространственные аспекты творчества Андреева в разное время уже обращали на себя внимание исследователей. Художественное пространство прозы Андреева являлось объектом целостного анализа, в том числе структурно-семиотического<sup>2</sup>; о сложности и многослойности понятий «провинция» («метафизика провинции») в творчестве Андреева,

---

<sup>1</sup> *Московская Д. С.* Н. П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920 – 1930-х гг.: К истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 76. См. также: *Московская Д. С.* Еще о «локальном тексте» в художественной литературе и подходах к его изучению // «Воронежский текст» русской культуры: Сб. статей. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. С. 263-268.

<sup>2</sup> *Беззубов В. И., Карлик Л. С.* Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898 – 1904 гг. // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Ученые записки ТГУ. Вып. 491. Тарту, 1979. С. 59–83; *Захариева И. П.* Образ пространства в прозе Леонида Андреева // Русская литература XX века: Направления и течения: Сб. научн. тр. Екатеринбург: УрГУ, 1995. Вып. 2. С. 40-46.

«ландшафтности» его мышления пишет Е. Н. Эртнер<sup>1</sup>; М. В. Козьменко интерпретирует рассказ «Проклятие зверя» как феномен «берлинского текста»<sup>2</sup>. Исследуя типологию пространственных образов и моделей в русской литературе рубежа веков, Ю. Г. Пыхтина привлекает отдельные произведения Андреева для демонстрации универсальных принципов художественного моделирования пространства и пространственной образности<sup>3</sup>.

Андреев, безусловно, был наделен необыкновенно острым ощущением *места, пространства*, что не только отражалось в его текстах, иногда весьма топографически конкретных, наполненных орловскими, московскими, петербургскими реалиями, но и выливалось в рефлексию по этому поводу в дневниках и письмах. Особая чувствительность писателя к *месту* во многом диктовалась тем, что его восприятие действительности было преимущественно визуальным: по замечанию Х. Ортеги-и-Гассета, «видение – это акт, связанный с отдаленностью, с дистанцией»<sup>4</sup>. Выделять периоды в творчестве Андреева с опорой на некие формальные доминанты (биографические, стилевые, жанровые) крайне затруднительно: с самых первых шагов в литературе писатель параллельно разрабатывал в разных стилевых регистрах и жанрах один и тот же комплекс тем и проблем. И художественное пространство, выполняющее в андреевских произведениях моделирующую функцию, может стать тем ориентиром, который высветит его онтологическую интуицию, покажет динамику самосознания и самоосуществления личности автора.

Подобный подход к творчеству А. П. Чехову – писателю, родственному Андрееву и промежуточностью положения в литературном процессе (между классическим и неклассическим периодами), и вниманием к пространственным характеристикам изображаемого, – проделан Н. Е. Разумовой. Ее работа о пространстве у Чехова – убедительное обоснование того, что «изменение пространственной картины мира <...> может служить вполне репрезентативным эквивалентом творческого развития писателя и

---

<sup>1</sup> Эртнер Е. Н. Провинция в прозе Л. Н. Андреева: пространство и место // Юбилейная международ. конф-я, посвященная 70-летию Орловского гос. университета: Материалы. Вып. II: Л. Н. Андреев и Б. К. Зайцев. Орел: ОГУ, 2001. С. 36-44; Эртнер Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: дис. ... д. филол. н. Екатеринбург, 2005; Эртнер Е. Н. Феноменология русской провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. Тюмень: изд-во ТюмГУ, 2006.

<sup>2</sup> Козьменко М. В. Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»: символично-культурный и экзистенциальный аспекты // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2012. Том 71. № 1. С. 52-57; Козьменко М. В. «Берлинский текст» в «Проклятии зверя» // Творчество Леонида Андреева: Современный взгляд. Материалы Международной научной конференции. Орел: ПФ «Картуш», 2011. С. 65-72.

<sup>3</sup> Пыхтина Ю. Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX – нач. XXI вв.: дис. ... д. филол. н. Москва, 2014.

<sup>4</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. Ст. Г. М. Фридендера; Сост. В. Е. Багно. М.: Искусство, 1991. С. 239.

основой для построения его “научной биографии”, передавая ее самые основные, сущностные характеристики<sup>1</sup>. Рабочие понятия «основной топос» (у Чехова это «степь» и «море») и «сенсорная доминанта» (визуальность, аудиальность и прочие особенности восприятия пространства писателем), которые вводит в поле исследования Разумова, вполне применимы в подходе к произведениям Андреева.

«Основными топосами» в творчестве Андреева были «город» (здесь он поистине наследник Достоевского) и «море». Можно согласиться с Е. Н. Эртнер, которая полагает, что для художественного мира Андреева актуальна, скорее, антиномия «города» и «земли», «природы», чем традиционное противопоставление «столицы» и «провинции»<sup>2</sup>. Андреев принадлежит к писателям, чья феноменология провинции, трансформируя традиции русской классики XIX века и обнаруживая новые отношения между символистской и натуралистской прозой, не только конституирует «новый язык», но и конструирует «новое пространство». Ему, скорее, было «по пути» с символистами, которые, при всей своей «надмирности», не могут обойтись без эмпирического плана изображаемого и сочетают «поэтику цитат» и «поэтику реалий»<sup>3</sup>. Добавим, что Андреев совершенно игнорирует излюбленную Горьким тему противопоставления «города» и «деревни» – как имеющую «социальный привкус» и совершенно ему неинтересную. Устойчивый компонент «андреевского комплекса», сквозной мотив его творчества иной – противопоставление условности существования человека цивилизованного, городского, жизни естественной, природной. Именно как *городского* воспринимают писателя современники.

«Город» для Андреева, писательская стратегия которого выстраивается как исследование разных форм пограничного состояния, становится как раз одним из воплощений последнего и, соответственно, одной из доминантных тем. Интересно, что, выстраивая свои сюжеты, Андреев предпочитает «художественно обживать» пограничные «зоны» города: это может быть «дача», «слобода» (т.е. «провинция» в «провинции»), городская окраина, подвалы, где обитает городская беднота. Иными словами, его интересует некое пограничье, создающее напряжение между «культурными» и «естественными» ценностями, и сами обитатели этого пограничья.

Принимая в расчет наблюдения других исследователей, остановимся на неизученном аспекте пространства в творчестве Андреева – аспекте, связанном с воплощением в его произведениях культурных оппозиций «провинциальное» и «столичное», «московское и петербургское», а также на рецепции его творчества современниками в контексте этих

<sup>1</sup> Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: ТГУ, 2001.

<sup>2</sup> Эртнер Е. Н. Провинция в прозе Л. Н. Андреева: пространство и место. С. 40.

<sup>3</sup> Отсюда родом блоковский Петербург, в котором образы городской жизни (фабрик, окраин, мостов, переулков) столь прихотливо переплетены с образами условными и цитатными, что напрямую «расшифровывать» их и соотносить с петербургской конкретикой просто невозможно (Безродный М. В., Данилевский А. М., Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избр. труды: в 3 кн. Кн. 3. СПб.: Искусство, 2004. С. 103–115).

противопоставлений. Если учесть, что в изучении пространства как универсальной текстовой категории выступают три конститутивных для поэтики русской прозы топоса: провинциальный, петербургский и московский, – то творчество Андреева оказывается в данном аспекте чрезвычайно репрезентативным, т.к. в нем находят отражение все три, а его становление как писателя обусловлено скольжением по оси «Орел – Москва – Петербург» и во многом определено именно этим культурным противостоянием.

Заметим, что базовые модели пространственного мировосприятия имеют тенденцию выступать парами, в виде бинарных оппозиций, а кроме того, часто воплощаются амбивалентно (так, провинциальное пространство осознается в русской литературе и как ценностно-нормативное, гармоничное, и как ненормальное, рутинное, косное). Писательское самоопределение Андреева в контексте перечисленных бинарных оппозиций тесно связано с его жизнетворческими стратегиями, и эта связь тоже требует осмысления.

В своем «литературно-критическом этюде» об Андрееве К. И. Арабажин совершает примечательную фактическую ошибку: пишет о месте действия в рассказе как о «маленьком городке», в то время как там очевидным образом изображена Москва (в черновой редакции фигурирует даже московский топоним – Новинский бульвар)<sup>1</sup>. Разумеется, для петербургского критика Москва может казаться топосом провинциальным, но характерно, что, интерпретируя рассказ, ту же самую ошибку делают (или тиражируют) и другие критики – например, П. Коган, который пишет по поводу творчества Андреева о «пошлости провинциальной жизни, ничтожестве обывательских интересов, бессилии обитателей глухого угла», изображенных «не в качестве общественных фактов», а «в качестве проявления высшей силы <...>, живущей за пределами умопостигаемого мира»<sup>2</sup>.

Хотя литературный дебют Андреева состоялся в Петербурге (рассказ «В холоде и золоте» (1892), о котором речь пойдет ниже), его литературное самоопределение связано с московской журналистикой, «Средой», общим духом и тоном московских литературных кругов реалистической ориентации рубежа XIX-XX веков. Раннее творчество Андреева: и очерки («Алеша-дурачок» (1898)), и пасхально-праздничная беллетристика («Баргамот и Гараська» (1898), «В Сабурове» (1899), «Ангелочек» (1899) и др.), – органично подпитывается орловскими темами и сюжетами<sup>3</sup>. Таким образом,

<sup>1</sup> Арабажин К. И. Леонид Андреев: Итоги творчества: Литературно-критический этюд. СПб.: типогр. т-ва «Общественная польза», 1910. С. 8.

<sup>2</sup> Коган П. Леонид Андреев // Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Современники. Вып. 2. М.: Заря, 1919. С. 12-13. В биографии критика П. С. Когана были и «московский», и «петербургский» периоды, данный отклик сделан в последний из них.

<sup>3</sup> «Провинциальный слой» в творчестве Андреева уже становился объектом внимания как редакторов и комментаторов (Козьменко М. В. Ранние рассказы Леонида Андреева (ПСС:

«московское» и «провинциальное» в раннем андреевском творчестве вовсе не противоречат, а органично дополняют друг друга: в раннем «московском» творчестве Андреева возникает некий ретроспективный «орловский текст».

Сам литературный быт и литературное поведение Андреева московского периода – провинциальные, включая костюм, который для литератора рубежа веков, фигуры публичной, предельно семиотичен. И по фотографиям, и по свидетельствам современников Андреев этой поры одевается нарочито по-русски, как простой орловский мещанин: в длинную поддевку и сапоги, зимой – в бекешу. Моду на простонародный костюм, близкую к жизнетворческому жесту, породил среди литераторов Горький, но разделили ее немногие – те, кто хотел подчеркнуть в своем имидже органическую связь с глубинкой, свое крестьянское / мещанское / провинциальное происхождение. Как видим, Андреев оказался, не без влияния Горького (по свидетельству Н. Телешова, Андреев сначала приходил на «Среды» в рыжем пиджаке), среди этих немногих. Получив признание, Андреев избавляется от влияний и «переодевается»: Горький вспоминает, что после шумного успеха своей первой книги Андреев приехал к нему в Нижний уже в модном европейском платье и желтых ботинках<sup>1</sup>. Если же верить Телешову<sup>2</sup>, Андреев надел европейский костюм, только побывав за границей.

Уже в дебютном рассказе Андреева, «В холоде и золоте», напечатанном в столичном журнале «Звезда», явно ощутимы традиции русского реализма с его социально-бытовым конфликтом и превратившимся к рубежу веков в расхожий штамп противопоставлением карьеристского, расчетливого Петербурга, в лице Вольского, и милой провинции – Тамбовской губернии, откуда родом его жена. В герое же, голодном студенте, угадывается сам автор, сильно нуждавшийся во время учебы на первом курсе Петербургского университета.

Насколько актуален был для начинающего автора конфликт между столичным и провинциальным, видно и из другого рассказа, «Загадка», опубликованного в этом же 1892 году, но уже на родине, в «Орловском вестнике». Перед главным героем, Болотиным, высланным за неблагонадежность из Петербурга в родной город (в черновой редакции прямо названный Орлом), открывается унылая и безрадостная перспектива: «Представилась ему картина провинциальной жизни с картами, водкой и амурничающей молодежью» (ПСС: 1; 35). Впрочем, отвыкший от «глухой

---

1; 693-707); комментарии Л. А. Иезуитовой, В. Н. Чувакова, Р. Д. Дэвиса, М. В. Козьменко и др. (ПСС: 1; С. 708-799), так и специальных исследований в области провинциального текста русской литературы, сделанных Е. Н. Эртнер, которая связывает поэтику воплощения Андреевым «провинциального» с проблемой традиции и новаторства, соотношения реализма / натурализма и символизма на рубеже XIX – XX веков.

<sup>1</sup> М. Горький [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 18.

<sup>2</sup> Телешов цитирует по этому поводу шуточное письмо Андреева, так описывающего свой заграничный вид: «ин цилиндр, унд рок, унд онэ борода» (*Телешов Н. Д.* Записки писателя: Воспоминания и рассказы о прошлом. М.: Московский рабочий, 1980. С. 101).

провинции» Болотин решает не скучать, а по мере сил вносить «искорку света» в «темное царство» (ПСС: 1; 35). Ожидания героя подтвердились: «Люди были как все люди в провинции. Старики толковали о службе и играли в винт; жены сплетничали и ругали детей и кухарок, а дети занимались кто чем. Дочки наряжались, читали романы и влюблялись; были, впрочем, и такие, что о курсах мечтали. Сыновья или играли в лошадки, или, постарше, читали Майн-Рида, Писарева и ухаживали за гимназистками. Были среди них, как признак времени, пессимисты, всегда мрачные и торжественные и свысока относившиеся к остальным» (ПСС: 1; 36). Интересно, что Болотина приняли сначала за Базарова, а Евгения Дмитриевна, барышня передовых взглядов, в которую влюбится Болотин, охарактеризована совершенно в духе романной традиции и навеивает воспоминания о пушкинской Татьяне Лариной: «Начитавшись и плохих, и хороших романов, она искала необыкновенных людей, необыкновенных чувств. Величие, сила стали ее идеалом» (ПСС: 1; 38).

Самоубийство андреевского героя обманывает фабульные ожидания, связанные с противопоставлением столичного и провинциального, поскольку конфликт и стремительная развязка вызваны вовсе не столкновением передового и косного, а поражением героя в сфере чувств. Любовная стихия захватывает героя, и все его передовые столичные взгляды и мечты вернуться в Петербург с любимой девушкой («Обоим рисовался шумный, оживленный город и кипучая жизнь, полная труда и молодого веселья» (ПСС: 1; 44)) уступают место иным переживаниям, приводящим к катастрофе. Через полтора месяца после самоубийства Болотина героиня уезжает в Петербург одна. В сущности, автор избегает внятной мотивации самоубийства своего героя (неслучайно рассказ называется «Загадка») и адресует к «духу времени» (в городе недавно застрелился еще один местный гимназист). Интересно, что уже в этом раннем рассказе Андреев обнаруживает способность переключаться с социального на метафизическое, балансируя на их границе, но явно предпочитая последнее.

Ранние протоэкспрессионистские рассказы Андреева «Стена», «Город» воспринимались на фоне его «московского» творчества как диссонансные «декадентские» нотки, поскольку они не отвечали его литературной репутации московского бытописателя, «средовца». Они, и на уровне поэтики, и на уровне проблематики, смотрелись бы весьма органично в ином культурном пространстве – «петербургском». Из всего творчества Андреева к «петербургскому тексту» безусловно можно причислить только ранний рассказ «В тумане» (1902) и по конкретике названного города, и по «способам языкового кодирования» – описанию внутреннего состояния героя, природы и культуры, «операторам и показателям модальности» и пр. (В. Н. Топоров). Однако в художественном мире Андреева Петербург зачастую присутствует имплицитно, «как материализация определенной

сферы человеческого сознания – сферы противоречий; как знак всегда открытого вопроса о пространстве человеческого существования»<sup>1</sup>.

Примечательно также, что уже в первых своих рассказах Андреев весьма вольно обращается с топографическими реалиями, и зачастую у него «московские» декорации можно обнаружить в произведении, близком к «петербургскому тексту» и по настроению, и по языковому коду. Вспомним фактическую ошибку Арабажина по поводу «Большого шлема» – топографические «вольности» Андреева действительно могли вводить читателей и критиков в заблуждение. Примером такого комбинирования московских реалий и «петербургского духа» служит не опубликованный при жизни писателя рассказ «Держите вора!» (1899).

Действие рассказа происходит в Москве, о чем прямо заявлено уже в первой фразе: «Это было осенью, в Москве» (в одном из черновых автографов, под названием «Где жизнь?», встречаются и московские топонимы: Никитская, Поварская, Солянка, – снятые в окончательном варианте). Однако тональность и проблематика рассказа об интеллигентном враче, в результате странного происшествия задумавшемся о жизни и осознавшем ее пустоту и неблагополучие, очевидно делают повествование причастным «петербургскому тексту». Как «петербургский» маркируют рассказ и описание психологического состояния героя («тоска», «хандра»), и неожиданность, внезапность метаморфоз, произошедших с ним («оператор модальности» «вдруг»), и природные и культурные характеристики: «Скоро наступит осенняя долгая ночь, и холодный ветер будет пробираться между стропилами, пробегать по черному ряду спящих колоколов и вызывать из их старой груди печальные, никем не слышимые, жалобы» (ПСС: 1; 302); «Высокие и прямые дома угрюмо молчат. Низ их слабо озаряется фонарями, пламя которых прыгает от ветра, а верх утопает в сером полумраке осенней ночи. <...> Невыс<ых>ающая осенняя<я> грязь липким пластом покрывает мостовую; пятна ее сереют на фундаментах домов, заброшенные туда резиновыми шинами» (ПСС: 1; 332); «День был серенький, тусклый. Когда доктор вышел из подъезд<д>а вокзала, он сразу почувствовал себя перенесенным в совершенно иной, чуждый мир, захлебывающийся в грязи, стонущий от боли, корчащийся в судорогах безотрадно пошлого веселья. Все было просто, поразительно просто и обыденно, но эта простота показалась

---

<sup>1</sup> Если понимать «петербургское» расширительно, то его приметы можно увидеть в творчестве целого ряда писателей (в том числе Андреева), формально не являющихся творцами «петербургского текста». Приведем продолжение цитаты, касающейся творчества Введенского: «Своей “заостренной” антропоцентричностью, обращением к истинно “петербургским” темам: “зла”, “смерти”, “разобщенности”, “закона” и “случайности” и столь же петербургским дуализмом в подходе к ним ... произведения Введенского без сомнения принадлежат к корпусу “петербургских текстов”» (Валиева Ю. М. «Либо Туркестан либо Выборгская сторона» (К вопросу о художественном пространстве у А. Введенского) // Из истории русской литературы XX века: Сб. статей и публикаций / Под ред. А. Б. Муратова, А. А. Павловского. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. (Петербургский текст; Вып. 2). С. 92).

доктору ужаснее всего, что могло бы создать самое разнузданное воображение. Он шел по панели, и его толкали, обгоняли, кричали над его ухом, ругались и плакали сотни, тысячи темных, грязных фигур. Все лица у этих беспокойных фигур были серые, озабоченные, тусклые, морщинистые, плохо выбритые; никто не думал друг о друге, и все бежали куда-то, бежали, как черные тени, гонимые призраком нужды, голода и смерти. Скрипят и хлопают двери винных лавок; вонючий пар поднимается из окон съестной, и видно, как за липким столом, в туче мух, жадные рты поглощают какую-то мерзость» (ПСС: 1; 334). Кстати, образ «мерзости» – ключевой в рассказе, и именно воспоминание о слове «мерзавец» (оскорбление, брошенное доктору вором, которого он помог задержать на улице) становится для героя источником душевных мук. В рассказе явлен образ «стены», отделяющей людей от счастливого будущего, – некое предвосхищение сюжета экспрессионистской зарисовки «Стена» (1901).

Страшным, уродующим воплощением города в рассказе «Держите вора!» выступает «улица», и этот образ уже по-андреевски сочетает в себе и социальное, и метафизическое неблагополучие. «Улица» в рассказе – это не только множество обездоленных городских бедняков (здесь Андреев довольно близок и к физиологическому очерку, и к традиции Достоевского), но и страшная в своей иррациональности нивелирующая, обезличивающая сила города, прообраз «города» в одноименном рассказе 1902 г. и в «Проклятии зверя» (1908). Находим мы в рассказе «Держите вора!» и оппозицию «город / природа» – противопоставление города даче с ее цветущей природой, нарядными, одетыми в белое людьми. Возвращаясь с дачи в Москву, доктор Полозов находит там «тревогу, смуту, грязь», испытывает тошноту и начинает задумываться о бегстве из города: «Москва представлялась ему страшным гнездом грязи, тоски и жадности»<sup>1</sup>. Самое же главное, что делает рассказ близким «петербургскому тексту», – внутреннее событие, которое происходит в душе Полозова (прозрение, пересмотр ценностей собственной жизни и кристаллизация новых) и грозит или погубить его, или, после мучительных испытаний, приобщить к истинной жизни и обрести спасение<sup>2</sup>.

Е. Н. Эртнер справедливо замечает, что «образ провинции имеет не творческую, а знаковую природу и функционирует как “указание” на некую условную провинцию, <...> апеллирует уже не к пространственному

---

<sup>1</sup> Цитируется один из черновых вариантов рассказа (ПСС: 1; 662).

<sup>2</sup> Вспомним по этому поводу мысль В. Н. Топорова об «идее безосновности Петербурга, жить в котором можно, только опираясь на н и ч т о, которое ведет или прямо к гибели, или к подлинному спасению, достигаемым уже не прежним человеком, но новым уже в силу своего мучительного, личного жизненного опыта» (Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 301).

восприятию, а к литературному»<sup>1</sup>. В самом деле, провинциальная конкретика ранних андреевских рассказов часто трансформируется под влиянием литературных образцов, приобретая черты некоего собирательного образа захолустья «литературного происхождения». Однако большое количество ранних рассказов все же «списаны» с Орла, на что прямо указывают автобиографические реалии и топонимы<sup>2</sup>. Проследим, как меняется в процессе работы над текстом «орловская конкретика» в одном из рассказов этого периода.

Рассказ Андреева «На реке» появился в 1900 году в пасхальном номере «Журнала для всех»<sup>3</sup>. Посылая рассказ редактору журнала В. С. Миролубову 23 марта 1900 года, Андреев пишет: «Посылаю Вам рассказ “На реке” и прошу Вас судить его поостроже. Признаться, я предпочел бы еще немного поработать над внешней отделкой, которая во многих местах не удовлетворяет меня, но в настоящую минуту решительно не имею времени на это...»<sup>4</sup>.

Однако сличение окончательного текста с беловым автографом, датированным мартом 1900 г.,<sup>5</sup> обнаруживает работу по шлифовке текста: локальные замены отдельных фраз, предложений, вычеркивание или вставка сцен и эпизодов, наконец, изменение финала рассказа.

О работе автора над стилем говорят многие изменения: вычеркиваются повторы, лишние предлоги и союзы, в ряде случаев убираются или, наоборот, включаются диалектизмы («лопотать», «харбары», «баять»). Так, Андреев оставляет в окончательном тексте южнорусский диалектизм «душегубка» – название рыбацкой лодки (по словарю В. И. Даля) – не потому ли, что это словечко уже имело широкое распространение в языке, в том числе в художественной литературе<sup>6</sup>. В то же время он исключает явные погрешности против норм литературного языка – то, что можно было бы назвать просторечием: «ковырять ложкой», «ткнуть дверь».

---

<sup>1</sup> Эртнер Е. Н. Феноменология русской провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. С. 43.

<sup>2</sup> Комментарии к рассказам «Загадка», «Баргамот и Гараська», «Алеша-дурачок», «Молодежь», «У окна», «Ангелочек» и др. фиксируют «орловскую канву» изображенного (ПСС: Т. 1).

<sup>3</sup> Журнал для всех. 1900. № 5. Стб. 525-540. Основная работа над текстом велась 21-24 февраля 1900 г., о чем свидетельствует авторская датировка в черновом автографе (РАЛ. MS. 606 / А. 4. Л. 45-63) и прижизненном Полном собр. соч. писателя (В 8 т. СПб.: изд-е т-ва А. Ф. Маркса, 1913. Т. 8. С. 40-54)).

<sup>4</sup> Литературный архив; Мат. по истории литературы и общественного движения / Под ред. К. Д. Муратовой. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. – Вып. 5. С. 74-75.

<sup>5</sup> РО ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 1453.

<sup>6</sup> Ср. у Пушкина в «Дубровском»: «...мелькали рыбацьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками» (Пушкин А. С. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1987. С. 175).

В соответствии с канонem жанра пасхального рассказа, «На реке» повествует о душевном просветлении героя в преддверии праздника, приобщении его к миру христианских ценностей – милосердия, любви, сострадания. Проникнутый светлым чувством обновления, воскресения, «На реке» вполне укладывается в рамки «календарного рассказа», цель которого – «напомнить читателю о праздниках, высвечивающих смысл человеческого существования»<sup>1</sup>. В рассказе присутствует обычная для календарного жанра православно-христианская символика: соборный крест, пасхальные благовест и огни. Праздничная атмосфера репродуцирует ситуацию нравственного перерождения героя, которое воспринимается как евангельское чудо; природа и человек в пасхальную ночь становятся сопричастными божественной тайне. Кроме мотивов «чуда» и «нравственного перерождения», в рассказе присутствуют и другие типичные для календарного рассказа мотивы: «примирения» (завершение конфликта героя, Алексея Степановича, со стрельцами), «одинокости», преодоленного героем в ходе сюжета, «покойника» (финальная сцена с Данковым).

Однако, несмотря на «нивелирование» местных реалий, в рассказе остался плотный слой топонимов, позволяющих причислить произведение к «орловскому тексту», а заодно увидеть в нем автобиографическую основу.

«Стрелецкая слобода», которая является сценой для описываемых событий, – это Пушкарная слобода в Орле, место, где прошли детство и юность писателя. Как известно, Орел стоит на берегу рек Орлик и Ока, а 2-я Пушкарная улица, где жила семья Андреевых, «одним концом упирается в речку Орлик, довольно полноводную, благодаря мельнице, которая стоит ниже по течению, уже в самом городе»<sup>2</sup>. В одной из орловских газет 90-х годов упоминается о некоей Бунаковской мельнице, которая вполне могла стать прообразом Буковской мельницы из рассказа<sup>3</sup>. Скорее всего, действие рассказа происходит на Оке, в тех местах, где стояла когда-то мельница, прозванная старожилами Хвастливой – там незадолго до рождения писателя была проложена Орловско-Витебская железная дорога и построен через Оку тот самый железнодорожный мост, о котором упоминается в рассказе. По свидетельству Л. Н. Афонина, «в годы своей юности не однажды видевший весенние разливы Оки и бедствия, которые приносило половодье бедноте, населявшей прибрежные орловские слободы и улицы, Леонид Андреев поведал об этом в превосходном рассказе “На реке”»<sup>4</sup>. «Орловский вестник» также неоднократно сообщал о бедствиях, приносимых орловцам разливами Оки и Орлика: весной они «превращаются в широкие и глубокие реки,

---

<sup>1</sup> Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. С. 247.

<sup>2</sup> Фатов Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева: По неизданным письмам, воспоминаниям и документам. М.: Земля и фабрика, 1924. С. 31.

<sup>3</sup> [Б. п.]. // Орловские губернские ведомости. 1893. 17 июля. № 53. С. 7.

<sup>4</sup> Афонин Л. Н. Афонин Л. Н. Орловская тема в творчестве Леонида Андреева: (Материал в помощь лектору) / Орлов. обл. орг. о-ва «Знание» РСФСР. Орел: Б. и., 1971. С. 9.

мутные воды которых приводят в ужас обывателей низменных мест г. Орла»<sup>1</sup>.

Любопытной деталью, подтверждающей «орловские корни» рассказа, является созвучие фамилии и почти полное совпадение чина и социального статуса одного из персонажей «На реке», Данкова, с фигурой титулярного советника Дранкова, содержателя самого грязного в Пушкарной слободе притона, из неопубликованного при жизни Андреева рассказа «Буяниха» (1901). Персонаж с такой же фамилией фигурирует в незаконченном отрывке «Улица спала и безмолвствовала в полуденный жар...», который можно считать первоначальным наброском к «Буянихе»: по расположению в рабочей тетради Андреева<sup>2</sup> он может быть датирован концом 1899 года. Хронологическая близость этого отрывка и рассказа «На реке» позволяет говорить об общности мотивов и персонажей, а также сделать предположение о существовании их реальных прототипов.

Присутствуют в тексте и другие орловские топонимы. Это Холодная – улица в Орле, утратившая свое название в 1960-х годах<sup>3</sup>; именно на этой улице были устроены карусели для праздничного гулянья (о них, кстати, идет речь в черновом автографе). Упоминается Колокольная Василия Великого – церковь Св. Живоначальной троицы (Василия Великого, Троице-Васильевская), построенная в Орле к 1802 г. недалеко от Орлика<sup>4</sup>. Рядом с храмом располагалась и церковь Михаила Архангела, прихожанами которой были Андреевы.

Возможно, именно обилие местных, орловских деталей в рассказе и явилось причиной упреков со стороны некоторых критиков. Так, автор одного из первых монографических исследований андреевского творчества, кн. Н. Д. Урусов, отмечает, что основная мысль в рассказе проводится «как-то поверхностно», а сам он «загроможден детальными штрихами»<sup>5</sup>. Цельность впечатления от рассказа нарушает фигура Данкова, сластолюбца и нравственного уроды, и в этом «лишнем» персонаже, считает Урусов, проявляется основная черта творчества Андреева – «создавать каких-то необыкновенных, выдуманных людей – неприятная, несимпатичная»<sup>6</sup>. Критик не предполагал, что «выдуманный» персонаж вполне мог быть списан с натуры.

Известно, что рассказ «На реке» был высоко оценен Л. Н. Толстым: писатель С. Т. Семенов, беседовавший с ним в Ясной Поляне в сентябре 1909 года, накануне приезда Андреева, записал следующие слова Толстого о

---

<sup>1</sup> См., например: [Б. п.]. // Орловский вестник. 1891. 20 марта (№ 76). С. 1.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 1. Л. 63-65.

<sup>3</sup> Емельянов В. Г. Улицы города Орла: История названий: Справочник. Тула: Приокское книжное изд-во, 1986. С. 76-77.

<sup>4</sup> Неделин В. М., Ромашов В. М. Архитектурные древности Орловщины. Орел: Вешние воды, 1998. С. 14.

<sup>5</sup> Урусов Н. Д. «Бессильные люди» в изображении Л. Андреева: Критический этюд. СПб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1903. С. 40.

<sup>6</sup> Там же.

писателе: «Я недавно перечитывал его и нашел вещи чуть не первоклассные: “Жили-были”, “Валя”, “На реке”, за исключением конца, очень хорош»<sup>1</sup>. В октябре того же года, после чтения С. А. Толстой вслух одного из андреевских рассказов, Толстой вспомнил «На реке» и, положительно отозвавшись о писателе («большой талант»), вновь расценил финал рассказа как «фальшивую чепуху» и предложил вычеркнуть всю сцену на крыше дома<sup>2</sup>.

Итак, рассказ «На реке», вписываясь в рамки календарного жанра, несет на себе явный отпечаток автобиографизма и принадлежности к «орловскому топосу» русской литературы. Финальный эпизод, неестественный и сентиментальный с точки зрения Толстого, в перспективе дальнейшего творчества писателя как раз очень «андреевский» по концентрации «чрезвычайности» (исключительная ситуация, парадоксальный поступок героини, высвечивающий нечто необъяснимое в человеческой природе). И в то же время по эпизоду с Данковым видно, что начинающий автор еще не может отрешиться от «орловских» деталей и колорита и органично впускает их в свое «московское» творчество.

По окончании в 1891 г. гимназии в Орле, входившем в Московский учебный округ, Леонид Андреев должен был стать студентом Московского университета. Однако пришлось ехать в Петербург, поскольку именно там училась его возлюбленная З. Н. Сибилева, закончившая орловскую гимназию годом раньше. Из переписки с нею очевидно, что именно вызывает у будущего писателя неприязнь к Петербургу и чем манит его Москва: «Ты, Зиночка, говоришь, что скоро мы с тобой будем жить в Петербурге. Едва ли, голубчик: ненавижу я твой Петербург страшно, и все симпатии мои на стороне Москвы, гостеприимной и радушной, Москвы, где все товарищи мои бывшие, где и побунтовать можно, и попить и погулять ... И начальства в Москве меньше и не такое начальство, как в Питере...» (письмо от 30 октября 1891 г.<sup>3</sup>).

Год в Петербурге показал, что он не стал для Андреева «духовной родиной» и подтвердил свою репутацию города равнодушного, казенного, неласкового. Безденежье, сложные отношения с Зинаидой, провал на экзамене, постоянный административный надзор, чуждый характеру провинциала дух общности, кружковщины (письмо от 14 ноября 1891 г.<sup>4</sup>) повергают его в депрессию и приводят к попытке самоубийства.

---

<sup>1</sup> Семенов С. Т. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. СПб. тип. т-ва «Общественная польза», 1912. С. 131-132.

<sup>2</sup> Маковицкий Д. П. У Толстого: 1904-1910. «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого: В 4 кн / Ред. В. Р. Щербина. М.: Наука, 1979. Т. 90. Кн. 4. (Литературное наследство). С. 68.

<sup>3</sup> «Да, Вы друг, истинный друг...»: Письма Леонида Андреева к Л. Н. Дмитриевой / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Л. Д. Затуловской // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М. ИМЛИ РАН, 2012. С. 11.

<sup>4</sup> Там же. С. 22.

Позже, в 1897 г., на страницах уже московского дневника, начинающий литератор осознает свое неприятие петербургской общественной активности и, в ответ на идеи социализма и «злобу дня», сформулирует принципиально аполитичное жизненное кредо: «Все это *меня* не касается» (запись от 27 марта 1897 г.<sup>1</sup>).

Этот безрадостный петербургский период жизни будущего писателя отражен в письмах к орловской приятельнице Л. Н. Дмитриевой<sup>2</sup>. Осенью 1892 г. Андреев возвращается на родину, в Орел, а через год, осенью 1893 г., Москва примет залечившего душевные раны молодого человека, ставшего студентом юридического факультета Московского университета. Впрочем, в Москве Андреев с головой уйдет не столько в учебу, сколько в жизнь орловского землячества. Богемная жизнь в «нумерах» на Тверской, беспечные загулы, дружеские попойки и проказы – все это найдет потом отражение в пьесах «Дни нашей жизни» (1908) и «Gaudeamus» (1910), столь отличных от прочих пьес, обеспечивших ему репутацию драматурга-новатора. Густая московская жизнь, московские неспешные ритмы, дух товарищества окажутся более подходящими орловчанину. Землячество как будто реконструирует уютное орловское бытие, привычную атмосферу провинциального «открытого безделья», что для Андреева честнее и предпочтительнее петербургских кружков с их разговорами на темы «общественности» (см. письмо Дмитриевой от 1 сентября 1891 г.<sup>3</sup>). Москва для Андреева этого периода – некое продолжение Орла, что подтверждает ее репутацию города органичного, естественного, плоть от плоти России.

Здесь, в Москве, произойдет и творческое самоопределение Андреева: он найдет спасительную для его духовной и интеллектуальной организации стратегию существования, связанную с творческой самореализацией в журналистике и погружением в профессиональную среду. Петербург не смог разбудить в нем дремавшие силы, хотя заметим, что литературный дебют Андреева состоялся все же в Петербурге.

Название газеты, на страницах которой Андреев по окончании университета в 1897 г. начинает свою карьеру репортера: «Московский вестник», – уже задает «московскую тему» в биографии начинающего литератора. В этом же году он становится судебным хроникером в новой газете «Курьер», где с 1900 г. в течение 4 лет, до ее закрытия, выступает автором двух фельетонных рубрик, одна из которых – «Москва. Мелочи жизни» (впоследствии – просто «Мелочи жизни»). В этой прямой отсылке к М. Е. Салтыкову-Щедрину («Мелочи жизни» (1887)) соблазнительно увидеть

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подгот. текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), состав., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 44. Ср. с позднейшими воспоминаниями Г. Чулкова о чуждости Андреева всякой общественности: «И если он касался общественности, то всегда под знаком смерти» (Георгий Чулков. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 114).

<sup>2</sup> «Да, Вы друг, истинный друг...»: Письма Леонида Андреева к Л. Н. Дмитриевой.

<sup>3</sup> Там же. С. 12.

не только желание продолжить в сходном очерковом формате традицию бытописательства и отчасти сатирического взгляда на российскую действительность, поддержать сюжетно-тематическую концепцию «мелочей жизни», в которых высвечивается общенациональное и универсальное, но и желание наследовать пространственную модель освоения российской действительности. Обе столицы в щедринском цикле отличаются от провинции лишь ритмом, а не качеством жизни.

Итак, Андреев попадает в самую гущу московской газетной жизни и московской темы (один из его фельетонов называется почти по-гиляровски: «Московские труппы», – да и сам В. Е. Гиляровский в то же самое время сотрудник «Курьера»). Вне всякого сомнения, «курьерский» период оказался «золотой жилой» тем, сюжетов и характеров для последующего творчества писателя<sup>1</sup>, однако сам он вряд ли ощущал себя фельетонистом. Так, в письме А. А. Измайлову от 1–5 июня 1901 г. Андреев признается: «Работа в “К<урьер>” для меня тяжела. Я совсем не публицист по натуре; ненавижу день с его злобами и вот, с головою, сижу в “проклятых” вопросах: о цели жизни, о Боге, о смерти, о нравственности. Писать же мне приходится главным образом о канализации и мостовых»<sup>2</sup>.

Творчество Андреева московского периода, с его «робкой пасхально-праздничной беллетристической» (как сам он позже выразится в автобиографии (СС: 1; 577)), органично выросло из его репортерского и фельетонного периода и было подпитано орловскими темами и сюжетами. Однако не следует думать, что эта органичность была единственной возможностью для начинающего писателя: как вспоминает секретарь «Курьера» И. Д. Новик, Андреев по его просьбе в это же самое время принес ему тетрадку с рассказом, в котором «действие происходило между небом и землей, и герой рассказа был чем-то средним между Манфредом и Демоном»<sup>3</sup>, и об этом же, видимо, рассказе много позднее вспоминает О. Волжанин, замечая, что в нем уже чувствовался будущий Андреев<sup>4</sup>. Возможно, в ином литературном окружении этот ранний опыт неизвестного репортера был бы востребован и положил бы начало «настоящему Андрееву» значительно раньше. Однако литературная судьба складывалась иначе, и дремавшие в начинающем писателе метафизические фантазии пока не пригодились.

Сам литературный быт и литературное поведение Андреева этого периода – московские. Он активный участник «Сред» – литературного кружка реалистической ориентации, собиравшегося у Н. Д. Телешова (а некоторые заседания проходили на квартире и у самого Андреева). На «Средах» публично читаются и горячо обсуждаются многие его рукописи,

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Телятник М. А.* Фельетоны Л. Н. Андреева в газете «Курьер» (1900–1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль: дис. ... канд. филол. н. СПб., 2012.

<sup>2</sup> Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову: 1901–1911 гг. / Публ. и коммент. В. Я. Гречнева // *Русская литература.* 1962. № 3. С. 196.

<sup>3</sup> *Козьменко М. В.* Ранние рассказы Леонида Андреева: Комментарии (ПСС: 1; 700).

<sup>4</sup> *Дэвис Р., Козьменко М. В.* Комментарии (ПСС: 1; 769–770).

завязываются знакомства и дружеские связи с московскими литераторами, актерами и художниками. Атмосфера этого сообщества – открытая, радушная, с обильными обедами, шутками, розыгрышами – хорошо передана в «Записках писателя» (1943) Телешова. Даже прозвища завсегдатаев этого кружка были связаны с названиями московских улиц, площадей и переулков (это называлось «давать адреса»). Андреев, в соответствии с колоритом своего творчества, имел два прозвища: «Большой Ново-Проектированный переулок», а затем «переехал» по своему желанию на «Ваганьково кладбище».

Примечательно, что этот литературный кружок поначалу был «по-московски» и «по-андреевски» далек от проблем общественности, однако, по свидетельству Телешова<sup>1</sup>, под влиянием В. В. Вересаева, а затем и М. Горького, привлечшего «средовцев» к сотрудничеству в петербургском издании «Знание», постепенно стал «наэлектризовываться» политическими настроениями.

Вспоминая эти годы, Вересаев рисует Андреева типичным москвичом: «В Москве в сезон 1903-1904 года часто виделись с ним. Был Андреев типический москвич. Радушный и гостеприимный, мало разборчивый на знакомства; масса приятелей, со всеми на “ты”; при встречах, хотя бы вчера виделись, целуются. Очень любил пить чай. Самовар в его квартире не сходил со стола круглые сутки. Работал Андреев по ночам, до четырех-пяти часов утра, и все время пил крепкий чай. В пять утра вставала его матушка, Настасья Николаевна, и садилась за чай. Днем, когда к ним ни придешь, всегда на столе самовар»<sup>2</sup>.

Воспоминания Вересаева корреспондируют с мемуарами Б. К. Зайцева, который определяет Андреева как «своего, мягкого, легкоплавкого, русского, орловца»<sup>3</sup>: «Вообще же это были московские, приветливые и “добрые” вечера. Вечера не бурные по духовной напряженности, несколько провинциальные, но хорошие своим гуманитарным тоном, воздухом ясным, дружелюбным (иногда очень уж покойным). Входя, многие целовались; большинство было на ты (что особенно любил Андреев); давали друг другу прозвища, похлопывали по плечам, смеялись, острили – и в конце концов, по стародавнему обычаю Москвы, – обильно ужинали. ... Москва старинная, хлебосольная и благодушная»<sup>4</sup>.

Однако уже в эти годы Андреев не всегда воспринимается на фоне «московских декораций» органично, что подмечено в мемуарах Г. Чулкова: «он [Андреев. – Г. Б.] был очень характерен для известных кругов тогдашней литературной Москвы. Но было в нем что-то иное, чего определить вкусом или мнениями никак нельзя, и что делало его одиноким и своеобразным, несмотря на то “общее выражение”, которое ему было свойственно как

---

<sup>1</sup> Телешов Н. Д. Записки писателя: Воспоминания и рассказы о прошлом. С. 281.

<sup>2</sup> Вересаев В. В. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием. С. 152.

<sup>3</sup> Бор. Зайцев. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 128.

<sup>4</sup> Там же. С. 130.

москвичу, писателю, как сотруднику “Курьера” или журнала “Жизнь”, который издавался тогда в Петербурге при ближайшем участии Максима Горького»<sup>1</sup>.

Был ли Андреев внутренне готов к расставанию с обжитым пространством Москвы, или подчинился необходимости уехать (к отъезду его подтолкнули события 1905 года), сложно сказать. Тем не менее, в новых маршрутах его пространственных перемещений появятся и Петербург, и Финляндия, где он в 1906 г. снимет для семьи дачу, и Европа (сначала Германия, а потом Италия). В Москву Андреев будет возвращаться уже только гостем, а его творчество, столь зависимое от *пространства* и *места*, тоже претерпит серьезные метаморфозы, впрочем, как и его «литературное лицо» в восприятии современников (вспомним о смене костюма – «русского» на «европейский»).

Заграница – следующий локус в жизни писателя. Берлин оказал на него ошеломляющее впечатление: «И со всеми моими писаниями я чувствую себя глубоко провинциальным, как человек, который всю жизнь прожил в Севске, рассматривал явления с севской точки зрения – и вдруг попал в СПб»<sup>2</sup>.

Со смертью жены «московский» период жизни Андреева завершается – символично, что ее прах перевезут из Берлина в Москву и захоронят именно там, на Новодевичьем кладбище. Рассказ «Проклятие зверя», навеянный ее смертью экспрессионистски-лирический этюд, – своего рода «берлинская интерлюдия» в творчестве Андреева: большой, по всем приметам европейский город, в котором происходит действие в этом рассказе, не имеет названия – однако многими современниками он был воспринят как Берлин<sup>3</sup>. «Берлинский код» текста, с опорой на письма писателя данного периода и путеводитель по Берлину, убедительно вскрыт М. В. Козьменко<sup>4</sup>.

Существуют и иные обоснования для ассоциаций Берлина с Петербургом. По меткому слову Г. П. Федотова, почти вся зарубежная Россия была петербургской<sup>5</sup>, а Г. А. Тиме в своих исследованиях, посвященных философскому дискурсу пространственных перемещений из России в Германию (правда, в период между двумя войнами, т.е. несколько позже), пишет, что традиционно «немецкий» Петербург словно обрел в

---

<sup>1</sup> Георгий Чулков. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 108.

<sup>2</sup> Андреев Л. Письма. Вступ. ст. и примеч. К. И. Чуковского // Русский современник. Л.; М., 1924. Кн. 4. С. 125.

<sup>3</sup> Н. К. Проездом через Берлин // Русское слово. 1908. 28 июня. № 149. С. 1-2. Многочисленные свидетельства принадлежности рассказа к «берлинскому тексту» можно дополнить сведениями из писем Андреева Горькому (ЛН-72: 274) и А. Измайлову (Письмо Л. Андреева А. Измайлову // ИРЛИ, ф. 115, оп. 3, ед. хр. 10).

<sup>4</sup> См. об этом: статьи М. В. Козьменко о «Проклятии зверя», а также наши комментарии к этому рассказу (ПСС: 6; 553-583).

<sup>5</sup> Федотов Г. П. Три столицы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2-х т. СПб.: София, 1991. Т. 1. С. 50.

Берлине зеркального двойника<sup>1</sup>. «Петербург, построенный по “умышленному” плану как воплощение определенной (западнической) идеи русского сознания, словно передавал черты своего “схематичного” облика Берлину. Оба города казались потерявшими лицо, обреченными на гибель, надевшими маски смерти»<sup>2</sup>, – пишет Тиме. Образ Берлина, «воплощавшего технический прогресс и мощный темп суперсовременного мегаполиса», полагает исследователь, воспринимался как новый Вавилон и своей грубой физиологичностью парадоксальным образом вызывал в памяти очерки натуральной школы о «физиологии» Петербурга<sup>3</sup>.

Если Петербург вызывает у современников ассоциации с Берлином, то Москва в русской культуре «третий Рим», и эта параллель была ощутима писателем: в апреле 1918 года, во время работы над «Дневником Сатаны», Андреев записывает в дневнике: «Москву я стал признавать (немного) только после Рима, когда вдруг почувствовал их родство»<sup>4</sup>. Если учесть эту ассоциацию писателя, более обоснованными становятся выдвигаемые некоторыми исследователями параллели между булгаковским «Мастером и Маргаритой» и «Дневником Сатаны», написанным десятилетием раньше, и в Риме Андреева «просвечивает» Москва, «третий Рим».

Андреев был в Италии четыре раза, дважды был на Капри (в 1906-1907 годах), прожил там полгода после смерти жены. Как пишет Р. Джулиани, исследователь темы «Образ Италии в творчестве Андреева»<sup>5</sup>, во многих его произведениях рассеяны «указания на “итальянскую среду”». «Итальянский след» ощутим в «Черных масках» и «Моих записках», в произведениях 1910-х годов – как «ироническая линия прозы Андреева, в которой воцаряются юмор, легкость, веселость»<sup>6</sup> («Ослы», «Рогоносцы»). В последней новелле, как доказывает Джулиани, Андреев запечатлел старинный народный обычай, имевший место на Капри – «праздник обманутых мужей»<sup>7</sup>; кроме того, пишет она, напрямую с островом Капри связаны «Иуда Искариот» и один из пейзажей в «Дневнике Сатаны». Это обращение писателя к итальянской теме исследователь объясняет так: «в годы Первой мировой войны Италия дарила

---

<sup>1</sup> Тиме Г. А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX – XX веков. СПб.: Нестор-история, 2011. С. 406.

<sup>2</sup> Там же. С. 421.

<sup>3</sup> Там же. С. 424.

<sup>4</sup> Андреев Л. Дневник (1914-1919): Заметки личного характера, для себя // Андреев Л. С. О. С.: Дневник (1914-1919); Письма (1917-1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918-1919). М.; СПб., 1994. С. 38. Далее: С. О. С.

<sup>5</sup> Джулиани Р. Италия в жизни и творчестве Л. Андреева // *Russica Romana*. № 5 (1998). С. 115-131.

<sup>6</sup> Джулиани Р. Образ Италии в творчестве Леонида Андреева // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева. Межвузовский сб. науч. тр. к 125-летию со дня рождения писателя. Орел: ОГПУ, 1996. С. 117.

<sup>7</sup> Джулиани Р. «Рогоносцы» или неизвестная страница острова Капри // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Мат. междунар. науч. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения писателя. 28-30 сент. 2006 года. / Предисл. Е. Н. Пузанковой. Орел: ПФ «Картуш», 2006. С. 173-179.

писателю сюжеты, позволявшие хотя бы на время отрешиться от окружающей действительности»<sup>1</sup>. Италия, ставшая в позднем творчестве Андреева «образом красоты и счастья», по мнению Джулиани, «аспектна»: «с одной стороны, это – традиционный, стандартный образ земли полуденного солнца, страны жизнерадостности, красавиц, бандитов и певцов, с другой же – это образ древнего, могучего Рима, который представляет собой исторический фон, толчок для сатирических миниатюр на злободневные и политические темы (“Прекрасные сабинянки” (1912) и “Конь в сенате” (1917))»<sup>2</sup>. Именно Рим, «пахнущий вечностью», и цветущая Кампанья становятся местом вочеловечивания Сатаны в последнем романе Андреева.

Восприятие произведений Андреева зрелого периода часто было обусловлено петербургским контекстом, а рецепция их популярной критикой (пародистами, фельетонистами, а значит, и читателями) в большой степени подпитывалась петербургскими реалиями. Посмотрим, как это произошло с интерпретациями рассказа «Проклятие зверя».

Парадоксальным образом текст, навеянный Берлином и опубликованный впервые сначала в Берлине, а затем в Москве, и выступающий в экспрессионистской стилистике Андреева как просто Город, в то же время ассоциировался с Петербургом.

Стилистика рассказа, необычная по своей экспрессивности и надрывному лиризму, сразу же обратила на себя внимание, и рассказ вызвал к жизни небывало большое количество пародий, фельетонов, шаржей, иронических «перелицовок». Действие в большинстве из них переносится в Петербург.

Рассказ еще не был опубликован, когда появился первый фельетон со ссылкой на него: провинциальный депутат, жалуясь на усталость от заседаний в Думе и от Петербурга, выражает желание вернуться в свое «захолустье». И далее, вспомнив героя «новой, еще не напечатанной повести Леонида Андреева “Проклятие зверя”», автор, ритмически и интонационно имитируя стиль рассказа, проецирует образ возлюбленной в розовом платье на мечту избирателей, которую не сумели воплотить в жизнь депутаты третьей Думы<sup>3</sup>.

Во всех пародиях на рассказ фигурирует петербургский Зоологический сад – «аналог» Зоосада берлинского.

В «вольном подражании» рассказу «Плач крокодила» Ив. Щеглова<sup>4</sup> иронически обыгрывается антитеза «город – природа», и «природой» выступают окрестности Петербурга – Куоккала. Просвечивающим сквозь абстрактный андреевский «город» берлинским реалиям Щеглов подбирает

---

<sup>1</sup> Там же. С. 173.

<sup>2</sup> Джулиани Р. Образ Италии в творчестве Леонида Андреева. С. 117.

<sup>3</sup> Шебуев Н. О милой в розовом платье // Слово. 1907. 16 дек. (№ 332). С. 1-2.

<sup>4</sup> Щеглов Ив. Плач крокодила: (Вольное подражание рассказу Л. Андреева «Проклятие зверя») // Слово. 1908. 24 февр. (№ 389). С. 2.

петербургские «аналоги»: Пассаж на Невском, Зоологический сад на Петербургской стороне, Театральная площадь близ Мариинского театра, театр «Фарс», гостиница «Москва» на углу Невского и Владимирского, станция «Удельная», где почему-то оказывается герой вместо Финляндского вокзала. И понятно, почему: на Удельной была больница для душевнобольных. А чуть раньше – в качестве возможных названий для современных альманахов – упоминаются «Палата *шестой* [так! – Г. Б.]» и «Одиннадцатая верста» (место, где также было подобное заведение, больница «Всех скорбящих»).

Петербуржским «двойником» ресторана «Weinhaus Rheingold» на Bellevuestrasse в пародии выступает знаменитая «Квиссисана» – ресторан на Невском 46, оснащенный механическим автоматом-буфетом, выдающим салаты и бутерброды. Похоже, это был единственный ресторан в Петербурге, который мог стать «нашим ответом Чемберлену» – фешенебельному и ослепительно современному берлинскому «Weinhaus Rheingold».

Вообще, опус Щеглова просто наводнен приметам петербургской культурной жизни, легко узнаваемыми современниками: гастроль Айседоры Дункан, танец «поло-поло», «матчиш», театр «Фарс» и т.п. Сквозной образ «плача крокодила» – и пародийный двойник крика тюленя в рассказе, и, одновременно, связанная с авторской позицией апелляция к идиоме «слезы крокодила», т.е. нечто фальшивое, искусственное.

Щегловский текст более других ориентирован не только на текст-матрицу, но и на «петербургский текст» литературы:

«И я зашел закусить в Квиссисану. В Петербурге все закусывают и никто почти не обедает. Это мое неожиданное открытие! Да, да, никто не обедает. Всем некогда! В Москве и Киеве удобно садятся за стол и с толком обедают, а в Петербурге только закусывают. Всем некогда, все спешат по делам: в банки, в редакции, в конторы, в департаменты. Вы были когда-нибудь в Квиссисане? В железный шкапик бросают монетку, и из шкапика вам выбрасываются бутерброд с икрой, с семгой, с ветчиной, с сыром. <...> Весь Петербург – одна большая Квиссисана, выбрасывающая всякую дрянь и забирающая в свои шкапики разные монетки, и затем гоняющая людей за этими самыми монетками, как на корде, без передышки, взад и вперед»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Щеглов Ив. Плач крокодила... Для сравнения приведем цитаты из двух очерков, полемичных по отношению друг к другу в противопоставлении двух столиц, но согласных в передаче духа этих городов, – «Москва и Петербург» А. И. Герцена и «Петербург и Москва» В. Г. Белинского.

«В Петербурге вечный стук суеты суетствий и все до такой степени заняты, что даже не живут. Деятельность Петербурга бессмысленна, но привычка деятельности – вещь великая» (Герцен А. И. Москва и Петербург // Петербург в русском очерке XIX века. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1984. С. 54).

«Широкие улицы Петербурга почти всегда оживлены народом, который куда-то спешит, куда-то торопится. <...> Дома в Петербурге, как известно, огромные. Петербуржец о погребе не заботится: если не женат, он обедает в трактире; женатый, он

Квссисана воспринималась как наследница злочных мест Петербурга, описанных В. Крестовским («Петербургские трущобы»): в одном из журналов тех лет, с примечательным названием «Новые петербургские трущобы: Очерки столичной жизни», этот ресторан изображен как заведение дурного тона, гнездо разврата<sup>1</sup>. Подобно тому как в «Проклятии зверя» огромный современный ресторан становится воплощением городской цивилизации, так Квссисана, некий «Новый Вавилон», воплощает в пародии дух Петербурга. Схематично-универсальному образу в рассказе соответствует здесь образ предметно-конкретный, наследующий традиции «физиологического очерка» русской литературы. Так, в духе «натуральной» школы воспринимается в пародии Щеглова реминисценция из «Невского проспекта» Гоголя, одновременно пародирующая рассказ Андреева: на зов героя пародии «возлюбленная моя» является девица, приглашающая в Балабинские номера (еще одна петербургская реалья).

Д'Ор, автор другой пародии на рассказ, тоже переносит действие в Петербург («А Казанский собор еще ни разу не видел ни адмиралтейской иглы, ни памятника Петра, ни Исакия»<sup>2</sup>) и намекает на большие авансы автора, безумную голову которого в финале поливают холодной водой.

Наконец, в пародии на «Проклятие зверя» А. Измайлова<sup>3</sup> обнаруживаем и Новую деревню, куда едут кутить герои-лабазники, и реку Славянку, и опять же «Зоологию».

Помимо пародий, упомянем фельетон-перепев антиурбанистического содержания Т. Ардова «Рабы», явно навеянный «Проклятием зверя»; в нем фигурируют Исаакиевский дворец, Троицкий мост, памятник Суворову, Летний сад, Инженерный замок, Невский проспект<sup>4</sup>.

Добавим, что в некоторых пародиях встречаются реалии, «петербургское происхождение» которых требует специального историко-культурного комментария. Так, в шуточном «Календаре читателя» за подписью «Вилли» находим следующее объявление о судебном процессе: «Два молодых моржа из Зоологического сада обвиняют Леонида Андреева в опубликовании обстоятельств из их личной жизни с заведомой целью выставить их в виде ругателей и дю-листов.... Инкриминируется последнее произведение Леонида Андреева “Проклятие зверя”»<sup>5</sup>. Речь идет о

---

все берет из лавочки» (Белинский В. Г. Петербург и Москва // Петербург в русском очерке XIX века. С. 92).

<sup>1</sup> Ангаров Ю. Квссисана // Новые петербургские трущобы: Очерки столичной жизни. СПб.: тип. И.Г. Трейлоба, [1909-1910]. С. 11-17.

<sup>2</sup> Д'Ор О. Л. [Ориер И. Л.]. Проклятие зверя (По Леониду Андрееву) // Речь. 1908. 19 февр. (№ 42) С. 2.

<sup>3</sup> Измайлов А. Проклятие зверя: Шарж // Биржевые ведомости. 1908. 17 февр. (№ 1035). Утр. вып. С. 2-3; Измайлов А. А. Кривое зеркало: Пародии и шаржи. СПб.: «Театр и искусство», 1908. С. 46-53.

<sup>4</sup> Ардов Т. Рабы // Свободная молва. 1908. 21 янв. (№ 1). С. 3.

<sup>5</sup> Вилли [Турок В. Е.]. Календарь читателя // Биржевые ведомости. 1908. 28 февр. (№ 10 377). Веч. вып. С. 5.

нашумевшем уголовном деле: педагог с фамилией «Дю-Лю», приговоренный к каторжным работам за преступления против нравственности, отбывал срок в пересыльной тюрьме в Петербурге, потом был переведен в Шлиссельбургскую крепость<sup>1</sup>.

Особая страница андреевского «петербургского текста» – его «панпсихические» пьесы. Скупые намеченные в их ремарках петербургские декорации: купол Исакия в окне мастерской Коромыслова («Екатерины Ивановны»), наводнение на Неве в четвертом действии «Профессора Сторицына» перед смертью заглавного героя, – создают тревожную, нервную атмосферу. Разговор героев и встреча с «незнакомкой», дамой в промокшей шляпе с обвисшими перьями, в «Собачем вальсе» предваряются следующей ремаркой: «Набережная одного из петербургских каналов. Мутный воздух светел от городских фонарей и неподвижен. Отчетливо видна на первом плане только чугунная решетка; за нею, где вода канала и та сторона – мглистый 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» (СС: 6; 274). Перед нами набросанный несколькими штрихами собирательный образ Петербурга, на фоне которого разворачивается драма одинокой души. Если в двух предыдущих пьесах намечены пространственные антитезы Петербургу: имение матери Екатерины Ивановны (второе действие) и Озерки (второе действие «Профессора Сторицына»), то в «Собачем вальсе» иного пространства герою не дано, и в финале, закрывшись в «неподвижной, мертвой» комнате пустой квартиры, Герман Тиле совершает самоубийство.

Самая «петербургская пьеса» Андреева – «Милые призраки» (1917). Подобно тому как в «Собачем вальсе» был набросан схематичный, но узнаваемый петербургский пейзаж, здесь воссоздается «Петербург Достоевского»: белые летние ночи, когда респектабельные петербуржцы разъехались по дачам, неприкрытая нищета тех, кто остался в этих городских ущельях, полуподвальные помещения с комнатами, в которых сдаются внаем углы, семейство бедных Горожанкиных, даже в фамилии которых чувствуется, что они плоть от плоти этого города.

Петербург в «панпсихических» пьесах Андреева, и особенно в «Милых призраках», изображается стереотипно, намеками, узнаваемыми штрихами, как знак отсылки к хорошо знакомому русскому читателю. Вся эта литературная традиция и история с публикацией «Бедных людей», первого романа Достоевского, для писателя такой же миф, как и «просвечивающие» в других его пьесах библейские мифы о Саломее («Екатерина Ивановна») и Самсоне («Самсон в окопах»). Сановитый, успешный, покровитель начинающих литераторов, редактор «Современника» Незабытов-Некрасов и восторженный Григорий Аполлонович, списанный с Белинского, но с отсылкой в имени к Аполлону Григорьеву, – мифологизированные фигуры, ожившие легенды, ставшие символами литературного Петербурга, «милые

---

<sup>1</sup> Информация обнаружена в: [Б. н.]. // Виленская жизнь. 1909. 27 апр. (№ 27). С. 3.

призраки» ушедшего века. В соответствии со своими принципами «панпсихизма», Андреев выводит на сцену *душу* («призраки») русской литературы, к которой он ощущает кровную причастность: в его Михаиле Федоровиче Таежникове прозрачно угадывается не только Достоевский, но и сам автор, когда-то бедствовавший и мечтавший о славе в этом городе. О том, что автор хотел написать не пьесу «из жизни Достоевского», а «дать лишь *отражение* их жизни»<sup>1</sup>, свидетельствует в своих воспоминаниях о беседах с Андреевым Ю. Соболев. Сам Петербург тоже превращается в пьесе в «призрак», «душу» города.

Однако Андреев верен себе в изображении города и «играет» стилистическими диссонансами: вопреки нарочитой «панпсихичности», в ремарке ко второму действию вдруг возникает узнаваемая, «живая» картинка фабричной городской окраины Петербурга начала XX века – города, который Андреев не «вычитал», а наблюдал: «Небольшой пустырь (“сие место продается”) среди каменных глухих стен многоэтажных домов, близко к окраине города. С двух сторон сходится дряхлый, наполовину поломанный забор, где лазы на пустырь; за забором, в пыльно-розоватой дали, гладкие и немые стены высокого дома с оштукатуренной полосой от труб. Вдали одинокая, большая полузасохшая береза с редкой листвой по одну сторону ствола; еще дальше три подряд, разного роста, фабричные дымогарные трубы, над которыми стелется легкий дымок. Высокое предвечернее небо белесо, и еле проступает в нем синева; за забором на улице редкие звонки конки. На пустыре грязно: мусор, известка, груда потемневших досок и бревен от старых лесов, мелкий кирпич. <...> Клочки бумаги, коробки от папирос, подсолнечная шелуха. По свисткам пароходов чувствуется близость Невы» (СС: 6; 317-318). Впрочем, сам «пикник» маргинальных обитателей петербургских трущоб почти не отличается от пикника студенческой молодежи в московских декорациях – на Воробьевых горах в пьесе Андреева «Дни нашей жизни».

Сам Андреев прозревает связь своего творчества с противостоянием «московского» и «петербургского», размышляя на эту тему в позднейших Дневниках:

«Подвел меня Петр. Прорубил окно, сел я у окошечка... Финляндия!.. Почему я в Финляндии? Конечно, первое тут – тяга к морю. Потом близость к Петербургу, издательствам, театрам, литераторам и прочее практическое.

Но была и смутная мысль: сесть на какой-то границе, в нейтральной, интернациональной и безбытной зоне. Москва, которую я только и знал в дни моего писательства <...>, слишком густа по запаху и тянет на быт. Там нельзя написать ни “Жизни Человека”, ни “Черных масок”, ни другого, в чем есть. Московский символизм притворный и проходит, как корь. И близость Петербурга (люблю, уважаю, порою влюблен до мечты и страсти) была

---

<sup>1</sup> Соболев Ю. Л. Андреев. Встречи и письма (к 5-летию со дня смерти) // Художник и зритель. 1924. № 6 – 7. С. 132.

хороша, как близость целого символического арсенала: бери и возобновляйся» (S. O. S.: С. 37-38).

Критическая рецепция и отдельных произведений писателя, и его творчества в целом подразумевала проекцию на «петербургский» / «московский» текст и несла на себе отпечаток культурного бицентризма<sup>1</sup>.

Материал для подобных наблюдений дают и критические отклики на его произведения, и обширная мемуаристика. Так, в качестве примера приведем воспоминания А. Блока о двух постановках «Жизни Человека» – первой, петербургской, В. Э. Мейерхольда, в театре В. Комиссаржевской на Офицерской, и более поздней, на сцене Московского художественного театра. Мейерхольдовцы, считает Блок, смогли почувствовать тот воздух, который окружал Андреева, и сумели перенести его на сцену «так, как не сумели этого сделать <...> в Художественном театре»<sup>2</sup>. Московская и петербургская постановки пьесы сопоставляются петербуржцем Блоком с точки зрения их адекватности духу андреевского творчества – сумрачного, нервного, вопрошающего, далекого от реализма, в чем-то важном близком его собственному художественному миру. Блоковская критическая рецепция корреспондирует с мнением режиссера московской постановки, К. С. Станиславского, который не считал ее успех безусловным именно вследствие «измены» духу своего театра: «Оторвавшись от реализма, мы – артисты – почувствовали себя беспомощными и лишенными почвы под ногами»<sup>3</sup>.

Мемуаристы также пытаются осмыслить феномен творчества Андреева с точки зрения соотношения в нем «московского» и «петербургского». Вот одно из мнений, Чуковского:

«Та литературная группа, среди которой он случайно оказался в начале своего писательского поприща – Бунин, Вересаев, Чириков, Телешов, Гусев-Оренбургский, Серафимович – была внутренне чужда Леониду Андрееву. То были бытописатели, волнующиеся вопросами реальной действительности, а он среди них был единственный трагик, и весь его экстатический, эффектный, чисто театральный талант, влекущийся к грандиозным, преувеличенным формам, был лучше всего приспособлен для метафизико-трагических тем»<sup>4</sup>.

Эту же «загадку» пытается разрешить Вересаев:

«Для меня всегда было загадкой, почему Андреев примкнул к “Среде”, а не к зародившемуся в то время кружку модернистов (Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Мережковский, Гиппиус и пр.). Думаю, в большой степени тут играли роль, с одной стороны, близкие личные отношения Андреева с

---

<sup>1</sup> Не будем упускать из виду и того, что бегство в природу, «неоруссоизм», «проклятие городу» – тоже от Города, тоже часть его мифологии, а «дачная тема», по замечанию К. Г. Исупова, – специфично петербургская, в то время как специфично московская – усадебная. Ведь «финское» уединение Андреева могло восприниматься современниками как «петербургское» в том числе и вследствие «дачного» статуса его жизни.

<sup>2</sup> Блок А. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 99.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // *Станиславский К. С. Собр. соч.*: в 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. С. 322.

<sup>4</sup> Чуковский К. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 89.

представителями литературного реализма, особенно с Горьким, с другой стороны – московская пассивность Андреева, заставлявшая его принимать жизнь так, как она сложилась»<sup>1</sup>.

О странном впечатлении, которое производил своей сумрачной фигурой Андреев на фоне собственной семьи – многочисленной и патриархальной, включавшей не только жену и детей, но и мать, братьев, сестер и их домочадцев – «настоящих российских людей с определенной настроенностью, принесенной ими из Орла с его неторопливой жизнью ... из шумной пестрой Москвы с ее сорока сороками церквей, акающим говором и пузатым самоваром», пишет В. Беклемишева<sup>2</sup>.

Важны для нашей темы также признания Зайцева о перемене отношения Андреева к Москве в 1910-е гг.: «К нам, к “Москве”, он питал чувства дружественные по-прежнему; когда бывал – сам читал свои пьесы, или присылал читать рукописи на “Средах”. Но находил, что Москва это “милая провинция”, благодушная и теплая. Ему казалось в Петербурге попрохладней и построже.

В противопоставлении столиц есть своя правда; и недаром Пушкин не вполне в Москве прижился (но недаром в Петербурге и погиб). Пушкин был остр, крепок, мужествен, Андреев легкоплавок и несдержан. Ему казалось, что воздух севера, воды Финляндии, ее леса и сумрак ему ближе, чем березки Бутова. Верно, что в “Жизни Человека” не было уж места для березок. Все-таки обращать Андреева, русака, бывшего московского студента в мрачного отвлеченного философа, решающего судьбы мира в шхерах Финляндии с помощью Мейерхольда, было жаль. Никто не вправе сказать, каким должен был быть путь его. Ему виднее было самому. Но можно, кажется, заметить, что его натура не укладывалась вся в Финляндию и Мейерхольда»<sup>3</sup>.

Как видим, Зайцев вовсе не склонен «исчерпывать» Андреева только «московским» – и усматривает в его творческом пути попытку совместить то, что разведено, разъято в современном литературном процессе.

Еще один аспект темы «московского» и «петербургского» в творчестве Андреева относится уже к 1910-м гг. В это время он особенно сближается с Ф. Сологубом и даже привозит его на заседания «Сред» в Москву. Тяготение к петербургской культуре в лице Ф. Сологуба, А. Блока и С. Ауслендера (все трое – знаковые фигуры для петербургской культуры) становится причиной расхождения Андреева и Горького в 1907 г. Как известно, Андреев предложил расширить «кадровую» платформу «Знания» за счет привлечения к нему перечисленных выше писателей, поскольку они, по его мнению, «сейчас наиболее хорошо служат литературе мысли» (письмо к Горькому от 13 августа 1907 г.)<sup>4</sup> – Горький же не согласился с этим «кадровым»

<sup>1</sup> Вересаев В. В. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием. С. 151.

<sup>2</sup> Беклемишева В. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием. С. 202.

<sup>3</sup> Бор. Зайцев. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 137-138.

<sup>4</sup> Переписка Горького и Андреева (1899–1916) / Комментарии В. Н. Чувакова (ЛН-72: 292).

расширением. После разрыва с реалистически и социально ориентированным «Знанием» Андреев перешел в издательство «Шиповник», где стал не только автором и «соседом» по альманахам с тем же Сологубом, но и одним из редакторов. Даже если предположить, что позиция, занятая Андреевым, была в какой-то степени продиктована конъюнктурно-издательскими соображениями, в его восприятии петербургского символизма как актуальнейшего направления текущей литературы, в личных симпатиях к его творцам ощущается и собственная эстетическая ориентация.

Эта открытость выразилась и в перемене иного рода – крайней политизированности Андреева во время Первой мировой войны: участия в общественно-политическом проекте «Русское общество изучения еврейской жизни», имевшем также и издательскую составляющую (сборник «Щит» (1915)), активной публицистической деятельности и в годы войны (редакторство в газете «Русская воля», в которой Андреев в 1916 г. возглавил отделы беллетристики, критики и театра), и позже, после прихода большевиков к власти. Аполитичное благодушие Андреева сменилось социально-политической активностью, столь претившей ему в петербургской жизни в бытность его студентом-первокурсником.

В последние годы жизни, подводя итоги своим литературным достижениям, Андреев довольно строг к написанному в «московский» период: среди выделяемых им «любимых», лучших вещей (в частности, «Мои записки» (1908), «Полет» (1914)) – ни одной «московской». Из писем этих лет очевидна и перемена его отношения к московской литературной жизни, которая теперь воспринимается им как консервативная, «расслабляющая». Так, в декабре 1914 г., в связи с «вредной» газетой «Голос Москвы», Андреев пеняет С. С. Голоушеву: «“Голос Москвы” – мало того, что маленькая, но и вреденькая газетка. Похороним ее! Что касается московских и остальных академиков, то, друг мой, они – провинциалы, они еще блину молятся и с венником, осуждая по дороге футуризм, идут в “господскую” баню. Горизонт у них дяконский и литература у них — дело семейное, жить они любят не выше второго этажа и не верят в географию. В них есть приятное, как в воспоминаниях детства, но постоянно жить с ними – трудно. Ты человек деятельный, хотя и без центра, и конечно ты устаешь в одиночку махать руками и звать их куда то: никуда они не хотят. Возможно, что и бесцентрие твое создано Москвою, великой успокоительницей, а порой и усыпальницей. Взрослый писатель должен бежать из Москвы сюда или просто в деревню, как Толстой, иначе неизбежно станет Митрофанушкой, недорослем из дворян, как бедный Зайчик [Б. Зайцев. – Г. Б.]. Бунина спасли путешествия, но кто из хороших москвичей путешествует? И Ал. Толстой у вас пропадет, как пропадет и Шмелев: все станут златовратскими»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Письмо Голоушеву С. С. [Ваммельсуу]. 1914 / 1915. Зима [1914. Декабрь] // РАЛ. MS. 606 / F. 24. i.

В другом письме Голоушеву, в феврале 1915 г., Андреев пишет по поводу пьесы «На паях» (1915) И. С. Шмелева: «Прочел я все о драме Шмелева, наконец прочел и самую драму – плохо, брат. Подтвердилось то, что я писал о затхлости московской жизни: до чего затхлы эти “Паи”, точно открыл шкаф с дедовским платьем или к букинисту забрел. До чего ужасны эти “светлые личности”, до чего человек отстал от литературы и жизни на своем Коровьем Валу, до чего разительно отсутствуют высшие цели и высшее сознание. Точно горохом из детского пистолетика стреляет и сам падает»<sup>1</sup>.

В годы Первой мировой в письме, обращенном к Вл. И. Немировичу-Данченко, Андреев проговаривает очень важную для его драматургической практики тех лет мысль о необходимости для современной литературы трагедии – и, в связи с этим, сетует на чуждость московских авторов и московских театров духу трагедии: «Но они и все приземились и прижизнились: посмотрите, если охота, московскую литературу Буниных и Шмелевых и А. Толстых – сколь все это приближено к земле, опрощено, в лучшем случае обтургенено. Но и **все** театры валят туда же, поближе к земле; и похвала писателю “землей, знаете, пахнет“ считается ныне самой высокой, хотя землей от могилы пахнет не меньше, чем от свежей нивы – даже острее внезапный запах.

О театрах я не стану говорить, Вы сами знаете их репертуар: комедия, фарс, драма, и драма. Трагедии – нет; но так как без трагедии, как и без Духа святого, не проживешь, то допускается вводить в драму малые доли трагического, упрощенного, умаленного и приспособленного для беззубых, как рубленая котлета. Но еще лучше для большинства совсем без трагедии – и отсюда такой рост этого лопуха, Арцебашева, ныне процветающего под каждым забором. Приземиться! Приземиться! – вот лозунг наших дней в России, да и во всем буржуазном мире; и ему следуют почти все. Сейчас только на одном великом театре идет великая трагедия – это война»<sup>2</sup>.

А в декабре 1915 г. Андреев пишет А. А. Измайлову о пристрастии московских писателей к быту, реализму: «В сегодняшней Вашей статье хорошо о москвичах: какие они бедные богачи, это верно! Но беда в том, что они не на лошади, а под лошадью: быт их пленил, очаровал и покори́л, они под властью вещей и не замечают того, как от повторения живая натура становится у них натюр-морт. И меня они все убеждали отказаться от моих заблуждений и перекреститься в реалисты...»<sup>3</sup>.

Наконец, отвергая современные стереотипы восприятия «московского» и «немосковского», Андреев пытается определить в письме к Шмелеву свое

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Письмо И. С. Шмелеву от 23 марта 1916 г. // ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 2. № 32. Л. 1–3.

<sup>2</sup> Андреев Л. Н. Письмо Вл. И. Немировичу-Данченко // Музей МХАТ. Архив. Н.-Д. № 3148 / 4.

<sup>3</sup> Андреев Л. Н. Письмо А. А. Измайлову. Без даты <декабрь 1915 г.? > // ИРЛИ. Р. 1. Оп. 1. № 128.

отношение к «московскому быту», который «стоит нетвердо и крошится, как гнилой зуб», и свой «третий путь»: «И быт России, еще крепкий в глубине, начинает ломаться, как лед на озере. И это счастье, что во многих Ваших вещах Вам удастся подчинить быт вечному чувству или идее; и потому так и понравился мне Ваш рассказ “При дороге” – очень понравился, прочел его два раза подряд. Кто знает: умею я так дать тиканье маятника в чайной, дождь, секущий по стеклам, мужика с кошельком и дорогу – я, глядишь, и не захотел бы экзотического, к которому теперь постоянно и упорно склоняюсь. Мне кажется, что ни “Тот”, ни “Самсон” Вам не понравились и Вы в душе спрашивали: ну зачем это? – и мне жаль, что так. Заключаю об этом потому, что вместо Иерусалима и Багдада Вы советуете мне, как больному художнику, Волгу и черный хлеб. А я з д о р о в, но путь мой иной.

Это Вам – Волга, а мне – Иерусалим. И все же, как это ни странно, нам обоим п о п у т и. Я это давно чувствую и вижу, и очень боюсь, что Вы (и другие москвичи) смотрят иначе. Точно вернувшемуся блудному сыну, все в Москве изображали мне прелести отчего дома, а на Финляндию делали страшные глаза и плевали: у-у, бяка. Вот и Вы, голубчик мой, в каждом письме тихонько тянете меня за полу “домой”, а я упираюсь.

Нет, не хочется мне теоретизировать, где теория, там и неперемнная ложь. Начхать на реализм, начхать на символизм, на западничество и народничество, на все мерки и фасоны. Люблю Москву, но люблю и Рим, и без Рима мне труднее прожить, чем без Москвы; люблю орловскую губ<ернию> и Волгу, но люблю и шхеры и Норвегию – и все, что есть жизнь. Я и немца, подлеца, временами люблю. И в литературе: люблю Вас – и Блока, и Сологуба (не всего), и Ваничку Бунина (не всего). Мечта моя: жить в о в с е м»<sup>1</sup>.

Наконец, остановимся на восприятии творчества Андреева в контексте темы *города* и *городского*.

Как пишет К. Г. Исупов, «на рубеже XIX-XX вв. проблема города, городской среды, городского поведения ставится на широком фоне философских вопросов внутри уже сложившихся триад «культура-цивилизация-природа», «история-природа-город», «космос-цивилизация-человек» и других этого ряда»<sup>2</sup>. Газетная урбанистика – и в том числе «курьерские» репортажи и фельетоны Андреева, наряду с литературной продукцией А. В. Амфитеатрова, который в 1890-е гг. вел рубрику «Москва. Типы и картинки» в «Новом времени», – проявления массовой культуры, отражающей темы и проблемы, актуальные для культуры высокой.

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Письмо И. С. Шмелеву от 23 марта 1916 г. // ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 2. № 32. Л. 1–3.

<sup>2</sup> Исупов К. Г. Диалог столиц в историческом движении // Москва – Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания: Антология. СПб.: РХГА, 2000. С. 48-49.

Урбанистический дискурс начала века, находя интенсивное выражение в словесности (яркий пример – стихи В. Брюсова и его же переводы Э. Верхарна), существенным образом влиял и на другие виды искусства (М. Добужинский, Н. Рерих, Л. Бакст). В 1908 году, обобщая впечатления от современной литературы, К. Чуковский в своей книге «От Чехова до наших дней» так определяет своеобразие литературы «послечеховского» периода:

«Период этот характеризуется <...> тем, что он впервые отдал всю русскую литературу во власть города.

Краткость современных художественных произведений, их торопливость, их склонность к эффектам, экзотичность их формы, рассчитанность их приемов, ловкость их манеры, их тенденция к стилизованности, их импрессионистский дух и, порою, их мишурность – все это создано в городе, городом и для города...»<sup>1</sup>.

Как видим, Чуковский связывает понятие «городской» не столько с тематикой, сколько со стилем современной литературы – и в «городские» авторы он зачисляет таких разных художников, как Бальмонт, Чехов, Андреев – последнего он характеризует как «современнейшего из современных писателей», «сына городской толпы».

Как уже было сказано, Андреева не интересует противостояние «город – деревня» – он реализует в своем творчестве иную, не социальную, а универсальную, культурно-цивилизационную антитезу «город – природа». Последняя становится сюжетообразующей уже в «Петьке на даче» (1899), затем присутствует в рассказах «московского» периода «Стена» (1901) и «Город» (1902), последний из которых – некая прелюдия к «Проклятию зверя» (1908), первоначальное название которого, кстати, «Человек в городе».

В откликах на творчество Андреева характеристика его как «писателя о городе» весьма устойчива, причем при анализе самых разных произведений. В качестве примера приведем отзыв К. Ф. Жакова о пьесе «Савва» (1906): «В этой пьесе слышим мы вполне определенное отношение к городу и городской культуре»<sup>2</sup>. Пессимизм, который, по Жакову, составляет философскую основу творчества Андреева, неразрывно связан с городским укладом: «...скептические философские системы, обрекающие своих последователей на пессимизм, суть создания городской культуры, когда человек ушел от Природы и удалился от Бога»<sup>3</sup>.

Если в «Городе» Андреев лишь слегка схематизирует изображение, еще очень робко экспериментируя со стилем на уровне фамилии героя и сюжетно-фабульной ситуации, то «Проклятие зверя» представляет собой

---

<sup>1</sup> Чуковский К. От Чехова до наших дней: Литературные портреты. Характеристики. СПб.: Изд. бюро, 1908. С. 9-10.

<sup>2</sup> Жаков К. Ф. Леонид Андреев и его произведения: (Опыт философской критики) // Андреев Л. Н. Рассказ о семи повешенных. СПб., 1909. (Приложение к журналу «Ясная Поляна». 1909. № 3). С. XXXIII.

<sup>3</sup> Там же.

законченный экспрессионистский этюд. Именно эта новизна разработки привычной темы города стала предметом рефлексии современников. Так, обозреватель «Тульской молвы» усматривает в «Проклятии зверя» доказательство «силы и яркости субъективной интуиции» Андреева, умеющего «волновать душу современного читателя» и учитывать его психику<sup>1</sup>. Автор статьи считает, что в раскрытии темы города Андреев далеко опережает пишущих на эту тему (Горького, Найденова, Юшкевича), поскольку охватывает вопрос «во всей его сложности, во всей его синтетической глубине», в одном проявлении художественной мысли исчерпывает все экономические, психические и социальные условия, создающие «власть города над человеком»<sup>2</sup>.

Литературная продукция времени создания «Проклятия зверя» предоставляет в наше распоряжение некие прообразы сюжета рассказа, возможно, послужившие для Андреева импульсами к его созданию – известно, насколько он был восприимчив к веяниям времени, как часто случайно брошенная фраза или незначительный факт становились основой кристаллизации замысла. Во всяком случае, очевидно, что мотив «проклятия городу» возник еще до обработки этого сюжета Андреевым.

В качестве образчика массовой антиурбанистики 1907 года – сентиментальной и социологизированной одновременно – приведем цитату из фельетона под названием «Культура»:

«Некий, блуждая по улицам большого города, всячески громил и поносил цивилизацию и культурные приобретения.

Он говорил:

– Я ненавижу вашу лживую культуру, ибо она построена на несчастьях, на муках и людских страданиях. Она вся полита кровью. Когда я смотрю на ваши великолепные здания – мое сердце содрогается. Я представляю себе, как люди надрывались над ними, сколько человек болело, падало, разбивалось в кровь, ломало себе кости. Каким губительным трудом созданы они. Сколько человек преждевременно сходили в могилу на несчастье жен, матерей, детей. Когда я смотрю на ваши великолепные магазины и вижу в них чудные произведения современной техники, я содрогаюсь: ведь сотни и тысячи рабочих полили все это своею кровью, слепли, старели, изнывали, лишены были радостей неба, солнца, вели жизнь темную, в сырых подвалах, около раскаленных котлов, гудящих станков, притупляющих мысли. Когда я смотрю на ваши мостовые, на ваши набережные, на ваши пароходы, на ваши железные дороги, на ваши фабрики, на ваши театры, на ваши музеи, я содрогаюсь... <...>

У некоего была святая душа и гуманный ум. Он был смелым поборником добра и правды. У него были благородные принципы и мягкое

---

<sup>1</sup> *Пли-кий*. Общество и Леонид Андреев // Тульская молва. 1908. 5 марта (№ 129). С. 2.

<sup>2</sup> Там же.

сердце. Мать, рождая его на свет, умерла в неопикуемых страданиях и муках»<sup>1</sup>.

Очевидна перекличка Андреева и с А. Белым в его «Арабесках» – книге, которая была составлена из заметок и фельетонов 900-х годов, выросших как сиюминутные отклики на современную культурную атмосферу и отражающих литературную эпоху.

«Город.

Он выпустил свои страшные щупальцы, по словам Верхарна. Выпустил щупальцы и высосал пространства земли.

<...>

Вот улица. Яркие перья покрашенных дам, вопль автомобилей, красных драконов, бешено мчащих великих блудниц в огне сверкающих вывесок.

Красный дракон, сипло проверещав, покорно остановился у ресторана. Блудница, сверкающая алмазами, вся в соболях, прощушукала шелком в открытую дверь. Ее провела под руку безноса смерть, облеченная в пальто и цилиндр, цинично оскалась на равнодушных людей. Дракон замер, попыхая. Люди не испугались – спугались звери: лошадиная морда беспокойно зафыркала, наставив уши на автомобиль. И хотелось бы крикнуть: «Горе, горе в городе живущим»<sup>2</sup>.

Образ города-паука, высасывающего соки земли (товарные вагоны уподобляются кровавым присоскам-щупальцам), сменяется в финале апокалиптической картиной:

«Теперь можно сказать про город словами Апокалипсиса:

«И поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему и кто может сразиться с ним?.. И дана была ему власть над всяким коленом и народом, и языком и племенем. И поклонятся ему все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни».

<...>

А пока, видя призрачный блеск городских ресторанов и зрелищ, хочется сказать: «Горе, горе поклонившимся городу: горе им, горе!»<sup>3</sup>.

Как видим, и высокий градус эмоциональности высказывания, на грани с экспрессионизмом, и антитеза «город» («мозг») / «земля», и испуг зверей, и апокалипсическая тревожная нота – все это есть и у Белого. Совпадают даже выхваченные прихотливым, дискретным зрением субъекта приметы большого города – витрины, звуки, реклама.

Кстати, Андреев вполне мог быть знаком с этим фельетоном, напечатанным в том же номере газеты «Наш понедельник», где анонсировался его фельетон «О китайских романах и г. Воздыхающем»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Демен Вл. Культура // Новое обозрение. 1907. 1 апр. (№ 210). С. 6.

<sup>2</sup> Андрей Белый. Город // Андрей Белый. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 268-269.

<sup>3</sup> Там же. С. 271.

<sup>4</sup> Андрей Белый. Город // Наш понедельник. 1907. 19 нояб. (№ 1). С. 2. В № 2 было, впрочем, сообщено, что «за недостатком места» фельетон Андреева будет напечатан в

К образу *города* в контексте размышлений о *душе* современного человека Белый прибегает и в другом фельетоне, входящем в «Арабески», – «Радужный город» (1907). Но самое замечательное, что в своей критической заметке 1906 г. он, подобно Чуковскому, отмечает именно эту способность Андреева запечатлеть, выразить нервный ритм современной городской жизни:

«Л. Андреев типичный выразитель современности с ее усложнившимся темпом человеческих отношений. Запас впечатлений, брошенных нам жизнью, не успеваем мы переработать. Слишком много расходуем нервной энергии только для того, чтоб не отстать от русла культуры, безумно летящей в пустоту неведомых целей»<sup>1</sup>. Интерпретируя «бунт» Андреева как протест против «механичности» современности, прорыв к жизни «цельной, живой, воплощенной», Белый, по сути, и доказывает экзистенциальный посыл андреевского «Проклятия зверя», и выражает свою собственную позицию как критика и публициста, явленную в фельетонах.

Эта позиция очевидна и в более ранней его статье, посвященной творчеству Андреева, – в «Призраках хаоса» (1904). «Ужас», «безумие» и «хаос» современной жизни, певцом и выразителем которых стал, по мнению Белого, Андреев, воплощены им в образах *города*:

«Ужас там, где лазурь повсюду пересекают электрические провода, где пыхтящий автомобиль, точно яростный минотавр, быстро проносится в лабиринте улиц; ужас там, где звонят телефоны, где знакомцы и незнакомцы бросают друг другу в уши через пространство свои трескуче-гортанные выкрики, где ниспадают и улетают подъемники, где безумно уставились черные жерла фабрик длинными трубами в безмятежную ясность, и черные плевки копоти взлетают, взлетают бесконечно. <...> Люди оказались здесь инженерами, механиками, техниками, превратившими хаотический ужас душ в ужасающую механизацию хаоса»<sup>2</sup>.

Наконец, нельзя не отметить в качестве своего рода «планктона» темы «проклятия городу» стихи А. Рославлева, имевшего репутацию эпигона и профанатора символистов. Его поэзия, полная расхожими мотивами и образами<sup>3</sup>, отразила и антиурбанизм<sup>4</sup>. Так, в сборнике Рославлева «В башне» (1907), подтверждающем его репутацию «мастера стереотипов»,

---

номере следующем, но он там так и не появился «по не зависящим от редакции обстоятельствам». Обещание напечатать этот фельетон было возобновлено в № 5. Речь, вероятно, идет о перепечатках ранних фельетонов Андреева.

<sup>1</sup> Андрей Белый. Второй том // Андрей Белый. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 363.

<sup>2</sup> Андрей Белый. Призраки хаоса // Андрей Белый. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 361.

<sup>3</sup> Интересно, что предельно эмблематичные названия стихов Рославлева напоминают дайджест основных мотивов творчества Андреева: «Смерть», «Любовь», «Иуда», «Ночь», «В городе», «Дьяволы города», «Звери», «Младенцы», «Ложь», «Смех», «Толпа», «Маска», «Смех».

<sup>4</sup> Андреев был знаком с творчеством А. Рославлева, и, как полагал М. Горький, стихотворение Рославлева «Иуда» вдохновило Андреева на повесть «Иуда Искариот» (ЛН-72: 286).

выпущенном за год до создания «Проклятия зверя» и посвященном Брюсову<sup>1</sup>, обнаружим и сквозной образ «чудовищ-городов», и апокалиптическую картину гибели городов, и уподобление человека «прекрасному белому зверю», и, наконец, сам пир зверей, разрушивших города – кстати, один из этих зверей, с тюленьей головой, поразительно напоминает зверя из андреевского рассказа.

Приведем отрывок из очень характерного для этого автора – и подражательностью, и своеобразием грамматического строя – стихотворения, помещенного в сборнике:

Среди суетни городской,  
Изныв отчуждены безмолвном,  
Все чаще я внемлю душой  
Далеким, узывчивым волнам.

Здесь пыль и удушливый зной,  
Здесь смутно-гнетущие стены,  
А там дует ветер сырой  
С простора сверканий и пены.

В другом стихотворении («Ложь») в контексте городской темы, варьирующей мотив ложности, неистинности жизни в городах, возникает образ «живого автомата» с «хитрым заводом» (ср. с людьми-автоматами в «Проклятии зверя»). А в цикле стихотворений «В природе» в этом же сборнике найдем и мотив бегства героя из душных комнат, от «полустертых лиц» – к Земле («Земля»). В целом все «городские» образы выступают в поэзии Рославлева в негативном аксиологическом ключе.

Напомним, что негативное восприятие города, только уже с иных, социологических позиций, характерно и для критиков-марксистов – именно в этом контексте освещается творчество Андреева в критических сборниках «Литературный распад», о которых уже шла речь.

Творчество писателя эпохи модерна и его судьба неразрывно связаны, и биография художника предстает прежде всего как творимая автором легенда его жизни. «Моя душа мягка и податлива; и всегда она принимает образ того места, где живет, образ того, что слышит она и видит. И то большая она становится, просторная и светлая, как вечернее небо над пустынным морем, то сжимается в комочек, превращается в кубик, протягивается, как серый коридор между глухих каменных стен» (СС: 3; 75), – говорит протагонист андреевского рассказа «Проклятие зверя», за безымянным «я» которого, пишет В. Полонский, «стоит человек модерна с его протеистичным сознанием, испытывающим внутреннюю потребность растворить свою цельность вовне»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Рославлев А. В башне: Стихи: Книга первая. СПб.: Эос, 1907.

<sup>2</sup> Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX – XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 307.

В последнее десятилетие жизни в творчество Андреева входит море. Близость к морю, как признается он в одной из поздних дневниковых записей, станет одной из главных причин выбора места для дома в Финляндии. В контексте жизнетворчества «море» и окажется, с одной стороны, универсальным образом, воплощающим противоречия андреевской философии жизни, а с другой, позволит выразить в близких писателю и узнаваемых декорациях романтические и экзистенциальные мотивы, придать зримые очертания жизнетворческим установкам. По свидетельству самого писателя (дневниковая запись от 25 мая 1918 г.), для него «любовь – море – литература связаны», как некая единая стихия жизни. «Любовь даст мне активность, даст и творчество и океан, – пишет Андреев. – Этот океан в его синей бесконечности я в и ж у с мучительной ясностью. Порой мне кажется, что и самая любовь... есть тот самый океан...» (S. O. S.: 97).

Поэтический «комплекс моря» («море», «волны», «берег», «дно», «небо»), подробно исследованный В. Н. Топоровым<sup>1</sup> в связи с «психофизиологическим» субстратом художника, проявился уже в ранних календарных рассказах Андреева («На реке» (1900)). В творчестве последних лет этот образ займет особое место.

Трагедия Андреева «Океан» (1911) содержит в себе сложный комплекс «морской» символики, с помощью которой решается проблема соотношения трагического, конечного существования человека с вечностью, олицетворяемой океаном. Двоящуюся образность моря («бездна / опора») Топоров объясняет близостью «морского комплекса» космогоническим мифам, назначение которых не только передать информацию-память о зачатии, но и помочь пережить ощущение собственного зачатия, как бы заново пройти путь преодоления неопределенности и обретения опоры. Океан в пьесе Андреева – символ иного, экзистенциального бытия, куда прорывается сквозь предметное бытие свободная воля человека<sup>2</sup>.

В пьесе реализуется целый ряд выделенных Топоровым мотивов «морского комплекса». Так, смертоносность океанской стихии для рыбаков обнаруживает мотив «дна моря» как средоточия смерти и ужаса. Хтонические персонификации морской стихии, воплощающие бездну смерти, оживают в молитве аббата, который в первую очередь просит Бога спасти своих прихожан «от всяких страшилищ, от морских неведомых чудовищ».

Наглядно выражен в пьесе и другой мотив «морского комплекса» – мотив «берега моря». «Океан» и «земля» у Андреева – две враждебные силы,

---

<sup>1</sup> Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 575-622.

<sup>2</sup> Ср. с мыслью Белого, который определяет сущность поворота Андреева к трагедии следующим образом: «тяжесть отчаяния перешла в легкость трагедии, боль – в анестезию» (Андрей Белый. Смерть или возрождение? // Андрей Белый. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 370).

вынужденные соседствовать и даже «примиряться». Любовь-близость Хаггарта и Мариет олицетворяет собой встречу «берега» и «моря» – не случайно этапы их близости совпадают с приливами и отливами океана. Однако близость эта оказывается призрачной, так как стихия не способна жить по земным – божеским и человеческим – законам. В споре капитана и боцмана о возможности примирения двух начал прав оказывается последний: «Оно [море – Г. Б.] у них и у нас, и это значит, что мы одинаковые», но «берег всегда против воды» (СС: 4; 364).

Очевидна в трагедии Андреева и исследованная Топоровым связь «морского комплекса» с мотивами «сна», «сновидений». Живя с рыбаками, Хаггарт, дитя моря, испытывает ощущение, что «все это – сон»; в разговоре с боцманом он выражает странное желание сломать ногу, «чтобы почувствовать боль», проснуться.

Финал трагедии – разрыв Хаггарта, уходящего на своем корабле в открытый океан (его отплытие совпадает с отливом океана), и Мариет. Для мотива берега, входящего в «морской комплекс», характерно окончание любви-близости моря трагическим расставанием-утратой, расторжением единства и связи с сушей-опорой, неумолимое влечение к морю-бездне. Лишение берегом его функции соединителя, примирителя, спасителя ставит человека перед лицом гибели.

Так, вечное и временное, хаос и гармония, жизнь и смерть в финале пьесы оказываются трагически несовместимыми. Проклинающая Хаггарта Мариет – уже знакомая в творчестве Андреева фигура: человек, не сумевший преодолеть трагической антиномичности собственного бытия и проклинающий непостижимые для него законы мироздания.

Пьеса «Океан» не имела сценической судьбы, как, впрочем, и не была признана критиками удачной. Однако некоторые современники почувствовали экзистенциальный подтекст этой «странной пьесы для чтения». Так, при всех издержках социологического подхода, критик марксистского толка М. Морозов увидел в пьесе выражение мучительных противоречий самого автора: «С кем Леонид Андреев – с ищущим Хаггартом, у которого сердце ранено, или с Марриетой? Он сам не знает, с кем он»<sup>1</sup>. И далее: «Примитивная философия пьесы – отодвигается на задний план. Перед нами трагедия поэта, бессильного оторваться от земного плана, предвосхищающего какие-то блаженные мелодии человеческого гения, покоряющая хаос вселенной, но не находящего ни малейшей точки опоры ни на море, ни на суше. В “Океане” раскрыт крах ницшеанского сверхчеловека, загубленного человеческою жалостью»<sup>2</sup>.

Созерцание неба вызывает в сознании человека образ моря (В. Топоров), а потому в контексте нашей темы важен рассказ Андреева «Полет» (1914), который сам писатель считал неким ключом к своему творчеству.

---

<sup>1</sup> Морозов М. «Океан» Леонида Андреева // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 4 (апр.). С. 145.

<sup>2</sup> Там же.

Морская образность выдерживается на протяжении всего текста. Главный герой Пушкарев не может отвести глаз от «бездонной, таинственно сияющей синевы»; картина неба перед полетом предстает как типичный морской пейзаж со всеми его атрибутами (морские бездны, флотилии судов с парусами); полет героя изображается как выход в безбрежный морской простор – сбывается его пророческий сон о том, что он не человек, а сама морская волна, разгадавшая «все таинственные смыслы жизни».

Герой Андреева вырывается в мир гармонии и обретает свободу ценой отказа от земной реальности и своей физической оболочки. Трагическое противоречие между двумя началами – конечностью и бессмертием – снимается, поскольку смерть героя в финале оказывается «новым рождением», жизнью. Мифологическое тождество жизни и смерти вытесняет трагическое, переживание которого чуждо мифу.

Связь «моря» с преодолением трагического обнаруживается и в пьесе «Тот, кто получает пощечины» (1915), в которой реальность пересотворяется в мифе. Божественная, вечная сущность Консуэллы, на трагизме образа которой настаивал Андреев, выражается в ее происхождении из моря. Тот, пытаясь «разбудить» в Консуэлле воспоминание о вечном, говорит ей: «Засни и снова проснись, Консуэлла! И, пробудившись, вспомни то время, когда с пеною морскою ты возникла из лазурного моря!.. Ты не видишь ли руки бога, дарящего миру г а р м о н и ю, свет и любовь?.. Вспомни молитву моря, Консуэлла!» (СС: 5; 338).

Гибель Консуэллы от руки Тота, как и гибель Пушкарева в «Полете», – лишь «новое рождение» («Тот» – имя бога возрождения в древнеегипетской мифологии). Консуэлла умирает, испытывая ощущение полета: «Я лечу. Я пена морская... Мне хорошо» (СС: 5; 371). Преодоление трагизма конечности и здесь оказывается связанным с «морским комплексом».

Некоторые современники ощутили автобиографический субстрат этой пьесы. Так, Ю. Соболев после бесед с автором отмечал: в этой драме «было нечто, по-видимому, автобиографическое. В судьбе клоуна “Тота”, которому налево и направо раздают пощечины и который имеет у публики такой большой успех потому только, что он уморительно корчится от этих оплеух, – в судьбе “Тота” можно было разгадать грустные раздумья Андреева о его личной писательской судьбе. Не случайно лежит на пьесе и отпечаток какой-то болезненной извращенности; опасные и извилистые ходы человеческой мысли, дерзкой и “аморальной”, отображены в психике героя. И это – тоже автобиографично...»<sup>1</sup>. Один из зрителей после знакомства с пьесой на сцене Московского драматического театра пишет: «... мне в голову пришла

<sup>1</sup> Соболев Ю. Л. Андреев. Встречи и письма (к 5-летию со дня смерти) // Художник и зритель. 1924. № 6 – 7. С. 125-126. Соболев полагает, что посвящение пьесы «Тот, кто получает пощечины» личному другу писателя, врачу С. С. Голоушеву – тоже имеет автобиографический подтекст: Голоушев вел дневник, в котором фиксировал наблюдения над психикой Андреева, «и очень многое из того, что вложено в характеристику клоуна Тота, – несомненное проявление психических переживаний самого Андреева» (Там же. С. 126).

странная, нелепая, быть может, мысль, от которой я, однако, никак не мог отделаться: да не дает ли г. Андреев своим “Тотом” ключа к пониманию последнего периода его литературной деятельности, когда из-под пера его выходили странные произведения, над которыми так потешались и которые так зло критиковали»<sup>1</sup>.

Морские образы присутствуют и в последнем романе Андреева – «Дневнике Сатаны» (1919). Как и лейтмотив «игра», «морские» лейтмотивы в нем, с одной стороны, являются типичным для романа способом преодоления фрагментарности, хаотичности жизненного материала, а с другой, воплощают авторскую картину миру. Однако если лейтмотив «игра» фиксирует трагическую сторону жизни, то лейтмотив «море» намечает пути преодоления пессимизма, выхода к гармонии.

Как справедливо пишет Н. А. Кожевникова, на основе сравнения: «как шхуна с опущенными парусами, я дремлю в полуденном зное заснувшего океана»<sup>2</sup>, – возникает сквозной образ, который проходит через весь текст романа. Добавим, что с того момента, когда в жизни героя появляется Мария, «звезда морей», он описывает свое состояние почти исключительно с помощью «морских» образов и сравнений.

Вечное и истинное бытие, от которого почувствовал себя отторгнутым Сатана в беседе с Магнусом, также описывается им как океан: «его безмолвие звучало, его мрак сиял, трепет вечной и радостной жизни плескался, как прибой, о твердый камень непроницаемой Стены...» (СС: 6; 182). Не случайно Сатане-Вандергуду кажется, что в музеях Рима пахнет морем: в его представлении именно таков должен быть запах вечности.

«Морской комплекс» в романе, как и в «Полете», включает в себя образ неба, имеющий ту же семантику «вечность, гармония», что и море: давившая героя крыша тает «под высоким звездным покровом Марии», а душа его уносится в «царство безмятежности, любви и покоя» (СС: 6; 205). Если в начале своего вочеловечивания Сатана испытывает страх во время полета на аэроплане над Римом, что-то сродни морской болезни, то позднее, когда Мария сидит с ним рядом, в мчащемся автомобиле, он открывает для себя прелесть «потери материального веса, почти полного исчезновения т е л а...» (СС: 6; 196). Преодоление страха смерти герой также мыслит в пространственно-небесных категориях: «важно м г н о в е н и е, когда перед самую смертью я вдруг почувствую себя бессмертным и стану шире жизни» (СС: 6; 190) – уже знакомый по «Полету» мотив спасения, освобождения в небе.

Важен выбор имени героини – Мария (ср.: имя героини трагедии «Океан» – Мариэт). Как отмечает Г. Бейли, среди эпитетов, которыми

---

<sup>1</sup> Цит. по: Чирва Ю. Н. Примечания // Андреев Л. Н. Драматические произведения: в 2 т. Т. 2. Л.: Искусство. Ленинград. отд-е, 1989. С. 536.

<sup>2</sup> Кожевникова Н. А. Типологические характеристики художественного текста на фоне традиций русской культуры XIX-XX вв. // Человек – Текст – Культура / Под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. Екатеринбург: Б. и., 1994. С. 202.

награждали Деву Марию, есть *stella maris*, Звезда Моря, – обращение, которому очень сложно найти какое-либо объяснение, основываясь на библейском тексте. Интересно, что, когда финикийцы переняли у египтян букву «М», она напомнила им водную рябь и получила название *Мем*, что значит «воды»<sup>1</sup>.

Итак, не ограничиваясь использованием традиционных способов «снятия» трагического, – «любовь», «творчество», «вечная жизнь», Андреев стремится к мифологизации каждого из выходов к гармонии и созданию на их базе синтетического, универсального целого. Такой мифологемой, объединяющей все три стихии, можно считать у Андреева образ «моря». С помощью образов «морского комплекса» Андреевым решается проблема соотношения трагического, конечного существования человека с вечностью, которую и олицетворяет «море» («океан», «небо»).

Пространство – один из ведущих конструктивных принципов организации андреевских текстов, их доминанта. Писатель, безусловно, был наделен необыкновенно острым ощущением *места, пространства*, что не только отражалось в его текстах, иногда весьма топографически конкретных, наполненных орловскими, московскими, петербургскими реалиями, но и выливалось в рефлексию по этому поводу в дневниках и письмах. Возможно, восприятие Андреева на пересечении «московского» и «немосковского» («петербургского», «провинциального») во многом вызвано именно этой восприимчивостью.

Литературное самоопределение писателя связано с Москвой: московской журналистикой, «Средой», общим духом и тоном московских литературных кругов реалистической ориентации рубежа XIX-XX вв. Репортажи и фельетоны Андреева периода сотрудничества в «Московском вестнике» и «Курьере», как и большая часть газетной урбанистики того времени, были своего рода оперативной ментальностью «массовой культуры», вторичной по отношению к культуре «высокой», однако и здесь уже определялся круг будущих тем, сюжетов и проблем.

Обращаясь к орловским реалиям в свой ранний, московский период, Андреев еще не свободен от литературных стереотипов в изображении провинции, однако уже в его первых рассказах очевидно стремление метафизически переосмыслить конкретику, придать ей универсальный характер. Как и в художественном мире Чехова, для Андреева «провинция» и «столица» важны не в качестве географического или культурного пространства, а в качестве неких «проекций» внутреннего мира человека – важна их субъективно-ценностная окраска. Они суть отражение человека, изоморфа его душевного состояния, и оценки того или иного *пространства / места* даются автором с точки зрения вечных ценностей: природы, любви,

---

<sup>1</sup> *Бейли Г.* Потерянный язык символов. М.: Изд-во ассоц. Духов. Единения «Золотой век», 1996. С. 202-205.

сострадания, понимания<sup>1</sup>. Среди современников Андреева подобное отсутствие традиционного для русской культуры противопоставления «столица» / «провинция» (только с мифологическим пересотворением пространства) характерно для художественного мира Ф. Сологуба (особенно в «Мелком бесе» (1907)), для которого провинциальность есть, скорее, мироощущение, мировосприятие, гротескный, фантастически страшный мир<sup>2</sup>.

Литературная репутация Андреева-беллетриста московского периода связана с восприятием начинающего писателя как бытописателя, реалиста – за исключением протоэкспрессионистских опытов, диссонирующих с общим духом его раннего творчества. Моделируя в своих ранних произведениях условное, но узнаваемое пространство, Андреев парадоксальным образом мог и оставаться в рамках реалистической традиции в изображении провинции, и привносить уже нечто новое, свое. На примере анализа нескольких рассказов «московского» периода андреевского творчества, генетически связанного с «орловским топом», очевидно, что сквозь стереотипы в изображении конфликтности «столичного» и «провинциального» уже просвечивают и своеобразная андреевская метафизика, и неповторимый стиль. Конкретность и точность, узнаваемость орловских и московских реалий в изображении Андреева парадоксально сочетаются с их трансформацией в духе эмоциональной схематизации, предвосхищающей эстетику экспрессионизма, символического или мифологического пересотворения. Именно вследствие этого сочетания творчество Андреева было воспринято современниками как актуальный синтез внепространственного / вневременного – и провинциального / национального, как феномен неповторимой эмоциональной индивидуальности.

Творчество Андреева органично вписывается в урбанистический дискурс начала века, а сам он воспринимается как *городской* писатель. Если его фельетонистика была, скорее, данью «моды» на урбанистику, а в ранних рассказах он только подступает к теме города, то «Проклятие зверя» уже отвечает его глубинным писательским стратегиям, выстраиваемым как исследование разных форм пограничного состояния. «Город» и выступает у него одним из воплощений такого пограничья. Трансформируя традиции русской классики XIX века и обнаруживая непривычное, динамичное положение между «массовым» и «высоким», между современными ему школами и направлениями, Андреев предлагает в «Проклятии зверя» новый художественный язык, который, при всей своей стилевой новизне, органично

<sup>1</sup> См. об этом: Козлов А. Е. Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: основные принципы типологии // Вестник Новосибирского государственного университета. 2013. № 1 (11). С. 100-112.

<sup>2</sup> Ерохина Т. И. Провинциальный текст и контекст романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Журнальный клуб «Интелрос»: Культурологический журнал. 2012. № 4. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskiy-zhurnal/ku4-2012/21864-provincialnyy-tekst-i-kontekst-romana-f-sologuba-melkiy-bes.html>.

вписывается в литературный контекст начала века. Рассказ можно расценивать как вклад писателя в построение новой, неклассической картины мира.

В последующий период творчества, связанный с Петербургом и Финляндией, Андреев также прибегает к московским реалиям, поскольку не может в своем восхождении к реальностям высшего порядка обойтись без эмпирического плана повествования – и топографическими «прототипами» в этом случае часто становятся Москва и Орел, подпитывающие его художественную память.

Рефлексия Андреева в письмах и на страницах дневников по поводу власти над ним пространственного начала говорит о желании уйти из-под влияния как московской, реалистически-бытописательской традиции, так и «петербургской» литературной традиции, ассоциируемой им прежде всего с символизмом. Диалог столиц «внутри» частной биографии и творчества Андреева во многом определял отношение к нему современников: на пересечении этих двух традиций и воспринимали его современные критики и мемуаристы, варьируя образ писателя как «московского» и «петербургского», т.е. уклонившегося от первоначального, реалистического пути.

Московская общительность и петербургская углубленная сосредоточенность, бескорыстный артистизм и любовь к крайностям, открытость культурным влияниям и опорное ощущение традиции, метафизичность и публицистичность – все эти полярные свойства так или иначе выявились в творчестве Андреева. Стилистическая пестрота литературного наследия писателя, «промежуточный» характер в критической рецепции были заданы, в числе прочего, и его самоопределением в культурном диалоге двух столиц. Метафизичность позднего Андреева, причастность к проблематике и тематике «петербургского текста» имели глубинную, диалектическую связь с ранним периодом его творчества, позволившим увидеть Петербург «взглядом из Москвы» / «провинции»<sup>1</sup>. Мемуары современников, письма и дневники самого писателя, отражающие рефлексии на эту тему, – реализация основных смысловых признаков «московского» и «петербургского» в их различных оппозициях: органичности, традиционности, бытописательства, реализма – и умышленности, философичности, схематичности, новаторства. Приобщение к диалогу двух столиц стало в жизни писателя стратегией духовного развития и сформировало особый тип культурного сознания. Восприятие творчества Андреева как феномена «промежуточной» природы во многом

---

<sup>1</sup> См. об этом у Ю. М. Лотмана: «Особенность “петербургской мифологии”, в частности, заключается в том, что ощущение петербургской специфики входит в ее самосознание, т.е. что она подразумевает наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя. Это может быть “взгляд из Европы” или “взгляд из России” (= “взгляд из Москвы”). Однако постоянным остается то, что культура конструирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя» (*Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 664. 1984. С. 37*).

обусловлено присутствием в его литературной судьбе и литературной репутации и «московского», и «петербургского» начал.

Творчество Андреева, трансформируя традиции русской классики XIX века и обнаруживая непривычное, динамичное положение между «массовым» и «высоким», между современными ему школами и направлениями, не только предлагает новый художественный язык, но и конституирует новое пространство, связанное с его жизнетворческим актом ухода из города. Хотя «петербургский текст», с его «бытийственным вектором» и метафизическим «выходом за свои собственные пределы»<sup>1</sup>, как нельзя более соответствовал бы поэтике Андреева, он предпочел третий путь, вероятно, потому, что «петербургский текст» для него был литературной традицией, связанной с именами Гоголя, Достоевского. Его же стратегия – жизнетворческий, неоромантический по своей природе акт ухода из города на природу, в реальности обставленный как обустройство жизни в собственном доме на Черной речке в Финляндии. Артистический жест пересотворения прозы жизни в духе романтизма, «самосочиненность» (словечко Достоевского) поведения становятся семиотичными и обнаруживают в писателе глубинное, типологическое родство с художественной системой модернизма хотя бы в ее символистском изводе.

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

#### **1.4. Жизнестроительная практика модерна (дневники писателя, дом на Черной речке)**

Эго-литература (дневники, мемуары, эпистолярный) – объект интереса на перекрестке самых разных областей гуманитарного знания<sup>2</sup>. Дневник писателя, прежде воспринимаемый как материал для информации историко-литературного характера, биографии автора и комментариев к его произведениям и «творческим замыслам», стал читаться в иных модусах: как творческая лаборатория художника, как проявление жизнетворчества (у В. Я.

---

<sup>1</sup> Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 259.

<sup>2</sup> Отметим периодическую конференцию «Маргиналии 2008: периферия культуры и границы текста» (Юрьев-Польский (2008); Каргополь (2010), Касимов (2012); международный проект и конференции в его рамках «Эго-документ и литература» (Варшава, 2006-2011).

Брюсова и постсимволистов), как художественное произведение, наконец (у З. Н. Гиппиус)<sup>1</sup>. В дневниках Леонида Андреева обнаруживается, помимо перечисленных, еще одна стратегия – психотерапевтическая<sup>2</sup>, или сублимационная. Сразу оговорим, что последний термин употреблен не в узком, фрейдистском значении, а в расширительном – как трансформация в социально приемлемых целях травмирующих желаний. Такая – психотерапевтическая, или сублимационная – стратегия проявилась еще в ранних дневниках будущего писателя, парадоксально напоминающих технологии и практики, предлагаемые современной прикладной психологией – например, ведение «структурированного дневника» по методу американского психолога Айры Прогоффа<sup>3</sup>.

Именно с такой психотерапией мы и встречаемся в дневниках Леонида Андреева: писатель прибегает к творчеству как к механизму психологической подстройки, причем именно в ситуациях глубоко личных, интимных (как правило, связанных с неразделенной любовью, потерей возлюбленной, неудачами в личной сфере жизни). Еще один термин, зародившийся в античности, пожалуй, поможет нам описать природу дневниковых записей Андреева и механизм взаимодействия автора со своими записями – катарсис.

Интересно, что уже в античной литературе среди разнообразных толкований катарсиса: психологического, религиозно-экстатического, этического, эстетического, – встречается и медицинское, однако вновь актуальным, как в теоретическом, так и прикладном аспектах, оно станет только в XIX веке, когда венские врачи Й. Бройер (1842 – 1925) и З. Фрейд (1856 – 1939) откроют новый метод психотерапии – катарсический («Исследования истерии» (1895)). Катарсическая терапия не была привязана ни к каким-либо особым аффектам (страх, сострадание), ни к трагедии как таковой – она была обращена ко всему разнообразию жизненных эмоций человека и к искусству вообще. Она «вплетала понятие катарсиса непосредственно в процесс совершающейся личной жизни»<sup>4</sup>. Впрочем, и в дальнейших исследованиях Фрейда, уже в русле психоанализа, ощутимо представление о творчестве как о самоосвобождении, усмирении личных неудовлетворенных желаний. Искусство, по Фрейду, как бы промежуточная

---

<sup>1</sup> Богомолов Н. А. Дневники в русской культуре начала XX века // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Изд-во «Водолей», 1999. С. 204-205.

<sup>2</sup> Михеев М. предлагает для наименования сходной функции дневника термин «релаксационно-терапевтическая» (Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX). М.: Водолей-Publishers, 2007).

<sup>3</sup> См., например: Кутузова Д. А. Ведение «структурированного дневника» по методу Айры Прогоффа // Московский психотерапевтический журнал. 2009. № 1. С. 126-140.

<sup>4</sup> Беляев М. Катарсическая предыстория психоанализа // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007. С. 58.

область между миром фантазии, в котором исполняются все мечты и желания, и порождающей их жизненной реальностью, где они неисполнимы<sup>1</sup>.

Дневник в жизни Леонида Андреева играет роль своего рода «заместителя» творчества, фигурируя в юношеские годы и в начале писательского пути – а затем в последние годы, отмеченные спадом творческой и издательской активности. Однако и в мотивации ведения дневника, и в самом контенте ранних и поздних записей обнаруживается некая существенная разница. Главный импульс ведения Андреевым ранних записей (1897 – 1901) – компенсационный механизм, позволяющий осмыслить и «сгладить» неудачи на любовном фронте. Как честно предупреждает сам автор, «в отношении содержания Дневник очень однообразен»: «Главная его тема – любовь во всех возможных видах и формах»<sup>2</sup>.

В самом деле, основные «объекты» записей – четыре героини, второстепенные «объекты» – еще десять или больше особ, и весь дневниковый дискурс в целом – летопись событий личной жизни, своеобразная интимная «психохроника»<sup>3</sup>. «Материальная» сторона бытия автора принципиально остается «за бортом», лишь периферийно прорываясь на страницы дневника: «Не люблю я в дневнике говорить о гроше и всяческой прозе жизни, – и всегда оставляю ее за кулисами – догадывайся, читатель, о тех веревках и трапах, которые заставляют героя то взлетать к небу, то проваливаться в тартары»<sup>4</sup>.

С началом профессиональной литературской деятельности (добавим: и женитьбой на одной из героинь Дневника – А. М. Велигорской) и появлением настоящего Читателя потребность в дневниках у Андреева отпадает, и вновь он начинает вести записи только в последние годы жизни в своей вынужденной эмиграции в Финляндии. Поздний его дневник (1914 – 1919) – скорее, не психохроника, а психомемуары, редкий по беспощадности самоанализа и оценок эго-документ, своего рода постскриптум творчества, – стоит в одном ряду с такими «кризисными», запечатлевшими слом эпох дневниками той поры, как «Окаянные дни» (1918 – 1920) И. А. Бунина.

Остановимся на раннем Дневнике Андреева. Если пытаться определить функционально-семантический тип высказывания, реализованный в нем, то его можно расценить как своеобразный психологический аутотренинг. Плюс конструирование собственной идентичности, весьма смутной у выпускника университета, пока не выбравшего дело жизни и переживающего тяжелый период самоопределения. В акте письма, в диалоге с самим собой можно

---

<sup>1</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 129.

<sup>2</sup> Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. / Подготовка текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), составл., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 41.

<sup>3</sup> Козьменко М. В. Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. С. 5.

<sup>4</sup> Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. С. 109.

усмотреть и реализацию «техники себя», о которой пишет М. Фуко<sup>1</sup>, и «технологии скриптизации» (К. С. Пигров)<sup>2</sup>. В то же время частное пространство дневника на всем протяжении и на разных уровнях находится в напряженном диалоге с публичным: с доминантными идеологическими дискурсами («параллельная» реальность университетского, а потом судебного и журналистского миров; внутренняя полемика с семейным укладом Велигорских, воспринимаемого Андреевым как самодовольно-буржуазного), литературной романной моделью (об этом ниже), репрезентациями «ты» (дневник периодически дается избранным «объектам» для чтения). Самоидентификация именно предполагает и центростремительное, вовнутрь, и центробежное, вовне, движение.

Не только автор *ведет* дневник, но и *дневник ведет его*. Можно согласиться с А. Зализняк, утверждающей, что идеальный читатель дневника – это его автор<sup>3</sup>. Андреевский дневник – явление такого рода: на протяжении всей жизни автор постоянно обращается к своему дневнику, в результате чего дневниковая ткань пронизана «приписками» и «постприписками» – автокомментарием задним числом. Устремленный в будущее, текст дневника болезненно темпорален, и в хронотоп его периодически врываются позднейшие события и пояснения к событиям прошедшим. Ощущая свой Дневник как нарратив и чувствуя потребность логически завершить его, в финале Андреев лаконично перечисляет события за несколько лет, с 1901 по 1907 год, уже после смерти жены («... женился на Шурочке... родился сын... бросил пить... Шурочка умерла... стал пить... несчастлив»<sup>4</sup>).

На протяжении всего своего Дневника 1897-1901 гг. Андреев апеллирует к Читателю (образчик – приведенная выше цитата о пренебрежении «прозой жизни»). Уже на первой странице автор дневника выделяет три его субстантива: себя («автора»), «друга» (собственно дневник), и третьего – «читателя». Перечисляя возможных претендентов на последнюю роль, Андреев упоминает и о своих возлюбленных, и о своих друзьях и приятелях (записи действительно предоставляются им для чтения), и о непрошенных читателях (чаще всего это мать), но Главного Читателя он пока определить затрудняется и откладывает до будущего «принципиальное решение вопроса»<sup>5</sup>. Таким образом, уже здесь моделируется образ вероятного читателя, в постоянных обращениях к которому на страницах дневника ощутима не только дань литературной условности или даже легкой пародийности по отношению к ней, но и настоятельное желание в самом деле обрести понимающего собеседника.

---

<sup>1</sup> Фуко М. Забота о себе. История сексуальности. Т. 3. Киев: Дух и литера; Грунт; М.: Рефл-бук, 1998.

<sup>2</sup> Пигров К. С. Забота о своей духовности, или техника скриптизации индивидуальной жизни // Vita Cogitans: Альманах молодых философов. Вып. 4. СПб., 2004. С. 75-107.

<sup>3</sup> Зализняк А. Дневник: к определению жанра // НЛО. 2010. № 106. С. 162-181.

<sup>4</sup> Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. С. 218.

<sup>5</sup> Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. С. 39.

Это «будущее» настало скорее, чем ожидал автор: уже в 1898 году он становится восходящей литературной звездой, затем писателем с громким именем – и вместе с признанием, успехом и тиражами получает не просто читателя, а огромную всероссийскую аудиторию. Однако и в эти годы успеха свою кровную связь с читателем Андреев продолжает ощущать как экзистенциальную писательскую проблему, и его дневники и письма полны рассуждений о взаимоотношениях с читателем – можно сказать, что динамика этих взаимоотношений, своего рода «роман с читателем», определяет самочувствие писателя.

Когда же аудитория уменьшается, а пик популярности остается позади, опять появляется потребность в аутотренинге-дневнике, на первых же страницах которого Андреев рефлексировал на тему «я и читатель»: «Думать еще можно, но писать, тратить труд и напряжение, искать слова для себя – это так же скучно, как самому накапывать себе ежедневно 20 капель лекарства. Меня всегда удивляло, как мог Толстой до конца своей жизни так любить себя, чтобы вести дневник и отмечать мелочи души» (S. O. S.: 26).

Похоже, автор «финского дневника» ощущает эрзац-природу своих записей и, выражая сомнение в возможности выразить себя «на общем языке» (о «моем» можно говорить только на особом шифре), замечает: «В написанном мною доселе дневника еще нет и в помине. Будет ли – не знаю» (S. O. S.: 95). Последняя запись примечательна. Во-первых, из нее явствует, что сам пишущий осознает природу своих поздних записей отнюдь не как дневниковую – и тогда, возможно, настоящим дневником были ранние записи? Во-вторых, важно недоверие автора к традиционному способу выражения своего эго.

Если воспользоваться терминологией, предложенной Т. В. Радзиевской, то все дневниковые записи Андреева можно охарактеризовать как дескриптивные, т.е. подчеркнуто коммуникативные, максимально артикулированные – в отличие от топикальных дневников, зашифрованных, хранящих на себе следы внутренней речи автора и понятных, по большей части, только ему самому<sup>1</sup>.

Что касается ранних записей, то в них автор, похоже, реализует привычные компетенции читателя беллетристики своего времени. Согласно Радзиевской, дескриптивный стиль значительно более индивидуален, чем топикальный, и зависит от речевых навыков, вкусов его автора и коммуникативного опыта. И если топикальный стиль связан с интенцией зафиксировать событийное наполнение дня, то дескриптивный формируется тогда, когда автор заинтересован<sup>2</sup> исключительно в самореализации, выговаривании и освобождении от своего аффективного багажа<sup>3</sup>. Это своего

---

<sup>1</sup> Радзиевская Т. В. Некоторые наблюдения над функционально-семантическими и стилистическими особенностями дневников // Стил. Белград. 2004. С. 221–233.

<sup>2</sup> Там же. С. 231.

<sup>3</sup> Там же. С. 230.

рода автокоммуникация, или особое проявление эмотивной коммуникации<sup>1</sup>. Все сказанное в полной мере применимо к ранним дневникам Андреева.

Обращает на себя внимание традиционность и даже некая старомодность стиля ранних дневниковых записей Андреева (многословие, риторичность и пр.). В этом смысле постоянную апелляцию к читателю можно расценить как моделирование восходящей к литературной романной традиции ситуации с участием «читателя» и «героя» (он же – исповедующийся «автор»). Похоже, здесь обнаруживает себя игровая стратегия, выросшая из практики сложившейся к тому времени публичности жанра дневника<sup>2</sup>. Однако в «случае Андреева» факт нацеленности на читателя особенно значим, поскольку выдает и его бессознательную установку на создание художественно-эстетического эффекта, и на дремлющие писательские амбиции, уже заявляющие о себе и в реальности (начинают выходить в свет его первые рассказы). Как замечает М. В. Козьменко, «романное “остранение” в дневнике имело во многом катарсическую функцию»<sup>3</sup>.

Интересным свидетельством игровой поэтики можно счесть и такие «эксперименты» в одном из ранних, еще гимназических дневников Андреева, как графические изображения воздействия выпитой водки на качество текста: он объясняет читателю, что каждая новая рюмка, выпитая им, будет отмечаться красной строкой<sup>4</sup>. Приведенные наблюдения над стилем андреевских дневников – аргументы в пользу дискурсивной природы дневникового текста.

Как справедливо пишет в статье-предисловии к ранним дневникам Андреева (1890-е годы) составитель книги и ее комментатор, они стали своего рода протоформой поэтики будущего писателя и аккумулятором его творческой активности. Совершенно справедливо и замечание о том, что «дневник-роман Андреева, являясь источником сюжетов и образов для раннего творчества писателя, одновременно существенно воздействовал на формирование поэтики писателя»<sup>5</sup>. В числе произведений, генетически связанных с дневниками, исследователь упоминает «Красный смех» (1905) и «Мои записки» (1908), однако добавим, что взвинченность, исповедальность, предельный субъективизм андреевской прозы, и не только ранней, также восходят к дневниковой стилистике. Использование дневниковой формы

---

<sup>1</sup> Там же. С. 225.

<sup>2</sup> См. об этом: *Булдакова Ю. В.* Приемы игровой поэтики в структуре дневникового текста: Международная конференция «Маргиналии 2010: границы культуры и текста». Каргополь, 25–26 сентября 2010 г. Тезисы докладов. URL: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/marginalii-2010/thesis.htm>.

<sup>3</sup> *Козьменко М. В.* Дневник-роман Леонида Андреева // *Андреев Л. Н.* Дневник. 1897-1901 гг. С. 10.

<sup>4</sup> *Андреев Л.* Дневник 1891-1892 гг. / Публ. Н. П. Генераловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 г. СПб., 1994. С. 132-133.

<sup>5</sup> *Козьменко М. В.* Дневник-роман Леонида Андреева // *Андреев Л. Н.* Дневник. 1897-1901 гг. С. 34.

(или повествования от первого лица) часто приводило Андреева к творческим удачам, если вспомнить такие его произведения, как «Мысль», «Красный смех», «Мои записки», «Проклятие зверя», «Дневник Сатаны». Можно сказать, что из ранних дневников Андреева и вышло все его творчество. Правда, для Андреева курс на автобиографизацию литературного пространства не стал кардинальной литературной стратегией и основой для мифотворчества, как для некоторых его современников, но оказал заметное влияние и на сюжетику, и на поэтику.

В качестве аргумента приведем один из пассажей Дневника (1897), напоминающий дайджест излюбленных идей и тем Андреева: жестокой жизни, рока, бессмысленности обращений к Богу, социальной несправедливости, но и несостоятельности социального протеста, неискоренимости надежды. Поражает частотность употребления «леонидандреевских концептов» в таком небольшом фрагменте.

*«Таков смысл этой жизни. Как беспощадно жестока, как насмешливо бессмысленна, иронически нелепа, бесконечно гнусна эта милая жизнь [выделения курсивом здесь и далее в этой цитате наши – Г. Б.]. <...>*

У тебя вырвут сердце, с улыбкой отнимут жизнь, медленно сожгут на тихом огне, – и тебя же оплюют, неудачника, дурака, попавшего под *колесо жизни*, вместо того, чтобы беспечно кататься в ее экипаже. <...>

А *Бог?* Посмотри, сколько церквей, сколько икон, сколько попов. Подавай прошение в любую с приложением двухкопеечной свечки – там разберут.

Возмущаются у нас деспотизмом, с криком указывают на жертв бесправия, – дурачье! Вот кто деспот, вот кто наш враг, *наш убийца – жизнь проклятая. Как обессилен, как жалок человек!*

...Смущает меня *безумная надежда*. <...> Вопреки всему, – *я верю, со слезами верю в невозможное*»<sup>1</sup>.

Разумеется, всякое творчество по самой своей природе нацелено на достижение катарсиса, но в писательской практике Андреева мы обнаружим несколько произведений, как будто специально демонстрирующих целительное влияние искусства – целительное прежде всего для самого автора. Назовем в качестве такого «терапевтического» произведения рассказ «Проклятие зверя» – сквозь весь этот текст проходит рефрен обращения к возлюбленной, имеющий глубоко личностные трагические коннотации. Жена Андреева, А. М. Велигорская, скончалась в конце 1906 г. после родов в Берлине, который и становится местом действия в рассказе – хотя и обобщенном, но вполне узнаваемом; ей же посвящен рассказ. «“Проклятие зверя” – какая-то душевная замазка, чтобы не так дуло в щели» (ЛН-72: 302), – комментирует Андреев свой рассказ в письме от 11 февраля 1908 г. к Горькому. В этом же письме читаем: «От старого я отошел, а к новому дороги не знаю. <...> Несомненно только одно, что от отрицания жизни я как-то резко поворачиваю сейчас к утверждению ее. И если прежде я думал,

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. С. 56-57.

что существует только смерть, то теперь начинаю догадываться, что есть только жизнь» (ЛН-72: 303-304). По своей стилистике, восходящей к дневниковым записям, рассказ «Проклятие зверя», предельно субъективный и личностный, наиболее близок к экспрессионистской прозе.

Подобное «медитирование», духовное обнажение, «проговаривание» личного в «письме» – не единственный случай в творчестве Андреева. В течение очень тяжелого для писателя 1907 года он вновь прибегает к «терапии» словом – об этом свидетельствуют опубликованные Р. Дэвисом и М. Козьменко два ранее неизвестных андреевских этюда, напоминающие по жанру лирические медитации или письма: «День первый» и «Долг и любовь», – в них, по словам издателей, «моменты экзистенциальной обнаженности подчас заслоняют <...> меру художественности»<sup>1</sup>.

Как видим, психотерапевтический (сублимационный) эффект некоторых андреевских произведений того же порядка, что и его «дневниковый аутотренинг».

Подобные наблюдения можно сделать и над поздними дневниками, значительно более зрелыми в художественном отношении – и по стилю, и по охвату жизненных впечатлений. Духовная и творческая эволюция не проходит бесследно для самого пишущего, и мы находим здесь примечательную запись: «Меня радует еще одно: с каждым днем я все менее пишу и все более говорю в дневнике, т.е. перестаю гоняться за изысканным литературным изложением, которое, как я убедился, только обесцвечивает и затемняет всякую оригинальную мысль, и на бумаге передаю мысль так же, как я передал бы ее и в разговоре» (S. O. S.: С. 11).

Наконец, дневники Андреева можно рассматривать и как некую житнетворческую программу (подобно дневникам В. Я. Брюсова в жизни поэта<sup>2</sup>). В самом деле, Дневник становится программой жизни для будущего писателя. Приведем цитату из ранних записей (Андрееву 19): «Итак, я хочу быть известным, хочу приобрести славу, хочу, чтобы мне удивлялись, чтоб преклонялись перед моим умом и талантом. Я говорю про ум и про известные убеждения, благодаря которым я могу почестся истинным сыном своего века. Я хочу написать такую вещь, которая собрала бы воедино и оформила те неясные стремления, те полу<о>сознанные мысли и чувства, которые составляют удел настоящего поколения. Я хочу, чтоб в моем сочинении отразилась вся многовековая культура человечества, вся современная социальная, моральная и интеллектуальная жизнь современного человечества. Я хочу на основании тысячелетнего опыта человечества, на основании самосознания, на основании науки показать человеку, что ни он сам, ни жизнь его – ничего не стоит. Я хочу показать, что на свете нет истины, нет счастья, основанного на истине, нет свободы, нет равенства, – нет и не будет. Я хочу показать, что вся жизнь человека – с начала до конца –

---

<sup>1</sup> Дэвис Р., Козьменко М. Два неизвестных этюда Леонида Андреева // Memento vivere: Сборник памяти Л. Н. Ивановой. СПб.: Наука, 2009. С. 319.

<sup>2</sup> Богомолов Н. А. Дневники в русской культуре начала XX века.

есть сплошной бессмысленный самообман, нечто чудовищное, понять которое – значит убить себя. Я хочу показать, как несчастен человек, как до смешного глупо его устройство, как смешны и жалки его стремления к истине, к идеалу, к счастью. Я хочу показать несостоятельность тех фикций, которыми человечество до сих пор поддерживало себя: Бог, нравственность, загробная жизнь, бессмертие души, общечеловеческое счастье и т.д. Я хочу показать, что одна только смерть дает и счастье, и равенство, и свободу, что только в смерти и истина, и справедливость, что вечно одно только “не быть” и все в мире сводится к одному, и это одно, вечное, незыблемое есть смерть»<sup>1</sup>.

За год до смерти возвращаясь к этой записи, Андреев констатирует в позднем дневнике (запись от 29 (16 апреля) 1918 года), что все запланированное было осуществлено, и сам удивляется полноте воплощения своих юношеских мечтаний: «Как мог мальчишка так крепко сложиться, так ясно, хоть и наивно, начертать свой путь? Страшное некогда имя Леонида Андреева было осуществлением этой ребяческой мечты» (S. O. S.: 63).

Итак, суммируем все сказанное о дневниках в жизни и творчестве Андреева.

Ранние дневниковые записи Андреева имеют психотерапевтическую природу, парадоксально напоминая технологии и практики, предлагаемые современной прикладной психологией. Они и способ сублимации – в широком смысле, и катарсическая терапия, и способ конструирования собственной идентичности. В подтверждение мысли о дискурсивности дневникового текста, они связаны с эстетическим и коммуникативным опытом автора – и одновременно выявляют его писательские потенции: их можно расценить как творческую лабораторию писателя, в которой вызревают сюжеты, мотивы, образы, стилевая манера. Они своего рода и субститут, и субстрат его творчества.

Исповедальный автобиографизм некоторых произведений Андреева, в частности, его рассказа «Проклятие зверя», генетически связанного с дневниками, – примета эпохи модерна, когда «эгодокумент» претендует на статус явления искусства. Эстетические интенции писателя, таким образом, имеют в контексте культуры начала XX века еще одно обоснование, связанное с ключевой для эпохи модерна идеей становления. В то же время дневники Андреева можно расценивать как жизнотворческую практику, выдающую в нем человека модерна. В этих записях – а затем и в прозе и драматургии писателя – формируется новый «антропологический проект» времени, новая эстетика обращения к сфере опыта, превосходящего вербальное, ставящего в особые отношения с событием мира, и эта эстетика – непревзойденный инструмент самопознания как для автора, так и для читателя.

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Козьменко М. В.* Ранние рассказы Леонида Андреева (ПСС: 1; 696).

Второй жизнетворческой практикой Андреева стал его опыт домостроительства.

«Дом» как объект мечты встречается уже в раннем творчестве Андреева – в частности, в одном из его рассказов, еще привязанных к орловским воспоминаниям, – «У окна» (1899). Действие в нем происходит на провинциальной, слободской улице, а главный герой наделен родственным, семейным именем-отчеством: Андреем Николаевичем звали одного из родных братьев Андреева, по психотипу же «Сусли-Мысли» (таково прозвище героя) близок другому брату писателя – Всеволоду Николаевичу, которого домашние звали «Сусли», «Суслий»<sup>1</sup>. Красивый барский «дом напротив» для героя, мелкого чиновника, коллежского регистратора, воплощает иную, лучшую жизнь, в которой все «красиво, уютно и чисто»: «Смеющиеся красивые люди неслышно скользят по паркетным полам, тонут ногой в пушистых коврах и свободно раскидываются на мягкой мебели, принимающей форму тела» (СС: 1; 104).

Герой рассказа, маленький чиновник, из своего угла наблюдает чужую, пугающую его жизнь. «Дом напротив» и его хозяева воплощают для героя то, чего он боится – «странную и ужасную» жизнь, «в которой так много всего неожиданного и непонятного» (СС: 1; 114). Столь же ужасной и невозможной представлялась ему несколько лет назад его женитьба, сопряженная с неизбежным в этом случае собственным активным «домостроительством». «Дом напротив», подобно фантомному видению, и ужасает, и зачаровывает героя рассказа. Положение героя «у окна» символически выражает искусственное, «футлярное» бытие, подмену истинной жизни соглядатайством. Позиция «у окна» – синоним отсутствия собственного дома.

Освоенная русской литературой история «маленького человека», побоявшегося жениться, в ближайшей ретроспективе узнаваемая как еще одна вариация на чеховскую тему «футлярной» жизни, в этом раннем рассказе уже осложнена специфически «андреевскими» концептами: «ужас жизни», «зияющая бездна времени», «мысль». Само существование роскошного дома на улице, где царит дикий слободской дух с драками, пьянством и нищетой, весьма сомнительно – здесь, скорее, в духе андреевской поэтики, явлен образ нереалистической природы, Дом как символ. Установленная на крыше «дома напротив» арфа, из которой ветер исторгает жалобные и печальные звуки, также образ сложной, пограничной природы: причуда барина, хозяина «дома напротив», переосмысливается как символ хрупкости, непрочности счастья на бренной земле.

Как справедливо было отмечено В. И. Беззубовым и Л. С. Карлик, переключение из конкретного бытового плана в план бытийный и космический, вообще характерное для художественного метода Андреева, очень определенно проявляется именно в создаваемой им пространственной

---

<sup>1</sup> Чуваков В. Н. Комментарии (ПСС: 1; 736).

модели мира<sup>1</sup>. В противоположность освещенному, распахнутому окнами на улицу «дому напротив» съемная комната героя рассказа подобна могиле, и это уподобление, подкрепляемое сравнением самоуспокоительных мыслей героя с «последним гвоздем, который вбил он в крышку своего гроба», дополняется образом наглухо закрываемых им ставней.

Если же учесть, что в год написания рассказа «У окна» Андреев жил тяжелой, и в материальном, и в личном планах, жизнью, скитался по чужим углам и мечтал о женитьбе, то владелец богатого «дома напротив», «красивый, высокий брюнет», зачем-то установивший арфу на крыше своего дома, – некое художественное предвосхищение судьбы героя «Жизни Человека» (1906), с которым, как известно, позднее современники ассоциировали уже самого писателя.

В 1908 году на Карельском перешейке около финской деревушки Ваммельсуу, недалеко от Петербурга (станция Райвола, ныне Роцино), вырос двухэтажный деревянный дом в стиле «северный модерн». Дом принадлежал Леониду Андрееву (он сам называл его «вилла Аванс», поскольку на постройку пошли деньги, взятые у издателя авансом), а заказ выполнил начинающий архитектор А. А. Оль (1883-1958), к тому времени уже имевший опыт работы в мастерской финских архитекторов Э. Сааринена и А. Линдгрена, а затем – у знаменитого Ф. И. Лидваля. Как известно, архитектурный северный модерн в его финской версии был близким родственником русского модерна, тяготев к национальному романтизму, стилизации средневековой и народной традиций, синтезу с изобразительным и декоративно-прикладным искусствами<sup>2</sup>.

Модерн стал долгожданным «большим стилем», пришедшим на рубеже XIX-XX веков в искусство уставшей от «бесстилья» Европы. Несмотря на многочисленные национальные оттенки, модерн имел общий инвариант и достаточно определенный «букет» приемов и форм, концептов и принципов: эклектизму он противопоставил идею синтеза, рационализму – идею неоромантизма, искусственности – стремление к натуральности, канонизированности – свободу творческих решений. Акцентируя внимание на стилевых новациях, он в то же время диктовал новую концептуальность в освоении пространства: возрождал утраченную в эпоху эклектики пластичность сооружений, смело сочетал различные объемы.

Модерн вызвал к жизни моду на *дом-особняк*, ставший теперь центром мира человеческой повседневности и концентрированным воплощением актуального мирообраза. «Такой дом предстает как законченное

---

<sup>1</sup> Беззубов В. И., Карлик Л. С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898-1904 гг. // Уч. зап. Тартус. ун-та. Труды по рус. и слав. филологии. Вып. 491. Тарту, 1979. С. 61.

<sup>2</sup> Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб.: Стройиздат, 1992. С. 79, 83.

произведение искусства, как целостный художественный организм»<sup>1</sup>, в то же время отражая вкусы, привычки, ценности хозяев. Именно модерн с его поисками гармонизации жизненного пространства предложил особый жанр – «дом художника», история которого восходит к «Красному дому» У. Морриса (1860, архитектор Ф. Уэббл, Бексли-Хис (ныне часть Лондона)), идеальному ансамблю, эстетически соразмерному и продуманному – начиная со стен и кончая платьями хозяйки дома<sup>2</sup>.

Отчасти именно благодаря Моррису архитектура и интерьер дома стали восприниматься как нечто единое, отошли в прошлое помпезность и буржуазность дизайна – и, наоборот, вошли в моду рукотворная функциональность и простота. Оставляя в стороне специфическую «английскость» стиля Морриса, заметим, что ему также принадлежит заслуга в создании моды на соразмерность вещи и ее окружения – эргономичность, если переходить на современный язык.

Одним из предшественников русского модерна стал скандинавский модерн в его финской версии (Э. Сааринен, Г. Гизеллиус, А. Линдгрэн, Л. Сонк), основными чертами которого считаются применение грубо околотовой каменной облицовки стен и цоколей, упрощенные объемы, тяжеловесные пропорции зданий, а в загородных постройках – использование бревенчатого сруба<sup>3</sup>.

Дом Андреева проектируется Олем под свежим впечатлением от виллы в Виттреске (архитекторы Э. Сааринен, Г. Гизеллиус, А. Линдгрэн) – их общего дома, построенного в 1902 году недалеко от Гельсингфорса. В гармоничном слиянии дома с рельефом местности, в его свободной планировке, в использовании строительного материала как средства художественной выразительности, без декоративной обработки и орнаментальных элементов, проявились лучшие черты финской национальной романтической архитектуры. Оль бывал на этой вилле – недаром он поместил фотографии и здания, и его интерьеров в свой рабочий альбом, рядом с собственными эскизами мебели для дачи Андреева.

Поставленный на открытой площадке, недалеко от крутого берега Черной речки, дом Андреева был рассчитан на обозрение со всех сторон. Он не имел главного фасада в традиционном понимании, и восприятие его предполагало смену ракурсов. Художественного эффекта архитектор достиг

---

<sup>1</sup> *Коняхина И. В.* Русская художественная культура рубежа веков и мир человеческой повседневности // *Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений Вып. 1 / Сост. В. В. Абашев.* Пермь: Изд-во «Арабеск», 1993. С. 76.

<sup>2</sup> Актуальность для европейской архитектуры темы загородного дома-особняка, живописно вписывающегося в ландшафт, проявилась, в частности, в итогах конкурса проектов «Дома для любителей искусства» в Дармштадте (1901): высшими наградами были отмечены проекты Бейли Скотта и Макинтоша, сочетавшие в себе виртуозную неоромантическую стилизацию в духе шотландской средневековой традиции (т.н. «баронский стиль») с простотой и аскетизмом (*Горюнов В. С., Тубли М. П.* Архитектура эпохи модерна. С. 86).

<sup>3</sup> Там же. С. 79.

только средствами архитектуры, без использования декоративных элементов: варьированием различных объемов, фактуры и цвета (темные бревна – белые окна с мелкой расстекловкой – красная черепица). Лаконичный, несколько громоздкий, динамичный силуэт дачи с башней (осмотр ее стал ритуалом для гостей) органично вписывался в неяркий пейзаж Карельского перешейка, создавая художественно цельный образ. В доме соединялись органичность и умышленность, уединенность положения и гармоничность с природой, нарочитая простота и изысканность. Андреев мог гордиться эффектом, который производил его дом на жителей местных деревень: финны называли его Пирулиной – «замком дьявола».

Характерный для Севера внешний облик виллы гармонировал не только с ландшафтом, но и с внутренней организацией дома – так заявлял о себе важный для модерна принцип проектирования «изнутри наружу» (интерьер задает тон внешнему, гармонирует с ним). Оля исходил в планировке из принципа целесообразности, расчленяя пространство, выделяя отдельные его части (самая главная – холл с диванной, приподнятой на несколько ступеней), «обнажая» конструкции, подчеркивая функциональность. Внутреннее и внешнее пространства сообщались: через примыкающую просторную террасу холл открывался в сад, а внутренняя лестница соединяла его с помещениями второго этажа.

Андреев не был тем «клиентом», который «заказал» проект и стал дожидаться результата. Судя по письмам Андреева к Олю (а тот скоро станет и членом семьи Андреева, женившись на его сестре Римме)<sup>1</sup>, он напрямую руководит постройкой дома и организацией пространства в нем: оговаривает высоту потолков, настаивает на необходимости балок и лестницы, общего духа массивности и функциональности, занавесов, декоративного сада, крокетной площадки и даже флага на башне<sup>2</sup>.

Автор самого подробного описания дома, В. Беклемишева отмечает тонкий художественный вкус и изобретательность А. Оля, проявленных в сочетании «требований жизни и вкуса Леонида Андреева с тем, что хотелось ему выявить самому как художнику»<sup>3</sup>. Мемуаристка воспринимает интерьер дома как художественную целостность: «В каждой мелочи: в сочетании цветов на изразцах печки, в инкрустированном белом венчике на проморенном грушевом дереве видна тщательная забота художника подобрать и подогнать все под какой-то своеобразный стиль»<sup>4</sup>. Хотя сам стиль дома Беклемишева не называет «модерном» (термин еще не был в ходу), определяя его как «причудливое сочетание» «влияния северного зодчества» со «стремлением к классике», ее впечатления очевидным образом

<sup>1</sup> См. о взаимоотношениях Андреева и Оля: *Соболева Н. И.* Леонид Андреев и Андрей Оля // *Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы междунаро. научн. конф., посвящ. 135-летию со дня рождения писателя.* Орел: ПФ «Картуш», 2006. С. 179-182.

<sup>2</sup> См. письма Л. Н. Андреева А. А. Олю (ИРЛИ. Р. I. Оп. 1. № 170).

<sup>3</sup> *Беклемишева В.* Воспоминания о Л. Андрееве // *Реквием.* С. 201.

<sup>4</sup> Там же.

подтверждают «модерновость» дизайнерских стратегий хозяина дома. Б. Зайцев пишет точнее: «Дача построена и отделана в стиле северного модерна, с крутой крышей, с балками под потолком, с мебелью по рисункам немецких выставок»<sup>1</sup>.

Главное помещение на втором этаже – огромный кабинет Андреева, размеры, отделка и меблировка которого отражали личный вкус писателя. Выразительность интерьера рабочего кабинета достигалась предельной обнаженностью конструкций: трапециевидными балками мореного дуба на беленом потолке, гармонирующими с массивными формами камина, огромного дивана и дубовых кресел с высокими, «тронными», спинками, также в форме трапеций<sup>2</sup>. Мебель и темно-синяя ткань (полог, отделявший библиотеку, и сукно на полу) довершали атмосферу мрачной торжественности. И та же разомкнутость – за счет больших окон и двери, ведущей на просторный, похожий на палубу корабля<sup>3</sup>, балкон («Для меня главное – открытый вид»<sup>4</sup>). Оппозиция «внешнее / внутреннее» получает смысловую нагрузку, характерную для модерна с его стремлением к «распахнутости».

Интерьер кабинета Андреева оформлен его собственными увеличенными офортами Франциско Гойи с inferнальными изображениями чертей, стригущих ногти, и крылатого демона – по поводу последнего дочь писателя Вера замечает в своих мемуарах: «Или это уже не просто черт, а сам сатана или, может быть, рок?»<sup>5</sup>. Кстати, выполненное самим писателем авторское изображение зловещего героя пьесы «Жизнь Человека» – Некто в сером – тоже присутствует в интерьере, пугая детей (на темной площадке лестницы, ведущей на второй этаж).

«Ансамблевый» подход Андреева к интерьеру дома, вполне в духе модерна, продуманность и соответствие общему замыслу не вызывают сомнений. Тому подтверждение и мебель в неоромантическом готическом стиле, и католическое распятие в кабинете, и драпировки, и картины (припомним еще и «нордического» Рнриха – картину «Ворон на скалах», висящую в столовой), и уникальные каминные, выполненные по рисункам Оля и облицованные т.н. «кикеринскими кафелями»<sup>6</sup>, и запланированный

<sup>1</sup> Бор. Зайцев. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 139.

<sup>2</sup> Беклемишева В. Воспоминания о Л. Андрееве // *Реквием*. С. 199-200.

<sup>3</sup> Построенный несколькими годами раньше, дом М. Волошина в Коктебеле также напоминает корабль, устремленный к морю.

<sup>4</sup> Фидлер Ф. Ф. Леонид Андреев в Ваммельсуу // *Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения*. М.: НЛЮ, 2008. С. 402.

<sup>5</sup> Андреева В. Дом на Черной речке // Леонид Андреев. Далекие. Близкие: Сборник. М.: «Минувшее», 2011. С. 263.

<sup>6</sup> Речь идет об изразцах в художественно-керамическом производстве «Гельдвейн-Ваулин», основанном в 1906 г. в Кикерино Губаницкой волости Петергофского уезда Петербургской губернии выдающимся художником-керамистом П. К. Ваулиным (1870-1943) (*Роденков А. Печи и каминные дачи Леонида Андреева на Черной речке* // «Fireplaces & Stoves Каминные и печи». 2011, октябрь-ноябрь, № 5 (09). URL: режим доступа: [http://terijoki.spb.ru/old\\_dachi/od\\_articles.php?item=5](http://terijoki.spb.ru/old_dachi/od_articles.php?item=5)).

горельеф темной меди на башне (как вспоминает Беклемишева, для него было выдолблено пространство)<sup>1</sup>. В дизайне кабинета немало примет модерна, тяготеющего к «животным» мотивам: чернильница в виде огромной лягушки, медная змея, стоящая на хвосте (на ее шее висели часы), о которой упоминает в воспоминаниях дочь Вера<sup>2</sup>. Как видим, интерьер дома Андреева фиксирует модернистский концепт синтеза искусств – от идеи *Gesamtkunstwerk* до художественного синкретизма, близкого русскому сознанию<sup>3</sup>.

«Ансамблевость» и вписанность в ландшафт, а также соответствие облику дому подчеркнуто артистичного хозяина отмечают практически все писавшие о доме Андреева. Литератор Ф. Фидлер так вспоминает о своем визите к Андрееву (записи от 4 августа 1908 г.): «Уже издали виден массивный, не совсем обычный дом под красной черепичной крышей и с башней <...> нордический стиль, как его называет Андреев, выдержан последовательно вплоть до мебелировки (таковы, в особенности, стулья в столовой – самого необычного вида). Все – массивно, просторно, светло, эстетично. <...> Самое большое помещение в доме – его рабочая комната (у русских она всегда называется “кабинет”); через полированные стекла – прекрасный вид вдаль на обе стороны, на леса и поля, и речку где-то внизу...»<sup>4</sup>. Сам же хозяин, дополняя впечатление от дома, предстал перед гостями в романтическом образе – в шляпе и бархатной куртке.

Итак, Андреев определяет стиль своего дома как «нордический» – в этом смысле многозначительно описание дома «в нордическом стиле», представшего перед героем-повествователем в рассказе «Он. Рассказ неизвестного» (хозяин дома носит «говорящую фамилию» Норден):

«Начну с места. Дом и сад находились на самом берегу моря, и двухэтажный дом был велик, поместителен, даже роскошен: мне, приبلудному студенту, гольтепе, отвели в нижнем этаже такую комнату, словно я был заезжий сановник или друг дома, оставшийся переночевать. Был великолепен и сад; и немалых, вероятно, трудов и денег стоило его устройство, его растительная роскошь среди суровой и бедной природы, знавшей только песок, да ели, да камни, да предутренние холодные туманы и ветер от серой, плакучей воды... Стояли тут и липы, и какие-то голубые ели, и даже каштан; было много цветов, целые кусты роз, жасмину, а пространство между этими никогда, как мне казалось, не могущими согреться растениями заполнял изумительно ровный, изумительно зеленый газон. И все, кто через ограду видел сад, находили его очень красивым и завидовали его владельцу; и сам Норден гордился садом, и я, как только

---

<sup>1</sup> Беклемишева В. Воспоминания о Л. Андрееве // *Реквием*. С. 201.

<sup>2</sup> Андреева В. Дом на Черной речке. С. 263.

<sup>3</sup> Бобилевич Г. Концептуализация домов у Вячеслава Иванова и их пространственно-временная презентация // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века: Сб. статей. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. С. 299.

<sup>4</sup> Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. С. 498.

увидел, пришел в искренний, горячий восторг» (СС: 4; 260-261).

Хозяин дома на Черной речке был тоже крайне озабочен садом – важной составляющей проекта в стиле «модерн», воссоздающего естественную среду обитания и выражающего «романтическую тоску по идеальному пространству»<sup>1</sup>. По воспоминаниям родных и близких, он старался удобрить землю, выписывал саженцы (и переживал, когда они в очередной раз не приживались), имел в штате прислуги садовника и сам много работал на земле. Описание сада г-на Нордена как будто являет собой художественное воплощение мечты писателя об идеальном саде (примечательно, что между обитателями дома и *местом* существует странная связь, о которой догадывается герой рассказа).

Выбор места для дома, безусловно, имел связь с общим характером творчества Андреева – и эта связь отрефлексирована и самим писателем, и его ближайшим окружением.

Уже в проекте Морриса ощутил нерв жизнотворчества: создавая «прекраснейшее место на земле», он надеялся, в духе морально-этической утопии Джона Рёскина с ее идеалами простоты и справедливости, добиться полного тождества собственной реальной жизни, ее человеческих связей и предметного окружения с идеальным художественным замыслом<sup>2</sup>. Потребность «поиска себя» – прежде всего как «человека творящего» – стала важной проблемой модерна, который стремится выйти за пределы только искусства. Основные принципы модерна в плане практической человеческой деятельности – жизнестроительство и эстетическое отношение к миру.

Выросший в собственном родительском доме в Орле<sup>3</sup>, Андреев ко времени строительства собственного дома переменял немало квартир и в Петербурге, и в Москве, и снова в Петербурге. Позади был не только ошеломительный писательский успех, но и трагическая потеря жены. Сама идея дома возникает у писателя именно в контексте размышлений о выходе из духовного и творческого кризиса, что явствует из писем этого периода Горькому: «Ты знаешь мое давнишнее мечтание – уйти из города совсем. И вот я ухожу из него – в глушь, в одиночество, в снега» (ЛН-72: 295); «Вот во мне уже с полгода резко намечается какой-то кризис, намечается столь ощутительно, что я не могу писать ничего серьезного: от старого я отошел, а к новому дороги не знаю. <...> От этого так и люблю я будущий дом с его всяческой приспособленностью к одиночеству и работе...» (ЛН-72: 304). И именно в это время, к лету 1908 г., завершена постройка дома, – «побег» из

<sup>1</sup> Давыдова О. С. Иконография модерна: Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014. С. 12. Примечательна попытка интерпретировать обустройство А. П. Чеховым Мелихова как проявление сходной жизнотворческой стратегии – см. об этом: Калганова Т. Художественные и реальные сады А. П. Чехова: К вопросу о символизме и стиле модерн в творчестве писателя // Ибсен, Стриндберг, Чехов: сб. статей / сост. М. М. Одесская. М.: РГГУ, 2007. С. 197-208.

<sup>2</sup> Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. С. 33-36.

<sup>3</sup> Ныне дом-музей писателя в Орле (2-я Пушкарная ул., д. 21).

городской цивилизации, о котором мечтает герой «Проклятия зверя».

Дом на Черной речке знаменует собою новый этап в жизни писателя, надежду на обновление, новую семью (хозяйкой в него войдет вторая жена, А. И. Андреева-Денисевич, в первом браке Карницкая). Примечательно, что, по воспоминаниям В. Беклемишевой, дача на Черной речке изначально задумана «под образ жизни» – с учетом большой семьи и открытости для многочисленных гостей, поскольку Андреев патологически не выносил одиночества<sup>1</sup>. Наконец, дом Андреева стал воплощением жизнотворческой стратегии – строительство «второй реальности» всегда было актуально для него, в чем сам писатель откровенно признается Б. Зайцеву («воображаемое всегда <...> выше сущего», «единственная правда»<sup>2</sup>). «Идейный» характер дома отчетливо осознается самим писателем: «И была идея в постройке этого огромного [дома] в пустыне, как бы на краю, в преддверии земли Ханаанской: хотел 1) сделать красивую жизнь, 2) сурово замкнуться для трагедии. Сесть не только вне классов, вне быта, но и вне жизни, чтобы отсюда, как мальчишке через чужой забор, бросать в нее камнями» (S. O. S.: 38).

Начиная с 1908 года, когда Андреев обзаводится своим домом, его литературная репутация уже вполне сложилась: написаны прославившие его произведения, вполне определен свой собственный, уже вне «Знания», путь в литературе. Как покажем мы дальше, в главе, посвященной рецепции творчества Андреева, и он сам, и его творчество у критиков и писателей теперь вызывают ассоциации с чернореченским домом. Часто дом Андреева и само место его расположения (Куоккала) будут упоминаться в пародийном дискурсе, вызывать у литературных оппонентов недобрые реакции: в пародии В. П. Буренина «Калоши на головах» дом писателя становится воплощением «последнего стиля», «доходящего до мейерхольдии»: «модерн – бедлам – декаданс – лубок – кабак»<sup>3</sup>. В «даче на реке» из манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912), упрекающих литераторов старой формации в буржуазности, также угадывается намек на дачу Андреева: «Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанными этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимум Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Аверченко, Черным, Кузьминым, Буниным и проч., и проч. нужна лишь дача на реке. Таковую награду дает судьба портным»<sup>4</sup>. «Дача на реке», воплощение успеха и уединенного писательского труда, – это дом Андреева на Черной речке.

Жизнотворческая стратегия, явленная писателем в предпочтении

<sup>1</sup> Беклемишева В. Воспоминания о Л. Андрееве // *Реквием*. С. 197-198.

<sup>2</sup> Бор. Зайцев. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 141.

<sup>3</sup> Буренин В. Калоши на головах // *Собр. соч.*: В 5 т. Т. 4. Пг.: Новое время, 1916. С. 321-343.

<sup>4</sup> Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников. Пощечина общественному вкусу // *Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия*. М.: Высшая школа, 1988. С. 103.

шумной столице обособленной жизни на Черной речке, вполне могла вызывать у его современников ассоциации с Толстым, построившим свой мир в Ясной Поляне. Однако если отъединенность Толстого от литературной среды во многом интерпретировалась современниками как следствие его графских привилегий, часть освященной веками традиции, то «случай Андреева» воспринимался как его личный выбор, некий культурный жест. В этой связи характерен подзаголовок заметки корреспондента, посетившего Андреева в 1908 году: «В скиту на Черной речке»<sup>1</sup>.

Казалось бы, искомая гармония между характером творчества и средой обитания найдена и идея жизнотворчества должна торжествовать – однако и современники, и родственники Андреева оставили в своих воспоминаниях тревожные свидетельства диссонанса между «идеей» Дома и ее воплощением. Так, Корней Чуковский, подчеркивая в своих мемуарах свойственное Андрееву «стремление к грандиозу», пишет о подмеченных им драматических противоречиях: «Он любил огромное. В огромном кабинете, на огромном письменном столе у него стояла огромная чернильница. <...> Его огромный камин поглощал невероятное количество дров, и все же в кабинете стоял такой лютый холод, что туда было страшно войти.

Кирпичи тяжелого камина так надавили на тысячепудовые балки, что потолок обвалился, и в столовой нельзя было обедать.

Гигантская водопроводная машина, доставлявшая воду из Черной речки, испортилась, кажется, в первый же месяц и торчала как заржавленный скелет, словно хвастая своею бесполезностью, пока ее не продали на слом.

Зимняя жизнь в финской деревне убога, неуютна и мертва. Снег, тишина, даже волки воют. Финская деревня не для герцогов.

И вообще, эта камерная жизнь казалась иногда декорацией»<sup>2</sup>.

Итак, проект «идеального дома», в котором возможно творчество, был воплощен. Но уязвимость самой идеи воплотимости «дома мечты» не замедлила сказаться: В. Беклемишева отмечает «чувство дисгармонии» «от дачи Леонида Андреева и от уклада жизни семьи»<sup>3</sup>. Б. Зайцев констатирует некоторую дисгармоничностью между новым домом и его хозяином: «Эта дача очень выражала новый его курс; и шла и не шла к нему. Когда впервые подъезжал я к ней летом, вечером, она напомнила мне фабрику: трубы, крыши огромные, несуразная громоздкость. В ней жил все тот же черноволосый, с блестящими глазами, в бархатной куртке Леонид Андреев, но уже начавший жизнь иную: он женился на А. И. Денисевич, заводился

---

<sup>1</sup> *Кодак*. У Леонида Андреева: (В скиту на Черной речке) // Биржевые ведомости. 1908. 12 нояб. (№ 10806). Утр. вып. С. 2.

<sup>2</sup> *Чуковский К.* [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 75, 82-83. Ср. с мыслями Н. Евреинова об абсолютизации Андреевым стихии театральности: *Евреинов Н.* Леонид Андреев и проблема театральности в жизни // *Евреинов Н. Н.* Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 409-418.

<sup>3</sup> *Беклемишева В.* Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием. С. 202.

новым очагом, был полон новых планов, более грандиозных, чем ранее, и душа его была смятена славой, богатством, жадной допить до конца кубок жизни – кубок, казавшийся теперь неосушимым. Обстановка для писателя (в России) – пышная»<sup>1</sup>.

С годами тревожные противоречия становятся все более явными.

Мемуаристы в своих стремлениях постигнуть противоречия личности и творчества Андреева часто прибегали к воспоминаниям о своем опыте пребывания в чернореченском доме. Особенно чутко восприняли связанную с домом идею жизнетворчества символисты, для которых столь важна личность художника, посредством которой связаны два мира – реальный мир и мир художественного творчества. Уже в раннем манифесте русского символизма Д. Мережковский провозглашает, что подлинная, глубокая личность – это мистик, как все великие русские писатели, творец, художник, духовный аристократ, т.е. человек, способный, в отличие от обыкновенных смертных, созерцать и непосредственно постигать символическую природу всего сущего. Вот почему в своих воспоминаниях об Андрееве символисты отказываются от голой фактографии и подробного «бытописательства» и пытаются прежде всего представить личность художника во всем многообразии ее явных и скрытых проявлений, воссоздать его духовный облик.

Среди тех, кому удалось почувствовать катастрофизм жизнетворческих устремлений Андреева, был Блок. Называя пьесу «Жизнь Человека» «самой автобиографической пьесой», он проецирует ее на жизнь и судьбу самого писателя именно в контексте темы дома: «большой, модно обставленной, постылой хороmine», в которой «среди мебели нового стиля» «бился головой об стенку» известный писатель, мучившийся «детским вопросом» «“Зачем?” “Зачем?” “Зачем?”»<sup>2</sup>. О том, что «дом вышел совсем в духе хозяина» («Что-то в нем было мрачно-романтическое»), пишет Г. Чулков<sup>3</sup>. А. Белый, вспоминая свое впечатление от творчества Андреева, также прибегает к образному ряду из пьесы: «Да, все образы творчества Леонида Андреева, весь его бытовой инвентарь – неподвижен, тяжел; он проходит застывшей стопой человека; и слышится шепот: “Богато и пышно”. А Некто стоит; и – свеча догорает»<sup>4</sup>.

Однако не только символисты, но и другие современники Андреева невольно или совершенно сознательно ассоциируют судьбу хозяина дома с героем его знаменитой (пророческой?) «Жизни Человека». Примечательно, что многие современники: и Н. Телешов<sup>5</sup>, и В. Вересаев<sup>6</sup>, – в своих попытках объяснить писательский кризис Андреева обращаются к «Жизни Человека».

---

<sup>1</sup> Бор. Зайцев. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 138-139.

<sup>2</sup> Блок А. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 100.

<sup>3</sup> Георгий Чулков. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 118.

<sup>4</sup> Андрей Белый. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 190.

<sup>5</sup> Телешов Н. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 166.

<sup>6</sup> Вересаев В. Воспоминания о Л. Андрееве // *Реквием*. С. 146, 175.

Именно в контексте тревожных мыслей о новом доме вспоминает эту пьесу Зайцев: «Это вещь роковая для него. Можно ее любить или не любить, но с душевной, и писательской, и человеческой судьбой Андреева связана она неразрывно. В ней кончился один период, начался другой. <...> В ней есть и нечто пророческое о самой жизни автора – если пророчественность понимать широко. Умер Леонид Андреев не так, как погибает Человек, и в бедность не впал, но некоторый наклон жизни своей почувствовал»<sup>1</sup>. Об автобиографическом субстрате второго акта «Жизни Человека» (равно как и сцены раздвоения Лоренцо в «Черных масках», трагедии «Океан», запечатлевшей страстную любовь писателя к морю, и «Собачьего вальса») пишет Ю. Соболев<sup>2</sup>.

Ассоциация пьесы «Жизнь Человека» с судьбой и творчеством ее автора стала общим местом в критике. Вот что пишет «чуткий критик Арабажин», как иронично называл его Андреев: «Художественное богатство, созданное Андреевым, напоминает нам тот замок, который соорудил для себя Человек (в “Жизни Человека”). Масса комнат, великолепный новый стиль, и во всех окнах фасада этого дома горят тысячами огней лучи заходящего солнца.

Дом стоит на горе вдаль от города, и там внизу, в городе, покрытом уже тенями ночи, кажется, что на горе какой-то прекрасный храм, где возжены огни неведомому Богу.

Но это только так кажется, это только иллюзия. Там нет храма, нет Бога, нет огней, и сияют отраженным блеском только холодные лучи заходящего солнца. В доме пусто, уныло, и бегают крысы...

И грустно глядит на закат обитатель дома, не веря новому восходу»<sup>3</sup>.

Да и сам Андреев случайно ли помещает в кабинете свой автопортрет, где он изображен ребенком (об этой картине вспоминает Фидлер)? Вспомним, что «Жизнь Человека», иллюстрацией к которой как будто стал андреевский дом, была последним произведением, писавшимся при жизни первой жены – ей пьеса и посвящается. А некоторые страницы «Жизни Человека», в частности, из картины второй («Любовь и бедность»), вполне можно прочесть как подстрочник к житнетворческому проекту Андреева под названием «Дом»:

«Человек. <...> Мне давно хочется иметь свой кусочек земли. Кстати, я построю там дом по своему рисунку. <...> я рассчитываю ... построить замок в Норвегии, в горах. <...> Блестящая, глубокая вода, здесь – она отражает нежно-зеленую траву; здесь – красный, черный, коричневый камень. А вот здесь в прорыве – где вот это пятно – клочок голубого неба и

---

<sup>1</sup> Бор. Зайцев. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 137.

<sup>2</sup> Соболев Ю. Л. Андреев. Встречи и письма (к 5-летию со дня смерти) // Художник и зритель. 1924. № 6 – 7. С. 132.

<sup>3</sup> Арабажин К. И. Леонид Андреев: Итоги творчества: Литературно-критический этюд. СПб., 1910. С. 278. Интересно, что здесь же он сравнивает дом Андреева с виллой Ницше (С. 73-74).

белое, тихое облачко... <...> А вот тут идет кверху гора. Веселая, зеленая снизу. Кверху она мрачнее, все строже. Острые скалы, черные тени, обрывки и лохмотья туч... <...> У меня будут толстые каменные стены и огромные окна из целого стекла. Ночью, когда забушует зимняя вьюга и заревет внизу фиорд, мы завесим окна и затопим огромный камин, Это будут такие огромные очаги, в которых будут гореть целые бревна, целые леса смолистых сосен! <...> Везде ковры и много-много книг, от которых бывает такая живая и теплая тишина» (СС: 2; 462-463).

Этот фрагмент поразительно напоминает описание «дома напротив» из раннего рассказа «У окна». «Зачем нужны эти песни человеку с белыми зубами и яркой улыбкой?» (СС: 1; 121), – размышлял герой рассказа «У окна» о печальных звуках арфы, установленной на крыше «дома напротив» его счастливым владельцем. Об этом знает автор, дописавший в последних картинах своей пьесы – «Несчастье Человека» и «Смерть Человека» – финал жизни Человека. Рассказ, бывший только «эскизом» (кстати, он и вышел первоначально с таким подзаголовком), как будто бы стал житнетворческим сценарием и срифмовался с судьбой.

Вместо каменного дома получился дом деревянный, и не в норвежской, а в финской глуши, но многое реализовалось. «На пятнадцать комнат было двадцать печей», – вспоминал старший сын Андреева Вадим, и дочь Вера пишет в своих мемуарах: «Пятнадцать комнат, огромные печи и камины поглощали невероятное количество дров – дворник Наканор полдня таскал большие охапки и с грохотом сваливал их перед прожорливыми топками печей»<sup>1</sup> (Ср. с репликой Гостей в «Жизни Человека»: «Кроме этой залы, у Человека в доме еще пятнадцать великолепных комнат» (СС: 2; 469)).

Ассоциации с «Жизнью Человека» всплывают и в воспоминаниях сына писателя Вадима:

«Несмотря на то, что все в доме и сам дом производили впечатление величественности и тяжести, даже <...> в момент наивысшего расцвета нашей финляндской жизни, в углах уже таились призраки четвертого акта “Жизни человека”»<sup>2</sup>.

Нельзя не заметить, что Дом Человека в пьесе Андреева – сознательное опoшление идеи: позолота и дисгармоничность знаменуют собою ту самую буржуазность, от которой отталкивается модерн и которой, кстати, не было в мечтах Человека-архитектора. Процитируем ремарку из пьесы:

«Есть какая-то неправильность в соотношении частей, в размерах их – так, двери несоразмерно малы сравнительно с окнами, вследствие чего зал производит впечатление странное, несколько раздражающее – чего-то дисгармоничного, чего-то ненайденного, чего-то пришедшего извне. <...> В обилии позолоты выражается богатство Человека. Золоченые стулья и очень

<sup>1</sup> Андреева В. Дом на Черной речке // Леонид Андреев. Далекие. Близкие: Сборник. С. 269. О том, что на пятнадцать комнат приходилось двадцать печей, пишет и Вадим Андреев (Андреев В. Детство. М.: Советский писатель, 1963. С. 36-37).

<sup>2</sup> Андреев В. Детство. С. 38.

широкие золотые рамы на картинах» (СС: 2; 466).

Недоумевая, зачем Андреев «сделал» Человека архитектором, А. Амфитеатров склоняется к мысли, что это произошло «с легкой руки “Строителя Сольнеса”», т.е. под влиянием пьесы Ибсена<sup>1</sup>. Подходя к андреевскому герою и в целом к пьесе со своих эстетических позиций, тщетно пытаясь найти там реалистические мотивировки и социально-психологическую убедительность, критик остается неудовлетворенным выбором автора: «Но почему Человек Андреева – архитектор, а не адвокат, не врач, не писатель, не купец, – это безразличная загадка»<sup>2</sup>. Похоже, если эта загадка вообще разгадывается, то ключ можно найти только в личных, житнетворческих интенциях писателя. Как видим, немотивированность профессиональной принадлежности героя пьесы, архитектора, мнимая: помимо символично-аллегорической (Человек – строитель собственной Жизни), она легко поддается «расшифровке» в контексте житнетворческих установок писателя.

Строительство дома на Черной речке стало воплощением житнетворческой стратегии Андреева, мучительно пытавшегося начать жизнь заново после смерти первой жены. В письме Андреева к Зайцеву читаем: «С каждым уходящим годом я все равнодушной к первой действительности... Сама природа: все эти моря, облака и запахи – я должен приспособить для приема внутрь, а в сыром виде они слишком физика и химия. То же и с людьми: они становятся интересны для меня с того момента, как о них начинает писаться история, то есть ложь, то есть все та же наша единственная правда. Я не делаю из этого теории, но для меня воображаемое всегда было выше сущего, и самую сильную любовь я испытывал во сне. Поэтому я, пока не сделался писателем и не освободил в себе способности воображения, так любил пьянство и его чудесные и страшные сны»<sup>3</sup>.

В письме Н. К. Рериху за неделю до смерти Андреев признается: «Все мои несчастья сводятся к одному: нет дома. Был прежде маленький дом, дача в Финляндии и большой дом: Россия с ее могучей опорой, силами и простором. Был и самый просторный дом – искусство-творчество, куда уходила душа. И все пропало. Вместо маленького дома – холодная, промерзлая, оборванная дача с выбитыми стеклами, а кругом – чужая и враждебная Финляндия. Нет России. Нет и творчества...» (S. O. S.: 323).

Воплощенная в доме гармоничная среда обитания была разрушена, и дом, задуманный как матрица идеальных человеческих отношений, оказался «деревянным колоссом на глиняных ногах» (S. O. S.: 40). Житнетворческая практика обернулась крахом, который писатель с горечью зафиксировал в позднем дневнике: «Подвел меня Петр» (S. O. S.: 37).

<sup>1</sup> Амфитеатров А. В. Некто в сером // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Кн. 1. М., 2003. С. 526.

<sup>2</sup> Там же. С. 527.

<sup>3</sup> Бор. Зайцев. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 141-142.

Уже после смерти писателя, когда дети помогают выносить продаваемые книги из библиотеки, дочь Вера встречается глазами с Некто в сером, держащим в руке почти догоревший огарок свечи, и ей кажется, что тот «сердится, что выносят книги – папины книги! Ведь они – часть его самого, это его душа покидает холодное, мертвое тело – свой дом»<sup>1</sup>.

Подведем итоги.

Дом – сложная информационная структура, особенно если речь идет об эпохе модерна, пересматривающей традиционную модель жилого пространства и превращающей жилище в семиотический локус, и наблюдения над стилистикой дома Андреева подводят нас к некоторым обобщениям.

Само уединение Андреева за городом, в гармонии с природой, в контексте идей эпохи обнаруживало свойственные модерну противоречия: с одной стороны, в своем замысле это жест антибуржуазный, демократичный и функциональный, а с другой – он демонстрирует некий романтический вызов современности, моделирует аристократическую «башню из слоновой кости»<sup>2</sup>.

Мифологизация, театрализация, артистическое «расцветивание» домашнего пространства Андреевым – попытка преодолеть прозаизм будничного жизненного стандарта, насытить его предельной экспрессией, пересотворить в духе романтизма (неслучайно его книги-«спутники» – Джек Лондон, Дюма-отец). Жизненный быт превращается в исповедуемую творческую программу, подразумевая отношение к себе как к тексту, который следует читать, воспринимать, дешифровать. Моделируется коммуникативная ситуация, рассчитанная, с одной стороны, на умышленность, «самосочиненность» поведения, с другой – на «литературность» восприятия. Жизнетворческое отношение к жилой среде, целенаправленное выстраивание собственной литературной репутации, осознание глубинной связи между духом своего творчества, поэтикой и «литературным бытом», – все это выдает в поведении Андреева установку на эстетизм – «самоорганизацию биографии как художественного произведения», «мифотворчество»<sup>3</sup> – и обнаруживает в нем глубинное, типологическое родство с неклассическим искусством (модернизма, авангарда)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Андреева В. Дом на Черной речке. С. 352.

<sup>2</sup> Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. С. 23-25.

<sup>3</sup> Исупов К. Г. Эстеты на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 303.

<sup>4</sup> Ср.: «Русский жизнетворческий модернизм являлся естественным продолжением и развитием общеевропейского (fin de siècle) движения постромантизма (международный символизм как продолжение международного романтизма с его сверхиндивидуалистическим культом Автора, фиксированным каноническим личным поведением, тщательно выстраиваемой “публичной биографии” и репутации)» (Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae. Историографические

Творческий путь Леонида Андреева отличается поразительной верностью раз избранным художественным стратегиям, демонстрируя разные жанрово-стилевые воплощения одних и тех же тем, вариации близких мотивов, перемену ракурсов, «перелицовку» и переосмысление ранних произведений и замыслов. Один и тот же сюжет или образ, сбивая с толку критиков, зачастую выступает в творчестве Андреева то в трагическом регистре, то в гротесково-пародийном. Эмпирически, на читательском уровне ощутимая гипертекстуальность как тенденция в организации художественного наследия писателя, не столь давно текстологически и архивно убедительно аргументированная<sup>12</sup>, подтверждается наблюдениями над семантикой «сквозных» образов в творчестве писателя. К таковым относится образ «дома», находящий разные формы репрезентации в творчестве писателя, в том числе жизнетворческую.

Дом на Черной речке по-своему отразил «промежуточность» эстетической природы творчества Андреева и своеобразие его положения в литературном процессе начала XX века. Ведь и дом писателя стал своего рода пограничным феноменом: построен он был на границе русской и финской земли; уединенность и отдаленность положения не мешала вести его хозяину активную, гостеприимную салонную жизнь; статус «дачи» сочетался с ощущением «семейного гнезда», очага, а затем и последнего пристанища; наконец, «жизнь» вдали от суеты столиц становится продолжением «творчества».

Дом Андреева, ставший центром его духовной жизни и важной составляющей личного мифа, как и волошинский Дом Поэта в Коктебеле, и пермское «помесье» Каменского, – родственные по своей жизнетворческой природе культурно-бытовые феномены, материально-духовное воплощение эстетических установок их творцов. Правда, для Андреева курс на автобиографизацию литературного пространства не стал кардинальной литературной стратегией и основой для мифотворчества, как для Волошина и Каменского. Однако дом на Черной речке, воплощенный жизнетворческий проект и часть культурного кода своего времени, приобретает семантику, связанную с ключевой для эпохи модерна идеи становления.

---

заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь – текст. Критика и семиотика. Вып. 8. 2005. С. 152).

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Проблема «гипер-авантекста» (На материале творческого наследия Л. Андреева) // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 218–225.

## Глава II. Рецепция творчества Леонида Андреева современниками

### 2.1. Противоречивость литературной репутации Леонида Андреева

Применение репутационного подхода к литературным величинам рубежа XIX – XX веков, одного из самых сложных и неоднозначных периодов русской культуры, неоднократно подвергнутого переоценке, представляется особенно важным. Даже Золотой век русской литературы сейчас прочитывается сквозь реабилитированный век Серебряный, ставший своего рода Ренессансом для нашей культуры, – и все это «через голову» советской эпохи<sup>1</sup>.

«Расстановка сил» в литературе рубежа XIX – XX веков включает в себя литературный «мейнстрим» – реализм, смыкавшийся с поздним народничеством, и модернизм, часто пополнявшийся «из рядов» народников, с уже приобретенной там репутацией, как в случае с Н. М. Минским, Д. С. Мережковским, З. Н. Гиппиус. Творчество последних воспринималось традиционно мыслящим большинством критиков как декадентство, «порча» традиции. Не забудем о нарождающемся авангарде. Охарактеризовать литературную репутацию Андреева на этом сложном культурном фоне – интересная и насущная задача.

После вышедшей в 20-е годы прошлого века книги И. Н. Розанова о динамике литературных репутаций<sup>2</sup> не угасал интерес к изучению литературного поведения писателя и роли различных факторов в восприятии его фигуры и творчества современниками. Розановская концепция была обогащена исследованиями Б. М. Эйхенбаума, Б. Н. Тынянова, Ю. М. Лотмана, Н. А. Богомолова, А. И. Рейтблата и других ученых<sup>3</sup> – на материале

---

<sup>1</sup> Сходная ситуация имеет место и в других национальных литературах – так, сопоставляя издания «Истории русской советской литературы», вышедшие в 70-е годы прошлого века в ГДР и в ФРГ, В. Шмид показывает, что это *разные истории*. Нисколько не призывая к вытеснению традиционных понятий истории литературы и замене их нарратологическими, Шмид фиксирует внимание на следующем: «об истории литературы можно писать разные “истории”, создающиеся на основе различнейших смысловых линий и руководствующиеся разными точками зрения. Сознание того, что сама история литературы – история повествуемая, предохраняет нас от двух смертных грехов историографии – во-первых, от того, чтобы происходила онтологизация рабочих понятий в смысле философского реализма, и, во-вторых, от того, чтобы происшествиям литературного процесса приписывалась та или иная телеология, устремленность на некую историческую цель». «Любая история литературы, – пишет Шмид, – нарратив, руководимый, как и все нарративы, субъективной точкой зрения. Объективные истории литературы так же невозможны, как и объективные истории политических происшествий». (Шмид В. История литературы с точки зрения нарратологии // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 164).

<sup>2</sup> Розанов И. Н. Литературные репутации. М.: кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928.

<sup>3</sup> В разные годы данной проблеме посвящались работы: Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Изд-во «Наука», 1977. С. 255-270; Эйхенбаум Б. М. Мой современник // Эйхенбаум Б. М. «Мой современник»...: Художественная проза и избранные статьи 20-30-х годов. СПб.: Инапресс, 2001. С. 25-140;

последующих периодов литературы или применительно к конкретным писателям.

Из недавних работ на данную тему, важных для нашего исследования, особо отметим следующие.

Так, нельзя не учесть наблюдение Н. А. Богомолова о связи литературной репутации и литературного поведения писателя, реагирующего на свое отражение в глазах публики<sup>1</sup>.

Большой вклад в исследование проблемы литературной репутации сделан Л. Е. Бушканец, которая осуществила грандиозную работу, вписав фигуру Чехова в панораму литературно-общественной жизни рубежа веков<sup>2</sup>. Огромный фактический материал, привлеченный ею, системно обобщен и позволяет реконструировать механизм формирования литературной репутации писателя от самых первых откликов на его творчество до советских времен. Как главное достижение работы отметим предпринятый ее автором анализ психологии чеховского читателя, роль которого, как известно, была столь велика в создании литературного имени Чехова и уже прижизненного почитания писателя. В сущности, каждый писатель «ждет» такого системного изучения – в аспекте рецепции его творчества, исследования литературной репутации и ее динамики.

---

*Эйхенбаум Б. М.* Литература и литературный быт // *Эйхенбаум Б. М.* О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 428-436.; *Жирмунский В. М.* Предисловие // *Шюккинг Л.* Социология литературного вкуса / Пер. с нем. Б. Я. Геймана и Н. Я. Берковского; под ред. и с примеч. В. М. Жирмунского. Л.: Academia, 1928. С. 5-12; *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Литература и мифология // Ученые Записки Тартуского университета. 1981. Вып. 546. С. 35-55. (Труды по знаковым системам. XIII. Семиотика культуры); *Богомолов Н. А.* Литературная репутация и эпоха // *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М.: НЛЮ, 1995. С. 57-67; *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: (О литературной репутации Пушкина) // *Рейтблат А. И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: НЛЮ, 2001. С. 51–70; *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы М.: НЛЮ, 2009. 448 с; *Бак Д.* История литературы: текст и быт // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 25-31; *Никонова Т. А.* Авторский жест в контексте литературного быта переходных эпох: постановка проблемы // Коммуникация как предмет междисциплинарных исследований: сб. науч. тр.: в 2 ч. / под ред. С. С. Ваулиной. – Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта. 2012. Ч. 1. С. 290-294; *Никонова Т. А.* Быт как оценка героя в русской советской прозе начала 1920-х годов // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2015. № 3 (66). С. 155-158; *Никонова Т. А.* Жест автора и жест героя в контексте литературного быта // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та техники и дизайна. Серия 2. Искусство. Филологич. науки. 2015. № 1. С. 49-54; *Голубков М. М.* Типы творческого поведения, или Литературные амплуа // *Голубков М. М.* Русская литература XX века: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2001. С. 85.

<sup>1</sup> *Богомолов Н. А.* Литературная репутация и эпоха // *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. Вып. 3. М.: НЛЮ, 1995. С. 57-67.

<sup>2</sup> *Бушканец Л. Е.* А. П. Чехов и русское общество 1880-1917 гг.: формирование литературной репутации: дис. ... д. филол. наук. М., 2012; *Бушканец Л. Е.* «Он между нами жил...». А. П. Чехов и русской общество 1880-1917 гг. Казань: Изд-во КФУ, 2012.

Отметим диссертацию В. Н. Попова, которая, хотя и посвящена частной проблеме: литературной репутации Н. Е. Струйского, – содержит ряд важных, полемических по отношению к теории Розанова замечаний<sup>1</sup>. Так, исследователь предлагает относить розановские оппозиции «магистраль» и «проселки» не к авторам, а к литературным признакам, которые акцентируются в ту или иную эпоху, вследствие чего совсем не «магистральные» писатели могут обладать «магистральными» признаками. История литературы, заключает автор работы, состоит не из «классиков» и «маргиналов», но из «магистральных» и «второстепенных» (в каждую литературную эпоху) литературных признаков. Соотношение этих признаков в биографии писателя и определяет его репутацию.

Значимым вкладом в развитие данного направления литературоведения можно счесть диссертационное исследование З. С. Антипиной, посвященное литературной репутации В. Каменского в советский период его творчества<sup>2</sup>. В этой работе вводится понятие «литературного статуса» как устойчивой характеристики положения писателя в литературной жизни в конкретный историко-культурный период. Литературная репутация таким образом предстает как сочетание взаимозависимых «литературных статусов».

Опираясь на проделанные в данном направлении исследования, предложим то понятие литературной репутации, которым будем руководствоваться – это сложный, изменяемый во времени (в том числе корректируемый самим литератором) *публичный образ писателя*, формирующийся как сумма рецептивных сценариев в восприятии его творчества всеми участниками исторически и социокультурно обусловленного литературного процесса (критикой, писателями-современниками и читателями). Литературная репутация писателя – явление многосоставное и динамичное: в разные периоды творческой биографии писателя она по-разному сочетает в себе те или иные признаки – востребованные эпохой или нет<sup>3</sup>.

Изучение литературной репутации Андреева для осмысления особенностей культуры и закономерностей литературного процесса рубежа веков особенно продуктивно: редкий писатель, как он, был настолько

---

<sup>1</sup> Попов В. Н. Н. Е. Струйский и проблема литературной репутации: дис. ... к. филол. н. М., 2011.

<sup>2</sup> Антипина З. С. Литературная репутация и творчество В. В. Каменского в историко-культурном контексте 1920 – 1930-х годов: дис. ... к. филол. н. М., 2011.

<sup>3</sup> Поскольку теория литературных репутаций находится в тесной связи с социальными практиками, приведем актуальное для нас положение Э. Гидденса о рефлексивности современной социальной жизни и трансформации социальных практик под влиянием их критической оценки в свете поступающей информации (*Фурс В. Н.* «Критическая теория позднего модерна» Энтони Гидденса. URL: [http://sbiblio.com/biblio/archive/furs\\_critical\\_pheory](http://sbiblio.com/biblio/archive/furs_critical_pheory)). Пользуясь удачным словом М. Вебера, Гидденс характеризует посттрадиционную социокультурную жизнь как «ценностный политеизм»: мы живем в мире неустранимой множественности авторитетов, ни один из которых не вправе претендовать на безусловность. История литературных репутаций в их динамике – идеальное выражение этой множественности.

заинтересован в теплом приеме своих произведений критиками и читателями и вел на протяжении всей творческой жизни «летопись». Многие годы он был абонентом петербургского «Бюро газетных вырезок» и лично фиксировал отклики на свои произведения в больших альбомах, приклеивая вырезки в хронологическом порядке. Эта включенность в критическое поле неизбежно приводила к рефлексии писателя по поводу восприятия собственного творчества современниками, а затем – к реакциям на отклики и сознательную корректировку своего имиджа.

Непосредственным предшественником в исследовании данной темы – уже применительно к Л. Андрееву – следует считать М. В. Козьменко, автора концептуального «Введения» к аннотированному каталогу Собрания рецензий Славянской библиотеки Хельсинкского университета. Каталог представляет собой собрание вырезок (из газет и журналов) о творчестве писателя: заметок, статей, рецензий, сообщений, упоминаний, – собранных им самим. В предваряющей это издание статье М. В. Козьменко высказан ряд замечаний о взаимоотношениях писателя с аудиторией, кстати, вполне приложимых не только к Андрееву, но и к другим литературным фигурам эпохи модерна.

Исследование литературной репутации Андреева дает возможность прояснить своеобразие художественных стратегий писателя. Усматривая в этой обращенности «генетический код» творческой памяти писателя, начинавшего свою карьеру с журналистики, Козьменко «программирует» новое и плодотворное направление в андрееведении: «Думается, что углубленное изучение диалога Андреева с современной ему прессой способно спровоцировать поиск новых подходов к проблеме “обратной связи” между писателем и газетно-журнальным миром. Например, поставить вопрос о влиянии на творческую лабораторию Андреева перманентного предварительного анонсирования им едва намеченных тем и сюжетов (когда писатель как бы закидывает “пробный шар”, провоцируя прессу на ответную реакцию, и т.д.). Представляется, что, помимо рекламных целей (которые здесь безусловно присутствовали), подобный, весьма интенсивный “энергообмен” между писателем и прессой мог бы служить одним из генераторов отмеченной еще современниками особенности андреевских писаний – предощущать тончайшие социально-психологические веяния своего времени»<sup>1</sup>.

Еще одно обстоятельство, делающее фигуру Андреева и, соответственно, его литературную репутацию уникальными в своем времени – обращенность к читателю, критику, средствам массовой информации, желание разъяснить и комментировать свои произведения. Эта открытость, дающая возможность заглянуть в творческую лабораторию писателя, узнать подробности его личной жизни, безусловно, способствовала популярности Андреева и обеспечивала его произведениям столь высокий «индекс цитирования». С другой стороны, подобная стратегия приводила к

---

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Введение // Библ. 2а. С. 11.

появлению огромного количества критической продукции о писателе и, подогревая интерес ко всему вышедшему из-под его пера, делала его, как и всякую «модную» фигуру, особенно уязвимым. Частотность присутствия «модного» имени на страницах прессы со временем начинала утомлять читателя и вызывать раздражение. Приведем одну из реакций современника, в которой прямо выражено неприятие чрезмерной публичности поведения Андреева: «Чего в этом отношении стоит серия фотографий писателя! Какой богатый ассортимент всевозможных поз, пластических и мимических моментов, костюмов, обстановки ... ! ...А в какое смешное положение ставит себя иногда г. Андреев: вот он сидит в сосредоточенной позе за письменным столом в домашнем костюме со скорбно поставленными своими удивительными глазами... <...>

Или вот еще: на днях в одном иллюстрированном журнальчике помещен ряд фотографий из интимной жизни Л. Андреева: его финляндская вилла снаружи, вилла внутри, писатель на своей моторной лодке “Савва”, писатель записывает свой голос в граммофон, писатель с женой у колыбели своего ребенка (!)...»<sup>1</sup>. Негативное восприятие шумихи вокруг имени Андреева и осуждение его позиции «открытости» ощутимы во многих критических статьях и отзывах о творчестве писателя.

Роль критики в отечественном литературном процессе всегда была крайне важна, и на рубеже XIX-XX веков она продолжает оставаться своего рода медиатором между писателем и читателем, универсальным способом трансляции не только эстетических ценностей, но и ценностей общественных и мировоззренческих. Подводя литературные итоги 1907 году, А. Блок отмечает «преобладание всякой критики над художественным творчеством»<sup>2</sup>. Критические обзоры, статьи, рецензии становятся как никогда востребованными, и каждый уважающий себя журнал считает своим долгом иметь критический отдел, а иногда даже декларирует себя как сугубо критический («Весы»). Чрезвычайно популярны авторские литературно-критические рубрики: «Критические очерки» В. П. Буренина («Новое время»), «Критические наброски» С. Адрианова («Вестник Европы»), «Критические заметки» А. И. Богдановича («Мир Божий»), «Литературный дневник» З. Н. Гиппиус («Мир искусства», «Новый путь», «Весы»)»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Садко [Блюм В. И.]. «Трагедия» модного писателя // Нижегородский листок. 1909. 4 окт. (№ 271). С. 3.

<sup>2</sup> Блок А. А. Литературные итоги 1907 года // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 216.

<sup>3</sup> Появляются даже пародии на критику – показатель освоенности ее «языка», своего рода критическая авторефлексия. В этом смысле интересна пародия «Мои критики...», сюжетную основу которой составляет «интервью» с современным знаменитым писателем, написавшим «драматическую новеллу» и поместившим ее в «модном альманахе». Далее приводятся три критических отзыва на «новинку» – остроумнейшие и узнаваемые пародии на стиль П. Пильского («критик Чильский»), К. Чуковского («Пуковский») и М.

Однако расцвет критики имел еще одну причину, связанную со спецификой читательской рецепции. Как полагает Х. Баран, «пропасть» между основной массой читательской публики и писателями-модернистами (добавим: «современными модными писателями», в список которых входят писатели разной эстетической ориентации) была слишком велика, а исходные читательские ожидания не оправдывались. Именно сборники и альманахи оказались удобным средством, с помощью которого были сломаны барьеры между реалистами и модернистами»<sup>1</sup>.

К началу века «толстые» литературные журналы, занимавшие приоритетное место в ряду российской печатной продукции и в кругу чтения населения, вытесняются альманахами и сборниками, часто не имеющими единой «идейной платформы» и ориентированными на коммерческую успешность издания. Примером принципиальной «всеядности» сборников может служить вышедший в 1908 г. сборник «Земля», в котором экспрессионистский рассказ Л. Андреева «Проклятие зверя» соседствует с такими разными произведениями, как «Суламифь» А. И. Куприна, путевые очерки «Тень птицы» И. А. Бунина, драма «на еврейскую тему» «Грех» Шолома Аша, стихи народника Н. А. Морозова о Шлиссельбурге. Такой разнородный подбор произведений под одной обложкой расшатывал у читателей привычные эстетические ориентиры, воспитывая в них восприимчивость к *новому и разному*.

Другой «соперницей» толстого журнала на рубеже веков становится газета, которая, благодаря разнообразному форматированию материала, огромным тиражам и оперативности реагирования, во многом могла успешнее, нежели журналы, работать с широкой читательской аудиторией<sup>2</sup>. Литературно-критические отделы имеют практически все многотиражные центральные газеты: «Новое время», «Русское слово», «Речь», «Биржевые ведомости», «Слово», «Россия», «Современное слово», – провинциальные же газеты копируют структуру столичных. Многие газеты, «борясь» за читателя, разными способами эксплуатируют «модное» имя: щедро анонсируют литературные новинки и обещают их опубликовать в ближайшем номере (кстати, далеко не всегда выполняют свои обещания), делают известного литератора героем светской хроники и предоставляют ему слово в интервью, устраивают перепечатки ранних произведений нынешних знаменитостей. Заметим, что в случае с Андреевым имели место все перечисленные приемы.

Произведения Андреева, одного из самых востребованных русских писателей начала века, попадают в самые разнообразные контексты – от

---

Волошина («Вакса Молошина») (Вилли. [Турок В. Е.]. Мои критики: Исповедь современной знаменитости // Биржевые ведомости. 1908. 3 февр. (№ 29). С. 3).

<sup>1</sup> Баран Х. Федор Сологуб и критики: Споры о «Навях чарах» // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник / Общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осовата. М.: Изд. группа «Прогресс» – «Универс», 1993. С. 239.

<sup>2</sup> См. об этом: Иванова Е. В. Литературная критика в газетах и журналах начала XX века // Критика начала XX века. М.: ООО «Издательство «Олимп»; ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 3-28.

социально-политического до философского, от педагогического до медицинского и психопатологического. Контексты, в которые попадает имя писателя и его произведения, отличаются просто непредсказуемым разнообразием и зачастую весьма далеки от литературы – по сути, речь идет об эксплуатации «модного» имени, а не о критике. Об этом же пишет и М. В. Козьменко: имя Андреева в 10-е годы приобрело широчайшую всероссийскую известность и стало «знаковым» для всех работающих в сфере печатного слова<sup>1</sup>.

Вот несколько примеров упоминаний имени и произведений Андреева по самым разнообразным поводам:

«В четверг, 3-го октября, в 8 ч. веч. в собрании Кружка на помощь детям при Русском женском обществе (Спасская, 18), во время шитья одежды для бедных детей, состоится беседа на тему: “Судьба детей-приемышей”, по поводу рассказа Леонида Андреева “Валя”»<sup>2</sup>.

В газете «Колокол» от 4 сентября 1909 г. после пожара в Вологодской губернии храма Обдорской обители со святыми мощами публикуется заметка с красноречивым названием «Божья кара», в которой акт вандализма возводится к пагубному влиянию на умы пьесы «Савва», написанной «проповедником революции и разврата Леонидом Андреевым» и содержащей «программу» для «современных детей сатаны»<sup>3</sup>.

Анализируя причины моды на альманахи и сборники, М. Войтоловский использует в качестве сравнения образы из пьесы «современного модного писателя» Л. Андреева «Жизнь Человека»: «Дух журнала расплылся и выветрился. Его книжка превратилась в аморфную массу, в сборник статей на случайные темы за случайными именами. <...> Из журналов вывелись общие темы, общие методы и критерии. И веселые “понедельники”, уже давно исполняющие роль андреевских старух в нашей стилизованной прессе-модерн, завертелись в радостной пляске...»<sup>4</sup>.

Есть и курьезные примеры весьма «далековатых сопряжений» имени писателя и реалий русской жизни: в одной из заметок читаем об «обогащении жидов» за счет торговли презервативами «и другими средствами предотвращения беременности», возросшей благодаря «Жизни Человека» – «школе детоборства и детоненавистничества»<sup>5</sup>.

Поскольку Андреев неизменно обращался в своем творчестве к религиозным темам (и на материале современности – в «Жизни Василия Фивейского» (1903)), и в духе вольной интерпретации библейских сюжетов («Иуда Искариот и другие» (1907)), и в религиозно-метафизических фантазиях («Анатэма» (1909)), он стал постоянным объектом внимания и со

---

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Введение // Библ. 2а. С. 7.

<sup>2</sup> Статья из «Нового времени» без выходных данных. Цит. по: Библ. 2а. С. 135.

<sup>3</sup> Заметка из «Колокола» от 4 сент. 1909. Цит. по: Библ. 2а. С. 134.

<sup>4</sup> Войтоловский М. Журнальное обозрение. «Современный мир», II. «Образование», II. // Киевская мысль. 1908. 13 марта (№ 73). С. 3.

<sup>5</sup> Статья из «Русского знамени», без выходных данных. Цит. по: Библ. 2а. С. 130.

стороны критики православной, интерпретирующей его произведения в контексте религиозной мысли. Можно с уверенностью утверждать, что Андреев был одним из самых читаемых церковнослужителями авторов – об этом свидетельствует обширный раздел в соответствующем библиографическом справочнике<sup>1</sup>.

Разнообразие медийных дискурсов, в которых фигурирует имя Андреева, да и сам внушительный объем критической продукции о нем приводят к тому, что писатель со временем приобретет репутацию «многопишущего». Андреев и в самом деле *много писал*, и в обилии «перепечаток» (в частности, републикации ранних фельетонов), а значит, в эксплуатации собственной знаменитости его тоже можно упрекнуть<sup>2</sup>, но вряд ли этот упрек он заслужил больше своих собратьев по цеху, живущих профессиональным литераторством. Представляется, что именно обилие критики об Андрееве, а не его пресловутое «многописание», и вызовет со временем раздражение читателя.

Доказывая, что в формировании литературной репутации А. П. Чехова решающую роль сыграла критика, И. Е. Гитович так комментирует эту закономерность: «Литературная репутация создается прижизненной критикой. Витающая в воздухе коллективная эмоция, вызванная чтением нового в литературе писателя, корректируется и облекается ею в определенные словесные формулы. Много раз повторяемые, они превращаются в оценочные клише. Их критика и транслирует читателю своего времени как сложившееся представление о писателе. Усвоенное, оно, в конце концов, становится общепринятым, т.е. разделяемым большинством»<sup>3</sup>. Роль прижизненной критики в формировании «литературного лица» Андреева, всю жизнь находящегося с нею в напряженном диалоге, также чрезвычайно велика.

Библиография литературы об Андрееве дает представление о его чрезвычайной популярности как героя литературной критики: по сведениям В. Н. Чувакова, с 1903 по 1917 год вышло около 80 книг о творчестве писателя, газетно-журнальная «Андреевиана» также огромна и отличается широким жанровым и содержательным диапазоном<sup>4</sup>.

Чуваков в предисловии к одной из библиографий развенчивает миф о том, что Андреев прославился сразу же после выхода первой книги «Рассказов», вышедшей в 1901 году на средства Горького и посвященной ему. Приводя конкретные цифры и факты о продажах книги и ее дальнейших

---

<sup>1</sup> Христианство и новая русская литература XVIII – XX веков: Библиографический указатель. 1800-2000. СПб.: Наука, 2002. С. 534-544.

<sup>2</sup> В «грехе борзописания» «модных» литераторов упрекают многие критики, напр.: *Поссе В. А.* Жизненные вопросы нашей литературы // Новая Русь. 1908. 28 окт. (№ 74). С. 2.

<sup>3</sup> *Гитович И. Е.* Литературная репутация Чехова в пространстве российского XX века: реальность и aberrации (к постановке вопроса) // *Studia Rossica*. XVI. Warsaw, 2005. С. 15-26. Цит. по: *Бушканец Л. Е.* «Он между ними жил...». А. П. Чехов и русское общество конца XIX – начала XX века. Казань: Казан. Ун-т, 2012. С. 10.

<sup>4</sup> *Чуваков В. Н.* Предисловие // Библ. 2. С. 4.

переизданий, андреевед убедительно доказывает, что внимание к начинающему писателю было привлечено не самой этой книгой и покровительством Горького, а отзывом о ней авторитетнейшего критика Н. К. Михайловского. Даже одобрительные реплики в адрес дебютанта из уст Чехова и Л. Толстого не сделали столько для складывающейся репутации Андреева, сколько похвала уважаемого критика. «Слава» Андреева, считает Чуваков, началась в 1902-1903 годах, после скандала вокруг «Бездны» и публичного письма гр. Толстая по поводу андреевских рассказов. Выводы Чувакова подтверждают мысль о том, что в популярности Андреева определяющую роль сыграл мощный социокультурный фактор – критика.

Что касается покровительства Горького (на популярной карикатуре Де-Реми Андреев изображен в виде «подмаксимовика» в тени «шляпки» Горького-«гриба», рядом с Буниным, Скитальцем (ЛН-72: 199)), то это представление надолго закрепится в сознании современников. Сопоставление Андреева с Горьким, или в пользу одного из двух, или с акцентом на подражании младшего старшему (вплоть до наименования Андреева «Горьким № 2»<sup>1</sup>), на несколько лет станет общим местом критики. Будут раздаваться и заявления о том, что «Горький исписался» и Андреев идет ему на смену<sup>2</sup> – это определение «очередности» всегда сопутствует статусу «модного автора», которым оба писателя несомненно обладали.

Заметим, что автором «мифа», развенчанного Чуваковым, скорее всего, был сам Андреев, т.к. в своей Автобиографии (1910) он пишет об огромном влиянии на его «писательскую судьбу» и писательское самоопределение Максима Горького (кстати, ко времени этой автобиографической заметки его дороги с Горьким уже разошлись, и тем ценнее и объективнее выглядит признание).

Уже первые отзывы критиков, те самые, которые привлекли внимание к начинающему писателю, чрезвычайно точно фиксируют своеобразие еще только формирующегося литературного лица Андреева. Статья Михайловского, которая сыграла столь важную роль в признании автора «Баргамота и Гараськи» серьезным писателем, в сущности, содержит основные концепты его будущей литературной репутации<sup>3</sup>. В названии своей критик фиксирует главную тему, с которой Андреев приходит в литературу, – «страх смерти и страх жизни»; отмечает самобытность начинающего писателя («отсутствие подражательности»), тем самым отводя последующие упреки во вторичности и признавая у автора свой собственный, узнаваемый стиль; наконец, пишет о переплетении «фантастических образов» с «реальной действительностью», сочетание которых впоследствии и будет

<sup>1</sup> Подробнее о роли Горького в формировании литературной репутации Андреева см. в соответствующем параграфе в главе «Творческие связи...».

<sup>2</sup> Это заявление принадлежит В. Я. Брюсову, который, впрочем, не будет столь благосклонен к последующему творчеству Андреева: *Смирнов И. [Брюсов В. Я.]. Сборники товарищества «Знание за 1904 г. Кн. IV и V. СПб. 1905 // Весы. 1905. № 4. С. 48.*

<sup>3</sup> *Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Рассказы Л. Андреева: Страх смерти и страх жизни // Русское богатство. 1901. № 11 (нояб.). Отд. 2. С. 58-74.*

вызывать споры об эстетической ориентации писателя. Те же предостережения против опасности натуралистической и декадентской заразы читаем в отзыве другого маститого критика – А. Скабичевского, который иронизирует над пристрастием Андреева к изображению смерти<sup>1</sup>.

Один из важнейших источников сведений о динамике восприятия Андреева критикой и читателем – мемуарная литература и дневники современников. Дневники К. Чуковского, многотомный документ, который велся одним из самых активных участников литературного процесса на протяжении всей его творческой жизни, предоставляют для нашего исследования единственный в своем роде материал – и по временному охвату, и по личной близости к писателю, и по принадлежности обоим к одной и той же возрастной генерации (автор дневников на два года старше Андреева), и по возможности сопоставить записи с его же «официальными мнениями» об Андрееве, многократно высказанными в критических статьях и очерках. Записи Чуковского дают возможность реконструировать литературную репутацию писателя, и прижизненную, и посмертную, в период с 1901 до 1969 год.

В дневнике Чуковского много «сквозных персонажей» – ровесники и земляки Жаботинский и Житков, литературные мэтры Горький и Чехов. В изображении своих героев Чуковский удивительным образом сочетает субъективность и объективность: меткие и зачастую злые характеристики, во многом зависящие от эмоциональной включенности в происходящее и личного отношения к персонажам дневника (Чехова, например, боготворит, а к Горькому постепенно охладевает), иногда корректируются самим автором, безжалостно искореняющим в себе пристрастность.

Можно с уверенностью сказать, что и Леонид Андреев – один из сквозных персонажей дневников Чуковского<sup>2</sup>. Для нас будут важны и сами литературные факты, связанные с Андреевым, и их оценка (и переоценка) современниками, и рефлексия автора над местом писателя в обществе и литературном процессе современности. Синтетический по своей жанрово-функциональной природе, дневник Чуковского может быть прочитан в разных модусах – нас он будет интересовать как летопись литературных событий в социально-политическом контексте и, в связи с этим, как источник информации о динамике изменения в восприятии фигуры Андреева и его творчества.

18 декабря 1901 года в дневнике Чуковского появляется первая запись об Андрееве: «Вот бы Леонида Андреева достать» (1: 49)<sup>3</sup>. Это написано

<sup>1</sup> Скабичевский А. Новый талант Леонид Андреев. Рассказы. СПб. 1901 // Новости и биржевая газета. 1-е изд. 1902. 29 янв. (№ 29). С. 2.

<sup>2</sup> См. об этом также: Кузнецова М. Леонид Андреев в дневниковых записях Корнея Чуковского: «Я люблю Андреева сквозь иронию...». URL: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/kuznetsova.htm>.

<sup>3</sup> Чуковский К. И. Дневник: В 3 т. Т. 1: 1901 – 1921; Т. 2: 1922 – 1935; Т. 3: 1936 – 1969 / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской; предисл. В. Каверина. М.: ПРОЗАиК, 2011.

начинающим сотрудником «Одесских новостей», когда звезда Андреева тоже только начала восходить (осенью этого года в петербургском «Знании» вышел его первый сборник рассказов с посвящением Пешкову-Горькому).

Последнее упоминание об Андрееве обнаружим в мартовских «больничных записках» Чуковского 1968 года («Что вспомнилось, или Собачья чушь», с пометкой «писано в больнице при высокой температуре»): запись-воспоминание о том, что когда-то Н. Кульбин сделал очень похожий портрет Андреева<sup>1</sup>.

Между первой и последней записями – 67 лет, и все эти годы Андреев явно или неявно присутствовал в сознании Чуковского.

Судя по всему, после первого упоминания об Андрееве томик его рассказов Чуковский все же раздобыл, поскольку летом следующего года в «Одесских новостях» появляется статья «Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе письмо о современности»<sup>2</sup>. Именно она стала поводом для знакомства двух литераторов: автор послал ее герою своей статьи – и завязалась переписка. Андреев сразу же выделил в потоке критики оригинальный и лестный для себя отзыв и немедленно ответил Чуковскому: «Большую радость доставила мне Ваша интересная и умная статья, и я очень прошу Вас продолжить Ваше любезное внимание...»<sup>3</sup>. Неизвестно, кстати, что стало с ответными письмами Чуковского – в хранении писем своих корреспондентов Андреев был не таким педантом, как в коллекционировании рецензий.

Однако начиная с этого времени в дневниках Чуковского фиксируются все встречи и разговоры с Андреевым, отзывы знакомых о его произведениях, связанные с ним забавные случаи и слухи, упоминания обо всех написанных самим критиком статьях и книгах о творчестве писателя. Найдем на страницах дневника даже графический портрет Андреева (от 7 февраля 1905 г. (1: 111)). Тем более что как объект наблюдения Андреев теперь доступен: в 1906 году Чуковский поселяется в Куоккале и частенько бывает в гостях у писателя в чернореченском доме и даже со временем сам заводит здесь свою собственную семейную дачу. Уже в 1961 году он припомнит, как лечился в это время в санатории на деньги Андреева, как тот ему предоставлял свою дачу, когда уезжал в Италию, и на больничной койке в марте 1968 всплывет в памяти сочиненное когда-то по этому поводу:

Длиннейший из всех Корнеев  
Шлет капитану свой салют  
С фрегата «Леонид Андреев»,  
Где среди заброшенных кают  
Нашел он отдых и уют (3: 461).

---

Здесь и далее в тексте цитаты из дневников Чуковского даются по этому изданию: сначала указан том, а затем страницы.

<sup>1</sup> Поиски информации об этом портрете пока не увенчались успехом.

<sup>2</sup> См. об этом в первой главе в параграфе «Андреев как писатель fin de siècle».

<sup>3</sup> Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. М.: Терра-Книжный клуб, 2001. Т. 5. С. 120.

Несколько лет спустя в дневнике появится запись, проливающая свет на историю знакомства Андреева со второй женой, А. И. Денисевич-Карницкой: «Оказывается, я женил Андреева на Денисевич. Я познакомил Толю Денисевич с Андреевым, а Толя – с Матильдой» [Матильда, она же Анна – вторая жена писателя, а Толя, Виктория – ее сестра – Г. Б.] (запись от 25 октября 1907 г. (1: 142)); в придачу записывает сплетню о том, что жена «для дачи» заведена и что «ее никто терпеть не может» (запись от 2 июня 1909 г. (1: 155)).

Много позже Чуковский вспоминает, что, став своим человеком в доме Андреева, он (во многом вследствие того, что всегда в этом доме страдал бессонницей из-за ночного образа жизни хозяина) записал «множество историй», рассказанных матерью Андреева, Анастасией Николаевной, – об их орловской жизни, о покойном отце писателя. Но поскольку записи были сделаны не в дневнике, все они пропали (запись от 10 июня 1918 г. (1: 228)).

Не забудем, что в эти годы выходят произведения Андреева, принесшие ему всероссийскую славу, и в дневниках Чуковского находим свежие отклики на них – или навеянные разговорами со знакомыми (отзыв Репина о «Красном смехе» как о «безумии современной войны» (запись от 9 сентября 1907 г. (1: 140)), или свои собственные («Губернатор – это Толстой, Гоголь и Андреев сразу» (1: 140)). Иногда это фиксация комментариев самого Андреева, например, о «Рассказе о семи повешенных»: «Цыганок – это я. Я тоже орловский. Если бы меня вешали, я бы совсем был, как Цыганок» (запись от 25 октября 1907 г. (1: 142)). Приведем запись, из которой очевидно, насколько популярен Андреев в эти годы и насколько у всех на устах его новинки: «Когда Андреев приезжал в гости к Короленке <...> Н. Ф. Анненский приготовил ему тарелку карамели – красной и черной. Андреев не приезжал, и мы угощались без него. – Кушайте эту, – говорил Николай Федорович. – Это *Черные* маски. А потом эту – это *Красный* смех. – А что же ему? – спросил я. – А ему *Царь Голод*» (от 4 или 3 октября 1917 г. (1: 223)).

Интересно, что Чуковский зафиксировал и отзыв Андреева о себе как о критике: «Андреев говорил обо мне: – Вы нужны потому, что вы показываете у всякого стула его доньшко. Мы и не подозревали, что у стула бывает дно, а вы показываете. Но с вами часто случается то, что случилось с одним героем у Эдгара По: он снимал человека с прыщиком, а вышел прыщик с человеком» (запись от 2 июня 1909 г. (155-156)). Как видим, «фирменный прием» критика – утрирование какой-либо одной черты и построение на ней всей концепции творчества писателя (в случае Андреева – его «плакатность», «карикатурность», то, что Чуковский в своей книге «Леонид Андреев большой и маленький» назвал «рожами») – оказался разгаданным.

Сам Чуковский отлично сознавал, насколько разными были они с Андреевым и в своих глубинных пристрастиях, и стилистически. Так, в один из периодов куоккальского уединения, явно имея в виду своего соседа – владельца дома на Черной речке – и невольно сравнивая себя с ним,

Чуковский пишет: «Я человек конкретных идей, мне нужны образы – в уединении хорошо жить человеку логическому – а вместо образов снег» (запись от 30 января 1911 г. (1: 167)). В другом месте, описывая неудавшуюся встречу Андреева с Короленко, объясняет ее тем, что последний рассказывал одну историю за другой – а «Андреев ни слова, но, очевидно, хмурый: он не любит рассказов о второстепенностях, он хотел говорить о “главном”, хотел побыть с Короленкою наедине» (от 20 июля 1910 г. (1: 164)). Сам же Чуковский, в отличие от чернореченского затворника, погружен в самую гущу жизни, необыкновенно много общается, жадно всматривается в жизнь и людей, подмечает в них мельчайшие черточки – и только и живет всякими «второстепенностями», из которых сотканы его дневники. Он не ленится фиксировать забавные мелочи, детали, происшествия, имевшие отношение к Андрееву: о том, что тот любил читать свои вещи Гржебину (который понимает их «гастрономически»), о лечении Андреева морозом (записи от 10 июня 1918 г. (1: 228)), о покупке Андреевым после выдачи ему Цейтлиным аванса за собрание сочинений осла, чтобы вспоминать эту сделку (запись от 7 ноября 1919 г. (1: 262)), о том, как Андреев в Москве студентом ходил «в кругосветное плавание» – кружил по трактирам, выпивая по рюмке в каждом (1: 262), о том, как он перепивал все компании в трактире (запись от 4 ноября 1919 г. (1: 260)).

Различие в восприятии действительности Чуковским и Андреевым накладывало отпечаток на все выходящее из-под их пера, включая дневниковые записи – достаточно вспомнить дневники Андреева, в которых нет места «второстепенностям» и все – о «главном».

Обыгрывается в дневнике и дружеская близость к писателю Чуковского, и его невольное «предательство», поскольку он все же принадлежит к «племени критиков» и не всегда курит фимиам андреевским писаниям, в прозвище, данном критику писателем: «Иуда из Териок – Иуда Истериок» (запись от 8 февраля 1910 г. (1: 158)). Вообще, эту нелюбовь к критикам, на фоне общего добродушия, бескорыстной помощи коллегам-литераторам и хронической потребности в друзьях, Чуковский отмечает как необъяснимое андреевское качество (пример – явное недоброжелательство к Оль д'Ору только из-за того, что тот когда-то написал на Андреева пародию) (запись от 16 марта 1922 г. (2: 17-18)). Причем эта нелюбовь к критикам, пишет Чуковский, сочеталась у Андреева с признанием их авторитетности и поиском «кому поклониться» – будь то С. Венгеров или А. Горнфельд. Не потому ли Андреев так не любил и боялся критиков, что втайне верил в их безусловную власть над мнением читателей и решающую роль в формировании своей репутации.

Воспоминания об Андрееве всплывают в дневнике по разным поводам – такое ощущение, что он остается в сознании Чуковского на протяжении всей его долгой жизни. И это ощущение подтверждается неоднократными признаниями автора дневников в разные годы – и сразу после смерти Андреева, и много позже: «Мне все кажется, что Андреев жив. Я писал

воспоминания о нем – и ни одной минуты не думал о нем как о покойнике» (От 4 ноября 1919 г. (1: 260)); «*главное, главное, главное* – я уверен, что Андреев жив». (От 8 ноября 1919 г. (1: 263)).

Так, характеризуя бывшего футуриста Пучкова, Чуковский вдруг замечает: «голос изумительно похож на Леонида Андреева» (2 января 1920 г. (1: 283)). Или вдруг вспоминает беседу с Маяковским об Андрееве как «главном комиссаре по самоубийствам» – «завсамуб», по определению поэта (запись от 5 мая 1921 г. (1: 334)). Или как курьез приводится следующий факт: в голодном 1922, зарабатывая на жизнь публичными выступлениями в более сытой Москве, Чуковский вдруг обнаруживает, что спит в 1-й студии Художественного театра на бутафорском лиловом диване из «Катерины Ивановны» (запись от 27 ноября 1922 г. (2: 58)). В 1927, выслушивая Зошенко, хвастающего своим здоровьем, вспоминает, как в 1916 году хвастался здоровьем насквозь больной Андреев (запись от 30 октября 1927 г. (2: 162)). И литераторы из «андреевской эпохи» (Куприн, вернувшийся в 1938 году из эмиграции), и уже не имеющие к ней отношения вызывают в Чуковском воспоминания об умершем писателе: в 1941 году, повстречав Шолохова, Чуковский отмечает у него «твердую походку Леонида Андреева».

Много записей в дневнике связано со смертью писателя. Ведь именно Чуковский оказался тем человеком, который стал инициатором и главным организатором вечера памяти Андреева 8 ноября 1919 г. в Тенишевском училище – вплоть до того, что клеил вместе со своими детьми афиши. Впечатления о вечере описаны им этой же ночью: вышло «глупо и неуклюже», «литературной атмосферы не было», воспоминания, читаемые со сцены, не были окрашены любовью к покойному (у Блока «я... я... я... я – мелькало гораздо чаще, чем слово “Андреев”»); скучно, долго и «без задушевности» выступал Горький, «изгадив все дело»). Когда утомленные зрители стали расходиться, именно Чуковский прямым обращением к аудитории и своим артистическим чтением (читал он, как вспоминает, «чрезвычайно *любя* Андреева») зарядил эмоционально атмосферу (запись от 9 ноября 1919 г. (1: 263-264)). Неудача этого мероприятия, равнодушие присутствующих сильно задевают Чуковского, который «вложил в этот вечер много себя». Главную причину провала мемориального вечера Чуковский определяет так: «Прежней культурной среды уже нет, и нужно столетие, чтобы создать ее. Сколько-нб. сложного не понимают. Я люблю Андреева сквозь иронию, – но это уже недоступно. Иронию понимают только тонкие люди, а не комиссары... – Горький именно потому и икона теперь, что он не психологичен, несложен, элементарен» (1: 264). И тут же о Горьком: «Мне почему-то показалось, что Горький – малодаровит, внутренне тускл, он есть та шапка, которая нынче по Сеньке» (1: 264). Через несколько дней в дневнике всплывает: «Сейчас вспомнил, как Леонид Андреев ругал мне Горького: «Обратите внимание: Горький пролетарий, а все льнет к богатым – к Морозову, к Сытину, к (он назвал ряд имен). Я попробовал с ним в Италии

ехать в одном поезде – куда тебе! Разорился. Нет никаких сил: путешествует, как принц» (запись от 14 ноября 1919 г. (1: 267)). Как видим, дневнику Чуковский доверяет свои мысли о разочаровании в *главном писателе современности* – Горьком. Для читателя дневника вывод из этих записей очевиден: литературная иерархия того времени такова, что Андреев и его творчество перестали быть нужными. Он надолго стал частью ушедшей эпохи.

Дневники Чуковского полны размышлениями о соотношениях литературных репутаций (в том числе и своей собственной – критика, чьи мысли были подхвачены другими, основоположника детской литературы, несправедливо, как он полагает, потесненного Маршаком). С течением времени, при советской «табели о рангах», ситуация усложняется, но и в эти годы он умудряется дать понять на страницах дневника, кто есть кто на лестнице писательской иерархии. Свой дневник Чуковский часто использует для восстановления справедливости – «гамбургского счета», и имя Андреева, чью славу он пережил и к формированию которой был напрямую причастен как критик, постоянно всплывает в контексте этих размышлений. Так, вид Короленко, тихо едущего на велосипеде, вызывает в Чуковском следующие мысли: «то же и в литературе. Андреев и Горький надрывались, а Короленко потихоньку, потихоньку...» (запись от 15 мая 1912 г. (1: 172)). Ахматовой в 1922 году Чуковский прямо заявляет: «вы и Горький, и Толстой, и Леонид Андреев, и Игорь Северянин – все в одном лице – даже страшно» (запись от 14 февраля 1922 г. (2: 10))<sup>1</sup>. Много размышляет Чуковский в мартовских больничных записках 1968 года о сложных взаимоотношениях Андреева и Бунина и уязвленности последнего своей негромкой известностью на фоне ошеломительной славы автора «Бездны» (2: 467-470).

Вспоминает Чуковский неподдельную удрученность Горького смертью Андреева и подробно записывает горьковские слова о таланте последнего: «Это был огромный талант. Я такого не видал. У него было воображение – бешеное. Скажи ему, какая вещь лежала на столе, он сразу скажет все остальные вещи. <...> Помню, на Капри, мы шли и увидели отвесную стену, высокую, – и я сказал ему: вообразите, что там наверху – человек. Он мгновенно построил рассказ “Любовь к ближнему” – но рассказал его лучше, чем у него написалось» (запись от 20 сентября 1919 г. (1: 256)).

Зафиксированный Чуковским отзыв Мережковского об Андрееве отчасти корректирует все написанное о писателе этим критиком, автором формулы «в обезьяньих лапах»: «Андреев все же не плевал, ... в нем был туман, а туман вечнее гранита ... Андреев был писатель метафизический – хоть и дрянь, а метафизик. <...> Андреев гораздо выше Горького, ибо Горький не чувствует мира, не чувствует вечности, не чувствует Бога. Горький – высшая и страшная пошлость» (от 6 ноября 1919 г. (1: 261)).

---

<sup>1</sup> Или другая подобная запись: она «одна в русской литературе» «замещает собою и Горького, и Льва Толстого, и Леонида Андреева (по славе)» (запись от 15 декабря 1922 г. (2: 60)).

Сам Чуковский, любя Андреева как человека, часто непоследователен в определении его писательского веса. Об этом свидетельствует, в частности, следующая запись. После чтения Горнфельду своих воспоминаний об Андрееве Чуковский слышит от него: «Написано эффектно, но неверно. Андреев был пошляк, мещанин. У него был талант, но не было ни воли, ни ума» (1: 259-260). И, цитируя затем Горнфельда, вдруг присоединяется к его мнению: «Я думаю, Горнфельд прав; он рассказывал, как Андреев был у него – предлагал подписать какой-то протест. “Я увидел, что его не столько интересует самый протест, сколько то, что в том протесте участвует Бунин. Он был мелкий, мелочный человек”» (запись от от 3 ноября 1919 г.).

Такое же противоречивое отношение Чуковского к Андрееву выражено в другой записи, сопровождающей упоминание о работе над изданием его писем: «Бедный человек в западне. Огромные силы, но пресненские. Всегда жил неудобно, трудно, в разладе со всем своим бытом, – безвольный, больной, самовлюбленный, среди страшной мелкоты» (запись от 6 августа 1924 г. (2: 164)).

Размышляя по поводу самоубийства Маяковского о подлинности трагизма произошедшего, Чуковский отказывает в этой подлинности Андрееву, признаваясь: «я в своих первых статьях о нем [Маяковском – Г. Б.] всегда чувствовал, что он трагичен, безумный, самоубийца по призванию, но я думал, что это – насквозь литература (как было у Кукольника, у Леонида Андреева) (запись от 14 апреля 1930 г. (2: 400)).

Наконец, остановимся на еще одном контексте, в который попадает творчество Андреева в дневниковых записях Чуковского. В 1903-1904 годах корреспонденции Чуковского из Лондона, где он находился, печатались в «Одесских новостях». Погружение в чужую культуру спровоцировало его на типологические сопоставления двух литератур, и эти мысли он доверяет сначала дневнику, а потом читателям газеты. Рассуждая о целомудрии английской литературы и о «клубничке» в современной русской (это время «дискуссии о порнографии», шумихи вокруг андреевской «Бездны»), Чуковский интерпретирует интерес последней к темам пола как борьбу за либерализацию общественных норм: «Итак, наше нынешнее возвращение к щекотливым темам, наши “Бездны” и “Туманы”, данные Андреевым, – это наш плюс, это наше оружие в борьбе с минусами отрицательного класса...» (корреспонденция от 16 (29) сентября 1903 г. (1: 450)). Борьба с «буржуазностью», пишет Чуковский, в России происходит целиком – за неимением иных возможностей – в художественной литературе, которая в Англии выполняет эстетическую и развлекательную функции. Писателей последних лет он «классифицирует» по тому, как они изображают главного героя современности – *спирьку* (герой одноименного рассказа (1897) С. Елпатьевского, из живодеров и мошенников выбившегося в «промышленники», дельцы). По Чуковскому, Чехов был «спирькиным врагом». Потом появились «топорные, лубочные, но близкие нынешнему пошехонцу – творения Горького»; «Потом Андреев – с его непосильной

задачей вылить на бумагу всю сложность, всю запутанность, все одиночество спирькиных врагов. И главное, опозитизировать это одиночество и эту сложность, привлечь к ним наши симпатии. А раз к ним, то и к носителям их, конечно (1: 466-467)».

Впрочем, оговаривает Чуковский, нашелся один англичанин, который восстал против буржуазности своим художественным талантом, – Оскар Уайльд, сторонник «самоцельного искусства», противник утилитарных стремлений *спирьки*. В творчестве Уайльда он парадоксальным образом усматривает и предвосхищение горьковского «Дна» (в «Упадке лжи»), и чеховскую «мягкую элегичность тона, общую нежность колорита», наконец, «его экзотические вкусы, яркая, красочная манера – имеет свои отзвуки в творчестве нашего Андреева» (1: 468). Как видим, в поиске «английских аналогов» Андреева и его места в современном литературном процессе Чуковский вспоминает «главного декадента» Уайльда – так возникает новый обертон литературной репутации автора «Бездны»: «*infant terrible*» русской литературы.

Во втором томе дневников Чуковского немного упоминаний об Андрееве: его творчество вытеснено именами советских писателей-современников, да и жизнь Чуковского в эти годы полна больших потрясений – как личных, так и тех, которые ему приходится делить со своим народом. Тем не менее, память о писателе иногда прорывается на страницах дневника: 18 марта 1923 года Чуковский выступает с воспоминаниями на вечере в честь Андреева (запись от 19 марта (2: 86)); в 1925 году, навещая в Куоккале Репина, читает ему письма писателя к матери, и тот в восторге от андреевских остроумий. Попутно Репин рассказывает о печальном зрелище похорон Андреева, разрушении дома, о вдове и детях (от 21 января 1925 г. (2: 190-191)).

В годы травли со стороны новых властей, подводя некие итоги пройденному и готовясь к худшему (врачи подозревают у него рак), Чуковский записывает горькие строки: «Я вспомнил свою жизнь – труженическую, вспомнил свою любовь – к детям, к книгам, к поэзии, к людям, вспомнил, как *любили* меня когда-то Тынянов, Леонид Андреев, Кони...» (от 20 декабря 1946 (3: 97)).

Вызванные «оттепелью» позитивные изменения в культуре сказываются и на самоощущении Чуковского, и на посмертной памяти об Андрееве.

Упоминаний об Андрееве в третьем томе дневников множество. Со второй половины 50-х годов намечается возрождение интереса к андреевскому творчеству, и Чуковский, как всегда, деятельно принимает участие в упрочении этого интереса: он переиздает свои статьи об Андрееве в составе разных книг («Люди и книги», «Современники», Собрание сочинений), хлопочет о грамотном переводе их на английский язык (запись от 5 марта 1963 г. (3: 364), читает воспоминания об Андрееве на радио (запись от 26 ноября 1964 г. (3: 396)).

Вообще, судьба распоряжается так, что сама постоянно напоминает ему об Андрееве и постоянно сводит с теми, кто имеет к нему отношение. В 1960 году Чуковский встречается со старшим сыном Андреева, Вадимом, и его женой (запись от 10 октября 1960 г. (З: 300)), а спустя два года, вновь встречаясь с ним, узнает о написанных Вадимом «Воспоминаниях об отце» и о трагической судьбе второго сына Андреева, Даниила (запись от 19 ноября 1962 г. (З: 352)). В эти же годы он знакомится с В. Чуваковым, пишущим диссертацию об Андрееве (З: 300), с внучкой Андреева Ольгой Карлейль, дочерью Вадима (запись от от 10 декабря 1964 (З: 398)).

«Встреча» с Андреевым происходит иногда почти случайно: вдруг в Чоботах, во время лечения, в писательском клубе демонстрируют старые фильмы – и в том числе показывают дачу Андреева, проект которой когда-то обсуждался на глазах у Чуковского, где потом он жил и с чьей хозяйкой познакомил писателя (запись от т 23 февраля 1963 г. (З: 362-363)). Или вдруг близкий приятель Чуковского, И. Андроников, заканчивает работу над серией грампластинок – возникает запись «от Бунина до Светлова. Есть и Леонид Андреев» (от 23 июля 1966 г. (З: 431)).

Ценным свидетельством для исследования литературной репутации Андреева можно счесть критические реакции современников, выражающих активно негативное отношение к писателю и к факту его популярности – своего рода «разоблачительства» знаменитого литератора. Оставляя сейчас в стороне многочисленные статьи и заметки подобного содержания, остановимся на двух книгах. Примечательно, что обе появились уже в период спада популярности писателя, после «андреевского десятилетия»: первая из них, брошюра А. Доброхотова «Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе)<sup>1</sup>, в 1909 году, а книга Бэна (Б.В. Назаревского) – в 1912 году<sup>2</sup>.

Доброхотов уже в подзаголовке: «Этюд о популярности...», – обозначает предмет своего исследования – не само творчество писателя, а феномен его успеха.

В литературной карьере Андреева, считает Доброхотов, лишь скромные десять процентов определены его талантом, а остальные девяносто – иными составляющими, связанными с популярностью, в свою очередь, определяемой «психологией толпы», охотницы до всего грубо-эффектного, любительницы шутов и фигляров. В соответствии с предметом своего исследования, автор прослеживает все значимые этапы формирования литературной биографии Андреева. Первым этапом стала, по его мнению, публикация скандальной «Бездны» в 1902 году, вторым – «снисходительная статья» Михайловского («альфы и омеги русской критической литературы»),

---

<sup>1</sup> Доброхотов А. П. Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе). М.: печ. А. И. Снегиревой, 1909.

<sup>2</sup> Бэн [Назаревский Б. В.]. Сумерки русской литературы. Максим Горький. Леонид Андреев. Чириков. Юшкевич. Очерки. М.: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1912.

в которую поверила «большая публика». Дальше в дело пошла «кружковщина», возжигавшая в «Курьере» «беззастенчивые фимиамы» в честь молодого писателя, поддержанного, к тому же, великим Максимом Горьким. Важной частью этого механизма популярности стала и реклама иного рода – светская хроника о передвижениях писателя и событиях в его личной жизни, многочисленные интервью и публичные чтения андреевских произведений.

Залог успеха Андреева у публики Доброхотов видит в умении писателя угождать ее интересам и вкусам: в русле популярной «достоевщины» пишется им «Мысль», в период русско-японской войны – «Красный смех», во время активизации социал-демократического движения – пьеса «К звездам», «Савва» создается в поддержку анархизма с мистической окраской, «Жизнь Человека» свидетельствует о моде на религиозно-философскую проблематику, а «Бездна» – об интересе к «порнографической литературе». Доброхотову вторит автор другой книги, Бэн: «Леонид Андреев вечно меняет свое обличье: то он – революционер и шлет укоры тем, кто ушел в науку и не интересуется общественным движением, волнующим всю страну (“К звездам”), то он – безнадежный пессимист, проклиная бессилие человека (“Жизнь Человека”), то он – богоборец и богоискатель (“Анатэма”). Но во всех своих произведениях Андреев совсем не самостоятелен: он прислушивается к тому, чем интересуется в известный момент общество, и на это шлет свой отзыв тем или иным своим произведением. <...> Злободневность – его бог, которому он приносит свои жертвы. За это-то его любят и читают»<sup>1</sup>. Называя Андреева «вечным репортером», Бэн возводит его «направление и приемы как писателя» к «курьерскому периоду»: «Газетное ремесло наложило свою печать на его творчество, и эта печать не изгладилась и теперь, когда он стал уже прославленным писателем»<sup>2</sup>. Попутно Бэн фиксирует еще один обертон литературной репутации Андреева, проистекающий от «газетного ремесла» – «быстрота работы» (он «образец скорописца»<sup>3</sup>).

Дальнейший после «Бездны» успех писателя у публики Доброхотов сводит к заразительности «общественного гипноза»: критики «заражают» своим мнением публику, а та – критиков, и происходит «обоюдный гипноз: первоначальный и отраженный»<sup>4</sup>. Среди причин, поддерживающих популярность Андреева, критик называет иногда весьма неожиданные: то, что фамилия писателя начинается на первую букву алфавита и потому он первым выступает во всех списках авторов, броскость «намеренно заманчивых» заголовков его произведений, преобразование «младенческого замысла» «Жизни Человека» в постановке Художественного театра, который «обладает завидной способностью делать даже из весьма непоэтичного

---

<sup>1</sup> Бэн [Назаревский Б. В.]. Сумерки русской литературы. С. 32.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 33.

<sup>4</sup> Доброхотов А. П. Карьера Леонида Андреева. С. 11.

предмета конфекты»<sup>1</sup> и даже посвящение публики в детали личной жизни писателя (в частности, связанные с кончиной жены писателя и его новым браком).

Физиономия писателя описывается Доброхотовым в прямой связи с читателем, чьи интересы тот выражает: «Если бы нужно было охарактеризовать Л. Андреева, мы определили ли бы его как писателя большой малосознательной публики <...>, писателя толпы, поверхностно схватившей в какие-нибудь пять лет и забавляющейся, как лакомым блюдом, экономическими, философскими и религиозными настроениями, начиная с доктрины Маркса и кончая неохристианством и культом Адониса.

Для такой неглубокой публики и самым подходящим писателем является неглубокий, популярный, покладистый Л. Андреев, обладающий счастливой способностью все возвышенные доктрины мировых друзей человечества низводить на степень опошляющего понимания простецов»<sup>2</sup>.

В том же духе пишет об Андрееве и Бэн, называя его создателем «философских рассуждений, легковесных, созданных специально для “младшего возраста” и так хорошо приходящихся по зубам большинства наших читателей»<sup>3</sup>.

Если изъять из книг Доброхотова и Бэна нарочитую оценочность, можно счесть их первыми исследованиями литературной репутации Андреева с точки зрения социологии литературы. Так, Доброхотов, отделяя «биографическое лицо» писателя от его «публичного лица» – в глазах читателя и критика, призывает «различать трех Андреевых»: «собственно Л. Андреева» «с его скромными данными» и «печатью литературной посредственности», «Андреева Леонида» – «любимца большой публики, умеющего прыгать в обруч и ходить по канату» и, наконец, третьего – Андреева, «разукрашенного и совершенно преображенного литературной критикой автора мировой тоски и мучительных сомнений»<sup>4</sup>. Выводы, к которым приходит критик: «Таким образом, мельчайшие нюансы общественной неуравновешенности психологии, удачное использование автором мелочи собственной жизни, гипноз, поверхностность большой публики, услуги “друзей”, полоса особой удачи, автореклама, – все вместе соединилось в могучий мотор, выбросивший Леонида Андреева из репортерских закоулков на арену общественного внимания»<sup>5</sup>. Другой автор, Бэн, приходит к сходным выводам, но дополняет литературную репутацию писателя обертонами «массовость» / «пинкертоновщина» / «бульварность»: «...лубочно-яркими красками, раздражительными эффектами, преступлениями и ужасами, выхваченными из дневника происшествий он

---

<sup>1</sup> Там же. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 10-11.

<sup>3</sup> Бэн [Назаревский Б. В.]. Сумерки русской литературы. С. 32.

<sup>4</sup> Доброхотов А. П. Карьера Леонида Андреева. С. 14-15.

<sup>5</sup> Там же. С. 27.

зывает к себе публику. <...> В этом писателе очень много можно найти “от Пинкертона”. <...> Ловкий газетный работник сказывается во всем»<sup>1</sup>.

Важны замечания двух этих критиков о еще одном «факторе андреевской популярности», вызывающем в памяти рассуждения героев чеховской «Чайки» – «современном тревожном общественном искании новых художественных путей, новых форм», по выражению Доброхотова<sup>2</sup>. Бэн также останавливается на привлекательных для публики художественных особенностях андреевского творчества: «Он [Андреев – Г. Б.] знает, как она падка на все яркое и бросающееся в глаза. Для нее он выработал особенный язык – звучный, гудящий, как удары в медный пустой котел, ходульный и торжественный. Такой слог удобен для декламации, он ласкает слух и несколько гипнотизирует своим мрачным течением»<sup>3</sup>.

Нетрудно увидеть, что авторы обеих книг говорят – правда, в негативистски-оценочном ключе – именно о составляющих литературной репутации писателя после 1908 года: «злободневный писатель» (оборотная сторона – «газетчик», «потакающий публике в ее низменных вкусах»); «писатель-философ» («неглубокий мыслитель», «философ для масс, для толпы»); «модный» («чрезмерно плодовитый», «гонящийся за прибылью», «сам себя рекламирующий», «с узнаваемым стилем на потребу публике»).

Критическая рецепция повести Андреева «Мои записки» (1908), которую автор считал одним из самых удачных своих произведений, определяется тремя направлениями: выявлением ее места в художественной и мировоззренческой эволюции писателя, поиском прототипов<sup>4</sup> и установлением литературных связей. Остановимся на последнем аспекте.

В большинстве откликов на повесть обнаруживается полное единодушие в сближении ее с Достоевским. «Это уже пахнет Достоевским, и притом не подделкой под Достоевского, а Достоевским подлинным», – констатирует С. Яблоновский<sup>5</sup>. Ему вторит А. Измайлов, отмечая, что только Андрееву «под силу сейчас братья за то, что удавалось Достоевскому»<sup>6</sup>.

Вл. Боцяновский в обширных статьях предлагает развернутый анализ повести как «дальнейшей разработки тех же вопросов, которые затронул Достоевский». Критик настаивает на том, что повесть Андреева не сатира и не очередные «записки сумасшедшего» в духе Гоголя и Гаршина, как думают некоторые, а произведение, в котором, как и романах Достоевского, ставятся «мировые проблемы» и делается «новый шаг <...> в <...> направлении

---

<sup>1</sup> Бэн [Назаревский Б. В.]. Сумерки русской литературы. С. 32.

<sup>2</sup> Доброхотов А. П. Карьера Леонида Андреева. С. 27.

<sup>3</sup> Бэн [Назаревский Б. В.]. Сумерки русской литературы. С. 32.

<sup>4</sup> См. об этом в другом параграфе второй главы.

<sup>5</sup> Яблоновский С. [Потресов С. В.]. «Мои записки» // Русское слово. 1908. 11 окт. (№ 236). С. 2.

<sup>6</sup> Измайлов А. Художественный ребус: (Новая повесть Л. Андреева «Мои записки») // Русское слово. 1908. 23 окт. (№ 246). С. 2.

разрушения мировой гармонии»<sup>1</sup>. В «Моих записках» он видит притчу, сродни легенде о Великом Инквизиторе, только более пессимистическую в смысле достижимости высшей гармонии. Герой повести видится критику в одном ряду с другими «возвращающими свой билет Творцу»: Иваном Карамазовым и террористом из андреевской же «Тьмы», – только автор «Моих записок» идет дальше: «В своей символической притче он [Андреев – Г. Б.] не только нарисовал картину такой высшей гармонии, достигнутой по рецепту великого инквизитора Достоевского, но и сказал, что, в сущности, другой она не может быть. Андреев выдернул последнюю мистическую подпорку из-под этой высшей гармонии»<sup>2</sup>.

В сцене разговора героя повести с художником К. Боцяновский также усматривает своеобразное «продолжение» легенды о великом инквизиторе: герой Андреева – тот же инквизитор, только позитивист и материалист, который видит в Христе продавшегося Дьяволу. Критик полагает, что в основе мировой гармонии, по Андрееву, именно покоятся чудо, тайна и авторитет – и их-то автор упраздняет, дискредитирует в своей повести (его герой уже собирается творить «чудеса»). «Высшей гармонией» в «Моих записках» становится страшная тюрьма, в которой все гибнет: «“Записки” Андреева являются разработкой тех же вопросов, которые затронул Достоевский, и вместе с тем находятся в непосредственной связи с произведениями самого Андреева, проникнутыми враждой к тюремной “высшей гармонии” и теми ее вещателями, которые, задрапировавшись в тайну и авторитет, превратили мир в тюрьму, все, всех, всю жизнь прикрыли тяжелой железной решеткой»<sup>3</sup>.

А. Горнфельд доказывает, что герой «Моих записок» убийца, и возводит его генеалогию к «достоевскому “человеку из подполья”», находя, впрочем, параллели и с отцеубийцей Смердяковым, и с Фомой Опискиным, и с Раскольниковым, убившим не из-за денег, а «идейно»<sup>4</sup>. «Приговор перевернул рациональное спокойствие убийцы»<sup>5</sup>, – сближает Горнфельд психологию героев повести Андреева и Раскольникова. Оба долго боролись с собой, однако, если Раскольников переродился и жизнь у Достоевского победила диалектику, то у Андреева, по мысли критика, происходит наоборот. Разум, которым не правит совесть, приводит героя Андреева в тупик: «Безумие разнузданного разума и стало уделом несчастного узника»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Боцяновский Вл.* Леонид Андреев и мировая гармония // Б-ка «Театра и искусства». 1910. Т. X (31 окт.). С. 52.

<sup>2</sup> *Боцяновский Вл.* Великий инквизитор Андреева. // Новая Русь. – СПб., 1908. 29 окт. (№ 75). С. 2.

<sup>3</sup> *Боцяновский Вл.* Леонид Андреев и мировая гармония // Б-ка «Театра и искусства». 1910. Т. X (31 окт.). С. 58.

<sup>4</sup> *Горнфельд А.* «Мои записки» Леонида Андреева // Русское богатство. 1909. Кн. 1. Отд. 2. С. 96-120.

<sup>5</sup> Там же. С. 116.

<sup>6</sup> Там же. С. 118.

Критик Боривой, оценивая Андреева как «самого крупного современного беллетриста» и сравнивая его с Достоевским, обращает внимание на внутренний, а не внешний характер действия в повести и на мастерство, с которым Андреев создает у читателя уверенность в виновности героя: «Как это происходит – объяснить нельзя: это секрет Андреева. Умение, говоря одно, заставить понимать другое – редкое искусство, которое знают лишь исключительные таланты, и лучше всех – Достоевский»<sup>1</sup>.

С влиянием Достоевского критик А. Дерман связывает «неясность» повести: «Темноту усугубляет язык повести; это язык, напоминающий слегка Достоевского (именно “записки из подполья”), точно рассказчик одновременно издевается и над читателем, и над собой путем утверждения парадоксов и отрицания аксиом и трюизмов: все время приходится как бы вместо плюсов разуместь минусы и наоборот. Влияние Достоевского – несомненно»<sup>2</sup>.

Р. В. Иванов-Разумник, сопоставляя героя «Моих записок» одновременно и с астрономом из андреевской пьесы «К звездам», и с Иваном Карамазовым, вспоминает картину М. Добужинского «Дьявол» и заключает, что Андреев «хочет быть *advocatus Dei*, но является *advocatus diaboli*»<sup>3</sup>.

Наконец, В. Германов отмечает, что мысль Андреева движется в той же плоскости, что и у Достоевского: это «освещение жизни с точки зрения вечности, религиозного притяжения ее»<sup>4</sup>. «Автор “Записок” – великий Инквизитор от позитивизма. Для него важно умиротворить человеческую душу, и он рисует идеалом жизни тюрьму, ограниченность», – вторит Германов Боцяновскому<sup>5</sup>.

Имя Л. Толстого также всплывает в рецензиях на повесть. Так, С. Яблоновский, цитируя знаменитый отзыв Толстого об Андрееве («Он пугает, а мне не страшно»), уверяет, что этим произведением, «одним из самых сильных и интересных», автор точно уж «напугает»<sup>6</sup>.

А. Горнфельд идет дальше и высказывает мысль о том, что «Мои записки» – карикатура на Льва Толстого и его учение (среди аргументов – общность мировоззрения Толстого и героя повести, в частности, упование на разум, намеки на внешнее сходство, шокирующие подробности интимной жизни, напоминающие страницы «Крейцеровой сонаты»)<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Боривой [Якушев В. П.]. Литературные очерки: жестокая мудрость // Голос правды. 1908. 16 окт. (№ 921). С. 2.

<sup>2</sup> Дерман А. Литературные заметки (VI альманах «Шиповника») // Южные ведомости. 1908. 18 окт. (№ 237). С. 3.

<sup>3</sup> Иванов-Разумник Р. В. Талантливое сочинительство: (По поводу «Моих записок» Л. Андреева) // Русские ведомости. 1908. 29 окт. (№ 251). С. 2.

<sup>4</sup> Германов В. Вечное в художественной литературе наших дней: 2. Пред дверьми // Христианская мысль. 1916. Март. С. 132.

<sup>5</sup> Там же. С. 136.

<sup>6</sup> Полонский В. Литературное обозрение // Вестник знания. 1908. № 12. С. 1464-1469.

<sup>7</sup> Горнфельд А. «Мои записки» Леонида Андреева // Русское богатство. 1909. Кн. 1. Отд. 2. С. 96-120.

У Иванова-Разумника находим сравнение автора «Моих записок» с Чеховым: называя повесть «талантливым сочинительством», критик оценивает Андреева как «большой талант, но грубый», в отличие от Чехова, который умеет виртуозно исследовать любимую андреевскую тему «ужаса бесцельности» на примере повседневной жизни и обычных героев<sup>1</sup>. Интересно, что Вл. Боцяновский сравнивает «Мои записки» Андреева с Чеховым в совершенно ином, положительном смысле: оба они «человеческие таланты», любят жизнь настоящую, болеют за человека и верят в будущее<sup>2</sup>. На родственность сюжета повести с чеховским рассказом «Пари» (1888) обращает внимание критик И. Игнатов<sup>3</sup>.

Наконец, Вяч. Полонский, называя Андреева художником, который убивает себя в столкновении с могущественной философией пессимизма, противопоставляет его оптимистическому Горькому, верящему, что тюрьма должна пасть<sup>4</sup>.

Предпринятый экскурс в дореволюционную прессу убеждает, что «Мои записки» воспринимались современниками в русле традиции русской классической прозы. Метафизичность, притчевость и провокационность повести позволяли критикам сопоставлять ее, прежде всего, с романами Достоевского, а в ее авторе видеть продолжателя именно этой линии реализма. Также в повести усматривали пародийный заряд, направленный на Л. Толстого. Третьей фигурой для сопоставления оказался недавно ушедший из жизни Чехов, к моменту выхода в свет повести уже бесспорно «канонизированный» как классик. Наконец, творчество Андреева ассоциируется у современников с Горьким, чья всероссийская слава к этому времени бесспорна. Таким образом, в откликах на повесть не только обозначается место Андреева в отечественном литературном процессе, но и логически выстраивается иерархия авторитетов, которым писатель, с точки зрения критиков-современников, наследует: Достоевский-Толстой-Чехов-Горький.

Рассказ «Сын человеческий» (1909) особенно репрезентативен в контексте нашей темы в силу того, что, во-первых, фокусирует в себе проблематику всего творчества писателя, во-вторых, написан в свойственной «зрелому Андрееву» гротесковой манере, а в-третьих, вызвал крайне противоречивую оценку – от похвалы до полного уничтожения.

Отзывы о рассказе несут на себе печать отношения к автору рассказа, а потому, если их сгруппировать по тематически-оценочному принципу, на их основе можно выделить составляющие литературной репутации писателя:

<sup>1</sup> *Иванов-Разумник Р. В.* Талантливое сочинительство: (По поводу «Моих записок» Л. Андреева) // Русские ведомости. 1908. 29 окт. (№ 251). С. 2.

<sup>2</sup> *Боцяновский Вл.* Леонид Андреев и мировая гармония // Б-ка «Театра и искусства». 1910. Т. X (31 окт.). С. 36-72.

<sup>3</sup> *И-тов И. [Игнатов И.]*. Литературные отголоски: <...> Мои записки Леонида Андреева // Русские ведомости. 1908. 10 окт. (№ 235). С. 2.

<sup>4</sup> *Полонский В.* Литературное обозрение // Вестник знания. 1908. № 12. С. 1468.

**«Журналист, репортер», «социально злободневный автор»:**

Уже не раз упомянутый выше Бэн (Назаревский) объясняет успех рассказа с точки зрения книжного рынка, на котором под воздействием рекламы процветают такие «ловкие барышники», как Андреев. Главный же корень зла, считает Бэн, в публике – полуобразованной интеллигенции, невежественной, с дурным, якобы утонченным, но на самом деле неразвитым вкусом<sup>1</sup>.

В самом выборе темы, считает Бэн, в Андрееве говорит его «репортерский нюх», и рассказ выдает в его авторе «выдержку мелкого репортера», работавшего когда-то «в мелкотравчатой газетке “Курьер”», «чисто газетное умение» в угоду публике отреагировать на так называемый “политический момент” в интересах левых партий»: как когда-то «Красный смех» явился откликом на русско-японскую войну, «Рассказ о семи повешенных» – на смертные казни, так и теперь «Сын человеческий» понадобился, когда в Думе обсуждается «новая вероисповедная система». И вывод: «Это один из тысячи фокусов ловкого газетного репортера»<sup>2</sup>.

**«Модный / успешный автор», «выходящий из моды», «обладатель больших гонораров и дачи в Финляндии»:**

Название заметки о «Сыне Человеческом» некоего обозревателя «Всемирной панорамы», подписавшегося буквой «П.», навеяно впечатлениями от беседы с поклонником Андреева, которого привела в восторг дача писателя: «У него лакей в белых перчатках!». В сущности, рассказ становится для критика лишь поводом для печальных заключений об упадке карьеры Леонида Андреева, разошедшегося со своим демократическим читателем<sup>3</sup>.

Св. Колосов заключает свой анализ рассказа нелюбезной констатацией в том же духе:

«Происхождение подобного рассказа только и можно объяснить страстным желанием написать что-нибудь донельзя неправдоподобное и фантастическое, чтобы ... поддержать начинающую уже падать литературную шумиху вокруг своего имени»<sup>4</sup>.

Впрочем, обертоны литературной репутации, связанные с «успешностью», «популярностью», иногда звучат и «в пользу автора», если автор рецензии является безусловным поклонником писателя и сочувствует всему выходящему из-под его пера. К таким критикам следует причислить Шмидта из «Бодрого слова», который, ругая Сергеева-Ценского за подражание Андрееву, утверждает:

<sup>1</sup> Бэн. [Назаревский Б. В.]. На рынке литературы // Московские ведомости. 1909. 2 июня (№ 124). С. 2.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> П. В белых перчатках (Л. Андреев. «Сын человеческий») // Всемирная панорама. СПб. 1909. № 6 (29 мая). С. 1-6.

<sup>4</sup> Свяц. Н. Колосов. Неумная фантазия («Сын человеческий», рассказ Леонида Андреева. Альманах «Шиповник». Книга IX. СПб., 1909) // Душеспасительное чтение. 1909. Ч. II (июнь). С. 393.

«Андреев не такой писатель, которому можно было бы подражать. Он из тех, кто всегда ходит на границе недозволенного, недопустимого в искусстве. “Победителей не судят”, даже тогда, когда они преступают закон, а Андреев победил по тем или иным причинам»<sup>1</sup>.

Наконец, Измайлов объясняет художественную недостоверность рассказа финским отшельничеством писателя, замкнувшегося на своей даче вдали от столичной суеты. Именно в этой искусственной изолированности от литературной, да и вообще живой жизни с ее кипением критик усматривает причину «психологического вычура» и «бедности впечатлений», которой веет от рассказа<sup>2</sup>.

**«Некультурный писатель»:**

Не оставила без внимания рассказ и символистская критика, воспринявшая «Сына Человеческого», впрочем, как и всю беллетристику, помещенную в IX и X альманахах «Шиповника» (включая прозу Б. Зайцева, С. Сергеева-Ценского), как шаг назад в художественном отношении, «упрощение»<sup>3</sup>. Известно, что репутация Андреева в глазах символистской критики – это репутация «некультурного писателя», и восприятие рассказа Б. Садовским, в этом смысле эстетически «запрограммировано»:

«Решение мировых вопросов, гнетущих человечество с начала мира, сделалось единственной специальностью г. Андреева, но лечить своих близких от этих недугов он умеет только домашними средствами. Нам думается, можно достаточно ясно определить творческую суть этого доморощенного знахаря, если сказать, что он решает проблемы высшей математики, пользуясь исключительно четырьмя арифметическими правилами»<sup>4</sup>.

**«Писатель, тяготеющий к религиозным темам», «философ, а не художник»:**

Свой интерес к «нашумевшему рассказу» священник Н. Колосов объясняет тем, что Андреев «обнаруживает в последнее время какое-то болезненное тяготение к религиозным сюжетам и не стесняется затрагивать в своих произведениях священнейшие вопросы и выводить священнейших лиц»<sup>5</sup>.

Уже в 1916 году в развернутой статье, посвященной религиозным поискам современной литературы, к «Сыну Человеческому» обратился В. Германов<sup>6</sup>. Разговор о рассказе предваряется следующим замечанием:

---

<sup>1</sup> Шмидт В. В. Сборник «Шиповник». Кн. IX // Бодрое слово. 1909. № 11 (июнь). Стб. 42.

<sup>2</sup> Измайлов А. «Сын человеческий». (Новый рассказ Леонида Андреева).

<sup>3</sup> Голов И. [Садовской Б. А.]. Розы без шипов (Альманахи т-ва «Шиповник» IX и X) // Весы. 1909. № 9 (сент.). С. 94-97.

<sup>4</sup> Там же. С. 96-97.

<sup>5</sup> Свящ. Н. Колосов. Неумная фантазия («Сын человеческий», рассказ Леонида Андреева. Альманах «Шиповник». Книга IX. СПб., 1909). С. 387.

<sup>6</sup> Германов В. Вечное в художественной литературе наших дней. 2. Пред дверьми // Христианская мысль. 1916. III (март). С. 129-149.

«В сущности только для мыслителя и интересен этот писатель. Художественная ценность его творчества в большинстве случаев очень не велика»<sup>1</sup>.

**«Герой пародий»:**

Эта грань литературной репутации Андреева очевидна в пародии Измайлова и сквозит в некоторых других «осудительных» откликах на «Сына Человеческого». Так, приговор, вынесенный рассказу В. Воровским, явно намекает на несоответствие данной литературной продукции масштабу имени: «Сын человеческий» – безусловно неудачная вещь, и лучше было бы, если б автор оставил ее у себя в письменном столе», не соблазнившись при своем известном имени возможностью «обеспеченного помещения»<sup>2</sup>.

Однако, полагает критик, есть и положительная сторона этого неудачного рассказа: «в нем резче бросаются в глаза те вычурные, манерные формы письма, которые усвоил в последние годы Л. Андреев»<sup>3</sup>. В качестве примеров «дешевой бутафории» он приводит следующие: «“за оконцами нерушимо и злобно лежала ночь”, “щенок начинал кружиться и двигаться по неправильным, полным ужаса, кругам”, “беззубый, злоеце веселый смех младенца”»<sup>4</sup>.

Предпринятый анализ критики на два произведения Андреева позволяет заключить, что его литературную репутацию к концу 900-х годов можно описать с помощью следующих «статусов», последовательно сменяющих друг друга или сосуществующих параллельно: «многообещающий начинающий журналист / репортер», «друг и протезе Горького», «социально злободневный автор», «писатель-философ», «автор произведений на религиозные темы», «некультурный писатель» (глазами символистов), «модернист, новатор в области формы», «писатель-новатор», «модный / успешный автор» («выходящий из моды»), «декадент и вырожденец», «обладатель больших гонораров и дачи в Финляндии», «герой пародий».

Интересно также, что многие из перечисленных составляющих литературной репутации Андреева оказались крайне устойчивыми во времени и, даже перейдя из разряда «магистральных» во «второстепенные», продолжали доминировать в представлении о писателе. Речь идет о восприятии Андреева как представителя «второго ряда» отечественной литературы, как о беллетристе «средней руки» – о неправомерности такого восприятия писателя, очевидной и в новейших исследованиях литературы данного периода, пишет В. А. Келдыш<sup>5</sup>. Андреев «проигрывал» в сравнении

<sup>1</sup> Там же. С. 129.

<sup>2</sup> Орловский П. [Воровский В. В.]. «Сын человеческий».

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Келдыш В. А. Леонид Андреев на рубеже 1890-1900-х годов и духовные искания времени // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 378-380.

с писателями-символистами – интеллектуалами, духовидцами, эстетам и метафизиками, он был *чересчур популярный, чересчур массовый*, и за грань его литературной репутации не давала современникам увидеть в его стихийном экзистенциализме глубины прозрений, развивает свою мысль далее Келдыш. Можно согласиться с исследователем и в объяснении такого взгляда на Андреева – она родом из статей критиков символистской ориентации. Общее место в их критических работах – констатация глупости андреевских героев<sup>1</sup>), незрелости и недостаточной глубины его творчества и метафизики: «Общее наше гимназичество нашло своего пророка. Если бы Л. Андреев был способен хоть отчасти понять свою тему – он понял бы, что для нее нужен не талант Достоевского, – а зачем! Это не обязательно, – нужна хоть какая-нибудь прикосновенность к истории человеческой культуры, хоть малейшая работа ума, хоть тень философии»<sup>2</sup>.

Разумеется, восприятие творчества Андреева символистской критикой не исчерпывается приведенными негативными реакциями. Сошлемся на диссертационную работу М. В. Мысляковой, в которой рецепция писателя символистами находит объективное и глубокое осмысление<sup>3</sup>. Согласимся с исследователем в том, что именно символистам принадлежит заслуга включения творчества Андреева в контекст мировой культуры и литературной традиции, соотнесения с литературными темами и мотивами широко известных произведений, как отечественных, так и западных. «Охлаждение» их к Андрееву произошло после 1910 года, когда тот как раз начинает отказываться от тематически-стилевых пристрастий, которые преимущественно и вызывали нарекания критиков – гиперболизации, «внешних эффектов» и натуралистических подробностей. Произведения, написанные уже в иной манере произведения, такие, как мистический «Он», были встречены молчанием, и З. Гиппиус в статье 1910 года даже демонстративно «прощается» с автором навсегда<sup>4</sup>. Это охлаждение Мыслякова связывает не только с внутрисимволистским кризисом, но и с появлением ряда андреевских драм, «столь противоречивших философским и эстетическим позициям символистов»: «Если Андреев-прозаик, пользовавшийся в ряде случаев приемами символистской поэтики, все же давал повод говорить о своем тяготении к символизму, то Андреев-драматург, более четко определивший к началу 10-х годов свою программу и утверждавший иное, по сравнению с символистами, понимание символа, окончательно разуверил их в этом»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. Разочарования и предчувствия (1910 год) // Русская мысль. 1910. Кн. 12. Отд. 2. С. 178.

<sup>2</sup> Там же. С. 177.

<sup>3</sup> Мыслякова М. В. Концепция творчества Леонида Андреева в символистской критике: дис... к. филол. н. М., 1995.

<sup>4</sup> Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. Разочарования и предчувствия (1910 год) // Русская мысль. 1910. Кн. 12. Отд. 2. С. 177.

<sup>5</sup> Мыслякова М. В. Концепция творчества Леонида Андреева в символистской критике. С. 74-75.

В контексте нашей темы последнее наблюдение Мысляковой особенно важно: действительно, 10-е годы в творчестве Андреева – это годы не только и не столько прозы, сколько драматургии, «Писем о театре», теории «панпсихе», подкрепляемой целым рядом пьес, сотрудничества с самыми знаменитыми современными театрами. «Театральная история», несомненно, и прибавила Андрееву популярности (театр – зрелище массовое и привлекает к творчеству драматурга целую «армию» зрителей), и градуса публичности. Она дала новые поводы для объяснений с публикой, а кроме того, выявила и упрочила его новую стилевую манеру, кардинально разошедшуюся с ранней. Как видим из реакций критиков-символистов, театр окончательно придал литературной репутации Андреева оттенок «массовости».

Вероятно, именно это характерное для символистов восприятие творчества Андреева как «второсортного» в контексте эпохи модерна во многом повлияло на «судьбу» писателя в литературоведении<sup>1</sup>.

Некоторые составляющие литературной репутации Андреева со временем были переосмыслены. Так, восприятие Андреева как «городского писателя» (со всем богатством смыслов, свойственных этому понятию в эпоху модерна) было заменено вульгарно-социологическим взглядом на него как на выразителя мещанской / буржуазной психологии. Причем в ход пошли те же самые аргументы. Так, в начале 30-х годов В. А. Десницкий возвращается к мысли о продолжении в творчестве Андреева линии Достоевского в следующем контексте: «Оба они – и в жизни и в творчестве – представители трагического положения мелкой буржуазии в эпоху бурного развития промышленного и финансового капитализма. От города и городской культуры идет творчество обоих писателей. Но оба они и проклинают капиталистический город, разрушающий их мелкобуржуазные иллюзии вечного мира, ничем нерушимой мировой справедливости, всеобщей святости человека и природы»<sup>2</sup>. Тяга Андреева к расцветиванию своего быта техническими новшествами городской культуры эпохи модерна интерпретируется теперь как свидетельство буржуазности и оторванности от

---

<sup>1</sup> Именно об этом пишет Е. И. Гитович: «... каждый исследователь (или генерация исследователей) так или иначе находится в зоне влияния той или иной литературной репутации изучаемого им писателя, которая существует в общем сознании в момент его прихода в науку. И, соглашаясь с ней или оспаривая ее, он работает в ее пространстве, чтобы закрепить свою интерпретацию, которая затем, с приходом новой генерации и новых методологий, уступит место следующей. Так что относящаяся как будто больше к сфере социологии литературы, т.е. находясь на периферии собственно литературоведческих забот, литературная репутация – как понятие о востребованности текстов и знаний о писателе, объективности этих знаний – на самом деле есть одновременно насущная забота филологии» (Гитович Е. И. Литературная репутация Чехова в пространстве российского XX века: реальность и aberrации (к постановке вопроса) // *Studia Rossica*. XVI. Warsaw, 2005. С. 15-26. Цит. по: Бушканец Л. Е. «Он между ними жил...». А. П. Чехов и русское общество конца XIX – начала XX века. Казань: Казан. Ун-т, 2012. С. 11).

<sup>2</sup> Десницкий В. А. М. Горький и Л. Андреев в их переписке: К истории дружбы // Десницкий В. А. М. Горький: Очерки жизни и творчества. Л.: Гослитиздат, 1940. С. 142.

национальной почвы: «Характерны в этом плане увлечения Л. Андреева фотографией, домостроительством, моторным спортом, пришедшие на смену старым деревенским и уездным обывательским забавам – рыбной ловле, охоте с собакой...»<sup>1</sup>.

Интересная мысль о месте Андреева в литературном процессе рубежа веков была высказана современницей Чуковского, Е. А. Колтоновской, в предисловии к ее итоговой книге, по причинам внелитературного свойства не вышедшей в первые советские десятилетия (задуманной как последний, четвертый том ее сочинений). Эта рукопись, опубликованная А. М. Грачевой<sup>2</sup>, представляет собой не только итог критической деятельности ее автора, но и некий «прощальный взгляд» на ушедшую досоветскую эпоху, концептуальное ее осмысление. Разумеется, Колтоновская не могла обойти вниманием фигуру Андреева, одну из ключевых в своем времени. Ретроспективно осмысливая феномен «шумливого и плодовитого творчества Леонида Андреева», Колтоновская видит в нем не очень удачную попытку синтезировать два «разнородных по природе» направления переходной эпохи – старое, реалистическое, и новое, вышедшее из «декадентской» лаборатории. Вот что пишет критик об Андрееве (кстати, герое многих ее статей дореволюционного периода, в которых она, как и Чуковский, вписывала творчество писателя в историю самосознания интеллигенции): «Судьба его интересна. Для этого, несомненно, выдающегося писателя, осыпанного всеми дарами фортуны, кроме одного (столь необходимого для художника!) – чувства меры, еще не настала история. История будет справедливее критики современников, сначала заласкавшей его “в обезьяньих лапах”, а потом уничтожившей. История отдаст этому роковому писателю должное и, может быть, разрешит интересные вопросы: что мешало талантливому художнику найти в своем творчестве верный тон – столь важный, по мнению Чехова, определяющий впечатление? И почему символизм, в основе столь свойственный синтетическому экспериментальному характеру его творчества, производит впечатление искусственного, “головного”, ходульного?»<sup>3</sup>. Как видно из цитаты, Колтоновская, вполне в духе времени, не признает за художником-современником права на иную эстетику. Для нее это «иное» – неправильно взятый тон, отсутствие вкуса, меры. Здесь она смыкается в своем взгляде на Андреева с символистами – скажем, с В. Брюсовым, который осуждает «Жизнь Человека» за разностилье, отсутствие стройности и гармонии, соединение абстрактной символики и реалистических сцен<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Там же. С. 142-143.

<sup>2</sup> Колтоновская Е. А. Общая характеристика эпохи (От Чехова до революции) // Грачева А. М. Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века: Портреты. Этюды. Разыскания: Монография. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2011. С. 150-173.

<sup>3</sup> Там же. С. 156.

<sup>4</sup> Аврелий [Брюсов В. Я.]. «Жизнь Человека» в Художественном театре // Весы. 1908. № 1. С. 145.

Иное, социокультурное осмысление творчества писателя найдем у К. Чуковского, который видит в феномене Андреева некое стремление культуры к «собирательности», «центростремительности»: «... литература все больше раскалывается на утонченную для “господ” (например, “Весы”, “Шиповник”, “Оры” и т.д.) и на обыкновенную для “публики попроще” (например, “Знание” и др.), что явно не может долго существовать в такой демократической стране, как Россия; должны быть найдены общие формулы стиля, языка, переживаний, покрывающие обе расколовшиеся группы; таков был до настоящего времени язык Андреева, но это опять-таки язык отдельного лица, а не культуры»<sup>1</sup>. В своей знаменитой статье о нарождающейся массовой культуре «Нат Пинкертон и современная литература» Чуковский, связывая популярность Андреева с кризисом интеллигенции, выражает, по сути, ту же мысль, но в более привычном современнику обличье, с привлечением понятия «интеллигенция»: «Андреев – первый из писателей послеинтеллигентского периода. То, что он, ни разу не сделавший никакого призыва, никуда не ведущий и ничему не учащий, стал так сверхъестественно популярен – это зловещий признак для нашей интеллигенции.

<...> нашему русскому читателю такой не учащий писатель понадобился впервые, и этого не случилось бы, если бы интеллигенция наша была жива»<sup>2</sup>.

Примечательно, что эта мысль была высказана критиком в 1907-1908 годах, «на сломе» литературной репутации Андреева, когда тот порывал с кругом «знаньевцев» и выявлял особость своего пути. «Случай Андреева» в самом деле опровергает стереотипное мнение о популярности, массовости как следствии художественной вторичности, обнаруживая установку искусства на новые коммуникативные стратегии, на «неклассичность». Пересматривая границу между элитарным искусством для немногих и повседневностью, модерн принципиально ориентирован на массы, на тиражирование прежде единичного. Творчество Андреева в этом смысле соответствует духу времени, но противоречит традиционному представлению о стратификации искусства.

Итак, становление литературной репутации Андреева преимущественно слагалось из совокупного мнения критики, игравшего на рубеже роль важнейшего регулятора читательского мнения. Определяющими в привлечении к начинающему писателю внимания стал отзыв Н.

---

<sup>1</sup> Чуковский К. Остерегайтесь подделок (Ан. Каменский. Рассказы. Т. 1. СПб. 1907) // Речь. 1907. 1 июля (№ 154). С. 3.

<sup>2</sup> Чуковский К. И. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 7. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. С. 59.

Михайловского, и на протяжении всего творческого пути критики «режиссировали» восприятие Андреева<sup>1</sup>.

Литературная репутация Андреева представляет собой сочетание взаимозависимых составляющих, каждая из которых находит свое обоснование в личных особенностях писателя, специфике вхождения в профессиональные литературные круги, эстетических взглядах, мировоззренческих установках, рецепции критикой, цеховыми связями, участии рекламы, взаимоотношениями с читателем (в свою очередь, определяемыми их «горизонтом ожиданий», вкусами эпохи и ее культурным тезаурусом) и прочих факторах.

С начала своей литературной карьеры репутация Андреева – с последовательной сменой или параллельно – может быть описана с помощью следующих характеристик: *«многообещающий начинающий журналист / репортер»*, *«друг и протезе Горького»*, *«социально злободневный автор»*, *«писатель-философ»*, *«автор произведений на религиозные темы»*, *«некультурный писатель»* (глазами символистов), *«модернист, новатор в области формы»*, *«писатель-новатор»*, *«модный / успешный автор»* (*«выходящий из моды»*), *«декадент и вырожденец»*, *«обладатель больших гонораров и дачи в Финляндии»*, *«герой пародий»* (*«пародическая личность»*), *«продолжатель дела Толстого / Достоевского / Чехова / Горького»*, *«городской писатель»* (*«московский» / «петербургский»*). Добавим: позже, в годы Первой мировой – *«публицист, редактор “Русской воли”»*). Рецепция творчества писателя отечественным литературоведением позволяет присоединить еще несколько его посмертных характеристик, таких, как: *«прото- / экспрессионист»*, *«незаслуженно забытый писатель Серебряного века»*.

Некоторые из перечисленных составляющих литературной репутации писателя, такие, как «друг Горького», «злободневный автор», «модернист», воспринимались в эпоху рубежа веков как «магистральные» – именно они и обеспечили ему громкую славу. В советское время, как явствует из дневников Чуковского, эти же признаки оказались неактуальными – и много способствовали тому, что творчество писателя перешло в разряд «устаревшего» наследия эпохи. Таким образом, динамика изменения литературной репутации Андреева показывает, что некоторые «магистральные» признаки, определявшие ее, со временем становятся неактуальными (в частности, обращенность к социальной проблематике в духе Горького) и наоборот («метафизичность», интерес к религиозным темам).

Многие составляющие литературной репутации Андреева оказались крайне устойчивыми во времени и, даже перейдя из разряда «магистральных» во «второстепенные», продолжали определять его писательское лицо. Так, восприятие Андреева как представителя второго

---

<sup>1</sup> Роль читателя в формировании литературной репутации Андреева будет исследована в этой главе далее.

ряда, «беллетриста средней руки» явно восходит к «культурной критике». Последние неоднозначно повлияли на становление литературной репутации Андреева – с одной, стороны вписывая его произведения в широкий культурный контекст общеевропейского масштаба и намечая концептуальные сценарии «валентности» андреевского творчества, а с другой, формируя некий «комплекс неполноценности» писателя как принадлежащего второму ряду, массовой культуре. Во многом такое восприятие творчества Андреева определило судьбу его наследия в дальнейшем.

Наконец, некоторые критики, высказавшие ценные наблюдения над своеобразием места Андреева в своем времени, не были «услышаны» современниками. К таким отнесем мнение Чуковского о творчестве Андреева как попытке создания «средний стиль» в литературе, традиционно разделенной на «высокую» и «низкую». Однако, несмотря на многочисленные попытки эпигона и внешнее «тиражирование» его стиля, Андреев не мог иметь своей «школы» и прямых последователей в силу самобытности и печати яркой индивидуальности.

Литературная репутация Андреева отражает социокультурные сдвиги, еще не ощутимые внутри самой эпохи: падение социальных перегородок в обществе начала века, тотальную демократизацию и настоятельную потребность в механизме «собирания» культуры. Изменения, затронувшие все уровни и страты культуры, все литературные «звенья»: институт критики, издательства, читателя, – не могли не сказаться на положении писателя и восприятии его творчества. Именно этими причинами социокультурного характера и была во многом обусловлена сложность и неоднозначность литературной репутации Андреева.

## 2.2. Певец «ужасов» и «кошмаров»

Характеризуя культурную жизнь России между двумя революциями, М. Стейнберг «главной болезнью времени» называет повышенную эмоциональность, а доминирующим настроением эпохи – меланхолию<sup>1</sup>. В соответствии с общим духом эпохи предельно эмоциональным был и язык критики. Систематизируя отклики на творчество Андреева, К. Чуковский приводит впечатляющую подборку ругательств (по алфавиту), которыми наградила писателя современная критика<sup>2</sup>. В контексте нашей темы важно отметить бездоказательность многих критических суждений о писателе и их предельную оценочность, проистекающую из эмоциональности восприятия

---

<sup>1</sup> Стейнберг М. Меланхолия нового времени: дискурс о социальных эмоциях между двумя революциями // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. С. 202.

<sup>2</sup> Чуковский К. Леонид Андреев и его читатель // Чуковский К. Леонид Андреев большой и маленький. СПб. Изд-во «Товарищеское бюро», 1908. С. 63-78.

литературных явлений<sup>1</sup>. Такой же чрезмерной эмоциональностью насыщены и положительные отзывы о творчестве Андреева: защищая Андреева от несправедливых нападок со стороны его недоброжелателя Доброхотова<sup>2</sup>, обвиняющего писателя в конъюнктурности, П. Иванов называет свою брошюру-отповедь «Врагам Леонида Андреева»<sup>3</sup>. Уже само название сразу переводит разговор из области рациональной в область эмоциональную, где можно апеллировать к «любви» и «ненависти», где нет критиков, писателей и читателей, а есть «друзья» и «враги».

Выбирая для определения психологической атмосферы рубежа веков понятие «меланхолия», Стейнберг, очевидно, ориентируется на весьма авторитетную иноязычную традицию его употребления (З. Фрейд, Ю. Кристева)<sup>4</sup>. Однако слово это не представляется нам удачным для описания комплекса мрачных чувств, испытываемых на рубеже веков в России: в русской культурной традиции оно ассоциируется, скорее, с эпохой сентиментализма и особенно романтизма и не предполагает смыслов, связанных с социальной травмированностью. Впрочем, затем исследователь конкретизирует объем этого понятия, перечисляя его эмоциональные составляющие: «тоска», «разочарование», «беспочвенность», «неуверенность», «кризисность», «катастрофичность», «трагедийность». В этот ряд можно поместить и «ужас», зародившийся вследствие чувства потерянности, крушения ценностей и ориентиров и шагнувший из языка философии в популярный язык, на котором журналисты и писатели начала XX века говорили с расширившейся читательской аудиторией<sup>5</sup>.

Частью эмоционального критического дискурса рубежа XIX-XX веков была склонность испытывать «ужас»<sup>6</sup>. Именно способность *ужасаться* в

---

<sup>1</sup> Такой же чрезмерной эмоциональностью насыщены и положительные отзывы о творчестве Андреева: защищая Андреева от несправедливых нападок со стороны его недоброжелателя Доброхотова (*Доброхотов А. Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе)*. М., 1909), обвиняющего писателя в конъюнктурности, П. Иванов называет свою брошюру-отповедь «Врагам Леонида Андреева» (*Иванов П. Врагам Леонида Андреева: Психологический этюд*. М.: В. Н. Егоров, 1904). Уже само название сразу переводит разговор из области рациональной в область эмоциональную, где можно апеллировать к «любви» и «ненависти», где нет критиков, писателей и читателей, а есть «друзья» и «враги».

<sup>2</sup> *Доброхотов А. Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе)*. М., 1909.

<sup>3</sup> *Иванов П. Врагам Леонида Андреева: Психологический этюд*. М.: В. Н. Егоров, 1904.

<sup>4</sup> S. Freud. «Trauer und Melancholie» (1915-1917), J. Kristeva. «Black Sun: Depression and Melancholia» (2010).

<sup>5</sup> *Стейнберг М. Меланхолия нового времени...* С. 209.

<sup>6</sup> Изучение эмоций в социокультурном аспекте и дискурсивные практики «ужасного» в последние годы неоднократно становились центром внимания – отметим два значимых в этом отношении события: издание книги («Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей / Под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли». М., 2010) и Международную научную конференцию «Все страхи мира: HORROR в литературе и искусстве», проходившую 24–25 апреля 2014 г. в Пушкинском Доме (С.-

лекциях и статьях профессора К. Ф. Жакова называется главным социально-психологическим свойством современного ему общества. В статье с примечательным названием «Мировая грусть и пессимизм нашего времени» Жаков пишет: «В последние тяжелые годы все наше общество прониклось пессимизмом, столь безусловным и ужасным, что, казалось, некуда было идти далее. Вырастая умственно и нравственно отчасти под влиянием западных идей, отчасти под влиянием могучего, смелого и горячего слова собственных учителей и руководителей, общество наше, проснувшись от долгого и тяжелого сна, взглянуло карательными глазами на окружающую родную действительность и ужаснулось»<sup>1</sup>. Выразителем духа безвременья критик считает Чехова, но полагает, что «в своем пессимизме Леонид Андреев идет еще дальше Чехова»: «Это – изобразитель у ж а с а ж и з н и, изобразитель, хотя односторонний и иногда вычурный, но сильный и страстный»<sup>2</sup>.

А. В. Амфитеатров сравнивает Андреева с молодым гладиатором перед толпой, требующей жестокостей, и поясняет: «Не Андреев как-то особенно жесток и сладострастен талантом своим, но жестоко и сладострастно общество, откликнувшееся ему очень дружным эхом и приветом»<sup>3</sup>. Если вдуматься в формулу «жестокий талант», которой когда-то обозначили своеобразие творчества Достоевского, то станет очевидно, что «жесток» писатель может быть только по отношению к читателю. «Жестокий» – значит не щадит его, заставляет пережить тяжелые чувства, погружает в прежде табуированные сферы «ужасов» и «кошмаров» и российской действительности, и человеческой души. Расширив сферу эстетического, вводя в нее явления и факты из жизни трущоб, натурализм приучил читателя к «жестокостям» первого рода – социальным, к «жестокостям» иным – связанным с иррациональными страстями, рвущимися из «подвалов» бессознательного, – познакомила его декадентская литература.

Поскольку литературная репутация Андреева включала в себя неприменный обертон «продолжатель традиций Достоевского», а в консервативном критическом дискурсе писатель часто воспринимался как «заодно с декадентами», то неудивительно, что он снискал себе славу певца «ужасов» и «кошмаров» – сами слова эти весьма частотны и в заголовках

---

Петербург), а также вышедший по ее итогам сборник материалов (Все страхи мира: Нотгор в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015).

<sup>1</sup> Жаков К. Ф. Мировая грусть и пессимизм нашего времени // В Киев! Что делали, видели и слышали в Киеве подписчицы и подписчики «Вестника знания», съехавшиеся на праздник своего единения (11 – 19 июня 1911 г.). Статьи и лекции В. В. Битнера, М. В. Довнар-Запольского, К. Ф. Жакова, Н. В. Полонской и участников съезда, подписчиков «Вестника знания». СПб.: Вестник знания, 1911. С. 112.

<sup>2</sup> Там же. С. 117.

<sup>3</sup> Амфитеатров А. В. Леонид Андреев – графиня Толстая // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Кн. 1. М., 2003. С. 580-583.

критических отзывов о его творчестве<sup>1</sup>, и в текстах самих статей. Подобных цитат можно было бы привести десятки, ограничимся еще несколькими, выбранными едва ли не наугад (курсивы везде наши): «Его талант – необыкновенный, ужасный, сумрачный, кровавый» (из отчета о лекции А. Куприна в Ессентуках об Андрееве и Ф. Ницше)<sup>2</sup>; «...Этот великий слугитель трагического каждым своим новым произведением подчеркивает ужас перед ужасами жизни...»<sup>3</sup>.

Подводя итоги «андреевскому десятилетию» русской литературы – с 1898 по 1908 годы – критик Вс. Чаговец в качестве важнейших «фокусов» творчества Андреева называет «ужас смерти», «пиршество зверей» (социальное зло), «он и она» (иррациональность чувств)<sup>4</sup>.

В отзывах о творчестве Андреева «ужас» часто выступает как ключевое слово – причем склонность писателя «пугать» констатируют критики разной эстетической ориентации.

Так, Ю. Айхенвальд выделяет в своем «Силуэте» Андреева его способность, игнорируя «безумие будней, ужас обыденности», концентрироваться на кричащих, исключительных ужасах. Андреев, пишет критик, будучи «неутомимым в собирании элементарных ужасов», изображает «внешние безобразные ужасы» (кладбища, уродов, калек, преступления, всяческие аномалии), причем «не довольствуется одним каким-нибудь ужасом, а набирает их возможно много, строит их эшафодаж»<sup>5</sup>: «груда несчастий» у Василия Фивейского, череда безумий в «Красном смехе», «он расскажет непременно о семи повешенных, хотя ... было бы достаточно одного...»<sup>6</sup>. Добавим, в «Жизни Человека» Андреев пошел еще дальше, назвав ужасом жизнь *всех* смертных.

Как известно, отношение символистов к Андрееву не было однозначным: от полного неприятия З. Гиппиус до признания родственности А. Блоком<sup>7</sup>. Однако при всем многообразии оценок творчества Андреева критиками этого направления непременно фиксируется главная склонность

---

<sup>1</sup> См., напр.: Делич В. Творчество ужаса: Леонид Андреев. «Рассказ о семи повешенных» // Астраханский листок. 1908. 1 авг. (№ 167). С. 3; [Б. п.]. Лекция П. С. Когана «Леонид Андреев и ужас жизни» 6 марта 1909 г. в Политехническом музее в Москве // Русское слово. 1909. 7 марта (№ 54). С. 5; Уманьский А. [Дробыш-Дробышевский А. А.]. Об ужасах жизни: По поводу рассказа г. Леонида Андреева «В тумане» // Нижегородский листок. 1903. 21 февр. (№ 50). С. 2.

<sup>2</sup> Цит. по: [Б. п.]. А. Куприн о современной литературе // Петербургская газета. 1908. 2 авг. (№ 210). С. 2.

<sup>3</sup> Морозов М. Ужас бесцельности («Мои записки» и «Черные маски» Леонида Андреева) // Вершины: Кн. 1. СПб.: Прометей, 1909. С. 219-245.

<sup>4</sup> Чаговец Вс. Андреевское десятилетие и его итоги // Киевская мысль. 1908. 10 апр. (№ 101). С. 2.

<sup>5</sup> Айхенвальд Ю. Леонид Андреев // Силуэты русских писателей / Предисл. В. Крейда. М.: Республика, 1994. С. 407.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См. об этом: Мыслякова М. В. Концепция творчества Леонида Андреева в символистской критике: дис. ...к. филол. н. М., 1995.

писателя – воплощать ужас бытия, и именно от того, насколько совпадает понимание ужасного у критика и писателя, зависит сочувственное отношение к его творчеству или отторжение его.

«Что катастрофа близка, что ужас при дверях»<sup>1</sup>, вместе с Андреевым ощущал Блок.

В контексте размышлений о «дионисизме» Вяч. Иванов предлагает ставить драме не эстетическую, а психологическую цель и, разъясняя ее, как будто описывает творческую стратегию Андреева: «потребность сгустить всеми переживаемое внутреннее событие – “жизнь”; ужаснуться, разглядев и узнав собственный двойник; бросить факел в черную пропасть, зияющую под ногами у всех, чтобы осветить беглым лучом ее бездонную неизмеримость»<sup>2</sup>. Неудивительно, что он приветствует повесть Андреева «Красный смех»: «Нельзя не почувствовать в этом экстатическом произведении неподдельного крика ужаснувшейся и исступленной души, не ощутить себя, при его чтении, вовлеченным в вихрь безумного кошмара»<sup>3</sup>.

О «Красном смехе» как о воплощении борьбы вселенской души с мировым ужасом сочувственно пишет и А. Белый в статье «Апокалипсис в русской поэзии»<sup>4</sup>. Высоко оценивая другой андреевский рассказ, «Призраки» (1904), Белый и в нем усматривает «хаотический ужас душ в ужасающей механизации хаоса»<sup>5</sup>.

«Крик недоумевающего ужаса», который срывается с уст андреевских героев, «растворение» в ужасе, а не преодоление его («мы не видим обетований победы над ужасом»)<sup>6</sup>, получают разную оценку – или как силу художника, или как его слабость. Можно констатировать, что переживание чувства ужасного Андреевым сближало его с младосимволистами и не совпадало с тем, что понимали под этим чувством символисты старшие.

Так, Д. Мережковский выражает сомнение в художественности творчества Андреева именно вследствие того, что писатель не преображает «уродство, ужас, хаос» жизни, а растворяется в них<sup>7</sup>. Смещение понятий

---

<sup>1</sup> Блок А. [О Леониде Андрееве] // *Книга о Леониде Андрееве*. С. 96-97.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Родное и вселенское / Сост., вступит. ст. и примеч. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 44.

<sup>3</sup> Иванов Вяч. О «красном смехе» и «правом безумии» // *Весы*. 1905. № 3. С. 43.

<sup>4</sup> Андрей Белый. Апокалипсис в русской поэзии // *Андрей Белый*. Собр. соч. Т. 8. С. 478-490.

<sup>5</sup> Андрей Белый. Призраки хаоса // *Андрей Белый*. Собр. соч. Т. 8. С. 361. Ср. с оценкой этого же рассказа обозревателем «Вопросов жизни» Волжским: «отстоявшийся испуг, уставший от себя, надорвавшийся ужас, ужас внутренне-обессиленный, сорвавшийся с кричащих высоких нот напряженного вопрошания, страстного взывания, поникший в бессилии временного сонного покоя и недоуменной растерянности» (*Волжский [Глинка А. С.]*. Литературные заметки. О рассказах Зайцева, Л. Андреева и М. Арцыбашева // *Вопросы жизни*. 1905. № 1. С. 280).

<sup>6</sup> Андрей Белый. Второй том // *Андрей Белый*. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 364.

<sup>7</sup> Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах: О Леониде Андрееве // *Мережковский Д. С.* ...В тихом омуте: Очерки. СПб.: тип. АО тип. дела (Герольд), 1908. С. 12.

«мистическое» и «ужасное» у Андреева, происходит, по мнению критика, вследствие «опрощения», вульгаризации мистицизма в его творчестве, лишенном религиозного чувства, не имеющего доступа к метафизическому уровню бытия. С этим связано, полагает он, «нагромождение ужасов», приводящее к «количественным», а не «качественным» изменениям и не создающее должного мистического настроения, не дающее эмпирике перерасти в метафизику, а личности – приобщиться к высшим субстанциям бытия.

«Точно стоит двадцать раз написать: “ужас, – ужас, – ужаснейшее, – ужасное, – кошница страданий, – мучительнейшее горе, – жертва, – о ужас, страшный предел, – голое безумие, – страшно, – холодная каменность”, – написать все это подряд на двух страницах, – и тотчас же подымется мистический ужас, – вторит Мережковскому А. Крайний. – Да ничуть не бывало!»<sup>1</sup>.

Приведем еще одно мнение критика, отказывающего Андрееву в искусстве «пугать». Б. Назаревский пишет: «У Л. Андреева нет способности охватывать читателя жуткою сетью тяжелого кошмара: он не Гофман, он не Эдгар Поэ, хотя и страстно мечтает сделаться ими. Л. Андреев вымучивает из себя страхи. Конечный результат – скука и досада. <...> Леонид Андреев считает себя царем кошмаров. Он занимается тем, что чертит в своих произведениях уродливые безобразные карикатуры, добиваясь того, чтобы они своими нелепыми гримасами возбуждали чувство ужаса в читателе и зрителе. Он ставит своею задачею играть на нервах зрителя, стараясь как можно сильнее задеть их и двигать постоянно, возбуждая боль и тоску. Однако в нем нет, во-первых, чувства меры, а во-вторых, – вкуса и художественного чутья: благодаря этому его приемы всегда грубы, а эффекты лубочны»<sup>2</sup>. И далее: «Нужно очень много художественного такта, чтобы прибегать к эффектам ужаса: иначе всегда рискуешь показаться или скучным, или смешным. Явление ужаса должно быть скоропреходяще, кратковременно; тогда зритель воспринимает этот ужас. Но если этот ужас стоит перед зрителем неотступно, он теряет всякую остроту, нервы притупляются, и зрительный зал видит только перед собой актеров, “ломающих комедию”»<sup>3</sup>.

Положительно нацеленность творчества Андреева «пугать» оценил И. Ф. Анненский, который, по сути, впервые поставил важный вопрос о новых способах эмоционального воздействия автора на зрителя / читателя. Противопоставляя в своем эссе «Театр Леонида Андреева» «гармонизирующую» театральную систему Чехова «дисгармонизирующей»,

---

<sup>1</sup> Крайний А. [Гиппиус З. Н.]. Что пишут? Мистика Л. Андреева// Русская мысль. 1912. № 1. С. 29.

<sup>2</sup> Бэн [Назаревский Б. В.]. Сумерки русской литературы. Максим Горький. Леонид Андреев. Чириков. Юшкевич: Очерки. М.: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1912. С. 38-39.

<sup>3</sup> Там же. С. 41.

трагической, диссонансной системе Андреева, Анненский пишет, что в изображении «темных страстей», «пошлости» мещанского быта писатель удалось достичь цели, к которой никто из его современников не стремился, – возбудить у зрителя мистический, иррациональный страх перед «хаотической» сущностью бытия<sup>1</sup>. «Люди Леонида Андреева жутко символизируются, и в сценической трактовке это кажется особенно неестественным и страшным»<sup>2</sup>, – пишет Анненский.

Категория ужасного вообще занимает важное место в «Книгах отражений» Анненского. «Ужас» и «сострадание», лежащие в основе аристотелевской концепции трагического, он интерпретирует как два полюса наших ощущений: «в ужасе ... для человека весь мир сгущен в какой-то призрак, грозящий именно ему. В сострадании как раз наоборот: человек совершенно забывает о своем существовании, чтобы слить свое исстрадавшееся я с тем не-я, которому это страдание грозит»<sup>3</sup>. «Страх смерти», в котором Анненский усматривает «любимый мотив» современной литературы, неотделим в «Книгах отражений» от ужаса человека в мире. Вот почему в своих очерках-«отражениях» Анненский не может пройти мимо творчества Андреева, запечатлевшего «душу поэта с ее укором и ужасом»<sup>4</sup>.

Особого внимания заслуживает оценка творчества Андреева М. Волошиным, который пишет о «жажде ужасного», охватившей Европу на рубеже веков, о «любопытстве к сырым фактам жизни» и тяге ко всякого рода чрезвычайным происшествиям как «наркотикам ужаса»<sup>5</sup>.

Оценка эта прозвучала в 1913 году по поводу громкого дела, связанного с актом вандализма по отношению к картине И. Е. Репина «Иоанн Грозный и его сын 16 ноября 1581 г.». Волошин усмотрел в нападении на

---

<sup>1</sup> Анненский И. Театр Леонида Андреева // Анненский И. Ф. Избранное, М.: «Правда», 1987. С. 463.

<sup>2</sup> Там же. С. 458.

<sup>3</sup> Анненский И. Ф. Книги отражений // Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. С. 440.

<sup>4</sup> Там же. С. 554.

<sup>5</sup> Волошин М. Лекция «О художественной ценности пострадавшей картины Репина», которая была прочитана как публичная лекция на диспуте в Политехническом музее 12 февраля 1913 года // Волошин М. А. О Репине. М.: Оле-Лукойе, 1913. С. 13–33. Цит. по репринтному изданию (Харьков: Золотые страницы, 2010). Ср. с мыслью Амфитеатрова: «Когда общество живет пусто и бездеятельно, оно скучает и в скуке становится жестоким и сладострастным. Наше общество, почти лишенное самодеятельности, конечно, не исключение из общего правила. Напротив, мы, русские, тем и выделяемся среди других народов, что теневые стороны культуры сказываются в нас всегда с особенною резкостью. Поэтому культурный кризис “декаданса”, несомненно переживаемый сейчас Европою, нигде не определился ни столь трагически, ни столь карикатурно, как в крохотном уголке цивилизации, занятом нашею малочисленною интеллигенциею. Тысячи людей без общественного дела, тысячи людей без свободы практической мысли. Тысячи людей, поневоле уходящие в самолюбование или в самобичевание – в гимнастику самоанализа, в возню со своим “я”» (Амфитеатров А. В. Леонид Андреев – графиня Толстая // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Кн. 1. М., 2003. С. 581-582).

картину не просто случай музейного вандализма, а пагубное влияние на зрителя художественной сущности картины – не реалистической, созидающей, а натуралистической, копирующей<sup>1</sup>. Творчество Андреева для Волошина – следствие засилья натурализма в русской литературе: «Зло, принесенное репинским „Иоанном” за 30 лет, велико. Репин был предтечей и провозвестником всего того, что теперь так пышно разрослось в романы о сыщиках, в театры ужасов и литературу Леонида Андреева»<sup>2</sup>. По Волошину, зритель / читатель лишается эстетического эффекта при созерцании такого художественного произведения: «Сочувствие и ужас обессиливающим бременем ложатся на душу зрителя», поскольку «автор не преодолел ужаса, не был сам героем своего произведения, а был лишь безмолвным и жалким свидетелем...». В сущности, Волошин пишет о неспособности Андреева породить творения истинно эстетические, вызывать изображением «ужасного» катарсический эффект.

Наконец, знаменитый отзыв Л. Толстого об Андрееве: «он пугает – а мне не страшно», – высвечивает именно эту характерную нацеленность всего выходящего из-под пера Андреева – «пугать» читателя. То, что он хотел *пугать читателя*, не подлежит сомнению, если вспомнить, о чем мечтал будущий писатель, выпускник орловской гимназии, на страницах своего юношеского дневника: «Я хотел бы, чтобы человек бледнел от ужаса, читая мою книгу, чтоб она действовала на него как дурман, как страшный сон, чтобы она сводила людей с ума...»<sup>3</sup>.

Действительно, творчество Андреева представляет собой тематизацию и фигурацию различных видов аффекта, и едва ли не больше остальных – «ужаса». Причем оно концентрирует в себе три «ужаса»: «ужас» социальный (социальное расслоение, уродующая личность бедность – темы, которым писатель отдал дань преимущественно в ранних произведениях, таких, как «Петька на даче» (1899), «Ангелочек» (1899), «В подвале» (1901) и других); «ужас экзистенциальный», проистекающий от столкновения человека с могущественными силами инстинктов (часто заставляющими переступить нравственную границу), от ощущения в себе бессознательного, иррационального, от одиночества среди себе подобных («Большой шлем» (1899), «Смех» (1901), «Ложь» (1901), «Город» (1902), «В тумане» (1902), «Жизнь Василия Фивейского» (1903) и многие другие); «ужас

---

<sup>1</sup> По Волошину, эпохи аффекта, «ужаса и зверств» «всегда следуют за эпохами упадка фантазии, бессилия мечты» – таким образом, русская литература расплачивается за свое пристрастие к реализму и пренебрежение мечтой о «нездешнем» (Волошин М. Магия творчества: О реализме русской литературы // Весы. 1904. № 11. С. 5). О натуралистичности Андреева Волошин пишет и в статьях, специально посвященных его творчеству (Волошин М. Леонид Андреев и Федор Сологуб; Елеazar, рассказ Леонида Андреева; Некто в сером // Лики творчества. Л., 1988. С. 443–463).

<sup>2</sup> Волошин М. Лекция «О художественной ценности...». С. 32.

<sup>3</sup> Цит. по: Козьменко М. В. Ранние рассказы Леонида Андреева (ПСС: 1; 696).

метафизический», выразившийся в ужасе смерти в самых разных вариациях (крайним воплощением которого стал «ужас бесконечного» – то чувство, которое внушает людям Елеазар, побывавший за гранью жизни и познавший скрытое от смертных).

Нередко грань между этими «ужасами» весьма проницаема, а иногда они как будто «просвечивают» друг сквозь друга. Мать в «Днях нашей жизни» (1915) торгует своей дочерью, но вовсе не ужасающий призрак нищеты тому причиной, а ужасающая распущенность, спровоцированная, впрочем, и обстоятельствами. Убивающий проститутку гимназист (рассказ «В тумане» (1902)) – жертва и фальшивого социального уклада, и грозной, зловещей силы, олицетворяемой женщиной.

Часто под «ужасом» у Андреева понимается нечто иррациональное, не имеющее мотивации в реалистически-психологических координатах. Так, в пьесе «Екатерина Ивановна» (1912) слово «ужас» звучит рефреном в репликах героев, оценивающих поведение заглавной героини, духовно переродившейся и омертвевшей.

Примечательно, что уже рассказ «Бездна» (1901), вызвавший шумиху в прессе и немало прославивший имя начинающего писателя, как будто сконцентрировал в себе и «ужас», проистекающий из социальной деформации человека (босячество), и «ужас» зачарованности героя бездной слепых инстинктов. Причем первый из них окажется лишь «частным случаем», прелюдией к истинному «ужасу», корнящемуся в самой человеческой природе, а потому неистребимому и особенно страшному<sup>1</sup>.

Именно об этом «ужасе» пишет Е. Колтоновская в связи с андреевской «Бездной». Андреев, пишет она, «вводит в самую суть половой проблемы, какой она является в жизни современного культурного человека. Если из постановки и освещения ее в этих рассказах исключить все специфически андреевское – его обычную исходную мысль о неразрешимости всяких жизненных конфликтов и неизбежности человеческой гибели в неравной борьбе с роком, – то все-таки останется еще много ужасного. Самое ужасное – это представление о глубокой раздвоенности человека и раздирающих его противоречиях»<sup>2</sup>.

Есть и еще один аспект «ужасного» в поэтике Андреева, на который обратил внимание М. Н. Эпштейн, сопоставивший две идеи (кстати, одновременно и независимо высказанные основоположником психоанализа и основоположником формального метода): фрейдовскую теорию жуткого и концепцию остранения В. Шкловского<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. также текст «письма Немовецкого», с которым выступил Андреев в печати: «И тут-то свершился ужас, который гораздо страшнее всего описанного Леонидом Андреевым» (Письмо героя «Бездны»: Маленький фельетон // Курьер. 1903. 6 марта (№ 8). С. 3).

<sup>2</sup> Колтоновская Е. Новая жизнь: критические статьи. СПб.: Общественная польза, 1910. С. 90.

<sup>3</sup> Эпштейн М. Н. Жуткое и странное: О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского // Русский Журнал. URL: <http://refdb.ru/look/1636628.html>.

Между двумя словами: «ужасное» и «жуткое», – Эпштейн выбирает последнее, во-первых, вслед за русским переводом фрейдовской работы<sup>1</sup>, а во-вторых, потому что этимологическая природа «жуткого» в большей степени помогает обосновать предпринятое им сопоставление. Слово это в русском языке, в силу своего диалектного происхождения, осталось вне литературного употребления, хотя его синонимичность «ужасному» очевидна. Оставляя сейчас в стороне собственно этимологическую сторону вопроса, подробно изложенного Эпштейном, кратко обозначим логику данного исследования.

Жутким, по Фрейду, называют «разновидность пугающего, которое имеет начало в давно известном, в издавна привычном»<sup>2</sup>, «все то, что должно было оставаться тайным, скрытым и вышло наружу»<sup>3</sup> – таким образом «скрытое», «привычное», «свое» оборачивается своей противоположностью – «ужасным». На этом же превращении основан и основной закон искусства, как его понимает Шкловский («Искусство как прием» (1919)), – остранение. Механизмы вытеснения и остранения, выведения из автоматизма, при всем различии двух теорий, оказываются родственными.

Для нас особенно важно следующее заключение Эпштейна, многое проясняющее в поэтике Андреева: «Странное и жуткое расходятся в противоположные стороны эмоционально-экспрессивного спектра искусства: от нелепо-забавного до сверхъестественно-страшного, от эротически соблазнительного до мистически грозного... Вероятно, это обусловлено разной динамикой психического в случае забывания привычного и вытеснения запретного; соответственно первое возвращается в виде странного, второго в виде жуткого»<sup>4</sup>.

В самом деле, творчество Андреева, разрабатывающего один и тот же комплекс проблем в разных регистрах (от комического, странного – в рассказе «Оригинальный человек» (1902) – до трагикомического и трагического гротеска<sup>5</sup>), именно содержит всю градацию переходов интенсивности, о которой пишет Эпштейн: «странное – непривычное – удивляющее – подозрительное – настораживающее – пугающее – страшное – ужасное – жуткое». Можно спроецировать на андреевскую поэтику и предложенный Эпштейном термин «острашение» (гипербола остранения, художественный прием, позволяющий вывести восприятие вещи из автоматизма и представить их страшными, пугающими), который вполне описывает излюбленный прием Андреева в изображении привычного.

---

<sup>1</sup> Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование / Под ред. Р. Ф. Додельцева и К. М. Долгова, пер. Р. Ф. Додельцева. М.: Республика, 1995. С. 265-281.

<sup>2</sup> Там же. С. 265-266.

<sup>3</sup> Там же. С. 267.

<sup>4</sup> Эпштейн М. Н. Жуткое и странное: О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского.

<sup>5</sup> Примечательно, что андреевский трагизм зачастую воспринимается «эстетической критикой» как трагикомический гротеск – в «Жизни Человека» (1907), «Сыне человеческом» (1909).

Таким образом, «ужасное» у Андреева часто обнаруживается в скрытом, повседневном, привычном, оборачивающихся своей противоположностью, обнажающих потаенное, дремавшее в человеке – и потому особенно «ужасном». Поскольку это «ужасное» содержит в себе и *свое*, и *чужое*, оно и отталкивает, и манит, и пугает, и завораживает.

Заметим, что, согласно таблице частотного распределения лексем, отражающей лексико-статистическую структуру текстов андреевских рассказов, слова «страх» и «ужас» относятся к числу излюбленных автором: они употребляются соответственно 141 и 133 раза, и столь же частотны производные от них<sup>1</sup>.

Творчество Андреева уже становилось объектом исследования литературоведения с точки зрения воплощения в нем «поэтики страха», «мотивов ужаса»<sup>2</sup>. Дифференциация понятий «страх» и «ужас», столь близких в русском языке, нуждается в некотором обосновании. Очевидно, контаминация понятий идет еще и от разноголосицы в переводе мифологических соответствий: Фобос (Страх) и Деймос (Ужас) были спутниками бога войны Ареса, в римской же традиции Марса сопровождают Паллор и Павор, чьи имена по-разному переводятся с латыни на русский.

Для разграничения понятий важна и философская трактовка «страха» и «ужаса» в контексте трагического. «Трагический герой был связан как с Божественным началом, так и с одной из сторон “устойчивого жизненного содержания”» (Гегель)<sup>3</sup> – в мире же, где эта вертикаль исчезает, человек начинает испытывать ужас, как хронически испытывает его герой Ф. Кафки, современника Андреева, моделировавшего в своих произведениях эту ситуацию богооставленности. С. Кьеркегор, любимый философ Кафки, замечает, что страх порождается столкновением человека с Ничто<sup>4</sup>. Несмотря на близость понятий «angest» («страх») у Кьеркегора и Хайдеггера, у датского мыслителя оно, скорее, понятие психологическое, а не онтологическое. Вообще же, в переводах Хайдеггера на русский язык, отмечает В. Кантор, данное слово чаще переводится именно как «ужас»<sup>5</sup>, и этот лексический нюанс был отрефлексирован другим философом-экзистенциалистом, уже русским – Н. А. Бердяевым: «Страх лежит в основе жизни этого мира. <...> Если говорить глубже, по-русски нужно сказать –

<sup>1</sup> Частотный словарь Л. Н. Андреева / Авт.-сост. А. О. Гребенников; Под ред. Г. Я. Мартыненко. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. С. 201, 214, 234.

<sup>2</sup> Роле С. Страх в творчестве Леонида Андреева // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. М.: Русский институт: «Европа», 2005. С. 168171; Петрушкова Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. № 3 (19). С. 90–98.

<sup>3</sup> Кантор В. Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки) // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб.: Алетейя, 2007. С. 144–146.

<sup>4</sup> Кьеркегор С. Понятие страха // Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 143.

<sup>5</sup> Кантор В. Ужас вместо трагедии... . 145.

ужас»<sup>1</sup>. Наконец, Хайдеггер, делая «ужас» одним из основных понятий своей философии, поясняет: «Ужасу присущ какой-то оцепенелый покой. Хотя ужас это всегда ужас перед чем-то, но не перед этой вот конкретной вещью»<sup>2</sup>.

Эта связь ужаса с неведомым была чутко подмечена некоторыми современниками Андреева: «...усиленное искание ужаса приводит нередко к результатам совершенно противоположным тем, которых добивается автор. На самом деле, если, желая изобразить какое-либо чудовище, – лешего, что ли, – мы снабдим его рогами, хвостом, клыками, когтями, оденем его шерстью, то, казалось бы, он должен быть страшен, но выведите его в таком образе на сцену, напишите на картине, ярко изобразите в сказке, и, вместо впечатления ужаса, получится впечатление комизма. Только в полутонах, в недоговоренности, в намеках, в некоторой таинственности таится впечатление ужаса»<sup>3</sup>.

«Знает ли он, что последний ужас не в огне и буре, а в *веянии тихого ветра?*, – вопрошает Мережковский. – Или ему кажется, что слово чем громче, тем сильнее, что удар палкою по голове внушительнее, чем сказанное шепотом или даже вовсе не сказанное»<sup>4</sup>. Примечательно также воспоминание Блока о визите к Андрееву, когда тот был «мил» ему тем, что «не демонстрировал своего хаоса, своей страшной комнатной собачки, которая тем и страшна, что, когда ее увидишь, не испугаешься, а невидимую – чувствуешь»<sup>5</sup>.

Итак, если употреблять понятие «ужас» в онтологическом, бытийственном смысле, то для него характерна неопределенность угрозы. Полагаем, что, когда С. Роле описывает внушаемые Андреевым читателю чувства: «Создается тупой, беспричинный, неопределенный страх. Нет объективных факторов, которые вызывают страх, но немотивированный страх все-таки таится где-то в глубине текста»<sup>6</sup>, – уместнее было бы вести речь именно об «ужасе». Ведь далее исследователь пишет именно о *немотивированном чувстве страха*, которое вызывает в читателе Андреев посредством определенных стилистических приемов, основной из которых – заволаживающие лексические повторы. Таким образом, «ужас» внушается в

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. С. 390.

<sup>2</sup> Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 21. Ср.: «Страх – самое древнее и сильное из человеческих чувств, а самый древний и самый сильный страх – страх неведомого.» (Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / Пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г. Ф. Азатот. М.: Гудьял-пресс, 2001. С. 409).

<sup>3</sup> Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества // Русский вестник. 1904. № 3. Март. С. 282.

<sup>4</sup> Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах: О Леониде Андрееве // Мережковский Д. С. ... В тихом омуте: Очерки. СПб., 1908. С. 16.

<sup>5</sup> Блок А. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 99.

<sup>6</sup> Роле С. Страх в творчестве Леонида Андреева. С. 171.

андреевских текстах еще и стилистически – мы имеем дело с суггестивностью, которая на рубеже веков становится столь важной и в поэзии, и в прозе.

Андреев гипнотически заражает читателя «ужасом», как делал это Э. По, с которым его часто ассоциируют критики и поэтика которого становится актуальной благодаря символистам. Так, в статье 1900 года об Э. По Бальмонт характеризует его как «Колумба новых областей в человеческой душе», поскольку тот «пророчески почувствовал настроение наших дней» и «первый сознательно занялся мыслью ввести уродство в область красоты и ... создал поэзию ужаса»<sup>1</sup>.

Заметим, что и сам Андреев не скрывал активного воздействия на свое творчество Э. По<sup>2</sup>. Если принять во внимание предложенную Лавкрафтом классификацию разнообразных жанровых стратегий воплощения ужасного у По, то ее вполне можно спроецировать на творчество Андреева: рассказы «экстравагантные», «на границе гротеска» («Сын человеческий»), рассказы, имеющие дело «с ненормальной психикой и мономанией, описанными так, что они вызывают ужас, но не сверхъестественный ужас» («Бездна», «Мысль»), «рассказы, которые представляют литературу сверхъестественного ужаса в ее самом чистом виде» («Елеазар»)<sup>3</sup>.

Рассказ Андреева «Он. Рассказ неизвестного» (1913) как будто навеян новеллой По «Падение дома Ашеров» (И. Московкина называет еще один возможный интертекст – «Черный монах» Чехова, а жанр произведения интерпретирует как «таинственную повесть» в духе символизма<sup>4</sup>). Сюжетные ходы: столкновение героя, от лица которого ведется повествование, с таинственными, непонятными силами в чужом доме на берегу моря, страшная семейная тайна, тяготеющая над обитателями дома и придающая всему странный тон, образы несчастных женщин (причем два – и воспоминание об утонувшей дочери Нордена, и видение заточенной на верхнем этаже жены), явление странного призрака и, наконец, остающаяся в финале недосказанность, предполагающая разные интерпретации, – все это говорит о том, что андреевский рассказ «сделан по лекалам» По. Атмосфера тайны, царящая в доме, и «ужас души», испытанный героем, как будто бы выдают в намерениях автора желание или явить образец стилизации, или следовать устаревшей литературной моде – реинкарнировать романтизм / предромантизм. Не до конца проясненная власть моря над странными

---

<sup>1</sup> Бальмонт К. Д. Гений открытия (Эдгар По. 1809 – 1849) // Ежемесячные сочинения. 1900. № 10. С. 109-113. Цит. по: Бальмонт К. Д. Гений открытия (Эдгар По. 1809 – 1849) // По Э. А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. Поэзия: Перев. с англ. / Сост., коммент. С. И. Бэлзы. М.: Пресса, 1993. С. 9.

<sup>2</sup> Об этом он признается в одном из писем, см.: Львов-Рогачевский В. Две правды. Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914. С. 24.

<sup>3</sup> См.: Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе. С. 448.

<sup>4</sup> Московкина И. И. Между «про» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. С. 182-190..

событиями, происходящими в доме, тоже наводит на мысль о романтической традиции использования этого образа.

Однако Андреев «вдыхает» в знакомую сюжетную схему *свое* и меняет повествовательную оптику: если у По странные и ужасные события в доме Ашеров подаются глазами героя-наблюдателя, то андреевский герой сам становится объектом странных и страшных разрушительных сил: после всего пережитого в финале он сообщает, что медленно умирает по необъяснимой причине. «Жуткое» здесь переосмыслено вполне в духе новых представлений о психической жизни человека: это «скрытое, привычное, претерпевшее вытеснение и вновь из него вернувшееся...»<sup>1</sup>.

Повествовательная стратегия, примененная здесь: рассказ от первого лица, – позволяет заглянуть в глубины души героя, зафиксировать все этапы его пути.

Андреев множит загадки начиная с заглавия, в котором дважды фиксируется анонимность героя-повествователя: и местоименное наименование его, и указание на его «неизвестность». Непроясненной остается и роль моря во всех загадочных событиях этой истории (хотя известно, что именно в нем утонула Елена). Описание его обрывается на полуслове: «Все мое внимание захватило море – мне показалось, что оно, именно оно, является главным источником той великой печали, что лежала над людьми и местом этим. Оно было...»<sup>2</sup>. Фигура умолчания здесь создает еще одну пугающую – и оставшуюся непроясненной – загадку.

Рассказ обильно насыщен экспрессивными элементами андреевского идеостилия («смех», «ложь», «безумие», «тьма», «танец»), по-андреевски пронизан многозначительной символикой, намекающей на некие непознаваемые основы бытия, тщету человеческого разума в борьбе с иррациональными могущественными силами («пирамида из камней», «отсутствие следов» на песке вокруг дома). И в хронотопе, и в характерологии рассказа явлен некий причудливый синтез реального и условного: конкретные реалии дачной местности под Петербургом (явно списанные с тех мест, где жил писатель), соседствуют с «литературными», как будто позаимствованными из готического романа (хозяин дома со странной фамилией Норден, никак не прорисованные женские образы, скорее, напоминающие призраков).

Неудивительно, что рассказ не был оценен современниками – вероятно, именно в силу его внешней «старомодности», за которой немногие увидели своеобразие поэтики и мировидения. В качестве примера такого непонимания приведем мнение неподписавшегося рецензента, который расценил рассказ как пародию на «страшные рождественские рассказы»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. С. 277.

<sup>2</sup> Ср. с записью в позднем дневнике: «Почему я не пишу и не могу писать о море? Хочу – и не могу. <...> ... для моря нет у меня ни слов, ни красок... <...> И эта невозможность писать о море – оно из моих постоянных страданий» (Андреев Л. С. О. С. С. 58).

<sup>3</sup> [Б. н.]. Русская литература // Новое время. 1914. 1 янв. (№ 13580). С. 6.

Нельзя не отдать должное чуткости другого критика, подметившего в этом произведении удачно найденный автором рефрен: «танцирен», – приглашение к танцу, навязчиво повторяемое хозяином дома. В нем, пишет критик, звучит «последний ужас земной ограниченности, заглушаемый веселым приглашением к танцу»<sup>1</sup>.

Как видим, в рассказе «Он» очевидны и обращение к романтической традиции (Э. По), и преодоление ее в свете новых представлений о человеке, и воплощение идеостиля и мировоззрения Андреева.

Модернизм вообще склонен обнажать ограниченность «реального опыта», исследовать пределы знания и саму эту зону трансгрессии – как раз то, что составляет основу концепции ужасного<sup>2</sup>. Сошлемся на мнение Сорочана, который констатирует возникновение в конце XIX века – первой половине XX в. новых стратегий эксплуатации ужаса в литературе, в большой степени связанных с преодолением «усталости восприятия»<sup>3</sup>. В этом смысле рассказ являет сразу несколько видов трансгрессии: живое – неживое (мотив искусственности, «кукольности» обитателей дома), море – суша, рациональное – сверхъестественное. «Переход в другое измерение» явлен и в том, что начало рассказа выдержано в духе традиционной реалистической истории о «голодном студенте», получившем работу (с нее начинал когда-то юный Андреев в раннем «В холоде и золоте»), а далее повествовательная стратегия резко меняется и читатель вступает в зону недосказанностей и загадок. Фигура умолчания в описании моря – вероятный ключ к авторской картине мира. Можно сказать, что море в этом рассказе играет роль «Некто в сером»<sup>4</sup>. Рассказ таким образом может быть прочитан как еще одна вариация на тему непостижимости сил, управляющих жизнью человека («он» – читай «всякий»), мыслящей и чувствующей, страдающей и трагически гибнущей в схватке с ними марионетке.

Описывая ментальный горизонт «человека модерна», Н. Грякалова усматривает в его основе знания о мире и человеке, сложившиеся к концу XIX века благодаря развитию «позитивных наук». Человек рубежа веков формируется в историческом контексте, отмеченном достижениями психологии и психиатрии, которые ввели в оборот описание клинических и

<sup>1</sup> Борисов С. «Он» и мы: (Л. Андреев. Полное собрание сочинений) // Новая жизнь. 1913. № 3 (дек.). С. 162.

<sup>2</sup> Сорочан А. Ю. Дискурсы ужасного: К постановке проблемы // Все страхи мира: Ноггор в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2015. С. 20.

<sup>3</sup> Там же. С. 16.

<sup>4</sup> Ср. с разговором о «жутком» героев ибсеновской драмы «Женщина с моря», столь близкой андреевской драме «Океан»:

«Вангель ... Что же ты, собственно. Подразумеваешь под словом “жутко”?»

Эллида (подумав). Жутко... это когда тебя и пугает и манит вместе!

Вангель. И манит?

Эллида. Главное, манит, по-моему.

Вангель (медленно). Ты сродни морю.

Эллида. Море тоже жутко» (Ибсен Г. Женщина с моря // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1958. С. 77).

криминальных случаев, патологий и патографий, обнажили «потаенное» – аффекты, инстинкты, сексуальную жизнь (теория З. Фрейда ведь тоже продукт модерна). Концепт наследственности и вырождения переосмысливается: искусства аффекта становится искусством эффекта, рождается опыт трансгрессии – «переступания границ»<sup>1</sup>.

Уверенным движением Андреев выбирает из тысячи возможных деталей те, которые могут ужаснуть читателя, те, которые отличаются изощренным цинизмом и стоят на грани с патологией. Убивший друга ради проверки своей идеи герой «Мысли» (1902) предается любви с горничной, любовницей отца, у его гроба. Еще один отцеубийца, герой «Моих записок» (1908), сообщает, что убийца ел бисквиты и пил вино окровавленными пальцами прямо рядом с телом, в зубы покойнику была вставлена убийцей сигарета. Андреев явно «работал» на «территории сознания читателя».

Читатель начала века, в том числе читатель Андреева, в контексте нашей темы заслуживает особого разговора.

Н. Рубакин, осмысливая в 1912 году многочисленные письма читателей<sup>2</sup>, констатирует «внутренний ужас» восприятия жизни подавляющим большинством.

Еще одно важное свидетельство воздействия творчества Андреева на современного читателя обнаружим у В. Жаботинского, который, анализируя письма читателей по поводу андреевской «Бездны» на очередном «плебисците», высказывает следующее заключение:

«... значение (и крупное значение) этого писателя объясняется не размерами его дарования, а особенным освещением, которое он дает, особенным взглядом его на вещи.

Об этом пишет г-н Z. – “общественное положение – наблюдатель по преимуществу”:

“Если читатель достаточно чуток, он должен почувствовать, что Л. Андреев смотрит на все описываемое полными ужаса глазами”.

Мистический ужас человека, во всем прозревающего тайну, бездну, стихию: вот основной тон г-на Андреева – тон, оправдывающий то сопоставление с другим певцом ужаса, с Эдгаром По, которое было сделано сейчас же при появлении первой книги интересного молодого писателя»<sup>3</sup>.

Виртуозно играя на ожиданиях и страхах, Андреев дышал одним воздухом с читателем. Он был, по цветистому, в духе времени, выражению критика, эмоциональным камертоном, скрепляющим «кирпичи жизни» «кровью своего сердца»<sup>4</sup>. «Ужасные» сюжеты и настроения Андреева черпались из жизни, а затем становились руководством к действию.

<sup>1</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна. С. 20.

<sup>2</sup> Рубакин Н. «Для чего я живу на свете» // Новый журнал для всех. 1912. № 6. Стб. 67.

<sup>3</sup> Жаботинский В. Е. Полн. собр. соч.: в 9 т. Т. 3 Проза. Публицистика. Корреспонденции. 1903. Минск: МЕТ, 2010. С. 101..

<sup>4</sup> Чаговец Вс. Андреевское десятилетие и его итоги.

Чуковский, автор статьи о суициде в современной российской словесности<sup>1</sup>, в воспоминаниях об Андрееве пишет, не без доли иронии, что в 1907-1910-е годы тот стал «вождем и апостолом уходящих из жизни», обладателем целой коллекции предсмертных записок, адресованных ему самоубийцами<sup>2</sup>. Так, в одной из одесских газет с изображением Андреевым «ужасов» жизни связывается уже не самоубийство, а убийство «из жалости» студентом Московского университета Ф. Кипарисовым своего больного брата Сергея<sup>3</sup>. Видимо, неслучайно подобные поступки, еще морально не артикулированные в общественном сознании (то, что сейчас составляет проблему эвтаназии) связывались с провокативным творчеством Андреева. Об опасности превращения искусства, не преодолевающего ужас, в «рассадник самоубийства», и предупредил М. Волошин<sup>4</sup>.

Итак, среди различных видов аффекта, тематизированных в творчестве Андреева, доминирует «ужас» – и социальный, и метафизический, и экзистенциальный, причем чаще всего различные модификации «ужаса» совмещены и как будто «просвечивают» друг сквозь друга. Предпринимаемое Андреевым «острашение» можно счесть разновидностью приема «остранения», с помощью которого восприятие вещей и явлений выводится из автоматизма и представляет их страшными, «пугающими» – вследствие этого «ужасное» в его произведениях часто обнаруживается в скрытом, повседневном, привычном.

Как видим, Андреев действительно «пугал» своего читателя, и, в отличие от Толстого, неуязвимо для «ужасов» вследствие силы своей веры, читателю действительно «было страшно». Поэтика ужаса, реализованная в творчестве Андреева, позволила писателю не только выразить свое мироощущение, но и стать эмоциональным камертоном массового читателя. Восприятие писателя как певца ужаса жизни было адекватно духу времени эпохи российского fin-de-siècle.

На рубеже XIX – XX веков, в условиях новой культурной ситуации, критерии традиционной эстетики не всегда позволяют осмыслить явления нового искусства, к числу которых несомненно относилось творчество Андреева. Вот почему непреодоленный ужас, который писатель разделял со своим читателем, давал повод многим современникам, преимущественно среди представителей «эстетической критики», отказывать Андрееву в праве называться истинным художником.

Новые способы эмоционального воздействия, к которым прибегает Андреев, находятся в тесной связи с переменой мировоззренческих и

---

<sup>1</sup> Чуковский К. Самоубийцы: (Очерки соврем. словесности) // Речь. 1912. 23 дек. (№ 352). С. 3; 24 дек. (№ 353). С. 2.

<sup>2</sup> Чуковский К. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 88.

<sup>3</sup> Чужанов Ив. [Дриллех И. Я.]. Убийство из жалости // Одесский листок. 1910. 29 окт. (№ 247). С. 2.

<sup>4</sup> Волошин М. Лекция «О художественной ценности...». С. 30.

эстетических ориентиров нового искусства, смело пересекающего границы с жизнью, с ментальными и социальными переменами в читательской аудитории. В творчестве Андреева обретает право на существование *переступание границ* как писательская стратегия.

В этом смысле творчество Андреева было частью европейского искусства эпохи *fin de siècle*: Ф. Кафка, открывший новые «зоны страха» в жизни человека и ее абсурдность в противостоянии слепой враждебности мира, – современник Андреева. Тяга Андреева к исключительному, стремление погрузить читателя в мучительные переживания – «запрос» эпохи.

### 2.3. Реалист ли Андреев: правда и вымысел, факт и воплощение

Уже после успеха «Баргамота и Гараськи», привлечшего к начинающему автору внимание Горького и сыгравшего столь важную роль в его дальнейшей литературной судьбе, Андреев рефлексировал над своим писательским признанием. В письме (от 7 сентября 1898 г.) к будущей жене, А. М. Велигорской, он «проигрывает» возможные сценарии карьеры литератора и выражает сомнение как в своей способности стать публицистом, так и в даре беллетриста. Эти рассуждения очень примечательны.

Публицистика, как объясняет Андреев, не подходит ему, поскольку требует «твердых знаний» и интереса к объективным событиям – он же «привык жить глубоко субъективной жизнью» и ему неинтересно «все то, что происходит в божьем мире и не имеет непосредственного отношения» к нему<sup>1</sup>. Что касается беллетристики, начинающий писатель связывает преуспевание в ней с талантом, который невозможен без «способности выдумки, или фантазии»<sup>2</sup>. И далее: «Я не могу “сочинить” ничего такого, чего бы я не видел в жизни. Т.е. я совсем сочинять не могу, а могу повторять лишь виденное, с легкими отступлениями в область фантазии. Придумать какое-нибудь новое положение, соотношение людей и явлений – я не в состоянии»<sup>3</sup>.

Начинающий писатель очень точно обозначил и субъективность как основу своего подхода ко всему изображаемому, и специфику этого подхода, подразумевающего особый механизм претворения жизненных реалий в литературу. Ведь и самым частотным упреком в его адрес со стороны «реальной» критики (и не только) будет: «не верю». Эти слова звучат в письме Вл. И. Немировича-Данченко к Горькому по поводу андреевской «Бездны» (для него и для Станиславского эта фраза имеет программный характер как требование «правды искусства») и повторяются во многих

---

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Ранние рассказы Леонида Андреева (ПСС: 1; 702).

<sup>2</sup> Там же.

других откликах на произведения Андреева – Неведомского, Измайлова, Волошина и многих других. «Неубедительность», «неправдоподобность», «фальшивость», «выдуманность», «недостоверность» (в буренинских отзывах «галиматья», «белиберда», «бред» и т.п.) – эти упреки чрезвычайно частотны в оценке ситуаций и положений андреевских произведений, в обрисовке героев и их психологии.

В ответе критику М. Неведомскому, похвалившему его за правдивость психологии в изображении мужика, Андреев выражает удивление: «Вопрос о том, как мог я сказать “новое слово” о мужике, которого я знаю только по книге и по виду, является для меня почти неразрешимым, а в то же время и страшно важным; ведь это правда, что вы писали в прошлом году: я очень мало знаю жизнь, верите, почти совсем ее не знаю. Самих попов-то, к которым я так часто обращаюсь, я вижу только на свадьбе, на крестинах, да еще когда отбывал церковное покаяние за попытку самоубийства.

Моя отдаленность от жизни, постоянные крушения в попытках писать реалистически, неспособность придвинуться к жизни вплотную – всегда пугали меня. А то, что вы говорите о Фивейском – дает мне некоторую уверенность, что *так* можно писать, и окрыляет меня на новые ирреальные подвиги»<sup>1</sup>.

Горький вспоминает, как Андреев, после очередной демонстрации своего мастерства домысливать, сказал: «Я, брат, иногда сам удивляюсь, для чего ловко и метко умею двумя, тремя словами поймать самое существо факта или характера» (ЛН-72: 372). Неоднократно подмечавший фактические ошибки в андреевских произведениях, Горький не уставал делать другу замечания и призывать к изучению источников, фактов, действительности. Стратегия Андреева была иная, и, хотя он и выражает сомнение в своем праве на изображение «из головы», он отлично сознает, что именно так и пишет и именно к такому «выдумыванию» склонен.

Самое удивительное, что упреки в неправдоподобности вызывали и те произведения, в которых Андреев не моделирует изображаемое (т.е. все-таки прибегает к «фантазии», недостаток которой у себя констатировал в процитированном выше письме), а «списывает с натуры» «с легкими отступлениями в область фантазии». Попытаемся проследить, как деформируются «срисованные» приметы действительности и каков этот механизм «творческой деформации», преобразующей жизненные реалии и лица до неузнаваемости.

Рассказ Андреева «Сын Человеческий» (1909), хотя и появился в годы огромной популярности писателя, современной критикой был оценен, за редкими исключениями, как вещь странная, неудачная и неправдоподобная.

Тем не менее, импульсом к рассказу послужило реальное событие – промелькнувшее на страницах газет сообщение о вятском священнике,

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Письмо М. П. Неведомскому [1904] // Искусство. 1925. № 2. С. 266.

пожелавшем перейти из православия в магометанство. Во всяком случае, сам Андреев в беседе с А. А. Измайловым не отрицал этого факта<sup>1</sup>.

«Указ о веротерпимости», воспользовавшись которым, герой рассказа решает перейти в магометанство, – также подлинный факт российской общественной жизни. 14 декабря 1906 г. в России была уничтожена статья 185, карающая за отпадение от христианства в нехристианство, и это законодательное новшество активно обсуждалось в Думе и освещалось прессой.

В «Официальных известиях акционерного общества «Граммфон»» было опубликовано: «Знаменитый и модный писатель Л. Андреев написал новый рассказ из духовного быта, под названием «Сын Человеческий», в котором отвел довольно видную роль граммфону»<sup>2</sup>.

Граммфон, действительно занимающий столь важное место в сюжете рассказа, тоже был знаком времени: именно в начале века наблюдается бум в освоении этой модной технической новинки. В 1907 и 1908 году в Петербурге даже выпускается ежемесячный иллюстрированный журнал «Новости граммфона», на страницах которого можно было найти самые разнообразные сведения: и техническую информацию, и коммерческую рекламу, и афишу, и стихи популярных романсов. Там можно было даже прочесть претендующую на научность статью под названием «Говорящие машины как лечебное средство». Граммфон становится в России явлением массовым и повсеместным, а в 1907 году французская фирма братьев Пате открывает в Москве фабрику, выпускающую усовершенствованные граммфоны, которые со временем станут называться патефонами.

Кстати, сам Андреев, человек увлекающийся и питающий слабость к техническим новшествам, как вспоминает К. Чуковский, не мыслил своего быта без граммфона и питал к нему «бешеную страсть»<sup>3</sup>.

На глаза Андрееву вполне могла попасться помещенная в газете «Русь» в декабре 1907 г. статья М. Волошина о сологубовских переводах Верлена, где высказана мысль, перекликающаяся с рассуждениями писателя о непостижимости записи голоса, – мысль, возможно, послужившая еще одним эмоционально-интеллектуальным импульсом к созданию рассказа:

«Вообще нельзя не признать, что изобретение фонографа, сделанное в конце XIX века, было преждевременно. В нем есть известного рода анахронизм, свойственный многим механическим изобретениям, пришедшим в то время, как человек еще не был достаточно подготовлен к принятию их ни морально, ни духовно, ни эстетически. Такие несвоевременные изобретения не освобождают, притупляют душу человека, налагают путы на

---

<sup>1</sup> А. И. [Измайлов А. А.]. У Леонида Андреева // Русское слово. 1909. 16 сент. (№ 211). С. 3.

<sup>2</sup> [Б. н.]. // Официальные известия акционерного общества «Граммфон». 1909. № 7 (июнь). С. 3.

<sup>3</sup> Чуковский К. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 80.

его мысль и на его душу. Отсюда тот острый оттенок пошлости, всюду сопутствующий граммафонам»<sup>1</sup>.

Ставшая мишенью критики анекдотичность сюжета о граммафоне-«погубителе», кстати, тоже была вполне в духе анекдотов того времени. Так, в одном из номеров «Новостей граммафона» за подписью «Я» помещен анекдот, в котором щенок выпрыгивает в окошко всякий раз, когда заводят граммафон<sup>2</sup>.

Парадоксальность первых же публикаций о рассказе заключается в том, что, хотя его реальная основа не оспаривается, сюжет воспринимается как неправдоподобный<sup>3</sup>.

В неприятии «Сына Человеческого» оказались единодушны критики самых разных направлений: все нелестные отзывы на рассказ содержат одни и те же претензии, главная из которых – неубедительность, художественная недостоверность. Так, два маститых литературных обозревателя крупнейших столичных газет, Ю. Айхенвальд и А. Измайлов, как будто в соавторстве, множат упреки в адрес нового рассказа Андреева.

Айхенвальд так объясняет свое неприятие новинки:

«... вздор. ... Андреев не творит души, а сочиняет их.

<...> он мудрит, точит безвкусные балясы неправдоподобия, вымышляет немыслимую психологию, невозможные ситуации»<sup>4</sup>.

По мнению Измайлова, рассказ представляет собой «простой патологический случай, ...не поддающийся постижению с точки зрения трезвой и здоровой психологии»<sup>5</sup>.

Главный же «дефект» рассказа, считает Измайлов, в том, что, несмотря на реальную канву изображаемого события, андреевский герой лишен типичности:

«О прошлом и настоящем его с фактической стороны вам неизвестно ничего. В заботе сделать из него отвлеченную, мировую личность, образ “человека вообще”, автор, по-видимому, намерен избегать всего конкретного, бытового, мелочей и идиосинкразий»<sup>6</sup>.

И далее: «Весь рассказ кажется в высшей степени деланным и искусственным» (Измайлов 1909). Вердикт, вынесенный критиком, однозначен: даже учитывая любовь Андреева к исключительным сюжетам, «он неправдоподобен и невероятен»<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Волошин М. Поль Верлен. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом // Русь. 1907. 22 дек. (№ 343). С. 3.

<sup>2</sup> [Б. п.]. // Новости граммафона. 1907. № 1. С. 14.

<sup>3</sup> [Б. п.]. // Литературная летопись (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // Русское слово. 1909. 7 мая (№ 103). С. 5.

<sup>4</sup> Айхенвальд Ю. IX альманах «Шиповника» // Слово. 1909. 20 мая (№ 801). С. 2.

<sup>5</sup> Измайлов А. «Сын человеческий». (Новый рассказ Леонида Андреева) // Биржевые ведомости. 1909. 9 мая (№ 11096). Утр. вып. С. 6.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

Уже в одном из первых откликов предрекается: «Новый рассказ Андреева – лакомый кусочек для пародистов»<sup>1</sup>.

Как известно, Измайлов имел обыкновение откликаться на некоторые литературные новинки параллельно в двух жанрах – критической статьи и пародии (как это было с «Проклятием зверя» (1908)). В своей статье, посвященной «Сыну Человеческому», он пишет о явной пародийности рассказа:

«Читаете вы о страданиях попа и дьякона, о щенке, ищущем “правды жизни” и кончающем самоубийством, и все это кажется вам не серьезным, навинченным, деланным, – какой-то пародией, где трагическое причудливо переплелось с комическим»<sup>2</sup>.

Неудивительно, что рассказ вдохновил его на пародию<sup>3</sup>, появившуюся в «Русском слове» на следующий день после процитированной выше статьи.

Пародия написана в форме стихотворной поэмы-сказки – вероятно, таким образом выражено мнение Измайлова о неправдоподобности описанного. Бунт отца Ивана предстает комической чередой злоключений попа, сначала возжелавшего отказаться от фамилии, а потом – поменять веру на магометанскую, мормонскую или иудейскую.

Грамофон в измайловской пародии становится истребителем всей живности во дворе священника, и в том числе пяти щенков. Первый из них вешается на чердаке, оставив предсмертную записку.

Пародист иронически обращается к грамофону-«погубителю»:

«Ой, ты чудо-чудо медное,  
Эдисона чадо вредное!  
Ни за грош, ни за копеечку  
Ты сгубило всю семечку!  
Знай же всяк из нашей повести, –  
Грамофон с свободой совести –  
Зло на свете генеральное»<sup>4</sup>.

В пародии, кстати, появляется мотивация поступков героя, отсутствие которой у Андреева и вызвало претензию Измайлова-критика. Так, герой пародии решает расстаться со своей фамилией под влиянием духа времени: «движений», закона о свободе совести, сборников «Знание». «Думой стиснут стопудовую, / Хочет поп взять веру новую», – говорится в поэме-сказке. В финале перешедшего в иудейскую веру попа отправляют ведать синагогами, учиняют «суд с расправой» над дьяконом, а грамофон «ссылают» на покаяние на Соловки.

---

<sup>1</sup> [Б. п.]. // Литературная летопись (По телефону от нашего петербургского корреспондента). Русское слово. 1909. 7 мая (№ 103). С. 5.

<sup>2</sup> Измайлов А. «Сын человеческий». (Новый рассказ Леонида Андреева).

<sup>3</sup> А. И. [Измайлов А. А.]. Сын человеческий или Роковой грамофон (Из книги пародий) // Русское слово. 1909. 10 мая (№ 105). С. 3.

<sup>4</sup> Там же.

Как видим, в пародии Измайлова магометанство героя заменено на иудейство – не потому ли, что «еврейский вопрос» тоже был более типичен для российского социума? Да и во всем остальном пародист «исправляет» в андреевском сюжете изъяны неправдоподобности<sup>1</sup>, ведь именно последние и не устраивают Измайлова, как видно из его беседы с автором:

«– Я сказал, что такая тема кажется мне полной глубоко психологического интереса.

<...> здесь возможны десятки таких толкований. Я отнесся отрицательно к этому рассказу, потому что он именно не давал мне никакого ясного ответа на мой, единственно для меня интересный вопрос: “почему?”. Почему священник захотел стать магометанином, назваться номером вместо фамилии, и т. д.?»<sup>2</sup>.

Вопрос о правдоподобии изображенного в рассказе напрямую был связан в его рецепции с жанрово-стилевой природой произведения. И главный упрек «Сыну Человеческому» – его жанрово-стилистическая непроясненность, невнятность.

Уже в одном из первых откликов читаем:

«Трагические настроения героя, с его мировой скорбью и философией сомнения, и полукомическая история щенка и граммофона переплетаются в капрызный и причудливый узор»<sup>3</sup>.

И этот «дефект» рассказа: неясность авторского пафоса (трагизм? комизм?) и, как следствие, шаржированность героя с его якобы трагическим бунтом, – будет отмечен едва ли не во всех последующих рецензиях.

Так, В. Воровский сравнивает «Сына Человеческого» с «особым жанром веселых комедий и фарсов, в которых герой – обыкновенно

---

<sup>1</sup> С. Н. Тяпков констатирует почти полное совпадение критической и пародийной интерпретации «Сына Человеческого» и делает однозначный вывод: «понятийный и образный язык пародии Измайлова – разновидность художественной литературной критики» (Тяпков С. Н. Леонид Андреев в зеркале критика и пародиста А. Измайлова // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1978. С. 94-96).

<sup>2</sup> А. И. [Измайлов А. А.]. У Леонида Андреева. Сохранилось письмо, в котором Андреев в полусутоливой форме, апеллируя к жене, пытается убедить Измайлова в его несправедливости по отношению к рассказу: «Хочется о многом поговорить ... и жене хочется повидаться с Вами... По-видимому, она хочет доказать Вам, что “Сын человеческий” вещь великолепная. И я – согласен с нею... Серьезно – очень хороший рассказ» (ИРЛИ. Ф. 115. оп. 3. ед. хр. 10). Видимо, все же писатель не убедил критика, потому что в следующем году пародией о «роковом граммофоне», как новинкой, Измайлов открывает второе издание своей книги «Кривое зеркало» (Измайлов А. А. Кривое зеркало: Шаржи и пародии. СПб., 1910. С. 7-15). И в том же году в сборнике критических статей он упоминает о «Сыне Человеческом» как о «печально-неудавшемся», поскольку Андреев отрекся в нем от чеховской манеры (проявившейся, в частности, в «Жили-были») и впал в «торжественно-трагический стиль», особенно «неуклюже и болезненно» сказавшийся в этом рассказе (Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. М., 1910. С. 157).

<sup>3</sup> [Б. н.]. // Литературная летопись (По телефону от нашего петербургского корреспондента). С. 5.

сбесившийся от скуки маленький обыватель, либо чиновник – вдруг начинает проявлять невероятное поползновение»: «то ему вздумается войти в клетку с дикими зверями, то – вроде чириковского героя – захочет полететь на воздушном шаре»<sup>1</sup>.

Задаваясь вопросом, что же можно было сделать из фабулы рассказа, критик предлагает следующие возможные стратегии:

«Можно, во-первых, дать ей серьезную трактовку, изобразить отца Ивана человеком ненормальным или отрицателем той самой религии, которой он служит – нечто вроде антитезы о. Василию Фивейскому.

Можно эту тему трактовать и юмористически, воспользовавшись странностями героя для сатирической обрисовки окружающих.

Но Л. Андреев не остановился ни на том, ни на другом методе. Он смешал их в одно. О. Богдавленского он освещает каким-то чуть не трагическим светом борца и мученика, окружающую же среду живописует в комических тонах. Получается от этого несоразмерность перспективы, и потому вся картина двоятся и не оставляет никакого впечатления»<sup>2</sup>.

Следствием «неправильного освещения» фабулы, полагает критик, и стал эффект, «совершенно обратный» желанию автора:

«Так, центральная фигура самого о. Ивана, несмотря на все потуги автора, представляется скорее комической, чем трагической»<sup>3</sup>.

Критик Б. Назаревский вопрошает:

«Может быть, это смешной анекдот, сбивающийся на карикатуру? Нет, автор наряду с некоторыми потугами на комизм, которыми он усеял свой рассказ, старается изобразить о. Ивана какой-то загадочной фигурой, таящей в себе жуткое сомнение и назревающий протест <...>

Тогда, может быть, это трагедия? Нет, слишком пошлы, слишком карикатурно, лубочными мазками выписаны действующие лица. Автор внушает смешное и жуткое, пошлое и серьезное, и с загадочным видом предлагает весь этот, наспех состряпанный, винегрет читателю.

Это ребус? Но ведь ребус – не искусство, это забава от досуга»<sup>4</sup>.

Наконец, А. Измайлов пишет, что из трех произведений, в которых Андреев изобразил «духовный быт и наш церковный тип»: «Жили-были», «Жизнь Василия Фивейского», – это самая неудачная попытка, поскольку трагизм содержания не оправдывается «ни фоном рассказа, ни деталями его, ни центральными фигурами»<sup>5</sup>.

Стремлением постигнуть авторский замысел отличаются статьи тех критиков, которые интерпретируют его в контексте всего творчества

---

<sup>1</sup> Орловский П. [Воровский В. В.]. «Сын человеческий» // Одесское обозрение. 1909. 14 мая (№ 421). С. 2.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Бэн. [Назаревский Б. В.]. На рынке литературы // Московские ведомости. 1909. 2 июня (№ 124). С. 2.

<sup>5</sup> Измайлов А. «Сын человеческий». (Новый рассказ Леонида Андреева).

Андреева, в частности, статья С. Адрианова в «Вестнике Европы»<sup>1</sup>. «Новая повесть» Андреева «Сын человеческий», пишет Адрианов, «ставит читателя опять лицом к лицу с той таинственной и страшной болезнью личности, с которой мы давно уже привыкли встречаться в произведениях этого крупного, но неуравновешенного таланта»<sup>2</sup>.

Потерю «я» андреевским героем критик рассматривает в связи с исканиями других героев писателя: доктора Керженцева («Мысль»), Царя-Голода, герцога Сподарского («Черные маски»)<sup>3</sup>.

«В сферу таких именно мучительных сомнений, – полагает Адрианов, – втягивают о. Ивана современные модные развлечения – граммофон и кинематограф»<sup>4</sup>. В основе авторской логики, считает критик, лежит «убеждение, что речь и телесные движения суть проявления живой личности, выражают “душу” и творятся ею»<sup>5</sup>. И оказывается, что они имеют свое собственное бытие и могут быть вмещены в машину. Не подобен ли человек граммофону «без души»? Нет ли там, в глубине человека, пустоты?

«Метод, которым идет искание о. Ивана», – рассуждает далее автор статьи, – «в бунте и отрицании», отрицании всего поддающегося отрицанию – и поиске некоего абсолюта («знака»)<sup>6</sup>. Оговаривая, что нельзя отождествлять автора и героев, Адрианов, тем не менее, полагает, что «к исканию “знака”» сводится все творчество Андреева, идущее, как искание о. Ивана, путем отвержения, развенчивания всего, в чем видят люди “смысл жизни”»<sup>7</sup>.

Интерпретации рассказа с точки зрения религиозных поисков автора заслуживают особого внимания.

Одна из них принадлежит уже упомянутому выше священнику Колосову, который демонстрирует блестящее знание творчества Андреева и легко проводит параллели с другими произведениями писателя на религиозную тему – «Саввой», «Жизнью Василия Фивейского». Пожалуй, Колосов единственный, кто пытается проинтерпретировать смысл заглавия рассказа, но делает это в неблагоприятном для автора духе:

«Выражение “сын человеческий” употребляется в священном писании в разных значениях. Так называются там люди вообще и даже грешники. Так многократно называет Бог пророка Иезекииля. Но так же по смирению называет Себя в Евангелии и Сам Господь Иисус Христос, и с этого времени выражение это становится священным. Нашим же автором оно, очевидно,

---

<sup>1</sup> Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. 1909. Кн. 6 (июнь). С. 753-765.

<sup>2</sup> Там же. С. 753.

<sup>3</sup> Там же. С. 756.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Вариацию приведенного анализа находим в статье этого же автора, помещенной в журнале «Северные зори» в следующем году, где Андреев характеризуется как один из современных «пророков красоты», которые хотят укрепить свою эстетику «на ложе религиозности» (Адрианов С. Литературные итоги 1909 г. // Северные зори. 1910. № 4 (1 января). Стб. 19-22).

<sup>7</sup> Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. 1909. Кн. 6 (июнь). С. 757.

употреблено, по его обыкновению, для того чтобы дать рассказу громкое и необычное заглавие, хотя бы, как говорится, и ни к селу, ни к городу»<sup>1</sup>.

Статья также интересна тем, что ее автор с позиции своего профессионального опыта отмечает целый ряд несообразностей и неправдоподобностей в рассказе: не может стать протоиреем к пятидесяти годам простой сельский священник; не может к нему приехать чиновник на дом (его бы вызвали в консисторию на увещевание); также отмечается глупость, нелепость – но и симпатичность! – образа диакона, как, впрочем, и в других рассказах Андреева, – «Жили-были», «Жизнь Василия Фивейского». С точки зрения достоверности комментирует священник и главную фабульную интригу рассказа – переход священника-вотьяка в магометанство: непросвещенный, неразвитый умственно и нравственно, он, подпал, видимо, под влияние сородичей-язычников, предполагает Колосов.

Основная же претензия к рассказу все та же – психологическая неубедительность, и автор с недоумением вопрошает: «зачем этот рассказ написан и в чем его смысл?». И далее, апеллируя к авторитетам Гоголя и Пушкина:

«...мало ли что может наделать сумасшедший, и какое до этого дело художественной литературе? <...> Задача этой последней совсем иная, – изображать правду жизни, вековечное, общечеловеческое, или по крайней мере, общенациональное»<sup>2</sup>.

Уже упомянутый выше Германов также вписывает рассказ Андреева в контекст всего его творчества, исполненного ужаса перед обезличиванием человека. Из ужаса перед потерей личности, рассуждает критик, проистекают и желание героя взять номер вместо имени, и осознание дьяконом своей способности к преступлению. И далее:

«Пишущему эти строки “Сын человеческий” казался дикостью и язвительным памфлетом на отношение духовенства к указу о свободе совести, пустою сатирою, – делится мыслями Германов. – Но в последнем томе сочинений Андреева ... есть “Правила добра”, произведение, невольно напомнившее о. Ивана и заставившее заподозрить и здесь более серьезный смысл. ... Беспочвенность ... есть настроение о. Ивана, и есть превращение человека в граммофон.... Ужас – в нравственном безразличии... Потерянным становится различие человеческое, определенность личности. <...>

...Граммoфон – только передача физического символа – движения, ... глубина души человеческой ... – в непередаваемом тайном существе, в том начале, которое возносит над землею, над железными законами, над смертью,

---

<sup>1</sup> *Свящ. Н. Колосов. Неумная фантазия («Сын человеческий», рассказ Леонида Андреева. Альманах «Шиповник». Книга IX. СПб., 1909) // Душеспасительное чтение. 1909. Ч. II (июнь). С. 387-388.*

<sup>2</sup> Там же. С. 392-393.

через которые мы сами преображаем жизнь. Нет здесь внутренней основы жизни, как нет ее и у черта, возлюбившего добро»<sup>1</sup>.

Заключает свой анализ рассказа Германов следующим выводом:

«Андреев бьется над старыми, как мир, вопросами, и заслуга его для религиозной мысли – в том, что он остро и беспощадно ставит их перед современностью, в значительной части или равнодушной, или легкомысленной в области религии»<sup>2</sup>.

Вернемся к беседе Измайлова с Андреевым, поскольку она крайне важна для реконструкции и авторской идеи, и смысла претензий к нему критика, нашедших затем выражение в его статье и пародии.

Соглашаясь с Измайловым в том, что взятая тема интересна именно как «психологическая загадка», Андреев так объясняет свой замысел, «сложившийся у него в голове»:

«Как бытовой рассказ, он – никакой рассказ. <...> Я и не искал бытовых красок. <...> Как “Бог явлен” в нем, если он просто не верит в Бога!»<sup>3</sup>.

О том, что герой, пусть и «навеянный» самой жизнью, сложился у писателя целиком в голове, свидетельствует в своих воспоминаниях В. В. Брусянин<sup>4</sup>.

Пытается автор объяснить и роль граммофона в своем рассказе:

«– Вы правы, ... когда говорите, что граммофон вылез в этом рассказе как-то уж слишком на первый план. Но самую мысль о граммофоне, о кинематографе, как уничтожающих цельность и единство человеческой личности, я готов горячо отстаивать. В каждую данную минуту личность должна быть едина. <...>

Если для нас, столичных и культурных людей, есть что-то странное и смущающее в том, чтобы обессмертить себя, сказав своим голосом какие-то слова в граммофон, увидеть самого себя в кинематографе, то, – не правда ли? – простые, нетронутые люди могут над этим задуматься еще крепче...»<sup>5</sup>.

Как видим, рассмотренные критические отклики реализуют три основных подходов к художественному тексту: семантический (слово – предмет), синтаксический (слово – слово), прагматический (отношение к слову). По сути, все эти три подхода генетически связаны с «реальной» критикой, сопоставляющей текст с действительностью, «эстетической», вычитывающей из произведения особенности стиля, жанра, поэтики, и «органической», пытающейся выйти на мировоззрение автора.

Обвинения в неправдоподобности, карикатурности, шаржированности в адрес рассказа «поступили» со стороны представителей «реальной» и

---

<sup>1</sup> Германов В. Вечное в художественной литературе наших дней. 2. Пред дверьми // Христианская мысль. 1916. III (март). С. 143-144.

<sup>2</sup> Там же. С. 148.

<sup>3</sup> А. И. [Измайлов А. А.]. У Леонида Андреева.

<sup>4</sup> Брусянин В.В. Леонид Андреев: жизнь и творчество. М., 1912. С. 84.

<sup>5</sup> А. И. [Измайлов А. А.]. У Леонида Андреева.

«эстетической» критики. Почувствовать авторский замысел удалось тем критикам, которые, с нашей точки зрения, ближе к «органической» критике: Адрианову и Германову, пытающимся анализировать рассказ, во-первых, в контексте всего творчества писателя, а во-вторых, в русле религиозных и духовных поисков современности, что было «запрограммировано» самим автором. Все, в чем упрекали Андреева иные: неправдоподобность, художественная недостоверность, – заслонило для них главное, ради чего писался рассказ и что составляет его тему, органично связанную с магистральной темой всего творчества писателя – тоску по цельности личности и желание *уверовать* (ожидание героем некоего «знака» свыше).

Б. Садовской на страницах «Весов» отзывается о «Сыне Человеческом» как о примитивном произведении<sup>1</sup> – вполне ожидаемая реакция со стороны критика от символистов, считающих Андреева «некультурным» автором. Однако, как следует из процитированной выше беседы Андреева с Измайловым, апелляция к малопросвещенному читателю входит в «сверхзадачу» писателя, осознающего себя «рупором» массового современного читателя.

Именно по поводу «Сына Человеческого» писатель формулирует свое предельно «плюралистичное» кредо в письме к А. В. Амфитеатрову (от 14 октября 1913 г.): «я никогда не останавливался на одной форме, не делал ее для себя обязательной – и вообще никогда не связывал свободы своей формой или направлением. Вспомните, что в один год с “Анатэмой” я напечатал “Сына Человеческого”, рассказ, к моему удовольствию, понравившийся вам. В противоположность тому теперешнему категорическому утверждению *формы*, по которому она является первоначалом и источником содержания, – для меня *форма* была и есть только граница содержания, им определяется, из него естественно вытекает. Выражаясь грубо: сперва человек, а затем его брюки» (ЛН-72: 540). Буквально следуя высказанным мыслям, Андреев использует различные стилевые подходы к воплощению одних и тех же религиозно-философских тем и проблем, причем делая это в разных регистрах – от комического до трагического, от реалистического – до модернистского.

«Трагическая карикатура» (Бен [Назаревский Б. В.]<sup>2</sup>), «трагический фарс» (И. Джонсон [Иванов И. В.]<sup>3</sup>), «фельетон» (К. Чуковский) – действительно основное стилевое пристрастие Андреева, воспринимаемое «эстетической критикой» зачастую как стилевая невыдержанность, полукультурный «лубок»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Голов И. [Садовской Б. А.]. Розы без шипов (Альманахи т-ва «Шиповник» IX и X) // Весы. 1909. № 9 (сент.). С. 94-97.

<sup>2</sup> Бен. [Назаревский Б. В.]. На рынке литературы.

<sup>3</sup> Джонсон И. [Иванов И. В.]. «Проклятие зверя» // Киевские вести. 1908. 25 февр. (№ 54). С. 2.

<sup>4</sup> Ср. с оценкой В. Я. Брюсовым «Жизни Человека» как «бесстильной» («безобразный конгломерат, лишенный единства и стиля» (Аврелий. [Брюсов В. Я.]. «Жизнь Человека» в Художественном театре // Весы. 1908. № 1. С. 145), с упреками в бесстильности со

Интересны критические отклики и с точки зрения психологии творчества Андреева, в своем подходе к изображаемому концептуально претворяющего изображаемые реалии подчас до неузнаваемости. Он «моделирует», а не «списывает», хотя никогда не забывает о связи с натурой и внешне часто остается в русле традиции. Таков вообще механизм шаржа, карикатуры: оставаясь верным натуре, утрировать, деформировать всеми узнаваемые черты.

Глубинная связь рассказа со всем творчеством Андреева также находит подтверждение в статьях наиболее прозорливых критиков. Вообще имея склонность перерабатывать свои рассказы в пьесы, Андреев и этим сюжетом намеревался воспользоваться для драматургического опыта. Так, в записях Андреева, в «Темах для пьес <1909 г.>», можно обнаружить описание замысла пьесы «Бунт»<sup>1</sup>, «перелицованной» из рассказа, а в одной из рабочих тетрадей – замысел произведения с похожим сюжетом («Царь в граммофоне»).

Рассказ действительно «ребус», как выразился один из критиков. Он построен как система зеркально отражающих друг друга «двойников»: священник Богоявленский – дьякон – щенок – сын (причем сыновей тоже двое, с разными реакциями на поступки отца и разными стратегиями поведения) – Эразм Гуманистов (Гуманистов – почти «Человеков», с латыни, как и все они – «Сыны Человеческие», «Человеки», взыскующие Бога и истины). Зеркальность ситуации «Отец – сын», заданная сакральной моделью, обыгрывается и во взаимоотношениях «сынов человеческих» с божественным, отцовским началом, и пародийно переиначивается в проклятии старшего сына отцом Иваном.

Вообще, название рассказа, в котором священник Колосов увидел пустую претензию, абсолютно «андреевское»: с зарядом универсальности, всеобщности, экспрессионизма – и в то же время с апелляцией к сверхличному. Оно некая стилевая вариация названий таких его произведений, как «Жизнь Человека», «Жизнь Василия Фивейского». Впрочем, в богословском комментировании этого словосочетания Колосов дает некий ключ к интерпретации названия рассказа: являясь самоназванием Иисуса, это выражение в то же время есть буквальный перевод древнееврейского идиоматического выражения, означающего «человек,

---

стороны Д. Философова (*Философов Д.* Без стиля // Московский еженедельник. 1908. 18 февр. (№ 12). С. 45).

<sup>1</sup> Краткое описание пьесы таково: «БУНТ – комедия. По “Сыну Человеческому”. Купец бунтует, разводится с старухой женой и женится на Палашке. Начинается действие в СПб, в квартире сына-депутата, чувствительного человека. Отец прислал телеграмму: “еду!” Не зная, чего пожелает отец, в одной комнате все приготовил для молебна, в другой – для кутежа с певичками. Вместо отца приезжает замужняя сестра, вся в слезах: “бунтует!”. Сын Васька, горняк, злорадно торжествует. Остальные действия на местах. Старшего купец иронически зовет: [депутат] “законодатель!”» (Рабочие тетради и записи Л. Н. Андреева: Вступ. ст., подгот. текста и комментарии Р. Д. Дэвиса и М. В. Козьменко // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 157).

некто»<sup>1</sup>. Проецируя это самоназвание Иисуса на героев рассказа, Андреев высвечивает двойственную природу человека, в котором мерцает и божественная, до конца самому ему непроясненная сущность, и «крестные муки» земной судьбы.

Важной для постижения текста оказалась и пародийная перелицовка текста, высветившая в нем главную метафору. Пародия Измайлова «Роковой граммофон» чутко зафиксировала и обыграла важность этого «неодушевленного героя» рассказа для авторского замысла. Граммофон – это тоже в каком-то смысле «двойник» человека, взыскующего незыблемой веры, или, лучше сказать, его эмблематическое выражение. Как граммофон механически передает религиозные песнопения разных конфессий, так человек не может постигнуть своей природы и лишь транслирует божественный голос.

Мы показали, как трансформировались Андреевым при воплощении замысла «Сына человеческого» факты из жизни – до неузнаваемости и упреков в неправдоподобии. Теперь обратимся к вопросу о прототипичности и на примере повести «Мои записки» проанализируем механизм превращения Андреевым реальных лиц в персонаж.

В своих воспоминаниях об Андрееве В. Беклемишева, близко знавшая, как рождались его произведения, утверждает: «Собственно о прототипах андреевских героев говорить почти нельзя»<sup>2</sup>, – и поясняет свою мысль многими известными ей фактами. Настаивая на автобиографичности многих произведений Андреева, мемуаристка убеждает: «искать живых людей за созданными Леонидом Андреевым образами, конечно, можно, но творческая воля автора всех их подчиняла себе, убивая реальную личность»<sup>3</sup>. Попытаемся проследить возможные прототипические сценарии на примере повести «Мои записки», которую сам автор считал одной из лучших своих вещей.

«Прототипическое» направление – «поиски прототипов, отражения конкретных литературно-мировоззренческих споров, прямой полемики с

---

<sup>1</sup> «Словосочетание “Сын Человеческий” в Новом Завете только три раза употребляется Иисусом (Евр. 2:6; Откр. 1:13; 14:14) и означает просто “человеческое существо”. Правда, Иисус говорил о Себе “Сын Человеческий” не просто, а с предваряющим его артиклем. Он подразумевал не просто определение “Человеческое существо”, а конкретного “Сына Человеческого”, о котором шла речь в Ветхом Завете. Таким образом, в устах Иисуса это выражение звучит как титул. Возможно, этот оборот заимствован из видения пророка Даниила, описанного в Дан. 7:13-14. Однако, по-видимому, для современных Иисусу Христу иудеев это выражение в целом не несло какой-то особой эмоциональной окраски, поэтому в интерпретации Иисуса оно обрело новый смысл и значимость. Понятие “Сын Человеческий” сопоставимо с понятием “Христос” или “мессия” (Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета: Словарь-справочник. 1996]. URL: [http://www.jwforum.name/bible/transfers\\_scriptures/SIL-Theological-Terms.pdf](http://www.jwforum.name/bible/transfers_scriptures/SIL-Theological-Terms.pdf).

<sup>2</sup> Беклемишева В. Воспоминания о Л. Андрееве // *Реквием*. С. 251.

<sup>3</sup> Там же. С. 253.

современниками или предшественниками»<sup>1</sup>, как справедливо замечает Л. Силард, в самом деле одно из важных направлений рецепции повести Андреева «Мои записки» современниками.

Оставив в стороне наивное отождествление героя и автора<sup>2</sup>, сделаем обзор «претендентов» на роль прототипа героя «Моих записок», предложенных литературоведами за последние десятилетия.

Одно из первых сопоставлений – с Л. Н. Толстым – восходит к воспоминаниям В. В. Поссе, который, в свою очередь, ссылается на некоего А. М. Маркера, студента, и В. В. Брусянина, первого биографа Андреева: первый из них воспринял повесть как «возмутительный пасквиль на Толстого»<sup>3</sup>, а второй сообщил, что когда Андреев писал «Мои записки», «то до такой степени перевоплотился в Льва Николаевича, что у него даже изменился почерк, и он их написал почерком, очень похожим на почерк Толстого»<sup>4</sup>.

Несмотря на то, что подтверждений изложенного в воспоминаниях Брусянина не обнаружено, а черновой автограф «Моих записок» не подтверждает догадки о сходстве почерков Толстого и Андреева в период работы над повестью<sup>5</sup>, версия об антитолстовской направленности повести была в разное время поддержана несколькими исследователями, в частности, В. Н. Беззубовым, несколько смягчившим мысль: «Андреев попытался в иронически парадоксальной форме представить лишь тот логический конец, результат, к которому должны привести идеи пассивности, непротivления (не только толстовские) – к полной отрешенности от жизни, к бездеятельности, к “формуле железной решетки”...»<sup>6</sup>.

На подспудное присутствие в повести фигуры Толстого, пророка, еретика и «рассудочника», создающего рационалистическое «новое Евангелие», указывает и Л. А. Иезуитова<sup>7</sup>. Впрочем, в более поздней работе исследователь выдвигает иную версию генеалогии героя «Моих записок»:

---

<sup>1</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. I. К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // *Studia Slavica Hungaricae*. XVIII. Budapest, 1972. S. 304-322.

<sup>2</sup> Оно тоже имеет место в рецепции рассказа: В-ий П. [Вишнеvский П. И.]. Журнальное обозрение // *Волгарь*. 1908. 18 окт. (№ 256). С. 1-2; Ис-ев С. Публика о Леониде Андрееве // *Киевские вестн*. 1908. 14 дек. (№ 332). С. 3.

<sup>3</sup> Поссе В. А. Мой жизненный путь: Дореволюционный период (1864-1917). Ред. и прим. Б. П. Козьмина; Предисл. В. И. Невского. М.; Л., 1929. С. 164.

<sup>4</sup> Там же. С. 165.

<sup>5</sup> Чуваков В. Н. Комментарии (СС: 3; 636).

<sup>6</sup> Беззубов В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин: Ээсти раамат, 1984. С. 38.

<sup>7</sup> Иезуитова Л. А. Рассказ Леонида Андреева «Христиане»: репортаж? – пародия? – притча? // Леонид Андреев: материалы и исследования / Ред. В. А. Келдыш, М. В. Козьменко. М., 2000. С. 199-200. Ср. в ранней работе этого же исследователя: «злая сатира “Моих записок” направлена не только против автора теории непротivления злу насилием, но и против его последователей, в частности против Гаршина, пытавшегося найти положительную программу в учении Л. Толстого» (Иезуитова Л. А. Л. Андреев и В. Гаршин // *Вестник ЛГУ*. 1964. № 8. Вып. 2. С. 106).

Андреев, считает она, «вырабатывает принципиально новую конструкцию образа героя и типа сюжетостроения» – «по принципу деконструкции существовавших литературных и философско-исторических картин мира, выделения из них фрагментов, деталей, мотивов, придания им посредством повторов, монтажных комбинаций самостоятельного звучания»; «это мифологемы литературы, других печатных текстов и более или менее известные факты самой жизни, обретающие статус мифа или символа»<sup>1</sup>. К примеру, возводя математическую одаренность героя повести к многочисленным фактам увлеченности математикой (Наполеоном, со ссылкой на И. Тэна, декабристами, народовольцами), исследователь видит в формуле «доктор математики» некое включение в полемическое пространство математических – и, шире, рациональных – расчетов «с целью опровергнуть рационалистические концепции мира, основанные на умозрительных представлениях о гармонических основах мироздания» (Ф. М. Достоевский, В. Г. Короленко, Фр. Шпильгаген).

Вернемся к концепции Л. Силард. Сопоставляя идейно-философское содержание и стиль повести («повышенную книжность лексики», «устойчивые формы обращения к читателю» и «“буферные” эпитеты», «гладкую закругленность периодов»<sup>2</sup>) с литературно-критическими статьями Луначарского, она опровергает мнение о пародийной направленности «Моих записок» в адрес Толстого и выдвигает версию о пародийном выпаде повести в адрес А. В. Луначарского, в том же году поместившего в сборнике «Литературный распад» статью «Тьма» с крайне негативной оценкой целого ряда произведений писателя<sup>3</sup>. По мнению Силард, помимо статьи о «Тьме», объектом пародии в повести являются вообще идеи Луначарского, которые он высказывал в своей эссеистике и «полный набор» которых содержат его «Основы позитивной эстетики» (1904).

«Мои записки», по мнению исследователя, носят «очевидные следы полемического чтения позитивистской литературы»<sup>4</sup>, а кроме того, являются ключевым звеном в философско-эстетическом споре Андреева с Горьким – перед нами своего рода «отклик» на «богостроительскую повесть Горького «Исповедь» (1908).

Итогом статей Л. Силард становится вывод: «Мои записки» – «блестящая по форме пародия и пронизательный по содержанию философский спор» с «махистским позитивизмом и выросшим из него

---

<sup>1</sup> *Иезуитова Л. А.* Повесть Л. Андреева «Мои записки» как явление модернизма (предавангарда) // *Russian Literature*. XXXVI. North-Holland. 1994. С. 29-44.

<sup>2</sup> *Силард Л.* «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungaricae*. XX. Budapest, 1974. S. 46.

<sup>3</sup> *Луначарский А. В.* Тьма // *Литературный распад: Критический сборник*. Вып. 1. СПб., 1908. С. 153-178.

<sup>4</sup> *Силард Л.* «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии. С. 49. Подробнее об этом см. в первой главе.

русским богостроительством» в лице А. В. Луначарского и М. Горького<sup>1</sup> (Луначарский – «теоретический объект пародии», М. Горький – «психологический»).

Добавим, что в предисловии к двухтомнику избранной прозы Андреева В. Н. Чуваков расширяет объект авторской иронии до вообще «философствующего обывателя», который, «подобно вольтеровскому Панглосу, во всем находит целесообразность происходящего»<sup>2</sup>.

В полемику о прототипах включается Н. П. Генералова, опровергающая концепцию Силард, поскольку, во-первых, путь стилистических сопоставлений, предложенных венгерской исследовательницей, не представляется ей убедительным, а во-вторых, она полагает, что «говорить об антипозитивистской направленности повести Андреева следует очень осторожно, учитывая, что для него само понятие позитивизма носило, видимо, недифференцированный характер, сливаясь в некий обобщенный образ»<sup>3</sup>.

Наконец, И. И. Московкина полагает, что вопрос о прототипах героя «Моих записок» должен окончательно переместиться «в область истории литературы и общественной мысли»<sup>4</sup>. Рассмотренная с точки зрения интертекста и контекста, повесть интерпретируется ею как порождение иронически-гротесковой игры, обладающее высокой степенью обобщения и пародийности, а «художественный ребус» с прототипами окончательно объявляется неактуальным<sup>5</sup>.

Если продолжить поиски прототипов, обратившись к тому слою спонтанной критической рецепции, которую вызвало появление «Моих записок», то можно обнаружить нечто любопытное.

Вообще, сопоставление приведенной выше литературоведческой полемики о прототипах с критическими отзывами на повесть современников дает интересные результаты. Выясняется, что уже в первых откликах на повесть присутствует весь спектр предложенных в дальнейшем догадок и мнений.

Так, сопоставление с Толстым, правда, в очень осторожной форме, было сделано А. Горнфельдом, обозревателем журнала «Русское богатство», который увидел в повести толстовскую идею непротivления, доведенную до логического конца<sup>6</sup>. Отшельничество рассказчика, учительство, исповедальность, отрицательное отношение к литературе и вымыслу критик

---

<sup>1</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // *Studia Slavica Hungaricae*. XX. Budapest, 1974. S. 293.

<sup>2</sup> Чуваков В. Предисловие // Андреев Л. Повести и рассказы. В 2-х т. Т. 1. М., 1971. С. 37.

<sup>3</sup> Генералова Н. П. «Мои записки» Леонида Андреева: (К вопросу об идейной проблематике повести) // *Русская литература*. 1986. С. 172-185. С. 180.

<sup>4</sup> Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. Х., 2005. С. 161.

<sup>5</sup> Там же. С. 154.

<sup>6</sup> Горнфельд А. «Мои записки» Леонида Андреева // *Русское богатство*. 1909. Кн. 1. Отд. 2. С. 96-120.

воспринимает как полемические отсылки к учению и эстетической теории позднего Толстого, и даже «любовь в одиночку» интерпретирует он как карикатуру на «Крейцерову сонату»<sup>1</sup>.

Не называя конкретных прототипических имен, многие критики в своей интерпретации «формулы железной решетки» сходятся в определении объекта изображения – философии, противоположной «телеологическому мировоззрению»<sup>2</sup>, «рационализма»<sup>3</sup>, вообще позитивизма. Так, тем же инквизитором, только «позитивистом и материалистом» называет андреевского героя В. Боцяновский<sup>4</sup> – и ему вторит Германов: «великий инквизитор позитивизма»<sup>5</sup>. Причем Германов более конкретно определяет объект развенчания: «„Мои записки“ – жестокий памфлет против того мировоззрения, которое в последние десятилетия развивает Мечников. Здесь изображен старик, принявший тюрьму как идеал жизни»<sup>6</sup>.

И. И. Мечников с его теорией ортобиоза действительно мог послужить прототипом героя повести. Очевидно, что Андреев был знаком с трудами русского ученого, поскольку «Этюды о природе человека» вышли в 1904, а «Этюды оптимизма» – в 1907 году<sup>7</sup>, т.е. за год до создания «Моих записок». Позитивистский пафос Мечникова, уверяющего, что правильная организация жизни сделает человека счастливым, вполне мог вдохновить Андреева на создание образа «дедушки». Все творчество Андреева очевидным образом воплощает и художественно обосновывает фатальную неспособность человека быть счастливым – и именно к такому взгляду подводит нас он и в повести, сначала скрыто полемизируя со своим героем, а затем развенчивая его искусственную теорию.

Заметим, что по отношению к Толстому позитивист Мечников был антиподом, поскольку все, что связано с религией, идеализмом, было ученому чуждо, и потому неудивительно, что встреча двух великих современников в 1909 году не привела к взаимопониманию. Однако парадокс в том, что две такие разные фигуры, как Мечников и Толстой, с точки зрения современников, оказывались одинаково репрезентативными для «протитипа» героя «Моих записок». Пародийная поэтика повести Андреева как будто вбирала в себя прямо противоположные мировоззренческие устремления эпохи, причудливо трансформируя их и создавая особый художественный мир, гротесково преломляющий реальность, но не порывающий с ней.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 101.

<sup>2</sup> *Дерман А.* Литературные заметки (VI альманах «Шиповника») // Южные ведомости. 1908. 18 окт. (№ 237). С. 3.

<sup>3</sup> *Горнфельд А.* «Мои записки» Леонида Андреева. С. 100.

<sup>4</sup> *Боцяновский Вл.* Леонид Андреев и мировая гармония // Б-ка «Театра и искусства». 1910. Т. X (31 окт.). С. 54.

<sup>5</sup> *Германов В.* Вечное в художественной литературе наших дней: 2. Пред дверьми // Христианская мысль. 1916. Март. С. 136.

<sup>6</sup> Там же. С. 136-137.

<sup>7</sup> *Мечников И. И.* Этюды о природе человека. М., 1904; *Мечников И. И.* Этюды оптимизма. М., 1907.

Кстати, объясняя стилистическую необычность повести, некоторые критики, близоруко не усматривая в повествовании намеренности приема, именно отмечают «старческий, не андреевский язык»<sup>1</sup>, язык «мертво практический, тягучий, лицемерный, с массой оговорок и подстрочных примечаний»<sup>2</sup>. А рецензент, подписавшийся «Кин», упрекает Андреева в том, что тот целиком заимствовал форму повести из «Автобиографии» Чарльза Дарвина<sup>3</sup>. «Автобиография» (1876) Ч. Дарвина тоже вполне могла послужить одним из источников формы повествования в повести. Герой же ее как будто иллюстрирует дарвиновскую идею приспособляемости.

Известно, что круг чтения Андреева включал в себя, наряду с работами М. Нордау, Р. фон Крафт-Эбинга, и «Происхождение человека» Ч. Дарвина, что отражено в его ранних дневниках 1890-1891 годов<sup>4</sup>. На рубеже веков «Автобиография» Дарвина была издана на русском языке и как приложение к «Научному обозрению»<sup>5</sup>, и в составе двух собраний сочинений – четырехтомного<sup>6</sup> и восьмитомного<sup>7</sup>, последнее из которых было издано буквально за год до создания «Мои записки» и вполне могло попасть в поле зрения писателя. Напомним, что в личной библиотеке Андреева были работы как самого Дарвина, так и книга о нем из серии «ЖЗЛ», а кроме того – большое количество популярных книг из этой же серии о жизни ученых (Кювье, Конта и др.).

«Автобиография» была написана уже немолодым, 67-летним, автором, обзоревающим основные вехи своей жизни – детство, семью, обучение в Кембридже, попытки стать медиком, пастором, предпринятое в молодости путешествие на судне «Бигль», перечисление научных импульсов, подтолкнувших к открытиям, и, наконец, сами труды и достижения. Повествование ведется неторопливо, без самолюбования – иногда даже автор припоминает компрометирующие его эпизоды, например, связанные с детскими шалостями. Обобщающий, итоговый тон, заданный в начале, выдерживается на протяжении всего произведения: «Я попытался рассказать о себе, как будто я уже не нахожусь в живых, а из другого мира оглядываюсь на свою прошлую жизнь»<sup>8</sup>. Кстати, припоминая свое путешествие, автор сообщает и о своем дневнике (страницы дневника одновременно служили

---

<sup>1</sup> *Сербов Н.* Священная формула железной решетки: «Мои записки», повесть Л. Андреева // Столичная молва. 1908. 20 окт. (№ 22). С. 3.

<sup>2</sup> *Неведомский М.* Песни безвременья («Мои записки», «Дни нашей жизни» и «Черные маски» Л. Андреева) // На рубеже: Критич. сб. (К характеристике современных исканий). СПб., 1909. С. 288.

<sup>3</sup> *Кин.* Дни нашей жизни // Тульская молва. 1908. 2 дек. (№ 351). С. 2.

<sup>4</sup> См. об этом в первом параграфе.

<sup>5</sup> *Дарвин Ч.* Автобиография. СПб., 1896.

<sup>6</sup> Сочинения Чарльза Дарвина. Полные переводы, проверенные по последним англ. изданиям: В 4 т. СПб., 1896-1901.

<sup>7</sup> *Дарвин Ч. Р.* Автобиография // Иллюстрированное собр. соч. Чарльза Дарвина: В 8 т. / Пер., предисловие и редакция проф. К. А. Тимирязева. М., 1907. Т. 1. С. 1-44.

<sup>8</sup> Там же. С. 1.

письмами домашним): «Часть дня уходила на составление дневника, причем я прилагал большие старания, чтобы описания всего, что я видел, были возможно тщательны и ярки; это оказалось полезным упражнением»<sup>1</sup>.

Дарвин беспристрастно фиксирует, как постепенно ради науки отказывается от удовольствий, которым предавался в юности – дружеских пирушек, горячо любимой охоты, прогулок, коллекционирования (преимущественно минералов), верховой езды. Даже спорт, прежде столь приятное времяпрепровождение, уступает место другим радостям: «удовольствие, доставляемое наблюдением и рассуждением, гораздо выше того, которое доставляется спортом»<sup>2</sup>. О женитьбе автор сообщает скупно и вскользь. Зато подробно и с сожалением описывает, как на фоне высокой продуктивности его умственной деятельности в последние 30 лет из его жизни уходит вкус к чтению художественной литературы и искусству – музыке, живописи. Ученый сетует, что уже не может читать Мильтона, Грея, Байрона, Вордсворта, Кольриджа, Шелли, а Шекспир становится «скучен до тошноты», и только чтение беллетристики, непременно со счастливым концом, еще доставляет ему удовольствие. «Удивительная и достойная сожаления утрата высших эстетических вкусов»<sup>3</sup> сопровождается у него повышением интереса к истории, документальным жанрам, статьям: «Ум мой превратился в какой-то механизм, перемалывающий большие коллекции фактов в общие законы»<sup>4</sup>. «Утрата этих вкусов представляет утрату известной доли счастья и, может быть, вредно отражается на умственных способностях, а еще вероятнее на нравственном характере, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы», – констатирует он<sup>5</sup>.

Сама идея *приспособляемости*, доминирующая, по мнению Андреева, в герое «Моих записок» и в то же время составляющая квинтэссенцию научной теории Дарвина, не раз варьируется и в «Автобиографии». Так, ее автор, останавливаясь на идее о «стремлении *приспособиться*», вспоминает, что мысль об отборе была подкреплена чтением Мальтуса («О народонаселении») и перенесена им с растительного и животного мира на существование людей: «полезные изменения должны сохраняться, а бесполезные уничтожаться»<sup>6</sup>. Чуть ниже, упоминая о своем труде «Происхождение видов», Дарвин пишет о законе изменчивости, под который подпадает и человек.

Еще одна переключка между андреевским «дедушкой», открывшим «формулу железной решетки», и автором «Автобиографии» – декларируемая ими уверенность в верности выбранного пути: «я ... не мог бы лучше распорядиться своею жизнью, как посвятив ее приобретению каких-нибудь

---

<sup>1</sup> Там же. С. 19.

<sup>2</sup> Там же. С. 20.

<sup>3</sup> Там же. С. 41.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 31.

новых фактов из области естествознания»<sup>1</sup>. Анализируя же свои природные способности: быстроту, остроумие, память, трудолюбие, – Дарвин характеризует их как весьма умеренные, в то время как, считает он, успехом обязан «горячей любви к естествознанию», честолюбию, методичности и ... досугу. Отмечая, что он с юности научился «подчинять факты общим законам»<sup>2</sup>, и перечисляя свои похвальные качества, Дарвин подытоживает: «Из этих качеств самыми важными, несомненно, были любовь к науке, безграничное терпение при долгом обдумывании какого бы то ни было предмета, трудолюбие в наблюдении и собирании фактов и порядочная доля изобретательности и здравого смысла»<sup>3</sup>.

Итак, вопрос о прототипах героя «Моих записок» вполне может породить новые гипотезы, но следует согласиться с теми исследователями, которые усомнились в его разрешимости. Принципиально неразрешимым делает его, прежде всего, сам механизм художественного мышления Андреева, не ориентировавшегося на какой-то один источник и питавшегося многими эмоциональными импульсами.

Пародийная направленность «Моих записок», при всей своей очевидности, может лишь «обрастать» новыми векторами и связями. И труды современника, И. Мечникова, и «Автобиография» Дарвина, создателя теории эволюционной «приспособляемости», вполне могли послужить для Андреева импульсами к замыслу повести о «гении приспособляемости».

Поскольку пародийность ощущается только при осознании «второго плана», маркирующего текст как ориентированный на чужое слово, исключительную важность приобретает рецепция произведения современниками, отражающая культурный горизонт человека той поры.

Художественный метод Андреева предполагает трансформацию действительности в соответствии с собственным замыслом – идеями, которые занимают его, заинтересовавшими фактами. Все реалии и просвечивают затем в тексте как некая связь с реальностью, и, в то же время, преобразены до неузнаваемости. Подобная трансформация действительности не была привычной на рубеже веков и воспринималась как недостаток реализма, как неумелое изображение. С этим непониманием метода писателя связана большая часть упреков, адресованных ему критиками.

Замысел Андреева может воплощаться в различных стилистических регистрах, один из которых – трагикомический гротеск. Трагический гротеск Андреева, оказавшийся чужеродным эстетике новых творцов искусства, весьма часто воспринимался современниками как дурновкусие, китч («негармоничность» (Брюсов), «бесстилье» (Д. Философов), смешение

---

<sup>1</sup> Там же. С. 34.

<sup>2</sup> Там же. С. 42.

<sup>3</sup> Там же. С. 44.

стилей (Л. Гуревич<sup>1</sup>). Все это создавало Андрееву славу «некультурного писателя». В то же время поэтика Андреева оказалась созвучной эстетическим поискам Мейерхольда, который в эти же годы пытается определить противоречивую природу гротеска и сделать его «душой сцены» («Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче»<sup>2</sup>).

#### 2.4. Стратегии взаимодействия Андреева с читателем

Редкий писатель, как Леонид Андреев, был так озабочен своей востребованностью, актуальностью, эмоциональным градусом «приема» его новинок критиком и читателем. Кровную связь с читателем Андреев ощущал как экзистенциальную писательскую проблему, и его дневники и письма полны рассуждений о взаимоотношениях с читателем – можно сказать, что динамика этих взаимоотношений, своего рода «роман с читателем», определяла самочувствие писателя. За год до смерти писатель признается в своем дневнике:

«Мучительное: я раб слова, фразы, выражения. <...> И если с одной стороны само слово обязывает меня к точности, и это неплохо, то есть настоящее плохое: образ **читателя**, который стоит над моими мыслями и душой и нуждается в парфорсной езде.

Как публичная девка или старый актер, я начинаю играть, как только берусь за письмо, и все время одним ухом прислушиваюсь, хорошо ли меня принимают. Душа моя полна – теперь – скрытого, одинокого, печального, ночного, но писать о нем почти невозможно: так давит читатель. Во мне все стонет от рабства и цепей, я ненавижу читателя, я хочу вернуться к дням моей прежней свободы – и, как заклятый, снова и снова ввергаюсь в публичность» (20 апреля [1918], вечер) (S. O. S.: 40-41).

Однако свободы (в значении «свободы от читателя»), о которой вспоминает писатель в этой дневниковой записи, по сути, и не было – была зависимость, принимающая менее болезненный характер в периоды успеха и востребованности, и были различные стратегии «завоевания» читателя и взаимодействия с ним. Попробуем осветить разные формы диалога Андреева со своим читателем.

Образ потенциального читателя появляется уже в ранних дневниках Андреева (конец 90-х), которые стали своего рода протоформой андреевской

---

<sup>1</sup> По поводу пьесы в постановке Мейерхольда она пишет: «Общий замысел этой постановки – примитивность, грубоватость, переходящая в лубочность. <...> В общем, пьесу спасала некоторая бесформенность постановки, отсутствие на сцене выдержанных рисунков, которые бы заканчивали то, что осталось сбивчивым и смутным у автора, подчеркивая, таким образом, грубое смешение стилей в его самоуверенно-безобразной постройке» (Гуревич Л. Две новые постановки Художественного театра: “Жизнь человека” // Слово. 1908. 30 апр. (№ 444). С. 2).

<sup>2</sup> Мейерхольд В.Э. О театре. СПб., 1913. С. 172-173.

поэтики и аккумулятором его творческой активности. Вернувшись к дневнику в 1916 году, за три года до смерти, Андреев вновь признается в невозможности обходиться без читателя, пусть даже потенциального: «Думать еще можно, но писать, тратить труд и напряжение, искать слова для себя – это так же скучно, как самому накапывать себе ежедневно 20 капель лекарства. Меня всегда удивляло, как мог Толстой до конца своей жизни так любить себя, чтобы вести дневник и отмечать мелочи души» (S. O. S.: 26). Дневник в последние годы становится для него заместителем творчества – после многих лет творческой активности он пишет мало. Похоже, сам автор ощущает эрзац-природу своих дневниковых записей и, выражая сомнение в возможности дневника «на общем языке» (о «моем» можно говорить только на особом шифре), замечает: «В написанном мною доселе дневника еще нет и в помине. Будет ли – не знаю» (S. O. S.: 95). Видимо, настоящий дневник для него и подразумевает полную открытость, без оглядки на читателя.

Другой формой диалога с читателем были прямые попытки объясниться с ним. Известно, как охотно шел Андреев на контакты с общественностью. На редкостную открытость его прессе уже обращали внимание: так например, исследуя каталог газетных вырезок из архива писателя и перечисляя различные способы общения писателя со средствами массовой информации (интервью о творческих замыслах, публичные чтения, обсуждение новинок), М. В. Козьменко усматривает в этой публичности своеобразную «газетную интоксикацию», возможно, полученную в ранние годы писательства, в период работы в «Курьере»<sup>1</sup>, когда будущий известный писатель выступал как автор судебных отчетов, фельетонов, театральных рецензий. Совершенно обоснованным представляется предположение о том, что, помимо рекламных целей, «энергообмен» с читателем (который был необходим и уже маститому автору) мог служить «одним из генераторов отмеченной еще современниками особенности андреевских писаний – предощущать тончайшие социально-психологические веяния своего времени»<sup>2</sup>.

Не раз и по разным поводам Андреев выступал с открытыми письмами к читателю. Так, после множества поступивших ему вопросов по поводу символики рассказа «Стена» (1901) Андреев пишет письмо читательнице А. М. Питалевой<sup>3</sup>, затем широко распространившееся в списках, а после новой порции вопросов писатель дает интервью в газете<sup>4</sup>. Заботясь о своем имидже или просто корректируя рецепцию своих текстов, Андреев не раз выступает с опровержениями неверной информации или несправедливой критики, искажающей смысл его произведений: в связи с докладом, прочитанным доктором медицины И. И. Ивановым о якобы имевшей место психической

---

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Введение // Библ 2а. С.10.

<sup>2</sup> Там же. С.11.

<sup>3</sup> Леонид Андреев и его «Стена» (Новый материал о Леониде Андрееве) // Сообщил Александр Женецкий // Звезда. 1925. № 2. С. 257-258.

<sup>4</sup> [Б. п.]. О Леониде Андрееве // Биржевые ведомости. 1902. 13 нояб. (№ 310). С. 1.

болезни автора «Мысли»<sup>1</sup>, в связи с грубыми интерпретациями его пьесы «Профессор Сторицын» (1912) после ее премьеры в Киеве<sup>2</sup> и по другим поводам.

Когда-то начинающий писатель не поленился переписать в свой дневник переданное ему в редакции «Курьера» письмо от восхищенного читателя из Екатеринослава, начинающего литератора В. Сысоева<sup>3</sup>. Свидетельств не сохранилось, но, скорее всего, Андреев ответил на письмо почитателя, как будет он всякий раз реагировать на такие прямые обращения к нему уже в период своей всероссийской славы.

В одном из интервью 1908 г. Андреев делится размышлениями о своем читателе<sup>4</sup>. Вряд ли стоит доверять прозвучавшему в этой беседе признанию о том, что писателя не огорчают негативные реакции читателей – известно, как болезненно он относился к приему своих произведений, как бывал уязвлен недоброжелательством критики. Заслуживает интереса в этом интервью другое: обращенность к аудитории, выразившаяся, в частности, в попытке классифицировать своих читателей. Выделяя среди пишущих ему две социальные группы: молодежь и интеллигенцию, – Андреев дает нам возможность представить свою читательскую аудиторию<sup>5</sup>. Еще один показатель рефлексии по поводу своего читателя – высказанная Андреевым в интервью мысль о духовно-интеллектуальной близости читателя из глубинки провинциальному критику, в то время как столичный профессиональный критик, охраняя высокую культуру от профанов, находится «по ту сторону барьера». Наконец, очевидна рефлексия Андреева по поводу восприятия его творчества: он объясняет «неудобность» его для многих в том, что обращается к болевым точкам современности, выводящим читателя из «зоны комфорта», и в том, что, «тревожа», не предлагает готовых ответов.

Эта самохарактеристика, кстати, созвучна мнению критиков, которые задаются вопросам о причинах равнодушия к произведениям Андреева, провоцирующим на бурную реакцию восторженного приятия или столь же эмоционального отторжения. Пожалуй, впервые проблему «Андреев и его читатель» артикулировал в статье с таким названием К. Чуковский, один из

---

<sup>1</sup> [Б. п.]. Леонид Андреев на суде психиатров // Биржевые ведомости. 1903. 20 февр. (№ 90). Утр. вып. С. 2. Доклад был прочитан 18 февраля 1903 г. на заседании Общества нормальной и патологической психологии.

<sup>2</sup> Андреев Л. Открытое письмо киевским рецензентам: гг. В. Чагову, Н. Николаеву и Биману // Биржевые ведомости. 1913. 25 нояб. (№ 13873). Веч. вып. С. 4.

<sup>3</sup> Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. С. 203-205.

<sup>4</sup> Регинин В. [Раппопорт В. А.]. Леонид Андреев о своем читателе // Огонек. 1908. 6 апр. (№ 14). С. 13-14.

<sup>5</sup> Наблюдения Андреева совпадают с мнением «со стороны» Амфитеатрова, который популярность писателя приписывает шумному успеху у молодежи и образованной, но лишенной практической общественной деятельности интеллигенции (Амфитеатров А. В. Леонид Андреев – Графиня Толстая // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Кн. 1. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 575; 581-582).

наиболее чутких к творчеству писателя критиков<sup>1</sup>. На эту же тему рассуждает М. Волошин, объясняя особые отношения Андреева с аудиторией следующим образом: «Во всех его произведениях слышится особая интонация пророческой иступленности, которая требует от читателя либо полного согласия, либо открытой борьбы. Либо “верую и исповедую!”, либо побивание камнями проповедника.

Это настоятельное и личное обращение к читателю особенно подчеркнуто в “Жизни Человека” той безличной формой, которая, называя действующих лиц именами нарицательными (“Человек”, “Жена Человека”, “Сын Человека”), говорит читателю: “Так и ты. Так и каждый”»<sup>2</sup>. И далее: «Спорить с художественным произведением нельзя. Истинное художественное произведение вырастает в душе так же органично и бессознательно, как цветок растения. Его можно разбирать, толковать, но нельзя опровергать. Произведения же Леонида Андреева требуют возражений. Их можно и должно оспаривать. Этим они выдают проповедническую сущность, прикрытую формами художественного произведения»<sup>3</sup>. То, что критик называет «проповедничеством», и есть мощная обращенность Андреева к читателю.

Если говорить о взаимоотношениях писателя и читателя как социокультурном механизме, то они ко времени вхождения Андреева в литературу претерпели серьезную эволюцию. Изменились сами формы бытования литературы, если прибегнуть к концепции Б. М. Эйхенбаума, развитой им в ряде статей 20-х годов<sup>4</sup>. Характеризуя литературную ситуацию конца XIX века, вызвавшую, в частности, к жизни феномен Горького, Эйхенбаум называет такие процессы, как «обрастание» русской литературы прессой, «массовизация», «беллетризация», расслоение литературы в соответствии с дифференциацией читательской аудитории, изменение профессионального положения писателя и привычных условий и форм литературной работы, превращение писательства в профессию.

Идеи Эйхенбаума приложимы и к литературной ситуации начала XX века (он и сам часто допускает в своих работах аналогии с прежними фазами русской литературы) – с ними вполне соотносимы критические реплики современников Андреева по поводу его творчества в целом и феномена его популярности. В частности, мысли, близкие к эйхенбаумовским, высказывает В. Поссе, усматривающий связь между «массовостью» аудитории и рождением типа «профессионального беллетриста» со всеми вытекающими отсюда «минусами», продиктованными рыночными

<sup>1</sup> Чуковский К. Леонид Андреев и его читатель // Леонид Андреев большой и маленький. СПб.: Изд-во «Товарищеское бюро», 1908. С. 63-78.

<sup>2</sup> Волошин М. Некто в сером. «Жизнь Человека» Леонида Андреева... // Волошин М. Лики творчества. С. 457.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 428-436; Эйхенбаум Б. М. Писательский облик М. Горького // Там же. С. 437-442.

отношениями: многописанием, перепечатками своих ранних произведений, большими гонорарами<sup>1</sup>. Все перечисленные «грехи» Поссе приписывает, в частности, Андрееву и Горькому.

Новая культурная ситуация рубежа XIX-XX веков ставит под сомнение классику как «канон», предполагая условность любых норм в принципе и отсутствие монополии на эстетику. Следствием этого стало возрастание эстетической значимости восприятия текста: текст теперь напрямую соотносится с впитывающим, активным сознанием субъекта, наделенным способностью «вчитывать» смысл, сопоставляя его либо с нормой, либо с живой реальностью, либо помещая в новый контекст. Из пассивного объекта манипуляций автора читатель превращается в генератор смысла, со-творца, «заново пишет текст» (Р. Барт).

Как замечает А. М. Грачева, в русской литературе порубежного периода, многоуровневой эстетической системе, «происходили диффузные процессы, шло интенсивное взаимопроникновение и взаимообогащение страт» – высокой классики, беллетристики и «бульварной» литературы<sup>2</sup>. Одна из примет культурной ситуации в эпоху модерна – появление фигуры «модного автора», слава которого (выражаемая не только в «символическом капитале», но и в таких весьма материальных параметрах, как тиражи, гонорары и проч.) едва ли не затмевает славу «канонизированных», как ушедших, так «живых классиков»<sup>3</sup>. Заметим, что и гонорары Андреева к середине 1900-х годов доходили до баснословной суммы – 1000 рублей за печатный лист, уступая только гонорарам Горького<sup>4</sup>. На роль «модного автора» в интересующее нас время, с небольшими временными промежутками, вполне могут претендовать М. Горький, К. Бальмонт, И. Северянин и, конечно Л. Андреев – в одночасье ставшие феноменально знаменитыми и востребованными отечественным читателем<sup>5</sup>. Примета «модного статуса» – быстрая смена другим авторитетом, и стихийность этой смены, не подвластная рациональному осмыслению, безусловно, во многом

---

<sup>1</sup> *Поссе В. А.* Жизненные вопросы нашей литературы // Новая Русь. 1908. 28 окт. (№ 74). С. 2.

<sup>2</sup> *Грачева А. М.* Русская беллетристика 1900-1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 585.

<sup>3</sup> *Дубин Б.* Классика, после и вместо: О границах и формах культурного авторитета // *Дубин Б.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. М.: НЛЮ, 2010. С. 104.

<sup>4</sup> *Рейтблат А. И.* Литературный гонорар как форма взаимосвязи писателей и публики // *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: НЛЮ, 2009. С. 93-94.

<sup>5</sup> Ср. с механизмом формирования кинозвезды того же времени, который Н. М. Зоркая описывает как самоповторение, клиширование: «Именно в том, что Вера Холодная всегда оставалась собой ... повторяла себя, заставляла узнавать себя... увидены и причины успеха...» (*Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976. С. 288).

объясняется бесцеремонными законами рынка и прихотливостью читательского выбора.

Жертва этого социокультурного механизма, Андреев тяжело переживал существенное понижение своего «звездного» статуса в начале 1910-х годов, безуспешно пытаясь логически постигнуть причины охлаждения к нему читателя: размышляя в поздних дневниках о причинах «остановки» своего писательского роста, он прежде всего вспоминает отвернувшегося от него читателя (S. O. S.: 44).

Заметим, что почитание «модного автора» и «литературный культ» сами по себе суть уже не сугубо литературные явления, а явления дискурсивные. Механизм формирования культа не выводится из одних только индивидуальных качеств автора или производимых им текстов – гораздо важнее отношения, в которые они вступают с культурной средой и в которые с ними вступает читатель. «Необыкновенное – от чудесного до чудовищного» становится «особым экспрессивным шифром (кодом) проективного или имплицитного читателя как самостоятельной фигуры, проблематичной и важной для новейшей словесности», выступает началом «предстоящего смысла»<sup>1</sup>. Одной из популярнейших практик «модерной» культуры (идушей от Бодлера) становится «практика шока», разрыва коммуникации. Примечательно, что на коммуникативный разрыв с традицией в собственном же лице идет единственный бесспорный из «живых классиков» рубежа веков – Л. Толстой, отказавшийся от прежнего творчества и перешедший на новые эстетические позиции. Между прочим, именно Толстой своей «Крейцеровой сонатой» (1889) парадоксальным образом встал у истоков т.н. «порнографической литературы» начала XX века.

Поскольку в модерной культуре само нарушение нормы расценивается как эстетический факт, наиболее успешными становятся писательские стратегии, выстраиваемые как намеренно скандальные, сенсационные. И здесь, конечно, Андрееву, виртуозно игравшему на парадоксах читательского восприятия, не было равных: он принципиально держал курс на введение в литературу новых, прежде табуированных тем (пресловутые вопросы «пола»), на поиски нетривиальных и парадоксальных решений как в сфере содержания (библейские темы, больные проблемы современности, «бездны» бессознательного, «пограничные» состояния, etc), так и в сфере выражения (постоянное балансирование на границе между традиционной реалистической эстетикой и художественными новациями).

Творчество Андреева, являвшее собой новую, провокативную и экспериментаторскую художественную стратегию, предполагало «работу с читателем»: «намеренный “сдвиг” традиционных представлений и устоявшихся оценок (проблематизация истины, заострение этических дилемм, эпатажные формы передачи жизненных конфликтов)», «умелая постановка темы-вопроса, предполагающей многоплановую мыслительную импликацию, прозрения и догадки, подтексты и “ловушки”»; новая

---

<sup>1</sup> Дубин Б. Классика, после и вместо: О границах и формах культурного авторитета. С. 92.

технология диктовала новый ассортимент приемов: «ирония, умолчание, полиассоциативность, схематизация, элемент игры и т.п.»; «эксперимент Андреева над мыслью адресата текста» стал своего рода «определителем» подвижности сознания последнего и «фиксатором» уровня общественного здравого смысла<sup>1</sup>.

Сущность статуса «модного автора» невозможно уяснить без учета моделирующей роли читателя-реципиента, поскольку мы вступаем в зону, определяемую его симпатиями и пристрастиями. Некоторые недоброжелатели<sup>2</sup> усматривают в успехе писателя исключительно следствие рекламы и благоприятного стечения обстоятельств. Разумеется, становление писательской карьеры Андреева действительно проходило с участием рекламы, по законам издательского рынка того времени: сначала сообщалось о творческом замысле, потом появлялась информация о работе над произведением, затем оно неоднократно, с перепечаткой в провинциальных газетах, анонсировалось, пересказывалось (заранее!) его содержание, потом шли сообщения о публичных чтениях его и т.д. Приведем весьма спорное мнение Л. Троцкого, который, опровергая общепринятое мнение, связывающее успех Андреева с «пессимизмом культурных слоев», полагает, что истинная причина популярности Андреева коренится в рекламе его имени. В частности, не имеющая такой рекламы драма Н. Н. Голованова «Искарриот», написанная ранее андреевского «Иуды» двумя годами и более глубокая и историчная, с точки зрения критика, такого успеха не имела<sup>3</sup>.

Приведем мнение А. В. Амфитеатрова по поводу открытости Андреева читателю в процессе работы: «г. Андреев из писаний своих тайн не делает. С того момента, как садится он к письменному столу и кладет перед собою чистый лист бумаги, до того момента, как лист этот превращается в лист печатный и поступает в магазин для продажи, каждый штрих андреевского пера оповещается почтеннейшей публике последовательностью рекламных заметок, интервью, цитат из “будущего” и т.д. Содержание “Анатэмы” было рассказано чуть не десять раз не только в специально-театральной, но и в общей печати, детально, с выписками, с характеристиками действующих лиц, проходящих идей и настроений. Даже хмурая кадетская “Речь” не жалела в течение лета места для заметок об “Анатэме”, и еще вчера видел я в ней ... преогромные куски пролога и эпилога, перепечатанные, конечно, не без ведома владельца рукописи и во всяком случае без его протеста. Словом, предварительное осведомление об авторских работах теперь в новой

---

<sup>1</sup> *Икитян Л. Н.* Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева: автореф. дис. канд. филол. наук. Симферополь, 2011. С. 15.

<sup>2</sup> *Доброхотов А.* Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе). М.: печ. А. И. Снегиревой, 1909. С. 6-8.

<sup>3</sup> *Т-цкий Л. [Троцкий Л. Д.]*. Вопросы жизни и духа. Трагедия Иуды Искариотского в двух интерпретациях: Л. Андреева и Н. Голованова // Север. Вологда. 1907. 26 июля (№ 22). С. 2-3.

сборничной литературе – мода всеобщая, а г. Андреев был и есть ее – не знаю, начинатель ли – но бесспорно всероссийский чемпион»<sup>1</sup>.

В процитированном описании андреевской «творческой лаборатории с открытыми настежь дверями» очевидным образом сквозит осуждение: Амфитеатров не принимает подобной стратегии, которая нарушает свободу и независимость творчества и превращает его в цепь рекламных актов. Напомним, что Амфитеатров выступил с критикой «Анатэмы» после того, как прослушал новинку в исполнении актера П. В. Самойлова, когда текст еще не был опубликован, – и затем публично, в ответ на протесты со стороны автора, отстаивал свое право критиковать произведение еще до выхода в печать, если имела место публичная «читка».

Как видим, критическая рефлексия современников по поводу литературной репутацией Андреева и феномена популярности Андреева подтверждает многие мысли Б. М. Эйхенбаума, высказанные им по поводу социального бытования литературы в статьях 20-х годов два десятилетия спустя.

Попытаемся проследить, как формировался интерес к рассказу «Проклятие зверя» – одному из самых «резонансных» произведений, породивших много критической литературы и пародий. С этой целью проанализируем особенности рекламных стратегий, связанных с публикацией рассказа.

Интерес к новому произведению искусно вызывается и подогревается многочисленными газетными анонсами как в столичных, так и в провинциальных газетах еще до его публикации. Так, уже осенью 1907 года об окончании работы над рассказом можно узнать из опубликованных интервью как с самим писателем<sup>2</sup>, так и с редактором альманаха «Шиповник» Б. Зайцевым, которому обещана новинка<sup>3</sup>.

Затем в газетах появляются сообщения о публичных чтениях рассказа (в литературно-художественном кружке, «в большом собрании» или без уточнения места) и его содержание<sup>4</sup>. По пересказам видно, что их авторы пытаются «выпрямить» непривычную экспрессионистскую стилистику рассказа, тем самым адаптируя произведение к «горизонту ожиданий» (Х.-Р. Яусс) читателя и демонстрируя свои часто весьма традиционные представления о художественности. Так, И. Южанин, жалуясь на отсутствие в новом произведении фабулы, тем не менее, сочувственно пересказывает

---

<sup>1</sup> Амфитеатров А. В. [Ответ на интервью]. // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Кн. 1. М.: НПК «Интелвак», 2003. С. 608. Также Амфитеатров полагает, что очень способствовало росту популярности Андреева и сделало ему своего рода рекламу письмо гр. Толстой о «Бездне» (Амфитеатров А. В. Леонид Андреев – графиня Толстая // Там же. С. 579-580).

<sup>2</sup> Эс Пэ. У Леонида Андреева // Русское слово. 1907. 5 окт. (№ 228). С. 2.

<sup>3</sup> СеБ. У Бориса Зайцева // Вечерняя заря. 1907. 19 нояб. (№ 375). С. 3.

<sup>4</sup> [Б. н.]. // Сегодня. 1907. 19 нояб. (№ 378). С. 3; М. Новый рассказ Л. Андреева // Клуб. М., 1907. 11 дек. (№ 1). С. 3; [Б. н.]. «Проклятие зверя» // Одесское обозрение. 1907. 12 дек. (№ 11). С. 2.

рассказ (полтора столбца текста!), тему которого определяет как «ошеломляющее влияние современной городской цивилизации, непреодолимое, фатальное подавление городом индивидуальности»<sup>1</sup>. Эмоциональный пересказ, полный риторическими обращениями к читателю, публикует в «Петербургской газете» рецензент за подписью «Whist»<sup>2</sup>.

Иногда, помимо информации о новинке, на той же газетной странице сообщалось много иных сведений об Андрееве: о его возвращении в Петербург, о том, что музыка к пьесе «Жизнь Человека» не понравилась автору, публиковались слухи о третейском суде между Андреевым и Арцыбашевым, с одной стороны, и Буниным, с другой, из-за недоразумений с издательством «Жизнь»<sup>3</sup>. Анонс рассказа в соседстве с другой информацией о знаменитом писателе попадал в иной контекст и тоже становился своего рода рекламой новинки. Так, один из сентябрьских номеров «Приднепровского края» поражает обилием сведений об Андрееве: там находим и объявление о скором выходе в свет рассказа «Заклятие зверя» (так. – Г. Б.), и опровержение информации о том, что Андреев будет заведовать литературной частью издательства «Знание», и сообщение о предстоящем свидании Андреева и Л. Н. Толстого (приводится выдержка из письма к П.А. Сергеенко Толстого, в котором он объясняет, что «считал себя по духу чуждым Андрееву и будет рад ошибиться в этом»)<sup>4</sup>.

Примечательно, что первый фельетон со ссылкой на «еще не напечатанную повесть Андреева “Проклятие зверя”» появляется до опубликования рассказа (как в случае с отзывом на «Анатэму» Амфитеатрова) и в совершенно далеком от литературы – политическом – контексте: автор его проецирует образ возлюбленной в розовом платье на мечту избирателей, которую не сумели воплотить в жизнь депутаты третьей Думы<sup>5</sup>. Подобная практика привлечения художественных образов для «украшения» далеких от литературы рассуждений, как и практика развернутого цитирования и пересказа, тоже была весьма обычной в преимущественно литературоцентричном политическом и медийном дискурсе начала века. Частотность употребления андреевских образов по самым разным поводам – еще одно свидетельство популярности писателя, обеспечившей интерес и к новому рассказу.

На примере рецепции «Проклятия зверя» отлично видно, как имя «модного» писателя используется для привлечения внимания к абсолютно внелитературным – социальным, политическим, медицинским проблемам. Особенно наглядно видна эта «эксплуатация» имени Андреева на страницах провинциальных газет, смело помещающих новый рассказ в самые

<sup>1</sup> Южанин И. [Иерусалимский А. М.]. «Проклятие зверя» // Час. 1907. 7 дек. (№ 64). С. 3.

<sup>2</sup> Whist. [Трозынер Ф. Ф.]. «Проклятие зверя» // Петербургская газета. 1908. 5 марта (№ 63). С. 2.

<sup>3</sup> [Б. н.]. // Сегодня. 1907. 19 нояб. (№ 378). С. 3.

<sup>4</sup> [Б. н.]. Новости литературы // Приднепровский край. 1907. 27 сент. (№ 3192). С. 5.

<sup>5</sup> Шебуев Н. О милой в розовом платье // Слово. 1907. 16 дек. (№ 332). С.1-2.

необычные контексты. Так, в «Витебских губернских новостях» появляется странная статья, в которой андреевский рассказ расценивается как антитеррористическое высказывание. Ее автор, ссылаясь на некоего террориста, имевшего кличку «Тигрыч» и цитируя слова Вольтера, определившего человека как «обезьяну-тигра», утверждает, что тигр в клетке – центральный образ произведения: «Хищное животное, запертое в клетке, лучше всего чувствует ту ненасытную злобу, ту жажду дикой мести, которая составляет основной фон морали сознаваемой или бессознательной, для анархистов, максималистов и других деятелей подобного сорта»<sup>1</sup>. И далее: «Своим рассказом Л. Андреев как бы хочет сказать нам – держите тигра в крепкой железной клетке или истребите эту породу, иначе рухнет все здание всемирной цивилизации, сущность которой сводится к торжеству гуманности и духовной жизни над грубою звериною правдою пещерного человека»<sup>2</sup>.

Свидетельством новых рецептивных сценариев является и проникновение в критический дискурс памфлетного и откровенно пародийного начала<sup>3</sup>. Некоторые критики успешно совмещают в своей деятельности и «серьезное», и «смеховое»; так, А. Измайлов – одновременно и маститый критик, и автор многих пародий, опубликованных им отдельной книжкой («Кривое зеркало» (1908)). Одно и то же произведение Андреева не раз становилось объектом и обстоятельной критической статьи Измайлова, и его же пародии. Для нашей темы важно отметить, что «кодировка» пародии требовала большей подготовленности читателя, эрудиции, активного восприятия, а потому обилие пародий на литературные новинки тоже свидетельствует о смене культурной и литературной ситуации.

Похоже, Андреев стоял у истоков того, что У. Эко назовет «открытостью»: «открытое» произведение принципиально предполагает множество прочтений, реакций и интерпретационных подходов. Повествовательные стратегии Андреева зачастую не были рассчитаны на буквальное прочтение, что вызывало неприятие «традиционного» читателя. Примечательны в этом смысле воспоминания актера Н. Н. Ходотова. Он описывает вечер в клубе, после чтения на частной квартире еще не опубликованной и одной из самых загадочных андреевских пьес «Черные маски»: «На просьбу объяснить главную идею “Черных масок”, он предложил каждому по-своему излагать ее и со всеми соглашался: “Отчего же – можно и так” – “Возможно и это!..” – “А, вот это интересно! Чем больше разноречий – тем больше правды!” И все в этом роде»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *С-ич. Язычники // Витебские губернские ведомости. 1908. 8 марта (№ 56). С. 3.*

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Михайлова М. В. Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 620-704.*

<sup>4</sup> *Ходотов Н. Н. Близкое – далекое. Л., М.: Искусство, 1962. С. 212. Ср.: «Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он не думал и которые возникают у*

Заглавие – важнейший компонент произведения как коммуникативного события. Это и авторский посыл, и дискурсивная стратегия, и организатор (и «активизатор») читательского восприятия<sup>1</sup>, и реклама<sup>2</sup>. Интересны в этом отношении воспоминания Бунина о том, что именно по совету Андреева Горький назвал свою пьесу «На дне» (1902), а далее приводились слова самого Андреева: «Вот, написал человек пьесу. Показывает мне. Вижу: “На дне жизни”. Глупо, говорю. Плоско. Пиши просто: “На дне”. И все. Понимаешь? Спас человека. Заглавие штука тонкая»<sup>3</sup>. Заглавия самых известных произведений Андреева, сделавших его знаменитым: «Бездна», «В тумане», «Тьма», «Красный смех», «Стена», «Ложь», «Мысль», – безусловно, являются частью авторской стратегии. Благодаря метафоричности и эмблематичности они приобретают смысловую ёмкость и максимально расширяют поле возможных интерпретаций<sup>4</sup>. Смысловая «зыбкость» андреевских заглавий, их принципиальная многозначность, неопределенность (предельно выраженная в имени персонажа «Некто в сером») отражали общекультурную тенденцию к обретению новых, неожиданных горизонтов, были адекватны нарождающемуся типу читателя («Заглавие на книге – как адрес на пакете»<sup>5</sup>). В каком-то смысле заглавия произведений Андреева столько же говорят о нем, сколь и о его потенциальном читателе, прошедшем школу восприятия символизма, открывшем или только открывающем для себя на рубеже веков новые смыслы и концепты, новую эстетику и новый художественный язык.

Тяготение Андреева к вынесению в заглавие абстрактного или понятийного концептов Л. Силард возводит к вольтеровской традиции философской повести, наследником которой видится ей русский писатель: «названия многих произведений Андреева подчеркивают <...> установку на освобождение от “костюмов” конкретности: центральная мысль прямо выносится в заглавие, как если бы Вальтер, отрезав “костюмные” имена: Кандид, Задиг, – оставил лишь – “Оптимизм”, “Судьба” (ср.: “Бездна”, “Ложь”, “Молчание”, “Мысль”, “Тьма”). Только иногда это вынесение общей мысли во главу произведения заменяется вынесением соответствующей аллегории (“Стена”)<sup>6</sup>».

---

читателя» (Эко У. Заглавие и смысл // Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Симпозиум. С. 8).

<sup>1</sup> Саморукова И. В. Заглавие как индекс дискурсивной стратегии произведения // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарный выпуск. 2002. №1 (23). С. 76-82.

<sup>2</sup> Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология: (на материале русской прозы XIX–XX вв.): дис. ... канд. филол. наук. М., 1986.

<sup>3</sup> Бунин И. А. Из записей // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М.: Худ. лит., 1967. Т. 9. С. 294.

<sup>4</sup> Ср.: «Заглавие “Имя розы” возникло почти случайно и подошло мне, потому что роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет» (Эко У. Заглавие и смысл. С. 7).

<sup>5</sup> Кржижановский С. Д. Поэтика заглавия. М.: Никитинские субботники, 1931. С. 14.

<sup>6</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // Studia Slavica Hungaricae. XX. Budapest, 1974. S. 303.

Система заглавий произведений Андреева, включая ранние фельетоны, подробнейшим образом проанализирована Л.А. Иезуитовой. Исследователь отмечает обилие метафорических образов, отвлеченных существительных, большой удельный вес бытийно-эпических мотивов, оснащение заглавий подзаголовками, экспонирующими идею, стремление сформулировать заглавия как «емкие художественные формулы», отражающие «психологические состояния, умонастроения», как «сгустки представлений о жизни»<sup>1</sup>. Как «общая тенденция развития техники озаглавливания» зафиксировано восхождение «от привычного к уникальному, от простому к сложному, от конкретного, бытового к обобщенному, бытийному»<sup>2</sup>. В итоге Иезуитова приходит к заключению: «Андреев не зря бьется в поисках единственного и “ядовитого” (его выражение) заглавия: он видел в нем проводника идеи, от точности которого зависит полнота выражения художественного содержания и его понимания с читателем, контакт с читателем, которому нужно помочь обнаружить авторскую точку зрения на предмет»<sup>3</sup>.

Примечательно, что критики из числа недоброжелателей воспринимают «броскость» («претенциозность») заглавий андреевских произведений именно как «приманку» для читателя: «А эти намеренно заманчивые заглавия рассказов и драм, чтобы сразу забрало публику еще до чтения: “Бездна”, “Красный смех”, “Проклятие зверя”, “Царь Голод”»<sup>4</sup>, «заранее рассчитанный и обдуманый эффект»<sup>5</sup>. Как «претенциозное» расценено даже «цитатное» заглавие драмы «Дни нашей жизни»<sup>6</sup>.

Разумеется, заглавие являлось только началом установления контакта с читателем. Дальше уже «работали» другие составляющие стратегии воздействия на читателя – некоторые из них тоже попали в поле рефлексии современной критики. В частности, неповторимый суггестивный стиль Андреева. Подводя итоги «андреевскому десятилетию» в русской литературе (с 1898 по 1908 годы), Вс. Чаговец отмечает своеобразие манеры писателя: «Андреев создал форму особого импрессионистского письма. <...> Навязчивое повторение одних и тех же формул – обычный прием у Андреева»<sup>7</sup>. Эти повторы, полагают иные критики, воздействуют на читателя, подобно гипнозу. Так, опровергая мнение о том, что успех

---

<sup>1</sup> *Иезуитова Л. А.* Автор – название – идея – позиция в произведениях Леонида Андреева // *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и литература Серебряного века. СПб.: изд. дом «Петрополис», 2010. С. 281..

<sup>2</sup> Там же. С. 270.

<sup>3</sup> Там же. С. 281.

<sup>4</sup> *Доброхотов А.* Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе). С. 13.

<sup>5</sup> *Дмитриев М.* Призраки и туманы // Николаевская газета. 1908. 23 февр. (№ 630). С. 2.

<sup>6</sup> *Державин Н.* Дни нашей жизни. Пьеса в четырех действиях Л. Андреева. СПб., 29 дек. 1908 // Тифлисский листок. 1909. 9 янв. (№ 6). С. 2.

<sup>7</sup> *Чаговец Вс.* Андреевское десятилетие и его итоги // Киевская мысль. 1908. 10 апр. (№ 101). С. 2.

Андреева коренится в соответствии «андреевского настроения» «настроению масс», Л. Троцкий называет другую причину: «гипноз толпы, гипноз, свидетельствующий о духовном перевозбуждении толпы, ищущей новых “тонких” впечатлений»<sup>1</sup>. Иллюстрируя свое положение, Троцкий обращается к андреевской повести «Иуда Искарот и другие» и обнаруживает в ней лишь «пустой набор слов», «до нудности повторяемых», вводящих читателя в состояние жути<sup>2</sup>.

Приведенный выше негативный отзыв Троцкого, тем не менее, высвечивает важную характерность поэтики Андреева, воздействующей на читателя особым образом. Андреевские рефрены («безумие и ужас» в «Красном смехе», «возлюбленная моя» в «Проклятии зверя») и гипнотически завораживающие повторы «леонидандреевских» «страшных» и «ужасных» эпитетов, выламывающихся из целого и приобретающих самостоятельность, – новая стратегия, которая создает особые отношения между писателем и читателем.

«Малые абзацы», «короткая строка»<sup>3</sup> в произведениях Андреева демонстрируют произошедшую в начале века смену принципов организации прозаического текста – синтагматического на парадигматический, для которого характерна акцентация отдельных «кусков» (абзацев, предложений) и новые представления о целостности. «Малые абзацы» позволяют восстановить распадающуюся синтагматическую связность и нарушенную коммуникативную логику в развитии повествования – прежде всего за счет читательской активности по реконструкции подтекста<sup>4</sup>. Андреевскую прозу можно отнести к прозе ассоциативного типа – в том же русле пролегли синтаксические новации других писателей, экспериментирующих в прозе: А. Белого («Симфонии»), Ф. Сологуба, намеренно дробящего текст назывными предложениями. В конечном счете подобный тип структурности текста также нацелен на активизацию диалога между автором и читателем. Заметим, что другим следствием особенностей андреевского стиля была узнаваемость, приводящая зачастую к тому, что его произведения становились «легкой добычей» для пародистов.

Следует добавить, что «открытый финал», или «фигура умолчания», который практикует Андреев (хотя и не столь часто, как Чехов) уже в ранних

---

<sup>1</sup> Троцкий Л. [Троцкий Л. Д.]. Вопросы жизни и духа. Трагедия Иуды Искаротского в двух интерпретациях: Л. Андреева и Н. Голованова // Север. Вологда. 1907. 27 июля (№ 23). С. 2.

<sup>2</sup> Троцкий Л. [Троцкий Л. Д.]. Вопросы жизни и духа... // Север. Вологда. 1907. 26 июля (№ 22). С. 2.

<sup>3</sup> Полагаем, Н. О. Нильссон не включает Андреева в свой обзор писателей «короткой строки» лишь потому, что связывает ее с импрессионизмом, в то время как Андреев для него «аллегорист» и «экспрессионист» (Нильссон Н. О. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. С. 228).

<sup>4</sup> Круч А. Г. Малый абзац как композиционно-стилистическая единица текста: (на материале стиля «короткой строки» и «новой прозы»): дис. ... к. филол. н. СПб., 1991.

рассказах («Баргамот и Гараська», «Ангелочек», «Весной») и затем в отдельных произведениях в дальнейшем своем творчестве («Сын человеческий»), тоже являет собой стратегию сотрудничества с читателем. Недосказанность провоцировала на размышления, заставляла читателя мысленно возвращаться к прочитанному, моделировать возможные сценарии развития событий в соответствии с собственным опытом и культурным горизонтом.

Попробуем на примере критических статей одного года, преимущественно относящихся к 1908 году, году максимальной популярности писателя, проследить, как критики объясняли успех произведений Андреева и какие особенности современного читателя они подчеркивали в связи с этим. 1908 год – важнейший период в творчестве Андреева: именно им датированы произведения, которые сам автор считал лучшим из всего им написанного (в частности, «Мои записки»). Кроме того, это юбилейный, десятый год его профессиональной деятельности. Подводя итоги десятилетию творческой деятельности Андреева, критик Чаговец называет прошедшее десятилетие «андреевским», отдельной «эпохой русской литературы начала двадцатого века»<sup>1</sup>.

Кстати, произведения, датированные 1908 годом, вошли в недавно изданный шестой том Полного собрания сочинений Андреева – редактор тома, В.А. Келдыш, увидел в них «“гиперболическую” укрупненность смыслового масштаба»: «В них продолжает развиваться тип творчества, ... отличающийся явственным расширением границ мирозерцания и одновременно почти антиномическими соотношениями внутри него. Качество это по-прежнему создается сопряжением двух начал – исторического взгляда с метафизической мыслью»<sup>2</sup>. Сопоставим это мнение с тем, как отзывались о творчестве Леонида Андреева современники.

Причины читательского интереса к творчеству Андреева, механизм его воздействия на психику современника пытается постигнуть и сформулировать критик из «Тульской молвы»: «Мы перед лицом оригинального явления: никто не согласен с Андреевым, ни в одну индивидуальную или групповую волю философские его идеи определяющим творческим началом не входят, а наряду с этим к его голосу внимательнее всех прислушиваются, его мысли и парадоксы жгуче волнуют душу современного читателя»<sup>3</sup>. Помещая Андреева рядом с «Иоанном Грозным русской литературы» – Ф. М. Достоевским, он усматривает причину воздействия Андреева на читателя в глубине психологической и философской разработки тем, «силе и яркости субъективной интуиции».

---

<sup>1</sup> Чаговец В. Андреевское десятилетие и его итоги // Киевская мысль. 1908. 10 апр. (№ 101). С. 2.

<sup>2</sup> Келдыш В. А. 1908 год в творчестве Андреева (ПСС: 6; 545).

<sup>3</sup> Пли-кий. Общество и Леонид Андреев // Тульская молва. 1908. 5 марта (№ 129). С. 2.

Известно отношение символистов к Андрееву как к писателю «некультурному» (впрочем, Блок<sup>1</sup> и Белый именно в этой «некультурности» видят силу Андреева как писателя), писателю «для масс». Так, Д. Философов пишет: «Андреев – писатель очень современный, писатель современного дня. <...> Современность Андреева выражается в выборе темы... Душевный стиль современного растрепанного и растерянного читателя очень верно отражен в растрепанности и растерянности андреевских героев»<sup>2</sup>. Ему вторит В. Брюсов, утверждая, что талант Л. Андреева «талант некультурный. Л. Андреев, как художник, не связан с высшей духовной жизнью своего времени. Он художник не верхов своего века, а его середины. Я бы выразил это еще иначе. Л. Андреев – талантливый писатель, но не умный и не образованный человек»<sup>3</sup>. Заметим, что «середина» – это и был массовый российский читатель. С других эстетических позиций, но о том же пишет Амфитеатров: «Потрафляя на спрос спутанной, потому что слишком быстро жившей мысли в новой, не успевшей обзавестись образованием публике, Леонид Андреев, сам малообразованный, ломился отсебятинами в открытые двери...»<sup>4</sup>.

«Издержками» ориентации Андреева на массового читателя можно счесть негативистские интерпретации его успеха. Так, в статье с примечательным названием «Взаимные разочарования (Читатели и писатели)» К. Фабианский сетует на легкомысленный подход Андреева к философским проблемам, незнание жизни, «досадное соединение большого литературного таланта с философией гимназиста»<sup>5</sup>.

Для Волошина «успех последних произведений Леонида Андреева представляет знаменательное явление, как свидетельство о состоянии души русского общества в эпоху революционной смуты. Он указывает на точный уровень нравственных и философских запросов большой публики»<sup>6</sup>.

Свое объяснение причин успеха Андреева у читателя предлагает критик из «Киевской мысли» Вс. Чаговец: «связь между трагедией русской политико-общественной жизни первого десятилетия двадцатого века и творчеством Андреева» – однако не в духе Боборыкина, а в духе, скорее, Гюго или Золя (т.е. преимущественно в русле романтизма и натурализма,

<sup>1</sup> В отношении Блока к творчеству Андреева наблюдается динамика – от притяжения к отторжению, см. об этом: *Магомедова Д. А.* Блок и Л. Андреев в 1909 году (заметки комментатора) // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со д.р.). СПб.: изд. дом «Петрополис», 2010. С. 27-31.

<sup>2</sup> Философов Д. Без стиля // Московский еженедельник. 1908. 18 февр. (№ 12). С. 45.

<sup>3</sup> *Аврелий [Брюсов В.Я.]*. «Жизнь Человека» в Художественном театре // Весы. 1908. № 1. С. 144.

<sup>4</sup> *Амфитеатров А. В.* «Анатэма» // *Амфитеатров А. В.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Кн. 1. М., 2003. С. 597.

<sup>5</sup> *Фабианский К. [Петров Г. С.]*. Взаимные разочарования: (Читатели и писатели) // Русское слово. 1908. 20 дек. (№ 295). С. 3.

<sup>6</sup> *Волошин М.* Некто в сером. «Жизнь Человека» Леонида Андреева... // *Волошин М.* Лики творчества. С. 457.

предлагающих «модусы чрезмерности»), не в качестве «протокола событий», а в качестве эмоционального камертона, скрепляющего «кирпичи жизни» «кровью своего сердца». Наконец, в своем творчестве, полагает Чаговец, писатель сочетает национальное и универсальное: «... как за русскими темами под пером Андреева вырастает всечеловеческая проблема, так и за страданиями русской жизни *поднимаешь* [так! – Г. Б.] страдания общечеловеческие...»<sup>1</sup>. Вывод, который делает критик, попахивает мистикой: отказываясь логически постигнуть «огромную загадку нашего времени, великую тайну русской литературы» – Андреева, он объясняет ее иррациональным, «магическим» влиянием писателя на умы современников<sup>2</sup>. Однако в чем же мистика, если он сам выше объяснил секрет успеха писателя – эмоциональность отклика на текущие события, в котором национальное возведено к общечеловеческому?

В статье, посвященной произведениям Андреева, профессор Жаков также подходит к творчеству писателя как к выражению философии своего времени. Критик обнаруживает связь между ведущими мотивами андреевского творчества и доминирующим мировоззрением эпохи, к которому будущий автор мог приобщиться в двух университетах – Петербургском и Московском. Жаков определяет это мировоззрение как смесь индивидуализма, мистицизма, пессимизма, а также «боль и скорбь за бессмыслицу и хаотичность жизни»<sup>3</sup> (последние характеристики вполне можно считать экзистенциализмом – философским направлением, еще не оформившимся в начале века). «Секрет необычайной популярности» писателя Жаков объясняет именно тем, что Андреев, наиболее ярко и полно воплотив перечисленные метафизические течения, стал выразителем общественной психологии и идей своего времени. Характеризуя затем андреевские произведения, критик показывает, как воплощаются в них мотивы одиночества, пессимизма и прочие произросшие на этой философской почве.

Однако и после «андреевского десятилетия», в 1909 году, несмотря на большое количество констатаций упадка таланта Андреева, упреки в скорописании и неудачах, даже в обзорах маститых критиков можно прочесть следующее: «Единственный писатель, к которому сохраняется в наши дни неизменный интерес, – Андреев. Он злит, и мучит, и волнует, и будит сонную мысль. Пусть во многом он не удовлетворяет... все же это писатель с живой и чуткой душой, тревогой сердца и какой-то лихорадочной неутомимостью порывов»<sup>4</sup>. О важности творчества Андреева для будущих

---

<sup>1</sup> Чаговец В. С. Андреевское десятилетие и его итоги // Киевская мысль. 1908. 10 апр. (№ 101). С. 2.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Жаков К. Ф. Леонид Андреев и его произведения: (Опыт философской критики) // Андреев Л. Н. Рассказ о семи повешенных. СПб., 1909. (Приложение к журналу «Ясная Поляна». 1909. № 3). С. VII – VIII.

<sup>4</sup> Арабаджин К. Анатэма Л. Н. Андреева // Современная неделя. СПб., 1909. 19 дек. (№ 1). С. 17.

историков пишет Тан: «Андреев – зеркало нашей души, хотя быть может и кривое. Из всех беллетристов он один отражает наши безумные мысли и зловещую логику, наши нравы и страсти...»<sup>1</sup>.

Х. Баран совершенно справедливо называет в качестве наиболее заметной черты русской литературы начала XX века «отсутствие общей парадигмы у создателей и реципиентов текстов»<sup>2</sup>. Как следствие возникновения эстетического и художественного плюрализма – сосуществования традиционного реализма и все более «модного» и популярного символизма – происходит и расслоение читательской аудитории. Ссылаясь на социологические исследования Р. Брукса в области круга чтения и читательских интересов дореволюционной России, Баран констатирует преобладание реалистически настроенных читателей (в том числе недавно приобщившихся к чтению), разделяющих традиционные «просветительские» ценности русской интеллигенции. Однако приведенное мнение представляется небесспорным и требует уточнения.

Так, опубликованные недавно интересные статистические материалы, характеризующие книговыдачу в провинциальных библиотеках<sup>3</sup>, дают несколько иное представление о репертуаре библиотечного чтения жителей уездных городов в самом начале XX века. Если присмотреться к «требованиям читателей на разных авторов», то окажется, что, несмотря на рекомендации профессиональных библиографов (Н.А. Рубакин) и связанные с ними особенности комплектования библиотек, в разных городах России первые десять мест занимают примерно одни и те же авторы, среди которых не только классики, но и популярные современные писатели. Заметим, что круг чтения в провинции отражал столичные пристрастия, к тому же провинциальные жители составляли подавляющее большинство образованной публики вообще.

С точки зрения изучения читательского спроса, представляет интерес анализ книговыдачи, сделанный в городе Уральске. Корреспондент владельца архива Э.А. Вольтера разбил по своему усмотрению фонд художественной литературы Товарищеской библиотеки на несколько групп. Среди отечественной литературы были выделены следующие номинации: а) «классики I разряда»: (И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Н.В. Гоголь, И.А. Гончаров и др.); б) «классики II разряда»: Д.В. Григорович, Г.П. Данилевский, Н.С. Лесков, А. Печерский, А.Ф. Писемский и др.; в) «современные лучшие писатели (кроме модных)»: П.Д. Боборыкин, Д.В. Гарин, В.М. Гаршин, В.Г. Короленко, Д.Н. Мамин-Сибиряк и др.; г)

<sup>1</sup> Тан [Богораз В. Г.]. «Океан» Леонида Андреева // Новая жизнь. 1910. № 1 (дек.). С. 142-154. Цит. по: Леонид Николаевич Андреев: Библиография. Вып. 2. С. 317.

<sup>2</sup> Баран Х. Федор Сологуб и критики: Споры о «Навях чарах» // Баран Х. Поэтика русской литературы XX века. М.: изд. группа «Прогресс», 1993. С. 237.

<sup>3</sup> Глухова Л. В., Либова О. С. Чтение – национальная традиция России (1861-1917) // Чтение в библиотеках России. Выпуск. 5. Библиотеки – хранители культурных традиций. СПб., 2003. С. 9-43.

«современные модные писатели»: М. Горький, Л. Андреев, В.В. Вересаев, И.А. Бунин, А.И. Куприн, С. Пшибышевский, А.С. Серафимович и др.; д) «современные малоиспользуемые писатели»; е) «остальные». Результаты анализа были следующие (будем указывать группы писателей в соответствии с классификацией Вольтера, жирным выделена интересующая нас категория):

– число выдач: а) 95; б) 194; в) 465; г) **519**; д) 96; е) 72;

– % к общему числу выдач: а) 6,6; б) 13,4; в) 32,0; г) **36,0**; д) 6,7; е) 5,5;

– число оборотов читанных книг: а) 1,5; б) 3,2; в) 5,0; г) **10,4**; д) 3,9; е)

1,2.

Из приведенных цифр видно, что группа «современных модных писателей», к которой принадлежал Андреев, опережает прочие, в том числе классиков, по всем установленным критериям.

Авторы публикации материалов приводят выдержку из письма корреспондента владельца архива: «Каждый хотя бы в газетах (подчеркнуто в оригинале – Г. Б.) наталкивается на имена Горького, Андреева, Скитальца и пр. и каждому любопытно прочесть самому и узнать, отчего о них кричат. Отсюда тот факт, что наша публика, так сказать, пожирает, иногда буквально разрывает в клочки книжки Горького, Андреева и т.д.»<sup>1</sup>.

Интересно, что по приведенному списку, характеризующему зависимость книговыдачи произведений различных авторов от количества экземпляров книг, которыми располагала Товарищеская библиотека г. Уральска, первыми тремя фаворитами оказались соответственно М. Горький, В.В. Вересаев и Л. Андреев<sup>2</sup>.

Еще одно любопытное свидетельство востребованности книг Андреева у читателя начала XX века – анализ книговыдач в таком крупном культурном центре российской империи, как Киев<sup>3</sup>. Автор статьи, помещенной в «Киевских вестях», изучил спрос на книги в двух местных библиотеках – общественной и Идзиковского. В последней на вопрос о наиболее часто запрашиваемых авторах назвали Пшибышевского (на первом месте), Гамсуна, Уайльда, Вербицкую, Шницлера. В общественной библиотеке статистики о запросах не оказалось, зато были предоставлены данные о книгах, выданных за 1907 год: Пшибышевский – 516; Вербицкая – 502; Андреев – 406; Арцыбашев – 402 (за счет популярности его романа «Санин» (1907)); Ибсен – 284; Тургенев – 222; Гамсун – 192; Золя – 146; Юшкевич – 128; Аш – 116; Чириков – 91; Мережковский – 73; Л. Толстой – 68; Сологуб – 64; Каменский – 44; Шекспир – 43 и т.д. Как видно из приведенных цифр, «модные современные писатели» – Пшибышевский, Вербицкая, Андреев – опять оказались в тройке лидеров.

Новый читатель, народившийся на рубеже веков, заслуживает особого внимания. Имея в виду, во-первых, появление модернизма и элитарных

<sup>1</sup> Глухова Л. В., Либова О. С. Чтение – национальная традиция России (1861-1917). С. 33.

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

<sup>3</sup> Поляцкий А. Что теперь читают? // Киевские вести. 1908. 19 марта (№ 77). С. 2.

читательских групп, а во-вторых, приобщение к чтению новых социальных слоев, А. Рейтблат полагает, что «чтение второй половины 1890-х – начала 1900-х ... во многом специфично и должно рассматриваться отдельно» от предшествующих периодов<sup>1</sup>. Некоторые журнальные публикации начала века также констатируют появление «нового читателя». Именно в связи с попыткой осмыслить феномен массового успеха Андреева в прессе возникла мини-дискуссия о «новом читателе», на которой мы коротко остановимся.

Так, ссылаясь на исследования Н. Рубакина, А. Пругавина и других писавших о новом читателе 80-х, Новополин, обозревая публикации на эту тему, называет *того* читателя лишь «зародышем» нынешнего – «пришедшего в жизнь со своим вкусом, со своими взглядами, со своими требованиями и даже велениями», не нуждающегося в «указке критики»<sup>2</sup>. В поле зрения Новополина попадает несколько статей (преимущественно из «Мира божьего»), посвященных «новому читателю», – М. Неведомского и критика, подписавшегося «А. Б.».

Неведомский констатирует, что «с русским читателем произошла значительная перемена» – он эмансипировался от критиков и сам стал создавать писательские репутации. «Подобно Чехову и Горькому, Андреев несомненно сам завоевал, нашел себе читателя, или был найден читателем»<sup>3</sup>. Причину этого успеха критик объясняет следующим образом: «Именно новое сознание или ощущение нарождающейся общественности и известная усталость от “идейного” искусства, с его наперед известными поучениями и мыслями, объясняет, на наш взгляд, успех г. Андреева в наиболее интеллигентной среде нашего общества. Именно здесь следует искать разгадку пристрастия читателя к лишенному добра творчеству г. Андреева. Г. Андреев не отвечает тем требованиям, которые мы выставили как основу истинного художества. Он беллетрист-символист, а не художник-пророк. Но он мыслящий беллетрист, и мысль его свежа, глубока и свободна от морали и публицистики»<sup>4</sup>. Интерес к Андрееву, полагает Неведомский, обусловлен еще и тем, что его идеи «облечены в символические ризы» и, кроме того, «благодаря прекрасной импрессионистски-реалистической живописи», вполне могут сойти за истинное художество<sup>5</sup>. Кроме того, критик отмечает популярность в современной России темы, разрабатываемой Андреевым: «вопрос о личности, подавляемой и съедаемой своим одиночеством», «нищанские темы»<sup>6</sup>.

О «новом читателе» пишет и критик, подписавшийся «А. Б.»: «Одно из замечательнейших явлений нашего времени – это свобода читательского

---

<sup>1</sup> Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: НЛЮ, 2009. С. 14.

<sup>2</sup> Новополин Г. О новом читателе // Вестник юга. 1903. 12 мая (№ 428). С. 2.

<sup>3</sup> Неведомский М. О современном художестве: Леонид Андреев // Мир божий. 1903. Кн. 1. С. 3.

<sup>4</sup> Там же. С. 42.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 36.

выбора. Современный читатель руководствуется *своим* вкусом и сам выбирает своих любимых авторов, иногда совершенно вразрез с установившимися в критике взглядами и требованиями» (в качестве примера приводится творчество Е. Н. Чирикова<sup>1</sup>). Констатируя «большой раскол между критикой и читателем», критик отмечает, с одной стороны, «рост читательской массы», а с другой, – «свежесть нового читателя», не зависящего в своих воззрениях от авторитетов, а если и испытывающего интерес к критике, то только к критике со «свежей мыслью, верным историческим освещением или тонким литературным вкусом»<sup>2</sup>.

Вообще, попытки определить физиономию т.н. «нового читателя» – общее место в критике начала века. В. Жаботинский рассуждает:

«Этот новый читатель явился уже с иными запросами; ему, правда, приходится чуть ли не сызнова начинать ту работу, которую наша интеллигенция проделала давно, но в области этой работы он идет быстро и, быть может, как раз в то время, как интеллигенция, вконец ослабев и размякнув, соберется «припасть к родной земле, чтобы отдохнуть на травке-муравушке», новый читатель своим сильным хребтом поддержит ее и вынесет вновь на свежий воздух.

... Люди, не примостившиеся в жизни, в произведениях новой школы, узрели оправдание своей неудачливости...

<...> Прежде народолюбческие идеи охватывали только верхи интеллигенции, поэтому деятельность народолюбцев была проникнута такой силой, бодростью. <...> Теперь вся интеллигенция, снизу доверху, от высших слоев столичной до низших – провинциальных, проникнута новыми стремлениями, вся она против печальных условий серенькой жизни»<sup>3</sup>. Как видим, и здесь фиксируется «массовость» «нового читателя», его неопитство по отношению к культурной традиции.

Критики все чаще обращаются в своих анализах и разборах к читательским письмам – они приводятся и в качестве аргумента для своих мыслей, или как отправная точка для рассуждений (некоторые даже демонстративно называют себя «Читателями» – так, одним из псевдонимов А. Измайлова был «Неблагодарный читатель»). Н. Денисюк, обозревая полемику по поводу «Бездны», помещает в своей книге читательские письма «за» и «против» и активно использует цитаты из них<sup>4</sup>. Целый ряд

---

<sup>1</sup> А. Б. [Богданович А.И.]. Критические заметки // Мир божий. 1903. Кн. 2. С. 1.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

<sup>3</sup> В. Владимиров. [Жаботинский В. Е.]. Вопросы общественной жизни. 1902. Вып. IX. Стб. 281-286. Цит. по: Жаботинский В. Е. Полн. собр. соч.: В 9 т. / Сост. и общ. ред. Ф. Доктора. Т. IV. Кн. 1. Минск., 2012. Приложение. С. 538-543.

<sup>4</sup> Денисюк Н. Ф. Смута общественной совести: По поводу произведений Леонида Андреева, полемики нашей печати и рассказа «Бездна». М.: т-во типо-лит. В. Чичерин, 1904.

читательских писем по поводу рассказа «В тумане» помещала на своих страницах петербургская газета «Новости»<sup>1</sup>.

Л. Пущин, размышляя в статье с примечательным названием «Как жить?» над мрачными, часто даже суицидальными письмами читателей и пытаясь в связи с этими настроениями объяснить успех Андреева, вспоминает об «учительской» традиции русской литературы, которая «больше, чем только литература», ибо учит жизни<sup>2</sup>. И далее: «До сих пор мучит глубокий вопрос русские души, русскую молодежь, и протягиваются руки туда, к тем, кто, – если и не решает вопросов, то хочет “серьезно говорить о серьезном”». Успех Горького и Леонида Андреева, напряженное внимание к ним на этом, главным образом, и держится. Ведь не высотой же их литературной художественности и не “занимательностью рассказа” они пленяли»<sup>3</sup>. И далее: «Хорошо Толстому говорить: “они пугают, а мне не страшно”. У Толстого была крепкая положительная основа жизни. А кто не нашел ее?»<sup>4</sup>. Напомним, что о заимствовании Горьким идеи «учительства» у Толстого пишет и Эйхенбаум.

В 1903 году В. Жаботинский ведет в «Одесских новостях» рубрику «Вскользь», где за подписью «Altalena» в формате фельетона освещает новинки общественной и культурной жизни. Часто он по тому или иному поводу «дает слово» читателю, называя такие обсуждения «плебисцитами». Один из таких «плебисцитов» (в конце февраля – марте 1903 г.) – под названием «Публика о Леониде Андрееве» – был посвящен обсуждению рассказов «Бездны» и «В тумане»: действительно ли они оказывают развращающее действие на читателя и права ли графиня Толстая в своих обвинениях в адрес писателя. «Урожай» писем по поводу «Бездны» оказался огромен, и поскольку они продолжали приходить пачками, журналист был вынужден из номера в номер сообщать об отсрочке их публикации, тем самым только подогревая интерес к результатам «плебисцита».

Выяснилось, что большинство читателей (кроме четырех) никакого растлевающего действия в андреевских произведениях не увидели и сочли опеку графини Толстой над нравственностью совершенно излишней. Интерес этих материалов в том, что Жаботинский помещает в рубрике подлинные письма, в которых читатели подробно делятся своим опытом прочтения Андреева. Эти отклики, принадлежащие людям разного возраста, пола, образовательного уровня, объединяет одно: желание подчеркнуть актуальность андреевских рассказов, их связь со своими собственными переживаниями и своей жизнью. Причем эта особенность воздействия

---

<sup>1</sup> Палецкий Борис. Письмо в редакцию // Новости. СПб., 1903. 11 февр. (№ 42). (1-е изд.). С. 2; Русская женщина. Письмо в редакцию // Новости. СПб., 1903. 13 февр. (№ 44). С. 2; Кронеберг Николай. «В тумане» (Голоса из публики) // Новости. СПб., 1903. 14 февр. (№ 45). С. 2 и др.

<sup>2</sup> Пущин Л. Как жить? (О духе современной литературы) // Журнал для всех. 1912. № 5. Стб. 79-80.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. Стб. 82.

Андреева подчеркивается даже в немногих негативных отзывах: «Талантливый писатель мастерски играет на натянутых струнах наших больных нервов, а это – величайший вред, какой современный писатель может принести современным читателям»<sup>1</sup>.

С именем Жаботинского связана еще одна важная в контексте нашей темы история – мистификация, инициированная самим писателем и вылившаяся в целую серию «писем» персонажей рассказа «Бездна». Остановимся на ней подробнее.

«Бездна» поистине стала феноменом жизни общественной, а не литературной, и к её автору предъявили претензии как к хулигану и возмутителю общественного спокойствия. Все это неприятно поразило Андреева, вынудив в ответ на вопрос об идее рассказа в одном из интервью высказаться следующим образом: «У образов и фактов остаётся своя логика. Своя манера говорить и доказывать свой морально-философский смысл, и перевод их на язык отвлеченных понятий вообще очень труден, а порою невозможен. <...> ... Чем полнее воплощает он в себе всю сложность и разнообразие жизни, тем труднее он для перевода на язык абстракций»<sup>2</sup>.

Шум вокруг «Бездны» приобретал значение литературно-общественного скандала и побудил Андреева выступить в печати с объяснением своих намерений и идейного замысла произведения. «Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра, – писал Андреев, – и с полным отрицанием относиться к тому современному двухногому существу без перьев, которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось животным... Чтобы идти вперед, чаще оглядывайтесь назад, ибо иначе вы забудете, откуда вы вышли и куда нужно вам идти... Пусть ваша любовь будет так же чиста, как и ваши речи о ней, перестаньте травить человека и немилосердно травите зверя. Путь впереди намечен людьми-героями. По их следам, орошенным их мученической кровью, их слезами, их потом, должны идти люди – и тогда не страшен будет зверь. Ведь все звери боятся света»<sup>3</sup>.

В том же письме М. Горькому от 19 января 1902 г. Андреев излагает свой план «пустить “Бездну”» во второй книжке вместе с «Антибездной»,

---

<sup>1</sup> *Altalena. [Жаботинский В. Е.]*. Публика о Леониде Андрееве // Одесские новости. 1903. 2 марта (№ 5903). С. 4.

<sup>2</sup> *[Б. н.]*. Л. Андреев о своих рассказах // Смоленский вестник. 1902. 5 дек. (№ 268). С. 3. Ср. с рассуждением Хейзинги: «...Искусство гораздо ближе, чем наука, к современной философии жизни, которая бытие предпочитает знанию. В самом деле, оно искренне считает себя способным давать прямое, в обход всякого знания, изображение жизни» (*Хейзинга Й.* В тени завтрашнего дня // *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. С. 343).

<sup>3</sup> *Джемс Линч [Андреев Л. Н.]*. Автокомментарий к рассказу «Бездна» // Курьер. 1902. 27 янв. (№ 27). С. 2.

которую он хочет написать «в целях всестороннего и беспристрастного освещения подлецки-благородной человеческой природы» (ЛН-72: 135).

«Антибездны» Андреев не написал, а еще одной попыткой объяснения с читателями «Бездны» стало письмо, написанное Андреевым от лица героя рассказа Немовецкого, из которого мы узнаем об «истинном ужасе» всего произошедшего в рассказе – о том, что герой не смог связать свою жизнь с обещанной. Завершается оно прямым обращением к читателю:

«Все мы – звери и даже хуже, чем звери, потому что те, по крайней мере, искренни и просты, а мы вечно хотим и себя и еще кого-то обмануть, что все звериное нам чуждо. Мы хуже, чем звери... мы подлые звери...»<sup>1</sup>.

Письмо Немовецкого стало образцом для подражания, и вскоре на страницах газет появились другие «письма» героев рассказа: «письмо» «босяков»<sup>2</sup> (автор скрылся под псевдонимом «Омега») и «Письмо в редакцию» от Зинаиды Немовецкой (автор – В. Жаботинский)<sup>3</sup>.

«Трое негодяев», подписавшиеся «Рыжий, Высокий и Бритый», поведали читающей общественности о мотивах своего преступления – «пассажа», на их галантерейном языке. «Теперь настала очередь высказаться и нам, истинным героям «Бездны», – начинают они свой рассказ, стилизованный под речь малограмотных маргиналов и отчасти пародирующий стиль Андреева (фразы вроде «солнце зажигает воздух») и намекающий на родство с Горьким (Бритый, сообщается в «письме» – бывший актер<sup>4</sup>).

В 1903 г. «Бездна» была напечатана в Берлине издательством Иоганна Рэде. Книга была дополнена статьей Л. Н. Толстого о Мопассане и «письмами» героев рассказа<sup>5</sup>.

Содержание всех трех «писем» остаётся в плоскости нравственно-социальной, и тон этот, несомненно, был задан самим Андреевым-Немовецким, рассуждающим в своём «письме» о «подлой», «звериной» натуре человека. «Письмо» босяков–«Омеги» лишь добавляет тему социальной несправедливости как источника преступлений, а «письмо» Жаботинского-Зинаиды поддерживает и развивает темы первого «письма»: соотношения в человеке естественного и культурного начал, противоречия между «мужским» и «женским» в современном обществе.

История с письмами неожиданно получила продолжение.

В ходе подготовки и издания полного собрания сочинений Владимира (Зеева) Жаботинского (1880–1940)<sup>1</sup> были атрибутированы многие из его

---

<sup>1</sup> Немовецкий [Андреев Л. Н.]. Письмо героя «Бездны»: Маленький фельетон // Курьер. 1903. 6 марта (№ 8). С. 3.

<sup>2</sup> Омега. Обо всем // Волынь. 1903. 10 марта (№ 65). С. 2.

<sup>3</sup> Немовецкая Зинаида [Жаботинский В. Е.]. «Бездна» ли? (Письмо в редакцию) // Одесские новости. 1903. 17 марта (№ 5918). С. 3.

<sup>4</sup> Поставленная во МХАТе накануне пьеса «На дне» была последней сенсацией.

<sup>5</sup> Леонид Андреев. Бездна: Со статьей Льва Толстого и полемической литературой. Берлин: Изд-е Иоганна Рэде, 1903.

ранних газетно-журнальных публикаций, и некоторые из них оказались связанными с именем Андреева.

Связь эта вовсе не была неожиданной, поскольку именно Жаботинский является автором «письма Зиночки» из Одессы, а кроме того, он неоднократно (под собственным именем или под псевдонимом *Altalena*) высказывался об Андрееве в персональной рубрике «Вскользь» в «Одесских новостях». Как полагает Л. Ф. Кацис<sup>2</sup>, в эти годы Жаботинский писал книгу о современной русской литературе от Чехова до Андреева, возможно, даже параллельную (если не предшествующую) книге его друга К. Чуковского «От Чехова до наших дней» (1908), однако политическая жизнь журналиста помешала завершению этого проекта<sup>3</sup>.

В процессе сплошного просмотра периодических изданий, с которыми сотрудничал в начале 900-х плодовитый и талантливый критик, Кацис раскрыл целый ряд его псевдонимов, отсутствующих в словаре И. Ф. Масанова, и выдвинул гипотезу о том, что автор ВСЕХ писем вокруг «Бездны» (включая «письмо Немовецкого» в «Курьере») – Жаботинский.

Кроме того, Кацис подметил несколько несообразностей в комментариях В. Чувакова к «письмам героев», сначала опубликованных в «Литературном наследстве», а потом и в Собрании сочинений в 6 тт.

В самом деле, Чуваков нарушает хронологическую последовательность трех писем, помещая опубликованное от имени «босяков» в «Волыни» на третью позицию, хотя оно написано в промежутке между «письмами» Немовецкого и Зиночки. Кроме того, автор комментариев игнорирует тот факт, что «письмо босяков» в «Волыни» не просто письмо, а часть фельетона, написанного автором рубрики «Обо всем» за подписью «Омега», причем в этом фельетоне говорится о еще не напечатанном (!) «письме» Зиночки в «Одесских новостях». Эта осведомленность действительно сильный аргумент в пользу предложенной атрибуции псевдонима «Омега» Жаботинскому (вопреки ошибочным, по мнению Кациса, сведениям в словаре Масанова, согласно которым «Омега» – это Оль д'Ор). Совершенно справедливо Кацис обращает внимание на еще одну неточность: Чуваков не фиксирует разницу между «письмом» трех босяков (Рыжего, Высокого и

---

<sup>1</sup> *Жаботинский В. Е.* Полн. собр. соч.: В 9 т. / Сост. и общ. ред. Ф. Дектор. Минск: МЕТ, 2008-2012.

<sup>2</sup> См. об этом: *Кацис Л. Ф.* Владимир Жаботинский о Леониде Андрееве (К проблеме атрибуции псевдонимных газетно-журнальных текстов В. Жаботинского 1901–1907 гг.) // Вестник РГГУ: научный журнал. № 6 (68) / 11. Сер. «Журналистика. Литературная критика». М., 2011. С. 230-242; см. также *Кацис Л.* Атрибуции псевдонимных газетно-журнальных текстов В. Жаботинского (1900-е годы) // Научные труды по иудаике: Материалы XVII Международной ежегодной конференции по иудаике. Т. I. М., 2010. С. 436-446. Наиболее полно логика исследования представлена в: *Кацис Л. Ф.* «Бездна» Леонида Андреева: Атрибуция пародийных откликов 1903–1929 годов // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 356-400.

<sup>3</sup> Жаботинский стал одним из лидеров крайне радикального направления сионизма.

Бритого) в «Волыни» и «письмом» Федора в берлинской книге – анализ именно этих различий и представлен в статье, о которой идет речь<sup>1</sup>.

Сбой логики начинается, когда Кацис неожиданно заявляет: «Но если предположить, что и первое письмо писал не Андреев, а все три письма написаны одним человеком? Кто же этот человек, явно близкий к Андрееву и при этом сотрудник “Одесских новостей” и “Волыни”? На наш взгляд, единственным логичным выводом из этой ситуации является трудное признание того факта, что автором всех трех писем является один и тот же человек, работавший в южной печати и одновременно имевший отношение к московским и питерским литературным кругам, да еще и близкий к кругу Максима Горького и Леонида Андреева. И этот человек – Владимир Жаботинский»<sup>2</sup>.

Предположение основано на весьма уязвимом допущении, что Жаботинский мог «однократно» выступить автором в московском «Курьере» – газете, в которой работал Андреев (Жаботинский же, как сказано в другой статье Кациса, работал в целом ряде южных газет и одной петербургской – «Речи») а также на явном преувеличении степени близости критика и писателя. С таким же успехом можно предположить, что и сам рассказ написан Жаботинским. Если версия об авторстве Андреева зиждется на высказанном в письме к Горькому намерении написать «Анти-Бездну» и на самом факте постоянного сотрудничества с «Курьером», то гипотеза Кациса вообще не имеет никаких оснований.

История с письмами завершилась статьей Сига<sup>3</sup> в «Одесских новостях», рассуждающего о допустимости подобных мистификаций и, по мнению Кациса, окончательно убеждающего своей публикацией, что вся эта история с «письмами» имеет одного режиссера, а именно – Жаботинского.

Следует отдать должное тщательности прочтения Кацисом берлинской книги, которой до этого не было уделено достаточно внимания. Действительно, в ее содержании много загадок, начиная с несоответствия заглавия и содержания: кроме небольшого предисловия к «письму Немовецкого» и статье Толстого о Мопассане (точнее, не статье, а тоже предисловию, написанному Толстым к одному из томов собрания сочинений Мопассана 1894 года), никакой «полемической литературы» о «Бездне» в книге больше не содержится, а сами «письма» не соответствуют их газетным редакциям.

Упомянем о некоторых несообразностях в гипотезе Кациса об атрибуции берлинской книги Жаботинскому. Ее аноним-составитель пишет о несомненном таланте автора «Бездны», в то время как Жаботинский-критик

---

<sup>1</sup> Кацис Л. Ф. «Бездна» Леонида Андреева: Атрибуция пародийных откликов 1903–1929 годов.

<sup>2</sup> Там же. С. 364.

<sup>3</sup> Сиг [Гольдельман С. И.]. Около жизни // Одесские новости. 1903. 20 марта (№ 5921). С. 3.

иною мнения о даровании Андреева<sup>1</sup>. О скромных размерах таланта писателя одесский критик пишет и в статье, специально посвященной творчеству Андреева (в журнале «Вопросы общественной жизни», републикация которой принадлежит тоже Л. Кацису<sup>2</sup>).

Заметим, что в статье Кациса присутствуют и фактические неточности: «босьяки» («авторы» «волынского письма») ошибочно названы им «Рыжий, Высокий, Краснощекий», в то время как «письмо» подписано: «Рыжий, Высокий и Бритый». Учитывая антитолстовскую нацеленность книги, Кацис и в этом мнимом несходстве кличек героев пародийных опусов пытается предположить литературно-полемический подтекст.

Не останавливаясь сейчас на подробностях предложенной интерпретации берлинской книги – сразу приведем вывод исследователя: все материалы в книге подобраны и скомбинированы таким образом, что перемещают ее «полемичность» в совершенно иное направление, а именно, в адрес Толстого. Учитывая все намеки и отсылки анонима, автора берлинской книги, Кацис усматривает ее основной посыл в том, чтобы представить Андреева «наследником» и Мопассана, и Толстого, и продолжателем традиций Горького. В качестве аргументов в пользу версии об авторстве всего проекта с письмами Кацис привлекает мнение Жаботинского об андреевской «Бездне», высказанное в фельетоне по поводу «плебесцитов» в рубрике «Вскользь» (о них шла речь выше). Присоединяясь к мнениям читателей (в частности, о том, что сцена «падения» Катюши Масловой в «Воскресении» «соблазнительнее» всего Андреева), критик отвергает обвинения «Бездны» в развращающем влиянии и прямо выступает против «щепетильности Ясной Поляны» за свободу творчества. По логике Кациса, берлинская книга – очередной и логичный выпад в адрес Толстого.

Для решающего доказательства своей версии исследователь переносит нас в 1929 год, когда на страницах ленинградской «Красной газеты» появляется статья Зел. Штеймана, который, упоминая в ином контексте историю с «письмами» вокруг «Бездны», уверенно называет авторами этой мистификации Жаботинского и пушкиниста Н. О. Лернера, его коллеги по «Елисаветградским новостям» в 1903<sup>3</sup>. Основной пафос статьи Штеймана направлен на дискредитацию формалистов, но, сопрягая «далековатые» контексты полемики вокруг «Бездны» начала века и полемики напостовцев и формалистов в советское время, Кацис убежден: этот материал и источник нарушенной хронологии писем в комментариях Чувакова, и решающее доказательство того, что автор всей этой мистификации – Жаботинский.

<sup>1</sup> «...я вовсе не считаю г-на Андреева обладателем большого таланта» (*Altalena* [Жаботинский В. Е.]. Публика о Леониде Андрееве // Одесские новости. 1903. 2 марта (№ 5903). С. 4.

<sup>2</sup> См.: Кацис Л. Ф. Владимир Жаботинский о Леониде Андрееве (К проблеме атрибуции псевдонимных газетно-журнальных текстов В. Жаботинского 1901–1907 гг.). С. 237–241.

<sup>3</sup> Штейман Зел. Литературная провинция // Вечерняя красная газета. Л., 1929. 16 марта. (№ 68 (2096)). С. 2.

Ничуть не умаляя значения проделанного Л. Кацисом расследования, признавая Жаботинского «Омегой» и вероятным автором берлинской книги, все же категорически не разделяем его убежденности в том, что автор «письма» Немовецкого не Андреев, а Жаботинский.

Обращенность Андреева к читателям, желание разъяснить свои замыслы (что он и сделал сразу же на страницах «Курьера» – сначала в «формате» традиционного разъяснения) не нуждаются в доказательствах: много раз и по разным поводам он выступал на страницах прессы с уточнениями, ответами на вопросы, много раз давал интервью, объяснялся с критиками, переписывался с режиссерами и актерами, дотошно проясняя и свой замысел, и детали его воплощения. Он был максимально заинтересован в адекватности понимания его произведений, и выступление с «письмом» героя на страницах *той же* газеты, где он работал, выглядит в этой ситуации вполне убедительно.

В качестве дополнительного аргумента в пользу авторства Андреева приведем следующий: он был в высшей степени склонен к различным розыгрышам, мистификациям, пародийным выпадам; некоторые из них описаны в воспоминаниях В. Беклемишевой (телефонные записки, уморительные записки). Игровая стихия, царившая в доме на Черной речке, описана и другим мемуаристом – К. Чуковским. Наконец, сам стиль и характер писем Андреева близким людям также говорит о его неистощимом желании расцветить жизнь вымыслом, шуткой, пародийно перелицевать будничную реальность.

В первой попытке Андреева объясниться с читателями «Бездны» на страницах «Курьера» (от лица Д. Линча) именно и сказано о непереложимости языка образов на язык фактов, т.е. о невозможности нехудожественным, «неигровым» способом объяснить литературный текст. Вероятно, именно потому писатель в следующий раз прибегнул к новой, игровой стратегии: «письмо» Немовецкого как будто продолжает рассказ, творит вымысел. В то же время в этой попытке писателя объясниться, пусть от лица героя, сквозит серьезная убежденность в возможности «достучаться» до нравственного чувства читателя. Кстати, в самой исповеди Немовецкого используется вполне «андреевская» парадоксальная логика: «да, я виноват, но не в том, в чем вы думаете».

Однако самым главным аргументом в пользу того, что «письмо» Немовецкого написано Андреевым, все же является единство содержания и образного строя двух текстов: Д. Линч пишет о необходимости «убить в себе зверя» и подняться до высот культуры – и Андреев-Немовецкий пишет о «зверинном» начале в культурном человеке, которое столь сложно изживаемо (понимая свою несправедливость по отношению к Зиночке, он так и не женился на ней). В обоих текстах ощутима одна и та же проблема – соотношения в человеке культуры (морали) и инстинктов, проблема, к которой Андреев обращался во многих своих произведениях, начиная с фельетонов «курьерского» периода и кончая «Дневником Сатаны». «Ужас»

для Андреева – в необоримости «зверя» в человеке. Жаботинский же в «письме Зиночки» пишет о другом «ужасе» – «ужасе» отвергнутости обесчещенной женщины, т.е. об «ужасе» социальных понятий.

В сущности, ту же позицию отстаивает Андреев и в «разъяснительном» письме критику А. Измайлову от 11 февраля 1903 г. по поводу другого своего «гонимого» рассказа – «В тумане». Разговор в этом письме тоже переводится в пространство «мы»: «Не П<авла> она ударила, а каждого из нас»<sup>1</sup>. И здесь же Андреев подчеркивает, что рассказ не имеет никакого воспитательного значения, поскольку идея его шире – «женщина и мужчина». Объяснения с критиками – Андреев прибегал к таким беседам и в письмах, и устно многократно по разным поводам – также составляли важную стратегию «работы» с читателями, особенно если учесть, что первыми и главными его читателями являлись именно критики.

Оставляя в стороне вопрос об авторстве книги Родэ, обратим внимание на следующее. Опубликованные в ней фрагменты из предисловия к изданию мопассановского романа действительно имеют некую тенденциозную направленность. Так, определенно присутствует подмеченная Кацисом странность в подборке цитат из обширного толстовского предисловия: в частности, выпущены пассажи, в которых Толстой упрекает Мопассана в примитивизации чувств простых людей. А ведь именно эта мысль ощутима в самом анонимном пародийном письме, написанном от лица «босяка» (он уверяет, что никакого насилия над беззащитной барышней не произошло). Если «волынские» хулиганы оправдываются в том, что они насилием над барышней восстановили социальную справедливость, то эти «босяки» действительно невиновны и клеймят «дворянчика», который не смог, в отличие от них, справиться с животными инстинктами.

Изъят при публикации толстовского текста и подробный анализ мопассановских романов – помещена лишь общая характеристика его творчества, причем с описанием главного его недостатка в глазах Толстого – «недостатка нравственного чувства», который зачастую и приводит автора к неверному изображению вещей. Андреевская «Бездна» прямо названа здесь родственной произведением французского писателя в контексте «того рода литературы, который принято называть порнографическим»<sup>2</sup>. Автору книги важнее были рассуждения о феномене моды на писателя и его печальных мутациях под воздействием этой моды: «Начинается это с того самого времени, с которого устанавливается и репутация Мопассана как модного автора, и он подвергается тому ужасному в наше время соблазну, которому подвергается всякий известный писатель, тем более такой привлекательный, как Мопассан. С одной стороны, успех первых романов, похвалы газетные, лесть общества, в особенности женщин, с другой, – все более и более

---

<sup>1</sup> Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову / Публ. В. Гречнева // Русская литература. 1962. № 3. С. 201.

<sup>2</sup> Леонид Андреев. Бездна: Со статьей Льва Толстого и полемической литературой. Берлин: Изд-е Иоганна Рэде, 1903. С. 53-54.

увеличивающиеся размеры вознаграждений, никогда все-таки не поспевающие за постоянно увеличивающимися потребностями, с третьей, – назойливость редакторов, перебивающих друг друга, льстящих, упрашивающих и не судящих уж о достоинстве предлагаемых произведений автора, а с восторгом принимающих все, что подписано раз установившимся в публике именем»<sup>1</sup>.

Как видим, тенденциозность в подборе материалов автором книги и ее редактором все же присутствует, и она заключается не только в полемике с Толстым, но и очевидным образом затрагивает Андреева – его популярность, его статус «модного автора». Опосредованно присутствует здесь и закамouflированный упрек Андрееву в «недостатке нравственного чувства» при общей талантливости.

Таким образом, попытка создать вокруг «Бездны» литературную игру в российском контексте неизбежно осложнилась не только полемическими выпадами как литературно-критического характера, так и морально-этической направленностью. В сложившейся ситуации вовлечение в полемику фигуры Л. Толстого вполне логично: он продолжал оставаться воплощением, во-первых, литературной традиции, а во-вторых, непререкаемым нравственным авторитетом для анонимного автора книги. Андреев же своей «Бездной» парадоксальным образом и нарушил традицию, и продолжил ее – вот почему он был так задет отрицательным отзывом о своем рассказе. Вероятно, именно желание реабилитироваться в глазах авторитетнейшего Главного Читателя и побудило писателя выступать с разъяснениями и «письмами» – таким образом привлекая на свою сторону читателей, создавая атмосферу понимания.

Переменив разъяснительную стратегию, Андреев вступил в противоречие со своей же собственной мыслью о том, что художественные образы непереложимы на язык логических понятий. «Письмо», дописывая рассказ и сводя множественность заложенных в тексте смыслов (в частности, связанных с заглавным образом «бездны»), вмещалось в законы эстетического восприятия художественного произведения. Множественность смыслов, заложенная в рассказе, обернулась проповедью, поучением. Можно констатировать: у рассказа «Бездна» осталась своя, не сводимая к моральным или аморальным заключениям, логика, а у «писем» героев (независимо от их авторства) – своя, обусловленная сложностью литературно-критического дискурса и социокультурного контекста в целом.

Итак, все творчество Андреева представляет собой захватывающий сюжетный диалог с читателем, демонстрируя богатый ассортимент успешных коммуникативных стратегий – от прямых обращений к аудитории до имплицитных творческих установок, рассчитанных на сотрудничество с нею.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 61-62.

Уже ранние дневники будущего писателя предполагают, во-первых, прочтение сторонним лицом, во-вторых, содержат обращения к читателю, которые, внешне напоминая литературную стилизацию, в то же время выдают в авторе настоящую потребность в диалоге.

На протяжении всего творчества Андреев по-разному пытался воздействовать на читательское восприятие. Средствами актуализации «неписаного пространства» читателя становятся заглавия андреевских произведений, помогающие реализовать авторский замысел и максимально расширить поле возможных интерпретаций текста; суггестивный, «гипнотизирующий» нарочитыми повторами стиль; открытые финалы, заставляющие читателя моделировать возможные сценарии развития событий и становиться со-творцами текста. «Открытая», суггестивная поэтика андреевских текстов и новые принципы их организации («короткая строка», «малые абзацы») позволяли установить новый тип отношений между художником и его аудиторией, создать новую «механику» эстетического восприятия.

Произошедшее в эпоху модерна возвышение фигуры читателя имело безусловную связь с такими социокультурными явлениями, как проблематизация роли классики, утратившей позицию центрообразующего начала культуры, пересмотр литературной иерархии, выработка новых механизмов взаимодействия «высокого» и «низкого» в искусстве. Новая ситуация, с нечеткими границами между классикой, беллетристикой и «бульварной» литературой, появлением фигуры «модного автора», диктовала и новые стратегии «завоевывания» читателя, важнейшим из которых стала реклама. Рецепция рассказа Андреева «Проклятие зверя» в прессе показывает, как комбинируются и взаимодействуют два дискурса – собственно критический и паралитературный, рекламный.

«Новый читатель» освобождается от диктата критики и сам создает писательские репутации, требуя от автора не соответствия канонам художественности или тенденции, а некоего сочетания традиционного, «удобоусвояемого», и нового, будоражащего. Способность Андреева волновать, задевать больные струны, задавать вопросы, не предлагая готовых ответов (или провоцировать на «неудобные», лишаящие комфорта ответы), искусно сочетать остросоциальное, узнаваемое с бытийным, наконец, внешне оставаясь в русле реалистической традиции, практиковать языковые и стилевые новации – все это делало Андреева феноменально популярным у читателя-современника.

Прямые контакты с читателем: ответы на письма, интервью, корректирующие читательскую рецепцию комментарии, – все эти способы «выхода на читателя» активно использовались Андреевым. Одним из ярких эпизодов в диалоге Андреева с читателем стало его выступление в печати с «письмом» героя своего рассказа «Бездна», положившее основу литературной мистификации В. Жаботинского. Подобная литературная игра

была совершенно в духе андреевской стратегии максимального расширения сферы взаимодействия автора и читателя.

Логическим завершением диалога с читателем стал выход Андреева в публицистику, максимально сокративший дистанцию с «адресатом». Можно сказать, Андреев вернулся к особой коммуникативной ситуации «беседы» и «сотрудничества» с читателем, с которой когда-то, в период репортерства, начинал свою литературную карьеру.

## 2.5. «Вопрос пола» в творчестве Андреева (полемика вокруг «Бездны»)

Произведения Андреева неоднократно попадали в фокус внимания современников именно в контексте дискуссии о допустимости порнографии в литературе, и принадлежность его к т.н. «порнографическим писателям» обсуждалась начиная с рассказа «Бездна» (1902). Поскольку понятия «порнография» и «порнографическая литература» невозможно исследовать без учета социокультурного контекста, остановимся на основных положениях дискуссии о «половом элементе» в литературе начала XX века.

Дискуссия о порнографии в отечественной беллетристике, или, как осторожно выразился автор одного из итоговых в этом отношении исследований, «порнографическом элементе»<sup>1</sup> была затеяна на страницах российской прессы еще по поводу запрещенной к распространению «Крейцеровой сонаты» (1889) Л. Толстого<sup>2</sup>. Однако в начале нового столетия, после появления в печати целого ряда «эротических бестселлеров» – прежде всего рассказов Л. Андреева (затем романа М. Арцыбашева «Санин», произведений А. Каменского и других беллетристов), полемика о порнографии заметно оживилась, особенно после ослабления цензуры в 1905 году<sup>3</sup>. А. В. Амфитеатров сборнику своих критических статей 1908 года дал

---

<sup>1</sup> Новополн Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. СПб., 1911.

<sup>2</sup> Schmid H. Nachwort. In: L. N. Tolstoj: Die Kreuzersonate. Munchen, 1996; Møller P. U. Postlude to the Kreutzer Sonata: Tolstoj and the debate on sexual morality in Russian literature in the 1890s. Leiden; New York: E.J. Brill E. J. Brill, 1988. XVIII. О. Матич, доказывая свою мысль о том, что Толстой был ранним модернистом, даже утверждает, что вовсе не романное творчество, а именно эпатажная «Крейцера соната» принесла русскому писателю всемирную славу (Матич О. Лев Толстой как модернист // Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. С. 33-64).

<sup>3</sup> McReynolds L. The News under Russia's Old Regime: The Development of a Mass-Circulation Press. Princeton N. J.: Princeton University Press, 1988. P. 218-222. Впрочем, замену предварительной цензуры цензурой карательной вряд ли можно назвать «ослаблением», поскольку отныне вопрос о том, что считать порнографией, превратился в сложную процедуру с непредсказуемым исходом, и в определении «морального криминала» приоритетным стало общественное мнение, в набор характеристик которого, безусловно, входят неустойчивость и субъективность. Не одна Россия столкнулась с неразрешимостью вопроса о порнографии: в 1910 году в Париже французским сенатором Р. Беранже был проведен Международный конгресс по борьбе с порнографией, однако никаких значимых

примечательное название – «Против течения»<sup>1</sup>, и уже из вступительной статьи книги («Времена и нравы») ясно, что под «течением» автор понимает мейнстрим современной беллетристики – произведения с «порнографическим» содержанием. Именно они и оказались под прицелом критики.

Одной из причин противоречивого, неоднородного и прихотливого характера полемики о порнографии было почти полное отсутствие отечественной традиции в освещении подобных откровенных вопросов. Несмотря на некоторые единичные «прививки» Эроса подцензурной русской литературе (у Пушкина, например), в России XIX века «совершенно отсутствовала какая бы то ни было философия любви и все попытки философского или литературно-критического обсуждения вопросов пола воспринимались долгое время как порнография»<sup>2</sup>. По сути, «целомудрие» русской литературы в обсуждении вопросов пола было нарушено только в конце века «Крейцеровой сонатой», причем инициатива принадлежала самому мэтру и «живому классику», что знаменовало собой закономерность перехода от стыдливого замалчивания проблемы пола к откровенному разговору о ней. Еще один парадокс заключается в том, что повесть, породившая дискуссию, звала не к либерализации секса, а к табу на него даже в рамках брака, т.е. и нарушала традицию, и – одновременно – продолжала аскетические традиции русской культуры. А поскольку воспринимать «Крейцерову сонату» следует только как часть духовных и религиозных исканий ее автора, то можно утверждать, что само начало дискуссии было некоторым образом связано с отечественной религиозно-философской мыслью.

Неудивительно, что специфически русской чертой «полового вопроса» начала века стала его связь с религиозно-мистическими исканиями. Обращая внимание на различие между русской «эротической утопией» и теорией Фрейда, О. Матич фиксирует и то различие, которое обнаруживается между европейским и русским культурными дискурсами: в отличие от западного, русский «опирается не на индивидуальную психологию, а на глубоко религиозное и утопическое видение жизни»<sup>3</sup>. Причисление критикой Сологуба, Розанова и других литераторов к порнографам – тому подтверждение. Добавим, что актуализация «полового вопроса» и эротической

---

последствий он не имел, так как сложным оказалось уже определение самого явления, подлежащего запрету (*Гишар Б.* Цензоры и порнография в России сто лет назад // *Неприкосновенный запас.* 2003. № 3 (29). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/29/gishar.html>).

<sup>1</sup> *Амфитеатров А.* Против течения. СПб.: Прометей, 1908.

<sup>2</sup> *Шестаков В. П.* Философия любви в России // *Шестаков В. П.* Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. М.: Республика; ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. С. 128.

<sup>3</sup> *Матич. О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. С. 7.

тематики на фоне религиозно-мистических поисков, по В. Розанову, следствие глубинной связи пола с Богом<sup>1</sup>.

Неразработанность критериев допустимости и эстетической оправданности в разработке новой темы со всей очевидностью проявилась на рубеже XIX-XX веков. В то время как рынок был наводнен брошюрами, популярно излагающими медицинские сведения, и дешевыми книжками, прямо ориентированными на «низовые» потребности невзыскательных потребителей, гонениям зачастую подвергаются художественные произведения, вообще так или иначе затрагивающие вопросы пола. О парадоксальной дозволенности массового издания и распространения непристойных брошюр с одиозными обложками – и запрете своего якобы неприличного «Уединенного» пишет В. В. Розанов<sup>2</sup>. Т.е. «криминальной» в данном случае оказалась естественно связанная с вопросом пола тема брака (как и у Толстого в «Крейцеровой сонате»), что дало повод Розанову сравнить действительно порнографическую продукцию с легальной проституцией. Одним из парадоксов дискуссии стал факт обвинения в порнографичности «фельетонных рассказов» самого яростного ее противника и «гонителя» андреевской «Бездны» – В. П. Буренина<sup>3</sup>.

Таким образом, объектами дискуссии становятся писатели самой разной мировоззренческой и эстетической ориентации и самого различного уровня художественности.

Понятны попытки писателей, в чьем творчестве находили «порнографические элементы», разобраться, в чем же их обвиняли. Так, Амфитеатров, «маленький русский Золя», как окрестили его в прессе, разделяя современную порнографию на «убогую» (откровенную) и «нарядную» («выдающую себя за русскую беллетристику “стиля модерн”»), а потому более опасную), выражает уверенность в том, что «нет рискованных тем, нет рискованных сюжетов. <...> Век, имевший Бальзака, Флобера, Гонкуров, Зола, Мопассана, Достоевского, не может быть *prude*, и нельзя сконфузить его никаким половым ужасом. Если надо, – все достойно художественного изображения <...> Порнография начинается не там, где изображается грязь человеческой жизни, но там, где она возвеличивается, смакуется, возводится в идеал...»<sup>4</sup>. По поводу обвинений в адрес Андреева он прямо заявляет: «Ознакомившись с “порнографией” Леонида Андреева, я, конечно, не решусь причислить его к сонму писателей для душеполезного чтения. Но, если сочинения этого молодого литератора принесут обществу

---

<sup>1</sup> Розанов В. В. Уединенное // Розанов В. В. Сочинения. М.: Сов. Россия, 1990. С. 62.

<sup>2</sup> Розанов В. В. Там же. С. 26-101.

<sup>3</sup> Об этом: Темтович [Ершов П. А.]. Литературные заметки // Нижегородский листок. 1903. 14 февр. (№ 44). С. 3.

<sup>4</sup> Амфитеатров А. Против течения. С. 12-13.

моральный ущерб, то, право же, г. Андреев окажется в том повинен не более Кронеберга, напечатавшего в своем лексиконе неприличные слова...»<sup>1</sup>.

О бессмысленности наклеивания ярлыка «порнография» на всякое произведение, затрагивающее вопросы пола, пишет М. П. Арцыбашев, один из главных обвиняемых в непристойности<sup>2</sup>.

А. Горнфельд выступает против самого слова «порнография» («в искусстве нет запретных тем, однако воплощение их требует художественности»<sup>3</sup>), предлагая другое определение, более осторожное: «половой реализм». В основе этого «литературного движения» критик усматривает не столько безнравственность авторов, сколько проявление «общественного настроения», и предлагает стремиться к подлинной художественности и не потворствовать инстинктам.

Горнфельду вторит П. Пильский, автор публичных лекций о «половой литературе» и книги на ту же тему<sup>4</sup>: «Оскорбительны <...> не слова, а желание оскорбить. Неэстетична не сама картина, и не сюжет, а цель и техника»<sup>5</sup>. Разделяя понятия «цель», «техника», «сюжет», «субъективное» и «объективное», Пильский приближается к тем дефинициям эротического в искусстве и порнографии, которые будут сформулированы в следующие десятилетия<sup>6</sup>. Предлагая судить не этически, а эстетически, ставить оценки «не за поведение, а за произведение», критик выдвигает в качестве критерия «настоящей литературы» художественную убедительность, и с этой точки зрения для него Зиновьева-Аннибал неубедительна, а Кузмин и Андреев – убедительны: «Может быть, совсем невозможна “Бездна” Андреева. Но Немовецкий убедителен. Он доказан. И потому “Бездна” очень хороший рассказ»<sup>7</sup>. Истинных «первопроходцев» в раскрытии темы пола немного, считает Пильский, но их художественными открытиями затем пользуются другие: «Был Толстой – взяли у Толстого. Есть Леонид Андреев – берут у него»<sup>8</sup>. Таким образом, Пильский полностью «реабилитирует» Андреева: «Наиболее культурное и единственно ценное литературное течение осталось

---

<sup>1</sup> Амфитеатров А. В. Леонид Андреев – графиня Толстая // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Кн. 1. М., 2003. С. 566-567. Имеется в виду латинско-русский словарь И. Кронеберга.

<sup>2</sup> Арцыбашев М. П. О порнографии // Обозрение театров. 1909. № 888 (28 окт.). С. 11.

<sup>3</sup> Горнфельд А. Г. «Эротическая беллетристика» // Горнфельд А. Г. Книги и люди: Литературные беседы. СПб.: Жизнь, 1908. С. 22-31.

<sup>4</sup> Пильский П. Проблемы пола, половые авторы и половой герой. СПб.: Книгоиздат-во «Освобождение», 1909.

<sup>5</sup> Там же. С. 92.

<sup>6</sup> Лоуренс Д. Г. Порнография и непристойность // Лоуренс Д. Г. Любовник леди Чаттерлей: Роман; Порнография и непристойности: Эссе. М.: МП «Ритм», 1992. С. 278-288; Ходасевич В. Ф. О порнографии // Эрос. Россия – серебряный век. М.: Лентос, 1992. С. 294-301.

<sup>7</sup> Пильский П. Проблемы пола, половые авторы и половой герой. С. 94.

<sup>8</sup> Там же. С. 22.

в стороне от половой провокации, и ей одинаково чужды Бальмонт и Брюсов, Сологуб и Леонид Андреев, Блок и Куприн, Мережковский и Зайцев»<sup>1</sup>.

Заслуживает внимания попытка Пильского определить эстетическую и социальную «базу» «порнографической литературы»: он полагает, что исключительный интерес современной литературы к половой проблематике связан с экономическими, правовыми и моральными нормами эпохи «безвременья» и победы буржуазности. Так, реакцию общественности на рассказы Андреева «Бездна» и «В тумане» критик расценивает как «переполох в буржуазном клоповнике».

В дискуссии о порнографии особенно ярко проявилась та позитивистская традиция, о которой уже шла речь. Во многих критических отзывах о современной беллетристике встречаем поразительную осведомленность их авторов о современных естественнонаучных теориях и привлечение аргументов из новейших научных изысканий в области физиологии. Так, процитированная выше Е. Колтоновская сопровождает свои мысли о противоречивости современного культурного человека ссылками на «Этюды оптимизма» и «Этюды о природе человека» проф. Мечникова, в которых эта дисгармоничность объясняется с физиологической точки зрения – как проявление полового инстинкта у человека раньше, чем он способен его удовлетворить<sup>2</sup>.

Интересно, что нерасчлененный критический дискурс, щедро «замешанный» на естественнонаучности, предполагает такое же нерасчлененное восприятие всего написанного на тему пола. Так, одинаково растлевающими, с точки зрения самих читающих, воспринимаются и художественные произведения, и популярно-медицинские издания, и собственно порнографическая продукция; разница реципиентом зачастую не ощущается, что особенно видно по результатам социологических опросов<sup>3</sup>.

Таким образом, под подозрением в растлевающем влиянии оказывается чуть ли не вся текущая беллетристика, и провести границу между «благонадежной» и «неблагонадежной» литературой зачастую не удастся. Приват-доцент Московского университета М. А. Членов, анализируя круг чтения столичного студенчества и влияние литературы на его половое просвещение, отмечает, что, если взять 96 % произведений, «специально посвященных половому вопросу» («главным образом «Крейцера соната» Л. Н. Толстого (30 %) и произведения Андреева: «Бездна» и «В тумане» (52

---

<sup>1</sup> Там же. С. 36.

<sup>2</sup> Колтоновская Е. Проблема пола и ее освещение у нео-реалистов (Ведекинд и Арцыбашев) // Образование. 1908. № 1. Ч. 2. С. 116.

<sup>3</sup> Членов М. А. Половая перепись Московского студенчества и ее общественное значение. М.: Изд-е студенческой медицинской издательской комиссии, 1909; Симонов И. Школа и половой вопрос (Из дневника бывшего офицера-воспитателя). Глава III и последняя // Педагогический сборник. 1908. № 5. С. 412-420; Петрищев А. Из области щекотливых вопросов // Русское богатство. 1907. № 9. Ч. 1. С. 95-126).

%)»), «эти произведения в 57 % оказали вообще влияние на половую жизнь, но в 1/5 (20 %) отрицательное»<sup>1</sup>.

В частности, по поводу андреевских рассказов Членов приводит как нейтральные, так и негативные отзывы: «Что же касается произведений Андреева, то <...> его “Бездна”, большей частью, не производила никакого впечатления или лишь неопределенное»; «при душевной неустойчивости читателя, “Бездна” может оказать отрицательное влияние»; «“Бездна” поражает своей уродливостью»; «“Бездна”, несомненно, действует на чувственность, и вместе с ее героем мысленно переживаешь заманчивость и головокружительность “Бездны”» и т.д.. По поводу рассказа «В тумане» приводится отзыв об «угнетающем», «отрицательном» впечатлении, а в одной приписке прямо значится, что следует запретить юношеству читать этот «своеобразный калейдоскоп нравственной грязи»<sup>2</sup>.

В свете всего сказанного вполне объяснимо, что П. Пильский в своей книге о проблемах пола, констатируя завершение «полового года» (похоже, имеется в виду текущий год – 1909), называет две книги, оставшиеся от него русскому читателю, причем «не литературные, а научные», «не русские, а переводные» – Августа Фореля<sup>3</sup> и Отто Вейнингера<sup>4</sup>.

Исследование Фореля повлияло на формирование основных векторов дискуссии о порнографии: в нем вскрыты социокультурные причины возникновения феномена («коммерческая эксплуатация мужского либидо»), взаимосвязь половой жизни и искусства (с экскурсом в филогению искусства и отсылками к Аристотелю, Дарвину, Гроосу). По сути, автор труда отказывается от попытки определить феномен порнографии и переводит его в план рецепции: «Само по себе истинное искусство ни нравственно, ни безнравственно. <...> В зеркале грязной души всякое произведение искусства <...> является в виде уродливой или порнографической литературы»<sup>5</sup>.

Особый интерес представляет приложение к русскому изданию исследования Фореля – статья В. А. Поссе «Половой вопрос в произведениях Л. Н. Толстого и Леонида Андреева»<sup>6</sup>. Ориентируясь на Фореля, который свое исследование сопровождает анализом европейских новинок, затрагивающих половой вопрос (Мопассана, Куврера, Брие), Поссе обращается к русской беллетристике на ту же тему. Мотивируя выбор объектов анализа, Поссе поясняет, что Толстой и Андреев для него соответственно «величайший из современных писателей» и «самый

---

<sup>1</sup> Членов М. А. Половая перепись Московского студенчества и ее общественное значение. С. 50-51.

<sup>2</sup> Там же. С. 52.

<sup>3</sup> Форель А. Половой вопрос: Естественнонаучное, социологическое, гигиеническое и психологическое исследование. СПб.: Книгоиздательство «Освобождение», 1907.

<sup>4</sup> Вейнингер О. Пол и характер. СПб.: Посев, 1908.

<sup>5</sup> Форель А. Половой вопрос... С. 545.

<sup>6</sup> Поссе В. А. Половой вопрос в произведениях Л. Н. Толстого и Леонида Андреева // Форель А. Половой вопрос... С. 631-656.

талантливый из современных беллетристов XX века»: «Их произведения особенно важны для освещения и понимания многих сторон полового вопроса»<sup>1</sup>. Поссе предлагает беглый обзор описаний сексуальности в толстовских произведениях, начиная с «Детства» и заканчивая «Воскресением», а затем останавливается на сенсационных, «неприличных» рассказах Андреева и интерпретирует их как продолжение толстовской традиции в этом вопросе. В качестве первой точки преемственности Андреева Толстому критик выделяет рассказ Андреева «Христиане» (1905), а затем останавливается на рассказах «Бездна» и «В тумане», отмеченных, по мнению критика, ярко выраженным социальным пафосом. «Трагический контраст между любовью и развратом» в рассказе заставляет критика забыть о собственно художественных задачах разбора и выступить с публицистически окрашенным и напрямую обращенным к современности заявлением: «Самое ужасное в “Бездне” не то, что совершил полупомешанный юноша, а то, что в XX веке вблизи наших столиц не может гулять девушка, не подвергая себя опасности быть изнасилованной отбросами столичного населения»<sup>2</sup>.

Как видим, строй мыслей Фореля и Поссе в оценке и интерпретации беллетристики о половом вопросе разительно отличается: первый фиксирует психологические и физиологические подробности сюжетов, а русский критик, ориентируясь в постановке вопроса на швейцарского ученого, тем не менее, переводит разговор на столь привычные для отечественного критического дискурса рельсы социально-этического анализа.

По поводу второй важной для дискуссии о порнографии книги – «Пол и характер» О. Вейнингера (в популярности она могла конкурировать с романами А. Вербицкой и Е. Нагродской) – отсылаем к статье Е. Берштейна, который приводит убедительные доказательства ключевой роли этого труда в формировании многих идей сексуальности как в символистских кругах, так и в культуре модерна<sup>3</sup>. Русское активное вейнингерианство, явившееся кульминацией философского обсуждения проблемы, во многом объяснялось особенностями самого исследования, представлявшего собой компендиум современных автору научных данных по поводу сексуальности в контексте философских, социальных и политических размышлений о судьбах Европы.

Важно отметить и все более очевидную к началу века связь между литературой, подозреваемой в аморальности, и рынком: «половая тематика» книги становится для писателей и издателей «гарантией» успеха у массового читателя. В числе наиболее востребованных оказываются те авторы, которые обращают читателя к вопросам пола. В то же время увеличение круга читающей публики, процессы демократизации неизбежно снижают

---

<sup>1</sup> Там же. С. 631.

<sup>2</sup> Там же. С. 655.

<sup>3</sup> Берштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингерианстве // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов. С. 64-89.

ценностные критерии<sup>1</sup>. Связь между «массовизацией», рынком и «бульварной литературой», возникшей на пересечении многих дискурсивных практик репрезентации сексуальности, анализирует Л. Энгельштейн<sup>2</sup>. Сам термин «бульварная» применительно к литературе, полагает она, можно считать аналогом коммерческого секса (бульвар как место предложения сексуальных услуг).

Отметим попытки некоторых критиков объяснить интерес к половому вопросу с социологической и с социально-политической точек зрения: появлением «нового писателя» и «нового читателя»<sup>3</sup>; интересом «к половым эксцессам и половым извращениям» в связи с поражением революции 1905 года<sup>4</sup>; «озверением нравов» в результате колониальных войн с китайцами и японцами (влияние «желтой расы», «мужская любовь» на фронте) и общим социальным неблагополучием (средневековые нормы морали, «бытовые сдвиги» вследствие революционной ситуации)<sup>5</sup>.

Наконец, существовали аспекты дискуссии о порнографии, связанные с намерением вписать настроение современной беллетристики в традицию отечественной литературы (таким образом Санин оказывается в контексте «идейной» литературы – в одном ряду с Базаровым и «новыми людьми» Чернышевского<sup>6</sup>) и с жизнетворческими установками читателей, воспринявших роман «Санин» как Евангелие и руководство к действию (отражение в прессе мифа о лигах свободной любви исследует О. Буле<sup>7</sup>).

Выделенные нами тенденции полемики о порнографии подтверждаются философскими, социологическими и культурологическими исследованиями. Среди важных в этом отношении концепций отметим идею М. Фуко («Histoire de la sexualité», 1976-1984) о том, что при переходе к капитализму часть регулирующих и карательных функций в сфере сексуальности переходит от государства в руки профессионалов<sup>8</sup>. По мысли Фуко, ведущую роль в формировании современного человека и

---

<sup>1</sup> Гишар Б. Цензоры и порнография в России сто лет назад.

<sup>2</sup> Энгельштейн Л. Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX-XX вв. М.: Изд. Центр «Тerra», 1996. С. 20-21.

<sup>3</sup> Львов В. [Львов-Рогачевский В. Л.]. Из жизни и литературы. Сатиры и нимфы (Литература за прошлый год) // Образование. 1908. № 1. Ч. 2. С. 81.

<sup>4</sup> Пешехонов А. На очередные темы: «Санинцы» и «Санин» // Русское богатство. 1908. № 5. Ч. 1. С. 119.

<sup>5</sup> Петрищев А. Из области щекотливых вопросов // Русское богатство. 1907. № 9. Ч. 1. С. 95-126.

<sup>6</sup> Пешехонов А. «Санинцы» и «Санин» // На очередные темы: 1904-1909. СПб., 1909. С. 160-223. Об этом же пишут П. Пильский (*Пильский П.* Проблемы пола, половые авторы и половой герой. СПб., 1909), Н. Сангайло (*Сангайло Н.* Половой вопрос и школа // Педагогический сборник. 1913. № 4. Март. С. 327-343).

<sup>7</sup> Буле О. «Из достаточно компетентного источника...»: Миф о лигах свободной любви в годы безвременья (1907-1917) // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. С. 145-167. Ярлык «огарки», как называли в прессе «сектантов», adeptов свободной любви, тоже, предполагает Буле, имеет литературный источник – повесть Скитальца «Огарки» (1906).

<sup>8</sup> Фуко М. История сексуальности-III: Забота о себе. Киев; М., 1998.

современного общества на Западе сыграли сферы права, медицины и криминологии. Важной вехой в осмыслении рассматриваемого феномена стало также представление П. Бурдьё о функционировании в человеческом сообществе неких взаимодействующих полей<sup>1</sup> – и логически вытекающий из этой концепции вывод о неразрывной связи социального, культурного и сексуального начал, а соответственно, едином культурно-историческом поле эротики и порнографии<sup>2</sup>.

В своей книге, посвященной истории сексуальности в России на рубеже XIX-XX веков, Л. Энгельштейн, с опорой на идеи М. Фуко, пишет о «противоречивом характере освоения Россией сферы половых отношений»<sup>3</sup>. Она корректирует европейские общественно-политические особенности, применяя их к российскому контексту и фиксируя «пропасть, которая разделяла заимствованные на Западе идеи и представления и не соответствующие им традиционные российские культурные ценности»<sup>4</sup>. Вслед за Фуко Энгельштейн отмечает переход регулирующих и карательных функций – в том числе в сфере половых отношений – от государства в руки профессионалов, которым пришлось «вступить в диалог с представителями множества более свободно образуемых социальных групп, таких, как, например, журналисты, писатели <...>, общественные активисты <...> и политические идеологи»<sup>5</sup>. Привлекая к анализу «полового вопроса» в России обширный фактический, социологический и литературный материал, автор исследования, по сути, обосновывает роль критики и словесности в освоении новых форм сексуальной идентичности.

Главный объект критики в дискуссии о порнографии, рассказ Андреева «Бездна», вышел в 1902 году и надолго приковал к себе внимание всей читающей России. Рецепция рассказов Андреева «Бездна» и «В тумане» в контексте полемики о «половом вопросе» уже исследовалась: в статье П. Мюллера обстоятельно вскрывается соотношение самых различных мнений в ходе полемики – от представителей ортодоксальной церкви до сторонников свободной любви<sup>6</sup>. Реконструируя ход полемики, Мюллер показывает, что Андреева защищают или осуждают на основании того, какой смысл – моральный или аморальный – усматривают в целях автора. Кроме того, пишет Мюллер, в этой дискуссии было ощутимо присутствие духа Толстого – и как автора «Крейцеровой сонаты», стоявшей у истоков «половой

<sup>1</sup> Бурдьё П. Социология политики. М.: Socio-Logos, 1993.

<sup>2</sup> Прянишников С. В. Культурно-историческое и социально-правовое поля эротики и порнографии (общее и особенное): дис. ... канд. филос. н. СПб., 2003.

<sup>3</sup> Энгельштейн Л. Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX-XX вв. С. 15.

<sup>4</sup> Там же. С. 17.

<sup>5</sup> Там же. С. 20.

<sup>6</sup> Möller P. *Ulf*. «Belles-lettres with a Touch of Filth»: On the Contemporary Reception of Leonid Andreev's Stories, "The Abyss" and "In the Fog" // Gender in Russian History and Culture / ed. by Linda Edmondson. Birmingham, 2001. P. 93-115.

литературы», и как мужа графини Толстой (к его авторитету она неизменно апеллирует). Само выражение «беллетристика с грязью», вынесенное Мюллером в заглавие статьи, принадлежит В. П. Буренину, оказавшемуся одновременно и участником полемики вокруг «Крейцеровой сонаты», и яростным обвинителем автора «Бездны». Исследователь подмечает, что в полемике витал дух норвежца Б. Бьёрнстона, автора нашумевшей во времена «Крейцеровой сонаты» пьесы «Перчатка» (1883), в которой тоже остро ставилась проблема взаимоотношения полов в современном обществе (героиня отказывалась от свадьбы, узнав о добрых связях жениха).

Исследуем рецепцию нашумевших рассказов Андреева, во-первых, в контексте охарактеризованной выше дискуссии о порнографии, а во-вторых, на более широком и полном материале.

Обмен мнениями по поводу рассказа начался почти сразу же после публикации, и не только на страницах прессы, но и «вживую» – об одном из таких спонтанных обсуждений, возникшем среди студентов на квартире у приболевшего Андреева, вспоминает в своих мемуарах писатель С. Яхонтов: «Л. Н. отстаивал правдоподобие и реальность сюжета, придавал ему универсальный смысл и прямо заявлял, что, по его мнению, всякий человек, поставленный в те же условия, что и Немовецкий, независимо от степени его культурности и классового положения, сделал бы то же: упал бы в “бездну”»<sup>1</sup>. Мемуарист не скрывает своего сочувственного отношения к андреевскому рассказу: «...Л. Н. умел взять роковую проблему в ее ужасающей сущности, как великий скорбник. “Бездна” была встречена несправедливо: ее забрасывали бранью, как порнографию. Но многие ли почувствовали, что в самом заглавии рассказа имелась моральная оценка факта и слышался голос осуждения, что автор видит в поступке своего героя все-таки “бездну”, а не похотливый, руководящий принцип жизни!»<sup>2</sup>.

Рассказ произвел ошеломляющее впечатление на читателей и критиков. «Читают взасос, – писал Андреев Горькому 19 января 1902 г., – номер из рук в руки передают, но ругают!! Ах, как ругают» (ЛН-72: 134). Большим огорчением для Андреева стал отрицательный отзыв о «Бездне» Л. Толстого, приведенный в корреспонденции из Ясной Поляны журналиста Ф. Г. Мускаблита: «Ведь это ужас!.. Какая грязь, какая грязь!.. Чтобы юноша, любивший девушку, заставший ее в таком положении и сам полуизбитый – чтобы он пошел на такую гнусность!.. Фуй!.. И к чему это все пишется?.. Зачем?..»<sup>3</sup>.

«Письмо» Немовецкого, о котором шла речь в предыдущем параграфе, и явилось попыткой объяснением Андреева с читателями, и в первую очередь, с тем читателем, мнением которого он особо дорожил – Толстым. В

<sup>1</sup> Я-ъ С. [Яхонтов С.]. Из прошлого: (Мое первое знакомство с Л. Н. Андреевым) // Голос. 1908. 14 апр. (№ 8). С. 3.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> М-с. [Мускаблит Ф. Г.]. В Ясной Поляне. Беседа с Л. Н. Толстым // Биржевые ведомости, 1902. 31 авг. (№ 236). С. 1.

то же самое время он пишет критику А. А. Измайлову: «Читали, конечно, как обругал меня Толстой за “Бездну”? Напрасно это он – “Бездна” родная дочь его “Крейцеровой сонаты”, хоть и побочная. <...> Вообще попадает мне за “Бездну”, – а мне она нравится. Вот пойди тут-то. В ней есть одно драгоценное свойство: прямота. Оттого я некоторое время и боялся ее печатать, а теперь жалею, что не могу ее напечатать сто раз подряд» (письмо от 30-31 августа 1902 г.)<sup>1</sup>.

М. Горький в полемике, развернувшейся по поводу «Бездны», встал на сторону Андреева, объясняя шум вокруг рассказа и яростные нападки на него читателей и критикой раздражением на Андреева мещан<sup>2</sup>. Не соглашаясь с Горьким, Вл. И. Немирович-Данченко пишет ему 13 июня 1902 г.: «Прочел наконец и “Бездну” Андреева, о которой так много говорили <...> Я не верю финалу “Бездны”. Это уродство, каких немало в человеческой жизни, а не бездна, как ее хочет понимать Андреев. Впрочем, я и в такое уродство не верю. Почему мне кажется, что Андреев не доверяет своему дарованию и *измышляет* сюжеты, точно подыскивает дерзко-курьезных? Положительно, он больше выдумывает, чем наблюдает (кроме природы, которую хорошо чувствует)»<sup>3</sup>.

Рассказ вызвал небывалое количество критических статей и отзывов. Шумиха в прессе вокруг него продолжалась в течение 1902, 1903 и 1904 годов, а затем по разным поводам наблюдались вспышки интереса к рассказу вплоть до 1910 года. Немногие критики в своих откликах на «Бездну» смогли выдержать нейтральный тон: большинство статей несет на себе следы бурной эмоциональной реакции их авторов на андреевское произведение.

Уже в одном из первых откликов на рассказ затрагиваются три вопроса, которые будут волновать критиков и далее: «Рассказ написан талантливо, но его содержание – исключительный случай»; «Какой смысл в подобном произведении? Это ли задача искусства? Изображение знойной язвы уместно и необходимо в медицинских изданиях»<sup>4</sup>; «Нормальный человек не мог сделать того, что сделал Немовецкий»<sup>5</sup>. Завершает свою статью Веталис призывом к автору рассказа: «Врачу! Исцелися сам». Еще несколько отзывов в том же духе: «Самый выбор темы обнаруживает у автора больной, <...> извращенный вкус»<sup>6</sup>; «“Бездна” – произведение безыдейное и, подобно

---

<sup>1</sup> Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову / Публ. В. Гречнева // Русская литература. 1962. № 3. С. 198.

<sup>2</sup> После разрыва с Андреевым Горький пересмотрел свою оценку «Бездны».

<sup>3</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1. М., 1979. С. 255.

<sup>4</sup> Веталис [Гольцев В. А.]. Со стороны. Письма из деревни // Русская мысль. 1902. Май. Отд. 2. С. 179.

<sup>5</sup> Там же. С. 180.

<sup>6</sup> Бессонов Мих. Заметки о современной журналистике: Беллетристы последней формации гг. Леонид Андреев и Скиталец // Волянь. 1902. 27 апр. (№ 93). С. 2.

судебно-медицинскому отчету, должно занять место в отделе полицейской хроники»<sup>1</sup>.

Немногие критики утруждают себя анализом рассказа с точки зрения художественности и аргументацией своего мнения. В лучшем случае автор статьи декларирует свою эстетическую позицию, которая делает неприемлемым художественное восприятие рассказа и его анализ. Так, А. Диш, ссылаясь на авторитет Потебни и Овсяннико-Куликовского, сообщает, что идеал для него – истинная художественность, придающая произведению многомерность («эластичность»), поэтому «образ должен быть типичным, а не анекдотальным», как в «Бездне», изображающей «болезненную случайность»<sup>2</sup>. Другие критики и не пытаются анализировать текст и выражают лишь свое впечатление от рассказа. Например, А. Доброхотов пишет, что «этот рассказ отдает букетом французских бульварных романов»<sup>3</sup>, а сам факт публикации Андреевым своего произведения называет прогулкой автора по Невскому проспекту в костюме Адама и сравнивает писателя с поэтом Емельяновым-Коханским, выпустившим сборник стихов на розовой бумаге, с посвящением Клеопатре и собственным портретом в костюме демона с крыльями.

На фоне этих статей доброжелательностью тона и аргументированностью выделяются «Открытые письма» Полеха (псевдоним П. Е. Кошлакова) в житомирской газете «Волынь». Критик считает, что «интерес рассказа» – именно в его «ужасности», а подобный интерес «есть явление вполне здоровое и нормальное», проявление «нерва жизни», таящегося в половой любви<sup>4</sup>. Полех признает, что подобное происшествие вполне возможно в жизни, хотя и отмечает некоторую неправдоподобность в деталях, следствие «умышленного смещения фона», которое писатель предпринял для подчеркивания «стихийной силы физиологической любви»<sup>5</sup>. Полемизируя с возмущенными читателями («Как мог Немовецкий забыть в себе образ Божий?»), критик задается вопросом: никто не усомнился в реальности поведения босяков, так «ужели для образа и подобия Божия имеет значение образовательный ценз?...»<sup>6</sup>. По поводу выбора якобы нехудожественной темы Полех замечает, что «задача художника должна состоять <...> в том, чтоб верно, интересно и красиво изобразить какой-либо факт, взятый ли от жизни, или только условно реальный...»<sup>7</sup>. «Иной, прочитав “Бездну”, подумает: “не ходи одна, ходи с маменькой”, другой отыщет для размышления более глубокие темы, напр<имер>, хотя бы ту, что

---

<sup>1</sup> Диш А. Старое и новое: («Мысль», расск. Л. Андреева, «Мир божий», 7 кн., 1902) // Харьковский листок. 1902. 12 авг. (№ 818). С. 3.

<sup>2</sup> Там же. С. 2.

<sup>3</sup> Доброхотов Анатолий. Талант Леонида Андреева: (Письмо в редакцию) // Харьковский листок. 1902. 30 авг. (№ 835). С. 3.

<sup>4</sup> Полех [Кошлаков П. Е.]. Открытые письма. XXIII // Волынь. 1902. 3 мая (№ 98). С. 2.

<sup>5</sup> Там же. С. 3.

<sup>6</sup> Полех [Кошлаков П. Е.]. Открытые письма. XXV // Волынь. 1902. 12 мая (№ 104). С. 4.

<sup>7</sup> Полех [Кошлаков П. Е.]. Открытые письма. XXIV // Волынь. 1902. 5 мая (№ 100). С. 3.

в бездну сильнейшего биологического интереса неотразимо влечет не только босняка, но и благовоспитанного студента <...>. Далее он, может быть, подумает, что если так называемая победа “духа над плотью” и желательна во многих отношениях, но вместе с нею, пожалуй, наступит самая скучнейшая фаза существования человечества...»<sup>1</sup>, – заключает критик.

Отзывы о «Бездне» диаметрально противоположны: «красиво рассказанная мерзость», «отвратительный кошмар, красиво рассказанный ни перед чем не останавливающимся “молодым талантом”»<sup>2</sup> – и «один из лучших и самых музыкальных рассказов Андреева»<sup>3</sup>, «крайнее уродство и безвкусица», «совершеннейшая пошлость, какая-то смакующая пошлость»<sup>4</sup> – и «смелое изображение аномальных психо-физиологических настроений»<sup>5</sup>. Для одних «Бездна» – «идеально порнографическое произведение»<sup>6</sup>, производящее «такое же впечатление, как порнографические карточки», хотя и снабженное «талантливым психологическим анализом действующих лиц»<sup>7</sup>. «Где же порнография? – недоумевают другие. – С этой точки зрения, рассказ написан безукоризненно»<sup>8</sup>.

Различие взглядов на «Бездну» порождает на страницах газет и журналов бурную полемику. На едкую критику В. Буренина, назвавшего Андреева «блудливым котом» и «сочинителем-эротоманом» со скабрёзными фантазиями и жаждой скандального успеха<sup>9</sup>, А. Скабичевский возражает статьей «Литературные волки», в которой пишет, что Буренин «делает славу» писателю Андрееву, т. к. «удостоиться брани» Буренина – значит попасть в разряд настоящих писателей. Сам рассказ вызывает у Скабичевского позитивные впечатления: «По моему мнению, этот маленький рассказик в мопассановском стиле, совершенно невинный по своему содержанию, и ничего в нем не нашел я такого скабрёзного, что било бы вас по нервам. <...> Рассказано все это вполне <...> целомудренно, и ничего рассказ г. Андреева не возбуждает в вас, кроме ужаса и чувства омерзения к одному из тех мнимых прогрессистов, у которых громкие фразы и высокопарные речи не сходят с уст до первого случая, при котором обнаруживаются перед всеми вся низменность и дрянность их гнилой

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Шип. Отзвуки // Харьковский листок. 1902. 29 июля (№ 805). С. 3.

<sup>3</sup> [Б. п.]. Литература в 1902 году // Каспий. Баку, 1903. 1 янв. (№ 1). С. 2.

<sup>4</sup> Басаргин А. [Введенский А. И.]. Критические заметки: Талант особого рода. Леонид Андреев и его критик-панегирист из «Мира божьего» // Московские ведомости. 1903. 10 мая (№ 127). С. 3.

<sup>5</sup> Ветринский Ч. [Чешихин В. Е.]. Заметка о текущей литературе // Самарская газета. 1903. 10 янв. (№ 7). С. 2.

<sup>6</sup> Нич. О наших порнографях // Голос Москвы. 1908. 18 мая (№ 115). С. 3.

<sup>7</sup> [Б. п.]. Обзор печати // Новое обозрение. Тифлис. 1903. 21 февр. (№ 6316). С. 3.

<sup>8</sup> Шарин В. Литературные заметки: Леонид Андреев // Двинский листок. 1903. 26 марта (№ 304). С. 3.

<sup>9</sup> Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1903. 31 янв. (№ 9666). С. 2.

натуришки»<sup>1</sup>. Защищает «Бездну» и критик за подписью «Чужестранец», называющий Буренина «нововременским палачом» и «заплечных дел мастером»<sup>2</sup>.

В некоторых публикациях по поводу «Бездны» сам рассказ становится лишь поводом для различных, весьма далеких от литературы рассуждений о воспитании юношества, о добрачной жизни мужчин, о социальной природе порока и т. п.<sup>3</sup>. Возможно, впервые на примере этого рассказа артикулируется проблема гендерной обусловленности восприятия художественного произведения: один из критиков размышляет по поводу «Бездны» о причинах различного отношения к рассказу мужчин и женщин<sup>4</sup>. Публикуются подборки читательских писем, часто с комментариями. В этом отношении примечательна книга Н. Денисюка «Смута общественной совести: По поводу произведений Леонида Андреева, полемики нашей печати и рассказа “Бездна”»<sup>5</sup>, в которой помещено большое количество читательских писем «за» и «против» «Бездны», с приложением собственного анализа рассказа. Впрочем, автор книги оговаривает, что его побудил высказаться не художественный вес произведения, а вызванный им общественный резонанс: «Таким образом, я пишу собственно не о г. Андрееве и о его произведениях, а по поводу г. Андреева и его произведений»<sup>6</sup>. Денисюк констатирует в рассказе «доморощенный пессимизм», в отличие от «пессимизма научного и убежденного», и ставит под сомнение психическую вменяемость состояния автора: «это талантливый художник, но, к сожалению, с талантом больным»<sup>7</sup>. В «простом рассказике» с «фальшивой фабулой» он видит клевету на человеческую природу, любовь же автора к «отделке тех деталей и положений, которые действуют на эротическую сторону читателя», считает он, «свидетельствует о том, что рыночный успех особенно занимал писателя, моральные же обязанности для г. Андреева представлялись “пустой и глупой шуткой”»<sup>8</sup>. В заключение Денисюк, противореча самому себе, называет «Бездну» произведением хотя и безнравственным, но талантливым, что делает его еще более социально опасным.

Предпринимаются попытки систематизировать критические отзывы о «Бездне». Подобный опыт автор статьи в «Русских ведомостях» завершает

---

<sup>1</sup> Скабичевский А. Литературные волки // Новости и биржевая газета. СПб. 1902. 29 окт. (№ 298). С. 2.

<sup>2</sup> Чужестранец. Гр. Толстая в роли критика // Асхабад. 1903. 26 февр. (№ 57). С. 2-3.

<sup>3</sup> См., например: [Б. п.]. Половой вопрос // Казанский телеграф. 1903. 16 апр. (№ 3085). С. 3.

<sup>4</sup> М. Ш. На современные темы // Нижегородский листок. 1904. 15 июля (№ 192). С. 2.

<sup>5</sup> Денисюк Н. Ф. Смута общественной совести. По поводу произведений Леонида Андреева, полемики нашей печати и рассказа «Бездна». М.: т-во типо-лит В. Чичерин, 1904.

<sup>6</sup> Там же. С. 97.

<sup>7</sup> Там же. С. 52.

<sup>8</sup> Там же. С. 93-94.

выводом: «Итак, мы имеем перед собою два рода самых противоположных отзывов. По одним г. Андреев – “жалкий писатель”, “блудливый кот”, ищущий литературного успеха в “грязи и пошлости”, страдающий “эротоманией”, наслаждающийся “низостью явлений порочной человеческой жизни”: по другим – это писатель, “нравственно в лучшем смысле влияющий на молодежь, смело рассеивающий туман, окутывающий “половой вопрос” и “ложь” нашей семейной жизни, наших отношений между родителями и детьми, заслуживающий глубокую благодарность за свою смелость в талантливом изображении житейской правды”»<sup>1</sup>.

Целый ряд статей посвящен осмыслению мировоззренческой и философской основы рассказа. Так. А. Брусиловский, определяя «Бездну» как «глубоко-талантливое произведение», от которого, впрочем, отдает «трупным запахом», пишет: «В своем стремлении обнажить сокровенные стороны человеческой жизни автор, так сказать, хватил через край и, по остроумному сравнению Берне, не только снял одежду, но и сорвал кожу. Любовь здесь представлена как самообман человека, как пена от шампанского в кубке, наполненном смесью из крови и грязи. Рассказ написан в две краски: белая полоса в начале и черная в конце. Взгляд, полный тяжелого пессимизма, отравленный ядом безверия»<sup>2</sup>. По мнению Венгеровой, «Бездна» стоит в ряду «чисто сенсационных» произведений, прославившихся «криком»<sup>3</sup> и знаменующих новый этап в творчестве Андреева, когда он перестает быть вдумчивым художником и пытается философствовать: «Он будто бы мыслит, а на самом деле только кричит бессмысленным, животным криком. Но русские читатели, – подавленные этим криком и сами, увы, готовые непрерывно кричать от боли, – приняли этот крик за философию, за мысли о жизни и о мире»<sup>4</sup>.

Во многих статьях «Бездна» сближается с другими произведениями Андреева, особенно часто – с рассказом «В тумане», публикация которого вызвала волну нового интереса к «Бездне»<sup>5</sup>. Среди подобных статей выделяется своей смелостью и нетрадиционным взглядом на вещи статья Арнольда В., который видит в Андрееве «апостола новой морали». Критик пишет об «откровенности молодого писателя» и «кристальной, но чутко-человеческой чистоте андреевской сути» в раскрытии «острой и смелой темы». Критик считает, что «Бездна» – «крик негодования против лжи половых извращений человечества, при которых влюбленному студенту надо упасть в отвратительную “бездну”, чтобы удовлетворить такое естественное

<sup>1</sup> [Б. п.]. Отголоски и впечатления // Русские ведомости. М., 1903. 23 февр. (№ 53). С. 4.

<sup>2</sup> Брусиловский А. Несколько итогов: (Литературные впечатления) // Одесские новости. 1903. 7 окт. (№ 6103). С. 1.

<sup>3</sup> З. В. [Венгерова З. А.]. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 1. СПб. 1907 // Вестник Европы. 1907. Кн. 5. С. 373.

<sup>4</sup> Там же. С. 372.

<sup>5</sup> Ветринский Ч. [Чешихин В. Е.]. Заметка о текущей литературе; Редько А. Диссонансы настроений: Несколько литературных наблюдений // Русское богатство. 1904. № 10. Отд. 2. С. 1-22.

стремление к немедленному и свободному физическому единению с любимой девушкой»<sup>1</sup>. Далее автор упрекает Андреева в «странной двойственности» и вопрошает: «на чьей же стороне автор: на стороне дерзновения или на стороне “охранения основ”?»<sup>2</sup>.

Новую волну полемики вызывает опубликованное в газете «Новое время» открытое письмо гр. С. А. Толстой по поводу рассказов «Бездна» и «В тумане»<sup>3</sup>. «Поднимая знамя за художественную чистоту и нравственную силу современной беллетристики», Толстая солидаризируется с Бурениным и призывает: «Не читать, не прославлять, не раскупать надо сочинения господ Андреевых, а всему русскому обществу надо восстать с негодованием против той грязи, которую в тысячах экземпляров разносит по России дешевый журнал и повторяемые издания фирм, поощряющих их».

Противопоставляя Андреева Горькому, Толстая упрекает автора «Бездны» в том, что он «любит, наслаждается низостью явлений порочной человеческой жизни, и этой любовью к пороку заражает неразвитую ... читающую публику и молодежь...». Толстая ставит Андрееву в пример писания своего мужа («Войну и мир», в частности) и обвиняет в лице автора «Бездны» всех «новых писателей современной беллетристики», которые «сумели только сосредоточить свое внимание на грязной точке человеческого падения и кликнули клич неразвитой, полуинтеллигентной читающей публике, приглашая ее рассматривать и вникать в разложившийся труп человеческого падения...». Достоевский, описывая падения человека, направлял в сторону добра и религиозных идеалов – Андреев же и ему подобные, полагает графиня, «сшибают крылья, данные всякому для высокого полета к пониманию духовного света, красоты, добра и... Бога».

Примечательно, что некоторые читатели при опросе их об андреевском рассказе указали на благотворное влияние даже не столько произведений Андреева, сколько рассуждений о них в печати, а один из респондентов сам представился автором статьи, в которой полемизировал с письмом гр. С. А. Толстой о нашумевших рассказах<sup>4</sup>. Еще одним следствием письма графини стало то, что теперь андреевскую «Бездну» прочитали все. А. В. Амфитеатров прямо связывает полемику вокруг письма Толстой с писательской карьерой Андреева: «Нет никакого сомнения, что резкий протест графини Толстой, к тому же претендующий быть не просто голосом из публики, но многозначительно помеченный Ясной Поляной, очень помог росту популярности Леонида Андреева и привлек к нему многих, кто ранее

---

<sup>1</sup> Арнольд В. О Леониде Андрееве // Столичное утро. М., 1907. 12 июня (№ 11). С. 2.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Толстая С. А. Письмо в редакцию // Новое время. 1903. 7 февр. (№ 9673). С. 4. Письмо было перепечатано огромным количеством столичных и провинциальных газет. Цитаты из письма даются по нововременской статье.

<sup>4</sup> Членов М. А. Половая переписка Московского студенчества и ее общественное значение. С. 52.

не читал ни “Бездны”, ни “В тумане”, да и не прочитал бы, не поднимись о них, по письму графини, всероссийского скандала»<sup>1</sup>.

Приведем те отклики, авторы которых не согласны с супругой Л. Толстого. М. Корсаков, вовсе не причисляя себя к поклонникам творчества Андреева, пишет, что существуют два Андреева: автор рассказов «Валя», «Жили-были», «Большой шлем» – и «Бездны». Упрекая гр. Толстую в бездоказательности, Корсаков выступает за «обстоятельный критический разбор произведений Андреева»<sup>2</sup>. В голословности обвиняет гр. Толстую и Чужестранец, который считает, что Андреев не сосредотачивается на «грязной точке человеческого падения» и не поэтизирует это падение, а, напротив, вызывает отвращение к нему: «В “Бездне” Андреев рисует нравственную борьбу, разыгрывающуюся в душе студента между идеальным чувством любви и животностью. Последняя торжествует победу над светлыми чувствами, благодаря исключительным обстоятельствам. <...> Насмешка над человеком, горькая ирония над его высоким идеалом!»<sup>3</sup>.

Таким образом, восприятие рассказа «В тумане» оказалось «в шлейфе» «Бездны» – во многом благодаря сблизившей эти произведения статье Буренина и письму Толстой. В дальнейшем участники полемики почти всегда имеют в виду уже оба рассказа, а часто апеллируют и к «прародительнице» полемики – толстовской «Крейцеровой сонате». Так, А. Уманьский прямо возводит «В тумане», как делал это сам автор со своей «Бездной», к повести Толстого: «Произведение г. Андреева не только не порнографическое, но глубоко *нравственное*, протестующее против того уклада жизни, против которого протестовала и “Крейцера соната”»<sup>4</sup>. В защиту андреевского рассказа выступил и Ф. Сологуб – именно настаивая на присутствии толстовской традиции в рассказе «В тумане»<sup>5</sup>.

Многие увидели в письме графини отражение позиции самого Толстого. Часто в пылу полемики авторитет Толстого или используют в качестве козырной карты в бездоказательном поношении рассказа<sup>6</sup>, однако встречаются и попытки осмыслить рассказ в контексте толстовских творчества и эстетических воззрений. Так, Старый усматривает в «Бездне» не что иное, как «совершенно самостоятельный, оригинально разработанный вариант на ту же тему, что и “Власть тьмы” Л. Толстого, с неизбежной,

---

<sup>1</sup> Амфитеатров А. В. Леонид Андреев – графиня Толстая // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. Кн. 1. М., 2003. С. 579-580.

<sup>2</sup> Корсаков М. Открытое письмо проф. Н. Ф. Сумцову // Харьковские губ. ведомости. 1903. 13 февр. (№ 42). С. 2.

<sup>3</sup> Чужестранец. Гр. Толстая в роли критика // Асхабад. 1903. 26 февр. (№ 57). С. 3.

<sup>4</sup> Уманьский А. [Дробыш-Дробышевский А. А.]. Об ужасах жизни: По поводу рассказа г. Леонида Андреева «В тумане» // Нижегородский листок. 1903. 21 февр. (№ 50). С. 2.

<sup>5</sup> Сологуб Ф. «В тумане» (Голоса из публики) // Новости и биржевая газета. СПб. 1903. 14 февр. (№ 45). С. 2. См. подробнее о сологубовской рецепции этого рассказа в третьей главе.

<sup>6</sup> Шип. Отзвуки // Харьковский листок. 1902. 29 июля (№ 805). С. 2-3.

конечно, разницей в силе между Л. Андреевым и Л. Толстым»<sup>1</sup>. Отмечая, что «Бездна» не вполне удачна по форме, «не выдержана со стороны художественной и жизненной правды», Старый высоко оценивает содержание рассказа и вписывает его в русло гуманистической традиции русской литературы, имея в виду прежде всего творчество Толстого и Достоевского. В другом очерке по поводу «Бездны» Старый пишет: «...Андреев свою “Бездну” писал, несомненно, с ужасом перед этой бездной, с тоской перед ней, с надрывом. <...> И, тем не менее, в “Бездне” нет художественной правды, или, вернее, правда неполная, не выдержанная до конца, правда, смешанная с сочинительством»<sup>2</sup>. Упрек в «сочинительстве» и «незнании жизни» отсылает читателя к воззрениям Толстого на искусство, с которыми Старый познакомился лично во время пребывания в Ясной Поляне.

Интересную цитату из письма противника «Бездны» приводит в своей книге Денисюк: «Имеют дерзость сравнивать произведения Л. Андреева с “Крейцеровой сонатой”; но “Крейцера соната” – это лекция Снегирева в гинекологическом институте, а <...> “Бездна” <...> – грубый разговор пьяных купцов в доме терпимости...»<sup>3</sup>.

Смелое утверждение выдвигает в своей заметке «Силуэты» М. Первухин: поднимая вопрос о правдоподобности изображенной в рассказе жизненной коллизии, он пишет, что бездна знакома всякому, неизвестна лишь «тем, кто физически уже умер, а живет только духовно, как, по-видимому, живет великий философ Лев Толстой»<sup>4</sup>. Сам же Толстой, хотя и уклонился от настоящей полемики напрямую, одобрил «В тумане» за обращение к факту «ранней похотливости» и ее последствиям, хотя и нашел рассказ грубоватым<sup>5</sup>.

Помимо «Бездны» и «В тумане», в «криминальные» с точки зрения нравственности попадали и другие произведения Андреева – но попадали уже периферийно, как, например, рассказ «Тьма» (1907). Такая участь постигла и рассказ «Проклятие зверя», который вышел много позднее «дискуссии о порнографии», но содержал небольшой эпизод с эротоманом, подглядывающим за героем и его возлюбленной. Отзывы о нем, скорее, благоприятны для Андреева.

Так, анализируя содержание сборника «Жизнь», вышедшего также в 1908 г., обозреватель «Киевских вестей» сообщает, что в половине помещенных там произведений (Куприн, Муйжель и другие авторы) изображено насилие над женщиной и что, по сути, уголовное преступление

<sup>1</sup> *Старый*. Литературные очерки. VIII. Л. Андреев // Русское слово. 1904. 6 июля (№ 186). С. 1.

<sup>2</sup> *Старый*. Литературные очерки // Русское слово. 1904. 25 мая (№ 144). С. 1.

<sup>3</sup> *Денисюк Н. Ф.* Смута общественной совести. По поводу произведений Леонида Андреева, полемики нашей печати и рассказа «Бездна». С. 22.

<sup>4</sup> *Первухин М.* Силуэты // Крымский курьер. Ялта. 1903. 21 янв. (№ 19). С. 2.

<sup>5</sup> См. об этом: *Скриба [Соловьев Е. А.]*. В Ясной Поляне. Л. Толстой о «В тумане» // Одесские новости. 1903. 17 июля (№ 6030). С. 2.

становится неотъемлемым элементом художественного произведения. Именно в этом контексте упоминается сцена с эротоманом из «Проклятия зверя», в которой автор статьи видит символическое отражение литературной ситуации. «“Современная” литература наблюдает жизнь, заглядывая в щелку женской купальни»<sup>1</sup>, – констатирует он, отмечая, что Леонид Андреев как раз не запятнал себя эротоманией. Критик Барсег также проецирует сцену с эротоманом в «замечательном», но «мало понятном» рассказе Андреева на современную литературную ситуацию: «Вообразите теперь, что такой эротоман обладает недюжинным художественным талантом, и вы поймете лейтмотив творчества гг. Арцыбашева и ком»<sup>2</sup>. Однако автор статьи противопоставляет ему Андреева, в произведениях которого видит «скорбь и ужас за падшее достоинство человека»<sup>3</sup>.

Еще в одном отклике на «Проклятие зверя» из провинции находим доморощенную классификацию современных писателей на «порнографов» (они же декаденты), «микроскопических талантов» (Брюсов, Сологуб) и «истерических талантов», к которым отнесен и «русский Шопенгауэр» Андреев<sup>4</sup>. Последний, таким образом, вполне благонадежен в глазах автора заметки. Тем не менее, некоторые рецензенты находят рассказ «криминальным» с точки зрения нравственности и пагубного влияния на читателя. Так, рассказ упоминается в контексте рассуждений о «половой преступности»<sup>5</sup>.

Имевшая место в начале XX века дискуссия о порнографии в русской литературе характеризуется следующими чертами:

– противоречивость и парадоксальность мнений в ходе дискуссии – как следствие неразработанности критериев оценки произведений с новой для русской словесности тематикой; отсутствие терминологической ясности в употреблении понятия «порнография» применительно к произведениям литературы;

– интерпретация феномена «порнографического» в связи с моральными запретами общества – как проблемы прежде всего цензурной, связанной с вопросом нежелательной популярности произведения;

– понимание «порнографического» не как особенностей содержания или темы, а как проблемы рецепции;

– нерасчлененность критического дискурса, сочетающего философские, медицинские, религиозные, педагогические, психологические,

---

<sup>1</sup> *Notunculus* [Заславский Д. И.]. Штрихи // Киевские вести. 1908. 9 марта (№ 67). С. 2.

<sup>2</sup> Барсег. Признаки времени: современные эротоманы // Баку. 1908. 17 мая (№ 72). С. 3.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Петров В. На привале // Волжское слово. Самара. 1908. 30 марта (№ 73). С. 2.

<sup>5</sup> Будкевич Л. У окна жизни (Критические письма) // Русская Ривьера. 1909. 20 авг. (№ 185). С. 3.

социологические, социально-политические воззрения на литературные феномены;

– разновекторность полемики, сочетающей и ориентацию на новейшие естественнонаучные концепции в трактовке вопросов сексуальности, и традиционную публицистическую «заряженность», и связь с русскими религиозно-мистическими исканиями;

– включение предмета дискуссии в широкий контекст как отечественной, так и европейской культурной и научной традиции.

Понятно, почему в сложившейся ситуации большинство критиков и рецензентов восприняли сами рассказы Андреева «Бездна» и «В тумане» как повод для различных, весьма далеких от литературы рассуждений о воспитании юношества, о добрачной жизни мужчин, о социальной природе порока и т.п. В обсуждении андеевских рассказов едва ли не впервые была артикулирована гендерная проблема в подходе к художественному тексту<sup>1</sup>.

Наиболее актуальными при обсуждении «Бездны» оказались вопросы правдоподобности изображенной ситуации, психической вменяемости героя или автора, приемлемости подобной темы для искусства. Poleмика вокруг рассказов Андреева со всей очевидностью обнаруживает, что представители «эстетической» критики предпочли их «не заметить», а потому художественная сторона этих произведений была, за редкими исключениями, проигнорирована.

Произведения Андреева с «порнографическим элементом» парадоксальным образом воспринимались критикой как часть «сенсационной» (массовой) продукции – и в то же время постоянно обнаруживали в рецепции свое родство с классической традицией в лице Л. Толстого, автора «Крейцеровой сонаты». «Втягивание в спор авторитетов», в том числе современных: Толстого и Достоевского, Чехова и Горького (из зарубежных Золя, Мопассана), – выдает в намерениях критики желание «вписать» творчество Андреева в литературную традицию.

Рассказы Андреева в «дискуссии о порнографии» выполнили роль катализатора: они оживили интерес к проблемам, с которыми русский читатель столкнулся двумя десятилетиями раньше (исследование П. Мюллера также говорит об этом).

Поистине «Бездна» стала феноменом жизни общественной, а не литературной, и к ее автору предъявили претензии как к хулигану и возмутителю общественного спокойствия. Однако именно развернувшаяся вокруг «Бездны» полемика, периферийно затронувшая и некоторые другие

---

<sup>1</sup> См. современное исследование данного аспекта: *Buchwald Eva. The silence of rebellion: women in the work of Leonid Andreev // Gender and Russian Literature. New perspectives / Transl. and ed. by Rosalind Marsh. Cambridge, 1996. P. 229-243; а также: Möller P. Ulf. «Belles-lettres with a Touch of Filth»: On the Contemporary Reception of Leonid Andreev's Stories, «The Abyss» and «In the Fog».*

произведения Андреева, сыграла решающую роль в формировании его литературной репутации как «модного», «актуального», «смелого» писателя. Именно «Бездна» стала важным фактором в популяризации всего остального творчества писателя, заставив читателя вновь обратиться к его ранней новеллистике (вспомним приведенные В. Чуваковым сведения о росте продаж сборника рассказов Андреева и ее переизданиях после истории с «Бездной») – и в то же время обеспечив внимание к последующим его произведениям.

## 2.6. Леонид Андреев как «пародийная личность»

Литературная пародия, возникшая в отечественной литературе в XVIII веке, особого расцвета достигает к середине следующего столетия, когда она, во-первых, вступает в фазу «социально-политической утилизации»<sup>1</sup>, а во-вторых, функционально сближается с критикой и становится важным средством литературной полемики. К 1880-1890-м годам, вследствие и расширения читательской аудитории<sup>2</sup>, и усложнения языка искусства, популярность подобной продукции только возрастает. Многочисленные стили и направления вдохновляют авторов пародий осваивать язык нового искусства, и «в лучших своих образцах пародия перестает быть иллюстрацией к мысли критика, но сама выполняет критико-аналитические функции»<sup>3</sup>. Именно литературная пародия становится путеводителем по современной литературе, орудием саморефлексии культуры – калейдоскопичной, пестрой, полной разнообразных новаций.

Понятие «пародия» исторически изменчиво, и в начале XX века смысл его был несколько иным, нежели тот, который закрепился затем в научной традиции. Так, в трудах М. М. Бахтина и Ю. Н. Тынянова обосновывается различие собственно пародии от вариации (перепева) на основании того, наличествует или отсутствует полемическая направленность вторичного текста на текст-оригинал, имеет ли место «разоблачающее разрушение» (М. М. Бахтин)<sup>4</sup>. Пародия «оценивает» «второй план», в то время как вариация пользуется им для интерпретации явлений экстралитературного порядка.

Если в сатирической поэзии середины XIX века пародии и перепевы различаются, то к началу века граница между ними размывается. Все

---

<sup>1</sup> Кушлина О. Б. Наследники Гиппонакта: Вступ. ст. // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., коммент. О. Б. Кушлиной. М.: Высшая школа, 1993. С. 12.

<sup>2</sup> Хворостьянова Е. В. Пародия как автометаописание (Литературный образ поэзии 80-х – начала 90-х годов XIX века) // Автоинтерпретация: Сб. ст. / Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб., 1998. С. 84-85.

<sup>3</sup> Кушлина О. Б. Наследники Гиппонакта. С.17.

<sup>4</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 175-176; Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 292-293.

сказанное касается и стихотворных пародий, большую часть которых уже к 80-м годам XIX века с точки зрения современных представлений о жанрах следовало бы определить как «юмористические или шуточные стихотворения на злобу дня»<sup>1</sup>, и пародий драматических. Тем не менее, и авторы этих разнородных текстов, и читатели воспринимали подобные тексты как пародии, что говорит об их соответствии двум актуальным требованиям эпохи к данному жанру – «наличие текста-источника и комизма»<sup>2</sup>. Руководствуясь же мыслью Тынянова о том, что комизм – вовсе не обязательный атрибут пародии («Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»<sup>3</sup>), заключим, что юмористические и комические интерпретации сезонной и праздничной, бытовой и любовной тем во многих перепевах начала века имеют внепародийный характер. При наличии внешних признаков пародийного жанра, пародийный механизм в таких опусах отсутствует, а жанровая природа проблематизирована уже в самом подзаголовке или рубрике – «шарж» или «фельетон». Однако мы будем называть их пародиями, как делали это современники Андреева.

В 40-50-е годы XIX века «жертвами» пародистов становились преимущественно сторонники «чистого искусства» (объект осмеяния в них – «Новый поэт», собирательный образ эпигона романтической традиции). На рубеже веков «атаке» подвергаются представители модернизма, наиболее ярко и наглядно выражающие в своем творчестве новые тенденции и стилевые новшества. К числу их, безусловно, принадлежал Андреев, яркий представитель новой литературной генерации, с одной стороны, «раздражающий» критиков с традиционно реалистическими пристрастиями, с другой – вызывающий любопытство узнаваемостью своего стиля у критиков, благожелательно настроенных ко всему новаторскому, «модному».

К началу века у Л. Андреева уже вполне сложившееся литературное реноме модного литератора, упоминание имени и произведений которого в прессе зачастую носит «знаковый» характер. М. В. Козьменко поясняет: «Так, например, для реакционной прессы <...> “Леонид Андреев” – это символ воинствующего безбожника, купленного и рекламируемого революционерами и евреями, разрушающего основы российской государственности и национальной нравственности посредством проповеди анархизма, атеизма и разврата. Для бульварной печати “Леонид Андреев” –

---

<sup>1</sup> *Хворостьянова Е. В.* Пародия как автометаописание (Литературный образ поэзии 80-х – начала 90-х годов XIX века). С. 86.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. Теория литературы. Кино. С. 226. Иначе смотрят на это некоторые современные исследователи, в частности, С. Н. Тяпков, см.: *Тяпков С. Н.* Специфика пародийного механизма // Проблема изучения литературного пародирования: Межвуз. сб. научн. тр. Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 1996. С. 61-72.

знак, отсылающий к литератору, получающему баснословные гонорары и периодически участвующему в скандалах разного рода...»<sup>1</sup>.

Можно продолжить: для символистов «Леонид Андреев» – пример чуждого им по духу литератора реалистического толка, но с примесью «плоского мистицизма». Для писателей-демократов он, наоборот, «изменник», предавший идеалы раннего творчества и зараженный декадентством. Для «литературных староверов» – декадент и «вырожденец».

Почти каждая новая вещь Андреева становится объектом или похвалы, или хулы, а заодно – «добычей» для пародистов. К 1907-1908 годам, когда его литературная репутация уже вполне сложилась и были написаны произведения, принесшие писателю славу и сделавшие узнаваемым его стиль, он становится не эпизодическим, а постоянным героем пародий. Появляются даже такие, в качестве литературных прототипов которых выступает не одно произведение, а едва ли все андреевское творчество («синтетические», по выражению Е. В. Хворостьяновой<sup>2</sup>). В качестве примера подобной пародии «на творчество в целом» может выступить изображение «идеального типа женщины» Андреева (наряду с «типами» Блока, Бальмонта и других современных поэтов и писателей) в альбоме Фрицхена:

«Бездна ужаса перед безумной кошмарностью жизни должна неизменно отражаться в ее гордых печальных глазах. И перед вечно-лживой личиной города не должна ни на мгновение преклоняться она. Словно присужденная к борьбе каким-то высшим непреклонным судом, должна переносить она все безумные тягости и несчастья, какие обрушивает на нее жестокий и неведомый рок. И она достигнет... Бессмертия, бессмертия достигнет она... И если к ней в комнату неожиданно внесут гниющий труп и станут уверять ее, что это – она, то она не должна верить принесшим, а скорее отправить их в сумасшедший дом»<sup>3</sup>.

Как видим, текст стилизован «под Андреева», о чем говорят и лексика (обилие эмоционально окрашенных, «устрашающих» эпитетов и метафор, общая стилистическая приподнятость), и ритмико-интонационная организация (имитирующее библейский лад единоначатие с «и..», повторы). Очевидно и другое: пародия Фрицхена эксплуатирует целый комплекс тем и мотивов творчества писателя, связанных с идеями рока и беззащитности человека перед высшими силами и враждебной ему жизнью, прозвучавших в «Бездне», «Красном смехе», «Жизни Василия Фивейского», «Елезаре», «Жизни Человека», «Проклятии зверя» и целом ряде ранних рассказах.

Такой «дайджест» из ключевых мотивов и характерных для андреевского творчества концептов обнаружим и в одной из многочисленных

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Введение // Библ. 2а. С. 7.

<sup>2</sup> Хворостьянова Е. В. Пародия как автометаописание (Литературный образ поэзии 80-х – начала 90-х годов XIX века). С. 89.

<sup>3</sup> Фрицхен [Благов Ф. Ф.]. Идеальный тип женщины: Альбом Фрицхена. Весна. 1908. № 5 (21 сент.). С. 10.

пародий на пьесу «Анфиса». В первой ремарке этой мини-драмы, написанной в стихах, обнаруживаем упоминания обо всех нашумевших к этому времени пьесах Андреева, включая ту, которую он в этом году еще только писал («Океан»):

«(Кабинет Л. Н. Андреева; черный потолок и черные стены. В одном углу стоит “Некто в сером”; в другом – “Некто, ограждающий входы”. По стенам висят черные маски. На груди лавровых венков лежит честный “Анатэма”. Л. Андреев сидит за столом и пишет “Океан”»)<sup>1</sup>.

В одной из пародий подобное перечисление сопровождается апелляцией к литературной репутации Андреева, связанной с его установкой «пугать» читателя: «Безумие и ужас! Жизнь человека – бездна! Каинова печать! Gaudeamus! Красный смех! Зеленая скука! Желтый дом! Анатема! Что, страшно? Ха-ха-ха! (Дико хохочет).

Голос критики (ехидно). Не запугаете! Хи-хи-хи!...»<sup>2</sup>.

Литературная репутация Андреева весьма часто эксплуатируется пародистами – как правило, избираются те ее составляющие, которые связаны с известностью писателя, его положением в литературной иерархии, историей взаимоотношений с критиками, издателями, режиссерами, цензурой по поводу того или иного произведения. Пользуясь андреевскими текстами лишь как литературными матрицами, подобные опусы (перепевы) апеллируют к экстра- и паралитературным явлениям современности.

Таково содержание пародии, помещенной в «Сатириконе» в 1908 году и представляющей собой хвастливую самопрезентацию Андреева:

«–Вы, держащие в руках номер “Сатирикона”, смотрите на этот портрет и слушайте! Вот перед вами пройдет полжизни человека... Был он маленьким – таким маленьким судебным репортером... никто не знал его. Но заглянул однажды в “Бездну” и навсегда ужас застыл в глазах его. И смеялся с тех пор он только леденящим кровью “Красным смехом”. Смеялся в “Тьме” и в зареве пожаров “Царя-голода”... Смеялся, взвалив себе на плечи задачу большого, смешного, наивного великана – отстрадать за все человечество! Радуйтесь, вы, держащие в руках номер “Сатирикона”! Радуйтесь, что такой человек – ваш современник...»<sup>3</sup>.

В уже упомянутой «трагедии» «Анфиса» автор, используя прием олицетворения, изобразил произведения Андреева как действующих героев пьесы: «Анатэма» скучает и играет в кости, автор же, опасаясь каждого стука в дверь (намек на публичные выпады против «Анатэмы» православного духовенства, завершившиеся изданием циркуляра о запрещении пьесы), все же открывает «Анфисе», приехавшей из Москвы с просьбой сделать ее более целомудренной. Автор, подобно Онегину, читает своей заплаканной «пьесе» наставление, отправляет ее назад на подмостки и затем проговаривает вслух

<sup>1</sup> *Wega* [Голиков В. М.]. «Анфиса» (Трагедия): Маленький фельетон // Голос Москвы. 1910. 29 янв. (№ 23). С. 2.

<sup>2</sup> *Lolo* [Муништейн Л. Г.]. Пресс-папье // Рампа и жизнь. 1914. № 12. С. 11-12.

<sup>3</sup> [Б. п.]. Леонид Андреев // Сатирикон. 1908. № 1. С. 12.

потаенные мысли, из которых делается очевидной сознательность его установки на непристойность как путь к успеху:

«Не видит, глупая, она,  
Что “откровеньями” сильна  
Гораздо больше, чем сюжетом!  
Когда б, поверив злым наветам,  
Ее я сделал бы скромней, –  
Кто говорить бы стал о ней!..»<sup>1</sup>.

Многие пародийные отклики на произведения представляют собой перепевы, в которых источником комизма выступает утрирование или доведение до абсурда сюжетной ситуации. Вот почему столь востребованной у пародистов стала пьеса Андреева «Анфиса», где центральный конфликт связан с супружеской изменой и сложными отношениями внутри семьи (заглавная героиня становится любовницей Костомарова, женатого на ее родной сестре, Александре, и на фоне этого муж проявляет интерес к третьей, младшей сестре).

«Просим не смешивать с аморальной “Анфисой”», – предваряя такой ремаркой своей стихотворную «моральную трагедию» «Агафья», пародист Фуриозо сразу отсылает к тексту-источнику. Костомаров превращается в любвеобильного Павианова, женатого на Аграфене и последовательно соблазняющего всех ее двенадцать сестер, имена которых начинаются на букву «А». Непростая семейная ситуация, маловероятная и психологически неубедительная (для Андреева эта пьеса была одной из первых попыток стихийного панпсихизма «на практике» – саму теорию он сформулирует и начнет претворять в своей драматургии несколькими годами позже), становится сюжетной основой для травестийной ироикомиической мини-поэмы. Аграфена, законная жена, раздражается следующим горестным монологом:

«О, положение ужасное жены!  
<...>  
Блистал он красноречьем Демосфена, –  
И первой я ему поддалась, Аграфена.  
Он скоро стал хандрить, в припадке  
сплина  
Подъехал ко второй, – и пала Акулина!  
Подобно мелкому рассыпался он бесу  
И обольстил сестру мою Агнесу...  
И доверять ему еще могла я!..  
Пришел момент, – и вот, сдалась ему  
Аглая.  
Тут подросла на грех сестра Агафокля...  
Крепка была с ней связь, – как будто  
банкой клея

---

<sup>1</sup> *Wega* [Голиков В. М.]. «Анфиса» (Трагедия): Маленький фельетон.

Кто склеил их... Потом, – ах, кто бы  
мог помыслить?..

Но всех сестер, увы, не перечислить!

Теперь на смену нам, как убедилась

въявь я,

Явилась сестра коварная Агафья»<sup>1</sup>.

Но во время свидания Павианова с Агафьей входит еще одна сестра, Асклепидота, и любовник устремляется к ней. Наконец, в финале, когда герой вступил в связь со всей «чертовой дюжиной» сестер, Бабка (пародийный двойник бабушки сестер – зловещего персонажа символической природы, олицетворяющего неумолимую судьбу) сбрасывает с себя одежды и превращается в «Некто, стерегущего грозно нечто». Этот финальный кульбит, отсылающий к «Жизни Человека», весьма красноречив: разрушая стилистику подобья семейно-бытовой пьесы, он как будто обнаруживает у Андреева скрытую движущую силу в изображенном ходе вещей. По сути, источником комизма в пародии выступили психологическая неубедительность характеров в пьесе и отсутствие в ней жизнеподобия с точки зрения реалистических законов сцены.

Еще одним примером пародийного травестирования «Анфисы» можно считать опус под названием «Тоже Анфиса: Драматическая безделушка в 4 недоумениях по Л. Андрееву»<sup>2</sup>. Вынесенное в заглавие слово «недоумение» хорошо передает чувство, которое вызывает у пародиста текст-оригинал. При сохранении общего рисунка действия, оно нарочито дискретно, реплики героев пошлы и бессвязны, характеры утрированы и пародийно переосмыслены (в частности, подчеркнут мазохизм Анфисы и агрессивность Костомарова). Усугублен ужас от присутствия бабушки и ощущения ее древности – таким образом, как и в предыдущей пародии, акцентирована иноприродность символического персонажа среди внешне вполне реалистических героев. Демоничный и любвеобильный Костомаров в пародии также снижается: являясь «в порнографическом фраке и циничных штиблетах», он признается Анфисе в любви («Я люблю вас самой чистой двадцать пятой любовью! Будь моей пампушечкою») и немедленно заявляет: «Ну, отдайся мне скорее. Неужели я должен целый час умолять о таком пустяке»<sup>3</sup>. В одном из «недоумений» он представлен сидящим в своем кабинете посреди кучи порнографических картинок.

Пародическому осмеянию подвергаются несоответствие пьесы реалистической эстетике, отсутствие психологической мотивации поступков персонажей: суфлер по ходу действия рыдает, а герои на недоуменные вопросы друг друга апеллируют к автору: «Спроси у Л. Андреева, он знает».

<sup>1</sup> *Фуриозо*. [Вентцель Н. Н.]. Агафья: Моральная трагедия // Русское слово. 1909. 18 окт. (№ 239). С. 3.

<sup>2</sup> *Доль*. Тоже Анфиса: Драматическая безделушка в 4 недоумениях по Л. Андрееву // Трудовая копейка. Николаев. 1909. 28 нояб. (№ 199). С. 2; 29 нояб. (№ 200). С. 3.

<sup>3</sup> Там же. 28 нояб. (№ 199). С. 2.

Монолог Костомарова предстает как абсурдный набор фраз: «Крапива жжется... Яблоня!.. Темная душа... желтая антимония... Брысь! Люди, люди!.. А? Что я сказал?»<sup>1</sup>. Все, включая суфлера, уговаривают Костомарова поскорее выпить ликеру с отравой и окончить пьесу, и даже древняя Бабушка встает на ноги, потому что «так захотел Андреев» («Захочет он матчиш, плясать буду»). Наконец, в финале звучит отсылка к литературной репутации Андреева, «певца ужасов»:

«Публика. Ах, как страшно!

Андреев (появляясь). Ага! Вам страшно? Анфиса, подбавь еще ужаса!

Анфиса (кричит). А-а!! Я боюсь! Мне страшно!

(Занавес в ужасе падает)»<sup>2</sup>.

Е. В. Хворостьянова фиксирует ряд изменений, произошедших в характере пародий в течение второй половины XIX столетия: если в середине века была более популярной стихотворная пародия, то к 80-м годам примерно одинаково распространены и стихотворная, и прозаическая, и театральная (драматическая)<sup>3</sup>. Считаем, что эта тенденция сохранилась и к рубежу веков – и именно ее мы наблюдаем в творчестве В. П. Буренина, деятельность которого прежде была связана с «Санкт-Петербургскими ведомостями», а еще раньше – с журналами «Искра» и «Зритель». Смена печатных органов, с которыми сотрудничал в течение своей жизни Буренин, также весьма примечательна и отражает важную закономерность на рынке прессы: газеты с их злободневностью, оперативностью и обращенностью к массовому демократичному читателю становятся более актуальными, нежели журналы.

Чтобы понять, почему критик был столь воинственно и непримиримо настроен по отношению к Андрееву, необходимо учесть следующее.

«Фирменным стилем» Буренина была смесь провокационности, «перехода на личности», откровенной брани в адрес героев своих опусов, установки на литературный скандал (по выражению Н. Н. Шабалиной, «литературный эпатаж») и абсолютного пренебрежения социально-нравственными табу. Творчество этого одаренного и плодовитого критика, вследствие одиозности его репутации долгое время остававшееся малоисследованным, стало в последние годы объектом анализа в двух диссертациях<sup>4</sup>. Как убедительно показано в первой из них, критический

<sup>1</sup> Там же. 29 нояб. (№ 200). С. 3.

<sup>2</sup> Там же. С. 3. Менее интересна пародия на «Анфису» с подзаголовком «Весьма цианистая драма прямо из жизни», поскольку она представляет собой простой перепев андреевской пьесы – ряд бытовых сцен, сохраняющих имена персонажей и слегка травестирующих ее основной конфликт (*Меб. [Бескин М. М.]*. Анфиса: Весьма цианистая драма прямо из жизни // Раннее утро. 1910. 28 янв. (№ 22). С. 2).

<sup>3</sup> Хворостьянова Е. В. Пародия как автометаописание (Литературный образ поэзии 80-х – начала 90-х годов XIX века). С. 84-85.

<sup>4</sup> Игнатова И. Б. Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: дис. ... канд. филол. н. М., 2009; Шабалина Н. Н.

метод Буренина, восходящий к эстетике Д. И. Писарева и критиков его поколения, с одной стороны, ориентировался на вкусы и запросы массового читателя и отражал штампы массового культурного сознания той поры, а с другой, своеобразно воплощал его собственные общественные и эстетические установки.

Хотя с точки зрения политических взглядов Буренин часто воспринимался современниками как консерватор, реакционер или черносотенец (постоянные выпады против «жидов» – общее место его работ), сам он свои социальные взгляды характеризовал как «политическую неангажированность». Однако в его репутации, скорее, важным было другое: агрессия, непримиримость в полемике с оппонентами, и в этом смысле неважно, на кого Буренин нападал – на правых, с которыми он преимущественно ассоциировался у современников, или на левых<sup>1</sup>. Наконец, еще одно важное обстоятельство: критик полагал, что главная социальная ценность искусства и самой критики – его общедоступность и ориентация на интересы «среднего человека». Вот почему Буренина можно назвать «духовным отцом» бульварной критики.

Убеждения Буренина «нововременского периода» включают в себя два программных принципа: теорию «цинического реализма» и концепцию «гения» и «среднего таланта», – применение их на практике и призвано было воспитать идеального «среднего читателя». Буренин одним из первых заговорил о необходимости «средних талантов», которые должны ориентироваться на запросы массового читателя, и в этом смысле он, как справедливо замечает Игнатова, «проложил дорогу» популярным критикам начала века, научившимся писать доступно, остро, занимательно, – К. И. Чуковскому, П. М. Пильскому. Справедлива и мысль Игнатовой о том, что именно в критике Буренина «массовая литература» была признана не только как факт литературного процесса, но и как необходимое звено в коммуникативной цепи «автор – текст – читатель».

Наконец, добавим, что развязный, оскорбительный тон буренинских опусов, в духе «желтой прессы», явная установка на скандал и желание оскорбить литературного оппонента осложнялись его личными особенностями – бойцовским темпераментом и принципиальностью.

---

Мастерство В. П. Буренина-критика: дис. ... канд. филол. н. Казань, 2012. Хотя объектом анализа в последнем исследовании, более частного характера, являются преимущественно фельетоны, «литературные портреты» и рецензии Буренина, в работе сделаны ценные наблюдения над стилем критика, проявившемся и в его пародиях.

<sup>1</sup> Таким он предстает в знаменитой эпиграмме Д. Минского:

По Невскому бежит собака,  
За ней Буренин, тих и мил...  
Городовой, смотри, однако,

Чтоб он ее не укусил (*Минаев Д. Д.* <На В. П. Буренина>. Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. / Сост., подгот. текста и примеч. В. Е. Васильева, М. И. Гиллельсона, Н. Г. Захаренко; Вступ. ст. Л. Ф. Ершова. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 506).

В списке «жертв» Буренина к началу века, когда была опубликована андреевская «Бездна», значилось уже немало имен – Н. М. Каткова, А. А. Краевского, М. М. Стасюлевича, Н. К. Михайловского, С. Я. Надсона (смерть последнего даже связывалась с оскорбительными выпадами критика в адрес умирающего поэта).

Скандал, как феномен культуры имеющий давнюю историю, в русской литературной жизни заявляет о себе в XVIII веке, однако «рекламным, “медийным” ходом ... становится в конце XIX в.: именно тогда в литературной жизни важную роль начинает играть фактор успеха, обеспечивающего писателю громкое имя, стабильную репутацию и неплохой доход. <...> Полемика становится своеобразным средством рекламы: естественным образом генерирует читательский интерес, несмотря на отрицательную окраску»<sup>1</sup>. Проанализировав истории литературных скандалов во взаимоотношениях Буренина с литературными оппонентами, Н. Н. Шабалина приходит к выводу о существовании в них единого сценария, связанного с «низвержением противника» и разрушением его литературной репутации. Так, скандалы, как правило, предваряются непростыми личными отношениями с будущими «жертвами», которым критик в начале их творческого пути может даже оказывать покровительство (лестные отзывы о первых опытах Михайловского, помощь в публикации сборника стихов Надсона). Далее применяются все возможные способы дискредитации личности литературного противника, в ходе которой происходит главное для критика – демонстрация читателям собственных убеждений<sup>2</sup>.

Отношение Буренина к Андрееву складывается по тому же сценарию: сначала благожелательная рецензия на первый сборник писателя, в котором его писательское лицо еще не вполне определено, – в ней он называет молодого писателя «новым талантом в беллетристике», открытым Михайловским<sup>3</sup>. Затем, в следующем, 1903 году, после публикации «Бездны», – некий перелом, сопровождающийся обозначением своих позиций<sup>4</sup>, и, наконец, систематические «гонения» на все выходящее из-под пера писателя. Примечательно, что в своем отзыве о «Бездне» Буренин, как будто обнажая прием, называет андреевский рассказ «скандалом». Слово это

---

<sup>1</sup> Шабалина Н. Н. Литературный скандал в критике В. П. Буренина // Ученые записки Казанского университета. Т. 154. Кн. 2. Гуманитарные науки. 2012. С. 145.

<sup>2</sup> Ср. с заключением И. Б. Игнатовой о том, что В. П. Буренин – «целенаправленный организатор “пиар-кампаний” в критике, умелый режиссер литературных скандалов – в эпоху, когда ещё термина “пиар” в общественном сознании не существовало» (Игнатова И. Б. Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: дис. ... канд. филол. н. М., 2010. С. 16).

<sup>3</sup> Буренин В. П. Критические очерки. Разговоры с разочарованным: Разговор четвертый // Новое время. 1902. 25 янв. (№ 9304). С. 2.

<sup>4</sup> Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. 1903. 31 янв. (№ 9666). С. 2.

фигурирует и в подзаголовке названия одной из буренинских пародий на андреевские произведения («Анфису» и «Анатэму»)<sup>1</sup>.

Характерно и то, что критик, упрекая автора «Бездны» в эротомании и пошлости, ставит ему в пример, с позиции истинной правды и литературного интереса, повесть малоизвестного С. Т. Семенова «Дедушка Илья», отмеченную Толстым, – здесь явственно ощутимы и установка Буренина на «среднюю литературу» и «среднего человека», живущего насущными интересами, и преклонение перед истинным гением. В лице Андреева Буренин столкнулся не с «гением» и не «средним писателем», по его классификации, а с «модным автором», который, начав свою биографию как «средний», вдруг стал претендовать на высшее место в иерархии. Андреев и ему подобные – в сущности, все представители нового искусства, между которыми критик не делал принципиального отличия, – нарушали «правильную» литературную картину, и Буренин со всей своей критической яростью принялся ее исправлять.

Буренинская «кампания» против Андреева продолжится многие годы: критик не оставит без внимания ни одно значительное произведение писателя, реагируя на него в том или ином (иногда сразу в нескольких) жанре – фельетоном, или рецензией, или басней, или пародией, или пародийной драмой, наконец, просто вскользь упоминая об андреевской новинке в критическом обзоре. Отметим парадокс: выступая против прославления Андреева и других модернистов, Буренин в то же время, в соответствии с законами рынка и рекламы, выступал невольным пропагандистом нового искусства – эта закономерность была подмечена и современниками<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Буренин В. П. Пю, Хрю и Кю: драматический шедевр самого нового стиля и самого последнего фасона. В одном бездействии, но с куплетами, с героями и, главное, со скандалом // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. Пг.: Новое время. Т. 5. 1917. С. 177-190. В дальнейшем, цитируя произведения по этому изданию, будем указывать только том, год и страницы.

<sup>2</sup> См. на эту тему стихотворный фельетон Lolo:

«Быстро критикой любезною  
Был отмечен мой талант...  
Возмущался страшной “Бездною”  
Сам Буренин – обскурант.  
За его поход воинственный  
Я сказал ему “merci!”  
С быстротой почти единственной  
Стал я славен на Руси!  
Что теперь мне крики вздорные?  
Что мне публика, печать?  
Никакие “Маски черные”  
Мне не могут помешать.  
Я обласкан “Альманахами”,  
Есть и дом, и капитал...  
Кровью, ужасом и страхами  
Всех пугать я на смерть стал!  
В страхе все мне покоряется,

Обратимся к наиболее известным буренинским пародийным произведениям, посвященным творчеству Андреева.

Первой в числе пародийных пьес по мотивам андреевских стала «Жизнь Дурака-модерн: Траги-пародийное представление в стиле “нуво”»<sup>1</sup>. Уже в посвящении, предваряющем представление, звучит выпад против Андреева как биографического лица: автор опуса, подписавшийся «Леонид Перевернимозги», посвящает эту «последнюю вещь» «ворчливой памяти» своей тещи, Мокриды Закрути-Усы, за которую она обозвала его «идиотом и Леонидом Андреевым». Во-первых, имя и фамилия писателя здесь уравниваются с ругательством, а во-вторых, осмеивая авторское посвящение «Жизни Человека» покойной жене, А. М. Велигорской («Светлой памяти моего друга, моей жене, посвящаю эту вещь, последнюю, над которой работали вместе»), Буренин бесцеремонно нарушает этические нормы. Параллельно он прямо пишет в критической статье о том, что Андреев «готов даже покойницу эксплуатировать для фиглярской цели: ей, мол, все равно, она уже мертвая, а я живехонек и поломаюсь “светлой памятью” моей супруги»<sup>2</sup>.

Как видим, в «Жизни Дурака-модерн...» перед нами двойная, но весьма прозрачная маскировка: представление сообщено Алексисом Жасминовым (постоянный пародийный псевдоним Буренина), но сочинил его, под влиянием произведения Андреева, пародийный двойник писателя с тем же именем и оскорбительной фамилией «Перевернимозги». А затем, в первой картине, появляется еще один Леонид – «некто в желтом, именуемый Леонид Шарлатанов»<sup>3</sup>, стоящий на голове и выделяющий нелепые кульбиты. Именно он после искусной стилизации отрывочных реплик старух является «из глубины бездн» с младенцем на руках – Дураком-модерн. Наконец, по ходу пародийной пьесы герои неоднократно вспоминают самого Леонида Андреева, автора текста-оригинала: «Это сочинил другой Леонид. Это сочинил Леонид Андреев», «Это не придет в голову даже самому Леониду Андрееву» и т.п. Этим приемом «умножения» литературных масок, создающим поистине эффект «кривых зеркал», Буренин-Жасминов будет пользоваться и в других своих драмах-пародиях на Андреева.

Структура буренинского опуса ориентирована на текст-оригинал: «представление» состоит из картин, соответствующих картинам «Жизни Человека» («Рождение Дурака-модерн» и т.п.). Вся пародия построена на

---

Все дрожат во мгле густой...

Не боится – упирается

Только дедушка Толстой!» (*Lolo*. [Мушкетейн Л. Г.]. Андреев Леонид: Рубрика «Словарь сценических деятелей» // Рампа. 1908. № 11. С. 172).

<sup>1</sup> Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]. Жизнь Дурака-модерн: Траги-пародийное представление в стиле «нуво» // Новое время. 1907. 14 (27) сент. (№ 11317). С. 4; 12 (25) окт. (№ 11345). С. 4.

<sup>2</sup> Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. 1907. 24 авг. (№ 11296). С. 3.

<sup>3</sup> Сходным образом поступал Д. Минаев, вставляя в свои пародии на А. Фета таких поклонников «чистого искусства», как отставной майор Михаил Бурбонов и сумасшедший юнкер Звонкобрюхов.

приеме травестии: действие в прологе происходит в сумасшедшем доме, а в первой картине переносится в дом Дурака-модерн с «дурацкой обстановкой» (окно в доме в форме спирали и т.п.). Голые Дурак и жена Дурака едят березовые веники, принесенные им соседями, а потом – подсолнухи с обивки кушетки.

На протяжении всей пародии рассеяны выпады против «жидов», уродующих русскую речь и пишущих «глупо-жидовские» произведения: обильно цитируется проза Д. Айзмана (в частности, «Сердце бытия»), сочиняющего «еще глупее, чем Леонид Андреев». Пародийным двойником Некого в сером выступает персонаж в национальной еврейской одежде – «Некто в засаленном лапсердаке цвета стен желтого дома и в такой же ермолке», который, в полном соответствии со своей «ролью», произносит стилизованный «под Андреева» текст: «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для того, чтобы увидеть и услышать со сцены что-нибудь взятое из жизни и разумно-поучительное. Вот пройдет перед вами жизнь Дурака-модерн, лишенная всякого смысла, склада и лада, с ее глупейшим началом и еще более глупым концом. Ничего похожего на человеческое существование и стало быть разумно-поучительного вы не увидите и не услышите и увидите только ряд пошлых бессмыслиц и услышите ряд глупейших диалогов и монологов и нелепых кривляний и ломаний, измышленных столько же пустой, сколько невежественной фантазией сочинителя-вырожденца и упадочника»<sup>1</sup>.

Пародия продолжает антисемитский дискурс буренинской критики, и на этот раз его выпад против евреев и русско-еврейской литературы парадоксальным образом совмещается с нападками на русского писателя, воплощающего для критика ненавистный ему дух новизны<sup>2</sup>. Буренин неоднократно в своих выпадах против Андреева называл его стиль «жидовским жаргоном»<sup>3</sup> и проводил параллели между его творчеством и русско-еврейской («жидовской», по Буренину) литературой. Как видим, делая Некто в сером «жидом», он весьма последовательно развенчивал

---

<sup>1</sup> *Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]*. Жизнь Дурака-модерн: Траги-пародийное представление в стиле «нуво» // Новое время. 1907. 14 сент. (№ 11317). С. 4.

<sup>2</sup> В одной из пародий на самого Буренина Андреев упоминается в одном ряду с собственно еврейскими «жертвами» антисемитских нападков критика: «Раньше были в литературе хоть просто гады, а теперь жида напоззло!! Со всего света сошелся жид на русскую литературу, испоганил, облевал, осрамил. Иной, где-нибудь в Бердичеве или Шклове портным был и хорошим портным, и вдруг теперь такие романы пишет, что индо мороз по жилам. Другой ночную посуду в Одессе лудил, а теперь сам очень хорошую газету издает. То, что раньше считалось единицами, в роде Надсона, – теперь считайте миллионами. Жид, жид, жид... Андреев, Горький, Юшкевич, Фруг, Якубович, Амфитеатров... Прислали книгу для отзыва. Автор несомненный жид: Ауслендер. И манера письма у него жидовская, и заглавия жидовские, и темы жидовские» (*Венский Е.* Мое копыто. Книга великого пасквиля. СПб.: кн-во «Пантеон русских классиков», 1911. С. 56).

<sup>3</sup> См., например: *Буренин В. П.* Анафема: Леонидо-андреевская бедлама в одной картине // *Буренин В. П.* Собр. соч. Т. 5. 1917. С. 171.

автора сразу в двух направлениях – как своего политического врага и как осквернителя русской речи. «Представление», таким образом, выступает одновременно и как пародия, и как политический памфлет, даже пасквиль, учитывая его реакционный и антисемитский дух.

Другая мишень буренинской пародии – «модерн-литература»: новорожденный Дурак является завернутым в листы из «Золотого Руна», «Весов», «Скорпиона», «Чертополоха» и «Капусты», а затем звучат издевательские вирши, написанные «под» «то ли Вячеслава Иванова, то ли Белого, то ли Блока». Параллельно используется прием прямой цитации вырванных из контекста отрывков стихов и прозы поэтов-символистов – в частности, так Буренин поступает с прозой Брюсова. Пародийный эффект в данном случае возникает при переводе элементов одной системы (символизм) в другую (нарочито приземленная ситуация, долженствующая ассоциироваться с реализмом). Тот же прием использует здесь пародист, приводя дословные цитаты (со сносками, заверяющими в этом читателей) из повести Андреева «Иуда Искариот». Похоже, мы имеем дело здесь с тем, о чем пишет Тынянов в связи с ролью пародии в литературной эволюции и борьбе литературных систем: «цитация, даже вне пародийной направленности, может при некоторых условиях играть своеобразно пародийную роль – и, во всяком случае, она характеризует не столько поэта, сколько отношение к нему»<sup>1</sup>.

Андреев в буренинской пародии парадоксальным образом выступает олицетворением и «жидовской» литературы, и декадентской, воплощая все «грехи» эпохи. И эту эпоху Буренин, настойчиво и последовательно приращивая смыслы и множа окказионализмы, называет модерном – «модерн-литература», «Дурак-модерн» и т.п.

Тем не менее, «Жизнь Дурака-модерн...» именно пародия, а не перепев. Для сравнения приведем другие пародийные опусы, на которые вдохновила современников пьеса Андреева. Так, Влад. Азов публикует «Жизнь русского человека» – крайне политизированный памфлет, использующий андреевскую пьесу лишь как формальную матрицу для трансляции либеральных взглядов. «Некто в сером» превращается в «Некто в мундире», объявляющего в начале: «Слушайте вы, пришедшие сюда с разрешения начальства! Сейчас перед вами пройдет жизнь Русского человека, с ее неприятным началом и противным концом. Под надзором полиции протечет жизнь русского человека и на основании железных положений об усиленной охране совершит он круг предначертаний начальства»<sup>2</sup>. Реплики старух в Прологе перед рождением Русского человека также отсылают к социально-политическим реалиям:

«– Кажется, закричала наша роженица?

– Нет, это закричал на улице еврей.

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. О пародии. С. 308.

<sup>2</sup> Азов Влад. [Ашкинази В. А.]. Жизнь русского человека: Представление в 5-ти неприятностях с прологом // Современное слово. 1908. 13 апр. (№ 184). С. 2.

<...>

- Как долго наша бедная роженица мучается.
- Родить ребенка – не то, что родить законопроект»<sup>1</sup>.

Картины пародии, ориентированные на аналогичные в тексте-оригинале, рисуют Русского человека сначала бедным вольнодумцем, который без свидетельства о благонадежности не может найти работу, потом – ликующим по поводу открытия первой Думы и, наконец, переживающим несчастье после ее роспуска. «Конституция», «Свобода печати» – так называются его игрушки, уподобляемые детским игрушкам умершего Сына Человека из андреевской пьесы. В финале Русский человек проклинает «черные силы», а Некто в мундире констатирует его обреченность и гибель. Пародист позволяет себе вольность в соблюдении структуры оригинала и последнюю картину называет «Кладбище», показывая, что даже над могилой Русского человека нельзя произносить речей.

Политически «заряжена» и пародия О. Л. Д'Ора, интерпретирующая только последний акт андреевской пьесы: сиделка у смертного одра Человека – прозрачный намек на умирающую русскую конституцию. Пародист апеллирует и к актуальным социально-политическим проблемам (замечание «Пахнет гнилью» вызывает вопрос, не здесь ли Суворин – намек на реакционное «Новое время», в неблагоприятном контексте упоминается статья Меньшикова и пр.), и к театральной жизни столицы («старушки», пародийные двойники старух из пьесы Андреева, уподобляются «инженю», «этуали» и «примадонне» из столичных театров). Тем не менее, Д'Ор небезразличен и к собственно стилистическому своеобразию андреевской пьесы, изображая как воплощение банальности гротесковую манеру Андреева и его нарочитый схематизм:

- «– Время идет.
- Люди умирают.
- Лошади едят сено и овес.
- Дважды два – четыре.

<...>

- Очень музыкальная музыка»<sup>2</sup>.

Наконец, появляется сам Леонид Андреев и внушительно говорит:

«– Только дважды умирает Человек, не больше. Таковым создала его природа».

Удачен и финал, в котором пародийный двойник Человека, протестуя против всех: автора, режиссера, рецензентов, – требует меч; после смерти героя постаревший и осунувшийся статист «Некто в сером» отпущен и (комическая отсылка к современности) пьесу переводят на малороссийский язык – под названием «Життя Чоловіка», где фигурирует «Якый-то пань въ сиромь жупани».

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. Смерть Человека: Сочинение Леонида Андреева и мое // Современное слово. 1908. 5 апр. (№ 177). С. 2.

Среди перепевов «Жизни Человека» найдем и «Некто в черном»<sup>1</sup> (о Великом посте), и «Жизнь адвоката»<sup>2</sup>, и даже «Жизнь московского трамвая», где пародийным двойником Человека выступает трамвай: «Над всей жизнью московского трамвая тяготел суровый и загадочный рок. Словно проклятый неведомым проклятием, несет он на себе тяжкое бремя сокрушительных недугов, и никогда не заживают в организации его кровоточащие раны»<sup>3</sup>.

Как видим, перепевы лишь эксплуатируют пьесу Андреева как литературную основу, и на фоне их пародия Буренина, несмотря на крайнюю тенденциозность, политическую заряженность и нетерпимость, обнаруживает в ее авторе незаурядную эстетическую чувствительность.

На пьесу Андреева «Царь-Голод» Буренин отреагировал пародийной «глупо-драмой» «Царь Бедлам»<sup>4</sup>. Строго говоря, пародия здесь представляет собой лишь часть, «сердцевину» разгромной статьи-рецензии на пьесу, трехчастной по своей структуре, с обрамлением из вступления с четко обозначенной позицией критика, и заключения, в которой он обращается к зрителям и выражает обеспокоенность за их рассудок. Уже во вступлении звучит прямое осуждение произведения, которое воплощает для критика все приметы декадентского стиля, и обнаруживается намерение дискредитировать его автора, тщетно претендующего на гениальность (напомним, что Буренин подразделяет писателей на «гениев» и «средних»): «Предлагаемая глупо-драма, как, вероятно, сразу постигнут все писатели и критики-модерн, представляет слабое подражание превосходной идиото-драме “Царь Голод”, выпущенной недавно “из себя” г. Леонидом Андреевым, первым гением самой последней секунды нашей современности. Для тех читателей, которые незнакомы с “Царем Голодом”, считаю нужным сделать краткое нижеследующее пояснение. Гениальное творение г. Леонида Андреева вне конкуренции в смысле дохождения до чертиков декадентского чудачества, шарлатанства и фиглярства. Пролог и пять картин “Царя Голода” представляют непрерывное извержение и повторение сумасшедших фраз»<sup>5</sup>.

Далее следуют буквально взятые из пьесы Андреева реплики героев – сначала рабочих, жалующихся на голод и непосильный труд, а потом – частей машины (винтика, молота и т.п.). В самом деле, вырванные из контекста, эти отрывочные фразы выглядят нелепо и сумбурно. Следует сказать, что Андреев здесь, предвосхищая эстетику экспрессионизма и социальное направление в драматургии, решал новую художественную

---

<sup>1</sup> *Граф Бенгальский*. Некто в черном // Свободная молва. 1908. 3 марта (№ 7). С. 2.

<sup>2</sup> [Б. п.]. Жизнь Человека // Свободная молва. 1908. 28 янв. (№ 2). С. 1.

<sup>3</sup> *Фрицхен [Благов Ф. Ф.]*. Жизнь московского трамвая: (Из альбома пародий) // Руль. 1908. 26 февр. (№ 40). С. 3.

<sup>4</sup> См. о пародиях на пьесы Андреева: *Кен Л. Н.* «Хорошие» и «плохие» пародии на пьесы Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: материалы междунар. научн. конф., посвящ. 140-летию со дня рождения писателя. Орел: ПФ «Картуш», 2011. С. 133-139.

<sup>5</sup> *Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]*. Царь Бедлам: Символическая глупо-драма // Новое время. 1908. 14 марта (№ 11496). С. 4.

задачу – создание образа массы, коллективного героя. Буренин же, верный своей стратегии пародирования, выхватывает реплики из одной системы и помещает в другую. Причем далее, в самой пародии, этот прием обнажается самим автором: «В общем диком и безумном гвалте прорываются отдельные нижеследующие дурацкие фразы и восклицания, заимствованные из “Царя Голода” г. Леонида Андреева *буквально*, без всяких прибавлений, убавлений и искажений во всей бедламской неприкосновенности и прелести этих дурацких фраз и звериных выкриканий»<sup>1</sup>. «Без купюр», буквально, приводятся в пародии и цитаты из Сологуба – из его романа «Навыи чары» (буренинский неологизм вместо слова «роман» – «поган», стихи же он переименовывает в «чихи», поскольку они не пишутся, а «вычихиваются»).

Во вступлении Буренин обращается и к личности пародируемого и объявляет о замысле Андреева написать после «глупо-драмы» «нагло-драму», вероятно, намекая на неоднократно высказанное писателем намерение создать, в продолжение «Жизни Человека», цикл пьес. Свидетельством того, что критик почувствовал новизну неприемлемой для него драматургической техники, являются и его выпады в финале, где он, окончательно развенчивая предмет поношения, вновь обращается к читателям с прямым обращением и заявляет, что действия андреевской пьесы уместнее было бы назвать «бездействиями», а лиц – «безлицами».

Сама же пародия представляет собой последовательно травестирующую текст-оригинал пьесу с прологом в трех действиях. В прологе Царь Бедлам, беседуя с Ахинеей и Билибердой, рассказывает о плане выпустить на волю своих питомцев, «художников-модерн», «поэтов-модерн» и «дураков-модерн». Первое действие являет самих пациентов, которые «саморазоблачаются», неся чепуху, в духе процитированных во вступлении героев андреевской пьесы, и обнаруживая свою глупость. Во втором действии писатели «саморазоблачаются» уже в кабаке, затем действие переносится опять в чертоги Бедлама – четвертое же и пятое действия не показаны, поскольку занавесу «стыдно подниматься». Замечательно, что хозяином всего этого безумия является Царь Бедлам – двойник заглавного героя андреевской пьесы, и ему приданы черты лица Андреева («При некотором пристальном наблюдении движений и пугающих гримас лица можно уловить во всем этом что-то судорожное леонидандреевское»<sup>2</sup>). Таким образом, Леонид Андреев оказывается главным покровителем и выразителем декадентского искусства, столь зло дискредитируемого в пародии.

В 1908 г. Буренин выступает в печати с пародийной пьесой для чтения «Калоши на головах»<sup>3</sup>, аккумулирующей в себе «основные стереотипы, из

<sup>1</sup> Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]. Царь Бедлам: Символическая глупо-драма // Новое время. 1908. 28 марта (№ 115100). С. 4.

<sup>2</sup> Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]. Царь Бедлам: Символическая глупо-драма // Новое время. 1908. 14 марта (№ 11496). С. 4.

<sup>3</sup> Буренин В. П. Калоши на головах // Буренин В. П. Собр. соч. Т. 4. 1916. С. 321-343.

которых бульварная и правая пресса выстраивала образ писателя...»<sup>1</sup>. За «матрицу» здесь взяты андреевские «Черные маски», но по содержанию перед нами злая панорама декадентского искусства: в этом смысле примечателен подзаголовок – «Балаганно-лубочное леонидо-андреевское представление для взрослых хронических идиотов, с визгами, истериками, привидениями, бесстыдными танцами, с дурацкими ужасами и прочими декадентскими шарлатантствами». Главным персонажем этого действия Буренин выводит Леонидо Идиотто, герцога ди Куоккало (в одной из ремарок он представлен как «центр сумасшедшего гвалта»), а «в современном чухонском сумасшедшем доме» Куоккальского герцогства, где происходит действие, нетрудно увидеть пародическое изображение чернореченского дома писателя.

В «Калошах на головах» Буренин использует те же, травестийные в своей основе, приемы пародирования: в пьесе действуют персонажи с выдуманными издевательскими фамилиями, в которых реальные имена писателей фонетически «просвечивают» (помимо Леонидо Идиотто, это Бальмонто Ахинео, Синьор Саллоглуппо, Андрео Белогорячио, Блоккио и др.), а стихи, которые они читают, подлинные (в частности, «Дьяволенок» З. Гиппиус). «Обнажение приема» происходит в авторском слове – ремарках, где называются настоящие имена поэтов-модернистов. Впрочем, Андреев, как обычно, удостоивается двойной дозы пародийности: Леонидо Идиотто ловит чертика по имени «Леонид Андреев» – таким образом метафора «допился до чертиков» реализуется буквально.

Как видим, Леонид Андреев в обеих пародиях – центральный персонаж, воплощение декадентства, или, как выражается сам автор пародий, литературы «модерн», которая для него становится собирательным понятием всей новейшей / модернистской прозы и поэзии.

По тому же сценарию построены и другие буренинские пародии – на пьесы Андреева «Жизнь Человека», «Анатэму», «Екатерину Ивановну», «Профессора Сторицына», «Сашку Жегулева». Поскольку пародии выдержаны в жанре пьес, то автор являет свою позицию в ремарках – в самих же действиях герои «саморазоблачаются», проговаривая чепуху вперемешку с фразами, вырванными из текстов оригиналов.

Называя язык Андреева «жидовским жаргоном» и тем самым отказывая пародируемым произведениям в праве на нормативность, включенность в уважаемую критиком классическую традицию, Буренин тем не менее обнаруживает и эстетическое чутье, и незаурядный дар стилизаторства. Так, в пародии на «Анатэму», названной «Анафема: Леонидо-андреевская бедлама в одной картине», критик характеризует речь своего персонажа как набор «бессмысленно-нелепых фраз, вроде: “черный свет”, “сухая вода”, “жидкий камень” и т.п.»<sup>2</sup>, нарочитой оксюморонностью

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Введение // Библ. 2а. С. 12.

<sup>2</sup> Буренин В. П. Анафема: Леонидо-андреевская бедлама в одной картине // Буренин В. П. Собр. соч. Т. 5. 1917. С. 172.

стилизуя непривычную мотивированность эпитетов и прихотливость лексических связей у Андреева. В сущности, объект осмеяния здесь шире, чем поэтика Андреева: обнажая приемы модернистского словотворчества, Буренин явно идет вслед за Вл. Соловьевым и пародирует «поэзию в новом вкусе».

Травестируя андреевскую пьесу, Буренин живописует диалог Анафемы и трубочиста, названного им «Некто чистящий трубы», в присутствии Кота, блюдущего тайну безмолвия. Речь Анафемы – пародийно стилизованная нервная, наэлектризованная речь андреевских героев, изобилующая повторами, риторическими вопросами, восклицаниями: «Я вымажусь и стану черным демоном, стану черным демоном, стану черным демоном! Так давно уже мне хочется стать черным демоном»<sup>1</sup>. И далее: «Пугать людей очень хочется. Пугать люблю. Красным смехом пугал, черными масками пугал. Никто не боится. Все смеются. “Ах, как глупо!” – говорят. Теперь хочу сажей весь вымазаться. Всех напугаю, как вымажусь, всем страшно будет»<sup>2</sup>.

В числе «Театральных аттракционов» Буренина, вошедших в его собрание сочинений, обнаружим еще одну драматическую пародию – на первую сцену из пьесы Андреева «Профессор Сторицын». Называется она «Писатель Оглупеев», а ее подзаголовок «пьяно-драма» отсылает к некоторым сценам из последующих действий пьесы – третьего и четвертого, в которых герои действительно нетрезвы. Во вступлении от лица автора прямо излагается его замысел – «перещеголять» Андреева и тем самым развенчать и пьесу, и ее автора. Характеры героев построены, как и в прежних пародиях: в каждом из них акцентирована и доведена до предела доминантная черта (наивность, душевная чистота и незащищенность Сторицына превращается в глупость писателя Эраста Оглупеева, а любовь к выпивке циника Телемахова – в алкоголизм Перепьянова), в диалогах же герои саморазоблачаются. В соответствии с излюбленной буренинской стратегией максимального снижения оригинала сцена медицинского осмотра из начала андреевской пьесы перерастает в непристойный фарс с полным обнажением профессора и нарочитым натурализмом. В диагнозе, поставленном Оглупееву, прозрачно явлен диагноз, который ставит Буренин новейшему искусству:

«Искривлены четыре позвонка,  
Поставлены лопатки скверно,  
И в общем – пакостный скелет  
В жидовском стиле русского модерна...»<sup>3</sup>.

В описании интерьера Оглупеева фигурируют фрески «поэтов-модерн» и «художников-модерн» – Бальмонта, Скитальца, Петрова-Водкина и др. Примечательно, что некоторые сюжеты фресок и поясняющие их подписи

---

<sup>1</sup> Там же. С. 173.

<sup>2</sup> Там же. С. 174.

<sup>3</sup> Буренин В. П. Писатель Оглупеев: Пьяно-драма // Буренин В. П. Собр. соч. Т. 4. 1916. С. 157.

отсылают к фактам биографии Андреева: «Первая историческая битва г. Леонида Андреева с г. Силою Куприным в квартире актера г. Ходотова, при благосклонном участии других беллетристов-модерн, как-то: Анатолия Каменского, г. Скитальца и прочих столь же известных, столь же “стильных”», «Вторая историческая битва в Куокале, в вилле г. Леонида Андреева, с участием хозяина и “сознательных трудовиков”, занимающихся бездельем»<sup>1</sup>.

Аналогичным образом построена помещенная в составе «Драматических карикатур» пародия «Морда и любовь: Модерн-бедламма в 3-х бездействиях», ориентированная и на андреевскую пьесу «Екатерина Ивановна», и на Художественный театр в лице К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (знаменитые «сверчки» Художественного театра в духе буренинской травестии превращаются в клопов из дивана «безнравственной» героини, диван же доставлен «из заведения»)².

Выпад одновременно против Андреева и против Художественного явлен и в «морали» буренинской басни «Леонид Андреев и гусь», посвященной «всем драматургам и критикам модерн»³. Эпиграф басни представляет собой ответ Андреева Немировичу-Данченко по поводу провала «Екатерины Ивановны» (Андреев воспринял его как «провал мещанской публики первого абонемент»). «Мораль» же басни сводится к предложению обильнее кормить критиков в театральном буфете, чтобы они поддерживали репутацию театра-модерн. Для нашей темы в этом опусе интересен сам басенный сюжет: Андреев, во-первых, явлен здесь как эмпирический автор (писатель встречает гуся, гуляя в окрестностях Куоккалы), а во-вторых, главной его чертой выступает смешное, в контексте провала пьесы, авторское самомнение. Таким образом, он выведен, как и в пародиях, неким шарлатаном, сомнительной величиной с непомерной гордыней и комической уверенностью в своей незаслуженной славе.

Верен избранным стратегиям Буренин и в пародии на роман Андреева «Сашка Жегулев». Пародийный «роман» традиционно открывается обращением автора к читателям, в котором дальнейшее повествование «делегируется» буренинскому двойнику-пародисту, его литературной «маске», создающей пародийный контекст, – на этот раз начинающему беллетристу Эрасту Пузырю. Во вступлении же прямо называется текст-матрица – новый роман Андреева, «шедевр нового гения беллетристики-модерн». Апеллируя к Пинкертону и народным лубкам, Буренин опус

---

<sup>1</sup> Намеки на действительно имевшие место в жизни Андреева события – ссору с А. И. Куприным на квартире у Ходотова и произошедшее дома у писателя покушение на него самого (см. об этом: *Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева*, рассказанная им самим и его современниками. С. 243-248).

<sup>2</sup> *Буренин В. П. Морда и любовь: Модерн-бедламма в 3-х бездействиях // Буренин В. П. Собр. соч. Т. 5. 1917. С. 153-170.* Тема «клопов» будет продолжена критиком в статье «Маленькая ошибка г. Леонида Андреева», о которой речь пойдет дальше.

<sup>3</sup> *Буренин В. П. Писатель Оглупеев: Пьяно-драма // Буренин В. П. Собр. соч. Т. 4. 1916. С. 150-152.*

Пузыря называет «Стенька Кистень или гимназист-разбойник. Лубочно-красный роман в 2-х частях», что вновь обнаруживает незаурядное стилистическое чутье критика при чтении чужого текста, действительно ориентированного на разбойничий и уголовный лубок<sup>1</sup>.

В пародии воспроизведена структура романа, состоящего из главок с самостоятельными названиями. И сюжетно, и композиционно буренинский текст-интерпретатор также корреспондирует с текстом-оригиналом: в первой части пародии гимназист Степа Грифель (Саша Погодин) знакомится с Мордарием Околесиным (Колесниковым), а во второй он возглавляет в «брынских лесах» разбойничью банду и становится знаменитым Стенькой Кистенем, подобно андреевскому герою, сменившему фамилию на «Жегулев».

В качестве знаков чужого текста обнаруживаем вставки цитат и образов из романа-оригинала (прием, уже знакомый по предыдущим бурениским пародиям): «лошадиные глаза» у Саши, «калоши-гондолы» у Околесина, постоянная его присказка «того-этого». Такие буквальные, незначительные, часто даже на уровне орфографии, отсылки к чужому тексту Тынянов называет «мелочностью», однако мелочностью крайне важной для механизма пародирования, поскольку «различное направление речевой деятельности, ее индивидуальная дифференциация сказывается именно наиболее наглядно в структурных мелочах, которые являются маркирующими знаками того или иного направления»<sup>2</sup>.

Как и в предыдущих пародиях, уже во вступлении обнаруживается отсылка к Леониду Андрееву как биографическому лицу: Околесин уподобляется «Некто в галошах», «столь же роковому, столь же бедламному, как “Некто в сером”, которым он, Грифель, восхищался в творениях г. Леонида Андреева...»<sup>3</sup>. Далее герои решают предаться разбою и бегут в «леонидандреевские леса», где на одном из диких утесов близ Куоккалы встречают фигуру самого писателя, поразительно напоминающего те его инкарнации, которые были созданы в других буренинских пародиях, – «Некто в белогорячечном халате и колпаке», бубнящий фразы, буквально взятые из романа. Буренин продолжает и здесь обыгрывать любимые мотивы безумия автора и его тщетных притязаний на «великость» (развенчание этих притязаний очевидно и в фамилии «повествователя» – «Пузырь»): в «свинховудской стране» он «и днем, и ночью стоит на гранитном утесе близ своей виллы» и «еще при жизни воображает себя статуей будущего своего памятника»<sup>4</sup>, а во мгле ночи загораются «во всех окнах местного куокальского бедлама» «красно-желтые вензеля Л. и А.».

<sup>1</sup> См. об этом: *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и лубок // *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избр. тр. С. 332-346.

<sup>2</sup> *Тынянов Ю. Н.* О пародии. С. 299.

<sup>3</sup> *Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]*. Стенька Кистень или гимназист-разбойник. Лубочно-красный роман в 2-х частях // *Новое время*. 1912. 3 февр. (№ 12894). С. 5.

<sup>4</sup> Там же.

Во второй части пародии, продолжая начатый в более ранних «глупо-драмах» и «бедламах» поход против «литературы-модерн», Буренин изображает «литературный вечер у разбойников» (таково название одной из главок). После концерта «в стиле модерн» – игры разбойников на балалайке (сцена эта явно намекает на неестественность мужиков в изображении Андреева) – приглашенные поэты Бальмонт, Брюсов, Блок читают свои стихи с красноречивыми названиями «Песни Бедлама», «Молитвы желтого дома», «Напевы больницы св. Николая». Леонид Андреев, саморазоблачаясь, читает собственный роман – объект настоящей пародии, а Гиппиус, спрыгнувшая с Луны, объявляет заглавного героя глупым – намек на ее критическую статью, посвященную роману. В финале не выдержавший критики Андреев топится в болоте (вероятно, таким буквальным образом реализуется представление о болезненном отношении писателя к критике). В эпилоге же сообщается, что бросивший свою шайку гимназист-недоучка Степа Грифель тайно высечен по высшему повелению, а Мордарий Околесин стал приспешником Азефа.

Пародическое и пародийное (по терминологии Тынянова) в тексте Буренина соседствуют: помимо ориентации на развенчиваемый роман Андреева, опус изобилует многочисленными отсылками не только к литературным реалиям и персонам, но и к другим видам современного искусства (например, Гиппиус, являющаяся в облике Антона Крайнего и напоминающая серовскую Иду Рубинштейн), к культурным и политическим реалиям современности, создающим эффект узнаваемости. В то же время политический подтекст «Стеньки Кистеня...» прибавляет ей злободневной памфлетности: по логике автора опуса, не кто иной, как Андреев, является вдохновителем беспорядков и терроризма, и в таком случае пародия действительно может быть расценена как «доносительная»<sup>1</sup>. Кроме того, Андреев развенчивается и как идеолог «жидовства»: действие в пародии происходит в городе Жидовске, в доме Хайи Зодиаковны Грифель. В этом смысле пародия продолжает политически реакционную «Жизнь Дурака-модерн...» с ее прямыми выпадами в адрес русско-еврейской литературы.

Заметим, что Андреев как выразитель духа новейшей литературы присутствует не только в тех буренинских пародиях и статьях, которые специально посвящены творчеству писателя, – отсылки к нему можно встретить и в иных произведениях критика. В сатирическом наследии Буренина Андреев – сквозной персонаж, а многие «осколки» рассмотренных выше пародий функционально переосмысливаются и превращаются в названия и образы для других произведений в составе собрания сочинений критика: «Царь-скандал» – название одной из «современных басен», «Литературное чтение в обществе “Бедлам-модерн”» – название «драматической карикатуры», в которой, кстати, упоминается «гимназист,

---

<sup>1</sup> *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и лубок. С. 340.

покинувший гимназию, потому что предпочел наукам чтение “Бездны” г. Леонида Андреева»<sup>1</sup>.

С другой стороны, в критических статьях о творчестве Андреева Буренин использует те же приемы и образы, что и в своих пародиях. Обратимся к двум буренинским статьям, в которых речь идет о произведениях Андреева.

Первая представляет собой едва ли не построчный анализ небольшого рассказа Андреева «Марсельеза» (1905)<sup>2</sup>. Сначала презентуя автора рассказа как воплощение «литературной наглости» и глумливо пересказывая «коротенький – короче воробьиного носа – рассказец», «мерзостное творение» с «революционно-пропагандистской подоплекой», критик затем фиксирует внимание на некоторых частностях. Так, главного героя рассказа критик определяет как «идиота», плачущего «самым удивительным образом: слезы у него текли “из глаз, из носа, изо рта”», – и далее саркастически замечает: «Слезы, текущие из носа и изо рта, конечно, довелось наблюдать только г. Андрееву, как, может быть, довелось ему наблюдать и еще откуда-нибудь текущие слезы, например из пальцев рук и ног, что ли. <...> И такая наглая бессмыслица пишется без зазрения совести...»<sup>3</sup>. В заключение Буренин раздражается гневными пассажами в адрес автора «Марсельезы», из которых приведем самые яркие: «Начав рассказ наглой бессмыслицей, вроде приведенной, г. Андреев ничуть не ослабевает в наглости и дальше, валяет чепуху с плеча, валяет, что ни взбрет ему в его ухарскую мысль»; «Без всякого сомнения, если определять просто, прямо и кратко, это несуразная чепуха»; «весь этот несуразный вздор, вся эта грубая риторическая трескотня не что иное, как порыв истерической наглости, выдаваемый за порыв мысли и творчества. И подобною лубочною наглостью, которая, казалось бы, по известному выражению Толстого, может быть интересна только для “молодых лакеев”, теперь пленяется, ее анализирует и истолковывает критика, наивно полагающая, что это “неисследимая” по приемам литература самого последнего фасона»<sup>4</sup>. «Помилуйте, господа, какая же это литература – это просто шарлатанство...», – восклицает Буренин в финале своей разгромной статьи.

Вторая статья, «Маленькая ошибка г. Леонида Андреева», посвящена «Письмам о театре», в которых Андреев суммирует то, что уже давно вызревало в его художественной драматургической практике и, соответственно, вызывало активное неприятие Буренина<sup>5</sup>. Здесь мы обнаружим весь ассортимент излюбленных пародийных стратегий Буренина: и максимальное снижение (утверждение Андреева о том, что в современном

<sup>1</sup> Буренин В. П. Литературное чтение в обществе «Бедлам-модерн» // Буренин В. П. Собр. соч. Т. 5. 1917. С. 151.

<sup>2</sup> Буренин В. Критические очерки // Новое время. 1905. 8 апр. (№ 10450). С. 4.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Буренин В. П. Маленькая ошибка г. Леонида Андреева // Новое время. 1914. 17 янв. (№ 13596). С. 5.

театре царят «скука» и «голод», вызывает предложение пойти в театральный буфет), и буквальную цитацию. Так, слова, вырванные из контекста «Писем...», приобретают комическое звучание: в частности, заявление о том, что Чехова должны играть «и стаканы, и стулья, и сверчки», продолжается Бурениным – «...штаны, сапоги, носки, калоши, подтяжки и проч.». Это абсурдное расширение перечислительного ряда и комическое одушевление всего и вся так и просится в новую пародию в духе «Калош на головах». Развенчивая драматургическую концепцию Андреева, Буренин и здесь прибегает к издевательскому словотворчеству: «панпсихизм» превращается в «панглупизм», а «психе» в «чепухе». Завершается статья саркастическим выпадом в адрес «зрителей-модерн», «которые должны любить и любят, чтобы им не только клопов, но и сверчков и тараканов и гнилых огурцов напустили в душу...»<sup>1</sup>. Таким образом, вся статья представляет собой своеобразный план-конспект к ненаписанной пародии (писать пародию на «Письма о театре», вероятно, было бы непросто).

Как видим, и сатирические / пародийные, и критические произведения Буренина представляют собой единый по концепции и образному ряду текст, и Андреев – один из сквозных «отрицательных персонажей» этого текста.

Пародии Буренина задали тональность и образный ряд для других пародистов, обратившихся к творчеству Андреева, – проследим, что именно взяли они из приемов и образов нововременского критика.

Н. А. Тэффи, пародируя «Черные маски»<sup>2</sup>, явно ориентируется на буренинские «бедламы» и «глупо-драмы». Основа ее пародия – последовательная травестия, хотя и не столь злая: к Лоренцо на званый ужин являются гости в масках, вызывая панику в доме, поскольку колбасы и мадеры недостаточно. В то время как гости бранятся из-за колбасы, происходит тотальная маскировка всего и вся – «маскируются» даже закуски и вина. Кульминацией действия становится раздвоение Лоренцо, узнавшего тайну своего рождения: когда-то его «маменька снюхалась с конюхом», и теперь половина герцогской крови – лошадиная. Более того, совершенно в стиле Буренина, появляется маска «Мозги Лоренцо» – она скандалит и скачет, чем неприятно поражает самого героя. Жена Франческа делится на четыре части, и каждая из жен ждет ребенка. Лоренцо отдает приказ поджечь дом ради получения страховки, но спички оказываются сырые, и в довершение всего является пристав описывать имущество за долги. Продолжая линию последовательного бытового снижения изображаемого, Тэффи заставляет Лоренцо рассуждать о пенсии для своей будущей вдовы, а монолог замаскированного певца Ромуальдо, начинаясь буквальным цитатой из пьесы: «Моя душа заколдованный замок», – завершается уличной песенкой «И папироска моя не курится, / И не знаю сама, / С кем я буду сегодня амуриться». Этот бульварный куплет и звучит в финале.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Тэффи Н. А. Черные маски: Пародия // Утро. Понедельник. 1908. 27 дек. (№ 28). С. 2.

Как видим, и травестия как основная стратегия, и «обытовление», и мотив «раздвоения» главного героя, с которым ассоциируется автор текста-оригинала, и намеки на слабоумие хозяина дома, и прием прямой цитации, – все это мы уже встречали в пародиях Буренина.

Пародия на пьесу «Gaudeamus» Ю. Слонимской также навеяна буренинскими – уже в самом ее заглавии фигурируют «калоши» как прямая отсылка к «Калошам на головах», а подзаголовок намекает на недостаток ума у героя пьесы Андреева или у самого Андреева: «Пьяный студент, или любовь в калошах: Мистическое слабоумие в 4-х попойках»<sup>1</sup>. Калоши, действительно не раз упоминаемые по разным поводам героями андреевской пьесы, переосмысливаются как едва ли не главное действующее «лицо» пародии – два ее персонажа так и названы – «Старая калоша» и «Юная задорная калоша».

«Пьяный студент», пародийный двойник Старого студента из пьесы Андреева, заявляет в финале: «Говорят, никакой пьесы не вышло. Одна скучная болтовня... Я ли не старался. И калошу целовал, и рака сушил...»<sup>2</sup>. Выступая неким резонером пародиста, он выражает по ходу действия его точку зрения: «Сидят люди, слушают, и ничего, терпят. Думаешь, им не тошно. Еще как тошно»<sup>3</sup>. Полемичность позиции пародиста по отношению к тексту-оригиналу заявлена и в нарочитой отрывочности, бессмысленности разговоров действующих лиц, и в тривиальности их речей (Старый студент рассказывает о себе в духе, банальном до абсурда: «Родился я от папы и мамы. А у папы и мамы были тоже папа и мама, мои, значит, бабушка и дедушка. <...> И у каждого человека есть своя прабабушка. Это понять надо»<sup>4</sup>). Очевиден выпад пародиста и против нарочитой романтической приподнятости заглавного героя, контрастирующей с общим духом студенческого землячества: когда герой начинает нести «романтическую чушь», из портрета бабушки появляется дух Вербицкой и упрекает героя (а заодно и автора) в плагиате. Еще одним приемом осмеяния становится введение в пародию образа зрителей, которые выступают объектом рефлексии для самих действующих лиц, наблюдающих реакции зала, вздохи и «мерный храп» в финале.

Полагаем, что столь излюбленный пародистами сюжет сопоставления Андреева с Л. Толстым тоже был «навеян» Бурениным, который с помощью этой параллели неоднократно, в разных жанрах, развенчивал своего литературного противника. Вспомним, что по теории Буренина писатели подразделялись на «гениев» и «средних», и успех Андреева явно раздражал критика. Максимально остро этот контраст между несопоставимыми для критика литературными величинами выражен в «современной басне»

---

<sup>1</sup> Слонимская Ю. Пьяный студент, или любовь в калошах: Мистическое слабоумие в 4-х попойках // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. 19 сент. (№ 20). С. 2, 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 2.

«Леонид Андреев и Лев», сюжетно построенной по той же схеме, что и другие («Леонид Андреев и гусь», «Леонид Андреев и блуза»): Леонид Андреев, гуляя по Куоккале, встречает Льва и, после тщетных попыток утратить того или «красным смехом», или прикинувшись «Некто в сером», сам обращается в бегство, так как рискует быть проглоченным.

«Мораль сей басни такова:

Хоть в ужасах Андреев и неистов,  
Но может он пугать одних лишь гимназистов»<sup>1</sup>.

Тема сопоставления двух писателей, «пигмейства» одного и величия другого была охотно продолжена другими фельетонистами. В качестве примера приведем опус Д' Ора «Леонид Андреев у Толстого», изображающий визит Андреева в Ясную Поляну. Гость ведет себя инфантильно: спрашивает, как называются деревья, на которых растет салат, хвалится намерением после осенней переэкзаменовки перейти в следующий класс («передержка» была после «Анатэмы»). После ласкового приема великого старца он уезжает совершенно очарованный и по дороге думает:

«— Когда я вырасту большой, обязательно куплю себе тоже Ясную Поляну, приму графскую религию, буду ходить зимой в армяке, а летом босиком. Буду также сеять капусту, жать салат, косить грибы и молотить морковь.

Полный радужных надежд въехал в Куоккалу Леонид Андреев»<sup>2</sup>. Кстати, не исключено, что в пародии сквозит ирония и по отношению к Толстому, но пародийной трансформации подвергается именно образ Андреева, нарочито снижаемый на фоне великого писателя.

Чем меньше объем произведения, тем лучше он поддается пародированию, позволяя воспроизвести всю его структуру и композиционные особенности. Посмотрим, как отразился в пародиях небольшой, в полторы страницы, рассказ Андреева – «Великан». Впервые опубликованный в 1908 году в январском номере журнала «Современный мир», он породил немало полярных по тональности критических отзывов. Верен себе оказался и Буренин, расценивший рассказ как «образчик белиберды», «сумасшедшую чепуху», «галиматью», как свидетельство «разжижения мозга» у писателя и основание для обращения к психиатру<sup>3</sup>.

Можно предположить, что именно возможность «двукодового прочтения» «Великана» – внутри реалистической системы и вне ее – объясняет тот факт, что критика отреагировала на этот небольшой рассказ полярными оценками. По выражению одного критика, рассказ производит

<sup>1</sup> Буренин В. П. Леонид Андреев и Лев // Буренин В. П. Собр. соч. Т. 4. 1916. С. 238.

<sup>2</sup> Д' Ора О. Л. Леонид Андреев у Толстого // Кабаре. 1910. Вып. 2. С. 31-32.

<sup>3</sup> Буренин В. П. Критические очерки: Разговор // Новое время. 1908. 8 февр. (№ 11462). С. 4.

«двойственное впечатление»<sup>1</sup>, и, как будто в подтверждение его слов, анализ всех доступных нам критических откликов на андреевский рассказ показывает, что примерно половина их положительного характера, а половина так или иначе неодобрительные. Причем некоторые критики свое неприятие произведения выражают по-буренински нетерпимо, в оскорбительных выражениях: три отзыва о рассказе представляют собой стилистически и лексически почти единый текст. Так, подписавшийся «М. Л.» пишет: «претенциозная, самодовлеющая белиберда»; «набор слов, безвкусный, бессмысленный и надоедливый»<sup>2</sup>. Другой критик вторит ему: «полная бессмыслица»; «глупейший набор слов»; «Великан» – наглядное доказательство того, до какой благоглупости может дописаться модный писатель»<sup>3</sup>. Третий безапелляционно заявляет: «жалкая и совершенно ни с чем не сообразная болтовня»<sup>4</sup>.

Примечателен и тот факт, что «Великан», рассказ в 74 журнальные строки, вызвал к жизни несколько пародий, по размеру почти равных рассказу. Можно предположить, что именно малый объем рассказа оказался «форматно адекватным» жанру пародии, ведь при работе с прозой пародист должен репродуцировать не только стиль, но и сюжет и композицию.

Если взять за основание тыняновскую мысль о различении пародического и пародийного («Пародичность ... есть применение пародических форм в непародийной функции»<sup>5</sup>), то пародии на «Великан» как будто демонстрируют иллюстрации к разным видам пародийных явлений.

Так, пародия Л. Д'ора «Великан» явно апеллирует, в первую очередь, не к Андрееву, а к литературно-журнальной ситуации современности и не создает комического эффекта. Рассказ Андреева в этом случае служит лишь удобной «матрицей» для наполнения ее актуальным содержанием, включения текста в литературно-критический дискурс рубежа веков:

«...– Вот пришел великан, большой, большой великан, сам Леонид Андреев.

Вот пришел он, пришел. Такой крупный, такой великий. Талантище у него огромный. С Арарат?

Вот пришёл он ... и упал. Понимаете, взял и упал!

Зацепился ногой за ступеньку “Современного Мира” и упал, зацепился и упал.

Такой странный великан! Такой смешной великан!

Ты зачем пришел сюда, великан! Ступай, ступай в “Шиповник”.

---

<sup>1</sup> Южанин А. [Иерусалимский А. М.]. Литературные отголоски: По журнальным полям // Северокавказская газета. 1908. 8 февр. (№ 35). С. 2-3.

<sup>2</sup> М. Л. Литературные заметки // Русская правда. 1908. 5 марта. (№ 378). С. 2.

<sup>3</sup> [Б. п.]. Кое-что о современной беллетристике и «модных писателях» // Тамбовский край. 1908. 26 апр. (№ 287). С. 2.

<sup>4</sup> Юс. Литературная хроника // «Россия». 1908. 13 янв. (№ 655). С. 3.

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Н. О пародии. С. 290.

<...>

Так, глубокой ночью нашего безвременья, говорила Муза над умирающим русским читателем.

Носила его по темной комнате и говорила, а в соседней комнате слушал её слова писатель и плакал»<sup>1</sup>.

Заметим, что в пародии ощутимо сочувственное отношение к творчеству Андреева («талантище огромный»).

Опубликованная же за подписью «А.» пародия «Новые галоши» (можно предположить сознательную переключку с «Калошами на головах» Буренина), напротив, весьма комична, поскольку имитирует стиль Андреева, фиксируя структурные «мелочи», «обнажающие» условность системы андреевской прозы. Имеются в виду такие маркирующие знаки «оригинала», как синтаксис, намеренная сбивчивость речи, повторы, графические особенности текста, даже пунктуация. Добавим, вторая пародия виртуознее, поскольку не только учитывает паралитературные моменты, в частности, писательскую репутацию Андреева («талант», «великость»), но и направлена на весь корпус его произведений (намёки на излюбленные темы и мотивы: «тайна», «кровь», «рок», «смерть» и т.п.):

«Одну галошу звать. Одну галошу звать. Звать. Я не знаю, как ее звать. Я не знаю. Мне никто не поможет. Не поможет. Я задыхаюсь. Но нет, я жив. Я вспомнил.

Одна называется левая, другая правая, правая. На одной буква Л, на другой А. Л и А.

Л непонятная. Я не смотрю на нее, чтобы избежать ее взгляда. Другая А. Бр! Она мне напоминает виселицу. Кровь. Капли крови.

Океан кровей. Все красные, красные, красные.

Океаны, моря, заливы и проливы.

Новые галоши. <...>

В них есть что-то великое. Грандиозное. Бессмертное.

В них я чувствую себя “великим”. Великаном. Я буду показываться в них на небе по утрам вместо солнца. Я буду освещать землю.

Надо мною будет только одно небо, а подо мною на ногах еще два неба.

В этом рассказе много слов, много слов. Разноцветные буквы. Разноцветные буквы. Аз, буки, веди.

Прощайте, сейчас мне нужно подыматься на небо. Вместо солнца. Вместо солнца»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. «Великан» (По Андрееву) // Свободные мысли. 1908. 14 янв. (№ 1186). С. 3. К актуальной литературно-издательской ситуации апеллирует О. Л. д'Ор и в пародии на «Анатэму», представляющей собой подборку вероятных откликов на пьесу Андреева четырех разных по своей политической ориентации органов печати – либеральной «Новой Руси», реакционного «Нового времени», популярных «Биржевых ведомостей» и «левого» «Колокола» (Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. «Анатэма»: По отзывам петербургских газет: Фельетон // Утро России. 1909. 5 дек. (№ 50). С. 2-3).

<sup>2</sup> А. Между прочим // Николаевская газета. 1908. 17 февр. (№ 625). С. 2.

Третья пародия, эксплуатирующая форму андреевского рассказа для наполнения социально-политическим содержанием, также апеллирует к современной социально-политической ситуации (хотя и здесь не обошлось без буренинских «калош»):

«Вот съехались черносотенцы, глупые, глупые черносотенцы. Такие глупые, глупые. Вот съехались они, съехались. Такие смешные черносотенцы. Вот съехались они и кричат. Покричат, порычат ... и сядут в калошу! Понимаете, поскандалят, поругаются ... и сядут в калошу!»<sup>1</sup>.

Наконец, на «Великана» отреагировал и Буренин, поместив в свою «глупо-драму» «Царь Бедлам» мини-пародию на рассказ. Перед нами не вариация, а действительно пародия: осуществив минимальный лексический сдвиг, в духе своей излюбленной «ругательной стратегии», критик сохранил ритмико-синтаксический и интонационный строй текста-матрицы, вновь продемонстрировав и неприятие творчества и личности Андреева – и в то же время обнаружив эстетическую восприимчивость и пародийный дар:

«Вот пришел болван, большой, большой болван. Такой большой, большой. Вот он пришел, пришел, болван. Наглость у него, болвана, огромная, невежество у него полное, бездарность самая грубая, голая. Вот он пришел, пришел большой болван, такой большой, большой, и лег, точно бревно, поперек теперешней нашей литературы и лежит себе, болван, раскрыл рот, болван, и выпаливает изо рта глупости. Хочет большой болван декадентскими глупостями напугать всю публику. Ты зачем пришел в литературу, большой болван? Ступай, ступай отсюда, болван. Никого ты не напугаешь, болван, кроме маленького, маленького Леонидика. А Леонидик маленький такой глупый, такой, такой глупый Леонидик. Напугал ты, большой, большой болван, напугал ты Леонидика, такого, такого глупого маленького Леонидика. И маленький, напугавшийся Леонидик начал кривляться и ломаться. Такой глупый, глупый маленький Леонидик, такой он глупый, хочет он своими кривляньями напугать других, как самого себя напугал. И так кривляется, так ломается маленький Леонидик, такие сальтомортале выкидывает. Все хочет перескочить Леонидик через свою маленькую головку, да никак не может этого сделать и только вытряхивает последние скудные мозги из своей маленькой головки...»<sup>2</sup>.

В процитированной пародии обыгрывается знаменитая толстовская фраза о том, что Андреев «пугает, а ему не страшно», – и таким образом Буренин опять проводит параллель между истинным «гением» и лишь тщетно претендующим на это звание.

Таким образом, во всех приведенных пародиях на андреевский рассказ налицо функциональное разнообразие в использовании пародических форм, однако очевидно и то, что почти во всех них явственно прослеживается

---

<sup>1</sup> Фрицхэн [Благов Ф. Ф.]. Л. Андреев. Черносотенцы: (Из альбома пародий и шуток) // Руль. 1908. 14 февр. (№ 30). С. 3.

<sup>2</sup> Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]. Царь Бедлам: Символическая глупо-драма // Новое время. 1908. 14 марта (№ 11496). С. 4.

«буренинский след»: в двух – пресловутый образ калоши, в трех – апелляция к личности автора, Леонида Андреева.

Феноменально большое количество пародий, фельетонов, шаржей, иронических «перелицовок» вызвал еще один рассказ Андреева 1908 года – «Проклятие зверя». Поразивший современников непривычной экспрессионистской образностью, надрывным лиризмом и эффектом остранения, он «леонидандреевское» содержал в себе в концентрированном виде, чем и спровоцировал на многочисленные пародии и перепевы.

Пародия, подписанная «Pierre Pierrot»<sup>1</sup>, представляет собой лирический монолог, в котором в той же последовательности, что и в рассказе, предлагаются иронически вывернутые, комически переосмысленные мотивы и образы андреевского рассказа: страх перед городом, стандартная одинаковость людей в нем, ощущение своих собственных каблучков и скелета под одеждой и т.п. В пародии фигурируют имена писателей-модернистов, современников Андреева: Блока, Сологуба, Городецкого, Кузмина, упоминается мейерхольдовская постановка «Жизни Человека». Этот перечень имен проясняет, в каком ряду воспринимается рассказ Андреева – модернистском, чем и определяется подбор пародируемых эпизодов, наиболее острающих городские реалии в рассказе, наиболее далеких по стилистике от реалистической традиции.

Другая пародия, Фрицхена<sup>2</sup>, жанрово определенная как «отрывки из рассказа Л. Андреева», тоже представляет собой некий дайджест из тех же самых эпизодов, правда, более расширенный, чем у предыдущего пародиста. Каждый фрагмент его пародии, ориентированный на тот или иной эпизод рассказа, завершается комической пуантой: или доведением ситуации до абсурда, или снижением, или буквализацией андреевской экспрессии. Пародийный эффект возникает вследствие стилистической однородности оригинального текста и текста пародиста, виртуозно встраивающего в свои пассажи «аутентичные» андреевские концовки (знакомая по буренинским пародиям «буквальная цитация»).

**Андреев:**

«Что такое носовой платок? Так, пустяки, маленькая, печальная необходимость. Но когда он у одного, у двух, у всех, – он становится символом, маленьким белым знаменем братства. Мы все употребляем носовой платок; эта старая, избитая истина, ставшая незамечаемым шаблоном, вдруг наполнила меня чувством нелепого восторга и трогательного расположения к людям. Нисколько не сговариваясь, приехавши с разных концов света, говоря на разных языках, - вдруг мы оба, и

---

<sup>1</sup> *Pierre Pierrot*. Из альбома пародий. «Проклятие зверя» Леонида Андреева // Последние новости. СПб. 1908. 13 февр. (№ 26). С. 3.

<sup>2</sup> *Фрицхен* [Благов Ф. Ф.]. Проклятие зверя. Отрывки из рассказа Л. Андреева // Руть. 1908. 25 марта (№ 64). С. 2.

я и он, вынимаем из кармана платки, разворачиваем, одинаковым движением подносим к лицу и... раз! Готово» (ПСС: 6; 20-21).

**Фрицхен:**

«...Что такое носовой платок? Так, чепуха, тряпичка, не стоящая внимания. Но когда он у многих, у всех, черт возьми, то он делается каким-то таинственным символом, какой-то беленькой эмблемой братства. Ведь мы все употребляем носовой платок, никто из нас не станет сморкаться в руку; эта новая, открытая мною истина, привела меня в нелепый восторг и заставила как-то трогательно полюбить людей. Заметьте: приехавши с разных концов света, вдруг оба мы, прежде чем здороваться, думаем: „А надо сперва высморкаться!“ Вынимаем платки, подносим к носу, и... Раз!.. Готово. И эмблему с содержанием прячем в карман. О, белое знамя братства!»<sup>1</sup>

Еще одна пародия помещена в ряду иронических вариаций на тему «Любовь у современных писателей» («соседи по пародии» Андреева – Арцыбашев, Куприн, Каменский, Сологуб, Кузмин и Гамсун):

«Я бегу от этих душных каменных громад, где повсюду в витринах виднеется мой „Царь-Голод“, за который мне уплачено «Шиповником» 15 тысяч, к полному неудовольствию других писателей...

Я бегу к пустынному морю, в лес, где нет ни книжных витрин, ни гонораров в 15 тысяч, но, Боже мой, и там целуются точно так же, как в душном городе, и челюсти при этом так же противно раздвигаются...

Возлюбленная моя...»<sup>2</sup>.

В приведенной цитате особенно ощутим описанный Тыняновым пародийный механизм разрушения системы оригинала и введения в нее элементов иной системы, в частности бытового поведения литератора<sup>3</sup>: «Авторская речь, будучи нарушена, смещена, становится *речью автора*»<sup>4</sup>. Очевидно, что андреевский рассказ, в силу особенностей разворачивания повествования в нем от лица лирического «я», оказался особенно благодатным материалом для такой процедуры. Именно этот прием многократно был «апробирован» Бурениным.

В «вольном подражании» рассказу «Плач крокодила», Ив. Щеглов, ритмически и интонационно подражая Андрееву и пародийно обыгрывая антитезу «город – лес» как «Петербург – Куоккала», также заменяет условное «я», фигурирующее в рассказе, автором – Леонидом Андреевым:

«Я терпеть не могу Петербурга.

Я люблю Куоккалу. Я люблю Куоккалу...

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> *Гарольд*. Литературно-художественный альманах: Любовь у современных писателей. Леонид Андреев // Киевская мысль. 1908. 6 апр. (№ 97). С. 3.

<sup>3</sup> Андреев действительно получил такой гонорар за пьесу (*Голубева О. Д.* Из истории издания русских альманахов начала XX века // Книга: Исследования и материалы. М., 1960. Сб. 3. С. 318).

<sup>4</sup> *Тынянов Ю. Н.* О пародии. С. 302.

Я люблю лежать растянувшись на берегу моря, смотреть на холодные звезды и любоваться бледной луной.

Но нельзя долго смотреть на холодные звезды и любоваться бледной луной, когда в кармане нет аванса, нет аванса... И я простился с берегом моря, луной и звездами и направился к железнодорожной станции, чтобы умчаться туда, где нет далеких горизонтов, но есть большие авансы»<sup>1</sup>.

Сходной пародийной стратегии придерживается Д'Ор, перенося действие в Петербург и делая героя пародии знаменитым писателем с огромными гонорарами, к тому же, как и в буренинских пародиях, безумным (голову несчастного в финале поливают холодной водой). Опус Д'Ора ритмически и стилистически близок андреевскому рассказу: полон риторическими восклицаниями и вопросами, многоточиями, нарочитым членением фразы, наконец, лейтмотивным обращением к возлюбленной. Все андреевские попытки остранить восприятие героя-повествователя буквализируются:

*«Вы видели, как люди сморкаются?*

*Для этого нужно иметь две вещи – носовой платок и нос»<sup>2</sup>.*

Огромной популярностью пользовалась пародия на «Проклятие зверя» А. Измайлова<sup>3</sup>, написанная параллельно с критическими статьями о рассказе<sup>4</sup>, – сопоставление его реакции на рассказ, предпринятое в разных жанрах, уже становилось объектом исследований<sup>5</sup>. При всей разнице подходов к творчеству Андреева Измайловым и Бурениным, отметим их желание одновременно осмыслить его в форме критической статьи пародии.

В противовес «просто человеку» (а именно в «безликости» героя и упрекал Андреева Измайлов-критик<sup>6</sup>), в пародии фигурирует пара социально

<sup>1</sup> Щеглов Ив. Плач крокодила: (Вольное подражание рассказу Л. Андреева «Проклятие зверя») // Слово. 1908. 24 февр. (№ 389). С. 2.

<sup>2</sup> Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. Проклятие зверя (По Леониду Андрееву) // Речь. 1908. 19 февр. (№ 42). С. 2.

<sup>3</sup> Измайлов А. Проклятие зверя: Шарж // Биржевые ведомости. 1908. 17 февр. (№ 1035). Утр. вып. С. 2-3; Измайлов А. А. Кривое зеркало: Пародии и шаржи. СПб., 1908. С. 46-53.

<sup>4</sup> См., например: *Неблагодарный читатель [Измайлов А. А.]*. Литературные беседы // Слово. 1908. 15 февр. (№ 381). С. 2.

<sup>5</sup> См., напр.: *Тяпков С. Н.* Леонид Андреев в зеркале критика и пародиста А. Измайлова (к проблеме соотношения литературной критики и литературной пародии) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1978. С. 77-96; *Хворостьянова Е. В.* «Забывтый смех»: Предисловие // *Измайлов А. А.* Кривое зеркало: Книга пародии и шаржа. СПб., 2002. С. 5-26; *Хворостьянова Е. В.* Пародия – литературная критика: К проблеме разграничения // *Культурно-исторический диалог: Традиция и текст.* Межвуз сб. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1993. С. 99-113.

<sup>6</sup> Возможно, именно вследствие многожанровости рецепции рассказа позиция Измайлова-критика-пародиста оказалась неясной Г. Эккерту, автору критических заметок в «Лодзинском листке» за 1909 г., так и не понявшему, приемлет или не приемлет критик-пародист «Проклятие зверя». Приводя выдержки андреевского рассказа из пародии Измайлова, обозреватель недоумевает: «Неясность мысли у Л. Андреева доходит до того, что иные критики, хвалящие его писания, произносят ему хулу, равную брани, и наоборот. И это – в одной и той же статье. У разных таких “критиков” не хватает гражданского

конкретных, «лабазного сословия», героев (Петр Еремеевич и Вася Ергунов), перемещающихся по городу в той же последовательности, что и герой андреевского рассказа: из трактира в Новой деревне – «в Зоологию». Сохраняя сюжетные положения текста-источника, но в полемическом по отношению к нему, топографически конкретном петербургском обличье, Измайлов переводит внутренний диалог андреевского героя-повествователя во внешний – между двумя лабазниками – и придает ему сказовую стилистическую окраску:

«– Я, Вася, говорит, доро'гой свое “я” потерял. Не то на Каменноостровском, не то на Большом. Я, говорит, теперича червь, а не человек. Пыль. Песчинка. Был Петра Еремеич Именитов, да весь вышел. Я, говорит, совсем как ты, только у тебя штаны покороче да борода мочалкой»<sup>1</sup>.

Как видим, Измайлов, будучи «литературным старовером» (и это роднит его с Бурениным), выражает свое несогласие с андреевским стилем вполне интеллигентно и, в отличие от многих других литераторов своего времени, не склонен делать из него пародийную личность. «Шарж» Измайлова являет собой образец чисто литературной пародии, без примеси личных выпадов и стремления дискредитировать биографию и репутацию писателя.

Есть все основания предположить, что Леонид Андреев в глазах критиков и, соответственно, читателей, становится тем, что Тынянов называет «пародийной личностью». Хотя сам Тынянов в своей статье «О пародии» употребляет как равнозначные выражения «пародическая личность» и «пародийная личность», мы предпочтем последнее, во-первых, учитывая сформулированную им дифференциацию понятий «пародийность» и «пародичность» (последнее – «применение пародических форм в непародийной функции»<sup>2</sup>), а во-вторых, ориентируясь на уже возникшую в литературоведении традицию (в частности, в работах О. Б. Кушлиной, диссертационном исследовании Е. В. Целиковой<sup>3</sup>).

Итак, по Тынянову, «пародия в истории литературы сказывается не только явлениями пародийных жанров, не только, так сказать, готовыми пародиями, но пародия является и процессом, пародийное отношение к литературной системе вызывает целый ряд аморфных, не окристаллизовавшихся литературных явлений <...>. Эти явления прикрепляются к какой-либо литературной личности, нанизываются на нее,

---

мужества, что ли, высказаться строго, справедливо и ясно, или им недоступна правильная оценка литературных произведений?» (*Эккерт Г.* Жизнь и мысли: Из писем о жизни столичной // Лодзинский листок. 1909. 20 июня (№ 128). С. 2).

<sup>1</sup> *Измайлов А.* Проклятие зверя: Шарж // Биржевые ведомости. 1908. 17 февр. (№ 1035). Утр. вып. С. 2.

<sup>2</sup> *Тынянов Ю. Н.* О пародии. С. 290.

<sup>3</sup> *Целикова Е. В.* Пародийная личность А. А. Фета в творчестве поэтов «Искры»: дис... канд. филол. н. Череповец, 2007.

циклизуются вокруг нее. Число кристаллизованных пародий может быть вовсе не велико, но самая литературная личность становится *пародической*.

При этом живая личность литератора, живой литератор либо деформируется слегка, либо искажается до полного несходства, либо – в случаях, правда, редких – может и вовсе отсутствовать»<sup>1</sup> (отсутствие «живого прототипа» очевидно в случае с Козьмой Прутковым). Тынянов попутно отмечает «неадекватность конкретной литературной деятельности пародируемого и его живой личности с явлением пародийной личности»<sup>2</sup>.

В качестве примера пародийных личностей Тынянов приводит как реальных литераторов 20-х годов XIX века графа Хвостова и князя Шаликова, так и «придуманных» Козьму Пруткова и генерала Дитятина. Обязательным условием построения пародийной личности для исследователя является выведение личности писателя из одной литературной системы и включение в другую. Так, Хвостов и Шаликов – «пародийные представители литературных систем»: «... подобно тому как Хвостов был выведен из системы XVIII века и включен в первую четверть XIX века как представитель направления “Беседы”, “лириков”, “одописцев”, – Шаликов был очистительной жертвой карамзинистов»<sup>3</sup>.

Буренин, в сущности, проделывает с Андреевым и его текстами то же самое, что проделывали в другую эпоху с Хвостовым и Шаликовым. Андреев становится для критика «знаком» и «знаменем» (по Тынянову, «заменой факта», «двойником») всего декадентского искусства, «нанизывает» на образ Андреева сходные нереалистические явления. Используя специфику массового читательского сознания, склонного отождествлять автора с героями его произведений, Буренин подменяет личность реального литератора Андреева собирательным образом героя модернистской литературы – нервного, странного, больного или сумасшедшего, во всем отличного от обычного, «среднего человека», которого должна была, по мнению критика, формировать литература. Иными словами, Буренин делает писателя ответчиком за все декадентские и модернистские «грехи». А в основе – именно исключение фигуры писателя из одной системы – условно говоря, «нового искусства» – и включение в другую, традиционно-реалистическую. Получаются «калоши на головах».

Можно предположить, что Буренин в 60-е годы, когда сотрудничал с «Искрой», имел возможность наблюдать формирование пародийной личности из реальной личности литератора – механизм этой трансформации проанализирован в диссертации Е. В. Целиковой. Речь идет о пародиях «искровцев» А. П. Сниткина, П. А. Медведева, Д. Д. Минаева на А. А. Фета, следствием чего стало превращение личности поэта в пародийную (образ мракобеса и помещика-крепостника, пишущего романтические стихи о девах, розах и соловьях). Несомненно, в основе этой пародийной

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Н. О пародии. С. 303.

<sup>2</sup> Там же. С. 307.

<sup>3</sup> Там же.

трансформации лежали объективные предпосылки – в частности, некая двойственность натуры Фета, необычность его биографии и действительно экспериментаторский, новаторский для своего времени характер его лирики. Однако такие реальные предпосылки выбора объекта для превращения его в пародийную личность можно найти и в случае с Андреевым: его феноменальная популярность у современников и частотность присутствия в медийном пространстве, а кроме того, возможно, не оставшаяся незамеченной современниками заинтересованность самого писателя в мнении о нем, болезненность его реакции на критику. Хотя развенчание внелитературной личности практиковалось еще в XVIII веке (пародии в на В. К. Третьяковского), здесь мы имеем дело с живой литературной традицией, носителем которой оказался Буренин. Трансформируя Андреева в пародийную личность, критик выступает продолжателем традиций предшествующего периода литературы с ее противостоянием революционно-демократического и эстетического направлений – на рубеже веков это противостояние закономерно выглядит как «реализм» vs «модернизм». Среди поэтов-модернистов такой пародийной личностью, несомненно, был К. Д. Бальмонт, давший повод к отождествлению своей личности и лирического героя и жизнотворчеством, и экзальтированностью стиля, и узнаваемостью поэтического голоса.

Еще одним свидетельством того, что Буренин сознательно применял прием по отождествлению черт модернистского героя и Леонида Андреева как реального лица можно считать факт, на который обратила внимание Целикова: в 1890 году (спустя почти 30 лет после появления пародий искровцев) Буренин в рецензии критического характера на четвертый выпуск «Вечерних огней» А. Фета по поводу стихотворения, в котором лирический герой катается с возлюбленной на качелях («На качелях» (1890)), писал: «Представьте себе 70-летнего старца и его “дорогую”, “бросающих друг друга” на шаткой доске. Как не беспокоиться за то, что их игра может действительно оказаться роковой и окончиться неблагоприятно для разыгравшихся старичков!»<sup>1</sup>. Целикова справедливо считает, что Буренин при анализе стихотворения Фета подвергает его точно такой же пародийной трансформации, как Сниткин, Медведев и Минаев.

Наконец, следует учесть еще одно обстоятельство.

Первое десятилетие XX века вызвало к жизни феномен массового искусства, одно из проявлений которого было связано с так называемым «кабаретным театром». Речь идет о пародийных спектаклях, создававших карикатурный «театр в театре»: «Появление целой сети кабаре, являющихся в некотором смысле пародией на театр в привычном понимании, в период 1905-1917 годов способствовало развитию этого процесса. Распространение моды на кабаре увеличивало спрос на литературное предложение

---

<sup>1</sup> Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. 1890. 7 дек. (№ 5308). С. 2.

пародийного характера»<sup>1</sup>. «Злые» пьесы-пародии Буренина так или иначе находились в этом актуальном русле современного массового искусства. Тот «средний человек», к здравому смыслу которого он апеллировал в своих статьях и пародиях и ради которого он развенчивал Андреева как ответчика за все «грехи» сбившегося с истинного пути искусства, хотел зрелищ. Они должны были, с одной стороны, напоминать о «высоком» искусстве, а с другой, быть доступными и развлекательными. Буренин нашел тот стиль и те формы, в которых был возможен контакт с таким массовым зрителем / читателем. Тиражи «Нового времени» – еще одно доказательство действенности буренинских стратегий.

Возникает вопрос: почему именно фигура Андреева оказалась столь репрезентативной для роли пародийной личности своей эпохи? В поисках ответа обратимся к реакциям на рассказ «Проклятие зверя», который оказался столь «аппетитным» для пародистов и фельетонистов. «Пародийная провокативность» этого произведения не могла остаться незамеченной самими участниками литературного процесса и вызвала рефлексию, которая представляет особый интерес для нашей темы.

Так, М. Дмитриев отмечает карикатурность андреевского рассказа, «комичность трагического», в частности, в финальном эпизоде с поклонением героя собаке<sup>2</sup>. Обозреватель из «Русских ведомостей», И. Игнатов, и вовсе усматривает в «Проклятии зверя» некую самопародию:

«Я уверен, что если бы какой-нибудь фельетонист, с талантом, равным таланту г. Андреева, захотел написать пародию на произведения автора Василия Фивейского, он написал бы “Проклятие зверя”, и здесь было бы все, что необходимо для талантливой пародии: полное несоответствие содержания с формой, серьезное отношение к мелкому и несерьезному, ужас перед тем, что заслуживает осмеяния»<sup>3</sup>.

Анализируя причины «неудачи» Андреева, Игнатов отмечает: «Получилась не трагедия, не страх, а юмористическое описание. Не ужасные, а смешные стороны городского существования изображает *автор*». Критик упрекает Андреева в нежелании отдаться юмористической стихии, к которой он имеет склонность, и в упорстве подражать самому себе, изображая похождения русского туриста в Берлине как «мировой ужас»<sup>4</sup>.

Именно на приведенный нами отклик Игнатова ссылается другой рецензент, И. Джонсон. Констатируя обилие пародий на рассказ, он между прочим сообщает, что в «Свободных мыслях» помещен фельетон, «который тоже можно счесть за пародию на “Проклятие зверя”, ибо в шутовском тоне он трактовал о том же самом, о чем в трагическом повествует

---

<sup>1</sup> Круглова Д. А. О сценической пародии и зрителях кабаре-театра // Альманах «XX век»: Сб. статей. Вып. 5 / Сост. Е. В. Воскобоева. СПб.: Островитянин, 2013. С. 179.

<sup>2</sup> Дмитриев М. Призраки и туманы // Николаевская газета. 1908. 23 февр. (№ 630). С. 4.

<sup>3</sup> И-тов И. [Игнатов И.]. Литературные отголоски: «Проклятие зверя» Л. Андреева (сборник «Земля») // Русские ведомости. 1908. 5 февр. (№ 29). С. 3.

<sup>4</sup> Там же.

рассматриваемый рассказ. Кроме того, он словно удовлетворяет и первому требованию г. Игнатова, ибо подписан именем, совершенно равным по таланту г. Андрееву: он подписан именем ... самого Л. Андреева»<sup>1</sup>.

Речь идет о ранних фельетонах Андреева, еще «курьерского» периода, которые теперь, на волне популярности автора, перепечатывают в «Свободных мыслях». И, не уточняя, какой ранний фельетон он имеет в виду, критик делает вывод о том, что «мысль, развиваемая в “Проклятии зверя”, принадлежит к основным идеям мирозерцания Андреева и издавна занимает его»<sup>2</sup>.

Скорее всего, имеется в виду фельетон Андреева «курьерского периода» о тирании мелочей, который действительно и стилистически, и тематически близок рассказу «Проклятие зверя» – там, в частности, найдем комическое описание мучений человека от высоких каблуков и воротничков и о власти над современным горожанином условностей (например, ненормальности в глазах окружающих господина, вышедшего без шляпы): «Кто-то из умных людей сказал, что индивидуальность есть тягчайшее преступление – и он сказал очень скверную правду. Особенно тяжким преступлением стала она в наше благополучное время готовых платьев, механической обуви, пятиэтажных домов и механических идей. Пройдитесь как-нибудь по такому пятиэтажному дому. В нем сотня квартир, и все по одному образцу. В квартирах все: мебель, картины, ковры, – все изготовлено фабрикой, и все по одному образцу. По одному образцу изготавливают себя и люди, живущие в этих квартирах»<sup>3</sup>.

Приведенные реакции современников дают возможность предположить, что сам стиль Андреева провоцировал пародистов. То, что рассказ «Проклятие зверя» был воспринят как пародия автора на самого себя, как перепев Андреевым его же собственного раннего фельетона, наводит на следующие размышления. В самой природе андреевского творчества коренится одна из причин того, что именно он стал пародийной личностью своего времени, «легкой добычей» для пародистов и мишенью для недоброжелательной критики – подобно тому, как в поэзии на эту роль с небольшим временным промежутком претендовали Бальмонт и Игорь Северянин.

О необычайном разнообразии смыслового интонирования слова в произведениях Андреева, об отсутствии моностильного звучания, производящем «впечатление какой-то затянувшейся незрелости, невыработанности письма», об «интонационной гетерогенности», воспринимаемой многими как незрелость произведений или их

---

<sup>1</sup> Джонсон И. [Иванов И. В.]. «Проклятие зверя» // Киевские вести. 1908. 25 февр. (№ 54). С. 2.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Джемс Линч [Андреев Л. Н.]. Самая ужасная тирания – это тирания мелочей // Курьер. 1902. 5 мая (№ 123). С. 2; Джемс Линч [Андреев Л. Н.]. Мелочи жизни // Свободные мысли. 1908. СПб. 4 февр. (№ 39). С. 2.

безвкусьность, пишет Л. Силард. Интонация Андреева, замечает она, строится на «переходах от подражания к стилизации, от стилизации к явной и скрытой пародии, от пародии к внутренней полемике, от полемики к скрытому диалогу и опять к откровенно пародийному рассказу». В этом отсутствии «словесно-смысловой диктатуры монологического единого стиля и единого тона» (М. М. Бахтин) исследователь видит не стилистическую пестроту, а подчиненность определенным художественным задачам, отражающим дух переходного времени («Л. Андреев явился <...> в отношении к слову истинным сыном своего времени»)<sup>1</sup>.

Неорганичность «сцеплений» в стиле Андреева оскорбляла эстетическое чувство «староверов», к коим принадлежал Буренин – парадоксальным образом, на иных основаниях, андреевский гротеск как эстетически неполноценный был отторгаем символистами, которых поносил Буренин. Андреев оказался вне старого канона – и в то же время не попал в «мейнстрим» актуального нового искусства, в начале века прежде всего ассоциируемого с символизмом.

Спектр «возможностей» пародии в начале века чрезвычайно широк: она по-прежнему часто сближается с литературной критикой и выступает важным средством литературной полемики, но кроме того, выполняет ряд других функций – от развлекательной до предельно конструктивной, являясь и своего рода катализатором литературного процесса, и его слепком. Пародии, порожденные произведениями Л. Андреева, демонстрируют разнообразные возможности использования пародических средств и являются продолжением литературно-критического дискурса рубежа веков.

Из приведенных пародий на пьесы Андреева очевидно, что основным приемом в них служит травестия – последовательное снижение всех составляющих текста и на стилистическом, и на сюжетном уровнях. Именно эта стратегия становится основной в критических и сатирических произведениях Буренина, несмотря на жанровое разнообразие, стилистически и содержательно составляющих с его пародиями, в том числе и «Калошами на головах», некий единый текст, полный ругательств, клеветы и оскорблений. Развенчанию в сатирических произведениях Буренина подвергается не только творчество Андреева, но и последовательно сама личность «модного писателя», «писателя-модерн», аккумулирующая в себе все пороки современной «беллетристики-модерн», «поэзии-модерн». Этот образ также последовательно снижается, и на пути к своей цели критик нарушает все социокультурные табу своего времени и инициирует литературный скандал – этот сценарий был «апробирован» им еще в полемике с Н. К. Михайловским, С. Я. Надсоном и другими литераторами «доандреевского периода» его карьеры. Буренин пришел в начало века из той эпохи, когда пародия преимущественно выполняла роль критики – отсюда

---

<sup>1</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungaricae*. XX. Budapest, 1974. S. 41.

родом и его стратегия создания пародической личности «Леонид Андреев». В то время как молодые коллеги Буренина занимались «зубоскальством» и осваивали пародию как удобную форму литературного иждивенчества, он являл собой пример серьезного и последовательного наследника социально-учительной традиции, сформировавшейся в середине века, когда пародия вступила в союз с литературной критикой.

Буренин неустанно творит в своих злых пародиях второй, параллельный и литературной, и реальной действительности мир. Это мир-«перевертыш», мир, где нормой становится ее противоположность: разум заменяется безумием, красота – безобразием, нравственность – порочностью, воспитательное, просвещающее значение искусства оборачивается растлением читателя. Основная метафора этого мира – сумасшедший дом / Бедлам, населенный дураками / идиотами, которые несут чепуху / бред / чушь. В то же время, будучи сумасшедшими, они уверены в собственном здоровье и претендуют на право считаться творцами современного искусства. Андреев же становится главной персоной этого неестественного и порочного мира. Парадоксальным образом русский писатель Андреев развенчивается Бурениным и с позиций антисемитизма – как выразитель «жидовского» духа в русской литературе.

Развенчивая притязания «модерн»-поэтов, Буренин часто сопоставляет их с настоящим «гением» – Л. Толстым. Вот почему в его сатирическом и пародийном творчестве столь частотен сюжет столкновения с великим старцем Андреева и посрамления последнего. Образ «калош на головах», вызывающий ассоциации с идиомой «сесть в калошу» и служащий наглядной метафорой максимального снижения изображаемого, благодаря Буренину стал сквозным в пародийной «андреевиане».

Несмотря на однообразие в использовании пародийных приемов: снижение, прямая цитация, «умножение» пародийных масок, – буренинские опусы оказали заметное влияние на пародийный дискурс начала века. Главный прием Буренина: отождествление персонажа пародий «Леонида Андреева» и реального литератора Л. Н. Андреева, – был заимствован другими литераторами, далеко не всегда настроенными по отношению к писателю полемически. Механизм создания пародийной личности сработал: герой многочисленных опусов Буренина начал соотноситься с биографическим автором прототекста и подменять его. Массовое читательское сознание склонно было отождествлять эмпирического автора, хозяина дома в Куоккале, плодовитого и знаменитого писателя, с его творчеством. Статус «модного автора» и постоянные сообщения о личной жизни писателя в светской хронике также сыграли свою роль.

Несмотря на яростный пафос неприятия и развенчания творчества Андреева, тексты-интерпретаторы Буренина дают немало пищи для заключений о своеобразии андреевского стиля, который выглядит весьма узнаваемым в «кривом зеркале» пародий: воспроизводится характерный для

писателя ритмико-интонационный рисунок, нагнетаются повторы, стилизуется лексика.

Объективной основой для создания пародийной личности Андреева явились как личностно-психологические особенности писателя (стратегии максимальной открытости читателю – интервью, встречи, беседы, публичные чтения), так и особенности стиля – узнаваемого своей экспрессивностью, повторами, лексическими пристрастиями, гиреболизмом. Кроме того, склонность писателя разрабатывать излюбленный комплекс тем и мотивов в разных стилевых регистрах – от трагического до комического – интерпретировалась современниками как склонность к самопародии. В этом смысле выбор Бурениным «мишени» для своих нападок не был случаен.

Едва ли можно согласиться с утверждением Е. В. Целиковой о том, что пародийная личность – явление исключительно текстовое. Если опираться на мысль Тынянова о том, что пародия осуществляет себя лишь в зоне контакта с литературным объектом, а также учитывать мнения исследователей, усматривающих в пародии, помимо «первого» (текста-оригинала) и «второго» (текста-интерпретатора), некий «третий план»<sup>1</sup>, то пародическая личность предстает феноменом рецепции, одним из проявлений массового сознания. Она формируется в сотворчестве читателя одновременно и с автором, и с пародистом, а кроме того, оказывает сильнейшее воздействие на реальную личность писателя.

Как мы показали, не все рассмотренные тексты можно счесть *пародийными*, в тыняновском смысле (т.е. направленными на оригинал с полемической целью), большинство из них – *пародические*, т.е. нацеленные на создание комического эффекта, узнаваемость широким кругом читателей<sup>2</sup>. Если авторы первых выступают против не приемлемой ими эстетики андреевского рассказа, то авторы перепевов довольствуются эксплуатацией стереотипов массового сознания. Однако, независимо от этого, приведенные пародии показывают, как личность писателя делалась «магнитом» для кристаллизации вокруг нее всякого рода литературных явлений.

Проблема формирования пародийной личности «Леонид Андреев» тесно связана с другой – заявленной Тыняновым проблемой «литературной личности» (образа идеально-обобщенного автора)<sup>3</sup>. Созвучна тыняновской и мысль Б. В. Томашевского о существовании двух типов писателей – «без биографии» и «с биографией»<sup>4</sup>. Развивая ее, Е. Г. Местергази предлагает различать разные варианты «писателей с биографией» и в числе их называет пародические личности Хвостова, Шаликова: биография такого писателя творится не им самим, а другими литераторами, и в результате

---

<sup>1</sup> Новиков В. И. Книга о пародии. М.: Сов. писатель, 1989. С. 31-32.

<sup>2</sup> Тынянов Ю. Н. О пародии. С. 290.

<sup>3</sup> Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С.279.

<sup>4</sup> Томашевский Б. В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 8.

взаимодействия реальной и вымышленной биографий возникает некий целостный историко-культурный феномен<sup>1</sup>.

Кроме того, можно говорить о близости механизма порождения пародийной личности и механизма создания биографического мифа. Очевидно, что фигура Леонида Андреева стала частью литературно-эстетической мифологии эпохи, вступившей в фазу массовой культуры, и Буренин немало потрудился над сотворением мифа об Андрееве, как был он причастен и к иным мифам своего времени, в частности, «надсоновскому»<sup>2</sup>. Феномен пародийной личности Леонида Андреева – неотъемлемая часть мифологии эпохи модерна.

Наконец, следует сказать, что одиозный, узнаваемый, злой стиль Буренина тоже сделал его героем пародий и даже в некоторой степени пародийной личностью, что подтверждается многочисленными пародиями на скандально известного критика<sup>3</sup>. Парадоксальным образом наследник и пропагандист ценностей уходящего столетия, когда и была впервые апробирована «технология» по формированию пародийной личности А. Фета, Буренин во многом опережает своих современников уже в начале нового столетия: он стоит у истоков «массовой», популярной критики, умело манипулирует общественным мнением и вторгается в сферу формирования литературных репутаций.

Прибегая к пародии как к рациональному средству – орудию литературной войны, Буренин не учел ее природу: будучи «двухголосым», она демонстрирует относительность любого бытия, помогает расстаться с представлением о границах и «жестком монологизме»<sup>4</sup>, «обнаруживает незавершенность жизни, ее свободу и бесконечность, неисчерпаемость»<sup>5</sup>. Вольно или невольно в своих пародиях Буренин позволяет читателю вступить в диалог с новым искусством. Дискредитируя андреевский стиль, критик неизбежно фиксирует его особенности, позволяет современнику «освоить» его, а значит, сделать частью нового художественного языка эпохи. Настойчивое акцентирование в буренинских пародиях слова «модерн» («модерн-поэт», «модерн-драма» и пр.) говорит о том, что для него пародируемые явления плоть от плоти новой эпохи в отечественном

<sup>1</sup> Местергази Е. Г. Теоретические аспекты изучения биографии писателя (творческая судьба В. С. Печерина): дис... канд. филол. н. М., 1998.

<sup>2</sup> В рамках такого культурно-мифологического подхода фигура Буренина неоднократно являлась предметом исследований. См., например: Рейтлат А. И. Буренин и Надсон: как конструируется миф // Новое литературное обозрение. 2005. № 5 (75). С. 154-166; Весслинг Р. Смерть Надсона как гибель Пушкина // НЛЮ. 2005. № 5 (75). С. 122-153.

<sup>3</sup> Пародии на Буренина-критика писали А. Измайлов, Е. Венский – см. об этом: Крылов В. Н. Образ В. П. Буренина в пародийной литературе начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 6. Ч. 2. С. 96-98.

<sup>4</sup> Скобелев В. П. О структурно-семантических первоосновах поэтики литературного пародирования // Проблемы литературного пародирования: Межвузовский сборник науч. ст. Самара: Изд-во «Самарский университет», 1996. С. 44.

<sup>5</sup> Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Некоторые проблемы изучения литературного пародирования // Там же. С. 7.

искусстве, неприятие которых не может изменить закономерностей стилевых перемен.

По выражению Е. В. Хворостьяновой, «пародия и литературная критика не говорят об одном и том же на разных языках, они говорят на разных языках о разном»<sup>1</sup>. Если прямой диалог между критиком и читателем разрушает диалог, происходящий между автором и читателем, то «эффект кривого зеркала пародии основан на возможности настоящего диалога и с литературным объектом и с читателем»<sup>2</sup>: оказываясь вовлеченным в диалог на стороне пародиста, принимая язык пародии, распознавая жанр, читатель играет все более активную роль в литературном процессе. Буренин интуитивно выбрал самое действенное из орудий, превосходящее по силе критическую статью, однако не учел того, что читатель оказывается «вовлеченным в диалог на стороне пародиста, и эта активная роль читателя свидетельствует не о его действительном отношении к литературному объекту, а лишь о принятии языка пародии, распознавании жанра»<sup>3</sup>. Сам того не желая, Буренин своей «развенчательной» деятельностью способствовал совершенно обратному – освоению и усвоению нового художественного языка и, в итоге, «благополучному вживанию модернизма в интеллигентский обиход начала XX века»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Хворостьянова Е. В. Пародия – литературная критика: (К проблеме разграничения). С. 112.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 113.

<sup>4</sup> Кушлина О. Б. Мистики и мистификаторы // Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 40.

### Глава III. Андреев в литературном процессе рубежа XIX-XX веков: взаимосвязи и влияния

#### 3.1. «Они несоединимы, но и немыслимы один без другого»: Леонид Андреев и Максим Горький

Эпоха рубежа веков дает яркие образцы различных стратегий поведения писателя – от «учительства» в духе Л. Толстого до символистской религиозно-философской посвятительной деятельности и футуристского эпатажа. Два громких литературных имени эпохи порубежья – Леонида Андреева и Максима Горького – часто ассоциировались современниками вследствие близости и / или противоположности их литературных репутаций.

Разумеется, начать разговор следует с истории взаимоотношений Андреева и Горького.

Они уже не раз являлись объектом исследования<sup>1</sup>. «Полярными» точками зрения на эту непростую историю можно счесть высказанную К. Д. Муратовой в предисловии к изданию переписки писателей<sup>2</sup> – и авторами первой научной биографии Андреева Л. Н. Кен и Л. Э. Роговым<sup>3</sup>. Различие между этими двумя мнениями заключается не в фактологической основе: она едина для всех пишущих на тему «Горький и Андреев», обильно фундированную письмами и документами. Версии различаются акцентами в причинно-следственной связи событий: в первом случае главными причинами разлада между писателями называются причины идеологические (расхождение вследствие разных взглядов на перспективы социального развития «провозвестника революции» и «проповедника скепсиса и певца обреченности человеческих надежд»), а во втором – прежде всего психологические мотивы, осложнявшиеся идейными разногласиями по отношению к издательским проектам, к войне, и тогда взаимоотношения писателей предстают как полная внутреннего драматизма история «дружбы-вражды» двух очень разных людей.

Как полагает Л. Силард, после разрыва с Горьким Андреев довольно долго, вплоть до статьи Горького «Две души» (1915), избегал прямых публицистических выпадов против бывшего друга и полемизировал с ним «в

<sup>1</sup> *Забезжинский Г.* Горький и Андреев // Грани. Ф. а. М., 1959. № 43. С. 241-246; *Хохлов Н. Е.* У порога: Достоевский. Андреев. Горький // Грани. Ф. а. М., 1960. № 45. С. 143-167; *Ермакова М. Я.* Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев и М. Горький). Горький, 1973; *Мескин В. А.* Проблема героической личности в романах М. Горького («Мать») и Л. Андреева («Сашка Жегулев») // Горьковские традиции в советской литературе: Межвуз. сб. научн. тр. М., 1983. С. 43-53; *Михеичева Е. А.* Максим Горький и Леонид Андреев. К проблеме творческих связей // Максим Горький и XX век. Горьковские чтения 1997 года: Материалы междунар. конф. Н. Новгород, 1998. С. 215-222.

<sup>2</sup> *Муратова К. Д.* Максим Горький и Леонид Андреев (ЛН-72: 9-60). У истоков изучения темы: Десницкий В. А. М. Горький и Л. Андреев в их переписке: К истории дружбы // М. Горький: Очерки жизни и творчества. Л., 1940. С. 128-194.

<sup>3</sup> *Кен Л. Н., Рогов Л. Э.* Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб., 2010.

подтексте». Таким образом, скрытая полемика с Горьким создавала или полемическую, или пародийную основу художественной прозы Андреева: «И если в подтексте “Человека” есть полемика с “Мыслью”, в “Жизни ненужного человека” – с “Искарриотом”, в “Исповеди” – с “Саввой” и “Тьмой”, то глубинные пласты “Моих записок” хранят следы ответного отклика на “Исповедь”»<sup>1</sup>. Последняя повесть, полагает исследователь, не только «ключ ко всему творчеству» Андреева, но и «ключ» к «долгой, изменчивой истории этического спора» двух писателей<sup>2</sup>, поскольку имеет своим пародийным «психологическим объектом» именно Горького (в то время как «теоретический объект» ее – Луначарский)<sup>3</sup>. Вскрывая идейно-философскую основу этой скрытой полемики двух писателей о «неприятии мира» (пессимизме и оптимизме), продлившейся всю их жизнь, Силард усматривает в ней «продолжение спора, возникшего в эпоху Просвещения и возобновившегося в России последней трети XIX в., когда пришла вторая <...> волна русского просветительства»<sup>4</sup>. Если «концепция Горького» выражала сознание, лежащее в основе великих социальных движений и преобразований, то «концепция Андреева» свидетельствовала о «движении беспокойной мысли, которое препятствует ее догматизации, окостенению»<sup>5</sup>. В «Моих записках» и проявилась эта «память проблемы», которую следует рассматривать, заключает Силард, «не в плане похвального оптимизма и предосудительного пессимизма, а в плане столкновения двух друг друга дополняющих форм сознания, борьба которых обостряется в переходную эпоху»<sup>6</sup>.

При всем различии концепций взаимоотношения двух писателей, все они фиксируют такую составляющую их литературных репутаций, как влияние на Андреева Горького, воплощающего «новый тип писателя – литератора и революционера одновременно» (ЛН-72: 12), или «наставничество» и покровительство «старшего» по отношению к «младшему». Андреев и сам всячески акцентировал важность роли Горького в своей литературной карьере – эту роль он неоднократно подчеркивал, причем не только в пору их дружбы, но и в период охлаждения и разрыва. Примечательно, что первый сборник рассказов Андреева был посвящен не *Максиму Горькому*, а *Алексею Максимовичу Пешкову* – этим акцентирован личностный оттенок отношения к старшему товарищу.

Итак, поставим себе задачу сравнить прижизненные литературные репутации Андреева и Горького и особенности восприятия критикой их

---

<sup>1</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // *Studia Slavica Hungaricae*. XX. Budapest, 1974. S. 271.

<sup>2</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungaricae*. XX. Budapest, 1974. S. 43.

<sup>3</sup> Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» С. 278.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 300.

<sup>6</sup> Там же.

миросозерцания и поэтики, а также восстановить те контексты, в которых происходило сближение двух этих имен.

Одним из первых литературоведов, обратившихся к осмыслению литературной репутации «раннего» Горького, был Б. М. Эйхенбаум – в статье «Писательский облик М. Горького» (1927)<sup>1</sup>. Характеризуя литературную ситуацию, вызвавшую к жизни феномен Горького: «массовизацию», «беллетризацию», расслоение литературы в соответствии с дифференциацией читательской аудитории, – Эйхенбаум усматривает в успехе Горького сначала ошеломивший новизной социальный жест (умение сделать из своей жизни легенду), а затем – сознательное конструирование литературного имиджа в русле традиционного учительства («быть писателем “с судьбой” учиться было не у кого, кроме Толстого»<sup>2</sup>).

Несмотря на то, что писатели дебютировали в печати в один и тот же, 1892 год: Андреев с рассказом «В холоде и золоте» в петербургском журнале «Звезда», а Горький – в тифлисском «Кавказе» с рассказом «Макар Чудра», – Горький к концу 90-х успел сделать громкую литературную карьеру и ко времени публикации андреевского рассказа «Баргамот и Гараська» уже имел репутацию «модного автора».

Стремительность успеха Горького удивляла многих современников: «...с Толстым-художником никогда так не носились. Преклонение перед Горьким и восхищение им дошло до пределов, близких к умопомешательству. В поклонении этом много общего с болезненными, самовнушенными восторгами, которые собирают у подножия сценических подмостков или концертной эстрады психопаток и психопатов, ревущих и выбивающих ладонями хвалу как высокому таланту Шаляпина, так равно и низменному кривляню г-жи Вяльцевой»<sup>3</sup>. Один из фельетонов Андреева посвящен нашумевшему случаю в театре: зрители, пришедшие на чеховскую «Чайку», в антракте проявили повышенный интерес к оказавшемуся на представлении Горькому, чем вызвали его недовольство и упреки<sup>4</sup>. «Звездность» статуса Горького ко времени знакомства его с Андреевым на долгие годы придала их отношениям оттенок «старший и младший». Однако пройдет несколько лет, и карточки Андреева будут выставляться в витринах магазинов рядом с карточками Горького<sup>5</sup>, а гонорары будут сопоставимы с горьковскими.

---

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. М. Писательский облик М. Горького // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 437-442.

<sup>2</sup> Там же. С. 440.

<sup>3</sup> Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества // Русский вестник. 1904. № 1. С. 135.

<sup>4</sup> Джемс Линч. [Андреев Л. Н.]. Впечатления <15 ноября 1900 г.> (ПСС: 13; 423-425).

<sup>5</sup> Автор брошюры об Андрееве иронически пишет о фотографиях писателя «под Горького» (в меховой шапке), давшим повод одному газетчику воскликнуть: «Что за славная бекеша у Леонида Андреева!» (Доброхотов А. П. Карьера Леонида Андреева

«Миф» об определяющей роли Горького в судьбе Андреева (поддержанный им самим) опровергается В. Н. Чуваковым<sup>1</sup>: цифрами продаж первого сборника андреевского рассказа исследователь доказывает, что не Горький, а Михайловский своей статьей с похвалой начинающему автору привлек к нему внимание читателей. Однако в становлении взаимоотношений двух писателей действительно сыграл важную роль рассказ «Баргамот и Гараська», после которого Горький написал письмо Андрееву и стало возможным их знакомство, переросшее в дружбу.

В первой главе мы уже останавливались на семиотичности костюма русского писателя на рубеже веков. Манера раннего Андреева одеваться как простой мещанин (рубашка навыпуск, зимой – что-то вроде бекеша и русская шапка) явно была навеяна горьковским имиджем простолудина (позже, после расхождения с Горьким, Андреев «переоденется»). Впрочем, в таком образе сквозила и отсылка к их великому современнику и жизнетворцу Толстому. О том, что подобная стратегия создания своего публичного образа если не была сознательной, то являлась предметом рефлексии Андреева, свидетельствуют его рассуждения в «Мелочах жизни»: «...Вспомните, сколько огненных слов было выброшено по поводу блузы Толстого, блузы Горького. С каких оригинальных точек зрения блузы эти печатью ни рассматривались – и с точки зрения их покрова <...>, и с точки зрения соответствия блузы с их произведениями, и с точки зрения философской, исторической, экономической. Целая литература о двух блузах...» (ЛН-72: 474). Сближая имена Толстого и подражающих ему Андреева и Горького, тему «блузы» продолжит В. Буренин в басне «Леонид Андреев и блуза»:

Андреев Леонид,  
Надевши блузу из холста простого,  
Весьма надменный принял вид  
И говорит:  
«Я в блузе, я похож на Льва Толстого!..  
Но некто, облаченный в модный фрак,  
Ему промолвил правды слово:  
«Нет, это, милый друг, не так!  
Какие бы ни надевал ты блузы,  
Все ж мысли у тебя кургузы,  
И от Толстого ты отличен тем,  
Что тот «Войну и мир» дал людям,  
А ты... ты пишешь «Анатем».

Мораль сей басни разьяснять не будем:  
Не надо трогать щекотливых тем;  
Притом все Леониды и Максимы

---

(Этюд о популярности, арлекинах и толпе). М., 1909. С. 8). Были в ходу и открытки с изображением виллы Горького и «замка» Андреева.

<sup>1</sup> Подробнее об этом – в предыдущей главе.

В своей надменности тупой невыносимы:  
Таланта и ума у них на медный грош,  
Претензий – на миллионы;  
Какие им ни приводи резоны –  
Их не проймешь!<sup>1</sup>

Попытки объяснить феноменальную популярность Горького – общее место в ранних критических отзывах о нем. Некоторые критики замечают, что такая ошеломительная популярность не могла не привести к негативным последствиям для писателя, да и сам по себе столь «скороспелый» успех крайне подозрителен, ибо «истинный талант обыкновенно открывается не столь стремительно. Слишком неожиданная слава выпадает на долю не самых тонких художников»<sup>2</sup>.

Размышляя над «случаем Горького», критики зачастую фиксируют внимание не на славе его, а именно на моде, которая быстротечна и естественным образом проходит. В статье «Конец Горького» Д. Философов пишет: «Успех у Горького был совершенно особенный. Такого раболепного преклонения, такой сумасшедшей моды, такой безмерной лести не видали ни Толстой, ни Чехов. Горький был герой дня, “любимец публики”, нечто вроде модного оперного певца, который в течение коротких лет кружит голову своим поклонникам и затем, потеряв голос, сходит со сцены, погружается в забвение»<sup>3</sup>. Когда чуть позже статус «звезды», «модного писателя» приобретет Андреев, Мережковский сравнит его с младенцем, заласканным обезьяной. Потеря популярности, неизбежная для «жертвы моды», болезненно воспринимается Андреевым и становится причиной мучительной рефлексии.

О пагубности поклонения писателю пишет З. Гиппиус: «Его [Горького – Г. Б.] сделали идиолом: неудивительно, что свергли: главное свойство идолов быть непременно повергаемыми. В отличие от бога – поверженный идол уже не идол, а просто ничто, или хуже, чем ничто»<sup>4</sup>. Андреев же, констатирует критик, «следующий идол», который «уже пошатывается». И в самом деле, ему будет адресовано множество упреков в «сверхпопулярности», «скороспелости славы», «погоней за любовью читателя» – ничуть не меньше, чем раннему Горькому. На протяжении следующего десятилетия не раз будет проскальзывать сравнение Андреева с «исписавшимся» Горьким<sup>5</sup> или наоборот<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Буренин В. П. Леонид Андреев и блуза // Буренин В. П. Собр. соч.: Т. 4. 1916. С. 224-225.

<sup>2</sup> Меньшиков М. Красивый цинизм // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 181.

<sup>3</sup> Философов Д. В. Конец Горького // Русская мысль. 1907. № 4. С. 122.

<sup>4</sup> Крайний А. [Гиппиус З. Н.]. Разочарования и предчувствия (1910 год) // Русская мысль. 1910. Кн. 12. Отд. 2. С. 176.

<sup>5</sup> Смирнов И. [Брюсов В. Я.]. Сборники товарищества «Знание» за 1904 г. Кн. IV и V. СПб. 1905 // Весы. 1905. № 4. С. 48.

В дальнейшей перспективе литературные репутации двух писателей сложатся по-разному. Хотя разговор о «позднем Горьком» не входит в наши задачи<sup>2</sup>, отметим, что, вопреки мнению Философова, объявившего «конец Горького», «социализм» не погубит его, а обеспечит и прижизненную, и посмертную славу бесспорного классика и основоположника социалистического реализма. Соперничавший с ним славой Андреев на долгие годы будет «изъят» из круга чтения.

Вернемся к первому десятилетию XX века. Сравнивая Горького и Андреева, многие современники полагали, что популярность последнего не заслужена им. Так, автор статьи с примечательным названием «“Трагедия” модного писателя» пишет: «Есть ... в поведении ... г. Леонида Андреева что-то такое, что действует раздражающим, что ли, образом, – к чему русская публика не привыкла, что как-то совершенно не вяжется с установившимся традиционным типом русского писателя: Леонид Андреев *вынес себя на улицу*. Когда-то М. Горький больно ударил по протягивающимся к нему рукам “улицы” и с хорошим таким гневом воскликнул: “что, – я балерина, что ли?!”»<sup>3</sup>. Как ясно дальше из статьи, раздражение вызывала публичность жизни Андреева как литератора и хозяина дома в Финляндии.

Еще один обертон литературной репутации обоих – упреки в многописании и, как следствие, неровности художественных достоинств их произведений. Впрочем, этот упрек со стороны критиков в адрес современных литераторов-профессионалов начала века касался не только Андреева и Горького.

Какие факторы обеспечили феноменальную популярность двух писателей-современников? Очевидно, что в случае с Горьким это прежде всего его биография-легенда. Как считает М. Меньшиков, Горький «лет двенадцать назад был бы невозможен» – теперь же в любви к нему «совпали» и еще не сошедшие со сцены народники, и народившиеся марксисты<sup>4</sup>.

Андреев такой легенды не имел, и его орловское происхождение упоминается только в негативных откликах о нем, преимущественно символистов, как обоснование «некультурности» андреевского творчества. Тем не менее, учитывая некоторые конкретные, «нелегendarные» обстоятельства воспитания и окружения, сформировавшие обоих писателей, между ними можно наметить гораздо больше сходства: мещански-провинциальная среда, достаточно бессистемный круг чтения (оба, как свидетельствуют их автобиографические заметки, в детстве и отрочестве

---

<sup>1</sup> Цулукидзе М. Литературные заметки: «Анатэма» Л. Андреева // Закавказье. 1909. 19 нояб. (№ 232). С. 3.

<sup>2</sup> О литературной репутации Горького 1920-х годов см.: Примочкина Н. Н. Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х годов. М., 1996.

<sup>3</sup> Садко [Блюм В. И.]. «Трагедия» модного писателя // Нижегородский листок. 1909. 4 окт. (№ 271). С. 3.

<sup>4</sup> Меньшиков М. Красивый цинизм // Критические статьи о произведениях Максима Горького. С. 184.

были запойными читателями, в том числе книг приключенческих и даже лубочных).

Андреева, как и Горького, ассоциировали с его героями<sup>1</sup>, и если Горький часто представал в восприятии современников как босяк, то Андреев – как «бывший гимназист» (В. Брюсов) и «пророк гимназичества» (З. Гиппиус). Именно такой неоправданный перенос характеристик героя на лицо реального автора совершает Гиппиус, отмечая «поразительную глупость» андреевских героев и очевидным образом отождествляя их с самим писателем в контексте сопоставления с Горьким<sup>2</sup>. Гиппиус прямо пишет об отсутствии у Андреева «хоть какой-нибудь прикосновенности к истории человеческой культуры, хоть малейшей работы ума, хоть тени философии»<sup>3</sup>.

Интересно, что Андреев не только был обладателем аттестата о гимназическом образовании, но и закончил университет. Тем не менее, его, сына орловского землемера, часто упрекали в недостатке культуры – и никогда Горького, мещанина по происхождению и самоучку. В нежелании учиться и «читать по теме», в досадных фактических ошибках, связанных с незнанием источников, эпохи и общеизвестных фактов, упрекает Андреева и сам Горький.

Заметим, что сам Андреев вполне разделял общую веру в «босяцкую» легенду Горького-писателя, органически связанного с народом, о чем он пишет от имени Джемса Линча: «...То-то хороши наши теперешние писатели. Сидят, как сверчки по запечкам, всякие удовольствия от жизни получают и от имени всех своих интеллигентных сородичей горько жалуются на неудовлетворенность. И тут же сбоку, за стеной от них течет настоящая страдальческая жизнь народа, а что мы знаем о ней? Разве только от избытка талантности обрядит писатель своего героя в лохмотья, – так ведь это декорация, бутафория, черт в ступе. Спасибо Максиму Горькому: пришел он со дна жизни и хоть кое-какие свежие вести принес оттуда на своей широкой груди вольнолюбивого босяка – а то совсем задохнуться бы можно от изображения все одной и той же интеллигентной души в лохмотьях...» (ЛН-72: 483). В этой цитате примечательно, что Джемс Линч-Андреев, как и многие его современники, не фиксирует различие между «народом» и «босячеством».

Впрочем, зачастую «босячество» понималось современниками расширительно – как не столько социальный, сколько психологический или социально-экономический феномен, вроде «маргинала» (или «чандала», как пишет Н. К. Михайловский), – и тогда оба писателя выступали как

<sup>1</sup> См., например мнение Оболенского, который фиксирует желание современников отождествлять горьковского героя с автором: «Так и было с Фомой Гордеевым, и так, смею думать, чувствует сам автор» (*Оболенский Л. Е. Максим Горький и идеи его новых героев // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 236*).

<sup>2</sup> *Крайний А. [Гиппиус З. Н.]. Разочарования и предчувствия (1910 год) // Русская мысль. 1910. Кн. 12. Отд. 2. С. 177.*

<sup>3</sup> Там же.

представители «босяческого направления» текущей беллетристики. В анонимной пародии на андреевскую «Бездну», помещенной в издании Родэ, мы видим именно такую интерпретацию «босячества»<sup>1</sup>. В то же время по некоторым критическим реакциям на произведения писателей видно, что «босячество» их героев иногда понималось как страсть к патологическим случаям, «безднам», а «босяческое направление» – как стремление изображать темные стороны души. В этом смысле оба писателя воспринимались в русле натурализма. Так, карикатура под названием «Где вдохновляются наши писатели?» изображает Андреева и Горького сидящими на мусорной куче, в то время как Толстой «вдохновляется» на природе, верхом на лошади, а Чехов – на морских просторах, над которыми он реет на чайке<sup>2</sup>.

Одна из неперенных составляющих литературной репутации Горького – его беспримерная преданность культуре. Эта сторона его личности и литературной деятельности фиксируется и многочисленными мемуаристами, и критиками. Однако не все видят в этой особенности положительное. Так, М. Меньшиков считает, что творчество Горького, с одной стороны, отражает пройденную им школу жизни и потому имеет народный характер, а с другой стороны, имеет ярко выраженный «книжный характер», ибо «книжность» присуща всем вышедшим из народа. «Книжность» эта, полагает критик, обезличивает талант, и если все положительные черты таланта Горького проистекают из его кровной связи с народом, то все отрицательные (в частности, лжеромантизм) – от «книжности»<sup>3</sup>.

Андреева же часто упрекали не только в «некультурности», но и в отсутствии «школы жизни» – о недостатке притока впечатлений в жизнь владельца дома на Черной речке пишут и А. Измайлов, и К. Чуковский. В самом деле, поездки Андреева за границу всегда были частными и недолгими, путешествия по России тоже были крайне немногочисленными – он не был жаден до внешних впечатлений и перемещений. В то же время после посещения Капри в 1913 году Андреев в письмах удивляется герметичности жизни Горького в Италии и тому, что тот за многие годы так и не выучил итальянского языка.

Письма Андреева и Горького, интервью и литературно-критические статьи позволяют восстановить основные этапы их взаимоотношений в связи со становлением литературных репутаций двух писателей.

В письме К. П. Пятницкому Андреев настоятельно просит передать переводчику его произведений на немецкий язык А. Шольцу, чтобы тот упомянул «о влиянии Горького – не литературном, а влиянии *рыцаря духа* на

---

<sup>1</sup> Об этом см. во второй главе.

<sup>2</sup> Библ 2а. С. 23.

<sup>3</sup> Меньшиков М. Красивый цинизм // Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901. С. 206.

колеблющегося и нерешительного любителя этого самого духа» (ЛН-72: 494). Уже в это время, впрочем, Андреев видит в Горьком, скорее, не романтика, а проповедника (замечая по поводу пьесы «На дне», что ее автор «из романтика <...> словно превратился в философа» (ЛН-72: 496)), но само содержание проповедничества еще не стало предметом разногласий двух друзей. В следующем году в письме Андреева к В. Ф. Боцяновскому звучат настоящие дифирамбы в адрес Горького: «...Огромное влияние на мою судьбу оказал Горький. Он научил меня строгому отношению к работе и помог отыскать самого себя. Его благородная, почти нечеловеческая личность дала мне больше, чем все книги, которые я прочел, все люди, которых я знал. Я в жизнь поверил, узнавши Горького...» (ЛН-72: 502). Характеристика «почти нечеловеческая личность» звучит здесь как похвала, но в контексте всей истории взаимоотношений она может быть осмыслена совершенно противоположным образом.

В 1907 году между Андреевым и Горьким возникли серьезные разногласия, обнаружившие различие в их эстетических ориентациях и восприятии современного литературного процесса. Разногласия касались дальнейшей издательской политики «Знания», и после разрыва с ним Андреев перешел в издательство «Шиповник», где стал одним из редакторов.

В этом же году Андреев похоронил жену и вступил в период личного кризиса, который, тем не менее, стал для него в творческом отношении весьма продуктивным. Однако именно в это время, когда он особенно нуждался в дружеском участии, отношения с другом стали меняться, что наложило отпечаток на отзывы Андреева о Горьком: «от жизни, простой жизни с ее болями он так же далек, как картинная галерея какая-нибудь» (ЛН-72: 521); «сузился он сильно, и путаница у него в мозгах изрядная» (ЛН-72: 522); «Горький – тот, как хорошая книга с заранее определенным содержанием или картинная галерея. За сверх- или поверх-человеческим просто человеческое от него ускользает... . От этого <...> он иногда бывает ниже человека – и как раз в те минуты, когда думает, что выше» (ЛН-72: 523).

В следующем, 1908 году, в беседе с П. М. Пильским Андреев, признавая авторитет и достоинства Горького, уже несколько иначе определяет степень его влияния на себя: «Ведь мы с ним разных, в сущности, и литературных манер, и эстетических мирозерцаний. Некоторое влияние на меня он имел и мог иметь» (ЛН-72: 528).

С этого же времени восторженные отзывы Горького об Андрееве также сменяются на противоположные: «жалкий», «больной», «он весь – во власти животного и вот почему тоскует о звере», «он – чужой» (ЛН-72: 430); «человек, который употребляет дар свой и силы свои для того, чтобы спекулировать на глупости и пошлости публики для ради завоевания вящей популярности» (ЛН-72: 439). Начиная с этого времени все, что выходит из-под пера Андреева, Горький «бракует»: он не приемлет ни «Тьмы» (1907), ни «Рассказа о семи повешенных» (1908), ни «Моих записок» (1908), ни

последующих произведений писателя, в которых наиболее определенно выразилось своеобразие андреевского творчества. В отзывах Горького об отдельных произведениях Андреева рассеяны такие оценочные суждения, как «андреевские устрашения», «перелеонидить» в пессимизме, «уличный писатель», «лишен общественного инстинкта». Метафизические поиски бывшего друга вызывают неприятие Горького и даже опасение, что тот «кончит признанием бога» (ЛН-72: 438).

Интересно, что в это же время в некоторых полуофициальных беседах, например, с критиком А. Измайловым, работающим над книгой о современной литературе, оба продолжают «транслировать» взаимное признание. Так, Андреев заявляет: «...Имел ли кто-нибудь из больших наших писателей сильное влияние на меня как на писателя? Единственным в этом смысле был Горький» (ЛН-72: 532). Горький, в свою очередь, констатирует: «по-моему, Андреев – самый сейчас интересный по выбору тем, по своим писательским настроениям беллетрист...» (ЛН-72: 437).

В 1913 году Андреев пытается примириться с Горьким и даже посещает его на Капри, однако вскоре приходит к выводу о невозможности восстановить прежние отношения. О безрезультатности этого шага со стороны Андреева свидетельствует письмо, в котором он пишет о «страшном виде» Горького, о его «сухом и непрерывном» «учительстве» (ЛН-72: 537). В этом же году в «письме-исповеди» к А. В. Амфитеатрову, формулируя свое эстетическое кредо, Андреев выступает против «догматического реализма», который как раз и олицетворяет для него Горький: «Величайший романтик, огромный <...> талант, первый, быть может, во всей литературе *рыцарь пролетариата* – он вверх и вниз катает Сизифов камень реализма, свой чудесный и вещий сон о пролетариате мучительно распяливает на четырех правилах арифметики» (ЛН-72: 542).

В это же время Андреев и Горький оказываются оппонентами в споре о месте Достоевского в русской литературе (ее «злого гения», по мнению Горького) и о правомерности постановок «Бесов» на сцене (Андреев активно «за»). В 1917 году Андреев на страницах «Русской воли» в рубрике «Литературный дневник», припоминая «Заметки о мещанстве» Горького (по логике Горького *мещанами* выступали и Толстой, и Достоевский), констатирует: «Горький кончил тем, что установил одноглазие как догмат» (ЛН-72: 484). Именно к этому времени в отзывах писателей друг о друге возникают слова «андреевщина» и «горьковщина»: каждый из бывших друзей становится для другого воплощением неких неприемлемых стратегий и в личном плане, и в мировоззренческом, и в эстетическом.

Начиная с 1901 года, когда вышел первый сборник Андреева, критики стараются «записать» его в последователи того или иного «живого классика» – Толстого, Чехова или Горького. Сравнение с последним чаще всего

обнаруживает или общую «ненадежность» «декадентствующих» авторов<sup>1</sup>, или внешнее, на уровне оборотов речи, сходство, при общей принадлежности Андреева к «чеховской школе»<sup>2</sup>, или разные степени самостоятельности молодого автора, при бесспорном влиянии на него Горького.

Много способствовало «разведению» имен Андреева и Горького как «испорченного декадента» и «гуманиста, пробуждающего добрые чувства», открытое письмо С. А. Толстой в «Новом времени». В нем графиня противопоставила «безнравственному» Андрееву Горького, у которого тоже есть «много цинизма и наготы», но ощущается скорбь за падших<sup>3</sup>. На протяжении большого периода времени именно это мнение гр. Толстой о двух писателях определило оценочный подход к ним. В свете такого взгляда Горький часто выступает хранителем нравственности («видел порок воочию и сохранил любовь к добру»), в противовес Андрееву, воплощению порока («писатель-неудачник», мстящий «русскому слову в форме любовных разрисовок порока, пьянства, разврата и преступления»<sup>4</sup>), «ушкуйнику прессы»<sup>5</sup>.

Мнение гр. Толстой определило тон различных заключений по поводу Андреева и Горького в контексте критической рецепции «Бездны». Автор «Критических заметок» в «Ревельских известиях», характеризуя рассказ как «безобразие», выводит генезис Андреева и Горького от «певца пессимизма» Чехова<sup>6</sup>. А. Е. Редько, размышляя о «Бездне», называет Горького и Андреева любимыми писателями современной читательской аудитории и задается вопросом: кто из них все-таки ближе читателю?<sup>7</sup> Весьма настойчиво проводятся параллели между «Бездной» и произведениями Горького: «троих» из рассказа Андреева называют не иначе, как «горьковскими босяками»<sup>8</sup>, «горьковскими сверхчеловеками»<sup>1</sup>. Так, безымянный рецензент

---

<sup>1</sup> *Протопопов М.* Молодые всходы. Леонид Андреев. Рассказы. СПб. 1901. Алексей Мошин. Штрихи и настроения. М. 1901. Л. Мельшин. Пасынки жизни. Рассказы. СПб., 1901 // *Русская мысль*. 1902. Март. Отд. 2. С. 187 (критик оговаривает, что Горький «молодцеватее» Андреева); *Н.С. [Соколов Н. В.]*. Современные кумиры // *Антиквар: Библиогр. листок*. СПб., 1902. № 7. Окт. С. 212-216.

<sup>2</sup> *Славинский М.* Критические беседы. V. Новое дарование // *Приднепровский край*. 1902. 9 февр. (№ 1452). С. 2.

<sup>3</sup> *Толстая С. А.* Письмо в редакцию // *Новое время*. 1903. 7 февр. (№ 9673). С. 4.

<sup>4</sup> *Сумцов Н. Ф.* По поводу письма графини С. А. Толстой // *Южный край*. 1903. 11 февр. (№ 7641). С. 3.

<sup>5</sup> *Реутовский Н.* Ушкуйники прессы: (Письмо в редакцию) // *Крымский курьер*. 1903. 23 марта (№ 77). С. 3; 25 марта (№ 79). С. 3.

<sup>6</sup> ++++. А. Чехов, М. Горький и Л. Андреев // *Ревельские известия*. 1903. 21 февр. (№ 43). С. 1.

<sup>7</sup> *Редько А.* Диссонансы настроений: Несколько литературных наблюдений // *Русское богатство*. 1904. № 10. Отд. 2. С. 18.

<sup>8</sup> *Денисюк Н. Ф.* Смута общественной совести: По поводу произведений Леонида Андреева, полемики нашей печати и рассказа «Бездна». М., 1904.

противопоставляет творчество двух писателей: Горький, по его мнению, «полон глубокой веры в идеализм человека», на его произведениях «лежит печать светлого подъема духа», а «Андреев, наоборот, кажется, всю задачу своего творчества видит в указании человеку на его зоологическое происхождение, на его грязную животность, и для этого он создает ряд весьма искусственных комбинаций и порой, как, например, в рассказе “Бездна”, просто клеветает на человека...»<sup>2</sup>. Для другого критика очевидно, что при чтении «Бездны», как и при чтении произведений Горького, охватывает «скорбь и ужас за падшее достоинство человека»<sup>3</sup>. В противоположность таким писателям, как Арцыбашев и Кузмин, замечает он, изображая «грязь нашей жизни», «оба этих художника подходят к этим явлениям как целомудренно-чистые люди»<sup>4</sup>. Еще один критик, рассуждая о «нищестеанстве» и «декадентстве» горьковского направления в литературе, утверждает: «Венцом этого союза “босячества” с “декадентством” мы считаем писательство Леонида Андреева, в наиболее характерных произведениях которого (“Бездна”, “В тумане”) дано так много ярких, босяцких красок и еще больше чисто декадентской грязи и тумана»<sup>5</sup>.

В 1903 году появляются книги, посвященные Горькому и Андрееву. Брошюра П. Александрова «Максим Горький и Леонид Андреев: Их жизнь и произведения»<sup>6</sup> примечательна как первое сведение двух имен под одной обложкой и попытка соединить разговор о специфике творчества двух популярных писателей в первую очередь с их биографией, о чем и заявлено в заглавии. Книга компилятивна и вряд ли может считаться критической параллелью: автор не сопоставляет героев своей книги, а попросту почти равномерно распределяет свое внимание между ними (впрочем, Андрееву все же достается на 10 страниц больше). Структура в обеих частях сходная: сначала помещен биографический очерк, а затем обзор творчества с обильными ссылками на критиков. Очерк о Горьком начинается с фиксации его «колоссального, небывалого успеха» и ссылки на Н. Михайловского, который первым отметил нечто необычное в стремительности такой популярности и связал ее отнюдь не только с талантом писателя. Объяснение феномена Горького автор брошюры находит в том, что тот открыл в литературе «новую область» и новых героев – «бывших людей», «беспокойных людей», причем вызвал в читателе скорбь за этих «упавших»,

---

<sup>1</sup> Денисюк Н. Ф. Смута общественной совести: По поводу произведений Леонида Андреева, полемики нашей печати и рассказа «Бездна». М., 1904.

<sup>2</sup> [Б. п.]. К характеристике М. Горького и Л. Андреева // Асхабад. 1903. 31 янв. (№ 31). С. 3.

<sup>3</sup> Барсег. Признаки времени: Современный эротоман // Баку. 1908. 17 мая (№ 72). С. 3.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Покровский А. И. Современное декадентство перед судом вековых идеалов // Русский вестник. 1904. № 6. С. 556.

<sup>6</sup> Александров П. Максим Горький и Леонид Андреев: Их жизнь и произведения. Рига, 1903.

протест против такого положения дел. Как видим, фиксируется прежде всего социальная новизна материала, с которым вошел в литературу Горький.

«Яркий талант» Андреева Александров тоже усматривает не в художественности, а в тематическом своеобразии творчества писателя, который «предпочитает обрабатывать сюжеты странные, необычные и в особенности любит останавливаться на той области человеческих чувствований, которую можно было бы назвать “психологию ужаса”»<sup>1</sup>. Среди приводимых автором книги цитат о писателе много связанных с полемикой вокруг «Бездны», а также таких, которые фиксируют своеобразие психологизма и «искусственность» замыслов многих андреевских произведений. Собственный же вывод автора книги фиксирует не художественные особенности творчества Андреева, а его экзистенциальный посыл: «Суть рассказов г. Андреева заключается в ужасе перед одиночеством современного человека»<sup>2</sup>.

Автор другой брошюры, Ан. Богомолец, сближает два имени в контексте разговора о современном человеке. Анализируя пьесу Горького «На дне» (1902) и рассказ Андреева «Мысль» (1902) как явления «новых течений в области русской мысли», автор поясняет, что «разгадку успеха разбираемых произведений нужно искать не в художественных их достоинствах, а в тех идеях и настроениях, которые в них отражены и которые крайне характерны для переходного, полного жизни и движения исторического момента»<sup>3</sup>. Главную заслугу двух писателей критик определяет как «созидание нового понимания жизни»<sup>4</sup>, взятые же им произведения демонстрируют, по его мнению, новую идеологию – «религию личности» и гипертрофию в современном человеке мысли, пришедшей в разлад с чувством и разрушившей целостность бытия.

Инерция сравнения Андреева с Горьким продолжает ощущаться на протяжении последующих пяти лет, причем вовсе не обязательно в критическом анализе сводятся произведения одной жанровой природы: пьеса «На дне» сопоставляется, помимо «Мысли», еще и с рассказом Андреева «В подвале» (1901)<sup>5</sup>, его «Красный смех» (1904) – с горьковскими «Дачниками» (1904)<sup>6</sup>, рассказ Андреева «Тьма» (1907) – с «Детьми солнца» (1905)<sup>7</sup>, «Рассказ о семи повешенных» (1907) – с «Исповедью» (1908)<sup>8</sup>, «Царь-Голод»

---

<sup>1</sup> Там же. С. 28-29.

<sup>2</sup> Там же. С. 55.

<sup>3</sup> *Богомолец Ан.* К характеристике новых течений в области русской мысли: М. Горький и его «На дне»; «Мысль» Л. Андреева. Два критических очерка. Одесса, 1903. С. I.

<sup>4</sup> Там же. С. II.

<sup>5</sup> *Соколов П. А.* Две ночлежки («На дне» Горького и «В подвале» – Л. Андреева // Приднепровский край. 1903. 28 марта (№ 1773). С. 2; 4 апр. (№ 1780). С. 2-3.

<sup>6</sup> *Редько А. Е.* Максим Горький о виноватых и Л. Андреев о неповинных // Русское богатство. 1905. № 2. Отд. 2. С. 47-61.

<sup>7</sup> *И-в Н.* «Тьма»: Рассказ Л. Андреева // Тульская молва. 1907. 8 дек. (№ 59). С. 2.

<sup>8</sup> *Гриневиц.* Без веры: (Из современных настроений) // Волжское слово. 1908. 9 июля (№ 146). С. 2.

(1908) Андреева воспринимается как «сценическая переделка злосчастных социальных романов Горького, приправленных неудачным символизмом, сбивающимся на аллегория»<sup>1</sup>.

Сближения предпринимаются на самых различных основаниях – сходстве темы, идеи, степени художественности, общности настроения, даже просто факте популярности авторов. Иногда два имени звучат как реализация авторского тезиса или парадокса – так, А. Редько выбирает для своего разговора «Дачники» и «Красный смех», руководствуясь следующей мыслью: «Если М. Горький избрал своей темой вопрос о виноватых перед жизнью, то у Л. Андреева – тема как раз обратная: его герои – те, перед которыми сама жизнь виновата...»<sup>2</sup>. Неоднократно предметом сопоставления становится концепция человека в поэме Горького «Человек» (1903) и повести Андреева «Жизнь Василия Фивейского», причем представители символистской критики последнюю оценивают как произведение более значительное, чем горьковское, возвышающееся до символизма и поднимающее «вопрос о Боге»<sup>3</sup>. Превосходство Андреева над Горьким в разработке сходной темы подчеркивает А. Измайлов, сопоставляя пьесы «Дети солнца» Горького и «К звездам» Андреева: при «равенстве художественных сил», полагает критик, Андреев, «писатель-интеллигент», «вышел победителем из той дилеммы, которая повалила Горького»<sup>4</sup>.

Зачастую андреевские образы возводятся к горьковским: в некоторых реакциях современников – Д. Философова, З. Гиппиус – рассказ «Проклятие зверя» был расценен как отголосок «зарубежных памфлетов» Горького (очерки «Город желтого дьявола» (1906), «Прекрасная Франция» (1906)<sup>5</sup>). Обнаруживается типологическое родство героев двух писателей в разработке характеров: героиня рассказа «Тьма» воспринимается в контексте «философско-романтического репертуара Максима Горького»<sup>6</sup>, а герои

---

<sup>1</sup> *Инбер Н.* В литературном тумане // Одесские новости. 1909. 6 янв. (№ 7709). С. 3.

<sup>2</sup> *Редько А. Е.* Максим Горький о виноватых и Л. Андреев о неповинных. С. 54.

<sup>3</sup> *Пант-ов М. [Пантюхов М. И.]*. Сборник товарищества «Знание» за 1903 г., кн. 1. // Весы. 1904. № 5. С. 52-53; *Чулков Г.* Литературная хроника: Сборник товарищества «Знание» за 1903 год, книга 1, СПб., 1904 // Русский вестник. 1904. № 6. С. 788-812.

<sup>4</sup> *Измайлов А.* Литературный календарь // Биржевые ведомости. 1906. 9 июня (№ 9332). Утр. вып. С. 5.

<sup>5</sup> *Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]*. Репа: Литературно-художественные альманахи к-ва «Шиповник», книга третья. СПб.; «Земля». Сборник 1-й, Московское к-во. «Факелы», книга третья. СПб.; «Новое слово». Товарищеские сборники, книга вторая. Москва // Весы. 1908. № 2. С. 73; *Философов Д. В.* Без стиля // Московский еженедельник. 1908. № 12. (18 февр.). С. 36-48. Мысль эта уже в 60-е годы XX века была поддержана К. Д. Муратовой (*Муратова К. Д.* Максим Горький и Леонид Андреев // ЛН-72. С. 29).

<sup>6</sup> *М. Г. [Гершензон М. О.]*. Литературное обозрение. III. Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. III. С.-Петербург. 1908. 305 с. // Вестник Европы. 1908. Кн. 1 (янв.). С. 374-376.

«Дней нашей жизни» (1908) – как «горьковские босяки в студенческих тужурках»<sup>1</sup>.

Наконец, имена Горького и Андреева сводятся и в юмористическом дискурсе: на страницах «Петербургского листка» Андреев представлен как «Горький № 2», и в юмористическом духе обыгрывается как «знаменитость» Андреева, так и его «подражательство Горькому»:

Андреев я тоже<sup>2</sup>,  
Но я – Леонид.  
Я лезу из кожи  
И стал знаменит.  
Хотя не годится  
Мне хвастаться сим,  
Но мною гордится  
Сам Горький Максим.  
Талант мой бесценен,  
Яснее он дня...  
Во всю сам Буренин  
Разносит меня!<sup>3</sup>

В юмористике активно разрабатывается тема подражания Андреева Горькому. Так, в шарже Кока (Н. И. Фидели) «Подмаксимовики» (1903) одним из «грибов»-«подмаксимовиков» предстает, рядом с Буниным и Скитальцем, Андреев (ЛН-72: 199), и он же изображен тенью Горького в шарже Ре-ми (Н. В. Ремизова) (ЛН-72: 211).

После 1908 года традиция сопоставления произведений Андреева и Горького сходит на нет. Очевидным образом два имени больше не ассоциируются у критиков и читателей и Андреев начинает восприниматься как самобытный писатель, чье творчество не нуждается в обосновании традициями и влияниями.

Остановимся на тех интерпретациях творчества Горького и Андреева, авторы которых пытаются концептуально осмыслить место двух писателей в современном литературном процессе и сопоставить дух и своеобразие их творчества в целом. В этом отношении особенно примечательны работы А. Амфитеатрова, который по поводу постоянного сближения двух имен вспоминает моду на статуэтки для камина «Эльзас и Лотарингия», – а еще ему вспоминаются гипсовые фигурки Шиллера и Гете с лотков бродячих торговцев. И эту шуточную параллель Амфитеатров вполне нешуточно

<sup>1</sup> *Инд А.* О пьесе Леонида Андреева «Дни нашей жизни»: К сегодняшнему спектаклю // Новороссийский край. 1908. 3 дек. (№ 255). С. 3.

<sup>2</sup> Перед этим шла речь об однофамильце Андреева – видимо, актере Художественного театра.

<sup>3</sup> *Новый Гамлет.* Листки из «Альбома свистунов» // Петербургский листок. 1902. 27 окт. (№ 295). С. 2. Годом позже в этой же рубрике помещается шуточная «эпитафия Андреева на смерть Горького» (*Капитан Буянов [Деянов А. И.]*). Листки из «Альбома свистунов» // Петербургский листок. 1903. 19 янв. (№ 18). С. 2).

проводит в своих статьях о творчестве Горького и Андреева: первого «по молодой энергии социального протеста» критик уподобляет Шиллеру (горьковские рассказы сродни «Разбойникам»), второй, скорее иронически, объявляется автором «недозрелого» «Фауста» – «Жизни Человека», пьесы, в которой фаустианские претензии оказались «выше авторских сил».

Называя себя «горьковцем» в большей мере, чем «андреевцем» («по коренной склонности своей к публицистическому осмыслению художества»), Амфитеатров констатирует: «гг. Горький и Андреев разорвали симпатии читающей современности, словно материю какую-нибудь, почти поровну надвое, и в то же время сохранили поразительную параллельность влияния. Они несоединимы, но и немислимы один без другого, общество должно напитываться ими обоими – порознь, но одновременно и в тайне к общей цели»<sup>1</sup>.

Феномен «небывалого успеха» Горького Амфитеатров объясняет социальными переменами, связанными прежде всего с появлением в современной литературе новой писательской генерации – представителей пролетариата, «голытьбы», «босячества». Горький и явился, по мысли критика, идеологом и выразителем «четвертого сословия», пришедшего на смену разночинству, которому, в свою очередь, уступило дорогу дворянство («купечество откупилось»). Заметим, что одной из характерных ошибок в восприятии социального пафоса ранних произведений Горького было отождествление пролетариата и босячества как общественной силы – это заблуждение впервые было подмечено В. Поссе в одном из критических отзывов на горьковский двухтомник 1898 года и затем неоднократно давало о себе знать. Как видим, Амфитеатров не делает различия между этими социальными группами вполне в духе своего времени.

«Литературная генеалогия» двух писателей выглядит в глазах Амфитеатрова различно: если Горький для него – «властительный преемник Антона Павловича Чехова» в традиции изображения интеллигенции<sup>2</sup>, то Андреев «не только ученик-питомец Толстого вообще, но даже специально Толстого предпоследней манеры, Толстого девяностых годов», «вышедший» из «Крейцеровой сонаты»<sup>3</sup>.

Горький, по Амфитеатрову, «боец и проповедник», «Стенька Разин – последний “былинный” богатырь земли Русской»<sup>4</sup>, «идейный олицетворитель века». «Этот писатель создан для положительной проповеди, а не для отрицательной войны»<sup>5</sup>, – пишет он. Критик не скрывает своего пристрастного отношения к Горькому, несмотря на понижение уровня художественности после гениальной, с его точки зрения, пьесы «На дне» –

---

<sup>1</sup> Амфитеатров А. В. Леонид Андреев // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Кн. 1. М., 2003. С. 514.

<sup>2</sup> Амфитеатров А. В. Максим Горький // Там же. С. 473.

<sup>3</sup> Амфитеатров А. В. Леонид Андреев. С. 517.

<sup>4</sup> Амфитеатров А. В. Максим Горький. С. 427.

<sup>5</sup> Там же. С. 477.

«генерального сражения», которым писатель завершил возвеличивание открытого им нового класса. Однако сила Горького, по мысли Амфитеатрова, и не сводилась к чистой художественности, а потому даже его неудачные произведения, такие, как «Мать», вовсе не дискредитируют его литературную репутацию – они лишь свидетельствуют о новом подвиге «Шиллера социал-демократии». Амфитеатров полагает, что Горький как писатель не погиб: внушив читателю, что босячество «явление и культурное, и литературное», он затем принялся за «героический эпос людей будущего», в котором, несмотря на «теоретическую дидактику» и «неумеренный заезд публицистического резонерства в художественную изобразительность»<sup>1</sup>, остался верен себе. Казалось бы, оценка критика: «Это не искусство, это – программа. Это не творчество, это – схема»<sup>2</sup>, – должны были бы звучать как приговор Горькому-художнику, но Амфитеатров по-прежнему уверен в литературной состоятельности писателя и его праве на проповедничество.

При таком пристрастном подходе критика к Горькому неудивительно, что сравнение его с Андреевым оказывается не в пользу последнего: «Горький способен писать и часто пишет очень плохие вещи, совершенно чуждые той художественной изобразительности, которою так завидно богат Леонид Андреев, но холодных вещей у него нет, и холодно писать он не умеет»<sup>3</sup>. «Гайный холод вдохновений» Андреева меньше впечатляет Амфитеатрова, и Андреев меньше воздействует на него своим пессимизмом в «Черных масках», чем Горький своим оптимизмом в повести «Лето» (1909). Ужас героя повести Горького Семена для критика более убедителен, нежели «грубый ужас перед смертью как фатумом-уничтожителем» герцога Лоренцо из пьесы Андреева, при всем том, что, оговаривает критик, «Леонид Андреев тоже огромной изобразительной силы писатель»<sup>4</sup>. Однако, характеризуя своего кумира как «открывателя Америки», а пьесу «Мещане» как «умничание богато одаренного самоучки»<sup>5</sup>, Амфитеатров делает неочевидным для читателей его статей превосходство Горького-художника над автором «незрелого Фауста» («Жизни Человека»).

Амфитеатров видит в Горьком не «отрицателя», а проповедника и не ассоциирует двух писателей как «разрушителей». Однако очень многие современники именно в силе отрицания Андреева и Горького усматривали их родство. Так, определяя разрушительный инстинкт Горького-художника, Философов замечает, что именно в протесте и состояла вся его сила, потерянная ради гражданственности: «Здесь Леонид Андреев оказался гораздо сильнее своего друга. Он пошел до конца, посмотрел прямо в лицо противоречиям, в которых обречен жить человек и написал “Савву”, вещь во многих отношениях, может быть, и неудачную, но сильную, жизненную и

---

<sup>1</sup> Там же. С. 493-494.

<sup>2</sup> Там же. С. 480.

<sup>3</sup> Амфитеатров А. В. Леонид Андреев. С. 524.

<sup>4</sup> Амфитеатров А. В. Максим Горький. С. 504.

<sup>5</sup> Там же. С. 462.

глубокую. Не зная, как разрушить антиномию, – Андреев, по крайней мере, обострил ее. Горький же думал подсластить горечь “босняка” сахаром социализма и, конечно, из этого ничего не вышло. Босьяк остался непобежденным, а Горький запутался и превратился в банального фельетониста»<sup>1</sup>.

Хотя отношение Философова к творчеству Андреева эволюционировало<sup>2</sup>, сопоставляя его с «недавним единомышленником и однокашником» Горьким, критик неизменно отдает предпочтение Андрееву как более последовательному и верному себе. Рассуждая о горьковской «идиллической религии без Бога», критик вспоминает Андреева, который в отношении к смерти стоит на позиции личности и не может удовлетвориться утешительной философией Горького о совершенном человеке в грядущих веках:

«Возьмем для примера Леонида Андреева и героя его новой драмы. Удовлетворятся ли они горьковским оптимизмом?

Уже одно посвящение “Жизни человека” заставляет задуматься. На первой странице драмы стоит: “Светлой памяти моего друга, моей жены, отдаю эту вещь, последнюю, над которой мы работали вместе”. Уже в этих строках чувствуется глубокое страдание личности, которое вряд ли утешится религией Горького. Герой драмы дошел до такого отчаяния, что стал даже (*horribile dictu!*) молиться стоящему в углу, вот здесь, рядом, “Серому Некто”, молиться о сохранении жизни сыну. Молитва не была услышана, сын умер, а человек погиб в кабаке, среди страшных пьяниц. Такова судьба не именно этого человека, а почти всех людей. Потому что мир проклят. Какая-то ловушка дьявола. И люди стремятся не победить трагедию мира, преодолеть ее, а отвернуться, пройти мимо. Играют в игрушки. И мир мстит. “Когда ребенок умирает, проклятием для живых становятся его игрушки”.

Горький, натолкнувшись на коренное зло мира, отвернулся от него, думал найти забвение в «игрушках», потому что, что такое, как не “игрушки”, его жалкая, наивная философия оптимизма, религия грядущего “совершенного существа”»<sup>3</sup>.

«Какой ответ дает он Андрееву?», – вопрошает критик и сам же отвечает, что вряд ли андреевский Человек будет утешен идеей о грядущем

---

<sup>1</sup> *Философов Д.* Конец Горького // Русская мысль. 1907. № 4. С. 127. В более ранней статье Философова представление о легендарном прошлом Горького сочетается с мыслью о разрушительности его художнического инстинкта: «В Горьком – большая сила, но мало того, он сам опирается на большую силу. Это человек выдающегося дарования, который пришел из низов общества, претерпев жестокие мучения и великие оскорбления. Он еще не забыл своих страданий и, даст Бог, никогда не забудет, потому что главный нерв его художественного творчества – именно гнев сильного, но угнетенного человека» (*Философов Д.* Завтрашнее мещанство // Новый путь. 1904. № 11. С. 322-323).

<sup>2</sup> См. об эволюции отношения критика к творчеству Андреева: *Мыслякова М. В.* Концепция творчества Леонида Андреева в символистской критике: дис. ... филол. наук. М., 1995.

<sup>3</sup> *Философов Д.* Горький о религии // Перевал. 1907. № 8-9. С. 79.

«сверхчеловеке». Вскрывает он и противоречие в отношении Горького к религии: «Горьковская религия основана прежде всего на одной психологической и логической нелепости. Ведь если Бога нет, нет абсолютной бессмертной личности, и из меня, после смерти моей, “лопух вырастет”, то какое мне дело, что после моей смерти будет здесь на земле. Андреев и логически и психологически последователен. Он приходит к последнему отчаянию. Он не принимает мира, не принимает Бога и умирает в “кабаке”. Горький же, утверждая всей своей философией “кабак” мира, ни с того, ни с сего создает для утешения “молодых сил” какую-то побрякушку, нелепый мираж будущего счастья таких же смертных, как и мы, людей»<sup>1</sup>.

Отрицая преимущество пьесы «Жизнь Человека» над горьковскими произведениями в смысле художественности, Философов тем не менее признает ее приоритет (и потому общественную опасность) в смысле последовательности философии. Логика критика такова: «Горький дал ряд вещей плоских, недостойных его дарования, а друг Горького, его единомышленник, выросший на той же философской почве, Леонид Андреев, написал “Жизнь человека”, произведение ужасное, отчаянное. Свести этот пессимизм к индивидуальным особенностям художественного дарования Леонида Андреева – слишком близоруко. “Жизнь человека” имеет общественное значение, и успех, который пьеса встретила в широкой публике, доказывает, что коренной пессимизм, овладевший душой Андреева, уже проник и в массы. Горький безоружен перед Андреевым... <...> Между тем, Андреев враг серьезный. Победить его необходимо. Иначе рушится вера не только в сверхчеловека, но и в самый социализм. Нечего себя обманывать: “Жизнь человека” – одно из самых реакционных произведений русской литературы, и только наивное и бездарное русское правительство может ставить препоны к его распространению. Оно реакционно потому, что уничтожает всякий смысл жизни, истории. “Жизнь человека” – вне времени и пространства. Если жизнь действительно такова, как ее изображает Андреев, то она одинаково жалка, ничтожна, бесцельна и при самодержавии и при конституции и при социалистической республике. Стоит ли бороться, стоит ли жертвовать своею жизнью, идти на каторгу, на виселицу – когда жизнь человека – сплошное издевательство “Серого Некто”, когда здесь, на земле, – все обман и суета?»<sup>2</sup>.

3. Гиппиус также неоднократно сопоставляет двух писателей. Характеризуя Андреева как «малокультурного» и «претенциозного», она, тем не менее, замечает: «Собственно, талант у него очень большой. Гораздо больше, чем у Горького, но у Горького чувствуется большая сгармонированность между талантом и содержанием таланта <...> Л. Андреев еще глубок, когда не думает, что он глубокомысленен. А когда это

---

<sup>1</sup> Там же. С. 79-80.

<sup>2</sup> *Философов Д.* Разложение материализма // *Философов Д.* Слова и жизнь. СПб., 1909. С. 92-93.

думает – теряет все, вплоть до таланта»<sup>1</sup>. Годом позже на страницах «Литературного дневника», усматривая в Горьком отсутствие художественного развития и бедность, однообразие языка, Гиппиус уже бесспорно отдает предпочтение Андрееву: «В этом отношении гораздо выше хотя бы Леонид Андреев, один из “учеников” Горького: он не лишен силы изобразительности и, без сомнения, самый литературно-талантливый из всей “плеяды”...»<sup>2</sup>. Впрочем, через несколько лет критик чуть иначе расставляет приоритеты: «Сравнивая эти два средние таланта, этих двух писателей, таких близких между собою не по одной судьбе, я все-таки должен признать, что Горький талантливее, вернее, и, главное, умнее Л. Андреева. Разница в росте не очень большая, но она есть. И Горький, – что важно, – гармоничнее Андреева. Его мысли, его желания, его тема – в большем соответствии с его силами; Леонид же Андреев только и делает за все годы успеха, что покушается на избранную им тему с негодными средствами»<sup>3</sup>. Для Гиппиус очевидно влияние на Андреева горьковской темы – «человекоборения»: «Л. Андрееву возиться с “голым человеком” показалось мало. Он поприслушался к Горькому и, взяв у него “человека”, решил, что особенно “гордо” быть человеком, который борется ... со стихией, с хаосом, – с Богом»<sup>4</sup>. В этой же статье Гиппиус «прощается» с Андреевым как с уже неинтересным ей автором.

Для динамичной литературно-общественной жизни 1890-х несколько лет имели большое значение. Хотя Горький свое литературное имя приобрел чуть раньше, чем Андреев, эти несколько лет были крайне важны: еще живы были идеалы народничества – и в то же время уже приобретал популярность марксизм. Не забудем, что Мережковский и иные старшие символисты прошли увлечение народничеством и потом совмещали интерес к социальному с интересами религиозно-философскими. Социальный заряд ранних произведений Горького как нельзя лучше пришелся ко времени. Андреев как писатель состоялся чуть позже, да и по своим интересам чуждался социально-политического.

Впрочем, в восприятии двух писателей социологической критикой очевидно некое сближение: если Горький выражает интересы босячества, а затем пролетариата (или босячества как пролетариата), то Андреев расценивается как транслятор идеологии городского мещанства. Оба воспринимаются оторванными от исконно русского национального уклада жизни, который ассоциировался прежде всего с деревней и крестьянством (как подметил Амфитеатров, «Власть тьмы» Толстого пьеса «деревенская», а

<sup>1</sup> *Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]*. О «Шиповнике». I. Человек и болото. Литературно-художественные Альманахи издательства «Шиповник». Книга первая. СПб., 1907 // *Весы*. 1907. № 5. С. 54.

<sup>2</sup> *Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]*. Литературный дневник (1899-1907). СПб., 1908. С. 178.

<sup>3</sup> *Крайний А. [Гиппиус З. Н.]*. Разочарования и предчувствия // *Русская мысль*. 1910. Кн. 12. Отд. 2. С. 177.

<sup>4</sup> Там же.

«На дне» Горького – «городская»). Однако тема «город и деревня» была крайне важной для Горького, и он настойчиво разрабатывал ее в своем творчестве на протяжении всей жизни (с разными акцентами в разные периоды). Мужик / крестьянин для Горького – темная, косная сила, в отличие от витального босяка-маргинала. Таким предстают для нас и Гаврила, антагонист Челкаша из одноименного рассказа 1895 г., и сын любовника Мальвы («Мальва» (1897)). Андреев же игнорирует социальный аспект темы: город в его творчестве противопоставляется не *деревне*, а *природе*<sup>1</sup>. Да и само его творчество воспринимается как сугубо городское.

Кстати, и в этом вопросе критики зачастую отождествляют автора и героя: в развернутом очерке об изображении пореформенного крестьянства в беллетристике Вл. Кранихфельд приписывает Горькому характеристики крестьян, прозвучавшие в устах его героев-босяков («жадные рабы», «землееды тупорылые», «дворяне от сохи»)<sup>2</sup>. На основании же последних произведений Горького: «Лета» и «Исповеди», – критик констатирует тенденцию к сближению «города» и «деревни» в творчестве писателя.

Пожалуй, Кранихфельд один из немногих «замечает» присутствие темы крестьянства в творчестве Андреева, художника, по общему мнению, асоциального, тяготеющего к абстракциям. В образе крестьянина из «Жизни Василия Фивейского», натруженного, наделенного звериной выносливостью, критик видит «обобщенный образ русского мужика», в котором «угадываются века исторической жизни крестьянства»<sup>3</sup>. В поле зрения Кранихфельда не попал еще более примечательный портрет крестьянства – поданный в восприятии главного героя романа «Сашка Жегулев» (1911). Безобразные мужики чем-то нравятся ему, будущему вожаку народных мстителей: «они были совсем другие, чем все, как будто из другого царства, и это и есть их главный и огромный интерес» (СС: 4; 81). Дикая сила народного бунта осмыслена Андреевым в этом романе мифологически, а не социально, как в произведениях Горького, что, кстати, хорошо почувствовал последний, написав предисловие к роману о «русском мечтателе» и «сказочном типе»<sup>4</sup>. Сам же автор романа полагал, что главный герой романа не Жегулев, а «народ... – Россия, как синтез... поля... луга <...> лес, весь народ, Россия...»<sup>5</sup>. Два писателя по-разному видели народ и Россию: один – исторически, другой – метафизически.

---

<sup>1</sup> См. об этом в первой главе.

<sup>2</sup> Кранихфельд Вл. Пореформенное крестьянство в беллетристике // Великая реформа: 19 февр. 1861-1911: Рус. общество и крестьянский вопрос в прошлом и настоящем / Ред. А. К. Дживелегова, С. П. Мельгунова, В. И. Пичета. М., 1911. Т. 6. С. 303-343.

<sup>3</sup> Там же. С. 340.

<sup>4</sup> О творчестве Леонида Андреева. «Сашка Жегулев»: Предисловие Горького к роману / Пуб. А. И. Наумовой (ЛН-72: 400-406).

<sup>5</sup> Дубровский М. У Леонида Андреева: От нашего корреспондента; Новый роман Андреева; Андреев о порнографии; О Горьком // Московская газета. 1911. 5 окт. (№ 124). С. 2.

Другим важным событием, выветившим разногласия Андреева и Горького в подходе к теме «народ», стала Первая мировая война. Именно в контексте военных событий обнаружилось коренное различие мирозерцаний и жизненных программ двух писателей. Горький опубликовал в 1915 году в журнале «Летопись» статью «Две души», в которой косность, «пассивный анархизм», пессимизм и мечтательство русского народа связал с азиатчиной и противопоставил ей активность, целеустремленность и волю к позитивным переменам европейства. Андреев возразил Горькому статьей «О “Двух душах” М. Горького» в журнале «Современный мир» (1916. № 1). В горьковской концепции «двух душ»: монгольской, мистически-созерцательной, пассивной, и славянской, быстро воспламеняющейся, но и быстро погасающей, – Андреев увидел очернение русского народа и упрекнул автора статьи в том, что тот сам выступает «пассивным и бездеятельным славянином, мрачный пессимизм, слабоволие и пассивность которого столь настойчиво противопоставляются яркой активности воюющего Запада» (СС: 6; 570).

Полемика между Горьким и Андреевым по поводу национального характера в очередной раз выявила глубинные расхождения во взглядах двух писателей. Это не осталось незамеченным критиками.

Так, М. Рейснер почувствовал в статье Горького «целое мирозерцание, враждебное Андрееву», а в ответе последнего – не только «личную обиду», но и «отрицание тех основ, на которых стоит сам Андреев в своей общественной деятельности»<sup>1</sup>. Критик считает нужным сначала оговорить, что представление Горького о «мистике» сводится к «больному» и «извращенному» и не учитывает последних достижений науки (Бехтерева, Бергсона, Лосского и других ученых), трактующих мистическое как проявление сферы бессознательного и подсознательного. Мистика в таком случае предстает как «своеобразный запас переживаний», вполне доступный и для рационального использования, как источник интуиции и вдохновения. Такой «здоровой» мистики, полагает Рейснер, не чужд и сам Горький – и здесь он превосходит Андреева в живости воссоздания ее форм. В этом смысле, считает критик, Горький даже «более мистик», чем Андреев, поскольку «постоянно стремится к установлению непосредственной живой связи со всем сущим», в его творчестве ощутимо «дыхание пантеизма» и «мистическое единение масс».

Андреев же, продолжает Рейснер, предпочитает, за немногочисленными исключениями, разъединять сознательное и подсознательное, что приводит первое к мертвенному рационализму, а второе – к «картине хаоса», обеднению картины мира и окраске его в пессимистические тона («внешний мир оказывается чрезвычайно отчужденным и изолированным, а личность одинокой, покинутой,

---

<sup>1</sup> *Рейснер М. А.* Пролетариат и мещанство: Две души русского народа в учениях Леонида Андреева и Максима Горького. Пг., 1917. С. 8.

осиротевшей»<sup>1</sup>). Прибегая к образам из статьи Мережковского<sup>2</sup>, критик возводит горьковского Бога – к Богу «бабушки» автобиографического героя «Детства», а андреевского Бога – к Богу «дедушки».

По логике Рейснера, Андреев в своем творчестве выражает «ужас безнадежности» положения индивидуума в капиталистическом обществе, его «мещанских низов». Горький же, изображая «свинцовые мерзости» российской жизни и звериный быт мещанских низов, не сводит к ним всю Россию – немало горьковских образов, считает критик, внушают оптимизм и веру в будущее народа.

В последней части своей книги Рейснер парадоксальным образом выступает защитником «прежнего Андреева», Андреева-пессимиста – перед лицом «нового Андреева», «военного оптимиста». Критик имеет в виду публицистические выступления Андреева в поддержку войны с Германией, в то время как Горький выступает с противоположной позицией. Если раньше Андреев и Горький оба были «на одном берегу», на стороне угнетенных («в отрицании сходились оба, только выхода искали по разным путям»<sup>3</sup>), то теперь дороги «индивидуалиста», «романтика мещанства», и партийного писателя окончательно разошлись. Андреев, предающийся «военному оптимизму» и в своей публицистике, и в «нравоучительной повести» «Иго войны», являет собой ту «восточную душу», против которой выступает Горький, – душу иррациональную, порывистую, «стихийно-славянофильскую». Как видим, Рейснер почувствовал и сформулировал сущность культурологических расхождений двух писателей, которые в новой исторической ситуации продолжают извечный русский спор западников и славянофилов.

Пытаясь объяснить секрет притягательности успеха Горького и Андреева, критики нередко отмечают созвучие их творчества времени и интересам читателя. Жажда сильной личности в духе нищезанятия, воспевание сильного свободного человека – вот с чем пришел Горький в литературу и что оказалось столь своевременным.

Именно с обострением чувства личности связывает доминирующий «тон» творчества Горького Боцяновский: «Тон этот является несомненным отзвуком внутренней работы индивидуальной человеческой личности, постоянно и упорно стремящейся уяснить себе смысл жизни»<sup>4</sup>. Сама легендарная биография писателя-босяка является для критика подтверждением *личности* его творчества и неподдельности интереса к нему как к *личности*. Мысль о своевременности героя-индивидуалиста так или иначе звучит в большинстве статей, посвященных раннему Горькому.

<sup>1</sup> Там же. С. 21.

<sup>2</sup> Мережковский Д. С. Не святая Русь: (Религия Горького) // Русское слово. 1916. № 210. 11 сент.

<sup>3</sup> Рейснер М. С. Пролетариат и мещанство: Две души русского народа в учениях Леонида Андреева и Максима Горького. С. 105.

<sup>4</sup> Боцяновский Вл. В погоне за смыслом жизни // Вестник всемирной истории. 1900. № 8. С. 166.

Так, Н. Я. Стечкин замечает: «в большинстве случаев мода на писателя образуется от того, что его произведения как раз соответствуют настроению читателя в данное время. Какое же было настроение нашей читающей публики, которому попал в тон Горький? Почему настроение это встретило себе ответ именно в произведениях Горького?»<sup>1</sup>. И далее сам себе отвечает: «Читающей публике всех времен необходим “герой”, центральный тип, не похожий на среднего человека. Такой тип, если автор удачно обрисовал его, начинает властвовать над думами читателя»<sup>2</sup>.

Объясняя причины очарованности Горьким, Вл. Боцяновский оперирует представлением о *душе* писателя: «Одна занимательность теперь читателя удовлетворять не может. Как совершенно справедливо заметил граф Л. Н. Толстой, в настоящее время, “что бы ни изображал художник, – во всем мы ищем душу художника”... И чем ярче сказывается эта душа, чем индивидуальнее и субъективнее автор, тем более мы его любим, даже если он не рассказывает нам никаких занимательных историй»<sup>3</sup>. Примером такого интереса к *душе писателя*, к его индивидуальности служит критику Чехов<sup>4</sup>, «тоскливый тон» которого так полюбился читателю. «Певец протестующей тоски», – так называет свою статью о Горьком В. Поссе, припоминая его «Тоску», «Скуки ради». Только тоска эта не пассивная, а деятельная, не от бессилия, а от «избытка сил», пишет критик.

Усматривая рост «огромной, ... опасной для всякого писателя популярности г. Горького» из того же корня, что и преклонение перед Ницше: «урезанности», «узости», «специализированности» «современного существования личности» и жажды восстановить полноту жизни<sup>5</sup>, – М. Гельрот иллюстрирует ущербность современного человека, бездеятельно наблюдающего чужую жизнь, образом «у окна» из одноименного рассказа Андреева.

Нетрудно увидеть в феномене успеха Андреева подобный интерес современников к своеобразию душевной организации писателя, выразившейся в особом «тоне», – в сущности, таком же «тоскливом», что и у Горького, только без активного протеста. Своеобразие авторского голоса, узнаваемость «тона» и созвучие его читательскому настроению – то, что сближает литературные репутации двух писателей.

Впрочем, иногда соотношение личного и общественного становится критерием разведения Горького и Андреева. Именно об этом пишет М. Рейснер: «Бесспорной заслугой Андреева является освещение личного начала

---

<sup>1</sup> Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение... // Русский вестник. 1904. № 1. С. 136.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Боцяновский Вл. В погоне за смыслом жизни // Вестник всемирной истории. 1900. № 8. С. 162.

<sup>4</sup> С Чеховым сравнивают Горького и другие критики – Н. Минский («Философия тоски и жажда воли» (1898), Д. Мережковский («Чехов и Горький» (1906)).

<sup>5</sup> Гельрот М. Ницше и Горький (Элементы нищезанства в творчестве Горького) // Русское богатство. 1903. № 5. С. 67-68.

в жизни, превознесение личности и ее организации». Однако, пишет далее критик, писатель «не пожелал найти второго полюса жизни – общества и общественной связи»<sup>1</sup>, как Горький, и личность в его творчестве осталась трагически одинокой. При таком подходе Андреев предстает певцом индивидуализма, а Горький – его оппонентом, апологетом коллективизма. Крайним выражением подобного взгляда на творчество Горького можно считать мысль Чуковского о «неуважении к личности» писателя, который «сузил ее, обкарнал – и не только свою, но и всех тех, кого он так симметрично, так по-книжному неестественно вывел в своих писаниях, отнимая у них конкретные черты, во имя афоризма»<sup>2</sup>.

Для Чуковского Горький – писатель, пренебрегающий личностью. Критик сравнивает Горького с одним из героев «Войны и мира» Толстого – генералом Пфулем, который из любви к теории презирал практику. «Певец личности, он [М. Горький – Г. Б.] является на деле наибольшим ее отрицателем. Прославляя человека вообще, отвлеченного человека, ... общечеловека, человека алгебраического, Горький тем самым высказывает полнейшее равнодушие к человеку конкретному, к неповторяемой живой личности»<sup>3</sup>. В угоду «фантастическому коллективизму», пишет Чуковский, Горький презирает конкретную личность. Его «души» – это «коробочки с идеями», и писатель не видит сложность и глубину души, безотчетность ее томлений, иррациональность и смутность ее ощущений: «Бедный Пфуль! Вы помните чеховский рассказ “Скрипка Ротшильда”? О чем тосковал, о чем спрашивал этот умильный, жалкий гробовщик? У него есть какой-то вопрос, но пусть Горький попробует, формулирует своими бойкими и меткими словами и прибаутками – в чем этот вопрос заключается. Не сумеет, потому, что здесь живая душа, а не формула. Или о чем тоскует, о чем спрашивает у Бога, у всего мира – Федор Юрасов в превосходном андреевском рассказе “Вор”? И так спрашиваем мы все, большие и малые, – и русская литература лучше других услышала и заметила эти вопросы»<sup>4</sup>.

Другим логическим следствием такого подхода стало противопоставление Андреева и Горького как пессимиста и оптимиста в оценке перспективности социальных перемен, бунта. Так, В. Львов-Рогачевский, разделяя социальные пристрастия Горького и уподобляя духовный путь героев романа «Мать» «дороге в Эммаус» учеников Христа, выстраивает следующую антитезу: «Эту песнь радости и пробуждения он [М. Горький – Г.Б.] как бы противопоставил андреевскому “Христос воскрес”, прозвучавшему погребальной мелодией в устах толпы над трупом убитого ею революционера “Саввы”».

<sup>1</sup> Рейснер М. С. Пролетариат и мещанство: Две души русского народа в учениях Леонида Андреева и Максима Горького. С. 62-64.

<sup>2</sup> Чуковский К. Максим Горький // Максим Горький: pro et contra: Личность и творчество Максима Горького в оценке рус. мыслителей и исследователей, 1890-1910-е гг.: Антология. СПб., 1997. С. 828.

<sup>3</sup> Там же. С. 627-628.

<sup>4</sup> Там же. С. 847.

У М. Горького толпа отрекается от старых богов, от церкви, выкрашенной “под цвет фабрики”, вместе с матерью они уходят к “белой легкой церкви, построенной словно из облаков, неизмеримо высокой”.

В этой церкви, имя которой – “вся земля”, служат в белых ризах запрещенные люди, и “Христос воскрес” сливается с радостной песнью “Вставай, поднимайся”...

У Леонида Андреева толпа идет за чудом монахов в царство страха, голода и молчаливой покорности, в царство смерти с песнью воскресения – страшно и уродливо лицо этой толпы.

У Леонида Андреева толпа полна рабских чувств даже тогда, когда провозглашает свободу, когда казнит Людовика, чтобы венчать Наполеона. “Так было и так будет”, – глухо раздаются слова художника, как удары молотка по крышке заколачиваемого гроба; у Леонида Андреева толпа — это трусливые предатели и холодные убийцы, это те, которые от сегодняшнего “Осанна” переходят к завтрашнему “распни”.

У М. Горького толпа совершает крестный путь, толпа сливает свои надежды с подвигом новых людей, идущих в Эммаус, у М. Горького толпа цепи старые свергает и песни новые поет, лицо толпы светлеет и ее черное “так было” уступает место светлой уверенности, что так не будет.

У М. Горького люди черной жизни становятся участниками праздника всех народов и радостной свободы»<sup>1</sup>.

Вернемся к мысли Амфитеатрова о проповедничестве Горького, за которое, как полагал критик, можно было простить писателю даже малохудожественность. Идейность, просветительство, рационализм, тенденциозность – важные составляющие литературной репутации Горького. Однако именно в идейности упрекают критики и Андреева, что ничуть не противоречит, а только подтверждается авторскими интенциями. Напомним, что в своем юношеском дневнике Андреев мечтает не о литературной карьере, а о карьере философа. Именно в способности выражать идеи своего времени видит ценность творчества Андреева В. Германов, обращаясь к анализу его произведений в контексте размышлений о христианской мысли<sup>2</sup>.

Абстрактность, схематизация, не «списывание с натуры», а моделирование ситуаций – вот далеко не полный перечень упреков в адрес Андреева со стороны критиков. Однако эти упреки часто адресуются и Горькому. Начиная с первой брошюры, посвященной двум писателям (Александрова), критики фиксируют их приверженность *мысли*. Мысль – спутница Человека в одноименной поэме Горького. «Мысль» – одна из важнейших андреевских тем.

Вряд ли можно согласиться с Амфитеатровым в том, что Андреев «холоден» и рационален, а Горький «зажигателен» и эмоционален, –

<sup>1</sup> Львов-Рогачевский В. На пути в Эммаус // Образование. 1907. № 11. С. 47-48.

<sup>2</sup> Германов В. Вечное в художественной литературе наших дней: 2. Пред дверьми // Христианская мысль. 1916. Март. С. 129.

Андреев, как мы показали, вполне обладал способностью к суггестивному внушению читателю ярких чувств. Скорее, можно вести речь о том, что Горький в восприятии многих – «социальный проповедник», в то время как Андреев – «философ». Однако часто в глазах критиков и то и другое выглядело проявлением одной и той же писательской стратегии, связанной с уклонением от чистой художественности, – вероятно, именно это имеет в виду Б. Л. Бразоль, аناзывающий обоих писателей «политиканами», а не «художниками»<sup>1</sup>.

В 1916 году на страницах «Русской воли», где редакторствовал Андреев, появляется его отклик на «Детство» – первую часть автобиографической трилогии Горького, которую к тому времени никак нельзя было счесть новинкой (она была опубликована несколькими годами раньше). Повесть, по сути, становится лишь поводом для высказывания «неосторожных мыслей» (так и называется статья) о Горьком. Сам стиль повествования в горьковских произведениях расценивается Андреевым как насилие над героями, превращение их в марионеток, рупор авторских идей. В таком подходе к литературному творчеству Андреев усматривает проявление «основания художественной индивидуальности» Горького – его «деспотизм»: «И не в этом худое, а в том, что сам художник, неудержимо стремясь к власти, портит чудесное свое создание. И не в том худое, что учит миру и любви – учить надо, а в том, что невнимательных и несогласных бьет тяжелой книжкой по голове... Метод неправильный и с духом учения не вполне согласный!» (СС: 6; 576). Как видим, сам Андреев решительно омежевался от «проповедничества» и противопоставлял его своей художественной стратегии.

Тем не менее, современники часто усматривали в стиле Горького и Андреева много общего и приписывали их к одной литературной генерации.

Ужн Михайловский и в раннем Андрееве, и в раннем Горьком подметил одну и ту же опасность «декадентства»: «художественные бестактности» и «тонкие и острые иглы декадентства» он подмечает у Горького<sup>2</sup>, и на эти же «уклоны» молодого автора критик обращает внимание в своем отклике на первый сборник рассказов Андреева<sup>3</sup>.

Социальная новизна произведений раннего Горького часто заставляла критиков забывать о его стиле – речь преимущественно шла о содержании, о мировоззрении героев, об авторских идеях. Те немногие критики, которые не упускали из виду эстетическую составляющую творчества, отмечали бедность и однообразие языка Горького (З. Гиппиус), чрезмерную

<sup>1</sup> Бразоль Б. Л. Максим Горький // Бразоль Б. Л. Критические грани. Критические грани. СПб., 1910. С. 158.

<sup>2</sup> Михайловский Н. К. Литература и жизнь: о г. Максиме Горьком и его героях // Русское богатство. 1898. № 10. С. 92.

<sup>3</sup> Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Рассказы Л. Андреева: Страх смерти и страх жизни // Русское богатство. 1901. № 11 (нояб.). Отд. 2. С. 58-74. На «декадентство» Андреева вследствие подражания Горькому указывают и другие критики, см., например: Битнер В. Леонид Андреев. Рассказы // Научное обозрение. 1901. № 12 (дек.). С. 321-325.

пристрастность к метафорам и сравнениям (К. Чуковский). Особенно ценны в этом отношении наблюдения последнего. В целом, полагает Чуковский, Горький старомоден и ничуть не новатор в своей поэтике – даже его «цветистость» по большому счету есть лишь реинкарнация романтизма. Что касается сравнений, которыми «грешит» Горький, то, если их сделать самодостаточными, можно достигнуть парадоксального эффекта: тогда можно будет получить некое подобие стиля Андреева.

Главная особенность «декоративного таланта» Горького определяется Чуковским как страсть к уподоблениям, которыми, желая «выпрямить» душевную жизнь героя, он наводняет свою прозу. В этой мысли много справедливого. Попробуем провести мысленный эксперимент с образным рядом в сознании заглавного героя из романа «Фома Гордеев».

Мироощущение героя изображается у Горького с помощью развернутого сравнения: Фома Гордеев представлял себе жизнь как «темную толпу людей, страшную огромностью своей. Столпившись где-то в котловине, полной пыльного тумана, эта толпа в шумном смятении кружилась на одном месте и была похожа на зерно в ковше мельницы. Как будто невидимый жернов, скрытый под ногами ее, молот ее и люди волнообразно двигались под ним, не то стремясь вниз, чтоб скорее быть смолотыми и исчезнуть, не то вырываясь вверх, в стремлении избежать безжалостного жернова.

<...> Шум, вой, смех, пьяные крики, азартный спор слышит Фома; песни и плач носятся над огромной, суетливой кучей живых человеческих тел, стесненных в яме; они ползают, давят друг друга, вспрыгивают на плечи один другому, суются, как слепые, всюду наталкиваются на подобных себе, борются и, падая, исчезают из глаз. Шелестят деньги, носясь, как летучие мыши, над головами людей, и люди жадно простирают к ним руки, брякает золото и серебро, звенят бутылки, хлопают пробки, кто-то рыдает...»<sup>1</sup>.

Если «вырвать» это уподобление из приведенной цитаты и дать ему самостоятельную жизнь в тексте, оно приобретает иные стилистические возможности и поразительно напоминает образный ряд из рассказа Андреева «Стена», одного из самых «экспрессионистских» в его творчестве.

Критики, стоящие на самых разных эстетических позициях, отмечают у Горького «картинно-декоративный стиль повествования», условность изображения, напоминающую «манеру рисовать маринистов-ремесленников»<sup>2</sup>. «Талантливая, но насквозь фальшивая работа. Фальшь ее в

<sup>1</sup> Горький М. Фома Гордеев // Горький М. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4. М., 1988. С. 167-168.

<sup>2</sup> Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение... // Русский вестник. 1904. № 2. С. 682.

чрезмерности, которую автор считает за меру, фальшь в кричащей яркости, напоминающей лубочное искусство»<sup>1</sup>, – пишет о его стиле М. Меньшиков.

Как справедливо полагает Ю. Зобнин, в пестрой художественной картине рубежа веков демаркационной линией, отделяющей «модернистов» от «традиционалистов», «новаторов» от «консерваторов», становится признание или отрицание права художника на художественный вымысел. До возникновения модернизма аксиоматичным в истории искусства полагалось, что художник подражает действительности – теперь же его деятельность рассматривается как некое моделирование действительности, сопровождающееся творческим преобразованием ее и даже комментированием<sup>2</sup>. По мысли исследователя, Горький предлагает не «модель» мира, а некую «антимодель» его (и в этом он использует стратегию, родственную символистской): при формальном сохранении «жизнеподобия», создает иллюзорное подобие жизни, протекающей вне бытийных норм – сродни нынешней виртуальной реальности, управляемой игроком<sup>3</sup>. Однако если символисты последовательно разрушали жизнеподобие и на содержательном, и на формальном уровнях, Горький вводил читателей в заблуждение внешней традиционностью повествования. Неискушенный читатель принимал его произведения за бытописание.

Вспомним, что именно об этом пишет Волошин, критикующий писания Андреева за неправдоподобность, неубедительность, недостоверность – то есть фиксирует писательскую стратегию, сходную с горьковской: творить искусственные («виртуальные») миры, обманывающие своим жизнеподобием.

Впрочем, имели место и другие точки зрения. Так, М. Неведомский категорически разводит стиль Андреева и Горького: «...во всей романтической символике Горького, начиная с самых ранних его сказочек и легенд, всегда ощущался б ы т о в о й, р е а л и с т и ч е с к и й корень его творчества. В этом смысле он всегда был полной противоположностью Леониду Андрееву, например, у которого живопись является только иллюстрацией к отвлеченным, занимающим его в данный момент темам. Горький всегда отправлялся от реальных впечатлений»<sup>4</sup>.

Итак, в литературных репутациях Горького и Андреева можно обнаружить много общего, обусловленного и многолетними творческими взаимосвязями (диалогизм и полемичность), и социологическими причинами (успех у читателя, созвучность запросам эпохи), и творческими интенциями писателей, подразумевающими подход к литературе как к трансляции идей.

<sup>1</sup> Меньшиков М. Красивый цинизм // Критические статьи о произведениях Максима Горького. С. 189.

<sup>2</sup> Зобнин Ю. В. По ту сторону истины (случай Горького) // Максим Горький: pro et contra... С. 11.

<sup>3</sup> Там же. С. 12.

<sup>4</sup> Неведомский М. О «новом» Максиме Горьком и новой русской беллетристике // Запросы жизни. 1912. 24 февр. (№ 8). Стб. 490.

Современники очевидным образом расценивали успех обоих писателей не как следствие художественных достоинств, а как сумму мировоззренческих установок. И Андреев, и Горький ассоциировались критикой и читателем как «отрицатели», разрушительность которых лишь по-разному интерпретировалась: как направленная на социальные устои (случай Горького) и как богоборчество и метафизический бунт (Андреев). Один идеи проповедовал – другой заражал идеями; идеи Горького были идеями социальными, идеи Андреева – метафизическими, однако творчество обоих писателей воспринималось как рационалистическое, «головное», а не «органическое». Оба, в духе натурализма, тяготели к изображению темных сторон социальной жизни, психологии маргиналов, что приводило к восприятию писателей в русле некоего «босяческого направления» современной литературы. Творческое преображение жизни Андреевым и Горьким («выдумывание» психологии героев и ситуаций, их «моделирование») можно расценивать как знак их принадлежности к стану художников-модернистов.

Позднейшие версии Горького о причинах его расхождения с Андреевым различны. В одной из них Горький прежде всего фиксирует мировоззренческие разногласия – эту точку зрения он высказывает в предисловии к переизданию романа Андреева «Сашка Жегулев» в 1925 году, объясняя, что же «разрушило их дружбу»: «Меня всегда раздражал пессимизм Андреева, его – то, что он считал моим оптимизмом и что я сам называю историзмом. Кроме того, я не очень высоко ценю разум Провидения и даже сомневаюсь – существует ли оно?» (ЛН-72: 404).

В более поздней версии, в одном из писем 1931 года, фигурирует иная версия, связанная с эстетическими расхождениями: «На почве отношения к символической я и разошелся с Андреевым...» (ЛН-772: 467). В 1934 же году, наставляя молодых читателей уже с позиции классика советской литературы, Горький предупреждает от опасности подпасть под влияние Леонида Андреева – «человека, который отрицал силу знания только потому, что не пытался увеличить небогатый запас своих знаний» (ЛН-772: 467). И здесь же дает характеристику своему бывшему другу: «Он был романтик “эмоциональный”, верил, что “подсознательное” и “воображение” – это все, что нужно литератору. Ему казалось, что в отношении людей к миру интуиция преобладает над разумом...» (ЛН-772: 467-468).

За несколько лет до этого, осенью 1927 г., в беседе с С. Н. Сергеевым-Ценским Горький признался: «Был у меня Леонов, очень напомнил мне Леонида Андреева в 1903–1904 годах – годы его наивысшего успеха. Знает – мало, о себе – художнике – заботится плохо». Сожалея, что Андреева быстро забыли, выражает опасение, что та же участь грозит Леонову: «Что-то в нем есть от андреевской обособленности»<sup>1</sup>. Добавим, что с этим Леонидом Горький тоже разошелся в своем споре о Новом человеке (причин много: не дал очерка в книгу о Беломорканале после коллективной поездки на «стройку

<sup>1</sup> Прилепин З. Леонид Леонов. «Игра его была огромна...». М., 2010. С. 180.

века», не оценил пьесу самого мэтра) – так же, как прежде разошелся с Леонидом Андреевым. И что, в принципе, Горький оказался прав: оба после грандиозной популярности при жизни были полузабыты.

Все сказанное подводит к выводу о том, что перед нами два типа писательства. Именно об этом пытался сказать Леонов в речи на торжественном заседании в Кремлевском дворце съездов в честь столетия со дня рождения Горького в 1968 году. Речь называлась «Венок А. М. Горькому» и при всей своей внешней благопристойности содержала очевидную переоценку личности пролетарского писателя. Не отрицая влияния Горького на умы и эпоху, Леонов открыто причисляет Горького «к той особой в нашей литературе полуподвижнической линии просветителей, где отвергается не только развлекательно-беллетристический сервис, но и отвлеченная созерцательность в отношении пускай высочайших тайн бытия, если не работают на реальное злободневное задание...»<sup>1</sup>. Андреев же реализует в своем творчестве противоположное устремление литературы – устремление к «отвлеченной созерцательности в отношении ... высочайших тайн бытия»<sup>2</sup>.

### 3.2. «Напрасно мы так уж его развенчали»: Андреев и Бунин

Известно, что Бунин невысоко ставил творчество Андреева, и его позитивные отзывы о нем весьма немногочисленны. А именно, их три – и они станут предметом нашего внимания.

Самый главный положительный отклик Бунина об Андрееве прозвучал уже после смерти последнего в письме Б. К. Зайцеву от 22 сентября 1938 года: «... сообщаю, что вчера начал перечитывать Андреева, прочел пока три четверти “Моих записок” и вот: не знаю, что дальше будет, но сейчас думаю, что напрасно мы так уж его развенчали: редко талантливый человек...»<sup>3</sup>.

Н. Андреев (однофамилец, не родственник писателя), опубликовавший процитированное выше письмо, сопровождает его исследованием причин этого «развенчания», справедливо отделив от «мы» адресата – Б. Зайцева, который всегда ценил Андреева.

В самом деле, пишет исследователь, в своих «Воспоминаниях» (изданных в Париже в 1950 году, но составленных из разновременных очерков – написанных период с 1904 г. по 40-е) Бунин «упоминает имя Леонида Андреева не менее одиннадцати раз. И все эти упоминания “анти-андреевские”»<sup>4</sup>. Дважды говорится о якобы отрицательных отзывах Чехова об Андрееве; несколько раз осуждается «народническая манера» Андреева (а

<sup>1</sup> Леонов Л. М. Венок А.М. Горькому // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. Публицистика. Фрагменты из романа. М., 1984. С. 516.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Андреев Ник. Бунин о Л. Андрееве. Новый журнал. Нью-Йорк. 1978. Кн. 131. С. 210.

<sup>4</sup> Там же. С. 211.

также Горького, Скитальца и Шалапина) носить рубашки, поддевки, высокие сапоги, да и сам характер их творчества определяется как «лубочный» («Горький и Андреев очень способные люди, а все писания их все-таки только “литература” и часто даже “лубочная”»<sup>1</sup>); наконец, Андреев называется «запойным трагиком», «изолгавшимся во всяческом пафосе»<sup>2</sup>.

Все эти выпады, предполагает публикатор, и явились причиной того, что в своей книге 1969 года об Андрееве Д. Вудворд<sup>3</sup> ни разу не цитирует Бунина, видимо, как необъективного мемуариста. Однако почему же, задается вопросом исследователь, Бунин не желает видеть объединяющего их с Андреевым антибольшевизма, ведь последний – автор острых публицистических статей и обращений (достаточно вспомнить «S. O. S.»), по своему содержанию и пафосу весьма близких к бунинским «Окаянным дням»? И далее вопрошает: «Почему же все-таки Бунин столь долгое время, с 1914 года, накапливает “анти-андреевщину”? Отголосок ли это “борьбы” за “первенство” после смерти Чехова? Все тогдашние кандидаты (Куприн, Горький, Андреев) “упразднены” Буниным в “Воспоминаниях” как недостойные “всероссийской славы”»<sup>4</sup>. В своем расследовании Ник. Андреев, кстати, «перепроверил» «литературные отношения» Андреева и Бунина и убедился, что они не были конфликтными.

Вопрос остается без ответа. Можно только строить предположения. Однако бесспорным остается тот факт, что, оглядываясь на прошлое, Бунин пересматривает многие свои запальчивые и несправедливые оценки, в том числе и творчества Андреева.

Личные и творческие взаимоотношения Бунина и Андреева, действительно, иначе как «хорошими» не назовешь. Они вместе входили в литературу: их первые публикации – рассказ Андреева «В холоде и золоте» («Звезда», 1892) и «Деревенский эскиз» Бунина (1893) – появились с разницей в один год). Почти сразу же оба начинающих писателя в восприятии современников оказались в тени Горького (хотя тот дебютировал одновременно с ними, напечатав в тифлисском «Кавказе» рассказ «Макар Чудра» (1892)), что, в частности, отражено в шарже Кока (Н. И. Фидели) «Подмаксимовики» – один из них Бунин. Вместе Андреев и Бунин посещали телешовские «Среды», печатались в «Знании», вращались в одних и тех же литературно-художественных кругах, имели сходные литературные репутации молодых писателей, далеких от символистских кругов, встречались, переписывались, знакомили друг друга с женами. В этом смысле примечательно восприятие Андреева и Бунина тем же Горьким «через запятую»: в 1908 г. К. П. Пятницкому он пишет об «уплывших» из «вод» «Знания» «Андреевых, Буниных и прочих осетрах» (ЛН-72: 434). Позднее, уже в 1927 году, в письме И. А. Груздеву, работающему над книгой

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. С. 212.

<sup>3</sup> Woodward J. B. Leonid Andreev; A Study. Oxford: Clarendon press, 1969.

<sup>4</sup> Там же.

по истории литературы, Горький называет в числе своих «бывших товарищей» Андреева и Бунина, типичных литераторов XX века, поясняя свою мысль: «во всех нас было и есть нечто общее, не идеологически, разумеется, а – эмоционально» (ЛН-72: 463).

Впервые имена двух писателей сопряжены – в контексте общности их орловских корней и синхронности вхождения в литературу – в воспоминаниях А. П. Алексеевского. Правда, эти заметки, написанные через несколько десятков лет, грешат неточностями и допущениями. Так, позволяя некоторое хронологическое смещение в освещении орловского периода в жизни начинающих писателей, он называет Бунина «духовным восприемником музыки Л. Н. Андреева и первопечатником его произведений», что справедливо опровергается публикатором и комментатором воспоминаний Л. Н. Афоным. Также неточен автор мемуаров, полагая, что Бунин «значительно опередил Андреева известностью и лет на пять раньше его начал печатать свои рассказы в толстых журналах» и относился к нему «сухо-покровительственно»<sup>1</sup>.

В этом вопросе допустимо и иное мнение: лауреат Пушкинской премии (1903), почетный академик (1909), Бунин, тем не менее, уступал Андрееву в массовой популярности. Сошлемся на того же Горького, который, отговаривая Бунина от перехода из «Знания» в «Просвещение», определяет (возможно, не совсем бескорыстно) соотношение их популярности как *почти* паритетное: «ваши и Леонидовы книги идут почти ровно, с очень небольшим перевесом в сторону Леонида» (ЛН-72: 446). «Экономические» показатели все же свидетельствуют о более значительном «перевесе»: гонорарные ставки Андреева и Бунина в 900-е годы соотносятся как 1000 руб. за печатный лист против 600 руб.<sup>2</sup>). Хотя два писателя общаются на равных, Андреев позволяет себе, не владея английским, давать советы Бунину по поводу перевода поэмы Лонгфелло «Песнь о Гайавате».

На протяжении полутора десятков лет обоих писателей объединяли общие издательские проекты. Первый состоялся в 1901 году, когда оба они приезжают в Нижний Новгород к Горькому прояснить вопрос о сотрудничестве участников кружка «Среда» с «Нижегородским листком» и другими поволжскими изданиями (и одесским «Южным обозрением»), а также с «Курьером» – речь шла об одновременном печатании в этих изданиях художественных произведений (ЛН-72: 100). В 1908 году, в бытность редактором отдела беллетристики в сборниках «Земля», выпускаемых Московским книгоиздательством, Бунин просит у Андреева (в письме от 18 мая 1908 года) для печати рассказ «Проклятие зверя»<sup>3</sup>. Затем со стороны Бунина следует запрос на роман «Сашка Жегулев» (письмо от 6

<sup>1</sup> Алексеевский А. П. Воспоминания о Горьком и Андрееве / Публикация и комментарии Л. Н. Афона (ЛН-72: 560).

<sup>2</sup> Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: НЛО, 2009. С. 94.

<sup>3</sup> Письма Л. Андреева и И. Бунина // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 162-175. С. 171.

сентября 1908 года<sup>1</sup>). Став в 1909 году редактором в журнале «Северное сияние», Бунин также обращается к Андрееву с просьбой о сотрудничестве («Дай хоть имя», – в письме от 3 января<sup>2</sup>). В 1916 году Бунин оказывается в числе немногих принявших предложение сотрудничества от Андреева, редактора газеты «Русская воля» (за что последний благодарит его в письме от 31 июля<sup>3</sup>). Наконец, впервые отрывки из пьесы «Младость» были напечатаны в сборнике в помощь жертвам войны «Клич» (1915), одним из авторов и редакторов которого был Бунин<sup>4</sup>.

Несмотря на это, взаимоотношения Андреева и Бунина, как справедливо пишет Афонин в комментариях к воспоминаниям Алексеевского, не были близкими<sup>5</sup>. В доказательство он ссылается на мемуары В. Н. Муромцевой-Буниной (см. ниже) и размолвку между ними осенью 1914 года, сопровождаемую резкими письмами с обеих сторон (Бунин вызвал возмущение Андреева тем, что не дал ему подписать письмо против немецких зверств<sup>6</sup>). Можно вспомнить и эпизод из воспоминаний Горького, где Андреев «грубо отрицает» «превосходный, суровый талант Ивана Бунина» (ЛН-72: 396). Примечательно, что оценки бунинского творчества Горьким и Андреевым схожи: в письме Горькому и его жене Андреев сравнивает творчество «Ванечки» с «воздушным пирогом» (ЛН-72: 258), Горький же, в целом оценивая Бунина как «первого поэта нашего времени», стихи его уподобляет «конфетам от Флея или Абрикосова» (ЛН-72: 412). Налицо общая дистанцированность двух прозаиков от эстетических основ творчества Бунина-поэта.

Уникальным источником сведений о взаимоотношениях Бунина и Андреева – в силу временного охвата воспоминаний и личной включенности в литературную жизнь эпохи и дружбы с обоими писателями – можно считать Дневники К. Чуковского. Так, о Бунине Чуковский пишет: «Нельзя сказать, чтобы он был непризнанным автором. Истинные ценители литературы, ее верховные судьи, Чехов и Горький, уже по ранним стихам и рассказам высоко оценили его дарование. Академия Наук почтила его званием академика. Но публика, читательская масса долго оставалась к нему равнодушна<sup>7</sup>. И далее: «Бунин в то время уже написал свои лучшие вещи, но обыватели все еще по привычке считали его Подмаксимкой, то есть одним из слабых писателей, пытающихся благодаря своей близости к Горькому придать себе вес и значение»<sup>8</sup>. В доказательство он припоминает несколько

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 174.

<sup>4</sup> «День печати». Клич. Сб. на помощь жертвам войны / Под ред. И. А. Бунина, В. В. Вересаева, Н. Д. Телешова. М.: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1915.

<sup>5</sup> Алексеевский А. П. Воспоминания о Горьком и Андрееве (ЛН-72: 564).

<sup>6</sup> Письма Л. Андреева и И. Бунина. С. 173.

<sup>7</sup> Чуковский К. И. Дневник: В 3 т. Т. 3: 1936 – 1969 / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской; предисл. В. Каверина. М.: ПРОЗАиК, 2011. С. 468.

<sup>8</sup> Там же. С. 470.

красноречивых фактов – о залежах нераспроданных бунинских стихотворных сборников «Листопад» в редакции «Весов», о поклонницах, бросающихся на вокзале к Андрееву и не узнающих Бунина, идущего рядом.

Рефлексирует Чуковский и над причиной равнодушия массового читателя к Бунину и обожания Андреева: «Это дико, это безумно, это кажется почти невероятным, но таковы были факты. Повторяю, Бунин имел свою долю успеха, его не замалчивали, о нем печатались хвалебные рецензии – но если сравнить, например, те Эльбрусы статей, которые вызывало каждое новое произведение Горького, а впоследствии – Леонида Андреева, с количеством критических откликов, посвященных произведениям Бунина, это количество покажется микроскопически малым. <...> Никаких звонких лозунгов он с собой не принес, никуда не звал, ничему не учил, правда, он обладал светлым поэтическим ощущением жизни, изощренным мастерством новеллиста, самобытным и тонким стилем, но это совсем не те качества, которые ценились в то время широкой читательской массой»<sup>1</sup>.

Нет основания не доверять и свидетельствам Чуковского о недоброжелательстве Бунина по отношению к Андрееву, причем даже в период их дружеских отношений: «Он говорил о писателях так, словно все они, ради успешной карьеры, кривляются на потеху толпы. Леонида Андреева, который в то время был своего рода властителем дум, он сравнивал с громыхающей бочкой – и вменял ему в вину полнейшее незнание русской жизни, склонность к дешевой риторике»<sup>2</sup>. В записках Чуковского находим и его версию недоброжелательства Бунина-мемуариста: «И конечно, он был бы святым, если бы не чувствовал затаенной вражды к более счастливым соперникам. Их всероссийская слава, по искреннему его убеждению, досталась им слишком уж дешево – за произведения более низкого качества, чем те, которые созданы им. Но святым он не был, и поэтому можно представить себе, сколько долгих и тяжелых обид должен был испытывать он изо дня в день, видя шумные триумфы Валерия Брюсова, Леонида Андреева, не говоря уже о небывалой, фантастической славе Горького.

Хуже всего было то, что он должен был скрывать свои высокомерные чувства, должен был постоянно якшаться с теми, кого презирал, водить с ними многолетнюю дружбу, писать им теплые, участливые письма (о которых впоследствии и сам заявил, что они часто бывали неискренними, то есть скрывали его неприязненное отношение к тем, кто считали его своим другом).

Когда в позднейших его мемуарах читаешь желчные отзывы о тех писателях, с которыми он водился в дореволюционное время, понимаешь, как мучительно было ему, считавшему себя великаном, жить среди тех, кого он считал чуть не карликами»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 470-471.

<sup>2</sup> Там же. С. 468.

<sup>3</sup> Там же. С. 471.

Остановимся на двух других «похвальных словах» Бунина Андрееву. Самый ранний из них можно обнаружить в воспоминаниях В. Н. Муромцевой-Буниной. Речь идет о прочитанной на одной из «Сред» пьесе Андреева «Дни нашей жизни» (1908): «Ян тоже хвалил пьесу, за что Андреев его не раз упрекал, говоря, что он хвалил ее потому, чтобы унижить его символические драмы... Но Ян был искренен, он находил в пьесе художественные достоинства»<sup>1</sup>. В другом месте воспоминаний Муромцевой, где она цитирует записи мужа, также обнаружим реакцию Андреева на эту похвалу: «А вот, что ты похвалил мою самую элементарную вещь “Дни нашей жизни”, никогда тебе не прощу. Почему похвалил? Хотел унижить мои прочие вещи»<sup>2</sup>.

В самом деле, несмотря на далекость обоих молодых писателей от символистских кругов, бунинская оценка творчества Андреева парадоксально близка именно к символистскому восприятию его как «некультурного писателя». Так, после чтения на очередной «Среде» «Анатэмы» Бунин сетует: «Как жаль, что Леонид пишет такие пьесы, – все это от лукавого, а талант у него настоящий, но ему хочется “ученость свою показать”, и как он не понимает при своем уме, что этого делать нельзя? Я думаю, что это от того, что в нем нет настоящей культуры»<sup>3</sup>. Возможно, он был знаком (и внутренне согласен) с мнением З. Н. Гиппиус об Андрееве как о «некультурном писателе», высказанным годом ранее («Notes sur la littérature russe de notre temps»<sup>4</sup>).

На втором благожелательном отзыве Бунина об Андрееве остановимся подробнее. Он касается пьесы «Младость» (1916), которая была высоко оценена Буниным в одном из интервью – за ее «жизненность», «свежесть», «большую сдержанность» и даже «новые шаги», которые замечаются в этом произведении<sup>5</sup>. Известно, что Бунин театра не жаловал и не написал ни одной пьесы<sup>6</sup> – вот и отзываясь о «Младости», он оговаривает, что «не

---

<sup>1</sup> Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина: 1870-1906. Беседы с памятью. М.: Советский писатель, 1989. С. 469.

<sup>2</sup> Там же. С. 213.

<sup>3</sup> Там же. С. 424.

<sup>4</sup> Гиппиус З. Н. Заметки о современной русской литературе // Mercure de France. 1908. 1 янв. С. 74-75.

<sup>5</sup> Фрид С. И. И. Бунин о новой литературе // Биржевые ведомости. 1916. 14 апр. (№ 15498). Веч. вып. С. 3.

<sup>6</sup> Хотя в одном из стихотворных фельетонов 10-х годов звучит такое шуточное пожелание Бунину:

Еще он сам  
Не пишет драм,  
А переводит корифеев.  
Но будет час –  
Его Пегас  
Ворвется в гущу лицедеев...  
И будет он  
Писать в сезон

театрал», поскольку его ранят сценические условности и неискренность. Впрочем, замечает он далее, сама форма пьесы, схожая с формой стихотворения, привлекает его своей компактностью и вдохновляет на создание собственного драматургического опыта, хотя и «не для сцены».

Этот похвальный отзыв Бунина об андреевской «Младости» заслуживает исследовательского интереса.

А началось все с рассказа «Весной» (1902), о котором Л. Андреев пишет Горькому: «Пасхального рассказа моего не читай. Дряннь, сделанная в одни сутки, чтобы вывезти “Курьер”, у которого совсем нет беллетристики» (письмо от 10 апреля 1902 года (ЛН-72: 143)). Если поверить автору, то, разумеется, после такой презентации рассказ можно воспринять как нечто не стоящее внимания. Видимо, неотшлифованность, «скороспелость», «этнодность» рассказа и побудили Андреева оснастить его в первой, «курьерской» публикации подзаголовком «эскиз». А возможно, дело было в его традиционности: «Весной» уже не уместился в рамки того представления об Андрееве, которое давали другие рассказы – нашумевшие «Бездна», «Смех», «Ложь».

Во всяком случае, критика проигнорировала рассказ почти полностью (хотя Андреев и был уже знаменитостью), и он вызвал только один отклик, да и то небесспорный: характеризуя Андреева как писателя талантливого, но «ненадежного» (видоизмененный отзыв Тургенева о Толстом), Веталис (В. А. Гольцев) заметил: «Новый его рассказ, – очень маленький, – “Весной” (назван эскизом) производит приятное впечатление, хотя автор не может обойтись без таких выкрутасов, как *задумчивая* и *нежная* боль, хотя ему кажется, что можно *обонять душистое знойное жужжанье*. От души желаю дарованию г. Андреева стать *надежным*»<sup>1</sup>.

Как известно, пожелания рецензента не сбылись, и стилевой и репутационной *надежности* Андреев так и не обретет – по крайней мере, в глазах критиков. Однако у истории с «неудачным» рассказом есть продолжение.

Известно, что Андреев имел склонность перерабатывать свои ранние рассказы в пьесы: такой «переделке», в частности, подверглись неопубликованные рассказы конца 1890 – начала 1900-х годов «На привычную тему», «Старый студент» и «Тенор», послужившие основой для пьес «Дни нашей жизни» (1908) и «Gaudeamus» (1910); из рассказа «Мысль» (1902) выросла одноименная пьеса 1914 года, а из фрагмента «Моих записок» (1908) – «Черные маски» (1908). Вот и рассказ «Весной» почти через полтора десятка лет после своего появления стал сюжетно-мотивной основой пьесы

---

По пьесе – так же, как  
Андреев...

(*Муништейн Л. Г.* Жрецы и жрицы искусства: Словарь сценических деятелей: Стихи Lolo. Шаржи и карикатуры. М.: Рампа и жизнь. 1910. Т. 1. С. 12).

<sup>1</sup> *Веталис [Гольцев В. А.]*. Со стороны. Письма из деревни // Русская мысль. 1902. Май. Отд. 2. С. 181.

«Младость» – уже далеко не «эскиза», а «повести в диалогах» (на самом деле – драмы в четырех действиях)<sup>1</sup>. Звучащая в начале пьесы цитата из стихотворения А. Майкова о весне – еще одна переключка с рассказом (подмечено Е. С. Панковой<sup>2</sup>).

Именно эта пьеса и снискала доброжелательный отклик Бунина. Попытаемся понять причины столь неожиданной благосклонности, а заодно разобраться в том, почему сам Андреев расценивал рассказ как неудачу, да и в пьесе сомневался: «Наконец я кончил пьесу и сейчас занимаюсь ее отделкой. Название “Образы жизни” (еще, может быть, изменю) ... Меня же смущает, не потаю, уж слишком большая ее простота и полное отсутствие внешнего драматизма. Возможно ли вообще так писать пьесы?»<sup>3</sup>.

Ко времени появления «Младости» чеховское начало уже не воспринималось как новаторское, а Художественный театр давно сделал поворот к модернистским сценическим формам (в частности, поставил знаменитую «Жизнь Человека» (1906) того же Андреева). К 1916 же году в Художественном была организована Вторая студия, куда Немирович-Данченко и предложил Андрееву отдать «Младость», но, видимо, старомодность пьесы не очень вдохновила студийцев, которые поставили ее лишь в 1921 году! Понятны и сомнения Андреева в современности пьесы, ведь к моменту написания пьесы он был уже признанным драматургом-новатором, и даже театральным реформатором – автором «Писем о театре» (1912-1914) и «панпсихических» пьес. На фоне всего этого «Младость», естественно, воспринималась самим писателем как шаг назад, к «курьерским» временам, когда он в своем фельетоне посвящал «Трем сестрам» восторженные строки (СС: 6; 442-447).

В самом деле, чеховское начало весьма ощутимо в «Младости»: минимум фабульности, декорации цветущего сада (и места действия, и символа вечной жизни), нарочитый символизм психологически непрорисованного характера героини, в которую влюблены отец и сын Мацневы и Нечаев, – Зоя, чье имя переводится с древнегреческого как «жизнь» и коррелирует с цветущим садом, открытая финальная ситуация отъезда из провинции «в Москву» (правда, потенциальные *сестры*

---

<sup>1</sup> М. В. Козьменко замечает по этому поводу, что «авантекстами пьес нередко являются неопубликованные ранние рассказы, а среднестатистическая “пауза” между исходным прототекстом и законченной пьесой составляет около 10 лет (при условии, что фактический период творческой активности Андреева-литератора составил 21 год – с 1898 по 1919)» (Козьменко М. В. Проблема «гипер-авантекста» (На материале творческого наследия Л. Андреева) // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 221).

<sup>2</sup> Панкова Е. С. «Надо жить мужественно и сильно» (о реминисценциях в пьесе Л. Андреева «Младость») // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы международной науч. конференции, посвященной 135-летию со дня рождения писателя. Орел, 2006. С. 143-144.

<sup>3</sup> Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913-1917) // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 266. Тарту, 1971. С. 246.

*Прозоровы* или *Нади Шумины* – Зоя и Катя – остаются пока на перроне). Даже первоначальное название «Младости»: «Образы жизни», – навеивает воспоминание о жанровых подзаголовках чеховских пьес – «сцены из деревенской жизни» («Дядя Ваня»), «лирическая комедия» («Вишневый сад»). Кстати, чеховская по духу и трагикомичность в «Младости», выразившаяся и в страстных максималистских речах двух друзей о самоубийстве и высокой дружбе, и в субреточном образе Кати. В андреевской пьесе не характерны для Чехова только сюжет перерождения / возрождения души и нарочитый, «незакамуфлированный» автобиографизм – и именно два эти начала роднят андреевский рассказ с Буниным, в частности, с «Митиной любовью» (1925), на что в исследовательских параллелях между двумя писателями уже обращали внимание – но только в отношении рассказа «Весной»<sup>1</sup>.

Сопоставляя рассказ Андреева «Весной» и повесть Бунина «Митина любовь», Н. Евстафьева приходит к выводу, что оба писателя «склонны к осмыслению человека и действительности в духе художественной философии эпохи» – «однако Андреев в данном случае сохранил большую, чем Бунин, приверженность реалистической традиции, что интересно как этап создания новой, полностью оригинальной концепции жизни, воплощенной в более поздних андреевских рассказах»<sup>2</sup>. С последним заключением позволим себе не согласиться, поскольку рассказ Андреева и повесть Бунина разделяют чуть ли не четверть века и относить их к «одной художественной эпохе» неправомерно. Сам Бунин отлично сознает, как далеко он ушел от своей прежней эстетики и в письме к П. Бицилли (от 5 апреля 1936 года), отрицая влияние на «Митину любовь» «Дьявола» Л. Толстого, пишет: «Если бы вы говорили о других моих рассказах, а не о “Митиной любви”, – главное о прежних, давних, – дело иное; но дух, звук, некая пронзительная лиричность “Митиной любви” – как бы сказать без нескромности? – некая легкость, “тонкость”, “модерность” и – стихотворность, что ли, – где он тут Толстой?!» (ЛН-72: 577).

Вернувшись к рассказу Андреева, скажем, что, действительно, сюжетно его герой обретает смысл жизни, лишь почувствовав свою связь с другими людьми, ответственность перед ними – и вполне можно разделить предположение Евстафьевой о том, что писателя не удовлетворяла предложенная им герою стратегия выхода из душевного кризиса – в духе традиционного гуманизма. Скажем больше: стратегия, строго соответствующая канонам календарного жанра и уже апробированная Андреевым в целом ряде удачных рассказов, включая «Ангелочка», «На реке» и др. И именно эти традиционность и прямолинейность не устроили

---

<sup>1</sup> *Евстафьева Н. П.* Концепция мира и человека в рассказе Л. Андреева «Весной» и повести И. Бунина «Митина любовь» // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева: Межвузов. сб. науч. трудов к 125-летию со дня рождения писателя. Орел, 1996. С. 25-26.

<sup>2</sup> Там же. С. 26.

самого Андреева, как показалась затем простой и пьеса, в которой, кстати, пасхальный хронотоп уже менее ощутим.

Если же согласиться с утверждением Н. Евстафьевой о большом тяготении Андреева «к онтологии, чем к психологии личности»<sup>1</sup>, то представляется, что именно это стремление как раз роднит его с Буниным. Ведь даже те произведения, о которых идет речь, тематически – о самом главном и общем для двух писателей: любви и смерти. Разъясняя основную идею своей пьесы, сам Андреев в письме к Немировичу-Данченко пишет, что в ней «есть и драма и смерть, но общий смысл радостно-печальный: вечно бегущий поток жизни, старость и младость, любовь и любовь» (ЛН-72: 555).

Продолжая тему близости рассказа Андреева с «Митиной любовью» и имея в виду рецепцию Буниным выросшей из рассказа пьесы «Младость», остановимся на том, что еще не стало предметом сопоставления – роднящем все три произведения автобиографизме. Разумеется, имеется в виду автобиографизм разного рода.

Автобиографический характер рассказа Андреева – а затем и пьесы – подтверждается многими источниками. «Гимназическая жизнь и типы гимназистов зарисованы Андреевым в его рассказах: “Молодежь”, “Праздник”, “Весною”», – утверждает В.В. Брусянин<sup>2</sup>, соглашаясь с К.И. Чуковским в том, что у Андреева во всем творчестве разрабатывается одна особенная тема – «п е р е м е н а, п е р е р о ж д е н и е, п е р е в о п л о щ е н и е д у ш и ч е л о в е ч е с к о й [разбивка автора]»<sup>3</sup>. Развивая мысль Чуковского, Брусянин пишет: «Пригородные леса и поля помогали этому перевоплощению, товарищи с Пушкарной улицы, наконец, сами «пушкари-проломленные головы» – дополняли работу природы; недаром в первых рассказах писателя выведены персонажи-портреты из среды родной улицы»<sup>4</sup>. Орел, как пишет Н. Н. Фатов, «весь утопает в садах»<sup>5</sup>, и именно в таких декорациях разворачивается действие в андреевском рассказе.

Известно, что самая ранняя попытка самоубийства Андреева (а всего их насчитывается три, по свидетельству ранних биографов писателя) относится к его гимназической поре. Брусянин приводит следующий рассказ Андреева: «И вот, однажды, в ясную майскую ночь я был в компании молодежи. Было весело, шумно и интересно. Возвращались мы по полотну железной дороги. Кто-то в толпе еще спорил, не имея сил покончить с темой, затронутой еще на пикнике. Кто-то пел, другие мальчишествовали, толкались, играли в чехарду. А я отстал от остальных, шел сзади и был мрачен в своем одиночестве. И спрашивал я себя: с какой целью те спорят, с какою целью эти поют? Почему, зачем они это делают? Почему и зачем

---

<sup>1</sup> *Евстафьева Н. П.* Концепция мира и человека в рассказе Л. Андреева «Весной» и повести И. Бунина «Митина любовь». С. 25.

<sup>2</sup> *Брусянин В. В.* Леонид Андреев. Жизнь и творчество. М.: К. Ф. Некрасов, 1912. С. 41.

<sup>3</sup> *Чуковский К. И.* Леонид Андреев большой и маленький. СПб.: Изд. бюро, 1908. С. 45.

<sup>4</sup> *Брусянин В. В.* Леонид Андреев. Жизнь и творчество. С. 37.

<sup>5</sup> *Фатов Н. Н.* Молодые годы Леонида Андреева: По неизданным письмам, воспоминаниям и документам. М.: Земля и фабрика, 1924. С. 31.

мы идем по полотну дороги? Для чего строилась эта дорога? Для чего они, мои товарищи, веселятся и живут? И вдруг, на виду у поезда, во мне обострилась мысль о самоубийстве, и я лег между рельс, задавшись вопросом: если останусь жив, – значит, есть смысл в моей жизни, если же поезд раздавит меня, – стало быть, в этом воля Провидения... Мне зашибло грудь и голову, расцарапало меня, сорвало с меня куртку, разодрало в клочья, но я все же остался невредим... Тогда мне было 16 лет»<sup>1</sup>. Об этом же факте упоминает и Фатов, приводя в своей книге воспоминания родственниц Андреева С. Д. Пановой и З. Н. Пацковской, записанные с их слов<sup>2</sup>, и А. М. Горький: «Он сел на диван вплоть ко мне и прекрасно рассказал о том, как однажды, будучи подростком, бросился под товарный поезд, но, к счастью, угодил вдоль рельс, и поезд промчался над ним, только оглушив его.

В рассказе было что-то неясное, недействительное, но он украсил его изумительно ярким описанием ощущений человека, над которым с железным грохотом двигаются тысячепудовые тяжести» (ЛН-72: 366).

Автобиографично и центральное событие рассказа – смерть отца героя. Отец писателя скоропостижно скончался тоже весной, 19 мая 1889 года, когда Андреев учился в 6-м классе гимназии. Один из первых биографов Андреева, М. С. Кауфман, пишет о попытке самоубийства Андреева: «Было это 8 мая [3] 1889 г. <...> Через десять дней после этого происшествия умер скоропостижно отец Андреева, человек сильный, крепкий, никогда ничем не болевший»<sup>3</sup>.

Имеются в рассказе «Весной» и другие автобиографические реалии. Так, Фатов пишет о пристрастии отца Андреева к клубным картам, бильярду. Дядя Павла в рассказе также, по-видимому, имеет реального прототипа. Брусянин же приводит следующее свидетельство матери Андреева, Анастасии Николаевны: «Из взрослых большое влияние на него имел родной дядя, брат мой, и только, кажется, одного его Леонид и любил»<sup>4</sup>. Автобиографична ситуация прогулки вдоль железнодорожной насыпи и «примерки» самоубийства. Сама возможность воссоединения Всеволода в Москве с Зоей, на которую в тексте есть только намек, была реализована самим Андреевым в его мучительном романе с З. Н. Сибилевой, начавшемся еще в бытность их гимназистами и имевшем продолжение в Петербурге, куда оба уехали учиться. Кстати, именно из-за Зинаиды Андреев совершил одну из трех попыток самоубийства<sup>5</sup>. Наконец, добавим, что под именем

---

<sup>1</sup> Брусянин В. В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. С. 53-54.

<sup>2</sup> Фатов Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева. 200-201; 210-211.

<sup>3</sup> Кауфман М. С. (сост.). Афоризмы, парадоксы и избранные мысли русских писателей. Вып. 5. Леонид Андреев. М.: Типог. лит. А. В. Васильева и К°, 1903. С. 9. Впрочем, эта датировка, со ссылкой на юношеские дневники Андреева, оспаривается Фатовым.

<sup>4</sup> Брусянин В. В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. С. 28.

<sup>5</sup> Козьменко М. В. Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник. 1897-1901 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 17.

Александры Петровны Мацневой в пьесе «Младость» выведена мать Андреева Анастасия Николаевна<sup>1</sup>.

Как известно, автобиографизм своих произведений Бунин отрицал – это касается и «Митиной любви»<sup>2</sup>. Если воспользоваться цитатой из письма Бунина к В. В. Пащенко, история любви к которой и навеяла «Митину любовь», автобиографично в повести само воссоздание «мучительного счастья молодости и любви»<sup>3</sup>. Вспомним, что едва ли не теми же самыми словами Андреев пишет о «радостно-печальном» смысле своей пьесы, в которой главное – «вечно бегущий поток жизни, старость и младость, любовь и любовь» (ЛН-72; 555).

Для Андреева обращение к автобиографическим реалиям было обычной практикой: сюжетика некоторых его произведений генетически восходит к дневникам, а само творчество зачастую имеет компенсаторную психотерапевтическую и / или сублимационную (в широком смысле) природу. Очевидно, что автобиографизм в андреевской пьесе, ставший основой ее «жизненности», и вызвал приятие Бунина, прибегшего к родственной стратегии в своей повести. Сам же Андреев, видимо, ощущал «непереваренность» автобиографического слоя как недостаток рассказа.

Примечательно в этом смысле то, как меняется в двух андреевских произведениях стратегия автобиографической соотнесенности: если в рассказе с автором естественно ассоциируется его молодой герой Павел, думающий о смерти, а образ отца связан с отцом самого писателя, то в пьесе все сложнее. Реальный Андреев, «просвечивая» во Всеволоде, ассоциируется, скорее, уже не с ним, а с умирающим Мацневым-старшим (автору к этому времени 45, он болен, мысли о смерти часто посещают его, а через три года он уйдет из жизни) – героем, чья биография наделена узнаваемыми и хорошо дешифруемыми авторскими чертами: намеки на когда-то могучее здоровье, бурное прошлое, страсть к обустройству дома и сада, поздняя влюбленность в молодую девушку. Оглядываясь на прошедшую молодость, писатель вбирает в свою пьесу и настоящее, и будущее, связанное с мрачным предчувствием собственной смерти. Обратим внимание на имена героев: старшего Мацнева зовут Николай, как отца писателя, а вот семантика имени молодого героя в пьесе (со старославянского Всеволод – «всевластный») прозрачно намекает на способность его «овладеть» своей жизнью (героя рассказа «Весной» звали

---

<sup>1</sup> Чуваков В. Н. Вступительная статья: Письма Леонида Андреева к Н. А. Чукмалдиной // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв.: Альманах. М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. [Т. XI]. С. 488-499.

<sup>2</sup> См. об этом: *Бабореко А. К.* Комментарии // *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.: Московский рабочий, 1996. С. 576; *Муромцева-Бунина В. Н.* Жизнь Бунина: 1870 – 1906. Беседы с памятью. М.: Советский писатель, 1989. С. 219-220.

<sup>3</sup> *Саакянц А.* Проза Бунина 1914-1930 годов: Послесловие и комментарии // *Бунин И. А.* Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. С. 546.

Павел, как и героя рассказа с трагическим финалом «В тумане» (1902)). Наконец, имена героев обоих андреевских произведений – имена двух его родных братьев – Павла и Всеволода.

Сюжетно и концептуально близкой в «Младости» могла показаться Бунину и важная роль природы в перерождении героя (кстати, в пьесе Андреева воздействие природы на героя акцентировано еще больше, чем в рассказе). Отказ героя от самоубийства в рассказе, в соответствии с канонем «календарного жанра», в большей степени имеет нравственный смысл – в пьесе же перерождение, психологически не столь мотивированное, напрямую связано с символикой цветущего сада. В пьесе же любование луной – важный рефрен в «идеологических» беседах о самоубийстве Всеволода и Нечаева, да и символическое решение темы сада получает дополнительное обоснование – как дело жизни умершего Мацнева-старшего. Само название пьесы, согласно разъяснениям Андреева в письме Немировичу-Данченко (от 11 апреля 1914 года), подразумевает отсылку к Пушкину, причем планировался и пушкинский эпиграф: «И пусть у гробового входа младая будет жизнь играть» (ЛН-72; 555). В тексте самой пьесы героями цитируется другая пушкинская строчка из этого же стихотворения: «равнодушная природа красую вечною сиять», – вызывающая возражение со стороны Всеволода: нет, не равнодушна она. Возражение это важно для понимания авторского взгляда на природу как на источник перерождения души героя. Добавим, что герой повести Бунина вспоминает о смерти отца, случившейся весной – эпизод, как будто бы внушенный андреевской пьесой, скорее всего, призван отразить глубинную связь вечного обновления природы, любви, молодости – и смерти.

Насколько андреевская пьеса проникнута Пушкиным, настолько и повесть Бунина пропитана стихами – Фета, Тютчева, Блока. Другая стихия, общая для двух произведений, – романсовое начало, присутствие которого мотивировано местом действия – городской средой (провинциальный город в пьесе Андреева и Москва в начале бунинской повести). Интересно, что один из первоначальных вариантов названия пьесы Андреева «На заре туманной юности» – строчка из стихотворения А. Н. Кольцова «Разлука» (1840) (многозначительными фразами о романсе на эти стихи обмениваются отец и сын Мацневы: сын называет песню новой, а отец давно знаком с нею).

Романсовые вставки в андреевской пьесе (в частности, «Ночи безумные» А. Н. Апухтина (1876)) задают лирически-ностальгический, но в целом жизнеутверждающий тон<sup>1</sup>. Услышанный же Митей перед отъездом из Москвы романс «Азра» (музыка А. Рубинштейна, слова Г. Гейне) важен еще и сюжетно – как предчувствие гибели героя, хотя ключевые слова его («Полюбив, мы умираем») в тексте не эксплицированы (еще одно предчувствие – в шутливых словах о Мите его приятеля: «Вертер из Тамбова»). Кстати, упоминание об этом романсе имеет автобиографическую

---

<sup>1</sup> Подробно музыкально-реминисцентный слой в андреевской пьесе проанализирован Е. С. Панковой («Надо жить мужественно и сильно»...).

канву, о чем сообщает Муромцева-Бунина: «Иван Алексеевич в Полтаве [город его любви к Пащенко – Г. Б.] впервые услышал “Полюбив, мы умираем”, и этот романс произвел на него впечатление»<sup>1</sup>.

При всем несходстве эстетических установок, вызывающем взаимное неприятие, Бунина и Андреева объединяет мировоззренческое родство, проявившееся, в частности, и в тех произведениях, о которых идет речь, поскольку они – о самом главном и общем для двух писателей: любви и смерти. Напряженная «оксюморонность» Бунина, его сосредоточенность на «полярности» бытия («Жизнь и смерть. Любовь и гибель. Счастье и страдание. Прошлое и настоящее»<sup>2</sup>) роднят его мирообраз с андреевским, обнаруживают в них людей одной эпохи.

«Радостно-печальная» пьеса Андреева «Младость» запечатлевает «вечно бегущий поток жизни, старость и младость, любовь и любовь» (ЛН-72; 555). В «Митиной любви» современники Бунина также усматривают «мотив дивования», мистичность (Г. П. Струве<sup>3</sup>), мистериальность (М. В. Карамазова<sup>4</sup>, «мессу пола» (К. И. Зайцев<sup>5</sup>). Прочитав речь Струве по случаю присуждения Бунину Нобелевской премии: «вершины своего творчества Бунин достигает там, где сливаются две его основные темы – любовь и смерть. Не случайно самое совершенное, самое музыкально-целостное из произведений Бунина – “Митина любовь”, где эти темы слиты воедино»<sup>6</sup>. Кстати, повесть во французском переводе была озаглавлена «Таинство любви», что также говорит в пользу ее близости андреевской пьесе: как и название «Младость», оно высвечивает в авторской концепции восхождение от конкретики к бытийности.

Р.-М. Рильке, прочитав повесть Бунина во французском переводе, как «Le sacrement de l'Amour», счел такое название даже более удачным: «Митина любовь была бы скорей неутраченная Катя, счастье, борьба, судьба рядом с ней, и все же в конце концов утрата друг друга, которая была бы с Катей, какова она есть, неизбежна... В этом смысле маленький роман Бунина почти старомодная книга: нас гораздо больше интересует то, что происходит в тех и между теми, кто не теряет себя на такой лад и все-таки должны как-то по-иному, в жизни, потерять себя, ибо не научились любить»<sup>7</sup>.

Предположим, что потому эта пьеса и снискала доброжелательный отклик Бунина, что он увидел в ее сюжете, связанном с перерождением /

<sup>1</sup> Письма В. Н. Буниной [Ник. Смирнову] // Новый мир. 1969. № 3. С. 219.

<sup>2</sup> Сливацкая О. В. Космическое мироощущение И. А. Бунина // Труды объединенного научного центра проблем космического мышления. 2009. № 1. Т. 2. С. 218.

<sup>3</sup> Бабореко А. К. Комментарии // Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Московский рабочий, 1996. Т. 5. С. 578.

<sup>4</sup> Там же. С. 577.

<sup>5</sup> Там же. С. 581.

<sup>6</sup> Там же. С. 578.

<sup>7</sup> Сапаров К. Райнер Мария Рильке о повести И. А. Бунина «Митина любовь» // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 249.

возрождением души, некую родственность с «Митиной любовью». Возможно, нарочитый, «незакамуфлированный» автобиографизм в андреевской пьесе, ставший основой ее «жизненности», и вызвал приятие Бунина, прибегшего к родственной стратегии в своей повести. Сам же Андреев, видимо, острая бытовое начало в пьесе и придавая ей экзистенциальное звучание, пытался уйти от автобиографической конкретики, отличавшей рассказ-основу.

Бунинские резкие оценки творчества Андреева были скорректированы им в поздний период, однако близость антибольшевистского по своему пафосу публицистического наследия современника его собственным дневникам так и осталось не замеченной им или не прокомментированной. Одним из вероятных объяснений неприятия Буниным андреевского творчества можно считать сложный контекст взаимоотношений писателей-ровесников – свет на эту ситуацию проливают воспоминания Чуковского-мемуариста.

Тем не менее, отвергая стилевое новаторство Андреева, Бунин, также принадлежащий к поколению «порубежных» писателей, оставался с ним близок в стремлении постигнуть глубинные основы жизни, понимании жизни как иррациональной силы и стремлении передать ее мистериальную сущность. По сути, оба они идут путями обновления традиционного реалистического искусства, однако пути этих новаций во многом различные: тяготение к экспрессионистской условности у Андреева и импрессионистские тенденции у Бунина. Неприятие творчества друг друга вызвано как стилевым несовпадением в их общем устремлении к «модерности», так и явным приоритетом эстетического начала у Бунина.

Пытаясь запечатлеть утончившуюся психику современного человека, оба писателя, каждый по-своему, решают проблемы новой «психологичности», связи индивидуального и бытийного. Драматургические опыты Андреева в русле обновления театра (две его пьесы, о которых шла речь выше) потому и были положительно восприняты Буниным, что в них явлена родственная ему самому стратегия пересотворения мира в искусстве: восхождение к метафизике бытия при сохранении жизнеподобия, психологического автобиографизма и связи с традицией. Пьеса «Младость», выросшая – в духе характерной для Андреева жанрово-стилевой протейности – из его раннего рассказа, была высоко оценена Буниным, поскольку оказалась адекватной представлениям последнего о мере допустимого в синтезе реального и условного.

### **3.3. «...Так много есть общих точек, но и так много расхождений во всем»: творческие взаимосвязи Л. Андреева и Ф. Сологуба**

Сологуб и Андреев часто сближались в восприятии современников: они не раз оказывались «через запятую» в критических анализах самого

разного характера – от марксистского<sup>1</sup> до патопсихологического<sup>2</sup>, от богословского<sup>3</sup> до символистского<sup>4</sup>. Часто эти сближения происходили в «критических параллелях» – жанре, крайне популярном на рубеже XIX – XX веков<sup>5</sup>. «Пары» избирались по сходству, контрасту, общей проблематике, а зачастую по нескольким основаниям сразу, и к этому времени Сологуб и Андреев стали объектом сопоставления таких различных по своим эстетическим и мировоззренческим позициям критиков, как М. Волошин, Л. Гуревич, Р. Иванов-Разумник, В. Полонский, В. Воровский.<sup>6</sup>

Важный аспект творческих взаимосвязей Андреева и Сологуба касается публичных отзывов последнего – неизменно благожелательных – о произведениях своего младшего литературного собрата. Вступление Сологуба в литературу произошло в 80-е годы, на полтора десятка лет раньше, чем у Андреева, и не принесло автору скорого признания – в своей славе оба писателя «совпали» лишь к началу века, после стремительного восхождения Андреева в 1901-1902 годах (шесть переизданий первого тома сочинений!). Можно утверждать, что «знаковость» двух этих имен для отечественного читателя стала особенно ощутимой к 1907 году, когда известность Сологуба в узких модернистских кругах после выхода в свет отдельной книжкой (1907), а затем и переиздания (1908) романа «Мелкий бес» превращается во всероссийскую славу<sup>7</sup>, а Андреев находится на пике

<sup>1</sup> *Стеклов Ю.* Социально-политические условия распада // Литературный распад: критический сборник. СПб.: «Зерно», 1908. С. 53; *Морозов М.* Перед лицом смерти // Там же. С. 233; *Стеклов Ю.* О творчестве Федора Сологуба // Литературный распад: критический сборник. Кн. 2. СПб.: Книгоиздательство «EOS», 1909. С. 166; *Шулятиков В.* Неаристократический аристократизм // Там же. С. 240.

<sup>2</sup> См., например: *Измайлов А.* Литературный Олимп. Характеристики, встречи, портреты, автографы. М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911. С. 316; *Измайлов А.* Литературные беседы. Клиническая литература. – «Проклятие зверя» Леонида Андреева // Русское слово. 1908. 17 февр. (№ 40). С. 3.

<sup>3</sup> *Слуцкий М.* Смысл жизни человека по произведениям Андреева, Сологуба, Горького, Метерлинка и решение его в христианстве. Харьков: тип. М. Г. Ковалева, 1910.

<sup>4</sup> Например, в рецепции Д. Философым Андреева как «бесстиля» и Сологуба как «дурновкусия» (*Философов Д. В.* Без стиля // Московский еженедельник. 1908. № 12. С. 36-48).

<sup>5</sup> См. об этом: Михайлова М. В. Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 648-649.

<sup>6</sup> *Волошин М.* Леонид Андреев и Федор Сологуб // Русь. 1907. 19 дек. (№ 340). С. 3-4; *Гуревич Л.* Оторванные души: (Леонид Андреев и Федор Сологуб в седьмом альманахе «Шиповника») // Правда жизни. 1908. 8 дек. (№ 2). С. 3; *Иванов-Разумник Р. В.* О смысле жизни. Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов. СПб., 1908. 312 с.; *Орловский П.* [В. В. Воровский]. В ночь после битвы. Л. Андреев и Ф. Сологуб // О веяниях времени. СПб., 1908. С. 3-17; *Полонский В.* О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе // Вестник знания. 1909. № 2. С. 112-120. Еще одна «параллель» с Сологубом намечена в кн.: *Закржевский А.* Подполье: Психологические параллели, Достоевский, Л. Андреев, Ф. Сологуб, Л. Шестов, А. Ремизов, М. Пантюхов. Киев: Искусство и печатное слово, 1911.

<sup>7</sup> См., например, свидетельство читателя того времени, который пишет о Сологубе как о «модном литераторе»: «его романами и рассказами пестрили альманахи, журналы и даже

своей популярности. Вряд ли можно согласиться с Р. В. Ивановым-Разумником, который называет Сологуба, в отличие от Андреева, «писателем для немногих»: автор «творимой легенды» не был обделен любовью читателей.

Несмотря на разные литературные круги, к которым принадлежали писатели (символистские – «знаньевские»), Сологуб не раз высказывался в поддержку произведений Андреева, защищая его от несправедливых нападков. Так, он выступил с одобрением андреевского рассказа «В тумане» (1903), обращая свой «голос из публики» к графине Толстой и проясняя прямую, преемственную связь «литературных излишеств» Андреева и творчества ее супруга:

«Письмо графини С. А. Толстой, обратившее на себя всеобщее внимание, представляется мне большою несправедливостью, хотя и понятен источник этого неправого раздражения: большее всего – наиболее близкое нам. А для внимательного читателя очевидно, что писатель Леонид Андреев – прямой потомок писателя графа Льва Толстого. Преемственность несомненная – от Льва Толстого к Антону Чехову, от Чехова к Максиму Горькому, от Горького к Леониду Андрееву. Любопытную и назидательную задачу возьмет на себя будущий историк литературы, если пожелает проследить эту литературную метаморфозу, подобная которой, быть может, никогда еще не являлась с такой чистотой. Все обличает в них духовное их родство: от манеры рассказа до отношения к верховным вопросам человеческого познания и человеческой совести. Манера почти одна у всех четырех: о чем бы ни говорилось, что бы ни изображалось, – постоянно рядом с читателем идет, как бы подталкивая его, чтобы он не сбился с дороги, заботливый автор, и маленькими, но прелестными инсинуациями внушает ему неотразимо убедительно все, что хочет. И открывается мир, не совсем верный действительности, но обаятельно-живой. И злое развивается в нем чародейство: великое кажется малым, святое – призрачным, а ничтожное, пошлое, порочное принимает внушительные размеры и значительность. Все переоценивается, передвигается на другое место. Во имя чего же производится эта переоценка? Во имя ли будущего величия человеческого? Нет, всякое величие беспощадно и навсегда развенчано...»<sup>1</sup>.

Интересно, что на «генеалогическое открытие» Сологуба последовал немедленный отклик из стана критиков, недружественных по отношению к новому искусству, прежде всего, – статья под названием «Правнук Льва Толстого»<sup>2</sup>. Заметка примечательна тем, что ее анонимный автор, рассуждая о «психологии этой генеалогии», усматривает в ней желание Сологуба

---

газеты. Его пьесы <...> проникали даже на почтенную сцену Александринского театра. Он просвещал российскую провинцию томительными докладами об искусстве наших дней» (*Розенталь Л. В.* Свидетельские показания любителя стихов начала века // *Новый мир.* 1999. № 1. С. 155).

<sup>1</sup> *Сологуб Ф.* «В тумане» (Голоса из публики) // *Новости и биржевая газета.* СПб. 1903. 14 февр. (№ 45). С. 2.

<sup>2</sup> *[Б. п.]*. Правнук Льва Толстого // *Новости дня.* 1903. 16 февр. (№ 7074). С. 3.

продемонстрировать одновременно и свою собственную причастность к Андрееву, его «родному брату», и «генетическую связь» их обоих с толстовской, классической традицией. В защитном жесте Сологуба автор видит знамение времени: творцы «нового искусства», еще недавно отрекшиеся от прошлого отечественной литературы, теперь, возводя к ней свою генеалогию, легитимизируются, «укореняются». Такое сближение двух писателей в критической оценке было довольно обычным явлением.

Осознавали родство своих художественных стратегий и сами писатели, о чем свидетельствуют их собственные признания в письмах, адресованных друг другу и третьим лицам. Как известно, различное отношение к творчеству Сологуба стало причиной разлада Андреева с Горьким в 1907 году. Вследствие этих перемен Андреев стал автором и «соседом» по альманахам с Сологубом.

В свете сказанного странным кажется тот факт, что весной следующего года Андреев, уже будучи соредактором «Шиповника», выступает против публикации в альманахе продолжения «Навях чар», прокомментировав свое решение в письме Горькому от 21..23 марта так: «не товарищи они мои. <...> И не люблю из них я никого, за исключением разве Блока») (ЛН-72: 307).

Позиция Андреева выглядит крайне противоречивой и непоследовательной, потому что в конце этого же года он пишет Сологубу об их «единении» при «разности» (письмо от 11 октября 1908 года):

«Много на свете печальных недоразумений, иногда проходящих через всю жизнь, и одним из таких недоразумений я считаю для себя то, что до сих пор, несмотря на знакомство и полную внешнюю возможность, мы ни разу не беседовали друг с другом. Наши встречи на народе, с полуофициальными любезностями и коротки<ми> <далее – пропуск одного или двух слов из-за порчи оригинала. – Г.Б.> <и прит>ом малозначащими фразами, – нечто в высокой степени грустное. Много раз, еще в Петербурге, хотелось мне прийти к Вам в неурочный час и хорошо поговорить – но либо люди помешают, либо сам себя остепенить: “а он-то хочет ли твоей беседы?”

Вот и сейчас: сижу я в ненарушимой тишине финляндского вечера и думаю – а хорошо бы потолковать с “ним”. Что за беда в том, что мы с “ним” разное смотрим на жизнь – в нашей разности больше, пожалуй, единения, чем во внешней согласности с приятелями и единомышленниками. Да, наконец, пусть не будет никакого единения, – мне (говорю только о себе) просто интересно и важно узнать у “него”, почему он смотрит так, почему он думает так, почему он видит в жизни то, чего я не вижу, и не видит в жизни того, что так ясно вижу я?

Не знаю, наивность ли это, но мне всегда странно видеть людей, к<ото>рые одинаково искренне и серьезно заняты вопросом о жизни – и почему-то не совещаются о ней. Совещаться надо, совещаться – ведь есть же какие-то “советы генеральной обороны”. Стремительно, спиною, точно на задней площадке последнего вагона, несемся мы к смерти – и нелепо спорим

из-за мест и багажа, когда через минуту вся эта история кувыркнется к черту. Нужно же поговорить, прежде чем кувыркнуться»<sup>1</sup>.

Письмо это начинается с выражения благодарности за присланную Сологубом (с дарственной надписью) книгу, которая высоко оценена адресатом – опасаясь сделать неточное предположение, какую именно, но, поскольку Андреев пишет об «очаровательной форме стиха», то, скорее всего, речь идет о подношении стихотворного сборника (возможно, вышедшего в 1908 году в издательстве «Золотое руно» сборника «Пламенный круг»<sup>2</sup>) или книге переводов Поля Верлена (издательство «Факелы»).

Сологуб отвечает Андрееву теплым письмом (от 23 октября 1908 года) – трудно сказать, в какой пропорции сочетающим искренность и этикетность, если учесть, что оно писалось соредктору альманаха, в котором в ближайшие три года выйдет 12-томное собрание сочинений автора письма:

«Так утешительно чувствовать время от времени, как протягиваются тонкие и нежные нити сочувствия, понимания. В письме очень трудно сказать все, что хочется иногда сказать, – а и мне не раз хотелось прийти и говорить с Вами. Разделяет людей, – и нас с Вами, может быть, – иногда многое, больше внешнее, – вот как Вы пишете, – как я пойду? не помешать бы? да захочет ли он? Но изо всех современных писателей Вы, может быть, тот, с кем наиболее интересно было бы мне поговорить, и много раз, и о многом: так много есть общих точек, но и так много расхождений во всем».<sup>3</sup>

Несмотря на этот обмен письмами с заверениями в добрых чувствах, в 1913 году, формулируя свою эстетическую позицию в письме к А.В. Амфитеатрову (от 14 октября), Андреев упоминает о глубокой враждебности ему Сологуба и Брюсова –

«но не тем, что они “мистики” и “символисты” или “реалисты”. Враждебны они тем, что не любят в жизни “любимое мною”, любят то, чего я не выношу или не люблю» (ЛН-72: 540).

Все это письмо к Амфитеатрову – пространная «теоретическая исповедь», как определил адресат, оценив ее искренность, но посетовав в письме к Горькому на «двойственность», «неопределенность» и даже «первобытность» андреевской эстетической декларации (ЛН-72: 542). Горький, бывший к этому времени уже в затяжном разладе с Андреевым, ответил в том духе, что считает за благо предавать огню письма Андреева, «жалючи будущего биографа Леонида», дабы тот не запутался в его противоречиях. Пожалуй, противоречия позиции Андреева тут действительно имеют место.

---

<sup>1</sup> ИРЛИ. Ф. 9. Оп.3. № 20.

<sup>2</sup> Куда входило, кстати, стихотворение «Мы – плененные звери...» (1905), близкое по бытийной метафоре к рассказу Андреева «Проклятие зверя» (1908).

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 204. Л. 1-1 об.

В годы первой мировой войны, во многом вследствие общности социально-политических интересов, происходит сближение двух писателей, и Андреев открыто признается в письме к Сологубу и Чеботаревской (от 28 июля 1915 года) в том, что «за этот год» они «стали самыми близкими людьми».<sup>1</sup>

В эти годы Андреева и Сологуба объединяет еще и совместное участие в общественно-политическом проекте «Русское общество изучения еврейской жизни», имевшем также издательскую составляющую (сборник «Щит» (1915)). В конфликтной истории с третейским судом вследствие ссоры Сологуба с секретарем Общества В. С. Познером Андреев, более прочих в комитете расположенный к Сологубу, принял его сторону и не только инициировал внеочередное заседание для разъяснения конфликта, но и объявил о своем намерении выйти из комитета в знак протеста.

Вовлеченность в «еврейский вопрос» была не единственным проявлением общественной активности двух писателей в годы первой мировой – она также выражалась в их статьях, интервью, стихах и прозе о войне. Вернувшись в эти годы к активной журналистской и публицистической деятельности, Андреев прямо декларировал необходимость обращения к военной теме, призывал не уклоняться от «грозных запросов» современности, «очиститься в огне войны», не потакать «кафешантанным вкусам толпы». В одном из интервью на тему войны он уточняет свою позицию:

«Я говорю о лирической поэзии, о “Марсельезе” в широком смысле, о поэтическом и художественном отображении текущих мгновений, неповторимых и полных глубокого смысла. Для этого нет необходимости лично быть на войне. Художник изображает не явления, а их душу, их тайный смысл, а действительность – только его материал».<sup>2</sup>

И далее, возражая журналисту, который говорит об отсутствии в современной русской литературе художественно значительных произведений, посвященных войне, Андреев называет стихи Сологуба и Блока.

В 1914 году Сологуб вместе с Чеботаревской начинает издавать журнал «Дневники писателей» (вышло всего четыре номера), ориентирующийся преимущественно на символистский «ближний круг», однако уже в 1 номере помещена выдержка из письма Андреева, обращенного к издателю с выражением дружеской солидарности и готовности участвовать в новом деле:

«Конечно, я с удовольствием приму участие в журнале “Д. П.” и вообще очень рад, что такой журнал возникает. Не решаюсь предсказывать, какова будет его судьба: русская жизнь полна неожиданностей и крайнее благо почти всегда стоит на границе с крайним злом. Только наше роковое

<sup>1</sup> ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 3. № 20.

<sup>2</sup> М. З. Литература и война (Беседа с Леонидом Андреевым) // Утро России. 1915. 21 окт. (№ 289). С. 5.

безгласие делает NN красноречивыми, и серо-будничного, постного N превращает в известного критика, а самое “критику” русскую претворяет в своеобразное палачество. И нельзя же делать правилом, чтобы только из посмертной переписки писателей узнавали о них правду, а при жизни питались ложью; и эти “пересмотры дела” на могиле обвиненного одна из досаднейших черт. Многое и другое можно сказать за “Дневник писателей”, но оставляю это до встречи и беседы с Вами»<sup>1</sup>.

Наконец, в 1916 году, когда Андреев возглавил отделы беллетристики, критики и театра в газете «Русская воля», Сологуб был в числе тех, кто не отказался сотрудничать с газетой (так, предложение Андреева отвергли А. Блок, И. Шмелев, А. Серафимович, К. Чуковский): в письме Андрееву от 5 ноября 1916 года он выражает желание занять в газете «не случайное», а «некоторое определенное положение»<sup>2</sup>.

Весьма примечательно, что в этом, 1916 году, по свидетельству Н. Телешова, Андреев последний раз посетил московское собрание «Среды», причем привез с собой Сологуба, никогда раньше на них не бывавшего<sup>3</sup>.

Еще одной областью творческих взаимосвязей Сологуба и Андреева стала их поистине новаторская деятельность в театре, причем деятельность не только теоретическая, но и подкрепленная собственной драматургической практикой.

Обращение Андреева к театральной теме произошло еще в период его сотрудничества в газете «Курьер», для которой она на протяжении нескольких лет писал рецензии на спектакли, однако эти заметки были выдержаны в фельетонном духе и ничуть не предвещали в их авторе будущего теоретика-новатора («я не критик и не рецензент, я просто профан и искренний человек» (СС: 6; 444), – представляется он в заметке, посвященной «Трем сестрам» Чехова (1901)). Тем не менее, уже эти годы ознаменованы его первыми драматургическими опытами, оставшимися в черновиках<sup>4</sup>. Но дело не столько в жанре: все эти рецензии были полны благодушия и полного приятия реалистического театра (прежде всего Художественного), и ничто не предвещало в их авторе будущего теоретика-новатора. Сологуб публично начал делиться своими взглядами на современный театр в 1908 году, в статье «Театр одной воли», в которой он предлагает избавить театр от рампы, зрителей, актерской игры и свести его к авторскому Я, бесстрастно читающему свой текст, и одному актеру («человеку в черном»), то есть к «демонической игре, забаве рока с его марионетками». Неудивительно, что в своей статье он упоминает пьесе

<sup>1</sup> Из письма Леонида Андреева // Дневники писателей. 1914. № 1 (март). С. 45-46.

<sup>2</sup> Цит. по: «Русская воля», банки и буржуазная литература / Публикация Ю. Оксмана // Литературное наследство. М.: Жур-газ. объединение, 1932. Т. 2. 165-186. С. 184.

<sup>3</sup> Телешов Н. Д. Записки писателя: Воспоминания и рассказы о прошлом. М.: Моск. рабочий, 1980. С. 55.

<sup>4</sup> Козьменко М. В. У истоков драматургии Леонида Андреева: неизвестная пьеса о законе и жизни человека // Ученые записки Орловского гос. ун-та. 2012. № 4 (48). С. 192-198.

Андреева «Жизнь Человека», которая моделирует отношения Чтеца-демиурга и его Актера-марионетки<sup>1</sup>.

Пик активности Сологуба в роли театрального критика, сотрудника журнала «Театр и искусство», приходится на 1912 год<sup>2</sup>, когда публикует два свои «Письма о театре» Андреев<sup>3</sup>, уже успевший состояться и как успешный драматург-новатор, а потому и здесь уже выступающий в роли реформатора. Театральный «бум», когда о новой драме высказались очень многие деятели искусств<sup>4</sup>, уже позади, и многие мысли Андреева уже не воспринимаются как откровения – в них много перекличек с идеями о театре современников.

Близость андреевских «Писем о театре» с многочисленными выступлениями Сологуба на эту тему обнаруживается уже в самой их форме – принципиально эссеистичной, живой, часто парадоксальной и даже провокационной, не стесненной никакими рамками академического теоретизирования<sup>5</sup>. Так, свое первое письмо Андреев предваряет замечанием, что желает лишь «поставить некоторые вопросы» – Сологуб же нарочито выступает от лица не профессионального литератора и драматурга, а некоего «мечтателя». Сближают воззрения двух писателей на задачи современного театра, перспективы его развития и некоторые положения, на которых мы коротко остановимся.

Начнем с того, что оба автора критически смотрят на реалистический театр – «старую салопницу» (Андреев), «обезьяну театра» (Сологуб). Полагая, что «кафешантанные вкусы» толпы неистребимы, оба автора связывают свои представления о подлинном театре не с развлечением зрителей и зрелищностью («театр влюбленных кроликов» (Сологуб)), а с «новой драмой». Оба пишут о репертуарном кризисе современного театра («пьес нет» (Сологуб)). Андреев считает, что кризис настойчиво заявляет о

---

<sup>1</sup> В пьесе Андреева «Реквием» (1915), в свою очередь, можно усмотреть художественное воплощение некоторых мыслей Сологуба о «театре одной воли» без зрителей.

<sup>2</sup> Так, в 1912 году им опубликовано целых 5 этюдов на тему современного театра: «Нечто вроде театра (О театрах миниатюр)» (№ 41), «Нет пьес» (№ 43), «Заказной быт» (№ 45), «Дрессированный пляс» (№ 48), «Нетленное пламя» (№ 52). В 1913 году вышли «Очарование взоров (Айседора Дункан)» (№ 4), «Приземистые судят» (№ 7); в 1914 – «Театр кроликов» (№ 51), «Тень трагедии» (№ 48); в 1915 – «Эстетика мечты» (№ 5), «Правда искусства» (№ 16); в 1916 – «Мечтатель о театре» (№ 1), «Души городов» (№ 14); в 1917 – «Театр-храм» (№ 3), «Охрана искусств» (№ 16).

<sup>3</sup> Первое письмо было опубликовано (с авторской датой 10 ноября 1912 года) в журнале «Маски», 1912-1913, № 3; Второе письмо (с авторской датой 21 октября 1913 года) – в альманахе «Шиповник», кн. 23, СПб., 1914, где перепечатано также и Первое. Третье так и не было написано.

<sup>4</sup> См., например: «Театр». Книга о новом театре: Сб. статей А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, Александра Бенуа, Вс. Мейерхольда, Федора Сологуба, Георгия Чулкова, С. Рафаловича, Валерия Брюсова и Андрея Белого. СПб.: «Шиповник», 1908.

<sup>5</sup> Воззрения Сологуба на театр не вписывались ни в общесимволистские поиски в этом направлении, ни в контекст официальной театральной критики, да и редакции тех органов, где печатались его этюды, часто сопровождали их выражением своего принципиального несогласия с позицией автора.

себе столь ощутимой в последние годы тенденцией переделывать романы в пьесы – за недостатком современной собственно драматургической продукции (инсценировки Художественным театром Достоевского). Нельзя не согласиться, что демонстративный уход Художественного от стандартной драматургической парадигмы через Достоевского – пьесу дают два вечера, с чтением «от автора», пусть не вполне в духе «театра одной воли» Сологуба, но вносит эпический элемент в драму, придавая ей модернность. Кстати, этим путем пошел и Сологуб, переделав свой нашумевший роман «Мелкий бес» (1907) в драматическую постановку<sup>1</sup>.

В этой связи весьма ценным для нашей темы видится один штрих – отклик Андреева на роман «Мелкий бес», высказанный им в письме Сологубу от 28 июля 1915 года:

«Прочел недавно Передонова – с очарованием и страхом. И странно: в этот раз выделилось другое – его тоска. Какая тоска! И ведь он герой, он велик, он душа великого, запертая в теле скота, он один среди всего пейзажа – человек. Ардальон Борисыч – человек! А это так. И что “сон Макара”, слезинка ребенка и прочее – вот с э т и м доказательством можно идти к Богу без доклада и требовать немедленного суда и воскресения».<sup>2</sup>

Похоже, Андреев стал тем редким читателем<sup>3</sup>, который смог предвосхитить авторское решение образа Передонова в драматургической версии романа, ведь Сологуб определяет идею своей театральной переделки «Мелкого беса» сходным образом:

«...мне бы хотелось бы, чтобы сцена, *очеловечив* Передонова, вызвала к нему *сочувствие* зрителя»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> В 1912 году, в рамках празднования 100-летия Отечественной войны, Фёдор Сологуб осуществил первую драматическую переработку романа Льва Толстого «Война и мир», однако спектакль так и не был поставлен.

<sup>2</sup> ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 3. № 20.

<sup>3</sup> Еще одним таким чутким читателем, с которым парадоксально совпал в своем восприятии героя «Мелкого беса», семью годами раньше оказалась З.Н. Гиппиус, автор статьи «Слезинка Передонова» (Речь. 1908. 10 нояб. (№ 273)). Подзаголовок статьи «То, чего не знает Ф. Сологуб», но примечательно, что в ходе работы над драматической перелицовкой романа Сологуб именно попытался пойти этим путем – акцентировать сочувствие к своему герою. Кстати, в этой статье Гиппиус упоминает и Андреева, как всегда, не в пользу последнего: «Перед его [Передонова – Г.Б.] несчастьем все ужасы, так старательно нагроможденные Леонидом Андреевым, – просто бирюльки. <...> Не касаясь даже того обстоятельства, что Фивейский сплошь выдуман, что мы в него не верим, а потому на него нам в высокой степени наплевать, – не касаясь даже этого, можем ли мы сравнить несчастье Фивейского с передоновским? Фивейский сделан для того, чтобы ему сочувствовали и жалели его, Передонов имеет еще справедливую ненависть и презрение всех. <...>

<...> И вот тут-то становится ясно, что всякое человеческое сердце шире справедливости; не справедливо передоновское несчастье, но как-то с в е р х н е с п р а в е д л и в о» (Цит. по: О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб., 2002. С. 117-118).

<sup>4</sup> Е. Я. [Янтарев Е. Я.]. У Ф. Сологуба: (К постановке «Мелкого беса») // Утро России. 1909. 18 нояб. (№ 36-3). С. 5.

Вернемся к статьям Сологуба и Андреева, посвященным театру. Каким же он должен быть, новый театр? Для Андреева это театр панпсихизма, театр, идущий вслед за жизнью, ставшей «более психологичной», театр, предоставивший сцену новому герою – интеллекту. Не отрицая действия как такового, писатель полагает, что оно должно в большой степени уйти из театра к «художественному апашу» современности, «эстетическому хулигану» – великому Киному. Конструируя в своих «Письмах» теорию панпсихизма, Андреев одним из первых в начале века напророчил кинематографу роль успешного конкурента с театром, прежде всего в зрелищности и массовости, – и, кстати, в том же 1912 году сам стал кинодраматургом<sup>1</sup>. Заметим, что и Сологуб также принял кинематограф как новшество, полезное в эстетическом отношении<sup>2</sup>.

Для Сологуба новый театр – это, прежде всего, театр, который, основываясь на «инстинкте театральности» зрителя, преобразует его духовную и физическую природу<sup>3</sup>.

Андреев разделяет в театре будущего театр панпсихический и «театр игры», который, «ограбленный кинематографом», «вернет сливки молоку, растворится в жизни ... – и кончится зритель» (СС: 6; 553). Причем, по Андрееву, в обоих «театрах» не будет «театрального мяса» (зрителя), только не будет по-разному: в «театре игры» театр растворится в зрителе, а в психологическом, наоборот, зритель сам сделается актером.

Как видим, театральная утопия Андреева и представления Сологуба о «храмовой», литургической природе театра, соединяющем актеров-жрецов и зрителей в сакральное целое, оплодотворены общим стремлением (еще раньше его высказал Вяч. Иванов) – упразднить разделение на сцену и зрительный зал. Стремлением, которое разделяли на рубеже многие творцы новой мифологии Серебряного века<sup>4</sup>.

Созвучны мечтания Сологуба и Андреева о новом театре и там, где они рисуют театрального «героя» будущего – «коллективного героя» (Сологуб), «н а р о д м а с с у, а не личность» (Андреев). Андреев связывает свою театральную утопию («возрождение мистерии», «социальная драма»<sup>5</sup>) с

---

<sup>1</sup> О связи между теорией панпсихизма Андреева и его же практикой в качестве кинодраматурга см.: *Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В.* Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910 годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2012. Сер. 15. Вып. 4. С. 149-163.

<sup>2</sup> В 1913 году в ходе интервью он уверяет, что «значение кинематографа в наше время следует признать положительным. Кинематограф подымает в массе интерес к искусству и в конечном счете приблизит массу к театру. Кинематограф втягивает человека в область зрительных эмоций, и бояться вреда от кинематографа ни в коем случае не приходится» (*Сербинов М.* Беседа с Ф. Сологубом // Голос Юга. 1913. 8 дек. (№ 282). С. 3). Заметим, что Сологуб в 1910-е годы тоже пришел к кинематографической практике.

<sup>3</sup> Сологуб Ф. Мечтатель о театре // Театр и искусство. 1916. № 1. С. 13.

<sup>4</sup> *Шахматова Е.* На рубеже катастрофы: «быть и не быть» Серебряного века // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. И общ. Ред. В. П. Шестакова, СПб.: Алетей, 2007. С. 189-221.

<sup>5</sup> Там же.

развитием социальной жизни; в статьях Сологуба, написанных уже во время первой мировой войны, появляется «тень высокой трагедии» – и, считает он, «трагедия героя коллективного может предвещать иное разрешение» – «торжество героя», «радостную трагедию»<sup>1</sup>.

Тяга к воплощению на сцене современной трагедии для обоих драматургов неразрывно была связана с Первой мировой войной, отразившейся и в их публицистике, и в интервью, и в собственно в художественном творчестве<sup>2</sup>. Одним из первых откликов на захват Бельгии кайзеровской Германией стала андреевская пьеса «Король, закон и свобода» (1914), о которой сочувственно отозвался Сологуб. Пьеса не имела успеха у критики, и тем ценнее упоминание о ней Сологуба в статье «Тень трагедии», где он констатирует, что «поставленные злободневные пьесы (кроме одной) очень плохи», имея в виду как удачное исключение именно андреевскую: «Выдавлив из глаз скупую слезу сочувствия несчастной Бельгии, зритель уже устал, уже он хочет плясовых мотивов»<sup>3</sup>. Добавим, что пьеса «Король, закон и свобода» была впервые опубликована в 1914 году именно в журнале «Театр и искусство» (отдельным гектографическим изданием) – том журнале, в котором прозвучал и процитированный выше отклик Сологуба, и многие другие его статьи, посвященные театру.

Интерпретация Андреевым пансихизма также включает в себя выражение углубившегося трагизма бытия<sup>4</sup> (жизнь в ее «трагических коллизиях» все больше уходит в «глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний», и Ницше становится «самым трагическим героем современности» (СС: 6; 511)) – именно с тяготением к трагическому, по его мнению, связано обращение Художественного театра к Достоевскому. Возможно, третье письмо, которое было анонсировано Андреевым и которое он планировал посвятить «театру слова», смогло бы отразить веяния времени, ведь оно пришлось бы как раз на 1914 год, но этот замысел так и остался нереализованным. Тем не менее, в интервью, специально посвященном теме войны в литературе, он высказывается в духе, вполне созвучном призыву Сологуба к «радостной трагедии». Так, Андреев заявляет, что в переживаниях современности для него очевидны элементы «для рождения великой трагедии, достойной породивших ее дней героической борьбы», «тоска по высокому искусству»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Сологуб Ф. Тень трагедии // Театр и искусство. 1914. № 48. С. 923.

<sup>2</sup> М. З. Литература и война (Беседа с Леонидом Андреевым) // Утро России. 1915. 21 окт. (№ 289). С. 5.

<sup>3</sup> Сологуб Ф. Тень трагедии. С. 922.

<sup>4</sup> Примечательно, что Д. Философов отметил влияние на андреевские «Письма о театре» статьи М. Метерлинка «Повседневный трагизм» («Le tragique quotidien», из книги эссе «Сокровище смиренных» («Le trésor des humbles», 1896)), декларирующей основы символизма (Философов Д. Литературная неделя. Новый альманах «Шиповника // Речь. 1914. 13 янв. (№ 12). С. 3).

<sup>5</sup> М. З. Литература и война (Беседа с Леонидом Андреевым) // Утро России. 1915. 21 окт. (№ 289). С. 5.

В свете уже сказанного о близости некоторых драматургических деклараций двух писателей становится понятным, почему Сологуб публично выступил с поддержкой трех «панпсихических» пьес Андреева со сложной сценической судьбой.

Когда по всей России развернулась кампания «судов» над Екатериной Ивановной, героиней одноименной пьесы Андреева (кампания эта вылилась даже в «судебные турне» по провинции, организованные предприимчивыми гастролерами – между прочим, с С. Ф. Плевако в качестве обвинителя<sup>1</sup>), это вызвало протест Сологуба:

«Теперь пошла мода на то, чтобы судить. Сначала судили самих писателей, потом стали судить изображаемых ими лиц. Уже в нескольких городах судили Катерину Ивановну, не ту живую Катерину Ивановну, которую знают все знакомые, а ту Катерину Ивановну, которую сочинил Леонид Андреев, которую знают по его драме многие, бывшие в театре, и притом знают ее, или должны знать, лучше, чем эту несочиненную Катерину Ивановну, известную всем своим знакомым. Судят ее за дела, изображенные в драме, и осуждают, а иные оправдывают. Ни осуждающие, ни оправдывающие не догадываются, что делают они дело ненужное и что ненужность этого дела – ненужность оскорбительная <...> Самый закоренелый злодей, по воле драматурга, раскрывает перед вами свою душу. Обнаженная и беззащитная, мечется и стонет она перед вами, всенародно томится и радуется, все переливы своих страстей зажигает перед вами, покорная же жестокой, непреклонной прозорливости своего творца. Она изнемогает от восторга и от страданий, и чем достойнее исполнил свою задачу автор сценического представления, тем сильнее сочувствуете вы героям драмы, хотя бы и преступным. Вы начинаете чувствовать глубочайшее, почти таинственное сродство вашей души с душой драматического злодея. Вы его понимаете – и суд ваш в глубине вашей совести уже произнесен, – суд ваш, ваше правое суждение. И если вы были справедливы, если поэзия, воплощенная в образах драмы, сдернула с вашей души привычную завесу светской условности, общепринятого лицемерия, то это ваше правое суждение было не судом над Екатериною Ивановною, а над злом и низостью, таящимися в вашей душе, угнездившимися в вашем застойном быте, шипящими в затворе ваших квартир и в суде ваших улиц. Какого же вам еще надобно суда, и для чего? Или вам страшно остаться наедине с вашей душою, и на беззащитную Катерину Ивановну хотите вы свалить вашу вину, порочность вашей жизни?»<sup>2</sup>.

Еще одной вещью, взятой Сологубом под защиту, стала переделанная Андреевым из одноименного рассказа 1902 года пьеса «Мысль» (1913), показанная Художественным театром во время петербургских гастролей:

---

<sup>1</sup> [Б. п.]. Мелочи театральной жизни // Рампа и жизнь. 1913. 24 февр. (№ 8). С. 12.

<sup>2</sup> Сологуб Ф. Приземистые судят // Театр и искусство, 1913. № 7. С. 163.

«Что редко бывает в современном театре, благородный и возвышенный замысел драматурга царственно возносился над зрительным залом. Обыватель не понимал и сердился – чем выше поднимается художник, тем он становится дальше от толпы. А между тем, если бы не предвзятое отношение многих в наши дни к Леониду Андрееву, то как же было бы не очароваться этою совершенною стройностью построения драмы, этим блеском овладевшего своими силами таланта, этою победою высокой мысли! Какая же это переделка? Никаких следов механического переделывания, ничего лишнего, ничего недосказанного – превосходное произведение зрелого мастера, совершеннейшая из драм Леонида Андреева, драгоценнейшее приобретение для театра. Прекрасный, точный, сильный язык радуется чрезвычайно. Очень метки брошенные кое-где заметки о делах и лицах. <...> Вообще постановка не прибавила ничего к очарованиям этой замечательной драмы»<sup>1</sup>.

Третья пьеса Андреева, высоко оцененная Сологубом, – «Тот, кто получает пощечины» (1915). Отзывы о ней особенно важны, поскольку попутно Сологуб проговаривает свои эстетические принципы, близкие тем, что были воплощены в андреевском пьесе. В ответ на враждебные нападки на «Тота» и его автора Сологуб жестко высказывается о современной критике, не умеющей оценить творческую работу большого мастера, «очень значительное и художественное произведение» «значительнейшего писателя наших дней», построенное «на одной из очень глубоких мыслей, на которой построено большинство трагедий и драм Леонида Андреева»<sup>2</sup>. В начале же следующего года Сологуб вновь выступает с поддержкой пьесы – в большой статье «Мечтатель о театре», где повторяет мысль о несправедливости, непрофессиональности и безыдейности современной критики и в качестве примера «дурной прессы» указывает на отношение рецензентов к пьесе «Тот, кто получает пощечины»<sup>3</sup>. «Пьеса может не нравиться, ее можно критиковать, – пишет Сологуб, – но, Боже мой, откуда этот тон, это третирование ... произведений первоклассного русского писателя?»<sup>4</sup>.

У современного искусства, по мысли Ф. Сологуба, есть «две задачи, часто сливающиеся в одном произведении: воссоздание древнего мифа и творение нового мифа. Первая задача есть задача оправдания данной действительности правдою еще не израсходованной в ней, еще воплощающейся в ней энергии древнего творческого усилия. Вторая задача вытекает из стремления приложить вновь творческую энергию к основному труду человека на земле, к преобразению жизни»<sup>5</sup>. «Вскрытие ясных очертаний древнего мифа, – пишет Сологуб, – под личинами переживаемой

<sup>1</sup> Сологуб Ф. Два слова о «Мысли» // Дневники писателей. 1914. № 2. (Апр.). С. 48-49.

<sup>2</sup> М. З. Литература и жизнь: (Беседа с Федором Сологубом) // Утро России. 1915. 8 нояб. (№ 307). С. 6.

<sup>3</sup> Сологуб Ф. Мечтатель о театре // Театр и искусство. 1916. № 1. С. 12.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 14.

нами действительности дается часто в пьесах Леонида Андреева»<sup>1</sup>. Здесь он пишет об андреевской пьесе, которая «представляет трогательное напоминание мифа о Евридике, к живой жизни не возвращенной и оставшейся в оковах неживого, порочного пребывания в аду наших дней, потому что Орфей ее был слишком оглядчив, слишком чутко прислушивался к голосам истлевшей буржуазной Морали»<sup>2</sup>.

Пьеса же «Тот, кто получает пощечины», воспринятая Сологубом в модусе его мировоззренческой и театральной концепции, прочитывается им как абсолютно мифотворческая<sup>3</sup>, «сотворяющая легенду» из грубой, бедной действительности, преображающая Альдонсу в прекрасную Дульцинею:

«Опустился, снизошел до этой арены. Спустился потому, что в его высоком мире произошло восстание темного духа. Великого Осквернителя, ничтожного и злого, против светлого Творца истинных ценностей. И опять этот Осквернитель соблазнил подругу человека, вступив в состязание с Творцом идей, перенес свой бунт в сердца людей, и в сердцах толпы победил: толпа пошла за Осквернителем идей, прославила профанацию идей, и отвернулась от Творца идей. И созидающий идеи низшел до арены цирка, опять принял на себя униженный вид, рабий знак, вклоунился, чтобы снова и снова принять заушения. На узкой арене цирка искал он живой души, и среди этих простых людей он нашел живую душу. Они были простодушны, как галилейские рыбаки, и ничего не знали о мире за стеною их цирка. И самая живая из них, душа мира, Психея, из пены морской рожденная, вечная очаровательница, приняла образ танцовщицы Консуэллы. Мир называет ее своею, граф Манчини выдает ее за свою дочь, артисты цирка видят в ней хорошего товарища. Но она не графиня Вероника, – она дочь прачки, дочь народа, душа простодушного человечества, очаровательная Психея. И цирковым артистам она не сестра. Восприняв их манеры, сроднившись с ними, она все же в каком-то ином плане, и влюбленная в нее грубая плоть мира, Альдонса действительности, только мечтает о ней как о недостижимом. И повторяется вечная история невинной души, обольщаемой вечным Осквернителем. Он последовал за Творцом идей на арену цирка, он принял вид владеющего мировыми сокровищами, он уже готов сочетаться с земным образом Психеи, увлечь ее на поругание грубой, тупой жизни, полной скуки и порока, готов увлечь ее к греху, проклятию и смерти. Но

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В формулировке З. Г. Минц – «основной миф русского символизма, миф о земных воплощениях красоты» (Минц З. Г. К проблеме «символизма символистов» (пьеса Ф. Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан») // Символ в системе культуры. Тарту. 1987. Труды по знаковым системам. XXI. Вып. 754. С. 114). Кстати, намного раньше Сологуба «прочитал» Андреева в свете мифопоэтической концепции о «вечном возвращении» другой символист – В. Иванов, увидевший в «Жизни Василия Фивейского» «сознательный возврат к исконному типу жизнепостижения», предначертанному в мифе о многострадальном Иове (*Иванов В. Новая повесть о богоборстве* (Новая повесть Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского») // Весы. 1904. № 5. С. 45).

спасти от греха, проклятия и смерти – вот зачем вкляунился Творец идей, и он спасет Психею, исторгнув душу ее, еще невинную, из клонящегося к соблазну тела. Не кончен спор, предатель предвеляет Творца идей в вольной смерти, и спор за Психею, за непорочность души человеческой опять возносится над переживаниями текущего дня в область великого мирового процесса»<sup>1</sup>.

Остановимся на еще одном аспекте сближения Андреева и Сологуба современниками. Часто в восприятии их творчества критикой индивидуальные контуры сливались в некоем собирательном представлении о писателе-декаденте – и в этом смысле фигуры двух этих писателей были чрезвычайно репрезентативны. И тематика произведений, и стилевые новшества, и стратегии предельной публичности в своей профессии, и, наконец, феноменальная популярность у массового читателя – все это делало творчество Андреева и Сологуба необыкновенно соблазнительным для привлечения в качестве примеров «показательных декадентов», подлежащих поношению и дискредитации за эстетство, мрачность, мистицизм, эротизм и прочие «грехи». Как мы показали в предыдущей главе, оба писателя были «идеальной мишенью» для пародий Буренина. Продемонстрируем это на примере одного литературно-критического проекта – марксистских сборниках «Литературный распад»<sup>2</sup>.

Набор имен новейших писателей, к которым апеллируют «распадовцы» для иллюстрации своих положений, одинаков в обоих сборниках, но, хотя в них довольно частотны упоминания и Брюсова, и Мережковского, и других модернистов, можно утверждать, что Леонид Андреев и Федор Сологуб – сквозные «герои» сборников.

Произведения Сологуба привлекаются Стекловым именно как иллюстрации психической неуравновешенности декадентов и их тяготения «к гнили и уродливости, к вкусу и запаху тлена и разложения»<sup>3</sup> – критик не раз цитирует Сологуба, «демониста», «искреннего сатаниста» и «гурмана тонких и извращенных отношений», в том числе в «вопросе о любви» (имеется в виду инцест между отцом и дочерью в драме «Любовь»). Доцент Триродов, герой «Навьих чар», – идеальная мишень для Стеклова, поскольку герой «имеет двусмысленное отношение к садизму, мазохизму», «занимается блудом» и «практикует форменную магию». Описание «чернобесия» и «эротомано-мистического бреда» в духе «психопата-мистика Гюисманса» в «Навьих чарах» заставляет Стеклова провести параллель между Сологубом и Андреевым и сформулировать свое отношение к последнему в контексте проблемы «литературного распада». «Но дело осложняется, – пишет автор, – если принять во внимание, что под одной обложкой с сологубовской

---

<sup>1</sup> Там же. С. 15.

<sup>2</sup> См. о «Литературном распаде» в первом параграфе первой главы («Леонид Андреев как писатель *fin de siècle*»).

<sup>3</sup> *Стеглов Ю.* Социально-политические условия распада // Литературный распад: критический сборник. СПб.: «Зерно», 1908. С. 24.

чертовщиной помещают свои произведения Андреев, Бунин, Зайцев, Куприн, Серафимович»<sup>1</sup>. И тут же, в сноске:

«Андреев и сам сплошь и рядом обнаруживает непреодолимое “влечение, род недуга” к таинственно-мистическому и кошмарно-ужасному, да и “Тьма” его, помещенная вместе с романом г-на Сологуба, представляет нечто в высшей степени сумбурное и нелепое, как по форме, так и по содержанию»<sup>2</sup>.

Итак, Андреев еще по инерции перечисляется Стекловым в ряду «знаньевцев» и «неореалистов», но уже воспринимается как реалист «неправильный» и потому родственник декадентам и Сологубу в частности. В подтверждение этого, если характеристики декадентской литературы, приведенные автором до процитированной выше сноски, спроецировать на творчество Андреева, то выяснится, что все «грехи» декадентов свойственны и ему, причем именно в свете теорий попутно упоминаемых Нордау и Ломброзо: пристрастие к изображению безумных, детей и преступников, темы умирания и упадка, мистицизм, эротизм, коренящийся в условиях мелкобуржуазной среды «комплекс недовольства жизнью». Когда Стеклов пишет о модернистах, которые «только одну тему <...> разрабатывали <...> с особенной охотой – а именно, мысль о неизбежном роке, властно нависшем над существованием человека, о неминуемой гибели и бесплодности душевных порывов», «абстрактном, экзотическом характере» их творчества<sup>3</sup>, и – рядом – «изломанной, издерганной душе неврастеника»<sup>4</sup>, все это можно отнести как к Сологубу, открыто названному, так и к непоименованному Андрееву.

М. Морозов мистицизм писателей, изображающих страх смерти, называет «болезненным патологическим продуктом социального разложения и распада личности»<sup>5</sup>, «апологией безобразного, болезненного, безумного»<sup>6</sup>. Три произведения Андреева: «Великан», «Жизнь Человека» и «Елеазар» – воспринимаются критиком как некий единый «текст» о смерти с модифицированным героем «Великан / Некто в сером (Рок) / Елеазар». Обращаясь затем к Сологубу, критик следующим образом разводит двух писателей: «Резко и определенно отходит Леонид Андреев в этой жизненной постановке вопроса от тех, кто как бы старается снова вставить Елеазару глаза и сделать их очаровательными или страшными».<sup>7</sup> Таким образом, Андреев, не подслащивающий трагизм смерти, противопоставляется

---

<sup>1</sup> Там же. С. 53.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 34.

<sup>4</sup> Там же. С. 33.

<sup>5</sup> Морозов М. Перед лицом смерти // Литературный распад: критический сборник. СПб.: «Зерно», 1908. С. 233.

<sup>6</sup> Там же. С. 258.

<sup>7</sup> Там же. С. 267.

Сологубу, «вышивающем свои узоры» по «единственной канве» – смерти, «примирильнице» и «утешительнице».<sup>1</sup>

Однако еще большее знание творчества Сологуба демонстрирует Стеглов во втором сборнике, статья которого поистине уникальная широтой обзора. Открывается она «Выпиской из статейного списка г. Сологуба», где его творчество объявляется «музеем пыток», стоящим за гранью литературы, интересным лишь для психиатров. Однако, оговаривает автор, поскольку писатель занимает важное место в «литературном созвездии» (имея в виду «Леонид Андреев, Валерий Брюсов, Федор Сологуб»), придется им заниматься критике. Про страхи Сологуба, полагает Стеглов, «с гораздо большим правом, чем про страхи Л. Андреева, можно сказать меткими словами Толстого: “Он пугает, а мне не страшно”»<sup>2</sup>.

Наконец, в завершающей статье второго сборника, В. Шулятикова «Неаристократический аристократизм» Сологуб и Андреев также выступают как апологеты смерти, правда, разного «социального происхождения»<sup>3</sup>.

Итак, два писателя, сводимые в критических параллелях Волошина, Иванова-Разумника и Полонского по разным критериям и с существенными оговорками, в идеологической рецепции критиков-«распадовцев» оказываются родственными. Принципиальное игнорирование «распадовцами» художественности в подходе к творчеству Сологуба и Андреева практически снимает нюансы в их различии или, наоборот, обнаруживает новые, социологические (В. Шулятиков).

Творческие взаимосвязи Сологуба и Андреева обширны и многоаспектны. Обозначим еще некоторые «созвучия»: демократическое происхождение обоих писателей, неоднозначно интерпретируемое современниками их положение в современном литературном процессе, трепетные взаимосвязи с читателем и критиками (обильная переписка, педантичная фиксация рецензий, частые интервью, а в случае с Сологубом – публичные лекции), нетрадиционное, «креативное» использование собственных архивов<sup>4</sup>, жизнетворчество (причем не только жизнетворчество

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Стеглов Ю. О творчестве Федора Сологуба // Литературный распад: критический сборник. Кн. 2. СПб.: Книгоиздательство «EOS», 1909. С. 178.

<sup>3</sup> Шулятиков В. Неаристократический аристократизм // Литературный распад. Кн. 2. С. 231.

<sup>4</sup> Имея в виду характеристику сологубовских архивов, данную М. М. Павловой (Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: НЛЮ, 2007), М. В. Козьменко пишет о вероятной типологической близости системы взаимоотношений авантекстов и инфинитивных текстов у Андреева и Сологуба, отличной от традиционной, «классической» («мемориально-архиваторской»). Оба использовали свои архивы как постоянный источник креативности. Впрочем, оговаривает исследователь, «для того, что прямо назвать такую парадигму, скажем, модернистской, необходимы дальнейшие исследования» (Козьменко М.В. Проблема «гипер-авантекста» (На материале творческого наследия Л. Андреева) // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 225).

самого автора, но и изображение реализованной эстетической утопии, в духе У. Морриса, в «Навьи чарах» – своеобразном русском варианте «Наоборот» Гюисманса).

Обращает на себя внимание «синхронная» разработка некоторых тем и сюжетов двумя писателями: например, об Иуде и «вочеловечивании» («Иуда Искарот и другие» (1907), «Анатэма» (1909), «Правила добра» (1912), «Дневник Сатаны» (1921) Андреева – и «Благополучный Иуда» (1910), «Невеста Иуды» (1918) Сологуба). Если учесть мысль о наличии переходных зон между «высокой русской литературой и массовой городской культурой»<sup>1</sup>, то тематическое родство многих произведений Сологуба и Андреева вполне мотивировано. В центре этих «родственных» произведений – болезненные, разрушительные страсти, эрос на грани с патологией, острые проблемы эпохи, поданные через историю семьи, ребенка, женщины. Здесь, в этой общей тематической зоне, окажется подавляющее большинство сологубовских новелл и драм и целый ряд произведений андреевских: «Валя», «Петька на даче», «Ангелочек», «Бездна», «В тумане», «Тьма», «Анфиса», «Екатерина Ивановна» и многие другие. Если Сологуба занимает человек с пограничным сознанием<sup>2</sup>, то Андреева – человек в пограничной ситуации, хотя иногда Андреев заходит на «территорию Сологуба» или совмещает и то и другое («Бездна», «Мысль», «Мои записки»). Обоим занимает подспудная душевная жизнь, стихийное, бессознательное, неуправляемое, «ночное».

Иванов-Разумник так определил главную направленность сологубовского творчества: «Он говорит о смысле жизни, о цели жизни, о правде и жизни...»<sup>3</sup>. Учитывая, что Сологуба критик воспринимает в одном ряду с Андреевым («И Ф. Сологуб, и Л. Андреев, и Л. Шестов – все они вышли из Ивана Карамазова, как ни различны они по настроению, по взглядам, по значению в русской литературе»<sup>4</sup>), слова эти вполне приложимы и к последнему. Еще одна особенность художественного дара Сологуба, подмеченная Чуковским, легко проецируется на творчество Андреева: равнодушие к «психологии» и использование ее «на побегушках» у «философии»<sup>5</sup>. Психологическая неубедительность в разработке характеров – это один из самых частотных упреков и в адрес Андреева.

---

<sup>1</sup> Дьякова Е. А. Беллетристы 1900 – 1910-х годов: Михаил Арцыбашев, Анатолий Каменский, Анастасия Вербицкая и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1929-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. М., «Наследие», 2000. С. 670-671.

<sup>2</sup> «Его обычные герои – нервно-чуткие дети и взрослые в состоянии переутомления, крайней подавленности, возбужденности и пр.» (Гершензон М. Федор Сологуб. Истлевающие личины. Книга рассказов. К<н. изд>во «Гриф». Москва. 1907 // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревской. СПб., 2002. С. 181).

<sup>3</sup> Иванов-Разумник Р. Федор Сологуб. С. 51.

<sup>4</sup> Там же. С. 48.

<sup>5</sup> Чуковский К. Навьи чары мелкого беса // О Федоре Сологубе: Критика: Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревской. СПб.: «Навьи чары», 2002. С. 86.

Сейчас, столетие спустя, очевиднее художественное родство двух писателей, не всегда осознаваемое их современниками. Когда М. Гершензон сравнивает Сологуба с актером, одинаковым во всех ролях и пишет о его «одинаковой манере рассказывать», об одержимости одним кругом идей и сознательности в их воспроизведении, разве не приложимо это и к творчеству Андреева, с его узнаваемым стилем и верностью себе в сотворении некоего гипертекста.

Имея разные эстетические воззрения, порождая разные художественные миры, долгое время вращаясь в разных литературных кругах, Андреев и Сологуб все же *увидели и заметили* друг друга, осознали глубинное родство в своих писательских устремлениях. В напряженной антиномичности Андреева, сосредоточенно вглядывающегося в *жизнь и смерть, грех и святость, веру и бунт*, нельзя не увидеть нечто близкое сологубовской одержимости «разграфлять» свою «полосатую вселенную» (К. Чуковский<sup>1</sup>): *жизнь – смерть, ирония – лирика, Альдонса – Дульцинея, триродовщина – передоноовщина, свет – тени*.

Отметим и стилевое новаторство двух писателей, иначе выстраивающих взаимоотношения частей и целого в тексте («малый абзац» и «короткая строка»). Проза Андреева и Сологуба, таким образом, демонстрирует пересмотр синтагматического принципа организации текста в пользу парадигматического – именно этот путь окажется чрезвычайно перспективным в XX веке и, как полагает Н. О. Нильссон, обогатит прозу художественными достижениями И. Бабеля, Ю. Олеши, В. Шкловского, Вс. Иванова, В. Инбер<sup>2</sup>.

Новаторские поиски в области театра двух художников, при всем «сходстве несходного», можно интерпретировать как одну из «малых историй» внутри общей эволюции литературы, представляющей не как одномерная схема («реализм» – «модернизм»), а как некая многоуровневая «сверхсложность»<sup>3</sup>. Отзывы Андреева о творчестве Сологуба и восприятие последнего – в модусе собственных мировоззренческих и театральных концепций – драматургических новаций Андреева позволяют увидеть в творчестве двух писателей художественно-смысловые универсалии эпохи, обнаружить многовариантность линий развития драматургии на рубеже веков. Рецепция Сологубом андреевских пьес делает очевидным, что автор «панпсихизма» не был чужд мифотворчеству, пусть и не ставшему для Андреева кардинальной стратегией, как для автора «Навьих чар». Мысль о преобразении жизни искусством, занимающая центральное место в эстетике

<sup>1</sup> Там же. С. 67.

<sup>2</sup> Нильссон Н. О. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. С. 233.

<sup>3</sup> Полонский В. В. О принципах построения истории русской литературы конца XIX – первой половины XX века // Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 17-18.

Сологуба, эксплицирована в драматургии Андреева как тоска о поруганной мечте, порыв к недостижимому идеалу. Не вызывает сомнения чуткость обоих писателей к ритму культурно-исторического процесса, позволившая предугадать и наметить в своих исканиях некие тенденции, связанные с новыми формами зрелищности, представлением о театре как социальном проекте.

Намеченные нами творческие взаимосвязи двух писателей диктовались динамикой живого литературного процесса и в разные годы имели различную подоплеку: литературно-издательскую, общественно-политическую, наконец, собственно эстетическую. Выявленные взаимосвязи дают материал к размышлению о типологическом родстве новаторских по отношению к культурной традиции поисков двух писателей, о принадлежности их творчества к единому художественно-смысловому полю эпохи.

### **3.4. «Он – футурист (до ф у т у р и з м а)»: творчество Андреева и художественная практика авангарда**

Андреев относился к футуризму неоднозначно. В 1915 году, отвечая на вопросы интервью и суммируя собственное восприятие этого направления русского авангарда, он говорит об эволюции своих взглядов на художественную практику футуристов: «... Я в начале относился к футуристам гораздо лучше и питал какие-то неясные надежды. Как и некоторые другие, я думал, что они подрастут и явят собой нечто серьезное. <...> Но время прошло, они все те же, и я с огорчением вижу, как оправдывается на них грубоватая русская поговорка: “маленькая собачка до веку щенок”»<sup>1</sup>.

Чем же вызвана такая реакция и почему Андреев, столь открытый новому в искусстве, изменил свое мнение о футуристах? Причины охлаждения к ним ясны из дальнейшего текста интервью. Причин две, они обусловлены временем и взаимосвязаны: первая – иное, нежели у футуристов, отношение к войне, и вторая – полемика с Горьким, накануне опубликовавшим статью «О футуризме» – расхождение с ним в эти годы усугубилось также вследствие различного подхода к войне.

«Оборончество» Андреева в годы Первой мировой резко отмежевало его и от «пораженцев», и от «пацифистов» – с последними он еще недавно ассоциировался после «Красного смеха». Однако теперь позиция Андреева усложняется<sup>2</sup>: он вновь обращается к публицистике (более девяноста статей за годы войны!), пишет пьесу об оккупированной Бельгии «Король, закон и

<sup>1</sup> См.: Леонид Андреев о футуристах (ЛН-72: 551).

<sup>2</sup> См. об этом: *Иванов А. И.* Первая мировая война в публицистике и прозе Леонида Андреева // *Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика. Исследования и материалы.* М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 169-179.

свобода» (1914) и повесть «Иго войны» (1916), в которой изображает «маленького человека», воспринимающего войну как свою боль. Понятно, почему писатель осуждающе высказывается в интервью о футуристах с их «скандальчиками» и «выходками» в военное время, когда «от границ Петрограда уходит к горизонту страшное море крови», и почему подобное поведение производит на него «впечатление омерзительное» (ЛН-72: 551). Кроме того, даже по структуре интервью видно, что Андреев стремится последовательно опровергнуть каждое утверждение Горького из опубликованной тем накануне статьи «О футуризме»<sup>1</sup>: о противостоянии футуристов мещанству, об их устремленности к новому, об их молодости и т.п.

Однако по интервью видно, что Андреева больше беспокоит его постоянный литературный оппонент и бывший друг – Горький, нежели сами футуристы. Если бы писатель судил о них не по «скандальчикам» и эпатажным выходкам, с помощью которых футуристы поддерживали свой имидж литературных хулиганов, а учитывал бы прочие их отзывы и, главное, творчество, то заметил бы некоторые иные факты.

Отношение футуристов к Андрееву тоже нельзя расценить как откровенное неприятие.

Разумеется, нельзя отрицать, что в манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912) имя писателя фигурирует как нарицательное обозначение писателя уходящей эпохи, одиозная фигура литератора, реализовавшего мечту портного – купившего «дачу на реке»: «Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанными этими бесчисленными Леонидами Андреевыми»<sup>2</sup>. Очевидно, что в 1910-е годы Андреев, еще недавно воспринимавшийся «литературными староверами» как декадент и ниспровергатель традиций, сам становится «мишенью» для новых эстетических радикалов. Однако необходимо учесть следующее.

Во-первых, футуристы хорошо знали творчество Андреева – своего старшего литературного современника. Так, В. Маяковский, защищая позиции футуристов, в частности, трагический пафос их произведений, отражающих настроения первого года Первой мировой (в первую очередь – свои стихотворения «Траурное ура», «Бельгия», «Мама и убитый немцами вечер»), цитирует фрагменты из андреевского рассказа 1903 года «Марсельеза» (правда, не называя его): «Андреев говорит, что есть слезы, от которых только “краснеет лицо и намокает платочек”, а есть и такие, которые “выжигают города, и дикие звери даже разбегаются” от них. Если и пролиты в наших стихах, то только эти, последние слезы»<sup>3</sup>. Об отзвуках

---

<sup>1</sup> Горький М. О футуризме // Журнал журналов. 1915. № 1. Апрель. С. 4.

<sup>2</sup> Бурлюк Д., Крученых А., Маяковский В., Хлебников В. Пощечина общественному вкусу // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. М.: Высш. шк., 1988. С. 103.

<sup>3</sup> Маяковский В. Без белых флагов // Новь. М., 1914. 23 нояб. (№ 122). С. 8; Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 321-324.

экспрессионистских гипербола «Красного смеха» в поэме Маяковского «Война и мир» (1917), но и о полемическом переосмыслении поэтом заключительных страниц андреевской повести пишет Л. Н. Афонин<sup>1</sup>. Исследователь упоминает примечательный факт: в адрес Маяковского, публично читающего свою поэму, кричат: «это антихудожественно, это леонидандреевщина»<sup>2</sup>.

Во-вторых, в художественной практике футуристов можно обнаружить случаи литературного влияния на них произведений Андреева. На одном из таких влияний мы остановимся.

В мемуарах В. Каменского «Путь энтузиаста» (1931) имя Л. Андреева всплывает в непривычном контексте: одна из глав, посвященная воспоминаниям о петербургской литературной среде, называется «Леонид Андреев. Давид Бурлюк». Соседство столь разных имен объясняется и хронологическим совпадением личного знакомства (если верить мемуарам, оно состоялось с разницей в один день), и пестротой и интенсивностью контактов молодого автора. Кроме того, соседство имен знаменательно, поскольку ориентация на два столь разных авторитета во многом определила литературные пристрастия начинающего литератора.

Встреча двух героев настоящей статьи происходит так: по поручению редакции литературного альманаха «Весна» Каменский посещает знаменитую дачу Андреева в Финляндии и получает от него для публикации начала рассказа «Царь»<sup>3</sup>. Описывая некую двойственность впечатления от знакомства (простота в общении и теплый, душевный прием, да и сам уклад жизни в чернореченском доме не увязываются в сознании гостя с духом андреевского творчества и сложившейся к тому времени репутации автора «Жизни Человека»), Каменский так комментирует место писателя в литературе: «Леонид Андреев в эту пору громадной славой затмил всех писателей и потому казался непостижимым, загадочным гигантом, особенно для нашего молодого брата»<sup>4</sup>.

На следующий день после поездки к Андрееву Каменский отправляется на вернисаж современной живописи, где знакомится с братьями Бурлюками, сыгравшими решающую роль в литературном самоопределении будущего литератора, – и следующая глава называется уже «Основание футуризма».

Примечательно, что в другом месте воспоминаний, объясняя свой интерес к авангарду, автор мемуаров сравнивает современную литературную ситуацию с «нудной полькой» из «Жизни человека» (1906). Привлечение

---

<sup>1</sup> Афонин Л. Н. Леонид Андреев (из неопубликованного). Орел: Издатель Александр Воробьев, 2008. С. 91-93.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Андреев Л. Царь // Весна: Орган независимых писателей и художников с постоянным отделом «Газета Шебуева». [1908]. № 1. С. 4.

<sup>4</sup> Каменский В. Путь энтузиаста. Москва: Федерация, 1931 (Ленинград: тип. им. Евг. Соколовой), 1931. С. 96-97.

андреевского образа можно расценить и как демонстрацию хорошей осведомленности Каменского о творчестве своего знаменитого современника, и как отражение степени влияния Андреева на читательское сознание будущего футуриста. Можно сказать, что Андреев олицетворял для него устоявшийся литературный авторитет, а молодые футуристы – литературу будущего, к сотворению которой он немедленно приступает.

Далее в мемуарах воссоздается история создания первого произведения Каменского – лирической повести «Землянка» (1910), с публикацией которой начинающий футурист связывает большие надежды. Каменский работает над книгой сначала под Батумом, потом на родине, в Перми, и привозит ее в Петербург уже готовой. Книга издается в 1911 году, но не находит у критиков признания. Не оправдывает надежд даже А. Измайлов, пообещавший после одного из публичных чтений рукописи поддержку в «Биржевых ведомостях» и «Слове». Откликов появилось немного, и их общий тон был неблагоприятен. Результатом неуспеха книги стало то, что Каменский круто меняет свою жизнь и с головой уходит в авиаторство.

В «Пути энтузиаста» находим следующее объяснение равнодушия к книге: «Весь мир был занят великой кончиной Толстого и ясно, что было не до моего романа»<sup>1</sup>. При всей наивности подобного объяснения, доля истины в нем все же есть: после работы в альманахе Каменский уже не был новичком в литературном мире и отлично понимал механизм успеха литературной продукции, а именно: решающую роль критики и важность рекламы на пути к читателю. Без предварительной «подготовки читателя» и поддержки со стороны профессионалов книга, казалось бы, «обреченная на успех», потонула в литературном потоке.

Что питало уверенность Каменского в успехе? Не только лестные отзывы друзей-футуристов Бурлюков и Хлебникова, не только обещание поддержки авторитетнейшего Измайлова. Повесть была «сделана» по новейшим «рецептам успеха»: она абсолютно вписывалась в модную урбанистику / антиурбанистику, которая в эти годы активно разрабатывается и в поэзии, и, разумеется, в прозе.

В 1908 году, суммируя впечатления от современной литературы, К. Чуковский в своей книге «От Чехова до наших дней» определяет своеобразие «послечеховского» периода, то есть последних нескольких лет, как периода «городской литературы». О знакомстве Каменского с подобной интерпретацией современной литературы свидетельствует прочитанная им в Перми 20 августа 1909 года лекция «О молодой литературе: от Чехова до наших дней» (не по конспектам ли книги Чуковского?)<sup>2</sup>.

Интересно, что в лекции Каменского как будто совмещаются два взгляда на литературу: традиционный («идея», «герой») и новаторский,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 127.

<sup>2</sup> В-ъ Вл. Молодая литература // Пермские губернские ведомости. 1909. 28 авг. (№ 185). С. 3-4. Заметка представляет собой краткое изложение лекции Каменского.

связанный с идеями футуристов о «самовитом слове». Так, о Чехове и Горьком он говорит с точки зрения «идейности» (Чехов «бесцелен», у Горького герои «свободные люди»), а в характеристике «декадентов», хотя и отмечает у них внимание к сильной личности, больше останавливается на новом языке («слова», «звуки», «образы»). Особенно важен для «молодой литературы», считает лектор, новый читатель: «Декаденты победили потому, что мы сами изменились. <...> Народилось новое поколение, которому они были понятны. Мы сами стали символистами, импрессионистами. Новая литература перестала быть ересью. Ее идеи впитались в большинство, стали общими.

Стал вырабатываться новый язык. Расширяется смысл новых слов. Слово перестает быть орудием для выражения мысли. Оно одухотворено, живет само»<sup>1</sup>.

Андреев в этом обзоре современной литературы охарактеризован традиционно, с точки зрения «мотивов» и «героя»: «Один из самых крупных представителей молодой литературы – Леонид Андреев. Основной мотив его творчества – это страстная вера в то, что рабские души под влиянием сильных факторов сбросят с себя иго. В нем чувствуется трагическая вдумчивость...»<sup>2</sup>.

Как видим, рассказывая пермской публике о «молодой литературе», Каменский демонстрирует недифференцированное восприятие «нового искусства»: его адептами он называет и Чехова, и Горького, и «декадентов», совмещает традиционный, «идейный» подход к литературе с пропагандой «самовитого слова». Андреев же оказывается в этом пестром списке одной из ключевых фигур.

Факт литературной ориентации повести Каменского на «Проклятие зверя» Андреева (равно как и на прозаическую поэму В. Хлебникова «Зверинец» (1909)), убедительно доказан Ю. Б. Орлицким<sup>3</sup> – и на тематическом уровне (антиурбанистический пафос), и на уровне ключевых образов, и на уровне строфики. Исследуем это влияние и контекст, в котором оно имело место.

Не прочесть «Проклятие зверя» или просто не знать содержания андреевского рассказа Каменскому было практически невозможно: в 1908 году, когда он опубликован в сборнике «Земля», Л. Андреев находится в зените своей писательской славы. Интерес к новинке искусно подогревается задолго до публикации многочисленными газетными анонсами как в столичных, так и в провинциальных газетах; то и дело печатаются сообщения о публичном чтении рассказа в литературно-художественных кружках; затем следуют объявления о публикации рассказа, сопровождаемые подробным

---

<sup>1</sup> Там же. С. 4.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Орлицкий Ю. Б. Строфические особенности прозы Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орел: ПФ «Картуш», 2006. С. 90-97.

пересказом новинки; наконец, появляется вал рецензий, критических откликов и пародий на новую вещь<sup>1</sup>. Свое мнение о новинке высказывают такие маститые критики, как Ю. Айхенвальд, А. Измайлов, В. Брюсов, Д. Философов, М. Гершензон, Т. Ганжулевич, П. Пильский.

Несмотря на стилевую необычность произведения, авторы критических статей о «Проклятии зверя», будучи читателями профессиональными и внимательными, сразу почувствовали и отметили верность Андреева себе в этом рассказе. Так, во многих откликах на разные лады варьируется мнение о том, «что мысль, развиваемая в “Проклятии зверя”, принадлежит к основным идеям мирозерцания Андреева и издавна занимает его»<sup>2</sup>. Пожалуй, даже не мысль, а целый комплекс излюбленных мыслей, тем и мотивов, что вообще характерно для творчества Андреева, отличающегося внутренней цельностью. Противопоставление условности существования человека цивилизованного, городского, жизни естественной, природной – один из устойчивых компонентов «андреевского комплекса», сквозной в его творчестве.

Лирическое вступление «Землянки» Каменского и рассказ «Проклятие зверя» демонстрируют образную, стилевую и ритмическую общность. Через оба текста рефреном проходит обращение к городу и к возлюбленной. К андреевскому рассказу в повести Каменского отсылает целый ряд образов и мотивов: роза в петлице у героя, светящиеся буквы рекламы, мотив гибели деревьев и всего живого в каменных тисках (хотя в последнем случае нельзя не учитывать другие интертексты), наконец, ключевой образ зоологического сада. Вообще, на протяжении первого десятка страниц «Землянки» обнаружим немало образов, маркирующих текст как «псевдоандреевский»: *молчание, ложь, одиночество, смерть, воскресение из мертвых*. Совпадения очевидны даже в отдельных сценах (например, дети, играющие в могилки в чахлом сквере, у Каменского и девочка в зоологическом саду у Андреева).

На тематическом, стилистическом и ритмическом уровнях начало «Землянки» выглядит как еще одна пародия на рассказ, фабула же повести воспринимается как повествование *reduction ad absurdum* – доведение до абсурда интенций андреевского героя. Повесть представляет собой лирическую исповедь героя – 22-хлетнего Филиппа, провинциала, сделавшегося за пять лет в Петербурге «модным литератором», а теперь, вследствие душевного кризиса и ухода возлюбленной, пытающегося покончить счеты с жизнью. Город служит декорацией и психологической параллелью к состоянию героя. После попытки самоубийства герой пишет любимой прощальное письмо и уезжает на родину, в глухую деревушку Озерная в Пермском краю. Здесь он поселяется в землянке, крестьянствует, охотится, рыбачит. Каменский как будто «дописывает» историю андреевского героя, доводя его «проклятие городу» до логического

---

<sup>1</sup> О пародиях на рассказ см. в параграфе «Леонид Андреев как пародическая личность».

<sup>2</sup> Джонсон И. [Иванов И. В.]. «Проклятие зверя» // Киевские вести. 1908. 25 февр. (№ 54). С. 2.

завершения и реализуя неоруссоистскую утопию. «Землянка» становится антитезой «городу», искомым убежищем для покинувшего городскую цивилизацию. Кстати, некоторые критики в своих отзывах о рассказе Андреева тоже пытались «додумать» историю героя в том же направлении, а заодно обвинить автора в апологии «голового» человека<sup>1</sup> – того самого «голового человека на голой земле», о котором говорил анархист Савва из одноименной пьесы Андреева. Таким образом, призыв Маяковского «Бросьте города, глупые люди»<sup>2</sup> еще раньше звучит у Андреева.

Воплощенная утопия в повести Каменского выглядит пародийно: и сцена несостоявшегося самоубийства, которому помешала птичка, и прощальное письмо к Марине, в котором цитируются ее слова к Филиппу: «подожди меня девять лет», и идиллические картины жизни на природе с крестьянским отроком Иоилом, псом Россом и дроздом Пичем, и «почтовые» услуги Иоила, приносящего старые письма Марины как только что написанные, и неожиданное появление возлюбленной, так же неожиданно исчезающей. Наконец, как пародия воспринимается сначала «удвоение», а затем «утроение» образа возлюбленной: высокое чувство к Марии оборачивается сначала мечтами о Майке, а затем крестьянской идиллией с Марийкой на лоне природы.

В «Землянке» рассеяны аллюзии на произведения классики: сцены охоты явно адресуют к «Запискам охотника» Тургенева и ко всей «помещичьей», «усадебной» прозе, оттуда же родом рассказ Иоила о русалках («Бежин луг»); крестьяне поют песню на слова Некрасова как народную; в финале же возникает образ Толстого как воплощение духа «опрощения».

Не останавливаемся подробнее на других аллюзиях, явственно ощутимых в «Землянке» – на симфонии Белого, лирическую прозу Б. Зайцева, «Зверинец» Хлебникова, «Пан» К. Гамсуна, произведения Е. Гуро, о чем пишут и специалист по русскому футуризму В. Ф. Марков<sup>3</sup>, оценивающий Каменского как «чемпиона залихватского футуристического китча» и «шоумена», и исследователь творчества Каменского В. Абашев, охарактеризовавший повесть как «пестрый калейдоскоп литературных влияний»<sup>4</sup>. Наконец, разве не о таких, как Каменский, пишет Блок в статьях и рецензиях 1907–1909 годов: «спрос на новое искусство возрастает с каждым днем. <...> Форма дана – шаблон выработан, и формальному вопросу “как” способен удовлетворить любой гимназист. Но и на вопрос “что” гимназист

---

<sup>1</sup> Л. И. Н. Апология «голового» человека (по поводу «Проклятия зверя» Л. Андреева // Одесское обозрение. 1908. 19 марта (№ 91). С. 2.

<sup>2</sup> Маяковский В. В. Любовь // Маяковский В. В. Собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1955. С. 52.

<sup>3</sup> Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб: Алетейя, 2000.

<sup>4</sup> Абашев В. В. Василий Каменский. Пермский текст и проблема авторской идентичности // Абашев В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Б. и., 2008. С. 189.

ответит по крайней мере удовлетворительно: он – яростный поклонник нового искусства, <...> он видит в городе – “дьявола”, а в природе – “прозрачность” и “тишину”. Вот вам – удовлетворительное содержание»<sup>1</sup>.

Не останавливаемся также на том заряде новаторства, который все же несет в себе «Землянка», прокладывая пути советской прозе следующего десятилетия<sup>2</sup>. Обилие аллюзий помещает повесть Каменского в поле интертекста начала века, однако особенности ее аллюзивного дискурса – стилевая невыдержанность, стихийная «коллажность» – в литературно-эстетическом контексте начала XX века звучат пародично (столь же странным, если не пародичным, приблизительно в это же время некоторыми критиками воспринимался, например, гоголевский слой «Серебряного голубя» А. Белого<sup>3</sup>).

Для нашей темы важнее то сближение, которое обнаруживается между андреевской антитезой «город-природа», нашедшей выражение как в его поэтике (К. Чуковский), так и в мирозерцании, и «детским, языческим» «словесным зрением» (Ю. Тынянов) футуризма<sup>4</sup>. Если учесть, что под детскостью Тынянов понимает вневременность в господствующей культурной традиции, то подобная вневременность присуща в равной степени как футуристам, так и Андрееву.

Практически в то же время, накануне возникновения футуристического движения, обновление литературной парадигмы предсказывает А. Блок<sup>5</sup>, связывая свои ожидания с новым, детским или примитивным искусством. У Блока предфутуристические настроения связаны с культурной рефлексией, «усталостью» от культуры, однако и футуристы стремятся радикально обновить язык искусства, привнося в него новый речевой опыт – язык маргинальный по отношению к литературной традиции. Возможно, параллель рискованна, но Андреев, провинциал, стремительно сделавший себе всероссийское литературное имя, и в новом статусе продолжает сохранять свою отстраненность от кабинетно-книжной традиции, в чем его не раз упрекает Горький, транслирует в своем творчестве мироощущение человека отчасти маргинального, то стоящего на границе двух миров, если под одним из них понимать природное, органичное бытие, а под другим – мир идей и книжной культуры.

Примечательно, что и В. Марков, в целом невысоко оценивая художественные достоинства «Землянки», тем не менее подчеркивает ее важную роль в плане литературной преемственности: «она лишней раз

---

<sup>1</sup> Блок А. А. Три вопроса // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 235-236.

<sup>2</sup> Шаламов В. Т. Поэт Василий Каменский // Шаламов В. Т. Собрание сочинений: В 6 т. + т. 7, доп. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954-1979 / Сост., подгот. текста, прим. И. Сиротинской. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. С. 218.

<sup>3</sup> Об этом см.: Козьменко М. В. Автор и герой повести «Серебряный голубь» // А. Белый. Серебряный голубь. М.: Худож. лит., 1989. С. 8-10.

<sup>4</sup> Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 370.

<sup>5</sup> Блок А. А. Краски и слова // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 20-23.

подтверждает, что русский футуризм начинался с импрессионизма» – и возводит повесть к «идеологии примитивизма»<sup>1</sup>. Последний он понимает столь широко, что в контекст попадает и Андреев, но в несколько ином аспекте: «Русский примитивизм – явление широкое и сложное, включающее в себя не только поэзию и живопись, но и музыку (лучший пример – «Весна священная» Стравинского). Его начало было в значительной мере связано с глубоким интересом символизма к славянской мифологии, а также с занимавшей русских прозаиков (Леонид Андреев, Арцыбашев) темой животного начала человека»<sup>2</sup>.

Для Каменского эстетика Андреева уже «вчерашний день». Намереваясь строить новое искусство, о современной литературе Каменский пишет: «Так по-блоковски, по-ремизовски, по-бальмонтovski, по-андреевски, по-купрински, по-арцыбашевски, по-вербицки, по-мережковски, – все писатели жили в одиночку, врассыпную, вне общей жизни, оторванные, отрезанные от читателей»<sup>3</sup>. Именно потому, что литературный авторитет Андреева к этому времени бесспорен, его имя в «Пощечине общественному вкусу» стоит в ряду общепризнанных мэтров отечественной литературы (причем рядом с символистами), ниспровергаемых футуристами.

Наконец, есть еще один важный, связанный с рассматриваемыми произведениями аспект родственности Андреева футуристическим установкам – жизнетворческий. В своих работах о Каменском в «пермском тексте» В. Абашев убедительно показывает роль его первой повести в сотворении глубоко личного мифа о смерти и возрождении: в «Землянке» он «сознательно структурировал и проектировал свой собственный жизненный опыт», преодолевал личную драму и испытывал чувство победы<sup>4</sup>.

В первой главе мы уже писали о «терапевтической» функции, которую выполняет «Проклятие зверя» в творчестве Андреева: рефрен обращения к возлюбленной, аллюзивно повторенный Каменским в «Землянке», имеет глубоко личные трагические коннотации. Жена Андреева, А. М. Велигорская, скончалась в конце 1906 г. после родов в Берлине, который и становится местом действия в рассказе, – хотя и обобщенном, но вполне узнаваемом; ей же посвящен рассказ. Экзистенциально-личный подтекст рассказа делает его важной частью личного мифа и жизнестроительства Андреева: с этого времени начинается новый этап его жизни творчества, связанный с домом на Черной речке, второй семьей и приобретением устойчивой литературной репутации в глазах современников.

Чуть позже, в 1912 г., Василий Каменский тоже строит – недалеко от Перми, близ речки Каменка – дом, ставший центром его духовной жизни и

---

<sup>1</sup> Марков В. Ф. Указ соч. С. 32.

<sup>2</sup> Там же. С. 35.

<sup>3</sup> Каменский В. Путь энтузиаста. С. 112.

<sup>4</sup> Абашев В. В. Василий Каменский. Пермский текст и проблема авторской идентичности. С. 190-191.

важной составляющей личного мифа. И андреевский «замок» в Финляндии, и пермское «поместье» Каменского, наряду с волошинским домом Поэта в Коктебеле, – родственные по своей жизнетворческой природе культурно-бытовые феномены, материально-духовное воплощение эстетических установок их творцов. Сближение двух произведений Андреева и Каменского как воплощения эстетических интенций их авторов, таким образом, имеет в контексте культуры серебряного века еще одно обоснование, связанное с «концептуализацией опыта *самопознания*» и «исповедальным *автобиографизмом*» – литературными проекциями ключевой для эпохи модерна идеи становления<sup>1</sup>.

Итак, влияние «Проклятия зверя» на повесть Каменского дает основание для заключений об особенностях рецепции произведения современниками, так и для постановки вопроса о близости андреевской поэтики художественной практике одного из ведущих русских футуристов, в литературном дебюте которого трансформируются и трагестируются предшествующие литературные традиции.

О литературной ориентации прозаической поэмы В. Хлебникова «Зверинец» (1909) на рассказ Л. Андреева «Проклятие зверя» (1908), равно как и о влиянии на структуру «Зверинца» «символической поэмы» Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1885), уже было упомянуто<sup>2</sup>. Однако если учесть еще один вектор влияния – книги Ницше на рассказ Андреева, что ощутимо отразилось и на ритмике рассказа, и на его содержательном уровне, то оба текста включаются в единое интертекстуально-смысловое поле эпохи.

О рецепции Ницше как «некоей всеобщности русского литературного процесса порубежной эпохи, существенно помогшей оформиться его ключевым миросоцерзательным ориентирам»<sup>3</sup>, аргументировано пишет В.А. Келдыш – и проецирует проблему «русского Ницше» на два произведения Андреева: «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900) и «Жизнь Василия Фивейского» (1903). Ницшевская составляющая явственно присутствует и в рассказе Андреева «Проклятие зверя» – например, в сцене с эротоманом, которая представляет собой фабульную аллюзию на ницшевское «Я люблю лес. В городах трудно жить: там слишком много похотливых людей» (из

---

<sup>1</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. С. 3.

<sup>2</sup> Григорьев В., Парнис А. Примечания // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 679; Парнис А. Е. Вячеслав Иванов и Хлебников: К проблеме диалога и о ницшевском подтексте «Зверинца» // De visu. М., 1992. № 0. С. 39-45; Орлицкий Ю. Б. Строфические особенности прозы Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орел: ПФ «Картуш», 2006. С. 90-97.

<sup>3</sup> Келдыш В. А. Леонид Андреев на рубеже 1890-1900-х годов и духовные искания времени // Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 381. См. также: Камэя И. Хлебников и Ницше. Ч. 1 // Уч. зап. ун-та Тэнри. № 125. Тэнри, 1980. С. 85-95; Ключ Э. Ницше в России: Революция морального сознания / Пер. с англ. Л. В. Харченко. СПб: Гуманит. агентство «Акад. Проект», 1999.

главы «О целомудрии» книги «Так говорил Заратустра»<sup>1</sup>). Напомним сцену из финала рассказа: герой и его возлюбленная уединяются в лесу, но и здесь они не вполне свободны от пороков города, которые олицетворяет подсматривающий за ними господин. Сама сцена в рассказе представляет собой буквальную «иллюстрацию» дальнейших строк из Ницше: «И посмотрите на этих мужчин: их глаза говорят – они не знают ничего лучшего на земле, как лежать с женщиной.

Грязь на дне их души; и горе, если у грязи их есть еще дух!

О, если бы вы совершенны были, по крайней мере как звери! Но зверям принадлежит невинность»<sup>2</sup>.

Интересно, что символический акт проклятия городу в рассказе Андреева совершает то ли тюлень, то ли морж – и, словно продолжая образный ряд писателя-современника, Хлебников наделяет моржа в своем зверинце «усатой щетинистой с гладким лбом головой Ницше». Важнейший эпизод, давший название всему рассказу Андреева, происходит в берлинском зоопарке, и естественность звериного начала здесь, как и у Ницше, представляет собой антитезу городскому существованию.

Примечательно, что этот этот ницшевский мотив противопоставления города и природы в творчестве Андреева был воспринят современниками задолго до появления рассказа «Проклятие зверя»: еще в 1904 году в качестве эпиграфа к своему «психологическому этюду» о писателе П. Иванов берет те же самые строки, но в другом переводе: «Я люблю лес. Тяжело жить в городах. Слишком много там сладострастных людей»<sup>3</sup>.

Звучащий в книге «Так говорил Заратустра» мотив ухода из бездуховного города на природу – в пространство истинной мудрости и духовных поисков может быть воспринят как смысловая переключка хлебниковского «Зверинца» и андреевского «Проклятия зверя»<sup>4</sup>. Однако тема «Андреев и Хлебников» имеет и иные аспекты, на которых мы остановимся.

Как замечает Тынянов, «хлебниковская стиховая речь — это <...> интимная речь современного человека, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности, в смешении высокого строя и домашних подробностей, в обрывистой точности, данной нашему языку наукой XIX и XX века, в инфантилизме городского жителя»<sup>5</sup>.

Существует еще один аспект сопоставления эстетических установок поэта и писателя, связанный с восприятием творчества Андреева Хлебниковым. Речь идет о неоконченной черновой рецензии на пьесу

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю. М. Антоновского. М.: Изд-во Моск. ун-та; СП «Ост-Вест Корпорейшн». 1990.

<sup>2</sup> Там же. С. 49.

<sup>3</sup> Иванов П. Врагам Леонида Андреева: Психологический этюд. М.: В. Н. Егоров, 1904.

<sup>4</sup> См. об этом: Пашкин Д. А. Эволюция урбанистических мотивов в текстах В. Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова / Сост. Е. Р. Арензон, Г. Г. Глинин. Вып. III. М.: Пятая страна; Гилея, 2002. С. 91-121.

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 372.

Андреева «Царь-Голод» (1908), сохранившейся в рабочих тетрадях Хлебникова 1907-1908 годов и явно предназначенной для печати<sup>1</sup>. Этот критический опыт Хлебникова (и непростая история его публикации) подробно проанализирован в статье Н. Н. Перцовой<sup>2</sup>, обнаружившей в работе начинающего критика целый ряд прозрений и догадок, высказанных затем такими маститыми критиками, как Ю. А. Айхенвальд, С. А. Венгеров, Д. С. Мережковский и другие. Общий тон критического разбора – неблагоприятный для Андреева. Неприятие у Хлебникова вызывает «мистически ограниченное» изображение смерти в пьесе, прямолинейность и плоскость образов рабочих и прочие «достоинства ограниченности». Свою главную претензию – к схематизму художественных образов – Хлебников-критик выражает с помощью сравнения андреевской пьесы с обитателями свифтовского острова Лапуту, все идеи которых «непрестанно вращаются около линий и фигур». Пытаясь осмыслить феномен популярности Андреева, безусловно воспринимавшегося к концу 1910-х годов как литературный мэтр, Хлебников размышляет:

«<...> Но все же, что такое Андреев?

Есть писатели “наоборот” (au rebours). Я не думаю, чтобы Л. Андреев был писателем “наоборот”. Нет. Но не следует ли присоединиться к мысли – Л. Андреев сочинитель “шиворот-навыворот”?

До сих пор думали, что за словами скрывается некоторое содержание. Писатель Леонид Андреев пришел и говорит: “Нет! За словами не скрывается никакого содержания”. Ну что же, поверим.

Думали, что слова обязывают. Писатель Леонид Андреев говорит, что слова ничему никого не обязывают. И этому поверим <...>»<sup>3</sup>.

Попробуем проинтерпретировать приведенный фрагмент.

Для самого Хлебникова, безусловно, поиск новых смыслов в словах, вообще, смыслоцентричность – основа творчества. Впервые замечено это было еще Тыняновым: «Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле»<sup>4</sup>. Высказывание Хлебникова об Андрееве – подтверждение справедливости тыняновского определения. Культивируя слово «самовитое», Хлебников противопоставляет ему слово «бытовое»: «Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово *солнце* в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. <...> Отсюда понимание языка как игры в куклы; в

<sup>1</sup> РГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 60, лл. 118-119 об.

<sup>2</sup> Перцова Н. Н. Опыт литературной критики в черновиках Хлебникова // Доски Судьбы Велимира Хлебникова. Текст и контексты. Статьи и материалы. М.: «Три квадрата», 2008. С. 529–544.

<sup>3</sup> Хлебников В. О Леониде Андрееве // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 6. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 31.

<sup>4</sup> Тынянов Ю. Н. О Хлебникове. С. 370.

ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, – участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы – просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек»<sup>1</sup>.

Интерпретируя это и другие положения Хлебникова о слове, Б. Бухштаб справедливо отмечает абсолютную рационалистичность подобного взгляда на язык, равнодушие Хлебникова к контексту и игнорировании «вопросов эмоциональной реакции на слово, эмоциональной окраски слова»<sup>2</sup>. Хлебников-теоретик, пишет Бухштаб, стремится «элиминировать все реальные условия человеческого говорения и по возможности даже абстрагировать язык от человека, сделав его каким-то более общим, самостоятельным и самодеятельным мировым началом»<sup>3</sup>. «Никогда ни малейшего намека на то, что язык – выражение не только мысли, но и аффекта. Да признание этого сбilo бы всю систему Хлебникова. Оно потребовало бы внимания к психологическим факторам речи, к индивидуальному говорению и к проблемам эволюции значений»<sup>4</sup>, – резюмирует Бухштаб.

О том, что Андреев продолжает восприниматься Хлебниковым как один из представителей литературного «мейнстрима» современности, своего рода эстетический оппонент, свидетельствует и статья 1912 г., построенная в форме диалога Учителя и Ученика. Противопоставляя народную песню современной литературной продукции, Учитель неоднократно упоминает Андреева (в одном ряду с Арцыбашевым, Мережковским, Куприным, Сологубом, Сергеевым-Ценским, Ремизовым, Брюсовым) – как изобразителя «ужаса жизни», «проповедника смерти», «проклинателя» и противника войны («войну воспринимают как большую бойню»<sup>5</sup>).

В свете всего сказанного становится понятно, почему и за что «осуждаем» Хлебниковым Андреев, слова у которого выступают преимущественно в экспрессивной функции и действительно с точки зрения теоретика «самовитого слова» «ничего не значат». Однако и Андреев, и Хлебников сходятся в нарушении связей между словом и вещью, «бунте» оторвавшегося слова<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1933]. Т. 5. С. 234.

<sup>2</sup> Бухштаб Б. Философия «заумного языка» Хлебникова (вступ. статья, подгот. текста, приложения и коммент. С. Старкиной) // Новое литературное обозрение. 2008. № 1 (89). С. 44-92.

<sup>3</sup> Там же. С. 56.

<sup>4</sup> Там же. С. 62.

<sup>5</sup> Хлебников В. Учитель и ученик: О словах, городах и народах // Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова / под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1933]. Т. 5. С. 179-180.

<sup>6</sup> См. Тынянова о Хлебникове: «Вещи Хлебникова сказываются главным образом своим принципом. Бунтующее слово оторвалось, оно сдвинулось с вещи. (Здесь самовитое слово

Итак, тематическое и стилистическое родство рассказа Андреева «Проклятие зверя» и ранней поэмы Хлебникова «Зверинец», общая для них аллюзивность (в частности, аллюзия на Ницше) и целый ряд смысловых переключек можно расценить как свидетельство близости андреевской поэтики художественной практике В. Хлебникова.

Сходные выводы делает исследователь творчества Хлебникова Н.Н. Перцова: «...отказ от реалистических традиций русской литературы сближает Хлебникова с символизмом вообще и Леонидом Андреевым в частности в поисках новых путей в искусстве. <...> Отрицая Андреева, Хлебников в то же время учится у него; так, целый ряд персонажей Хлебникова, начиная со Жрицы в “Таинстве дальних”, продолжая Смертью в “Ошибке Смерти” и заканчивая Горем и Смахом в “Зангези”, выполнен в манере, весьма напоминающей андреевскую»<sup>1</sup>.

Кстати, настоятельную потребность Андреева самореализоваться не только в слове, но и в визуальных искусствах – живописи, рисунке – тоже в известной степени можно расценить как точку схождения писателя с футуризмом с его живописно-словесным синкретизмом. Выше в контексте анализа вербального и визуального в творчестве Андреева уже было приведено мнение Р. Гольдта, относящего Андреева к «поколению колеблющихся» (между живописью и литературой)<sup>2</sup>. Цитируя Хлебникова: «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью» и ссылаясь на Р. Якобсона, Гольдт связывает авангард с актуализацией живописи как «передового, образцового вида искусства». «Экфрастичность» творчества Андреева имеет много общего с «экфрастичностью» у Хлебникова, в которой Ж.-К. Ланн усматривает «проблему изобретения новых, неописательных литературных форм, проблему создания новых измерений в поэтическом высказывании»<sup>3</sup>.

Упомянем еще одно сопоставление творчества двух писателей – его наметил В. П. Изотов в статье, посвященной «переключкам» пьес «Жизнь Человека» Андреева и «Мирсконца» (1912) Хлебникова<sup>4</sup>. «По крайней мере, можно говорить о двух пересечениях (схождениях) этих драматургических произведений: об их новаторском характере и о философском осмыслении

---

Хлебникова сходится с “гиперболическим словом” Маяковского.) Слово стало свободно, но оно стало слишком свободно, оно перестало задевать» (Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 182).

<sup>1</sup> Перцова Н. Н. Опыт литературной критики в черновиках Хлебникова. С. 544.

<sup>2</sup> Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 111-122.

<sup>3</sup> Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Указ. соч. С. 86.

<sup>4</sup> Изотов В. П. «Жизнь Человека» Л. Андреева и «Мирсконца» В. Хлебникова // Орловский текст российской словесности: Коллективная монография по итогам Всероссийской науч. конф., посвящ. памяти Е. К. Дейч и Н. А. Куделько (5-6 октября 2014 г.). Орел: ОГУ, 2015. С. 49-53.

схемы жизни человека»<sup>1</sup>, – пишет исследователь и аргументирует свою мысль цитатами (из писем Андреева – к К. С. Станиславскому, Хлебникова – к А. Крученых), подтверждающими философские интенции авторов и непосредственным сопоставлением структурных частей пьес. Схематичность, универсализм, заданные уже в самих названиях пьес, последовательно реализуются и в содержании, и в структуре произведений. «Рождение Человека и муки матери» у Андреева соответствуют в пьесе Хлебникова воскрешению на похоронах Поли, который возвращается домой к Оле; «Смерть Человека» коррелирует со следующей картиной: «Поля и Оля проезжают в детских колясках» – перед нами реализация принципа «зеркальности». Соглашаясь с теми, кто видит в хлебниковской «Мирсконца» некий пародийный выпад против литературной традиции и, в то же время, «пьесу об эволюции языка» («“Мирсконца” не просто пародия на символистскую драму о “жизни человека”, но также и прежде всего пьеса об эволюции языка»<sup>2</sup>), заметим, что и в «Жизни Человека» налицо попытка обновить художественный язык. Иначе и невозможно было бы явить ту степень условности, «лубочности», к которой он стремился. Обе пьесы знаменуют собой новый подход к запечатлению слова.

Как видим, писательские стратегии Хлебникова и Андреева, при всей очевидности их новаторства и родственности, выстраивались по-разному: если Хлебников создает новый язык и порождает новые смыслы, то Андреев в своем стремлении обновить художественный язык оперирует «готовым» словом (в терминологии Хлебникова – не «самовитым», а «бытовым»).

В заглавие вынесена характеристика, данная Андрееву Белым в посмертной книге о писателе. Приведем эту цитату: «То, что тайно таилось в Андрееве, – вскрыло позднее себя (у него вместо нашей реальности – пустота, вместо нашей натуры – намеренный манекен, вместо символа – аллегория); он – футурист (до футуризма): единственный в нашей литературе мистический анархист (Маяковский и Хлебников, – неосознавшие себя мистические анархисты)<sup>3</sup>. В свойственной ему ассоциативной манере Белый прозревает связь между мировидением и творчеством футуристов, ниспровергателей авторитетов, и Андреева.

Хотя сам Андреев относился к футуризму крайне неоднозначно, его художественная практика, выразившаяся во внешней «некультурности», если прибегнуть к характеристике его символистами, интуитивном создании собственной поэтики без оглядки на доминирующие литературные традиции, в чем-то опережает и предвосхищает устремления футуристов.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 49.

<sup>2</sup> Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. А. Ю. Кокотова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 105.

<sup>3</sup> Белый А. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве. С. 190.

### 3.5. Творчество Андреева в контексте западной литературы рубежа XIX-XX веков

Андреев не принадлежал к числу писателей, чья эстетическая рефлексия выражалась в критических статьях и манифестах, если не считать двух его «Писем о театре», впрочем, весьма эссеистичных. Тем не менее в эпистолярной, ранних фельетонах и иных высказываниях писателя рассеяно немало мыслей о путях современной литературы и о художественных ориентирах, которые для него часто воплощались в конкретных фигурах западных писателей. Андреев в высшей степени был наделен чувством «всеотзывчивости», осознавая отечественный литературный процесс частью общемировой культуры.

В одном из писем 1908 года В. Л. Львову-Рогачевскому писатель признается: «Как на художника, <на меня> оказывали и оказывают влияние: Библия, Гаршин, Чехов, Толстой, Э. Поэ и очень мало Достоевский. Ещё, пожалуй, К. Гамсун»<sup>1</sup>. О том же говорит Андреев в одном из интервью: «Кого я люблю больше всех? Люблю Чехова, но он умер, люблю Гамсуна, но он чужой...»<sup>2</sup> (далее упоминаются Толстой и Диккенс). Гамсун, таким образом, оказывается единственным из современных «иностранцев», ориентацию на которого Андреев не скрывает. О потрясающем воздействии на него гамсуновского романа «Виктория» (1898) упоминает Андреев и в одном из писем к Горькому, на драму норвежца «У жизни в лапах» («Драма жизни» (1911)) ссылается в «Письмах о театре».

Декларируемая близость к скандинавскому писателю вполне понятна на фоне эпохи, когда «литература Скандинавии привлекла русского читателя утонченным и своеобразным психологизмом, романтической экзотичностью, культом ярко проявляющейся личности, человеческой индивидуальности»<sup>3</sup>. Антибуржуазный пафос, руссоизм, внимание к социально-моральным темам – все это было одинаково близко и русской литературе рубежа веков, и литературам ее северных соседей. С одной стороны, «произведения скандинавских авторов подчас мерцали отраженным светом русской реалистической литературы»<sup>4</sup>. С другой, русский читатель этого времени «открывает для себя поэтику Севера как целостный романтико-модернистский культурный комплекс, воспринимаемый едва ли не как более конгениальный основным нервным импульсам отечественного “серебряного века”, чем традиционный Запад»<sup>5</sup>. Как пишет Н. Ю. Грякалова по поводу

<sup>1</sup> Львов-Рогачевский В. Две правды. Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914. С. 24.

<sup>2</sup> Кодак. У Леонида Андреева: (В скиту на Черной речке) // Биржевые ведомости. 1908. 12 нояб. (№ 10806). Утр. вып. С. 2.

<sup>3</sup> Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России. М.: Наука, 1980. С. 5.

<sup>4</sup> Там же. С. 253.

<sup>5</sup> Полонский В. В. Кнут Гамсун и Леонид Андреев в контексте рецепции творчества норвежского писателя в России «серебряного века» // Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 288.

культы Ибсена, также воспринимавшегося «sub specie Nordi», «в России ... феномен идентификации с “северным гением” затронул более глубокие ментальные пласты и был обусловлен концептуализацией психо-географического понятия “Север”. <...> Концепт “Север” перестает быть только поэтизмом, хотя след оссианизма романтической эпохи он, конечно, несет. Но теперь он, во-первых, переосмысливается в духе модернистского “неомифологизма” и, во-вторых, связывается с процессом региональной самоидентификации»<sup>1</sup>.

Тема «Андреев и Гамсун» в современном литературоведении открыта, но открыта весьма основательно, в широком культурном контексте «серебряного века», В. В. Полонским. Приведем основные положения его исследования.

Прежде чем перейти к сопряжению двух имен, исследователь тщательно выписывает основные контуры «русской гамсунеаны» рубежа веков и высвечивает все особенности восприятия норвежца в России. Сложный контекст этой рецепции подразумевает сближение «русского Гамсуна» и с именем соотечественника Ибсена (при всей разности их эстетики и поэтики), и с именем Ницше<sup>2</sup>, определившего культ личностного начала, и с именем Достоевского, задавшим парадигму психологизма в литературе модерна, и с именем Горького, проповедника новейшего индивидуализма. Отмечает автор статьи и подчеркнутую социальность в восприятии Гамсуна, часто предстающего в глазах либерального русского читателя, фрустрированного революцией 1905-1907 годов, певцом свободы, – отсюда, кстати, и ассоциации с Горьким.

Критика начала века (как мы в этом часто убеждались в предыдущих главах) часто игнорировала вопросы поэтики и останавливалась на идейных, философских и иных особенностях творчества писателей. При сопоставлении Андреева и Гамсуна также прежде всего декларируется мировоззренческая и тематическая близость и ее социально-политические основы. Примечательны в этом отношении прочитанные В. Гиршгорном в 1909 году лекции, в которых родственность русского и норвежского писателей объясняется схожестью России и Норвегии в культурно-типологическом и социально-экономическом планах – вследствие слабости капиталистических отношений и сложности самоидентификации личности в кризисных условиях перехода к новой формации: «Период общественного подъема миновал, отошли в сторону вопросы общественной жизни, на первый план выдвинулись вопросы личности. Ницше и Ибсен – их читали мы до 1905 г., затем перерыв – увлечение общественной литературой, а в последние два года мы снова

---

<sup>1</sup> Грякалова Н. Ю. Sub specie Nordi: К феномену популярности Ибсена в России // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: мат. Международ. конф. (Санкт-Петербург, 9-10 окт. 2006 г.). СПб.: Изд-во «Пушкинский дом, 2007. С. 12.

<sup>2</sup> Традиция ассоциации имен Ибсена и Ницше положена еще современниками Андреева – так, А. Белый видит в них «величайших революционеров» кризисной эпохи (Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 135).

усиленно занялись индивидуалистами. Андреев и Гамсун – два художника личных переживаний – вот властители дум нашей интеллигенции...»<sup>1</sup>.

Рецептивный аспект важен для Полонского и при анализе произведений Андреева и Гамсуна – в частности, тех, которые попадали в фокус сравнения. Среди них пьесы «В тисках жизни» Гамсуна и «Gaudeamus» Андреева, близкие тематически, но разные по своему пафосу: финал последней, в отличие от норвежской, звучит трагично.

Затем автор статьи подробно останавливается на особенностях поэтики и контекста, обусловивших ассоциативность двух имен при восприятии андреевского рассказа «Проклятие зверя»<sup>2</sup>, который был «прочитан» критикой в свете романов Гамсуна. Отвечая на вопрос: что же роднит эти тексты, помимо антиурбанистского пафоса, – Полонский называет технику повествования (имея в виду модернистский поток сознания в «Мистериях») и «невротико-интуитивный, болезненно-уязвимый и прихотливо-чуткий тип сознания» протагонистов двух произведений. Фиксируются и различия между «интуитивистским», не поддающимся одномерному толкованию романом и прозрачно дешифруемым андреевским рассказом («рациональная смысловая конструкция»), что приводит исследователя к следующему заключению: «Гамсуновская и андреевская художественные модели, независимо от литературных направлений, к которым могли относить обоих авторов, реализуют две разных концепции слова внутри модернистской эстетики – соответственно, символично-импрессионистскую и аллегорико-экспрессивную»<sup>3</sup>.

Если в случае упомянутых выше текстов речь шла о типологическом сходстве, то одно произведение Андреева: пьеса «Тот, кто получает пощечины», – полагает исследователь, испытало на себе непосредственное воздействие гамсуновского романа «Мистерии». Основанием для подобного вывода послужил автобиографизм обоих произведений: «Главные герои обоих произведений воспринимались как отчетливо автобиографичные персонажи, в которых авторы запечатлели – сознательно утрируя – свою позицию непонятых маргиналов, высмеиваемых чудаков и едва ли не юродов по отношению к добропорядочному большинству»<sup>4</sup>. Кроме того, исследователь фиксирует близость произведений по сюжетно-композиционной структуре и расстановке персонажей. Однако при внешнем сходстве финалов двух произведений обнаруживается различие их смыслов: «утонченный психоцентризм» скандинавского импрессиониста 1890-х

---

<sup>1</sup> *Гиригорн В.* Леонид Андреев и Кнут Гамсун (Две лекции) // Тифлисский листок. 1909. 20 янв. (№ 15). С. 3.

<sup>2</sup> Одной из первых пародий на «Проклятие зверя» было стихотворение Саши Черного, в котором обыгрывалась параллель между андреевским героем и лейтенантом Гланом из романа «Пан» (1894) (*Саша Черный.* «Все в штанах, скроенных одинаково...» // Сатирикон. 1908. № 1. С. 12).

<sup>3</sup> *Полонский В. В.* Кнут Гамсун и Леонид Андреев в контексте рецепции творчества норвежского писателя в России «серебряного века». С. 310.

<sup>4</sup> Там же. С. 320.

откликается «панпсихизмом отечественного экспрессиониста 1910-х», – и это «одновременно и оттеняет общность сюжетно-композиционной схемы двух сочинений, и подчеркивает своеобычие каждой из писательских моделей»<sup>1</sup>.

Итак, Полонским убедительно показано, что Андреев и Гамсун как бы «отражали» и «комментировали» друг друга, причем явственно ощущаемые современниками соответствия возникали зачастую между произведениями вовсе не одной жанровой природы.

Однако хронологически раньше, чем «гамсуновский» след, в эстетических воззрениях Андреева ощутим «ибсеновский след»<sup>2</sup>. Во-первых, старший соотечественник Гамсуна еще находился в актуальном культурном пространстве России (многие его пьесы только в начале века дошли до русского зрителя) и был авторитетен для самого Андреева. Кроме того, как справедливо пишет Полонский, в глазах общей массы русских читателей ницшеанская оптика дерзновенного утверждения исключительных личностных начал, настроенная на удаленный режим, действительно, зачастую сливала различные индивидуальные контуры в общие очертания «художника новейшего скандинавского духа»<sup>3</sup>.

Попросту говоря, то, что Ибсен и Гамсун – художники разных эпох – «докризисной» и «кризисной», возродившей индивидуализм («в шлейфе» очарования Ницше) – часто не воспринималось русским читателем. Именно об этом пишет специалист по русско-скандинавским литературным связям Э. Экеберг: «Ибсен принадлежит к другому поколению, чем Гамсун, но между представлением в России и получением признания читающей публики проходило в тот период совсем мало времени. И Ибсен на рубеже XIX – XX веков был одним из самых популярных иностранных авторов в России, <...> а десятью годами позднее то же самое можно было сказать уже о Гамсуне, который ... въехал в Россию на гребне волны успеха Ибсена. И в этом заключена своеобразная ирония судьбы, потому что Гамсун восхищался Бьёрнсоном, а вовсе не эстетизмом Ибсена, который впоследствии высмеял в своих книгах. Русские тоже видели разницу между Ибсеном и Гамсуном, но для них все-таки они были более родственные души, чем для своих норвежских соотечественников, – отчасти потому, что русские смотрели на них с “большого расстояния”, а отчасти потому, что в России ими стали восторгаться, имея в “анамнезе” восхищение Ницше»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 323.

<sup>2</sup> Уже в 1910 г., оглядываясь назад, А. Белый констатирует «конец моды» на Ибсена, а заодно фиксирует последовательность увлечений русского читателя: «...после эпохи увлечения Ибсеном пережили мы увлечение Метерлинком, Стринбергом, Гофмансталем, Уайльдом, даже Ведекиндом, Пшибышевским...» (*Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен*. С. 128).

<sup>3</sup> *Полонский В. В.* Кнут Гамсун и Леонид Андреев в контексте рецепции творчества норвежского писателя в России «серебряного века». С. 288.

<sup>4</sup> *Эгеберг Э.* Кнут Гамсун в России / пер. с норв. Н. Будур // *Вся Норвегия на русском*. URL: [http://www.norge.ru/hamsun\\_cdl\\_egeberg/](http://www.norge.ru/hamsun_cdl_egeberg/)

Кстати, имя Бьёрнсона тоже не раз всплывает в отзывах о произведениях Андреева: повесть «Жизнь Василия Фивейского» сюжетно напоминает А. Басаргину одну из пьес норвежского драматурга «Сверх наших сил» (1883) – о «чуде», сотворенном пастором<sup>1</sup>. Как «вариация на особый лад» этой же драмы расценена андреевская пьеса «Савва» (1906)<sup>2</sup>. В обоих случаях андреевские произведения воспринимаются как навеянные бьёрнсоновскими, причем первое сопоставление делается не в пользу русского писателя: «...норвежский драматург ... дает нечто продуманное и гармоничное, примиряющее диссонансы жизни, – тогда как г. Андреев, при обработке сходного сюжета, лишь мучает и смущает нас диссонансами, ужасами и страхами...»<sup>3</sup>.

Сложный контекст рецепции Ибсена в России реконструируется в ряде работ современных исследователей<sup>4</sup>, из которых очевидно, что репутация норвежского драматурга включала самые разные обертоны: он воспринимался, и моралистом, и символистом, и реалистом, и «в шлейфе» нищезанятия, и декадентом «по Нордау» (А. Н. Веселовский), и певцом физиологии и патологии организма (Г. В. Плеханов), и крупнейшим мыслителем рубежа веков («вторым после Л. Толстого»<sup>5</sup>). В произведениях Ибсена видели полемику с толстовскими произведениями, включали их, несмотря на «опаздывающие» переводы, в современный литературный процесс и искали в них ответы на вопросы русской действительности. Н. Ю. Грякалова причины популярности Ибсена в самых разных кругах объясняет «дискурсивным разломом, в результате чего его творчество оказалось в сфере притяжения нескольких интерпретационных стратегий одновременно»<sup>6</sup>. Восстанавливая интеллектуальный контекст, в котором происходило освоение его творчества русским культурным сознанием, исследователь заявляет: «Творчество Ибсена оказалось подхваченным мейнстримом “нового искусства”, которое, как и европейский модернизм в целом, предлагало свой утопический проект “преображения” мира и человека. И если в “высоком” модернизме “ибсенизм” как культурный миф имел обоснование (пред-ставление), то в своем массовидном варианте

---

<sup>1</sup> Басаргин А. [Введенский А. И.]. Критические заметки: Норвежский и русский писатели: (Литературная антитеза) // Московские ведомости. 1904. 2 окт. (№ 272). С. 3-4.

<sup>2</sup> [Б. п.]. По поводу постановки пьесы Андреева «Савва» в Берлине // Новости сезона. 1909. 25 – 26 сент. (№ 1818). С. 7-8.

<sup>3</sup> Басаргин А. [Введенский А. И.]. Критические заметки: Норвежский и русский писатели: (Литературная антитеза). С. 4.

<sup>4</sup> Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России. С. 271-284; Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: мат. Международ. конф. (Санкт-Петербург, 9-10 окт. 2006 г.). СПб.: Изд-во «Пушкинский дом, 2007. 272 с.

<sup>5</sup> Соболев Ю. Странник по вершинам // Театр. 1916. № 1850 (13 и 14 мая). С. 4. Ср.: «Мы охвачены тягой на Север, одержимы пристрастиями к его художественному и сценическому слову, тем самым выявляя созвучность своей души – северной» (Розанов С.С. Этюды о северных писателях. I. «Пер Гюнт» Ибсена: Из публ. лекции. М., 1915. С. 3).

<sup>6</sup> Грякалова Н. Ю. Sub specie Nordi: К феномену популярности Ибсена в России. С. 9.

регрессировал до дискурсивного или поведенческого штампа и кича»<sup>1</sup>. Ибсен вдохновлял Д. Мережковского идеями религиозного синтеза, Г. Чулкова – идеями анархизма, А. Блок вычитывал в нем идею Вечной Женственности, А. Белый – идею «восхождения», иные же под влиянием ибсеновских Гедды Габлер, Хильды, Ребекки, Эллиды «примеряли маски» *femme fatale* – и в этом ряду легко представимы андреевские Анфиса и Екатерина Ивановна. «Ибсенизм» совпал с «модой» на «странные» характеры, интересом к «вопросам пола» и прочими увлечениями одновременно и элитарной, и популярной литературы.

Ибсен был неотъемлемым элементом культурной атмосферы эпохи, и его «дикая утка» была таким же важным символом на русской сцене, как и чеховская «чайка». В укреплении ибсеновского влияния на русскую сцену важную роль сыграл Художественный театр, который поставил целый ряд пьес норвежского драматурга и «как-то особенно чутко воспринял Ибсена, суровая и ясная душа которого, душа северянина, – так близка душе славянской»<sup>2</sup>.

Сопоставления Андреева с Ибсеном были крайне частотны и касались как отдельных произведений, так и всего духа творчества. Примечательно, что зачастую ибсеновские произведения «перечитывались» в ретроспективной перспективе в свете новинок Андреева. Так, критик, подписавшийся «Читатель», заявляет, что ибсеновская драма «Привидения» (1881) «как бы является необходимым дополнением к рассказу Андреева» «Призраки» (1904), поскольку дает необходимый комментарий к нему, изображая «царство внешних призраков, в форме созданной человеком морали, правил общежития, взаимных отношений и мерила для оценки нравственной личности каждого...»<sup>3</sup>. Интересно, что пьеса была написана за 23 года до рассказа.

Среди концептуальных сопоставлений Андреева и Ибсена отметим статью с примечательным названием «Странник по вершинам», автор которой пишет: «Из современных драматургов можно указать на Леонида Андреева, многими сторонами крупного своего дарования примыкающего к “ибсенизму”, а главным образом, к главнейшему его мотиву, дающему содержание и смысл всему течению, – к символизму, истинным выразителем коего был, конечно, поэт, рассказавший о том, “когда мы, мертвые, пробуждаемся”»<sup>4</sup>.

Первые андреевские отклики на пьесы Ибсена можно обнаружить в ранней фельетонистике времен «Курьера» – это фельетоны в рубрике «Мелочи жизни», один из которых, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Там же. С. 10.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Читатель*. В царстве призраков: (Ибсен и Андреев) // Киевская газета. 1905. 9 янв. (№ 9). С. 3.

<sup>4</sup> *Соболев Ю.* Странник по вершинам.

<sup>5</sup> *James Lynch [Андреев Л. Н.]*. «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» // *Курьер*. 1900. 3 дек. (№ 335). С. 2. Через месяц Андреев выступил с рождественским фельетоном, своим

навеван постановкой в Московском Художественном театре 28 ноября 1900 г. (режиссер Вл. И. Немировича-Данченко).

Делясь с читателем своими впечатлениями от спектакля, Андреев пишет о невозможности свести символический образ Ирены к какому-либо однозначному определению, как и вообще о непереводаемости образов, «живых представлений» на язык логики (любимая мысль Андреева, которую он не раз еще выскажет в ответ на вопросы журналистов и читателей о том, как же понимать его произведения). Множественность возможных интерпретаций образа, которые намечает Андреев, говорит об умении воспринимать ибсеновскую символику во всем богатстве и широте ассоциативного поля пьесы: «кто же эта загадочная Ирена? *Вдохновение* ли, покинувшее художника и при новой поздней встрече в развалинах нашедшее и душу, и талант? *Любовь* ли это к людям, оставшаяся неплодотворенной и жестоко отомстившая за то убийством и самоубийством и пробудившая мертвецов только на миг, только для того, что бы сказать: *мы никогда не жили?* Сама ли *жизнь* наконец, требующая для себя не созерцания только, а полного обладания, жаждущая не только видеть свое изображение иссеченным в мертвом мраморе, но творить живых детей? Грозная ли *совесть*, отринутое ли *божество*, имеющее свой алтарь в каждом человеческом сердце?» (ПСС: 13; 448-449). Ответ Андреева: «*Ирена – это Ирена*».

Фельетон необычен по исповедальности, поскольку с самого начала автор, сообщая о доносящихся к нему из соседней квартиры звуках гитары и песни, задает лирический, ностальгический тон и признается, что будет говорить о «бедном человеческом сердце». И большая часть фельетона – воспоминание о «своей *Ирене*»: когда-то в провинциальной юности автор убежал на коньках в ледяную даль по реке и почувствовал себя оторванным от всех, одиноким, затерянным и *мертвым* – оживили его и вернули к жизни звуки колоколов, доносящиеся из города. Этот зов колокола и мысль о людях и были для него *Иреной*, то есть чем-то важным, неразложимым на простые понятия и воспринимающимся как состояние *души*, воскресшей к жизни. Выбирая между искусством и *живой жизнью*, Андреев предпочитает последнее.

Композиционно фельетон, посвященный другой ибсеновской пьесе: «Дикой утке» (премьера состоялась в МХТ 19 сентября 1901 г., постановка К. Станиславского), – напоминает предыдущий: половину текста составляют «личные» заметки о собственном коте-пессимисте. Этот образ кота-филистера, вызывающий в памяти гофмановского Мурра, потребовался автору для создания контраста с жизнеутверждающим пафосом, который почувствовал фельетонист в пьесе с трагическим финалом. И позиция автора, и лирическая исповедальность текста позволяют ассоциировать автора с «энтузиастом» Крейслером, и таким образом в фельетоне-рецензии возникает

---

пародийным заглавием отсылающим к этой же пьесе: «Когда мы, живые, едим поросенка» (Курьер. 1900. 24 дек. (№ 356). С. 3).

романтическая оппозиция «пошлость жизни – творческое преобразование ее искусством»<sup>1</sup>. Андреев парадоксально переосмысливает пессимистическое звучание пьесы и предлагает увидеть в ней гимн жизни: «у пессимизма есть своя роковая черта, на которой он невиннейшим образом переходит в оптимизм. <...> Никогда не верю я так в жизнь, как при чтении “отца” пессимизма Шопенгауэра: человек думал так – и жил. Значит, могуча и непобедима жизнь» (СС: 6; 443). Оптимистическое начало – победу борца-одиночки над большинством – подчеркивает Андреев и в пьесе «Доктор Штокман», а драму противостояния «страждущего духа самого человечества, изнывающего в частых сетях пошлости, глупости грошовой злобы»<sup>2</sup>, проецирует на русскую жизнь («Диссонанс»).

Андреевская интерпретация заглавного символа ибсеновской пьесы предполагает такую же принципиальную многозначность, как и в случае с «Иреной»: «дикая утка» для него все, что заставляет человека жить, верить, любить, надеяться (в финале он, обнаруживая романтическую иронию, заявляет, что и прославление жизни, только что предпринятое им самим, – такая же «дикая утка»). Символика ибсеновской пьесы потому и оказалась близка начинающему писателю, что позволяла делать то, чем займется Андреев, когда и сам станет драматургом: философствовать в образах на сцене, часто озадачивая критику и зрителя их «расшифровкой».

Курьерский фельетонист уверенно находит «русский аналог» «философии “дикой утки”» – «философию униженных и оскорбленных» («У всякого человека должно быть место, куда бы он мог пойти»), – тем самым обнаруживая глубинное культурное родство скандинавской и русской литератур, обращенных к психологии «маленького человека», высвечивающих странности и полутона потаенной душевной жизни, полных интуитивизма и мистических озарений. Родственность эта явлена и в том, что Андреев сумел рассмотреть в пьесе Ибсена «любимый» русский вопрос: что есть истина и стоит ли она человеческих жертв. «Горячка честности», которой «болен» младший Греггерс, разрушая семейное счастье своего друга, сродни одержимости русских правдолюбцев. Через год этот конфликт между утешительной ложью и беспристрастной правдой будет воссоздан в пьесе Горького «На дне». Тема ускользающей истины, норовящей обернуться не благом, а гибелью, истины, норовящей превратиться в свою противоположность – вездесущую и многоликую ложь, займет постоянное место в творчестве Андреева («Ложь», «Мои записки», «Дневник Сатаны»).

Надо заметить, что обращение к Ибсену русского театра происходило с сильным опозданием (за исключением последней пьесы норвежца – «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899)) – к этому времени он уже успел освоить поэтику чеховской драматургии, «пропитаться» ее символикой. Иными

---

<sup>1</sup> Примечательно, что и в восприятии чеховских «Трех сестер» Андреев берет эту романтическую ноту и отстаивает оптимистическое звучание пьесы.

<sup>2</sup> *James Lynch [Андреев Л. Н.]*. «Вечер был хорош на диво. <...> Мучительный диссонанс» // Курьер. 1900. 29 окт. (№ 300) (ПСС: 13; 406).

словами, зритель был готов воспринять «дикую утку» после «чайки». Однако эстетика Художественного театра, прославившегося именно чеховскими постановками, предполагала реалистическую манеру игры, и сами «столпы театра», Станиславский и Немирович-Данченко, признавались уже впоследствии, что символизм Ибсена оказался им «не по силам»<sup>1</sup>. Судя по восторженному восприятию пьесы Андреевым, мхатовцам все же удалось донести до зрителей истинный дух пьес знаменитого норвежца.

«Дух Ибсена», одного из кумиров российской сцены начала века, не мог не повлиять на драматургическую практику Андреева.

Романтическая драма «Океан» (1911) и морской символикой, и характером конфликта восходит к пьесе Ибсена «Женщина с моря» («Дочь моря» (1888)). Само имя героини, «возвращающее» ее в дохристианские, языческие времена: Элида, – оживляет в памяти представление о морской стихии как о хтоническом чудовище, вызывает «страх, ужас, таинственный ужас», «какой может внушать только море»<sup>2</sup>.

Прибрежная рыбацья деревушка тоже живет не по христианским законам: аббат, отец Мариет, ссорится с папой и создает свою религию, в которой место верховного божества занимает море – к нему обращены молитвы священника, оно воплощает грозную, непознаваемую силу, дарующую и карающую одновременно.

Как для Элиды дух моря олицетворяет ее жених, таинственный Незнакомец, так и для Мариет, чье имя тоже имеет «морское» происхождение, он воплощен в Хагарте. «Море» и «суша» трагически разделены и неслиянны, хотя и связаны силой взаимного тяготения (любовь героев), символически выраженного в приливах и отливах.

«По-моему, если бы только люди с самого начала привыкли жить на море... пожалуй, даже в море... жизнь наша была бы совсем иной – более полной, совершенной. Мы были бы и лучше. И счастливее»<sup>3</sup>, – говорит Элида. Люди выбрали сушу, объясняет героиня – и совершили ошибку, а теперь «сами инстинктивно сознают нечто подобное. И носят в себе какую-то затаенную тоску и раскаяние. ...В этом разгадка глубокой тоски человеческой»<sup>4</sup>. Тоскует по морю и героиня «Океана» Мариет – воплощением его становится для нее Хагарт, не сумевший жить по законам суши.

Финалы пьес проливают свет на мировоззренческую и эстетическую разность двух драматургов. Заканчивая пьесу разрывом героев и проклятиями человека в адрес той силы, которая допустила непоправимую ошибку в устройстве миропорядка, Андреев верен себе – Ибсен же сглаживает противостояние земных законов и воплощенной в море свободы,

---

<sup>1</sup> См., напр.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1954. С. 218.

<sup>2</sup> Ибсен Г. Женщина с моря // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1958. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 51.

<sup>4</sup> Там же. С. 52.

переноса эту категорию в социальную плоскость. Тема прав личности, женской эмансипации, свободы выбора, столь важная для него в ряде пьес («Кукольный дом», «Строитель Сольнес»), очевидным образом выдают в нем художника 80-х, а не кризисных 900-х.

В другой пьесе Ибсена, «Маленький Эйольф» (1894), гибельная сила морской стихии воплощена в образе старухи-крысоловки, заманивающей в море. Мистическая связь с морем этого «живого символа» (сродни образу Бабушки из пьесы Андреева «Анфиса»), как будто материализующего недобрые мысли людей, «манящая, неотразимо влекущая сила», сравнивается героем пьесы, Алмерсом, с влиянием гор – «уединением среди горных вершин»<sup>1</sup>. Восхождение в горы, на высоту, в таких пьесах, как «Бранд» (1865), «Враг народа» («Доктор Штокман» (1882)), «Строитель Сольнес» (1892), «Маленький Эйольф», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899), символизирует у Ибсена подъем к сверхличному, кульминацию духовного пути героя, часто приводящий его к гибели. Море и горы в пьесах норвежского драматурга становятся важными пространственными символами, воплощающими противоположные стремления человека: к растворению в безличной силе инстинктов и слепых страстей – и к выполнению высшего предназначения, утверждению силы своей исключительной личности. Оба эти пути таят в себе крайности, а потому героев Ибсена подстерегает опасность гибели и в море, и в горах.

Важность пространственной символики у Ибсена была подмечена одним из русских критиков, Гр. Полонским: «Фиорд и море, реальнейшие явления в жизни Ибсена, стали символами его мысли. Фиорд – это маленькое окошечко норвежской жизни, с которого он смотрит на море – на поток жизни великой, мировой»<sup>2</sup>. Усматривая связь «особенностей письма» и «творческих приемов» Ибсена с морем и фьордами, критик предвосхищает идеи Н. Анциферова об отпечатке места в творчестве писателя (об этом шла речь в 1 главе) – заметим, что, став финским жителем, Андреев в последнее десятилетие своего творчества часто избирает схожий пространственный локус «уединенное пространство у моря» (в рассказе «Он. Рассказ неизвестного человека», в пьесе «Океан»), позволяющий найти гармонию между миром северной природы и собственной душой, жаждущей трансцендентного.

Мысль о влиянии ибсеновской символики «морского» на пьесу Андреева «Океан» была высказана уже современниками. Так, М. Морозов прямо называет пьесу «наваянной» ибсеновской «Женщиной с моря» – и в то же время разводит философское наполнение символа у двух драматургов: «Но какое различие замыслов и целей. В ибсеновском противопоставлении берега морю философии немного: перед нами два мира. Мир уюта и

---

<sup>1</sup> Ибсен Г. Маленький Эйольф // Там же. С. 291.

<sup>2</sup> Полонский Гр. Генрих Ибсен // Народный университет: Лекции, читанные профессорами и лекторами Об-ва Народных университетов / Под ред. К. И. Арабажина. СПб.: тип. Александра Улыбина, 1909. С. 79.

устойчивости рутинной, застывшей, и мир неизведанных глубин, мир действий, ни перед чем не останавливающихся. <...> Тут два типа людей, два мира жизни. <...> Ибсен не ищет гармонии, он открывает перспективы выбора, Леонид Андреев весь в страстных поисках гармонии, душа его пламенно жаждет примирения, в трагическом конфликте его тянет к какой-то новой, еще неосознанной жизни, в которой властелин не океан, не хаос, а человек; жалость к серединным людям отнял от себя тут автор впервые»<sup>1</sup>.

Обращаясь, как и Ибсен, к традиционно романтическому символу «море», Андреев близок к нему и романтическим пафосом, часто просвечивающим сквозь реалистические контуры повествования<sup>2</sup>. Этот симбиоз романтического и реалистического в художественном методе Андреева часто воспринимался как философское противостояние «оптимизма» «пессимизму» и тоже возводился к Ибсену: «Да, если Андреев пессимист, то он пессимист того же порядка, что Ибсен, пессимист, которого в конце концов приходится признать оптимистом»<sup>3</sup>.

Художественный мир Ибсена многообразен, и его «Геду Габлер» (1891) вполне можно считать пьесой декадентской – героиня гибнет, предпочитая красоту смерти в обыденном мире. Инфернальность образа заглавной героини, духовный максимализм, нелинейная логика развития характера, – все это делает его типологически родственными женским образам Андреева в пьесах «Анфиса», «Екатерина Ивановна».

Андреев-драматург обращается к опыту Ибсена в целом ряде пьес как раннего периода («К звездам»), так и позднего, «панпсихического» («Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын»), воплощая сложный художественный синтез с трудноуловимой гранью между бытовым, традиционным и условным, с широким спектром интерпретаций символики – от социального до философского. В них Андреев, часто рискуя цельностью воплощения замысла, с приоритетом философского, или бытийного, или мифологического содержания, все же сохраняет весомую социальную составляющую (тема Думы, университета как ложных, никчемных социальных институтов; тема самореализации человека в обществе; тема

---

<sup>1</sup> Морозов М. «Океан» Леонида Андреева // Всеобщий ежемесячник. 1911. № 4 (апр.). С. 143. К пространственным образам интерпретации произведений Ибсена прибегает и А. Белый, уподобляющий творчество норвежца в целом «горному подъему, занавешенному туманом» (Белый А. Ибсен и Достоевский // Белый А. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 79) и воспринимающий духовные пути ибсеновских героев, в духе младосимволизма, как проявление стихий – земли, огня и воды (море, таким образом, понимается Белым как «стихия сладострастия», убивающая Эйольфа) (Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Указ. соч. С. 160).

<sup>2</sup> Ср.: «Ибсен – романтик с реалистической совестью. Романтик по происхождению, по духовным традициям и реалист по непосредственному, правдивому чувству жизни и жизненной правды» (Полонский Гр. Генрих Ибсен. С. 79).

<sup>3</sup> Боцяновский Вл. Леонид Андреев и мировая гармония // Библиотека театра и искусства. 1910. Т. X (31 окт.). С. 71. Ср. с характеристикой, данной Ибсену и Чехову О. Л. Книппер: «оптимисты будущего и пессимисты настоящего» (Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России. С. 304).

места женщины в нем и др.), важную и для Ибсена в его «Враге народа», «Кукольном доме» других пьесах.

В «Письмах о театре» Андреев упоминает о своем горячем поклонении Ибсену и о неприятии его Чеховым, однако различие между ибсеновским и чеховским театром в России часто сглаживалось именно вследствие особенностей поздней рецепции пьес норвежца, «наложенных» на чеховские и стилистически, и традицией воплощения на сцене. Это поймет и проговорит Андреев уже позднее, когда он будет формулировать концепцию «панпсихического» театра и перед ним встанет проблема «психологизма»: «Для Ибсена психологии нужно было не больше, как на смазку сапог у Бранда: образа чисто идейного, логического» (СС: 6; 532). Мастером психологизма теперь для Андреева выступает Чехов.

Другая проблема, которая требует разрешения в современной театральной практике, связана со «сценичностью», которая, считает Андреев, тоже меняется в современном театре. И в этой связи опять всплывает имя знаменитого норвежца, пренебрегающего правилами традиционной сценичности: «наиболее глубокое и вдохновенное есть наименее “сценическое”... вспомните хоть того же Бранда» (СС: 6; 513).

По поводу рассуждений о психологизме и сценичности в «Письмах о театре» всплывает еще одно имя мэтра европейской сцены – М. Метерлинка: «Хитрец Метерлинк мысли свои одел в штаны, а сомнения заставил бегать по сцене» (СС: 6; 512): «желая сказать “жизнь” – пишет “море”, и тем ставит в невозможное положение театр – написать для сцены настоящее – море, море только и получится...» (СС: 6; 514)<sup>1</sup>. Для «панпсихического» театра Метерлинк уже не был пригоден, поскольку, полагает Андреев, символическая форма пригоднее для идей, чем для психологии, и Метерлинк смотреть на сцене сложно, т.к. он не «доказывает, а приказывает» (СС: 6; 540).

Фигура Метерлинка для Андреева – живое воплощение идеи служения искусству, высоким духовным идеалам. В годы Первой мировой войны, когда писатель решает для себя вопрос об актуальности искусства в пользу гражданственности и прямой связи с жизнью, он пишет пьесу о героизме оккупированной Бельгии – «Король, закон и свобода» (1914). В основу пьесы лег газетный миф о Метерлинке, вставшем в ряды защитников Бельгии<sup>2</sup>: прототипом главного героя пьесы, знаменитого бельгийского поэта Эмиля Грелье, послужил Метерлинк, и главный конфликт пьесы – выбор между служением искусству и жизнью (кстати, реализованный и в последней пьесе

<sup>1</sup> Попутно Андреев упоминает и Гауптмана с его «бесовской арматурой» в «Потонувшем колоколе». А можно было бы припомнить и драму самого Андреева «Океан», которая была отвергнута Художественным театром: автор, как видим, прекрасно отдавал себе отчет в сложности сценического воплощений своей крайне несценичной «морской» пьесы.

<sup>2</sup> См. об этом: *Кен Л., Рогов Л.* Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. С. 285.

Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся») – связан именно с его самоопределением в новой для себя ситуации. Враг вступает в маленькую страну (символ ее – сошедшая с ума девушка, разыскивающая свою сожженную деревушку), и семья поэта разделяет все тяготы войны: Грелье покидает свой дом и роскошный сад с цветами, идет на фронт вместе с сыновьями (старший из которых гибнет), а затем совершает моральный выбор, советуя явившемуся к нему с визитом королю взорвать плотину и затопить врага.

Выбор, который Андреев заставляет совершить своего героя, он совершает и сам в это военное время, обращаясь к публицистике и занимая активную позицию «оборонца» (в отличие от «пораженца» Горького). Эта пьеса явно имела для него глубоко личностный характер: позицию героя, за которым стоял Метерлинк, он проецировал на свою собственную позицию. Метерлинк олицетворял для Андреева всю утонченную европейскую культуру. Эту позицию, уже вполне публицистически, Андреев выражает в письме, помещенном в газете «Утро Россия», призывая основать лазарет имени Метерлинка: «Если только каждый из нас, кто наслаждался произведениями Метерлинка и учился на них, внесет свою лепту, – благое дело осуществится без труда. И пусть тогда имя бельгийского поэта станет нашим родным именем: нас соединят узы крови. И пусть пылают пожары, страшным заревом своим окрашивая последнюю европейскую ночь: за ними уже чувствуется утро нового дня, когда братство людей и народов перестанет быть пустым и дразнящим звуком»<sup>1</sup>.

Неудивительно, что критика часто воспринимала Андреева как идущего в своих исканиях вслед за драматургами-символистами Ибсеном и Метерлинком – иногда даже в рамках одной статьи. Так, определяя характер символики в андреевском «Царе-голоде», критик А. Уманьский отвергает мысль о влиянии на автора пьесы Ибсена, у которого «символ тесно связан с реальными формами жизни, вырастает из них, как мечтательный голубой цветок среди зеленой травы»<sup>2</sup>. Критик полагает, что предшественником Андреева, «отрицающего быт», является не Ибсен, а, скорее, Метерлинк, автор «Слепых» и «Гантажиля»: «Андреев идет в данном случае по следам Метерлинка, и если очень далек от его изящества и тонкости, если он скорее даже груб, то рисуемые им картины ... отличаются большею широтою и яркостью (хотя, местами, несколько аляповатой) и несомненно большею силой»<sup>3</sup>. Иначе осмысляет место Андреева в традиции Ибсена и Метерлинка автор литературного памфлета «Наши Шекспир и Гете» Д.А. Девор. Констатируя «фиаско» Андреева, которому не удалось «прыгнуть выше

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Лазарет имени Метерлинка // Утро России. 1914. 2 сент. (№ 208). С. 2.

<sup>2</sup> Уманьский А. [Дробыш-Дробышевский А. Я.]. «Царь-голод» Л. Андреева // Нижегородский листок. 1908. 15 марта. (№ 64). С. 2.

<sup>3</sup> Там же.

Метерлинка»<sup>1</sup>, автор памфлета отмечает беспомощность его «строительного символа» в пьесе «Савва» (имеется в виду строительство народного дома) по сравнению с использованием этого образа в ибсеновских «Бранде» и «Строителе Сольнесе»<sup>2</sup>.

Сравнение Андреева с Метерлинком – в пользу бельгийского символиста – общее место в журнальных обзорах и рецензиях «культурной критики». «Не в том беда, что последняя драма его написана так, что не напоминает, а почти повторяет Метерлинка. Но она дурно, некультурно, грубо его повторяет; выходит не то доморощенная карикатура, не то изнанка вышитого ковра»<sup>3</sup>, – пишет З. Гиппиус. «Метерлинковские схематичные формы губят последние произведения Андреева. Ключом метерлинковского творчества Андреев не овладел. Он упускает из виду тот элемент лиризма и особой тонкой и смутной мистической идейности, которые у Метерлинка питают сухую ткань драматической схемы и сообщают ей жизнь и своеобразную творческую значимость»<sup>4</sup>, – вторит ей Н. Кадмин.

Категорически против восприятия пьесы Андреева «Жизнь Человека» как «испорченного Метерлинка» выступил А. Блок, для которого это произведение – антитеза «маленьким трагедиям» Метерлинка, «превратившего человеческий голос в шепот»<sup>5</sup>. Блок увидел в пьесе Андреева мудрость, скрывающуюся за внешней первобытностью, воплощение национального духа: «никакого Метерлинка нет в “Жизни Человека”, есть только видимость Метерлинка, т. е., вероятно, Андреев читал Метерлинка – вот и все. Но Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов»<sup>6</sup>. Приведенный выше отзыв Уманьского о «Царе-голоде» сходен с этой блоковской оценкой.

Интересно, что «Жизнь Человека» была одобрена и А. Белым, причем в его отзыве сквозит важная для младосимволистов, воспевающих природные стихии<sup>7</sup>, аллюзия на ибсеновского «Бранда»: «Как сорванная лавина, проносится пред нами “Жизнь Человека”. Как сорванная лавина, вырастает в душе гордый вызов судьбе. Как сорванная, пухнувшая лавина, растет, накапливает в сердце рыдающее отчаяние. Как на сорванной лавине, несемся мы

---

<sup>1</sup> Девор Д. А. Наши Шекспировы и Гете (Из записной книжки читателя): Литературный памфлет. СПб.: Владимирская Типо-литография, 1908. С. 12-13.

<sup>2</sup> Там же. С. 29-30.

<sup>3</sup> Антон Крайний [Гиппиус З. Н.]. О «Шиповнике» // Весы. 1907. № 5. С. 54.

<sup>4</sup> Кадмин Н. [Абрамович Н. Я.]. Литературные заметки // Образование. 1908. № 5. Отд. 3. С. 52.

<sup>5</sup> Блок А. А. «Пробуждение весны» // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 194.

<sup>6</sup> Блок А. А. О драме // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 189.

<sup>7</sup> См. об этом: Карпова Г. И. Образ человека-стихии в драматургии конца XIX–начала XX века (Ибсен, Блок, Андреев) // Художественное творчество и литературный процесс: Сб. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1988. Вып. 9. С. 59-70.

с человеком в темный провал под скалой. И скалой пред нами стоит “некто в сером”»<sup>1</sup>.

Спустя несколько лет тема «Андреев и Метерлинк» основательно рассматривается в работе Сергея Родзевича, который обзревает идеи предшественников и высказывает свои собственные, исходя как из основных положений теории Метерлинка, так и из сопоставления «Жизни Человека» и «Смерти Тентажиля», «Слепых», «Аглавены и Селизетты»: «В понимании трагического, таким образом, наши писатели, как видим, близки друг к другу, исходя из одной идеи – идеи “смутных сил Рока”, “зловещей их косности”, сталкивающейся с безгранично выросшей мыслью, жаждущей свободы. Различно отношение к этой идее, пассивно-мистическое у Метерлинка и активно-враждебное у Андреева»<sup>2</sup>.

Не все европейские драматурги, входившие в культурный тезаурус русского читателя рубежа веков были актуальны для художественного сознания Андреева. А. Стриндберг, которого в России переводили с 1890-х годов, о котором сочувственно отзывался Л. Толстой, которого ценили Чехов и Блок, не интересовал писателя. На предложение Горького в 1912 г. написать статью о шведском писателе, к которому у него самого было весьма сложное и противоречивое отношение, Андреев отвечает отказом со следующей ремаркой: «О Стриндберге я писать не стал: и поздно, да и мало я его знаю, никогда он меня не захватывал и не думал я о нем»<sup>3</sup>.

Пьесы Г. Гауптмана, также входившие в «канон» новой европейской драмы и имевшие большой успех на российской сцене рубежа веков, больше затронули Андреева. Из числа поставленных Художественным театром: «Возчик Геншель», «Одинокие», «Ткачи», «Потонувший колокол», «Михаэль Крамер», – последние две Андреев упоминает в своих ранних фельетонах. В 1906 году в Берлине, посмотрев «Ткачей» (1892), Андреев восторженно пишет Горькому: «“Ткачи” – хорошо до того, что можно на сцену ползть» (ЛН-72: 262). Под влиянием этой «драмы масс» Андреев значительно изменил план своей пьесы «Саввы» (1906), о чем он сообщает в письме к Е.Н. Чирикову (от 19 апреля 1906 г.)<sup>4</sup>. По духу и проблематике близка творчеству Андреева драматическая сказка Гауптмана «Потонувший колокол» (1896)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Белый А.* Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн.1 // Перевал. 1907. № 5. С. 51.

<sup>2</sup> *Родзевич С.* Идея судьбы в драмах Метерлинка и Л. Андреева: Очерк к истории символической драмы // *Аргонавты: Литературно-художественные сборники.* Киев, 1914. Кн. 2. С. 250–251.

<sup>3</sup> *Горький М.* Материалы и исследования. Вып 1. М.: Изд-во Академии наук СССР. Л., 1934. С. 172.

<sup>4</sup> Переписка Л. Андреева и Е. Н. Чирикова / Вступ. ст., подготовка текста и комментарии В. Н. Чувакова // *Леонид Андреев: материалы и исследования.* М.: Наследие, 2000. С. 40.

<sup>5</sup> См. современную интерпретацию этой пьесы в контексте философских идей эпохи модерна: «Гауптман, будучи писателем эпохи модерна, постигает мир в его внутреннем разрушении и непрестанном внутреннем становлении. Немецкий драматург уверен, что

Сближение двух имен – Станислава Пшибышевского (1868-1927) и Леонида Андреева (1871-1919) – в русской дореволюционной критике начала века было довольно частотным. Основанием к тому служили и близость художественных установок писателей, и место в российском литературном процессе, и их феноменальная популярность у русского читателя. Причем Пшибышевский, чьи книги в период с 1909 по 1911 год было переведено на русский язык более пятидесяти, едва ли не опережает по востребованности Андреева, находившегося в это время в зените славы<sup>1</sup>. Роман «Homo sapiens» (1901), например, выдержал в России в начале XX в. шестнадцать изданий в пяти разных переводах<sup>2</sup>.

Андреев и Пшибышевский были в начале века в числе явных «фаворитов» у российского читателя: оба они попадали в категорию «современных модных писателей», и на книги их в библиотеках был повышенный спрос<sup>3</sup>. В одной из крупных библиотек Киева на вопрос о наиболее часто запрашиваемых авторах Пшибышевского назвали первым (далее следовали Гамсун, Уайльд, Вербицкая, Шницлер)<sup>4</sup>.

Много способствовало распространению в России книг Пшибышевского предпринятое в 1909 г. В. Саблиным издание – а затем переиздание в 1910-1911 гг. – полного собрания его сочинений, которое включало сразу две статьи об авторе: шестой том предварял добротный, традиционный по манере подачи материала критико-биографический очерк В. Фельдмана, а восьмой – более «новаторские» по содержанию статьи З. Битковского и переводчика В. Высоцкого.

---

сама идея смерти предполагает внутреннее становление...» (Склизкова А. П. Монистический модернизм: проблема сознания (на примере драмы-сказки Г. Гауптмана «Потонувший колокол») // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2013. № 4. Т. 19. С. 110).

<sup>1</sup> В период с 1904 по 1911 годы у обоих писателей выходит в России по два собрания сочинений: Пшибышевского издают «Скорпион» и В. Саблин (последний – дважды), а Андреева – «Шиповник» и «Просвещение».

<sup>2</sup> Хорев В. А. Польская литература XX века. 1890–1990. М.: «Индрик», 2009. С. 38.

<sup>3</sup> См. об этом: Глухова Л., Либова О. Чтение – национальная традиция России (1861-1917), в: Чтение в библиотеках России. Вып. 5. Библиотеки – хранители культурных традиций. СПб., 2003. С. 32-33.

<sup>4</sup> Поляцкий А. Что теперь читают? // Киевские вести. 1908. 19 марта (№ 77). С. 2. В общественной библиотеке статистики о запросах не оказалось, зато были представлены данные о книгах, выданных за 1907 год: Пшибышевский – 516; Вербицкая – 502; Андреев – 406; Арцыбшев – 402 (за счет популярности его романа «Санин»); Ибсен – 284; Тургенев – 222; Гамсун – 192; Золя – 146; Юшкевич – 128; Аш – 116; Чириков – 91; Мережковский – 73; Л. Толстой – 68; Сологуб – 64; Каменский – 44; Шекспир – 43 и т.д. Как видно из приведенных цифр, Пшибышевский и Андреев опять оказались в «тройке лидеров».

Одно из первых сближений<sup>1</sup> имен Пшибышевского и Андреева было предпринято тоже на страницах «Весов»: это сделано К. Чуковским в статье «Пшибышевский о символе», написанной им после чтения польским писателем в Одессе 24 и 28 октября 1904 г. реферата «Новая драма и символизм»<sup>2</sup>. В Пшибышевском, воплощающем «трагедию обще-души», критик видит одного из выразителей устремлений к абсолютному, надвременному, наряду с Броунингом, Метерлинком, Гамсуном, Уитменом – и Андреевым, «пренебрегшим всеми бытовыми, временными, психическими наслоениями жизни на сущность человеческого я, и пытающимся воплотить в образах отвлеченные идеи, категории абстрагирующего мышления»<sup>3</sup>. Приговор Чуковского строг: «Искусство же, стремящееся к абстракции, а не исходящее из нее – это философия. Это остановка, слабость художника. И делать ее императивом, как делает г. Пшибышевский, нельзя»<sup>4</sup>.

В этом приговоре Чуковский более решительно формулирует свое неприятие подмены искусства философствованием, чем он сделал это два года назад, когда выступил в «Одесских новостях» со статьей, посвященной начинающему, но уже знаменитому Андрееву – «Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе письмо о современности». Тогда в творчестве Андреева его именно привлекло философствование, стремление изображать не конкретного человека, а «бытие вообще, как проявление всякого организма»<sup>5</sup>.

Важным этапом в осмыслении творчества Пшибышевского стала статья А. Белого «Пророк безличия» (1909), представляющая собой интерпретацию творчества польского писателя с позиций символизма<sup>6</sup>. Фиксируя отсутствие у Пшибышевского связей между внешним и внутренним, то есть того, что составляет самую суть символа, Белый констатирует: «Слабые стороны Пшибышевского в том, что часто связь эта отсутствует вовсе; часто Пшибышевский вовсе не символист»<sup>7</sup>. Как видим, в этой характеристике Белый «отмежевывает» Пшибышевского от символизма, как отказывает он в праве называться символистом и Андрееву, по его терминологии – «сентенционисту». Эти характеристики Белого высвечивают важное различие между символизмом как воплощением метафизической тяги

---

<sup>1</sup> Годом раньше Андреева с Пшибышевским (в одном ряду с французскими декадентами и д'Аннунцио) сближает А. В. Луначарский (О художниках вообще и некоторых художниках в частности // Русская мысль. 1903. № 2. С. 43-46).

<sup>2</sup> Чуковский К. Пшибышевский о символе: Письмо из Одессы // Весы. 1904. № 11. С. 33-37.

<sup>3</sup> Там же. С. 37.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Чуковский К. И. Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе письмо о современности // Одесские новости. 1902. 24 июня (№ 5670). С. 1.

<sup>6</sup> В основу этой статьи (впервые опубл.: Киевская мысль. 1909. 15 мая (№ 133)) легла лекция «Современность и Пшибышевский», прочитанная им в марте 1909 г. в Киеве в театре Медведева; еще раньше, в ноябре 1908 г., Белый выступал с публичным чтением своего реферата в театре В. Комиссаржевской перед спектаклем по пьесе Пшибышевского «Вечная сказка».

<sup>7</sup> Белый А. Пророк безличия // Белый А. Собр. соч. Т. 8. М., 2012. С. 13.

к всеединству и декадентской субъективистской фиксации на собственном «я», объединяющих Пшибышевского и Андреева.

Задуманный как сугубо критический журнал, «Весы» в течение 1904-1909 годов публикует целый ряд статей о творчестве Андреева в рубриках «Литература» и «Русская литература» и связанную с его именем информацию библиографического характера в рубрике «О книгах». Одновременно на страницах «Весов» в 1904-1905 годах помещают самые разнообразные материалы, связанные с творчеством Пшибышевского: и в основном, текстовом разделе, и в рубриках «Рисунки», «О книгах», «Библиография».

Другой авторитетный орган печати символистов и главный оппонент «Весов», журнал «Золотое руно» («La Toison d' Or», Journal Artistique Littéraire et Critique; 1906-1909) еще более амбициозно позиционирует себя как «площадка» для смотра наиболее интересных литературных сил Европы (тексты в журнале тоже первоначально давались параллельно на русском и французском) и как транслятор русского искусства на Запад. Уже в первом номере провозглашая в качестве источника искусства душу (центральное понятие в эстетике Пшибышевского, поэта «нагой души», по выражению З. Битковского), редакция обозначает близость своих установок художественным поискам Европы. Кстати, еще одним свидетельством родственности эстетических установок издателей журнала и польского писателя является тот факт, что одна из его пьес – вполне в духе символистской образности и жизнетворческого мифологизма – называется «Złote runo» («Золотое руно», 1901).

Из помещаемых в разное время журналом объявлений явствует, что Пшибышевский принадлежал к числу писателей, заведовавших в «Золотом руно» Литературным отделом. Андреев же с самого основания журнала входил в Художественный отдел, за исключением небольшого периода, когда он в 1907 году вследствие конфликта ненадолго устраняется от сотрудничества с «Руном»<sup>1</sup>. Именно в «Золотом руно», в одном из номеров 1909 года, впервые появляется портрет Андреева работы В. Серова.

За три года существования «Золотого руна» произведения Андреева и Пшибышевского не раз соседствуют на его страницах, причем с явным количественным перевесом последнего. Если Андрееву на страницах «Руна» посвящено всего несколько статей, а из художественных произведений напечатано только одно, рассказ «Елеазар» (1909), то творчеству Пшибышевского в журнале отведено одно из ведущих мест – и даже не столько в критико-библиографическом разделе, сколько в литературном: публикуются поэмы «Тиртей» (1907) и «Стезею Каина» (1907), а на протяжении всего 1909 года – роман в трех частях «День судный» (1909).

Примечательно, что знакомство русского читателя с теорией пола Пшибышевского, изложенной им в статье «К этике пола», осуществляется

---

<sup>1</sup> Лаэров А. «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1984. С. 163–164.

тоже на страницах «Золотого руна»<sup>1</sup>. Поскольку на страницах российской прессы уже второе десятилетие – со времени выхода в свет «Крейцеровой сонаты» (1889) Л. Толстого – не утихает дискуссия о «половом вопросе», а целый ряд нашумевших произведений Андреева, начиная с «Бездны», тоже делают его объектом этой полемики, неудивительно, что имена Пшибышевского и Андреева и на страницах «Руна» попадают в общее смысловое поле, невольно сближаясь и в критическом дискурсе, и в читательском сознании. Разъясняя свою теорию пола<sup>2</sup>, Пшибышевский пишет о «половом инстинкте» как о дремлющем в каждом культурном человеке («*homo sapiens*», по названию его романа 1895-96 годов в немецкой версии, 1901 г. – в польской версии) звере – как тут российскому читателю было не вспомнить недавнюю шумную полемику вокруг «Бездны». Подобно андреевскому, творчество Пшибышевского (равно как и его эстетические положения) попадает в самые различные дискурсы – от философского до психиатрического. И если Фельдман характеризует польского писателя как «визиониста и экстатика», то автор «критико-психологического очерка о Л. Андрееве, Пшибышевском [в правописании автора так – Г. Б.] и др. современных писателях» под примечательным названием «Кошмары жизни» О. Кубе причисляет его к «больным экземплярам»<sup>3</sup>, а приват-доцент Московского университета Ф. Рыбаков и вовсе усматривает в писателе и его героях (не делая особых различий) «нервных уродов», «импульсантов» и «сексуалистов»<sup>4</sup>. Обращает на себя внимание то, что Кубе, ориентируясь на «дух времени», а возможно, и не без конъюнктурных расчетов, выносит в заглавие своей книги только два имени «современных писателей» – Андреева и Пшибышевского.

Несомненно, читатель русских газет и журналов был в курсе всех приведенных нами высказываний и сопоставлений<sup>5</sup>, а медийный дискурс активно впитывал в себя авторитетные мнения и продолжал их развивать.

Приведенные выше отклики на произведения писателей позволяют наметить некие точки сближения в восприятии российской прессой двух писателей. В этом отношении примечательна статья В. Львова в «Образовании», на которой стоит остановиться подробнее<sup>6</sup>. В своем сопоставлении двух писателей критик руководствуется вполне прозрачно прочитываемым социологизмом. Так, «больное искусство» понимается критиком как следствие смены общественной формации, и

---

<sup>1</sup> Пшибышевский С. К этике пола // Золотое руно. 1907. № 11-12. С. 63–67.

<sup>2</sup> Пшибышевский Ст. Pro domo mea // Пшибышевский Ст. ПСС. Т. 6. М.: В. М. Саблин, 1910. С. 31-41.

<sup>3</sup> Кубе О. Кошмары жизни. Критически-психологический очерк о Л. Андрееве, Пшибышевском и др. совр. писателях. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1909.

<sup>4</sup> Рыбаков Ф. Современные писатели и больные нервы, М.: типо-лит. В. Рихтер, 1908.

<sup>5</sup> См. полемику с Рыбаковым: Давыдов С. Жизнь одинокой души (О Станиславе Пшибышевском). М.: тип. «Рекорд», 1911.

<sup>6</sup> Львов В. [Львов-Рогачевский В. Л.]. Мертвое царство: Рассказы Леонида Андреева // Образование. 1904. № 11. Отд. 2. С. 73-130.

западноевропейские писатели, и Пшибышевский в том числе, расцениваются им как «вырождающиеся буржуа», а Андреев – зависимым от «патриархальных условий».

Возводя генезис «мертвого царства» Андреева к Э. По, Львов усматривает в творчестве русского писателя типологическую родственность целому ряду явлений нового искусства, в «пророки» которого он зачисляет Г. д'Аннунцио, Роденбаха, Метерлинка, Гамсуна и, конечно, Пшибышевского. Андреев для него – «собрат по настроению целому ряду художников наших дней, представителей “большого искусства”, в произведениях которых отразился <...> стиль “Modern”<sup>1</sup>.

«Роковой вопрос о смерти <...> ставят все вышеперечисленные художники. Если жизнь не удастся тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, знай, что удастся смерть – эти слова Заратустры могли бы послужить эпитафией ко многим из новых книг...»<sup>2</sup>, – продолжает сопоставление автор статьи. И далее: «Той же смертью веет и от жизни героев романа Пшибышевского “*Nomo sapiens*”. Фальк – распадающийся сверхчеловек, погибающий, подобно Василию Фивейскому»<sup>3</sup>. В творчестве Андреева и Пшибышевского Львов усматривает «трагедию одиночества», «трагедию смерти» и «трагедию мысли»:

«И если присмотреться к обитателям “Мертвого царства”, то почти все они <...> больные люди, как и большинство героев Леонида Андреева. Их одиночество – это одиночество больных людей, одиночество ипохондриков, развалины их духа – это развалины их тела»<sup>4</sup>; следствие этого – «жалкая и отвратительная смерть в произведениях Л. Андреева» и «тлетворная смерть распадающегося человека у Пшибышевского»<sup>5</sup>.

Ссылаясь на работу Ницше о происхождении трагедии, Львов в «сверхчеловечестве» Андреева и Пшибышевского усматривает ницшеанскую основу: «Сверхчеловек Фальк и мистик о. Василий Фивейский – вот два образа, освещающие две стороны идеологии “мертвого царства”. <...> Один в противоречиях действительности видит творчество “оргийной природы”, другой в чуде, в религиозном экстазе ищет спасения от безысходной действительности, от вековых народных страданий... <...> И Фальк, и о. Василий, каждый по своему, предаются этому *опьянению*»<sup>6</sup>. Впрочем, Львов отмечает в «мертвом царстве» и «проблески живого»: в рассказах Андреева «Ангелочек» и «Иностранец», а в творчестве Пшибышевского – в образе Чарского, устремленного к всеобщему счастью (Фальк, чьи ценности

---

<sup>1</sup> Там же. С. 95.

<sup>2</sup> Там же. С. 99.

<sup>3</sup> Там же. С. 101.

<sup>4</sup> Там же. С. 105-106.

<sup>5</sup> Там же. С. 110.

<sup>6</sup> Там же. С. 120-121.

коренятся в сфере индивидуального, в половом чувстве, преклоняется перед ним и целует ему руку)<sup>1</sup>.

Интересно, что, помимо различия социальных корней Андреева и Пшибышевского, Львов фиксирует своеобразие мирозерцания русского писателя, выражающееся в образе стены: по его мнению, в западноевропейском искусстве, у Пшибышевского в частности, «нет затравленного зверя, нет стены, нет “чего-то” гранитного, страшного, полного неведомых опасностей»<sup>2</sup>.

В 1906 году, когда «Весы» отступают от первоначальной позиции и публикуют на своих страницах не только критические статьи, но и художественные произведения, в «Приложении» появляется драма Пшибышевского «Вечная сказка» (1906)<sup>3</sup>, которая с большим успехом была в том же году поставлена В. Мейерхольдом в театре В. Комиссаржевской, практически одновременно с другой его работой в этом театре – «Жизнью человека» (1906) по пьесе Андреева. К этому времени Пшибышевский уже снискал шумный успех на европейской сцене – как автор драм о власти пола над человеком, о роковых страстях, изменах и самоубийствах: «Мать» (1903), «Снег» (1903), «Обручение» (1906) и др. На российской сцене Пшибышевский тоже преуспел – благодаря Комиссаржевской и Мейерхольду, который в постановке «Снега» в Херсоне в 1903 году закладывает основы своего новаторского режиссерского метода<sup>4</sup>.

Драматургическая практика русского и польского писателей стала еще одной сферой сопряжения их имен в прессе, и тенденция ссылаться на Пшибышевского при анализе андреевских пьес была весьма устойчивой.

Так, одесский фельетонист, подписавшийся Гном, в своем несколько противоречивом отзыве о «Жизни Человека» отмечает явное влияние Пшибышевского – и в языке, и в символизме образов, и в общей для них философии пессимизма:

«Яркий символизм, выдержанный декадентский стиль и глубокий, разъедающий пессимизм – красной нитью проходят по всему произведению Леонида Андреева “Жизнь Человека”. Необыкновенно тонкое художественное чутье, удивительная способность проникать в святая святых человеческой души и умение передавать на бумаге все тончайшие изгибы мысли выгодно отличают его от всех современных писателей. Язык пьесы не оригинален. Тот, кто читал короткие, отрывистые, сильные выражения у Нитчше [в правописании автора так – Г. Б.] и Пшибышевского, тот, кто вместе с упомянутыми авторами переживал красивую, богатую смену

<sup>1</sup> Ср.: в терминах ницшеанской философии – «дионисийство» и «аполлонизм» – интерпретирует творчество Пшибышевского и Белый в статье «Пророк безличия».

<sup>2</sup> Львов В. [Львов-Рогачевский В. Л.]. Мертвое царство... С. 109.

<sup>3</sup> Пшибышевский Ст. Вечная сказка. Драма в трех действиях. Пер. с рукописи Е. Троповского // Весы. 1906. № 3-4. С. 1-59.

<sup>4</sup> Это пьеса станет необыкновенно популярной у российского читателя и зрителя: ее переведут девять раз (в том числе почитатель таланта Пшибышевского А. Ремизов) и издадут десять.

желаний и настроений, тот удивится подражательной способности Леонида Андреева»<sup>1</sup>.

По поводу пьесы Андреева «Анфиса» в «Обзрении театров» появляется рецензия с примечательным названием «Возврат к “полу”», автор которой констатирует обращение Андреева к «жгуче жизненной» «проблеме пола»: «над пьесой клубится пряный дух Пшибышевского»<sup>2</sup>.

Об этом же пишет и С. Глаголь в рецензии на «Анфису»:

«Пол, из роли обостряющего положение и второстепенного элемента, вылезает в роль первенствующего главного двигателя; происходит не борьба двух сильных душ и не столкновение двух волей на скользкой почве пола, а борьба двух полов, борьба двух зверей, проснувшихся в существах, одаренных большою волей. Центр тяжести в драме переместился, и вместо трагедий воли перед вами вечная трагедия пола, и даже вместо Леонида Андреева нечто из Станислава Пшибышевского»<sup>3</sup>.

В. Шмидт отмечает типологическую близость нереалистических образов Бабушки из пьесы «Анфиса» и Мокрины из «Снега» Пшибышевского:

«В “Анфисе” применен еще один прием, который если и не нов, то во всяком случае недопустим. Он состоит в выведении на сцену особых загадочных персонажей, – в разбираемой драме – “Бабушки”. Для нас собственно ничего загадочного в ней нет, ибо мы хорошо знаем ее происхождение; мы видели ее в роли “Мокрины” в “Снеге” Пшибышевского; еще раньше она выступала на вторых и третьих ролях у Мориса Метерлинка. Но Андреев делает вид, что он этого не знает...»<sup>4</sup>.

Наконец, Е. Колтоновская сопоставляет «Савву» (1906) с романом Пшибышевского «Дети Сатаны» (1899)<sup>5</sup>.

Как видим, пьесы Андреева и Пшибышевского часто воспринимались в едином русле символистско-декадентской литературы.

В 1912-1913 годах Андреев публикует свои «Письма о театре». Десятилетием раньше Пшибышевский тоже обнародовал свои идеи о новой драме: в программном эссе «О драме и сцене» (O dramacie i scenie) – сначала на польском языке, в 1902 году, а два года спустя, в журнале «Театр и искусство» (1904. № 49-50), на русском. Во взглядах, изложенных в декларациях двух писателей, можно обнаружить много сходного. В доказательство приведем несколько цитат из эссе Пшибышевского и первого письма о театре Андреева:

*Пшибышевский:*

---

<sup>1</sup> Гном. «Жизнь Человека» Леонида Андреева // Новое обозрение. 1907. 1 апр. (№ 210). С. 3.

<sup>2</sup> Ал. Возврат к «полу» // Обозрение театров. 1909. 7 окт. (№ 867). С. 8.

<sup>3</sup> Глаголь С. Анфиса // Утро России. 1910. 27 янв. (№ 91). С. 6.

<sup>4</sup> Шмидт В. «Анфиса» Л. Андреева // Бодрое слово. 1909. № 24. С. 47-62.

<sup>5</sup> Леонид Николаевич Андреев: Библиография. Вып. 2а. С. 21.

«Причины драмы не во внешних условиях, как прежде, а в душе героя»<sup>1</sup>.

*Андреев:*

«...сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в ... неподвижность интеллектуальных переживаний» (СС: 6; 511).

*Пшибышевский:*

«Драма становится драмой чувств и предчувствий, угрызений совести, борьбы с самим собой, становится драмой беспокойства, ужаса и страха»<sup>2</sup>.

*Андреев:*

«Жизнь стала психологичнее <...> в ряд с первичными страстями и “вечными” героями драмы: любовью и голодом – встал новый герой: интеллект, человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе» (СС: 6; 512).

Общее мы можем найти и в провозглашаемом обоими отказе от театра как зрелища, и в требовании убедительности игры. Вслед за Пшибышевским, отрицающим «туманные символы» и предлагающим вывести на сцену «живой символ», во плоти и крови, Андреев выражает сомнение в том, что символистские пьесы в духе Метерлинка способны быть психологически убедительными. «Нагая душа» Пшибышевского<sup>3</sup> – некий прообраз андреевской «психе», исследование глубин которой должно, как считает автор писем о театре, стать единственным содержанием новой драмы.

Вообще, панпсихизм, по Андрееву, вызрел уже в творчестве Чехова и в практике русского психологического романа (отсюда, по его мнению, обращение Художественного театра к постановке на сцене Достоевского). Романы Пшибышевского, безусловно, тоже были логически необходимым звеном в его собственной драматургической практике, тем более что типологически они чрезвычайно близки его же пьесам – мировоззренчески, тематически, на уровне мотивов, героев, ситуаций. В творчестве Андреева явным шагом в направлении межродового синтеза стали трагедии «Анатэма» (1909) и «Океан» (1911), напоминающие «драмы для чтения» (Ledensdrama) – последняя первоначально даже имела жанровый подзаголовок «опыт романа-трагедии». Для обоих, как видим, не только на практике, но и на программном уровне характерна принципиальная родово-жанровая гетерогенность, размывающая границу между эпическим и драматическим.

Может показаться, что Андреев акцентирует внимание на *мысли* как на одном из главных героев драмы «панпсихе», в то время как

<sup>1</sup> Пшибышевский С. О драме и сцене // Пшибышевский С. Заупокойная месса: Проза, пьеса, эссе. М.: Аграф, 2002. С. 304.

<sup>2</sup> Там же. С. 305.

<sup>3</sup> О теории «нагой души» С. Пшибышевского в контексте художественных направлений натурализма и символизма см.: Свистунович Д. С. Теория «нагой души» С. Пшибышевского. От натурализма к символизму // Научное мнение. 2014. № 6. URL: <http://unipress.pro/catalog.php?pid=55&aid=1304>.

Пшибышевский ее игнорирует и концентрируется исключительно на *душе*. Однако в романе «Сыны земли» (1906) Пшибышевский устами героя – Черкасского, который с триумфом ставит в Кракове свою пьесу и рефлексиирует над своим успехом с беседе с приятелем Шарским – как будто формулирует продолжение теории «нагой души»:

«Впрочем, драма моя ничего не стоит. Довольно уже этой глупой фабулы, этой обманутой любви, разбитой жизни, обманутых супругов, банковских крахов!..

<...> Представить **сердце, мозг** [выделено здесь и далее мной – Г. Б.] человека на сцене, вытянуть всех этих червячков из **сердца**, из **мозга**, придать им формы, поставить на ноги, сделать их живыми людьми, которые загрызают друг друга, рвут, проливают кровь, бросаются все на одну жертву ... один нашептывает на ухо предательские мысли, другой защищает жертву, а разум стоит на голове или ползает на четвереньках... Создать такой бешеный карнавал человеческого сердца... <...> Терзать это бедное сердце человека, толкать его в пропасть, подбрасывать, как мячик, кверху, снова толкать в бездну...»<sup>1</sup>.

Заметим, что *душа* – ключевое понятие во многих эстетических декларациях новой драмы (и вообще нового искусства, если вспомнить эстетическое кредо журнала «Золотое руно»), расстающейся с культом идей на сцене<sup>2</sup>. Очевидно, что Андреев, как и Пшибышевский, выстраивает свои положения о театре на этом ключевом для европейского модернизма концепте, вкладывая в него, впрочем, содержание, понимаемое в свете новой эпохи и не сводимое к традиционному психологизму – отсюда желание обоих писателей найти этому понятию новое определение («нагая душа», «психе», «панпсихизм»<sup>3</sup>). «Обнажение» на сцене потаенных глубин души у обоих драматургов часто имело мифологическую праснову: ключевой в творчестве Пшибышевского миф об андрогинности человека; изображение заглавной героини как воплощения морбидного женского начала, с проекцией на Саломею, в пьесе Андреева «Екатерина Ивановна», опора на

---

<sup>1</sup> Пшибышевский С. Сыны земли // Пшибышевский С. ПСС: В 7 т. / Пер. В. Высоцкого. Т. 2. М.: В. М. Саблин, 1910. С. 17-18.

<sup>2</sup> Так, «евангелие символизма» Метерлинка, «Сокровище смиренных» (*Le Tresor des humbles* (1896)), в котором речь идет о «мировой душе» окрашено верой в ее божественную сущность (*Метерлинка М. Сокровище смиренных. ПСС: В 4 т. Пг.: Т-во А. Ф. Маркс, 1915. Т. 2. С. 25-117*). Интересно, что Андреев получил от Д. Филофова упрек в том, он «открыл Америку»: повторил в своих «Письмах о театре» мысли Метерлинка из его работы 20-летней давности: «Повседневного трагизма» (в другом переводе «Трагедия каждого дня» (*Le Tragique quotidien*)), главы из «Сокровища смиренных» (*Филофова Д. Литературная неделя. Новый альманах «Шиповника» // Речь. 1914. 13 янв. (№ 12). С. 3*).

<sup>3</sup> Ключевым словом венской эстетики также становится слово «душа» – «как неизъяснимая бесконечность и непредсказуемая творческая стихия, в которой сам этот внешний мир то растворяется как ничтожная и бессмысленная иллюзия, то заново возникает как воплощенная греза художника» (*Жеребин А. И. «Молодая Вена» и русская литература. М.: Языки славянской культуры. С. 14-15*).

миф о «вечном возвращении» и метаморфозах души-Психеи в его же пьесе «Тот, кто получает пощечины». Воссоздавая в жизнеподобных декорациях и обстоятельствах мятежную, экстатическую жизнь души и предлагая в своих пьесах некий художественный синтез театральной традиции и собственно новаций, оба автора рисковали мотивированностью характеров и положений, что часто ставилось им в упрек.

Очевидно, что практика сценической реализации драматургических новаций Пшибышевского и Андреева наталкивалась на одинаковые препятствия, связанные с инерционной театральной культурой того времени, и только в случае новаторского режиссерского подхода к их пьесам (Мейерхольд) возникал успех воплощения.

Таким образом, в случае Андреева и Пшибышевского можно вести речь о типологической общности поисков, определяемой модернистской парадигмой. Если принять к сведению близость драматургических установок двух писателей, становятся более понятными особенности восприятия современниками андреевских пьес «в шлейфе» театральных опытов Пшибышевского.

Еще одно возможное основание для сближения русского и польского писателей связано со славянским происхождением обоих. Хотя большая часть творчества Пшибышевского создана на немецком языке, нельзя забыть, во-первых, о его ментальности, а во-вторых, о вписанности в российское культурное пространство.

Тема славянства и славянской души была в зоне рефлексии Пшибышевского. Так, в первой части эссе «К психологии индивидуума» (1892), посвященной Шопену и Ницше, он характеризует «специфически славянскую» часть души Шопена как «крайнюю утонченность чувства, легкую возбудимость, способность переходить непосредственно от одной крайности к другой, страстность и чувственность, ... глубокую меланхолию беспредельных равнин с их песчаными, пустынными пространствами и со свинцовым небом над ними»<sup>1</sup>. Для Пшибышевского эти характеристики Шопена (вполне приложимые и к самому писателю) – свойства современной невротической личности, способной к настоящему творчеству. Такой личностью был он сам, экстатик и жизнетворец, едва ли не единственный декадент славянского происхождения в немецкоязычных странах.

Наконец, следует учесть и то обстоятельство, что у Пшибышевского и Андреева могли быть, помимо Ницше, и другие общие «учителя». Например, П. Бурже, повлиявший на формирование декаданса в Германии<sup>2</sup> (Пшибышевский вполне мог быть знаком с его «Эссе о современной

---

<sup>1</sup> Пшибышевский С. К психологии индивидуума: Шопен и Ницше // Пшибышевский С. Заупокойная месса: Проза, пьеса, эссе. М.: Аграф, 2002. С. 327-328.

<sup>2</sup> См. об этом: Хвостов Б. А. Литература декаданса в Германии (к современному состоянию проблемы) // Новые российские гуманитарные исследования. Электронно-периодическое издание ИМЛИ РАН. 2012. № 7. URL: [http://www.nrgumis.ru/articles/article\\_full.php?aid=446&binn\\_rubrik\\_pl\\_articles=196](http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=446&binn_rubrik_pl_articles=196).

психологии» («Essais de Psychologie Contemporaine» (1883)) и на молодого Андреева (роман Бурже «Ученик» (1889), построенный на коллизии страстей, идей и экспериментирования, дал один из метасюжетов творчеству Андреева<sup>1</sup>).

Предпринятое сопоставление позволяет увидеть в творчестве двух писателей художественно-смысловые универсалии эпохи, обнаружить некую инвариантность в литературном процессе рубеже веков. Не вызывает сомнения чуткость обоих писателей к ритму культурно-исторического процесса, что позволило им предугадать и наметить в своих драматургических исканиях некие тенденции, связанные с новыми формами культурного синтеза в театре, с поворотом от «идейности», возвращенной позитивизмом, к исследованию души, глубин подсознания.

Основой сближения имен Пшибышевского и Андреева в критическом дискурсе явилась близость их мировоззренческих и эстетических установок, воплотившихся в творчестве явно пограничной, «промежуточной» природы и схожем мотивно-тематическом репертуаре. Оба писателя транслировали в своих пьесах актуальную для русского читателя философию пессимизма и индивидуализма, обращались к острым противоречиям современной жизни, в изображении которых концентрировались на исключительном, граничащем с патологией. Важную роль в сближении двух имен для русского читателя сыграли «Весы» и «Золотое руно». Причем творчество Андреева и Пшибышевского, по-разному синтезировавших достижения реализма с метафизичностью символизма, с точки зрения критиков-символистов оценивалось как весьма далекое от собственных эстетических установок.

Во многом восприятие Андреева как «двойника Пшибышевского» (в том числе в драматургических опытах) носило характер стихийного поиска прецедентности новациям русского писателя в европейском искусстве, знаковой фигурой которого воспринимался польский декадент. Пшибышевский, культовый автор в славянском культурном пространстве, пропагандист философии Ницше, экстатик и жизнетворец, как нельзя лучше подходил на эту роль. Андреев не мог не ориентироваться на своего предшественника: во-первых, тот ассоциировался с европейским искусством, во-вторых, все-таки являлся частью и российского культурного пространства тоже, а в-третьих, был близок русскому писателю и в стилевом, и в мировоззренческом планах.

Творческое наследие Пшибышевского и Андреева постигла схожая судьба. Г. Риц, размышляя о феномене Пшибышевского, на могиле которого начертано «метеор молодой Польши», формулирует причины затрудненного восприятия его творчества – даже не столько *забытого*, сколько *вытесненного, подавленного*. Эти характеристики легко приложимы к творчеству Андреева, чья антропологическая концепция также опережала

---

<sup>1</sup> Козьменко М. В. Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев: (Круг чтения и парадигмы поведения и письма) // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С. 108-116.

свое время. Перечислим приводимые Рицем характеристики творчества Пшибышевского, проецируя их на андреевское: предвосхищение «многих важных тенденций в своем культурном синтезе и “культурной гибридности”» – и скрытость этих характеристик «под слоем “стиля времени”»<sup>1</sup>, не сводимое к издержкам рыночной стратегии «странное блуждание на границах расхожей литературы» – и «очень высокое эстетическое сознание», «сочетание тривиальных ситуаций» – и «философские амбиции»<sup>2</sup>. Ведь даже «драмы души» Пшибышевского и Андреева, как справедливо замечает Риц, в большой степени оставались «в русле реалистических, то есть психологических мотивировок, чтобы их “модерновость” можно было ощутить через модернистский образ человека, который они транспортируют»<sup>3</sup>.

В самом деле, литературные репутации обоих писателей можно описать как последовательную смену статусов: «модный / популярный автор», «вытесненный из актуального литературного сознания», «вновь вернувшийся к читателю». Актуализация драматургических новаций обоих писателей в наше время, возрождение интереса к их пьесам – подтверждение тому.

1912 году в России вышло девятитомное собрание сочинений Джека Лондона, с предисловием Леонида Андреева<sup>4</sup>. Талант американского писателя к этому времени уже был на излете, хотя еще недавно его тиражи, гонорары и постоянное присутствие в светской хронике позволяли говорить об этом имени как об одном из самых известных в литературном мире.

В самом начале статьи Андреев признается в любви к автору «Белого клыка», «Мартина Идена», «Белого безмолвия» – и действительно, книги Лондона числятся в постоянном круге чтения писателя, так же, как романы Дюма-отца. Запойный читатель в детстве и юности, Андреев в заключительный период своего творческого пути вновь обращается к авантюрной, занимательной литературе, видимо, ощущая в ней родственность своим новым художественным устремлениям, выразившимся в романтической контрастности, остром восприятии разрыва между идеалом и действительностью, исследовании бездн человеческого падения и воспарений души.

Примечательно, что Андреев пишет о Джеке Лондоне не как об американском писателе, а как о выразителе англосаксонского – мужественного – духа, не фиксируя различий между англоязычной литературой Старого и Нового Света.

---

<sup>1</sup> Риц Г. Станислав Пшибышевский как культовая фигура и скандальный автор европейского модернизма // Пшибышевский С. Заупокойная месса: Проза, пьеса, эссе. М.: Аграф, 2002. С. 9.

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 20.

<sup>4</sup> Лондон Д. Собр. соч.: В 9 т.: С предисловием Леонида Андреева / Перевод с англ. под ред. А. Н. Кудрявцевой. СПб.: Кн-во «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1912.

Предоставив слово сначала Андрееву, а затем Лондону, убедимся в сходности их рассуждений и образности:

*Леонид Андреев:*

«Англосаксы – раса мужчин по преимуществу; иногда можно подумать, что у них совсем нет женщин. Их деятельность в мире – деятельность мужчин, порою безжалостных до жестокости, порою широко и свободно великодушных, но всегда твердых, последовательных и сильных. Им чужды экстатические порывы женственной Франции, то поднимающейся на вершину творчества, то спадающей в трясину мещанства, морального бессилия, физической усталости. Их экстаз – холодный и белый пламень, горящий ровно, надежно и строго. Великими пожарами и катастрофами живет сердце Франции, в ее голосе, даже проходящем сквозь уста Великого Наполеона, всегда слышатся истерические нотки. В ровном свете солнца живет дух старой Англии и молодой Америки; их революции и войны – это все тот же день, немного более жаркий, чем другие. <...>

Мужественная и великая литература английская» (СС: 6; 507-508).

*Джек Лондон:*

«Он [Киплинг – Г. Б.] увековечил то, что сделано англосаксами. Англосаксы – это народ не только того узкого островка на краю западного океана. Англосаксы – это люди во всем мире, говорящие на английском языке, которые бытом, и нравами, и своими обычаями скорее всего англичане, чем неангличане. Этих людей воспевал Киплинг. Их труд, пот и кровь были мотивами его песен: но все мотивы его песен пронизывает мотив мотивов, сумма их всех и нечто большее, как раз то, что пронизывает пот, и кровь, и труд англосаксов, – гений нации. А это поистине космическое свойство. Не только то, что справедливо для нации во все времена, но и то, что справедливо для нации во все времена с точки зрения настоящего времени, он уловил и отлил в формах искусства. Он уловил ведущий мотив англосаксов и выразил его в мелодичных рифмах, которые нельзя спеть за один день и которые не будут спеты за один день.

Англосакс – это пират, захватчик земель и морской разбойник. Под тонким покровом культуры он все тот же, каким был во времена Моргана и Дрейка, Уильяма и Альфреда»<sup>1</sup>.

В статье о Киплинге Лондон выражает свое художественное кредо: сочетание социального обличения с устремленностью к идеалу. Что отмечает Андреев в творчестве Лондона? То, что близко ему самому: жизнеутверждающий пафос, занимательность, мужественность, понимаемую широко – и как «жесткость» повествования, и как героичность содержания и значительность образов, наконец, связь с «личным опытом». Вспомним, что в

---

<sup>1</sup> *Лондон Д.* Эти кости встанут снова. URL: [http://royallib.ru/book/london\\_dgek/eti\\_kosti\\_vstanut\\_snova.html](http://royallib.ru/book/london_dgek/eti_kosti_vstanut_snova.html). Эта статья-некролог, написанная в 1901 году как отклик на не подтвердившиеся слухи о смерти Р. Киплинга, не могла быть знакома Андрееву, так как была опубликована после его смерти.

первом «Письме о театре» (1912), призывая к расширению областей действия «с личным участием», Андреев упоминает имя Джека Лондона (в частности, имея в виду его «Путешествие на “Снарке”», написанное о кругосветном плавании 1907-1909 годов). «Личный опыт» можно интерпретировать и как реализацию идеи жизнотворчества. В своем предисловии Андреев – изнутри русского предельно разветвленного литературного процесса – оговаривает, что Лондон «не принадлежит ни к одному литературному кружку и плохо знаком с историей литературы», но и здесь все искупается в его глазах жизнестроительством американца: «зато он сам рыл золото в Клондайке, утопал в море, голодал в трущобах городов» (СС: 6; 508).

В 1913 году в журнале «Аполлон» появляется рецензия О. Мандельштама на русское собрание сочинений Лондона, негативная и по отношению к американцу, и – «рикошетом» – к Андрееву:

«На обложках Джека Лондона печатается похвальный отзыв Леонида Андреева. Если бы издатель пожелал заручиться мнением настоящего профессора “дурного вкуса”, он не мог бы сделать лучшего выбора»<sup>1</sup>.

Однако нелестный отзыв Мандельштама об американском писателе, по сути, не отменяет андреевского взгляда на Лондона как выразителя духа американской нации – только со знаком «минус»:

«На примере Лондона можно видеть, чего может достигнуть художественно бесплодный и духовно весьма скудный писатель, если он находится в добром согласии с инстинктами и заповедями своей расы. Отсутствие всякой сентиментальности в мирозерцании и суровая деловитость в отношении к жизни англосакса привлекательны для размягченной славянской души. Гений расы, о котором любит говорить Лондон, покровительствует ему и создает иллюзию художественного дарования»<sup>2</sup>.

Далее рецензент ругает Лондона ровно за то же самое, за что ругают критики Андреева и что, добавим, отчасти импонирует последнему в американце, а именно: за дешевую занимательность, сенсационность, отсутствие психологизма, «хорошо усвоенный дарвинизм» и «дурно понятое ницшеанство», яркого героя. Наконец, он упрекает американца за «убожество» и «старомодность» идеологии «с европейской точки зрения».

Как видим, Мандельштам «судит» американского писателя, а заодно и русского, сквозь призму традиционной, многовековой европейской книжной культуры<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Мандельштам О. Э. Рецензия на Собрание сочинений Д. Лондона с предисловием Л. Андреева, СПб., 1912 // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М.: «Арт-бизнес-центр», 1993. Т. 1. С. 188-190.

<sup>2</sup> Там же. С. 189.

<sup>3</sup> Ср.: «Он смотрит на Америку, как истинный европеец, и сквозь призму старой европейской культуры американские достижения в области цивилизации вызывают у него сначала и прежде всего устойчиво ироническую улыбку, даже усмешку. Американские романы или фильмы, да и сами живые американцы где-нибудь в Лувре или на Елисейских полях и вправду давали для этого сколько угодно поводов. Ханжество и отсутствие

С этой точки зрения стиль и Лондона, и Андреева неизбежно воспринимается Мандельштамом как фельетонность, дурновкусие, а мировоззрение (будь то дарвинизм, приправленный ницшеанством, или метафизическая «леонидоандреевщина») – как примитив.

Заметим, что в этой оценке творчества Лондона Мандельштам сходится с Чуковским, который характеризует американца как «чемпиона всемирной пошлости», «янки, коммивояжера в котелке», «разыгрывающего Заратустру или Байрона»<sup>1</sup>. Примечательно, что Чуковский также сравнивает американского писателя с Леонидом Андреевым, но с других позиций: восхищение русского писателя американским критик объясняет общим пафосом их творчества: оба призывают к борьбе и деятельности<sup>2</sup>. Тем не менее, дух индивидуализма выветрился и опошлится в творениях американца, полагает критик – и этот упрек, судя по статьям Чуковского, никак не может быть адресован русскому писателю.

В оценке творчества Джека Лондона Андреев и Мандельштам обнаруживают много общего, демонстрируя взгляд на писателя как на носителя национальной, расовой ментальности, выражающего, в частности, англосаксонский дух. Географические понятия «Старый Свет» и «Новый Свет» в их концепциях приобретают и культурологические, и оценочные коннотации. Однако, сходясь в ракурсе анализа, и Мандельштам, и Андреев противоположным образом интерпретируют достоинства прозы Джека Лондона, что обусловлено их собственными эстетическими установками, связанными с местом в литературном процессе («пограничное» положение среди эстетических направлений и онтологическое тяготение к неоромантизму – и европоцентризм и «книжность» другого). Мандельштаму, декларативно определяющему акмеизм как «тоску по мировой культуре», эстетика жизнестроения, столь ощутимая в биографии и творчестве Лондона, принципиально чужда – и он резко разводит жизнь и творчество, не приемля этого смешения и в других.

Заметим, что отношение Мандельштама к Америке не было неизменным и претерпело эволюцию<sup>3</sup> – от пренебрежительно-иронического европоцентризма молодого акмеиста – через признание самобытности американской культуры и приветствие ростков ее собственной филологической традиции («О природе слова» (1920-1922)) – к декларации

---

культуры бросались в глаза. Мандельштам от души, но не едко, иронизирует над американской “туристичностью”, над американской поверхностностью, над американской непричастностью, – а то, если хотите, и враждебностью, – культуре, отождествляемой им с европейской традицией» (*Нерлер П.* Мандельштам и «борисоглебский союз»: Мандельштам и Америка // Новый журнал. 2010. № 258. URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2010/258/ne12.html>).

<sup>1</sup> Чуковский К. Джек Лондон // Чуковский К. Лица и маски. СПб.: Изд. «Шиповник», [1914]. С. 143; 147.

<sup>2</sup> Там же. С. 145.

<sup>3</sup> См. об этом: *Нерлер П.* Осип Мандельштам и Америка: Статьи и публикации. М.: Вердана, 2012 (Записки Мандельштамовского общества. Т. 21).

«здоровой романтики» и необходимости «советского Майна Рида» («О переводах» (1928)). Границы Старого и Нового Света оказываются подвижными, преодолимыми.

Роль Андреева в литературном процессе сходна с той ролью, которую за океаном выпало играть Джеку Лондону, стремящемуся совместить в своем творчестве социально-психологическую достоверность с героикой романтического поиска и жизнетворчеством. Лондон – плоть от плоти американской цивилизации, и неслучайно его проза ассоциируется у Андреева с кинематографом: отказывая современному театру в возможности изобразить такое насыщенное действие, как кругосветное плавание Джека Лондона на «Снарке», он пророчит великую будущность кинематографу:

«И кинематографу суждено будет открыть эту новую область, расширить наше представление о действии до новых, непредвиденных пределов» (СС: 6; 519).

Андрееву вторит – с противоположной оценкой – Мандельштам:

«Джек Лондон никогда не поднимается выше мудрости кинематографа»<sup>1</sup>.

Как видим, отношение к кинематографу у Андреева и Мандельштама разное: последний видит в нем искусство «второго сорта» и не предполагает, что в историко-культурной перспективе прав окажется его невольный оппонент и что кинематограф станет полноценной сферой культуры.

Наконец, нельзя не упомянуть еще об одном аспекте возможного сближения Андреева и Лондона – жизнетворческом. В первой главе рассматривалась роль чернореченского дома в жизни русского писателя – уместно вспомнить в этой связи о том, что в жизни Джека Лондона тоже был жизнетворческий проект, связанный с обустройством дома на ранчо в Глен-Эллене – «Wolf House», как он называл его. Замок из неотесанных глыб красного вулканического туфа, голубого сланца, испанской черепицы и тысячелетних секвой, с огромным кабинетом и множеством комнат для гостей, начали строить почти в то же время, что и чернореченский дом Андреева – в 1910 году, но в 1913 году, за 3 года до самоубийства хозяина, он сгорел.

Разумеется, круг сопоставлений Андреева с западными писателями был значительно шире, нежели мы обозначили.

Проза и драматургия Андреева вызывала в памяти современников произведения итальянца Г. д'Аннунцио, бельгийцев Ж. Роденбаха и Э. Верхарна. В контексте полемики о «половом вопросе» в литературе не раз возникают сопоставления Андреева с автором нашумевшей пьесы Ф.

---

<sup>1</sup> Мандельштам О. Э. Рецензия на Собрание сочинений Д. Лондона с предисловием Л. Андреева. С. 189.

Ведекинда «Пробуждение весны»<sup>1</sup>. Однако если представитель православной церкви, епископ Гермоген, не видит различия между растлевающей пьесой немецкого драматурга и безнравственной «Анфисой» Андреева и на этом основании требует запретить последнюю к постановке<sup>2</sup>, то Блок решительно возражает против отождествления эффекта от Андреева и Ведекинда. «У нас есть “Жизнь Человека” Андреева – произведение бездонно русское, – пишет он. – <...> Зачем же нам слушать немца, который ковыряет зубочисткой в зубах и совсем изнемогает от сытости? Мы – голодные, нам холодно. Но мы всегда готовы “бросать в каменный лоб раскаленные ядра сверкающей мысли”, “звенеть щитами”, “блестеть мечами”»<sup>3</sup>.

Еще один вектор сопоставлений андреевских произведений связан с писателями «Молодой Вены» – Г. фон Гофмансталем, П. Альтенбергом, А. Шницлером. По поводу популярности последнего Л. Троицкий пишет в 1902 году: «Артур Шницлер становится в нашей литературе “своим человеком”»<sup>4</sup>. В 1903-1905 годах вышло 8-томное собрание сочинений австрийского писателя, в 1906 году ему посвящает статью Блок<sup>5</sup>. Русского читателя в Шницлере привлекли мистицизм, утонченный эротизм, внимание к исключительным ситуациям, скрытым движениям души и необычной психологической нюансировке, наконец, «страх смерти» (Л. Троицкий).

В этой связи неудивительно восприятие Шницлера Жаботинским: «...настроение этого венского еврея представляется мне своеобразно похожим на настроение Леонида Андреева.

Шницлер – кажется мне – тоже глядит на мир глазами, широко раскрытыми о мистического ужаса, тоже чувствует под видимой внешностью жизни словно шуршание какой-то незримо свершающейся тайны.

Это – один из учителей нового, более углубленного “религиозного” отношения к жизни, которое теперь так сильно сказывается всюду...»<sup>6</sup>.

Уже в 1913 году у другого критика из Одессы пьеса Андреева «Екатерина Ивановна» вызвала параллель с шницлеровской повестью «Фрау Беата»<sup>7</sup>.

Андреев вполне мог быть знаком с произведениями Шницлера, поскольку газета «Курьер» печатала три из четырех одноактных пьес

<sup>1</sup> Колтоновская Е. Новая жизнь. Критические статьи. СПб.: Общественная польза, 1910. С. 95-103. Причем сопоставляются два имени в педагогическом и психофизиологическом контексте, со ссылкой на работы И. И. Мечникова.

<sup>2</sup> [Б. п.]. Еп. Гермоген и «Анфиса» // Раннее утро. 1910. 15 янв. (№ 11). С. 5.

<sup>3</sup> Блок А. А. «Пробуждение весны» // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962. С. 196. В другой статье, «О драме» (1907), Блок отстаивает превосходство героической «Жизни Человека» над метерлинковскими «маленькими трагедиями» (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 189-190).

<sup>4</sup> Антид Ото [Троицкий Л. Д.]. Письма постороннего человека: Об Артуре Шницлере // Восточное обозрение. 1902. 18 мая (№ 114). С. 2.

<sup>5</sup> Блок А. А. Шницлер // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 621-622.

<sup>6</sup> Altalena [Жаботинский В. В.]. // Одесские новости. 1903. 2 мая (№ 5960). С. 4.

<sup>7</sup> Тальников Д. [Шпитальников Д.]. «Последняя отрада» // Одесские новости. 1913. 8 июня. (№ 9041). С. 3.

венского писателя «Lebendige Stunden» («Часы жизни»). Однако творчество «молодых венцев» не попало в зону эстетической рефлексии Андреева. Полагаем, здесь следует вести речь о типологических схождениях, которые очевидно должны присутствовать в интерпретации литературы русского и венского модерна, возникших в сходных социокультурных условиях<sup>1</sup>.

Западная культура вызывала большой интерес Андреева на протяжении всего его творческого пути – начиная с «курьерского» периода, когда он с позиции фельетониста и журналиста освещал постановки европейской драмы на русской сцене. Затем художественная практика Андреева-драматурга постоянно подпитывалась достижениями символистского театра – в лице Ибсена, Метерлинка, Гамсуна. Эти культурные влияния, накладываясь на отечественную традицию (лубок, чеховский театр), обеспечивали сложное взаимодействие разных содержательно-стилевых составляющих в его пьесах.

На протяжении всего своего творчества Андреев воспринимался современниками в свете европейской культуры, и вектор поисков прецедентности его новаторству был чрезвычайно широк: от поляка Ст. Пшибышевского до американца Д. Лондона. Рассмотрение творчества Андреева в контексте западной литературы (и живописи, если вспомнить статьи М. Волошина) было неоспоримой заслугой так называемой «культурной» критики: символисты «судили» его произведения по лучшим образцам европейской литературы – произведениям Метерлинка, Ибсена, Гамсуна, впрочем, часто упрекая в подражательности, «непереваренности» заимствований.

Собственная эстетическая рефлексия Андреева была связана с общемировыми культурными ценностями. В своих «Письмах о театре» он близок к символистским эстетическим манифестам, поскольку ориентируется не только на отечественную литературно-театральную традицию, но и на западноевропейскую прозу и драму и очерчивает свою концепцию «панпсихизма» на широком культурном фоне. Переосмысливая понятия «психологизма» и «сценичности» применительно к теории «панпсихизма», Андреев оказывается очень близок в своих эстетических поисках к общеевропейским. Даже если оставить в стороне разное смысловое наполнение понятия «душа», очевидно, что Андреев в своей теории «панпсихизма», вслед за Метерлинком и Пшибышевским, выстраивает свои положения о новом театре на этом ключевом для европейского модернизма концепте, а затем воплощает его в пьесах.

Очевидна близость мировоззренческих основ творчества Андреева с венским модерном, задающим общеевропейский спектр «экзистенциалов бытия»: «одиночество и отчуждение, страх перед жизнью и восприятие мира как абсурдного, рефлексия и раздвоение личности, бегство в трансцендентное и смерть как саморазрушение и самоуничтожение»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См. о этом во Введении.

<sup>2</sup> Цветков Ю. Л. Литература венского модерна: дис. ... д. филол. н. М., 2003.

### 3.6. Леонид Андреев и русско-еврейская литература

В начале XX века еврейский вопрос в России стал неким культурным фокусом эпохи, объединившим усилия многих представителей интеллигенции и литературы. Динамика отношения Л. Андреева к «еврейскому вопросу» – и показатель перемены общественного климата в России, и отражение личностных и социальных убеждений писателя: от асемитизма (в так называемом «чириковском инциденте»<sup>1</sup>) – к активной, публицистически артикулированной позиции, проявленной, в частности, в участии в организации Русского общества изучения еврейской жизни<sup>2</sup>.

В 10-е годы участие Андреев поддерживает дружеские и творческие отношения Андреева с русско-еврейскими литераторами Давидом Яковлевичем Айзманом (1869-1922) и Александром Абрамовичем Кипеном (1870-1938). Заслуживает внимания и вопрос о влиянии андреевской поэтики на т.н. «русско-еврейскую литературу» – в лице этих и других литераторов.

Участие в судьбе двух упомянутых беллетристов выразились в хлопотах Андреева по поводу получения ими вида на жительство в прифронтовой полосе, каковой являлся Петроград и его окрестности в период Первой мировой войны, а также в привлечении их к сотрудничеству в выходившей в Петрограде в 1916-1917 годах газете «Русская воля» (в это время Андреев стал в ней одной из ключевых фигур – редактором литературно-художественного и театрального отделов). Чтобы решить «кадровый вопрос» в этой крайне неоднозначно воспринимаемой и общественностью, и профессиональными журналистами и публицистами газете, Андреев обратился ко всем знакомым литераторам – в том числе к Айзману и Кипену.

Переписка Андреева с Кипеном, относящаяся к 1914-1916 годам, опубликована<sup>3</sup>, и из комментария к ней становится очевидным характер взаимоотношений двух литераторов – и приятельство на основе профессиональной общности, и дружба (часто к переписке подключена жена Андреева, Анна Ильинична).

16 января 1915 г. Л. Андреев писал А. А. Кипену: «Завтра еду в Петроград по делам, связанным с моей “Первой ступенью”: как ее развитие,

---

<sup>1</sup> См. об этом инциденте: *Боева Г. Н.* Леонид Андреев в «чириковском инциденте»: реконструкция позиции // Научные труды по иудаике: Мат. XVIII Международной ежегодной конференции по иудаике. М.: «Сэфер», 2011. С. 253-262.

<sup>2</sup> О динамике отношения Андреева к «еврейскому вопросу» см.: *Боева Г. Н.* Еще раз о позиции Леонида Андреева по отношению к «еврейскому вопросу» (10-е годы) // Научные труды по иудаике: Мат. XIX Международной ежегодной конференции по иудаике. М.: «Сэфер», Т. 2. 2012. С. 284-291; *Боева Г. Н.* Сологуб, Андреев и Горький в третьей степени: об одном эпизоде из истории создания Русского общества изучения еврейской жизни // Научные труды по иудаике: Мат. XX Международной ежегодной конференции по иудаике. М.: «Сэфер», Т. 2. Вып. 46. 2013. С. 106-124.

<sup>3</sup> *Андреев Л.* Письма А. А. Кипену / Публ., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. Н. Чувакова // *De Visu*. М., 1994. № 3 (4). С. 8–22.

возник у нас некоторый писательский кружок (Горький и Сологуб и я – во главе) с целью противодействия антисемитизму; составляем книгу, проводим устав общества “для изучения еврейства”, ибо хотим легализоваться, устраиваем коллоквиумы с именитыми писателями и общ<sup>е</sup>ственными деятелями и пр. и проч. Дела много»<sup>1</sup>.

В письме от 23 октября 1916 года Андреев пишет Кипену из Петрограда:

«Не знаю, рассердитесь ли Вы на меня, но хочу от себя похлопотать, чтобы Вам в Питере дали право жительства. Буду просить за Айзмана (по его желанию) и позволю себе пристегнуть Вас. Можно? В этом отношении Протопопов человек очень милый, и [это] уже кое-что для людей; еврейское равноправие – насколько мне известно – входило в его программу, если только министерство не переставило всю его голову задом наперед»<sup>2</sup>.

В Рукописном отделе ИРЛИ хранятся машинописи письма и телеграммы Андреева к Д. Я. Айзману<sup>3</sup>, которые приводим ниже.

<Л. 1> *Машинопись.*

Дорогой Давид Яковлевич! Только вчера мне удалось повидать Горелова и, по его совету, я сам написал А. Д. Протопопову. Извещу тотчас же, как узнаю результат. Уверен, что разрешение будет дано.

Если у Вас есть в виду другая пьеса, то «Латинский квартал», по моему мнению, не следует давать Теляковскому и Комитету – кажется, это будет не в их вкусе. Держу пьесу у себя до Вашего распоряжения.

Прошел газетный слух, что Комитет забраковал мой «Собачий вальс», хотя уже и взятый мною обратно еще раньше. Теляковский говорит, что это неправда – посмотрим. А если правда, то больше Александринке ничего не даю, пока не разгонят этого комитета<sup>4</sup>.

Жму Вашу руку, Теляковский все время болен, так что сношусь с ним только по телефону.

28 Окт. Мойка, 1.

*Ваш Леонид Андреев*<sup>5</sup>.

<Л. 2>

Телеграмма

МОСКВУ ТВЕРСКАЯ ЛУКС АЙЗМАНУ

ВАМ ДАНО РАЗРЕШЕНИЕ ПОЛГОДА ПЕТРОГРАД

АНДРЕЕВ

<sup>1</sup> De Visu. М., 1994. № 3-4. С.13.

<sup>2</sup> Андреев Л. Письма А. А. Кипену. С. 15.

<sup>3</sup> РО ИРЛИ. Ф. 520. № 43.

<sup>4</sup> Подробнее см.: Чуваков В. Н., Козьменко М. В. Д. С. Мережковский – цензор Андреева: (К вопросу о несостоявшейся постановке «Собачьего вальса» в Александринском театре) // Леонид Андреев: Материалы и исследования. М.: «Наследие», 2000. С. 162–165.

<sup>5</sup> Подпись – автограф.

Дата на штампе: 12.11.16

В той же единице хранения мы находим следующий документ:

*Машинопись (копия?)*

Директор  
департамента  
Общих дел  
М. В. Д.

Милостивый Государь  
Леонид Николаевич!

По поручению г. Управляющего Министерством имею честь уведомить Вас, что литератору еврею Д. Я. Айзману разрешено пребывание в Петрограде на шесть месяцев.

Что же касается А. А. Кипена, то по его делу не может быть сделано распоряжений, за неимением от него соответствующего прошения и сведений о месте его жительства.

Примите уверение в совершенном уважении <Подпись>  
7 ноября 1916 г.

Речь в приведенных выше письмах идет об обращении Андреева к А. Д. Протопопову (1866-1918), министру иностранных дел, имеющему прямое отношение к газете «Русская воля» – до занятия поста именно он возглавлял ее. Горелов – М. М. Гаккебуш (1874-1929), главный редактор «Русской воли». Заинтересованность Андреева в Айзмани и Кипене диктовалась как личными дружескими отношениями с обоими литераторами, так и желанием заполучить их в качестве сотрудников издания с весьма непростой репутацией<sup>1</sup>.

Добавим, что репутация самого Андреева как активного борца за права евреев давала о себе знать вплоть до последних лет его жизни: уже после краха газеты, в 1917 году, когда писатель оказался в вынужденной эмиграции в Финляндии, известный сионист Л. Яфе нанес ему визит с целью привлечения к деятельности в защиту русских евреев<sup>2</sup>.

1918 году Андреев стал соседом двух бывших пайщиков «Русской воли» – Е. Г. Шайкевичем (1898-1928) и Г. А. Блохом (1867-1927), имевших отношение к Международному банку и финансовому миру. В это время он многое уяснил в подводных течениях и закулисных интригах в «Русской воле» в беседах с Блохом, оказавшимся, к удивлению писателя, тоже литератором (в 1918 г. под псевдонимом «Григорий Тюрсев» выпустил сборник стихов) и поклонником андреевского творчества. Задним числом

---

<sup>1</sup> Заметим, что если Айзман откликнулся на приглашение и стал фельетонистом в газете, то Кипен, несмотря на дружеские отношения, уклонился от участия в этом издательском проекте.

<sup>2</sup> Яфе Л. Ткуфот [Времена]. Тель-Авив, 1948. С. 193-197.

Андреев рефлексировал над своей странной ролью в этой газете на страницах своего дневника<sup>1</sup>.

Несмотря на фактический отказ от сотрудничества с Андреевым в «Русской воле», не вызывает сомнения личное расположение Кипена к Андрееву, после смерти которого он оставил теплые воспоминания о писателе. Воспоминания эти интересны не только своей фактографической стороной – в этом смысле мы не узнаем из них ничего нового об увлекающемся, гостеприимном хозяине дома на Черной речке, Андреев-моряке и Андреев-фотографе: по духу и содержанию они похожи на мемуары Чуковского. Самое замечательное в очерке Кипена – фиксация изменения в литературной репутации Андреева в годы сближения автора с ним (1914-1916) после «наивысшего расцвета» славы писателя в 1906-1909 годах. Кипен с горечью пишет, что отрицательное отношение ко всему выходящему из-под пера Андреева к 10-м годам «распространилось ... среди широких кругов читателей, вошло в привычку, стало модой»<sup>2</sup>, «Андреева ругали взапуски, грубо и с озорством, с всероссийским оглушительным свистом»<sup>3</sup>, особенно после слов Толстого «он пугает, а мне не страшно», подхваченных всей страной. Эта часть свидетельств Кипена не вызывает сомнения в объективности, поскольку он приводит примеры негативных и оскорбительных для автора реакций на пьесы «Профессор Сторицын» (1912), «Екатерина Ивановна» (1913), «Милые призраки» (1917) (в частности, свидетелем подобного случая он был, когда в Александринке во время представления закричали «Андреев пошляк!»), нападок Буренина. Вызывает только сомнение убежденность автора воспоминаний в том, что Андреева мало волновал такое отношение к нему публики – скорее, Кипен ошибочно принимает за истину слова самого Андреева о равнодушии к успеху (например, строки в письме к Кипену Андреева из Рима от 27 марта (9 апреля) 1914 г. о том, что «бьют со всех сторон», а ему нипочем<sup>4</sup>). Из других источников очевидно, как болезненно писатель переживал в эти годы свои неудачи у читателя и зрителя.

Упоминание в письме Андреева к Айзману пьесы последнего «Латинский квартал» (1916)<sup>5</sup> также требует комментария. Речь идет о Театрально-литературном комитете и директоре императорских театров Владимире Аркадьевиче Теляковском (1860-1924). За несколько дней до написания этого письма, 24 октября, в комитете была рассмотрена и не допущена к постановке пьеса Андреева «Собачий вальс» (1916), о чем Андреев уже догадывается и сообщает своему адресату<sup>6</sup>. Пьесу же Айзмана

---

<sup>1</sup> Андреев Л. S. O. S. С. 154-155.

<sup>2</sup> Кипен А. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием. С. 191.

<sup>3</sup> Там же. С. 192.

<sup>4</sup> Андреев Л. Письма А. А. Кипену. С. 11.

<sup>5</sup> Айзман Д. Латинский квартал: Картины из жизни богемы в 4 д. Пг., 1916.

<sup>6</sup> Чуваков В. Н., Козьменко М. В. Д. С. Мережковский – цензор Андреева.

он, как явствует из письма, не рекомендует отдавать в комитет. Почему? Видимо, по той же причине, по которой, как он верно предугадывает мнение своих цензоров, оказалась «не ко времени» и его собственная пьеса. Из отзыва о «Собачем вальсе» Д. С. Мережковского, кстати, ставшего решающим в сценической судьбе пьесы, явствует, что «когда в тылу ... царит такая неурядица, когда ослабел подъем патриотических чувств»<sup>1</sup>, «занимать такого рода произведением театральную публику теперь на “образцовой сцене” значило бы потворствовать нежелательным для блага России настроениям»<sup>2</sup>. Андреев, видимо, полагает, что пьеса Айзмана в этом смысле также не может претендовать на актуальность и будет забракована комитетом: действие в ней происходит в Париже, в среде студентов, эмигрантов – людей, оторванных от родной почвы, настроение же в пьесе в целом ностальгически-лирическое, как в андреевских пьесах с автобиографической канвой «Дни нашей жизни» (1908), «Младость» (1916). Роднит эти пьесы Андреева и Айзмана и шаржированность в подаче характеров, и изображаемая среда – маргинально-интеллигентски-мещанский быт, своеобразный культурный перекресток, и эмоциональный тон.

Остановимся на вопросе о литературном влиянии Андреева на Айзмана.

В письме Д. Я. Айзману с Капри от 12 / 25 февраля 1907 г. Горький пишет:

«...Вы не замечаете, что у вас в этом рассказе слишком обильно посеян союз “и”? Читая вслух – получается некий некрасивый визг – и-и-и-и.

Злоупотребление этим звуком даже Андрееву не всегда благополучно сходит с рук...»<sup>3</sup>.

То, что Горький прав, очевидно, если сравнить рассказ «Сердце бытия» (1907) – а именно о нем идет речь в письме Горького – с любым фрагментом андреевского текста. Судить можно по приведенной нами ниже контаминации (обычным шрифтом – Айзман, курсивом – Андреев, фрагменты рассказа «Стена» (1901)):

«И истерзанные голодом, бессонницей, холодом осенних ночей, трепетом за жизнь свою, мукою за смерть чужую, стояли здесь вплотную, тесно прижавшись друг к другу, как соломинки в степи, многие тысячи людей, – без слез уже стояли, без моления, надежду утратив, дыхание безумия узнав...

И ждали.

*И сдавленная землей и небом задыхалась черная ночь, и глухо и тяжело стонала, и с каждым вздохом выплевывала из недр своих острый и жгучий песок, от которого мучительно горели наши язвы.*

Белые стены мертвецкой глухо сквозили в разреженной листве, люди, ожидавшие мучений и смерти, знали, что их несут в мертвецкую, – и не

---

<sup>1</sup> Там же. С. 163.

<sup>2</sup> Там же. С. 164.

<sup>3</sup> ЛН-72: 425-426.

хватит там места для всех, и станут тогда окровавленные трупы и части трупов складывать на землю рядами, длинными рядами, один за другим...

*И ночь возмущалась нашим малодушием и трусостью и начинала грозно хохотать, покачивая своим серым пятнистым брюхом, и старые лысые горы подхватывали этот сатанинский хохот».*

Тяготение Андреева к риторически-возвышенному «и...и», которым он, стремясь придать торжественный, «внушающий» характер своему повествованию, «рядил» его в библейские одежды и утяжелял ритм, понятно. Многочисленные единоначатия с союзом «и» («строфические библеизмы») в рассказах 1914 года «Три ночи» и «Воскрешение всех мертвых» Ю. Б. Орлицкий связывает с «важностью перечислительной интонации, организующей повествование о происходящих последовательно и в то же время одновременно событиях “личного Апокалипсиса” героя»<sup>1</sup>. («строфические библеизмы»). Стилизуя повествование под библейский текст, писатель усиливал выразительность строфики, полагает исследователь.

Однако не будем забывать, что Книга Бытия с его завораживающим «и» («И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один. И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды»<sup>2</sup>), определившим высокий стиль литературной разновидности русского языка, есть перевод с древнееврейского.

Ивриту же, как и многим другим древним языкам, присуща следующая грамматическая особенность: отсутствие настоящего времени при двух временных формах – перфекте и имперфекте, из которых первая, прежде всего, обозначала нечто имевшее место, а вторая – настоящее-будущее. Таким образом, перевод Книги Бытия во многом диктовался проекцией на современное сознание, сформированное европейскими языками, а перевод с библейского иврита предполагал преимущественно контекстную темпоральность. Сочинительный же союз «и» перед глаголом начинал играть исключительно важную роль, определяя его семантику: «Не утрачивая своей синтаксической функции коннектора, союз “и” в этой позиции <...> переворачивает аспектное значение глагола, превращая перфект в имперфект, и наоборот»<sup>3</sup>.

Если в имперфекте и перевернутом имперфекте отражалась ценностная система *быта*, то в перфекте и перевернутом перфекте отражалась ценностная система *пророчеств*<sup>4</sup>. Образование русско-еврейских

<sup>1</sup> Орлицкий Ю. Б. Строфические особенности прозы Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орел: ПФ «Картуш», 2006. С. 96.

<sup>2</sup> Быт. 1: 3-6.

<sup>3</sup> Ланглебен М. М. Формы глагола, точка зрения и непредсказуемое будущее в 4-ой главе Бытия // Антропология культуры. М., 2002. Вып. 1. С. 201.

<sup>4</sup> Маркова Т. Д. Претериты в языке сакральных текстов как лингвокультурный феномен // Научно-издательский центр «Социосфера». URL:

писателей, включавшее непереносимое знание сакральных книг, могло наложить отпечаток на их литературный русский язык. Иными словами, то, что воспринималось как «андреевский стиль», для них просто ассоциировалось с книжной традицией, актуальным воплощением которой являлись произведения писателя.

В. Л. Рогачевский, рассуждая о русско-еврейской литературе<sup>1</sup>, утверждает: «Еврейский писатель шел по следам русских классиков, по их образцам, он мечтал походить на своих “наставников”»<sup>2</sup>.

Как следствие, пишет он, всякая оценка еврейского писателя сопровождалась сравнением с тем или иным русским писателем<sup>3</sup> – и, перечисляя литературные репутации еврейских писателей, Айзмана он называет, вслед за современной критикой, «еврейским Чеховым»<sup>4</sup>. Впрочем, уточняет Львов-Рогачевский, Айзман не находится под влиянием «одного определенного писателя» – в нем чувствуется и чеховское, и тургеневское, и горьковское. А мы добавим: и андреевское. Ведь и сама ситуация, и главный герой в «Сердце бытия» – «андреевские», если вспомнить хотя бы «Жили-были» (1901): действие у Айзмана происходит в больничной палате, где в экзистенциальной ситуации, на грани жизни и смерти, герой сталкивается с недоступными ему сверхличными ценностями бытия и, балансируя между своей звериной правдой и откровениями, возвращается к прежней жизни. Чуда перерождения не происходит, как не происходит его и в чеховских произведениях, и в андреевских (некалендарных) рассказах раннего периода.

Еще в 1910 году в своей книге «Помрачение божков и новые кумиры» А. Измайлов констатирует, что «вторая фаза» творчества Андреева ознаменована отречением от «чеховской манеры», а в качестве образчика изжитого чеховского влияния как раз упоминает рассказ «Жили-были». Вторая же фаза андреевского творчества, пишет критик, связана с созданием «торжественно-трагического стиля» в таких его произведениях, как «Красный смех», «Жизнь человека», «Тьма», «Проклятие зверя», «Царь-

---

[http://sociosphera.com/publication/conference/2012/121/preterity\\_v\\_yazyke\\_sakralnyh\\_tekstov\\_kak\\_lingvokulturnyj\\_fenomen](http://sociosphera.com/publication/conference/2012/121/preterity_v_yazyke_sakralnyh_tekstov_kak_lingvokulturnyj_fenomen).

<sup>1</sup> Эскурс в историю возникновения феномена русско-еврейской литературы и полемики в связи с этим см. в кн.: Вальдман Б. Русско-еврейская журналистика (1860 – 1914): литература и литературная критика. Рига: Центр изучения иудаики Латвийского ун-та, 2008. С. 11-16.

<sup>2</sup> Львов-Рогачевский В. Русско-еврейская литература. М.: Гос. изд. Моск. отд-ние, 1922. С. 45.

<sup>3</sup> Ср. с мыслью М. Лазарева, высказанной еще в 1885 году: «Даже в деталях и мелочах еврейские тенденциозные писатели везде подражают своим русским товарищам. В постройке рассказа, в ведении интриги, в завязке и развязке фабулы, в отдельных штрихах рассказа и положении лиц, во всем и везде сказывается сильное влияние русских образцов» (Лазарев М. Задачи и значение русско-еврейской беллетристики // Восход. 1885. Кн. 5 и 6. С. 32).

<sup>4</sup> Львов-Рогачевский В. Там же.

Голод», «Черные маски»<sup>1</sup>. Стиль этот, по мнению Измайлова, «заразил» многих – карикатуру на него можно найти в романе Н. М. Осиповича «Логика». Наум Маркович Осипович (1870-1937) – еще один известный русско-еврейский писатель, разрабатывавший в своем творчестве еврейскую тему, в его романе «Натан Маймон» (другое название «Логика», 1912) изображена жизнь бездомных еврейских интеллигентов, находящихся одновременно под влиянием толстовства и революционных идей.

Вспомним, кстати, следующий эпизод из очерка Кипена об Андрееве:

«Ругал Дымова. “Развязный молодой человек!” Передал очень смешно содержание новой пьесы Дымова и сказал, что все теперь стали писать пьесы с прологами, что эта форма, таким образом, опошлена и что придется искать новую форму. На мой вопрос: неужели это вам помешает? – улыбнулся и промолчал»<sup>2</sup>.

Как видим, для самого Андреева не было секретом влияние его стилистических новаций на молодых литераторов – в данном случае речь идет еще об одном наследнике чеховской традиции – Иосифе Исидоровиче Перельмане (1878-1959), который даже взял себе в качестве псевдонима фамилию героя рассказа Чехова «Попрыгунья»<sup>3</sup>. Шведский исследователь Н. О. Нильссон причисляет творчество Дымова 900-х годов к импрессионизму в русской литературе (стилю «короткой строки»), однако, как он справедливо пишет, импрессионизм в России не создал строго очерченного направления или школы и был пограничен с другими стилевыми новациями в прозе – такими, как «символизм, новый реализм, или такими, как псевдодекаданс, аллегоризм и экспрессионизм Леонида Андреева» (перечисляя эти «измы», Нильссон замечает, что все они относятся к определению манеры Андреева<sup>4</sup>).

То, что Леонид Андреев, наряду с классиками, входил в «русский литературный канон», мощно влиявший на литературу и на иврите, и на идиш, подтверждается израильским литературоведом Х. Бар-Йосеф, которая объясняет это влияние «тремя факторами: во-первых, популярностью писателя в конкретный период; во-вторых, его близостью еврейской тематике и его личным отношением к положению евреев в России; и, в-третьих, наличием в литературном произведении тем и мотивов, позволяющих провести аналогию с положением евреев, например, темы преследования, страдания, оторванности.

В случае Леонида Андреева сошлись все три фактора. <...>

---

<sup>1</sup> Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1910. С. 157.

<sup>2</sup> Андреев Л. Письма А. А. Кипену. С. 9.

<sup>3</sup> В пьесах Дымова, написанных накануне эпизода, о котором вспоминает мемуарист («Каин» (1906), «Слушай, Израиль!» (1907)), нами не было обнаружено пролога – так что пока неизвестно, какую пьесу имел в виду Андреев.

<sup>4</sup> Нильссон Н. О. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. С. 228.

Интерес еврейских писателей к Андрееву связан с художественными особенностями его творчества, а также с его отношением к еврейскому вопросу»<sup>1</sup>.

Бар-Йосеф приводит впечатляющие цифры, связанные с количеством переводов Андреева на идиш в 900-е годы, а также цитирует некоторые восторженные рецензии на его произведения в идишских изданиях (в частности, похвалу за изображение еврея Лейзера, героя «Анатэмы», как «великого космополита»).

В статье приведены любопытные свидетельства приятия андреевского творчества писавшими на иврите. Так, Ури Нисан Гнесин (1879-1913) в письме другу пишет по поводу «Жизни Василия Фивейского» (1904): «Жаль только, что он русский, этот Андреев, и по организации его вещь тоже русская в определенном смысле; но в этом смысле мы, к сожалению, тоже русские»<sup>2</sup>.

Отвечая на вопрос, что же делало Андреева столь интересным литераторам, писавшим на иврите и идише, Бар-Йосеф делает ряд интересных сопоставлений<sup>3</sup>. Во-первых, она обращает внимание на близость по духу творчества Андреева и писателей на иврите и идиш – прежде всего воссозданием пограничных ситуаций бытия, вскрытием ханжества и лицемерия в привычном окружении. Во-вторых, Бар-Йосеф отмечает «необычайно важную роль еврейской тематики» в творчестве Андреева, «сочувственное отношение к еврейскому вопросу» и «резко критическую позицию по отношению к русской православной морали», которые в совокупности делают писателя интересным для евреев. Среди образов евреев, сочувственно изображенных Андреевым, она перечисляет Йосифа Абрамовича Лунца, альтруиста, уходящего в революцию («К звездам» (1906)), трагичный образ Давида Лейзера («Анатэма» (1909)), неканонический образ страдающего и преданного Христу Иуды в повести («Иуда Искариот и другие» (1907)), а также героев трагикомического скетча «Упрямый попугай» (1911), очерков «Ночной разговор» (1915) и «Раненый» (1916).

Впрочем, не всеми ревнителями иврита влияние Андреева на еврейскую литературу признавалось благотворным. Так, Иосиф Хаим Бреннер (1878-1921), предостерегая от «неприятного и антихудожественного» «андреевского риторического направления в современной русской литературе», призывает освободиться от «литературного пафоса» ради «некрикливой прозы»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Бар-Йосеф Х. Леонид Андреев в литературе и в театре на иврите и на идиш // Леонид Андреев: Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 233-234.

<sup>2</sup> Там же. С. 240.

<sup>3</sup> Бар-Йосеф Х. Восприятие Леонида Андреева литературой и театром на иврите и идише // URL: <http://berkovich-zametki.com/AStarina/Nomer19/London1.htm>.

<sup>4</sup> Бар-Йосеф Х. Леонид Андреев в литературе и в театре на иврите и на идиш. С. 242.

Культурная политика идишских писателей и переводчиков, делает вывод исследователь, оказалась более космополитичной и лояльной к «русским влияниям», нежели ивритских, поскольку идиш был «мостом между еврейским читателем и мировой культурой», явлением городской, светской культуры евреев, стремившихся к «нормализации» (культурной ассимиляции). Потому Андреев, писатель «городской» (именно так воспринимала его и русская критика – А. Измайлов, К. Чуковский), отражавший диссонансы и противоречия современной жизни, оказался столь востребованным писавшими на идиш.

Львов-Рогачевский, характеризуя творчество С. С. Юшкевича (1868-1927) в своей книге о русско-еврейской литературе, цитирует слова героини его драмы «Король» (1906): «Мне хочется ... криков. Я хотела бы, чтобы все кричали от боли», – и замечает: «Этого хочет еврейский художник. Он не просто кричит, он хочет, чтобы все кричали от боли, в этой преднамеренности его тенденциозность»<sup>1</sup>.

Именно как писатель крика, автор протоэкспрессионистских произведений, стилистически «опережающих» свое время, в эти же годы заявил о себе Андреев (странно, что Львов-Рогачевский, автор книги об Андрееве<sup>2</sup>, проводит параллели только с Айзманом).

Как известно, Юшкевич был ассимилированным писателем: он свободно обращался и к еврейскому, и к русскому материалу, демонстрируя принадлежность обеим культурам, точнее – безразличие к национальной идентификации в литературном процессе (в автобиографической книге «Очерки детства» (1906) он вообще обошелся без национальной темы)<sup>3</sup>. Так что положение его в русской культуре не исчерпывалось принадлежностью к «русско-еврейской» литературе, а по своей популярности он мог соперничать с русскими писателями. Его публикуют в таких авторитетных журналах, как «Русское Богатство», «Восход», «Мир Божий», «Журнал для всех», сборниках «Знание». В Москве и Петрограде выходят собрания его сочинений – в семи томах (1903–1908), а затем и полное – в четырнадцати (1914–1918). Пьесы Юшкевича ставят Александринский театр и МХТ, положительные отклики о его творчестве можно найти у Короленко,

---

<sup>1</sup> Львов-Рогачевский В. Русско-еврейская литература. С. 46. Ср.: «По-видимому, у г-на Юшкевича совсем нет на палитре средних тонов, а в голосе средних нот» (Короленко В. Г. Воспоминания. Статьи. М.: Сов. Россия, 1988. С. 326).

<sup>2</sup> Львов-Рогачевский В. Л. Две правды: Кн. о Леониде Андрееве. СПб., 1914.

<sup>3</sup> Приведем еще одно мнение по поводу культурной идентичности Юшкевича: «В исторической перспективе его экспрессивная проза выглядит двойственно: как опыт создать еврейскую литературу вне национальной концепции и как яркий эпизод обогащения русской литературы за счет еврейской темы. Впрочем, ныне, после длительной трансформации принципов идентификации творческой личности, несть числа примеров еврейского творчества, укорененного лишь в своеобразии страны или региона» (Портнова Н. Уроки Семена Юшкевича // Лехаим. 2009. Апрель. Нисан 5769-4(204). URL: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/204/portnova.htm>).

Вересаева, Айхенвальд, Адамовича, Блока, Чехова, Ходасевича. О том, что Юшкевич затмил в начале века уже известного и почтенного премией Академии Бунина, вспоминает Чуковский в своих «больничных записках» 1968 г. («Что вспомнилось, или Собачья чушь»):

«Киев, дореволюционный зал Коммерческого клуба, человек 700 студентов и прочих зрителей. Все ждут Семена Юшкевича, автора “Леона Дрея”, а приходит Бунин. “Природа и погода” – о нем. Билеты сдают. Бунин читает без всякого успеха.

“Он” – это Семен Юшкевич, любимый писатель, автор сердцещипательного “Леона Дрея” и других столь же бурных творений, которые не то чтобы очень талантливы, но насыщены горячей тематикой. Знаменитым он стал с той поры, как его повести, рассказы и очерки стали печататься в горьковских сборниках “Знание”, рядом с Горьким, Куприным и Леонидом Андреевым»<sup>1</sup>.

Примечательна частота сопряжения имен Андреева и Юшкевича в прессе начала века. Причем сопоставления эти касаются как частных произведений («Мысль» и «Ита Гайне», «Дни нашей жизни» и «В городе» Юшкевича, «Красный смех» и «Левка Гем» Андреева и Юшкевича соответственно<sup>2</sup>), так и общего духа и проблематики их творчества<sup>3</sup>.

Напомним, что одним из первых публично выразил сомнение в способности русских интеллигентных евреев участвовать в создании русской литературы и быть полноценными ее реципиентами Чуковский – и затем развивал эту мысль в ряде своих статей именно на примере творчества Юшкевича. Его стиль критик характеризует как пародийный (образцами выступают Достоевский, Золя, Гауптман и даже Сологуб – Леон Дрей, считает Чуковский, списан с Передонова<sup>4</sup>), а творчество писателя в целом критик уподобляет платежу из «чужого кошелька»<sup>5</sup>. Причину неорганичности творчества писателя Чуковский видит в издержках ассимиляции:

«Еврейский же интеллигент, оторвавшийся от своего родного народа, отрывается и от единственно доступной ему правды; приставая к народу русскому, к русскому языку и к русскому искусству, он новой правды не

---

<sup>1</sup> Чуковский К. И. Дневник: В 3 т. Т. 3: 1936 – 1969. М.: ПРОЗАиК, 2011. С. 465.

<sup>2</sup> Первые две параллели будут нами рассмотрены, третья же упоминается в обзоре текущих новинок о русско-японской войне в неатрибутированной статье: Библ 2а. С. 15.

<sup>3</sup> Любопытен шуточный отзыв Андреева о творчестве Юшкевича (явно намекающий на натурализм последнего) в письме Горькому и М. Ф. Андреевой от 10 ...11 марта 1905 г.: «Юшкевич – салат из селедочных головок на дрянном прованском масле» (ЛН-72: 258). Впрочем, себя он тут же уподобляет «старому вонючему сыру».

<sup>4</sup> Впрочем, в статьях-некрологах о Юшкевиче вспоминают и другие прообразы Дрея – Жоржа Дюруа из «Милого друга» Золя (А. Лежнев) и Хлестакова (В. Ходасевич) (Юшкевич С. Посмертные произведения. Париж, 1927).

<sup>5</sup> Чуковский К. Заметки читателя: О С. Юшкевиче (Рассказы изд. «Знания», т. II) // Одесские новости. 1905. 17 июля (№ 6694). С. 3; Евреи и русская литература. II. Чужой кошелек и Семен Юшкевич // Утро. 1908. 29 сент. (№ 18). С. 2.

обретает; он усваивает, но не творит; он копирует, но не рождает. Это страшная трагедия еврейского интеллигента, очутившегося в духовном плену у пушкинской, у толстовской, у чеховской культуры, – и пусть он будет гениален, как десять Шекспиров, он не создаст ничего, он беспомощен и бессилён, потому что русский пафос не его пафос, русская мелодия не его мелодия, русская эстетика не его эстетика»<sup>1</sup>.

Эта интерпретация творчества Юшкевича, по сути, так или иначе, варьируется в целом ряде отзывов о нём, где есть попытки осмыслить типологическое родство писателя с собратьями по перу «знаньевского» извода, и прежде всего с Андреевым, Горьким. На несколько лет раньше Чуковского, в 1904 году, эту же мысль выразил в своем отзыве о повести «Евреи» критик Н. Коробка. Такие «популярные авторы», как Юшкевич и Скиталец (поскольку через запятую приводятся русский и русско-еврейский писатели, понятно, что здесь присутствует не национальный, а социальный подход), интересны именно тем, что привносят в литературу новый социально-психологический материал, и интересны до тех пор, пока не порывают своей связи со своей средой, полагает он<sup>2</sup>. Отмечая тенденциозность, «нежизненность» повести Юшкевича, критик усматривает причину этого в желании автора подражать сразу и Горькому, и Андрееву:

«Эти два корифея современной русской беллетристики при значительной разнице характера их дарований, содержания их творчества имеют довольно много общего между собою. Они оба очень субъективны. Для обоих творчество не необходимость конкретно представить себе в типичных явлениях внешний мир, а стремление в образах формулировать свое личное настроение, свое “я”. К этому надо прибавить, что оба писателя представляют собою очень яркую, сильную индивидуальность. Г. Юшкевич в этом отношении, по-видимому, им не чета. Крупной индивидуальности в нем не видно, а разве только претензии на таковую. В его творчестве гораздо интереснее внешний мир, а между тем писатель стремится воздействовать настроением. Это настроение, не будучи в достаточной степени сильным, чтобы охватить читателя, покорить его, как покоряет в произведениях г. Андреева, мешает в то же время полной реальности восприятия»<sup>3</sup>.

Коробка упрекает главных героев повести «Евреи» в «скучности и бледности»: они берутся за решение «проклятых вопросов», но это выглядит психологически и художественно неубедительно, т.к. мышление их анемично, а сами они напоминают «экстернов» – еврейских юношей, надорванных зубрежкой ради поступления в университет. Хотя тот же Нахман, центральная фигура повести, в изображении Горького или Андреева

---

<sup>1</sup> Чуковский К. Евреи и русская литература: II Чужой кошелек и Семен Юшкевич.

<sup>2</sup> Коробка Н. Второй «Сборник» т-ва «Знание» // Вестник и библиотека самообразования. 1904. № 42 (окт.). Стб. 1554-1557.

<sup>3</sup> Там же.

«приковал бы к себе все внимание читателя и был бы фокусом художественного впечатления»<sup>1</sup>.

Интересно, что те же самые упреки адресуют и Андрееву, когда он «заходит на чужую территорию». Так, Амфитеатров в своем анализе пьесы Андреева «Анатэма»<sup>2</sup>, критикуя ее за отсутствие правдоподобия, пишет:

«Самая среда, в которую г. Андреев помещает человеческое действие пьесы, ирреальна. Перед нами будто бы еврейство большого южного города. Но г. Андреев – северянин, великорус и не знает ни еврейства, ни южных городов. Поэтому наблюдением в “Анатэме” даже и не пахнет. Ходят-бродят в пустоте перед читателем разные фигуры с еврейскими именами – Лейзер, Сура, Абрум – и разговаривают между собой афористическим языком Шолома Аша и С. Юшкевича. Да! Весь язык “Анатэмы” мы уже слышали от этих писателей, и здесь г. Андреев – чересчур доверчивый подражатель, не внесший ни единой черты своей. И так как он не еврей и не чувствует души быта, который изображает, то остается далеко ниже своих образцов. Те говорят о своем родном, и потому даже в самых ошибках своих страстны и интересны. А г. Андреев просто производит технический опыт, может ли и он, как столяры работают под дуб, под орех, под красное дерево, сочинить под русско-еврейского писателя. И – в довольстве, что может, – не замечает, как он мертво скучен, а иногда – непроизвольно смешон грубым незнанием и апломбом, с которым выдает условность выдумки за живой быт. Воображаю: то-то большие глаза должен сделать, читая “Анатэму”, настоящий знаток еврейства, хотя бы – Шолом Алейхем!

Да и для жертвы, которую приносит Давид Лейзер по коварному наущению Анатэмы, избранная Андреевым еврейская среда не характерна. Четыре миллиона рублей, отданные бедным, не могут не только вызвать переполоха на земном шаре, как изображает г. Андреев, но даже откликнуться в мире большим изумлением. А уж особенно в еврейском народе, который знает широчайших жертвователей, как Гирш, Монтефиори, Озирис и др., бросавших в недра нужды своих единоплеменников суммы в пятнадцать и в двадцать раз крупнейшие, чем хватило у андреевского Анатэмы. И опять-таки – никакой “революции нищих” из того не получалось, а просто возникали широкие практические начинания вроде аргентинских и палестинских колоний и развивались разные филантропические учреждения»<sup>3</sup>. И далее пишет о том, что если четыре миллиона символ, то символ должен вырастать из действительности.

Среди сопоставлений двух писателей есть и такие, в которых явное предпочтение отдается Юшкевичу как носителю «простоты» и «внятности».

---

<sup>1</sup> Там же. Стб. 1556-1557.

<sup>2</sup> О русско-еврейской литературе (в лице Юшкевича, Айзмана, Шолома Аша), вступившей в новый этап развития, когда она не боится выводить евреев в отрицательном свете, Амфитеатров пишет и в статье о Горьком (*Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., 2003. С. 484-485*).

<sup>3</sup> *Амфитеатров А. В. «Анатэма» // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., 2003. С. 589-590.*

Так, сравнивая две вышедшие одновременно, в 1902 году, новинки: повесть Юшкевича «Ита Гайне» и рассказ Андреева «Мысль», – Я. Абрамов пишет: «Юшкевич не прибегает к искусственному нагромождению ужасов, к излишнему сгущению красок, к вычурной выдумке. <...> Он так же прост, как проста и сама жизнь, и оттого его изображения так же ужасны, как ужасна сама жизнь»<sup>1</sup>. В то же время «Мысль» Андреева вызывает у критика сожаление: «И так печально, что он тратит свой талант не на воспроизведение жизни, той жизни, которою живет большинство и которую потому необходимо освещать силою таланта, давая ей настоящую оценку и привлекая к ней внимание всех, а на то, чтобы производить на глазах читателей какие-то головоломные *salto mortale*»<sup>2</sup>. «Искусственность содержания» у Андреева, полагает критик, влечет за собою «искусственность изображения», и в своей вычурности писатель «доходит до курьезов» (имеется в виду обилие в рассказе курсивов, к которым прибегает автор в воссоздании мономании героя). Итог сравнения явно не в пользу Андреева: «Семен Юшкевич, давший нам потрясающую картину внутреннего состояния несчастной женщины, вынужденной бросить своего ребенка, чтобы идти кормить чужого, сделал важное и необходимое дело, а Леонид Андреев, изобразивший сложный случай мономании, при всей его талантливости, дал лишь образчик акробатического упражнения, никакого значения не имеющего»<sup>3</sup>.

Имена Андреева и Юшкевича сближаются в критике и в контексте темы «отцов» и «детей», темы «распада» в русской литературе.

«Распадение семьи, – пишет П. Соколов, – едва ли не самое болезненное современное переживание»<sup>4</sup>. Поэтому неудивительно, продолжает критик, что его не пропустили писатели «трагического тона»: Андреев («Молчание»), Горький («Мещане»), Юшкевич («Распад»). «Расходятся все по одной причине: семья не имеет единых *идеальных* интересов. Это отсутствие влияет различно на разных “детей”, но оно одинаково всех их отрывает от семьи, каждого по-своему»<sup>5</sup>. В качестве примера единения «отца» и «сына» Соколов приводит рассказ Андреева «Ангелочек».

«Манера или проблема», – пытается понять стиль современных беллетристов другой критик, объединяя в одном ряду и русско-еврейских писателей, и Леонида Андреева.

«Манера или проблема? Я всегда задаю себе этот вопрос, читая и перечитывая некоторые страницы новой и новейшей беллетристики. Это –

---

<sup>1</sup> Абрамов Я. Два творчества // Приазовский край. 1902. 23 июля (№ 194). С. 3.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Заметим, что у Юшкевича именно была репутация писателя, изображающего распад еврейского уклада жизни – не местечек с устоявшимися формами жизни, а окраин большого города, маргинализирующим население.

<sup>5</sup> Соколов П. А. «Отцы» и «дети» // Приднепровский край. 1903. 26 апр. (№ 1798). С. 2.

удивительно однородные, как бы коллективно сработанные и чуть-чуть не к одному сроку приноровленные страницы.

<...>.

Шолом Аш, Юшкевич, Айзман, Осипович, Осип Дымов и ... Андреев. Дедовский старомодный человек и люди мощного племенного чувства и резко расового темперамента, человек высшей трагической мысли и жизни и человек наиновейшего фасона и наилегчайшего веча. Я и сейчас не имею определенного и уверенного ответа на этот счет. Как будто что-то большое, тысячелетнее объединило наших беллетристов, и в то же время как будто нет живого общего источника, из которого вылились те страницы, и вышло это совершенно случайно. И то и другое одинаково возможно. Есть на этих страницах образы и картины, а то и просто слова, потрясающие своей правдивостью и полнотой... Например – у Осиповича, Юшкевича и Айзмана.

<...>

Манера или проблема? <...> Я наблюдал непосредственно действие этих страниц о Боге мести. Оно неотразимо. Даже тогда, когда они срываются с языка невпопад, даже когда слушаешь пьесу Дымова. Само слово дорого, кто бы и как бы его ни говорил. <...> Присмотритесь, например, к аудитории театра, когда к ней доносится тирада андреевского человека, за оскорбленную женщину и убитое дитя, или его гордая и смиренная мольба не за свое благополучие и счастье, не за талант, что выше жизни, а во имя справедливости. За ним чувствуется биение жизни и уже одно это освящает и собирает воедино может быть и случайные страницы. Но есть тут обстоятельство поважнее. Характерны не авторы и слова, характернее уста, которые по их велению их правдиво произносят. Почти у всех разговор ведет простой незлобивый человек, человек, в сердце которого не живет гордыня, человек, вскормленный страхом и надеждой, чуждый дерзновенному высокомерию ума, человек смиренный, почти патриархальный и идиллически настроенный, покорно согбенный под тяжестью жизненной ноши.

<...>

Бедные, истерзанные, побитые и разбитые люди! Но именно через них доподлинно узнаешь, что что-то громадное, большое и стародавнее рушится, именно через них узнаешь, что какая-то великая мировая сделка между небом и землей не удалась и расторгается, или чувствуешь, что какой-то старый забытый закон загорелся и озарился новым пламенем»<sup>1</sup>.

Если Осипович смотрит на все несправедливости «библейскими глазами» и ждет мести Бога, то, пишет критик, Юшкевич «требуется отчета» («он вообще любит отчет во всем»). «Он часто адвокат, а не художник. Но адвокат всегда правой стороны»: «“Вот мы двести лет прожили в вашей стране, трудились, страдали ... где же наше двухсотлетнее наследство?” – вопрошает какой-то из его страдальцев. Это – типичный для Юшкевича

---

<sup>1</sup> Полонский Гр. Бог мести // Наш день. 1908. 28 янв. (№ 8). С. 2.

вопрос. В этом вопросе он правдиво сливается с людьми, которых он изображает»<sup>1</sup>.

Как выразителей «ужаса жизни», родственных «по мрачности настроения и глубокому пессимистическому взгляду на жизнь»<sup>2</sup>, сближает Андреева и Юшкевича К. Ф. Жаков.

Оба писателя практически одновременно выступают как успешные драматурги – их пьесы также часто сопоставляются.

Так, критик из «Виленского листка» пишет: «Леонид Андреев на этот раз спустился со своих философско-психологических вершин в наши серенькие долины и, взглянув на жизнь людскую глазами обыкновенного смертного, был потрясен фактом торговли матерью телом своей духовно бессильной дочери, ради поддержания существования. И взволнованный художник хватается за кисть и накладывает на полотно не выдуманные, не фантастические, а настоящие, живые, хотя и мрачные, ужас навевающие краски. Художник не стесняется тем, что сюжет этот уже однажды использован другим молодым писателем (Юшкевич – «В городе»). *Лишь среда, характеры и условия жизни персонажей* [курсив наш – Г. Б.] обеих пьес различны. Но главный мотив этой розничной продажи детей – один и тот же: нужда, голод, неподготовленность к борьбе с невзгодами жизни, непривычность к труду, чревоугодничество, слабоволие и проч. В обеих пьесах жертвы сознают глубину своего падения, плачут и каются в своих поступках, часто решают отказаться подчиняться матерям, но ... подчиняются чужой воле»<sup>3</sup>.

Обращаем внимание на слова критика, выделенные нами курсивом. Здесь-то и кроется различие между двумя писателями. Ведь, в самом деле, только «среда, характеры и условия» и отличают многие сопоставляемые произведения. Но именно социокультурные особенности изображаемой среды неизбежно придают всему выходящему из-под пера Юшкевича национальную окраску, а он сам воспринимается как «национальный писатель», ограничивающий свой взгляд на жизнь хорошо знакомым ему материалом. Жизнь столь же «ужасна» в его произведениях, как и у Андреева, да и стиль похож на андреевский, но встает вопрос, неизбежный при национальной конкретизации изображаемой среды: для всех ли столь ужасна она, или только для евреев?

Вот почему написанное Андреевым неизбежно прочитывалось российским читателем как имеющее *общечеловеческое, универсальное* содержание (хотя социальный гнет как частное зло весьма часто присутствует и у него), в то время как написанное Юшкевичем воспринималось как написанное о *еврейской* жизни, пусть изображаемые

---

<sup>1</sup> Там же. Ср.: Андреев так шутливо характеризует жену в письме к Горькому: «“П-почему”, – взывает она, как Юшкевич» (ЛН-72: 354).

<sup>2</sup> Жаков К. Ф. Мировая грусть и пессимизм нашего времени // В Киев! ... . СПб.: Вестник знания, 1911. С. 117.

<sup>3</sup> В. И. «Дни нашей жизни» // Виленский листок. 1908. 3 дек. (№ 1644). С. 3.

страдания и вызваны злом более глобального масштаба (споры Нахмана с Давидом и Даниэлем о причинах страданий еврейского народа и путях спасения). «Еврейский вопрос», столь остро стоявший перед российским обществом, придавал всему вышедшему из-под пера Юшкевича столь же острую национальную окраску<sup>1</sup>.

Выразим несогласие с теми, кто характеризует Юшкевича как еврейского «бытописателя» – сгущенного быта мы в его произведениях не найдем, как не найдем его и у Андреева. Оба писателя дают нам лишь *ощущение* того уклада жизни, который вызывает страдания, неестествен, делает человека несчастным, враждебен ему. Скорее, прав А. Горнфельд, который пишет:

«Писатель национальный по преимуществу, Юшкевич по существу далеко не тот еврейский бытописатель, каким его принято считать. Его сравнительно мало интересует быт, он, в сущности, не наблюдатель внешних житейских мелочей и охотно схватывает лишь общие контуры жизни; оттого его изображение бывает иногда туманно, грубо и безвкусно, но никогда не бывает мелко, незначительно. С другой стороны, чувствуется, что изображение еврейства не является для него этнографической целью: еврейство Юшкевича – только та наиболее знакомая ему среда, в которой развиваются общие формы жизни»<sup>2</sup>.

Оставляя в стороне тот слой стиля писателя, который художественно воспроизводит особенности живой речи на языке идиш средствами русского языка и предвосхищает творческие находки Бабеля<sup>3</sup>, отметим, что тексты Юшкевича стилистически неоднородны и распадаются на запечатленное

---

<sup>1</sup> Правда, были и отдельные попытки осмыслить «еврейскую тему» в творчестве Юшкевича как вариант региональной литературы. В этом смысле характерно мнение В. Розанова, выраженное им в 1904 году по поводу «Евреев» Юшкевича: «Мы порадовались самой этой теме. Не нужно, чтобы окраины наши и вообще другие народности проходились молча русскою литературою: это-де задача их местных литератур, литератур на других языках. Нет, это не так. Уже раз они вошли в Россию, как в “родину”, то пусть найдут себе пусть даже и не горячее, но все же “родное место”, и прежде всего, конечно, в литературе. Короленко в рассказе “В дурном обществе” показал нам уголки Волини и Подолии. Максим Горький тоже расширил этнографию русской литературы, введя сюда быт, лирику, голоса южных портовых городов и рыболовных промыслов. Все это нужно, все это “пожалуйста”. “Пожалуйста” и еврей г. С. Юшкевича» (Розанов В. Литературные новинки (Чехов. «Вишневый сад») // Новое время. 1904. № 10. С. 161).

<sup>2</sup> Горнфельд А. Юшкевич С. С. // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Юшкевич,\\_Семен\\_Соломонович](https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Юшкевич,_Семен_Соломонович)

<sup>3</sup> Ярмолинец В. Одесский узел Шкловского // Волга. 2011. № 1-2. URL: [http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/jarmolinet/odessky\\_uzel.html](http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/jarmolinet/odessky_uzel.html). Напрашиваются и следующие соображения. Спустя десяток лет ситуация и в обществе, и в литературе изменилась: юдофильские настроения ушли из жизни страны, «еврейский вопрос» потерял остроту и исчезла актуальность отмежевания «русско-еврейской» литературы от просто русской литературы. Оценивая в этих новых условиях творчество Бабеля, критики уже не акцентируют внимание на его еврействе, а больше спорят, в духе времени, о достоверности изображаемого, о своеобразии стиля, подпитываемого языковой стихией Одессы.

чужое слово и слово автора. «Авторское» слово писателя экспрессивностью, взвинченностью действительно сильно напоминает андреевское. Нельзя не учитывать и довольно распространенное мнение, разделяемое современниками, согласно которому сама наэлектризованность повествования обусловлена еврейским темпераментом, болезненным ощущением обиды, несправедливости выпавших на долю человека страданий<sup>1</sup>.

Попробуем с ходу определить, кто это пишет о войне как о «безумии», «ужасе» и «красном чудовище» – Андреев или Юшкевич:

«В середине осени объявлена была мобилизация запасных, и напряженный страх разрешился в безумии. До сих пор, пока война втягивала людей из других городов, была еще какая-то беспечность: города, казалось, принадлежали другой стране, и только чувствовался гнет обнищания, ужас чужого ужаса.

Сейчас, когда красное чудовище войны запылало над родным городом <...> в доме была страшная, неуклюжая тишина, точно после похорон, точно после замолкнувших рыданий. Насыщенный ужасом город, пропадая во мраке и отчаянии, как бы сгинул в этом зловещем молчании, и, чудилось, он никогда уже не закричит своими голосами победы и мучения, и будет тихо, скорбно, страшно до скончания мира...»<sup>2</sup>.

В этом небольшом отрывке из повести Юшкевича «Левка Гем» поражает плотность присутствия «андреевских концептов» («ужас», «рыдания», «мрак», «отчаяние», «скорбно», «страшно») и специфически «андреевских» словосочетаний и образов («красное чудовище», «неуклюжая тишина», «зловещее молчание», «замолкнувшие рыдания», «закричит ... голосами победы и мучения»). Этот «слой поэтики» Юшкевича и вызывал нарекания критики в подражательности и давал повод для сравнений с Андреевым в пользу последнего.

Интересный факт: все четыре писателя – почти ровесники: Юшкевич 1868 года рождения (как и Горький), Айзман – 1869, Кипен – 1870, Андреев – 1871.

Сходными оказались и посмертная судьба творчества писателей, о которых идет речь, и их посмертные литературные репутации. Творчество их пережило забвение в советскую эпоху, выстроившей иную иерархию литературных имен. Посмертные писательские репутации авторов бестселлеров начала прошлого столетия, печатавшихся в одних сборниках с Чеховым, Горьким, Куприным, явно не соответствуют их значению в культурной жизни дореволюционной России. Соцреалистическим

---

<sup>1</sup> Так, Жаботинский заявлял о Юшкевиче: «он наш», Ш. Аш утверждал, что Юшкевич писал по-еврейски, ибо вложил в свое творчество «еврейскую душу, еврейское сердце, еврейские нервы и еврейский ум» (Цит. по: Ст. Иванович [Португейс С. И.]. Семен Юшкевич и евреи // Юшкевич С. Посмертные произведения. Париж: Б. и., 1927. С. 97).

<sup>2</sup> Юшкевич С. Левка Гем // Юшкевич С. Рассказы. СПб.: Знание, 1906. С. 190; 202.

установкам они противостояли в силу пессимизма, иррациональности и субъективности мирозерцания, отсутствия идеологического основания социально-критического пафоса, стилистических «отклонений» (в сторону символизма, натурализма) от ортодоксального реализма. Прибавим: в случае Айзмана-Кипена-Юшкевича – еще и в силу табуированной в советскую эпоху темы еврейства. Последнее издание бестселлера Юшкевича «Леон Дрей» в СССР имело место в 1929-м году, в эти же, 20-е годы до самых 50-х был утрачен интерес и к творчеству Андреева.

Литературная репутация Айзмана, помимо того, что он был поименован критиками «еврейским Чеховым», безусловно, имеет много общего с репутацией Андреева. Раннее творчество Айзмана (начала 900-х годов) было воспринято как продолжение реалистических, бытописательских традиций, правда, с привнесением еврейской темы и героя-еврея (кстати, эта специфика не всегда выдерживалась им), и ассоциировалось со «знаньевской» традицией. Как и в «случае Андреева», то, что поначалу воспринималось как «пряная нота»: примесь натуралистических тенденций и лирико-патетические интонации, подчеркивающие авторское субъективное начало, – со временем переросло в претящий духу «Знания» абстрактно-символический дух. И если героико-романтический «Терновый куст» (1907) был одобрен Горьким, то «Кровавый разлив» (1908), посвященный еврейским погромам, подвергся им резкой критике за изображение жестоких, звериных начал человеческой природы. Идеино-стилевое расхождение с Горьким и уход из «Знания» в 1908 году как будто почти синхронно, с разницей в год, повторяет такое же расхождение с Горьким Андреева. Напомним, что Айзман, сделав более явными натуралистические ноты в своем творчестве, связал его в дальнейшем с издательством М. Арцыбашева «Жизнь» (вышедшая там «Любовь» (1908) и др. произведения). При всем несопадении творческих стратегий Андреева и Арцыбашева, современной критикой и читателем они, несомненно, воспринимались или как некая мутация реализма, или в общем русле модернизма. В контексте же историографической традиции русской литературы натурализм воспринимался как явление маргинальное, «удел писателей второго ряда»<sup>1</sup>.

Подводя итоги сказанному, попытаемся сформулировать, что же объединяло в глазах современников Андреева и русско-еврейских писателей, о которых шла речь, что обусловило их близость в культуре эпохи модерна.

Прав был прозорливый и чуткий Измайлов, интерпретируя творчество зрелого Андреева и всех попавших в орбиту его мощного влияния как «постчеховский период» русской литературы. Мы видим среди испытавших это воздействие немало русско-еврейских писателей, что и обеспечило частотность сопоставления их имен с именем Андреева. Возможно, еще одной причиной данного влияния было пристрастие Андреева к героям на границе культур – между провинциальным и интеллигентским бытом, да и

---

<sup>1</sup> Грякалова Н. Ю. Человек модерна. С. 7.

сама «особость», «промежуточность» его положения в литературном процессе начала XX века.

И Айзман, и Кипен, и Юшкевич, и многие другие русско-еврейские писатели тяготели к изображению героя на грани двух миров: обычный герой их произведений – ассимилированный, или не очень ассимилированный, еврей-интеллигент в непростых отношениях и с еврейской, и с русской средой, конфликтность которой обусловлена распадом традиционного уклада. Герои обоих писателей, таким образом, находятся на своеобразной межкультурной грани (в случае Юшкевича это еще и граница между русской и русско-еврейской литературами).

Отметим их общность и в стремлении придать переживаниям своих «пограничных» и маргинальных героев универсальный характер. Отметим также обращенность этих писателей к социальным проблемам, балансирование на границе между реализмом, натурализмом – и стремительными скачками к романтизму и символизму, экспрессивность повествования, обеспечившую узнаваемость «фирменного» стиля Андреева и упреки прочим (особенно Юшкевичу) в подражательности. Экзальтацию последнего можно рассматривать как один из источников формирования экспрессионистской поэтики, столь обогатившей литературную картину начала XX века. Несомненно и то, что Леонид Андреев, входя в «литературный канон» современной ему литературы, формировал вкусы и определял художественно-стилевые пристрастия эпохи, а его творчество в большой степени повлияло на интернационализацию культуры.

## Заключение

Литературный процесс эпохи модерна представляет собой экспериментальное поле с непрописанными правилами, где каждый творец реализует свою собственную эстетическую программу, не запатентованную культурной традицией, а часто и нацеленную на демонстративный коммуникативный разрыв с нею. Стилевая и жанровая полиморфность творчества Андреева, вечно находящегося в поиске новых способов выражения, но не пренебрегающего старыми, характеризуют его как *человека модерна*, питающегося импульсами, сюжетами, идеями искусства предшествующих эпох – и смело переосмысливающего их. В свете такого подхода иначе видятся жанрово-стилевая «непоследовательность» писателя, «эклектизм», «промежуточность» его эстетики по отношению к различным литературным направлениям своего времени, возврат Андреева к внешне традиционной драматургии «панпсихе» после целого ряда экспериментальных пьес, его новаторские опыты как сценариста, наконец, настоятельное желание перейти границы вербальности.

«Художник крика» (М. Волошин), Андреев в своем творчестве пренебрегает границами – между искусством и жизнью, между «готовыми» эстетическими группировками, между вербальным и визуальным (примечательно обращение писателя к синтетическому искусству кинематографа, родившегося в эпоху модерна). «Живописность» андреевского творчества, превращающего звук, цвет и ритм из средств выражения в резервуары смысла, подтверждают мысль Р. Гольдта о принадлежности писателя к «поколению колеблющихся» между реализмом и модернизмом, между литературой и живописью<sup>1</sup>. В то же время жизнетворческое отношение к жилой среде, целенаправленное выстраивание собственной литературной репутации, осознание глубинной связи между духом своего творчества, поэтикой и «литературным бытом», – все это выдает в поведении Андреева установку на «самоорганизацию биографии как художественного произведения».

Феномен Леонида Андреева представляет собой уникальное сочетание индивидуального художественного почерка и мировоззренческих и эстетических принципов модерна, частью которого был русский «серебряный век». Творчество писателя воплощает ключевую идею модерна – идею становления, неразрывно связанную с жизнетворчеством и мифотворчеством эпохи, и являет собой пример запечатления в «письме» опыта самопознания *человека модерна*.

«Неклассичность» Андреева стала личностным и художественным отражением эпохи, а его творчество следует рассматривать как один из вариантов художественной репрезентации идеи художественной

---

<sup>1</sup> Голдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 111-122.

переходности, обоснованной в трудах современных исследователей и актуальной для искусства XX столетия<sup>1</sup>. В отличие от «классического» типа культуры, ориентированной на Космос, «неклассический» предполагает негармоничную, диссонансную картину мира, в которой царит Хаос (одно из самых «частотных» слов в оценке творчества писателя символистами)<sup>2</sup>. Однако и мировосприятие писателя, и его динамичная, противоречивая поэтика оказываются во многом близкими авангардизму в том значении, которое придавал ему Р. Нойхаузер<sup>3</sup>, имея в виду претензию «нового искусства» на «целостность в противоречивости».

В то же время «неклассичность» Андреева вовсе не означает ценностного релятивизма его творчества, которое, несмотря на многочисленные схождения с модернизмом, в то же время в содержательном, философском, мировоззренческом аспектах близко «неореализму» (понятие, порожденное в 10-е годы прошлого века В.М. Жирмунским, С.А. Венгеровым) или, в классификации Н.Л. Лейдермана, «постреализму». Наконец, картина мира Андреева наследует отечественной традиции и на аксиологическом уровне отражает русский культурный космос (в частности, такие описанные Ю.М. Лотманом, И.В. Кондаковым характеристики русской культуры, как «пограничность», бинарность, катастрофизм развития).

Человек эпохи рубежа ощущал себя в «бездомном» мире, формировал новые отношения с пространством и временем. «“Пестрая душа” русского человека, утратившего глубинные связи с распадающимся миром, но помнящая об их некогда благотворной силе, оказалась одна на один с хаосом, с миром распавшихся ценностей»<sup>4</sup>. Противостояние человека и мира, «универсализация смерти» как «абсолютного конца, небытия личности»<sup>5</sup>, «утрата связей с мировым целым», выдвижение на первый план личности, ее тяги к самостоянию – все эти приметы кризисного времени русской культуры эпохи рубежа веков запечатлены в творчестве писателя.

В то время как старшие символисты «ругали» Андреева за искажение в его творчестве европейских образцов, иные современники писателя ценили его именно за «русскость», которую так остро почувствовал в «Жизни Человеке» Блок. Сама экспрессивность андреевской поэтики, запечатлевшая особый психотип его личности, не может не вызывать в памяти строки из «Дневника писателя» Достоевского (запись 1873 года) о коренной черте русского народа, связанной с «забвением всякой мерки во всем», «потребности хватить через край». Творчество Андреева представляет собой связующее звено между XIX столетием – и веком XX. В этом смысле

<sup>1</sup> См.: Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / Под ред. Н.А. Хренова. М.: Наука, 2002.

<sup>2</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. С. 502-541.

<sup>3</sup> Neuhauser R. Авангард и авангардизм // Umjetnost riječi. Zagreb, 1981. С. 2-36.

<sup>4</sup> Никонова Т.А. «Новый человек» в русской литературе 1900-1930-х годов: Проективная модель и художественная практика. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2003. С. 214.

<sup>5</sup> Там же. С. 29.

неслучайна высокая «валентность» творчества Андреева, обнаруживающая его «схождения» как с прошлым русской культуры, так и с ее будущим.

Андреев проблематизировал бытие человека, его «экзистенцию»: многочисленные попытки (начиная с Р.В. Иванова-Разумника) осмыслить творчество писателя в философских категориях экзистенциализма глубоко оправданы. Спор о приоритете культуры (слова) или бытия – важнейший спор для дальнейших судеб русской культуры. Именно это противостояние определяет разногласия Вяч. Иванова, защищающего сверхличные ценности, и М. Гершензона («Переписка из двух углов»), призывающего встать на позицию индивидуального сознания, довериться переживанию жизни. Согласно концепции М.Н. Виролайнен, русский культурный космос представляет собой последовательный переход от четырехуровневого (канон, парадигма, слово и бытие) к одноуровневому<sup>1</sup>: к концу XIX века слово выходит за свои пределы и обращается непосредственно к бытию – в житнетворчестве символистов, в попытках футуристов возродить архаические, обрядово-сакральные формы слова, в культе вечности у акмеистов. Феномен творчества Андреева – в этом ряду.

Противоречивость литературной репутации Андреева явилась следствием столкновения различных рецептивных сценариев: восприятия его творчества «реалистической» критикой, «культурной критикой» и массовой аудиторией («читатель»). Взгляд с позиций «эстетической» / «неотрадиционалистской» критики на творчество Андреева приводил к оценке его как «некультурного»: сторонники «классического» / «неотрадиционалистского» типа культуры отказывали ему в праве называться художником (М. Волошин), а для «эстетического консерватора» В.П. Буренина именно Андреев стал «пародийной личностью» (Ю.Н. Тынянов) своей эпохи. Такое восприятие творчества Андреева в сочетании с массовым успехом его произведений у читателей и обеспечили его литературной репутации обертон «второсортности».

Гротеск, у которого «большое будущее» в литературе XX века (Г. Манн, Брехт, весь экспрессионизм), – несколько маргинальная линия в русской литературе, а потому андреевский гротеск опережал возможности восприятия современниками, еще не был усвоен их художественным сознанием. В то же время гротесковость обычна в живописи и архитектуре европейского модерна («югендстиля»). Этот всплеск интереса к гротеску в эпоху модерна неслучаен: возникший в литературе в период резкой смены духовных ориентиров общества, гротеск с большей интенсивностью заявляет о себе именно в искусстве переходных эпох, поскольку выполняет роль защитного механизма при столкновении с новым, адаптирует, «приручает» «хаос» культурой. Являясь и мироощущением (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачев), и приемом (Б. М. Эйхенбаум, Ю. В. Манн), гротеск позволил Андрееву запечатлеть усложнившуюся действительность кризисной эпохи в

---

<sup>1</sup> Виролайнен М.Н. Структура культурного космоса русской истории // Виролайнен М.Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 15-68.

ее непримиримых противоречиях, продемонстрировать алогизм жизни и судьбы человека. Рецепция гротескового образа отличается амбивалентностью, что и наложило отпечаток на восприятие современниками творчества Андреева. Примечательно, что самая знаменитая пьеса Андреева: «Жизнь Человека», – оказалась пьесой с самой сложной «сценической судьбой». И знаменательно, что в настоящее время она возвращается на подмостки<sup>1</sup>.

Все то, что воспринималось символистами как «дурновкусие»: пристрастие Андреева к гротеску, стилистическая гетерогенность его произведений, неорганичность «сцеплений», – получит в искусстве последующего времени легитимизацию: возникнут новые эстетические «коды» прочтения художественного произведения, а искусство освоит киноязык. Так, андреевские «дисгармоничности» и «нестыковки» приобретают иное прочтение с точки зрения «монтажного» построения художественного произведения. Этот принцип, осмысленный в работах Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, безусловно, имеет «визуальную» природу: читатель / зритель должен представить, домыслить недостающее в тексте. Андреев стоял у истоков визуализации искусства в XX век – неслучайно он приветствовал нарождающееся искусство кинематографа. Неслучайно и то, что его «киногеничная поэтика» сделала его произведения крайне привлекательными для многочисленных экранизаций.

Неклассическая художественная культура модерна актуализируется прежде всего в эстетическом восприятии адресата<sup>2</sup>. Исследование «зоны сознания» (В. И. Тюпа) андреевского читателя приводит к пониманию того, что феномен «Леонид Андреев» не столько сумма особенностей поэтики писателя, сколько сумма дискурсивных практик и характеристик воспринимающего сознания человека эпохи модерна. Для многих своих современников автор «Бездны» и «Жизни Человека» аккумулировал все узнаваемые черты и «грехи» модерна (особенно ощутимо это в пародийном дискурсе). Когда современники писателя употребляли выражение «леонидандреевщина», они хорошо понимали, что имеется в виду.

Будучи частью массового сознания, пародийная личность Леонида Андреева вышла за пределы пародии и стала общекультурным явлением. Пародийный образ писателя пережил породившую его эпоху и, будучи статичным и не подверженным развитию, превратился в один из стереотипов, мешающих непредвзятому восприятию личности и творчества писателя и осознанию его роли в литературе и культуре своего времени.

---

<sup>1</sup> Речь идет о постановках в Перми (2011 г., реж. Б. Мильграм) и в С.-Петербурге (2015-2016, реж. А. Лунин и Е. Озирная). Последняя, со сценическими «цитатами» из Мейерхольда, представляет пьесу как трагический гротеск.

<sup>2</sup> Тюпа В.И. За гранью классической художественности // Модерн. Модернизм. Модернизация... . С. 354.

## ЛИТЕРАТУРА

### Архивные источники

1. [«Улица спала и безмолвствовала в полуденный жар...»]. [1899]. // РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 4. Ед. хр. 1. Л. 63–65.
2. [На реке]. [1900]. // РО ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 1453.
3. Письма Л. Андреева Д. Айзману // РО ИРЛИ. Ф. 520. № 43.
4. Письма Л. Н. Андреева А. А. Олю. ИРЛИ. Р. I. Оп. 1. № 170.
5. Письмо Л. Андреева А. А. Измайлову // ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. Ед. хр. 10.
6. Письмо Л. Андреева А. А. Измайлову. Без даты <декабрь 1915 г.? > // ИРЛИ. Р.1. Оп. 1. № 128.
7. Письмо Л. Андреева Вл. И. Немировичу-Данченко // Музей МХАТ. Архив Н.-Д. № 3148/4.
8. Письмо Л. Андреева И. С. Шмелеву от 23 марта 1916 г. // ИРЛИ. Ф.9. Оп. 2. № 32. Л. 1–3.
9. Письмо Л. Андреева С. С. Голоушеву [Ваммельсуу]. 1914/1915. Зима [1914. Декабрь] // РАЛ. MS.606/F.24.i.
10. Письмо Л. Андреева Ф. Сологубу // ИРЛИ. Ф. 9. Оп. 3. Ед. хр. 20.
11. Письмо Ф. Сологуба Л. Андрееву // РГАЛИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 204. Л. 1–1 об.

### Список использованной литературы

#### Издания текстов Л. Андреева

12. «Да, Вы друг, истинный друг...»: Письма Леонида Андреева к Л. Н. Дмитриевой / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Л. Д. Затуловской // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – Вып. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2012. – С. 5–30.
13. Андреев Л. Дневник 1891–1892 гг. / Публ. Н. П. Генераловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 г. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. – С. 81–142.
14. Андреев Л. Лазарет имени Метерлинка // Утро России. – 1914. – 2 сент. (№ 208). – С. 2.
15. Андреев Л. Н. «Три сестры» // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худ. лит., 1996. – Т. 6. – С. 442–447.
16. Андреев Л. Н. S. O. S.: Дневник (1914-1919); Письма (1917-1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918-1919) / Вступ. ст., сост. и примеч. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. – М.; СПб.: ATHENEUM-ФЕНИКС, 1994. – 598 с.
17. Андреев Л. Н. Автобиографическая справка // Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 575–578.

18. Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подгот. текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), состав., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 296 с.
19. Андреев Л. Н. Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову: 1901–1911 гг. / Публ. и коммент. В. Я. Гречнева // Русская литература. – 1962. – № 3. – С. 193–201.
20. Андреев Л. Н. Письма М. П. Неведомскому // Искусство. – 1925. – № 2. – С. 265–271.
21. Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М.: Наука, 2007–2014. – Т. 1 (2007); Т. 5 (2012); Т. 6 (2013); Т. 13 (2014). (Издание продолжается). *Сокращение при цитировании: ПСС.*
22. Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1990–1996. *Сокращение при цитировании: СС.*
23. Андреев Л. Открытое письмо киевским рецензентам: гг. В. Чагову, Н. Николаеву и Биману // Биржевые ведомости. – 1913. – 25 нояб. (№ 13873). – Веч. вып. – С. 4.
24. Андреев Л. Письма А. А. Кипену / Публ., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. Н. Чувакова // De Visu. – М., 1994. – № 3 (4). – С. 8–22.
25. Андреев Л. Письмо брату от 8 марта 1906 г. / Публ. И. Андреевой-Рыжковой и А. Богданова // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 275–278.
26. Андреев Л. Царь // Весна: Орган независимых писателей и художников с постоянным отделом «Газета Шебуева». [1908]. – № 1. – С. 4.
27. Андреев Леонид. Письма / вступ. ст. и примеч. К. И. Чуковского // Русский современник. – Л.; М., 1924. – Кн. 4. – С. 122–164.
28. Два письма Леонида Андреева к В. И. Немировичу-Данченко // Театр и драматургия. – 1934. – № 3. – С. 4.
29. Джемс Линч [Андреев Л. Н.]. Автокомментарий к рассказу «Бездна» // Курьер. – 1902. – 27 янв. (№ 27). – С. 2.
30. Джемс Линч [Андреев Л. Н.]. Мелочи жизни // Свободные мысли. – 1908. – 4 февр. (№ 39). – С. 2.
31. Джемс Линч [Андреев Л. Н.]. Самая ужасная тирания – это тирания мелочей // Курьер. – 1902. – 5 мая (№ 123). – С. 2.
32. Джемс Линч. [Андреев Л. Н.]. Впечатления <15 ноября 1900 г.> (ПСС: 13; 423-425).
33. Из писем Л. Андреева – К. П. Пятницкому (1904–1906) / Публ. архива А. М. Горького. Вступ. ст., подготовка текста и коммент. В. Н. Чувакова // Вопросы литературы. – 1971. – № 8. – С. 160–184.
34. Из писем, автобиографий и интервью Андреева / публ. А. И. Наумовой // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / ред. И. С. Зильберштейн; вступ. ст. К. Д. Муратовой; публ. и примеч. Л. Н. Афонина, А. И. Наумовой и В. Н. Чувакова. – М.: Наука, 1965. – С. 486–556. – (Литературное наследство. – Т. 72).

35. Из письма Леонида Андреева // Дневники писателей. – № 1 (март). – С. 45–46.
36. Леонид Андреев и его «Стена»: (Новый материал о Леониде Андрееве) // Сообщил Александр Женевский // Звезда. – 1925. – № 2. – С. 257–258.
37. Леонид Андреев. Бездна: Со статьей Льва Толстого и полемической литературой. – Берлин: Изд. Иоганна Рэде, 1903. – 70 с.
38. Немовецкий [Андреев Л. Н.]. Письмо героя «Бездны»: Маленький фельетон // Курьер. – 1903. – 6 марта (№ 8). – С. 3.
39. Переписка Горького и Андреева (1899–1916) / Комментарии В. Н. Чувакова // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / ред. И. С. Зильберштейн; вступ. ст. К. Д. Муратовой; публ. и примеч. Л. Н. Афонина, А. И. Наумовой и В. Н. Чувакова. – М.: Наука, 1965. – С. 61–360. – (Литературное наследство. – Т. 72).
40. Переписка Л. Андреева и Е. Н. Чирикова / Вступ. Ст., подготовка текста и комментарии В. Н. Чувакова // Леонид Андреев: материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 32–86.
41. Письма Л. Андреева и И. Бунина // Вопросы литературы. – 1969. – № 7. – С. 162–175.
42. Письма Л. Андреева С. С. Голоушеву // Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева / Под ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой с предисловием В. И. Невского. – М.: Изд-во «Федерация», 1930. – С. 89–136.
43. Письма Л. Н. Андреева к А. А. Измайлову / Публ. В. Гречнева // Русская литература. – 1962. – № 3. – С. 193–201.
44. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому / Публ. и коммент. Н. Балатовой // Вопросы театра. – 1966. – С. 275–301.
45. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (1913–1917) // Уч. зап. Тартуского ун-та. – Вып. 266. – Тарту, 1971. – С. 231–312.
46. Рабочие тетради и записи Л. Н. Андреева: Вступ. ст., подгот. текста и комментарии Р. Д. Дэвиса и М. В. Козьменко // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – Вып. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2012. – С. 112–158.

**Источники (критика, мемуары, биографическая, библиографическая и справочная литература)**

47. [Б. п.]. // Вечер. – 1908. – 3 авг. (№ 62). – С. 3.
48. [Б. п.]. // Орловские губернские ведомости. – 1893. – 17 июля (№ 53). – С. 7.
49. [Б. п.]. // Орловский вестник. – 1891. – 20 марта (№ 76). – С. 1.
50. [Б. п.]. // Сегодня. – 1907. – 19 нояб. (№ 378). – С. 3.
51. [Б. п.]. // Сцена и жизнь. – 1908. – № 8. – С. 12.

52. [Б. п.]. «Проклятие зверя» // Одесское обозрение. – 1907. – 12 дек. (№ 11). – С. 2.
53. [Б. п.]. А. Куприн о современной литературе // Петербургская газета. – 1908. – 2 авг. (№ 210). – С. 2.
54. [Б. п.]. Еп. Гермоген и «Анфиса» // Раннее утро. – 1910. – 15 янв. (№ 11). – С. 5.
55. [Б. п.]. Жизнь Человека // Свободная молва. – 1908. – 28 янв. (№ 2). – С. 1.
56. [Б. п.]. К характеристике М. Горького и Л. Андреева // Асхабад. – 1903. – 31 янв. (№ 31). – С. 3.
57. [Б. п.]. Кое-что о современной беллетристике и «модных писателях» // Тамбовский край. – 1908. – 26 апр. (№ 287). – С. 2.
58. [Б. п.]. Л. Андреев о своих рассказах // Смоленский вестник. – 1902. – 5 дек. (№ 268). – С. 3.
59. [Б. п.]. Лекция П. С. Когана «Леонид Андреев и ужас жизни» 6 марта 1909 г. в Политехническом музее в Москве // Русское слово. – 1909. – 7 марта (№ 54). – С. 5.
60. [Б. п.]. Леонид Андреев // Сатирикон. – 1908. – № 1. – С. 12.
61. [Б. п.]. Леонид Андреев на суде психиатров // Биржевые ведомости. – 1903. – 20 февр. (№ 90). – Утр. вып. – С. 2.
62. [Б. п.]. Литература в 1902 году // Каспий. – 1903. – 1 янв. (№ 1). – С. 2.
63. [Б. п.]. Литературная летопись (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // Русское слово. – 1909. – 7 мая (№ 103). – С. 5.
64. [Б. п.]. Мелочи театральной жизни // Рампа и жизнь. – 1913. – 24 февр. (№ 8). – С. 12.
65. [Б. п.]. Новости граммофона. – 1907. – № 1. – С. 14.
66. [Б. п.]. Новости литературы // Приднепровский край. – 1907. – 27 сент. (№ 3192). – С. 5.
67. [Б. п.]. О Леониде Андрееве // Биржевые ведомости. – 1902. – 13 нояб. (№ 310). – С. 1.
68. [Б. п.]. Обзор печати // Новое обозрение. Тифлис. – 1903. – 21 февр. (№ 6316). – С. 3.
69. [Б. п.]. Отголоски и впечатления // Русские ведомости. – 1903. – 23 февр. (№ 53). – С. 4.
70. [Б. п.]. Официальные известия акционерного общества «Граммифон». – 1909. – № 7 (июнь). – С. 3.
71. [Б. п.]. По поводу постановки пьесы Андреева «Савва» в Берлине // Новости сезона. – 1909. – 25–26 сент. (№ 1818). – С. 7–8.
72. [Б. п.]. Половой вопрос // Казанский телеграф. – 1903. – 16 апр. (№ 3085). – С. 3.
73. [Б. п.]. Правнук Льва Толстого // Новости дня. – 1903. – 16 февр. (№ 7074). – С. 3.
74. [Б. п.]. Разные известия // В мире искусств. – 1908. – № 8–10. – С. 52.

75. [Б. п.]. Русская литература // Новое время. – 1914. – 1 янв. (№ 13580). – С. 6.
76. [Б. п.]. Язва современного общества: (По поводу рассказа Л. Андреева «В тумане») // Эскулап: Медико-гигиеническое обозрение: Прилож. к журн. «Петербургская жизнь». – 1903. – № 3 (27 февр.). – С. 20–22.
77. +++ А. Чехов, М. Горький и Л. Андреев // Ревельские известия. – 1903. – 21 февр. (№ 43). – С. 1.
78. Altalena [Жаботинский В. Е.]. Вскользь // Одесские новости. – 1903. – 2 мая (№ 5960). – С. 4.
79. Altalena [Жаботинский В. Е.]. Публика о Леониде Андрееве // Одесские новости. – 1903. – 2 марта (№ 5903). – С. 4.
80. Номинculus [Заславский Д. И.]. Штрихи // Киевские вести. – 1908. – 9 марта (№ 67). – С. 2.
81. Lolo [Мунштейн Л. Г.]. Пресс-папье // Рампа и жизнь. – 1914. – № 12. – С. 11–12.
82. Lolo. [Мунштейн Л. Г.]. Андреев Леонид: Рубрика «Словарь сценических деятелей» // Рампа. – 1908. – № 11. – С. 172.
83. Pierre Pierrot. Из альбома пародий. «Проклятие зверя» Леонида Андреева // Последние новости. – 1908. – 13 февр. (№ 26). – С. 3.
84. Wega [Голиков В. М.]. «Анфиса» (Трагедия): Маленький фельетон // Голос Москвы. – 1910. – 29 янв. (№ 23). – С. 2.
85. Whist [Трозинер Ф. Ф.]. «Проклятие зверя» // Петербургская газета. – 1908. – 5 марта (№ 63). – С. 2.
86. А. Б. [Богданович А. И.]. Критические заметки: Беглый взгляд на литературу за истекший год <...> // Мир божий. – 1903. – № 1 (янв.). – Кн. 2. – С. 1–14.
87. А. И. [Измайлов А. А.]. Леонид Андреев о своей повести // Биржевые ведомости. – 1908. – 6 нояб. (№ 10797). – Веч. вып. – С. 3.
88. А. И. [Измайлов А. А.]. Сын человеческий или Роковой граммофон: (Из книги пародий) // Русское слово. – 1909. – 10 мая (№ 105). – С. 3.
89. А. И. [Измайлов А. А.]. У Леонида Андреева // Русское слово. – 1909. – 16 сент. (№ 211). – С. 3.
90. А. Между прочим // Николаевская газета. – 1908. – 17 февр. (№ 625). – С. 2.
91. Абрамов Я. Два творчества // Приазовский край. – 1902. – 23 июля (№ 194). – С. 3.
92. Аврелий [Брюсов В. Я.]. «Жизнь Человека» в Художественном театре // Весы. – 1908. – № 1. – С. 143–146.
93. Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. – 1909. – Кн. 6 (июнь). – С. 753–765.
94. Адрианов С. Литературные итоги 1909 г. // Северные зори. – 1910. – № 4 (1 янв.). – Стб. 19–22.
95. Азгаров Е. Memento mori! // Крымский курьер. – 1903. – 30 марта (№ 83). – С. 2–3.

96. Азов Влад. [Ашкинази В. А.]. Жизнь русского человека: Представление в 5-ти неприятностях с прологом // Современное слово. – 1908. – 13 апр. (№ 184). – С. 2.
97. Айзман Д. Латинский квартал: Картины из жизни богемы в 4 д. – Пг.: Петроград журн. «Театр и искусство», 1916. – 40 с.
98. Айхенвальд Ю. IX альманах «Шиповника» // Слово. – 1909. – 20 мая (№ 801). – С. 2.
99. Айхенвальд Ю. Леонид Андреев // Силуэты русских писателей / Предисл. В. Крейда. – М.: Республика, 1994. – С. 400–418.
100. Ал. Возврат к «полу» // Обозрение театров. – 1909. – 7 окт. (№ 867). – С. 8.
101. Александров П. [Кречетов П. И.]. Максим Горький и Леонид Андреев: Их жизнь и произведения. – Рига: Типолит. В. П. Матвеева, 1903. – 59 с.
102. Александрович Ю. [Потеряхин А. Н.]. Александрович Ю. После Чехова. – М.: Общественная польза, 1908. – Т. 1. – 256 с.
103. Алексеевский А. П. Воспоминания о Горьком и Андрееве / Публ. и коммент. Л. Н. Афолина // Литературное наследство / Ред. И. С. Зильберштейн; вступ. ст. К. Д. Муратовой; публ. и примеч. Л. Н. Афолина, А. И. Наумовой и В. Н. Чувакова. – М.: Наука, 1965. – Т. 72: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. – С. 559–564.
104. Амфитеатров А. В. [Ответ на интервью]. // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10. – Кн. 1. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – С. 595–610.
105. Амфитеатров А. В. «Анатэма» // Амфитеатров А. В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10. – Кн. 1. – М., 2003. – С. 584–594.
106. Амфитеатров А. В. Леонид Андреев – графиня Толстая // Там же. – С. 564–583.
107. Амфитеатров А. В. Литературный Мейербер // Там же. – С. 513–530.
108. Амфитеатров А. В. Максим Горький // Там же. – С. 425–512.
109. Амфитеатров А. В. Некто в сером // Там же. – С. 530–563.
110. Амфитеатров А. В. Психопаты: Правда и вымысел. – М.: «Русская» типолит., 1893. – 184 с.
111. Амфитеатров А. Против течения. – СПб.: Прометей, 1908. – 252 с.
112. Ангаров Ю. Квисисана // Новые петербургские трущобы: Очерки столичной жизни. – СПб.: тип. И. Г. Трейлоба, [1909-1910]. – 96 с.
113. Андреев В. Детство. – М.: Советский писатель, 1963. – 291 с.
114. Андреев Ник. Бунин о Л. Андрееве // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1978. Кн. 131. – С. 210–213.
115. Андреева В. Дом на Черной речке // Леонид Андреев. Далекое. Близкое: Сборник / вступ. ст., подгот. текста, сост. и коммент. И. Г. Андреевой. – М.: «Минувшее», 2011. – 480 с.

116. Анненский И. Ф. Книги отражений // Анненский И. Ф. Избранные произведения. – Л.: Худож. лит., 1988. – С. 374–667.
117. Анненский И. Ф. Театр Леонида Андреева // Анненский И. Ф. Избранное. – М.: «Правда», 1987. – С. 455–464.
118. Антид Ото [Троцкий Л. Д.]. Письма постороннего человека: Об Артуре Шницлере // Восточное обозрение. – 1902. – 18 мая (№ 114). – С. 2.
119. Арабажин К. Анатэма Л. Н. Андреева // Современная неделя. – 1909. – 19 дек. (№ 1). – С. 17.
120. Арабажин К. И. Леонид Андреев: Итоги творчества: Литературно-критический этюд. – СПб.: типогр. т-ва «Общественная польза», 1910. – 279 с.
121. Ардов Т. Рабы // Свободная молва. – 1908. – 21 янв. (№ 1). – С. 3.
122. Арнольд В. О Леониде Андрееве // Столичное утро. – 1907. – 12 июня (№ 11). – С. 2.
123. Арцыбашев М. П. О порнографии // Обозрение театров. – 1909. – 28 окт. (№ 888). – С. 11.
124. Бальмонт К. Д. Гений открытия (Эдгар По. 1809 – 1849) // По Э. А. Собр. соч.: В 4 т. – Т.1. Поэзия / пер. с англ. / сост., коммент. С. И. Бэлзы. – М.: Пресса, 1993. – С. 7–74.
125. Барсег. Признаки времени: Современный эротоман // Баку. – 1908. – 17 мая (№ 72). – С. 3.
126. Бартенева Е. «В тумане» (Голоса из публики) // Новости. – СПб. – 1903. – № 51 (20 февр.). – С. 2.
127. Басаргин А. [Введенский А. И.]. Критические заметки: Норвежский и русский писатели: (Литературная антитеза) // Московские ведомости. – 1904. – 2 окт. (№ 272). – С. 3–4.
128. Басаргин А. [Введенский А. И.]. Критические заметки: Талант особого рода. Леонид Андреев и его критик-панегирист из «Мира божьего» // Московские ведомости. – 1903. – 10 мая (№ 127). – С. 3–4.
129. Беклемишева В. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева / Под ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой с предисловием В. И. Невского. – М.: Изд-во «Федерация», 1930. – С. 195–276.
130. Белинский В. Г. Петербург и Москва // Петербург в русском очерке XIX века / Сост., автор предисл. и коммент. М. В. Отрадин. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1984. – С. 81–106.
131. Белый А. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого / 2-е доп. изд. – Берлин, Пб., М.: З. И. Гржебин, 1922. – С. 175–192.
132. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии // Андрей Белый. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга

- статей / общ. ред., посл. и коммент. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. – С. 478–490.
133. Белый А. Второй том // Там же. – С. 363–365.
134. Белый А. Город // Там же. – С. 268–271.
135. Белый А. Ибсен и Достоевский // Там же. – С. 74–81.
136. Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Там же. – С. 126–162.
137. Белый А. Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн.1 // Перевал. – 1907. – № 5. – С. 51.
138. Белый А. Мюнхен // Андрей Белый. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., посл. и коммент. Л. А. Сугай; Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. – С. 275–280.
139. Белый А. Пророк безличия // Там же. – С. 10–19.
140. Белый А. Смерть или возрождение? // Там же. – С. 365–370.
141. Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – 680 с.
142. Бессонов Мих. Заметки о современной журналистике: Беллетристы последней формации гг. Леонид Андреев и Скиталец // Волянь. – 1902. – 27 апр. (№ 93). – С. 2.
143. Битнер В. Леонид Андреев. Рассказы // Научное обозрение. – 1901. – № 12 (дек.). – С. 321–325.
144. Блок А. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого / 2-е доп. изд. – Берлин, Пб., М.: З. И. Гржебин, 1922. – С. 93–103.
145. Блок А. А. «Пробуждение весны» // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. – М.–Л., 1962. – Т. 5. – С. 194–196.
146. Блок А. А. Артур Шницлер // Там же. – С. 621–622.
147. Блок А. А. Безвременье // Там же. – С. 66–82.
148. Блок А. А. Краски и слова // Там же. – С. 19–24.
149. Блок А. А. Литературные итоги 1907 года // Там же. – С. 209–232.
150. Блок А. А. О драме // Там же. – С. 164–193.
151. Блок А. А. Три вопроса // Там же. – С. 235–236.
152. Богомолец Ан. К характеристике новых течений в области русской мысли: М. Горький и его «На дне»; «Мысль» Л. Андреева. Два критических очерка. – Одесса: Тип. Южнорусского Об-ва печатного дела, 1903. – 54 с.
153. Боривой [Якушев В. П.]. Литературные очерки: жестокая мудрость // Голос правды. – 1908. – 16 окт. (№ 921). – С. 2.
154. Борисов С. «Он» и мы: (Л. Андреев. Полное собрание сочинений) // Новая жизнь. – 1913. – № 3 (дек.). – С. 156–168.
155. Боцяновский Вл. В погоне за смыслом жизни // Вестник всемирной истории. – 1900. – № 8. – С. 161–179.

156. Боцяновский Вл. Великий инквизитор Андреева // Новая Русь. – 1908. – 29 окт. (№ 75). – С. 2.
157. Боцяновский Вл. Леонид Андреев и мировая гармония // Б-ка «Театра и искусства». – 1910. – Т. X (31 окт.). – С. 36–72.
158. Бразоль Б. Л. Максим Горький // Бразоль Б. Л. Критические грани. Критические грани. – СПб.: Типогр. «Родник», 1910. – С. 151–160.
159. Брусиловский А. Несколько итогов: (Литературные впечатления) // Одесские новости. – 1903. – 7 окт. (№ 6103). – С. 1.
160. Брусянин В. В. Леонид Андреев: Жизнь и творчество. – М.: Кн-во К. Ф. Некрасова, 1912. – 126 с.
161. Будкевич Л. У окна жизни (Критические письма) // Русская Ривьера. – 1909. – 20 авг. (№ 185). – С. 2–3.
162. Бунин И. А. Из записей // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Худ. лит., 1967. – Т. 9. – 270–298.
163. Буренин В. Калоши на головах // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4. – Пг.: тип. А. С. Суворина, 1916. – С. 321–343.
164. Буренин В. П. Анафема: Леонидо-андреевская бедлама в одной картине // Собр. соч. – Т. 5. – Пг., 1917. С. 171–176.
165. Буренин В. П. Г. Леонид Андреев и гусь: басня // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4. – Пг.: Новое время, 1916. – С. 150–152.
166. Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. – 1890. – 7 дек. (№ 5308). – С. 2.
167. Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. – 1903. – 31 янв. (№ 9666). – С. 2.
168. Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. – 1905. – 8 апр. (№ 10450). – С. 4.
169. Буренин В. П. Критические очерки // Новое время. – 1907. – 24 авг. (№ 11296). – С. 3.
170. Буренин В. П. Критические очерки. Разговоры с разочарованным: Разговор четвертый // Новое время. – 1902. – 25 янв. (№ 9304). – С. 2.
171. Буренин В. П. Критические очерки: Разговор // Новое время. – 1908. – 8 февр. (№ 11462). – С. 4.
172. Буренин В. П. Леонид Андреев и блуза // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4. – Пг.: Новое время, 1916. – С. 224–225.
173. Буренин В. П. Леонид Андреев и Лев // Там же. – С. 237–238.
174. Буренин В. П. Литературное чтение в обществе «Бедлам-модерн» // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 5. – Пг.: Новое время, 1917. – С. 134–152.
175. Буренин В. П. Маленькая ошибка г. Леонида Андреева // Новое время. – 1914. – 17 янв. (№ 13596). – С. 5.
176. Буренин В. П. Морда и любовь: Модерн-бедлама в 3-х бездействиях // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 5. – Пг.: Новое время, 1917. – С. 153–170.

177. Буренин В. П. Писатель Оглуpeeв: Пьяно-драма // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4. – Пг.: Новое время, 1916. – С. 153–160.
178. Буренин В. П. Пю, Хрю и Кю: драматический шедевр самого нового стиля и самого последнего фасона. В одном бездействии, но с куплетами, с героями и, главное, со скандалом // Буренин В. П. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 5. – Пг.: Новое время, 1917. – С. 177–190.
179. Бурлюк Д., Крученых Александр, Маяковский В., Хлебников Виктор. Пощечина общественному вкусу // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия. – М.: Высш. шк., 1988. – С. 102–103.
180. Бэн [Назаревский Б. В.]. Сумерки русской литературы. Максим Горький. Леонид Андреев. Чириков. Юшкевич: Очерки. – М.: т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1912. – 103 с.
181. Бэн. [Назаревский Б. В.]. На рынке литературы // Московские ведомости. – 1909. – 2 июня (№ 124). – С. 2.
182. В. Владимиров. [Жаботинский В. Е.]. Вопросы общественной жизни. – 1902. – Вып. IX. – Стб. 281–286.
183. В. И. «Дни нашей жизни» // Виленский листок. – 1908. – 3 дек. (№ 1644). – С. 3.
184. Вейнингер О. Пол и характер: Теоретическое исследование. – СПб.: Посев, 1908. – 484 с.
185. Венский Е. «Мое копыто»: Книга великого пасквиля. – СПб.: Кн-во «Пантеон русских классиков», 1911. – 160 с.
186. Вересаев В. В. Воспоминания о Л. Андрееве // Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева / Под ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой с предисловием В. И. Невского. – М.: Изд-во «Федерация», 1930. – С. 145–176.
187. Веталис [Гольцев В. А.]. Со стороны. Письма из деревни // Русская мысль. – 1902. – Май. – Отд. 2. – С. 179–184.
188. Ветринский Ч. [Чешихин В. Е.]. Заметка о текущей литературе // Самарская газета. – 1903. – 10 янв. (№ 7). – С. 2.
189. В-ий П. [Вишневский П. И.]. Журнальное обозрение // Волгарь. – 1908. – 18 окт. (№ 256). – С. 1–2.
190. Вилли. [Турок В. Е.]. Календарь читателя // Биржевые ведомости. – 1908. – 28 февр. (№ 10377). – Веч. вып. – С. 5.
191. Вилли. [Турок В. Е.]. Мои критики: Исповедь современной знаменитости // Биржевые ведомости. – 1908. – 3 февр. (№ 29). – С. 3.
192. Витвицкая Б. Театр Незлобина // Театр и искусство. – 1917. – № 41. – С. 709–710.
193. Войтоловский Л. Итоги русского модернизма // Литературный распад: Критический сборник. – Вып. 1. – СПб.: Зерно, 1908. – С. 173–195.

194. Войтоловский М. Журнальное обозрение. «Современный мир», II. «Образование», II // Киевская мысль. – 1908. – 13 марта (№ 73). – С. 3.
195. Волжский [Глинка А. С.] Литературные заметки. О рассказах Зайцева, Л. Андреева и М. Арцыбашева // Вопросы жизни. – 1905. – № 1. – С. 272–291.
196. Волконский М. Н. В защиту Екатерины Ивановны // Театр и искусство. – 1913. – № 18. – С. 402–405.
197. Волошин М. А. Бёклин († 3 января 1901 г.) // Русский Туркестан. – 1901. – 31 янв. (№ 14). – С. 2.
198. Волошин М. А. Елеазар, рассказ Леонида Андреева: («Золотое руно») // Волошин М. А. Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов и др. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. – С. 450–456. – (Литературные памятники).
199. Волошин М. А. Константин Богаевский // Там же. – С. 312–324.
200. Волошин М. А. Леонид Андреев и Федор Сологуб: Альманах «Шиповника», кн. III. «Тьма», рассказ Л. Андреева. «Навыи чары», роман Ф. Сологуба, часть I // Там же. – С. 443–449.
201. Волошин М. А. Некто в сером: «Жизнь Человека» Леонида Андреева. (Альманах «Шиповник»), «Иуда Искариот и др.» Его же. (Сборник «Знания», кн. XVI) // Там же. – С. 457–463.
202. Волошин М. Листки из записной книжки // Русский Туркестан. 1901. – 6 февр. (№ 20). – С. 1–2.
203. Волошин М. Магия творчества: О реализме русской литературы // Весы. – 1904. – № 11. – С. 1–5.
204. Волошин М. О Репине. – Харьков: Золотые страницы, 2010. – 100 с.
205. Волошин М. Поль Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом // Русь. – 1907. – 22 дек. (№ 343). – С. 3.
206. В-ъ Вл. Молодая литература // Пермские губернские ведомости. – 1909. – 28 авг. (№ 185). – С. 3–4.
207. Галант И. Б. Психопатологический образ Леонида Андреева // Клинический архив гениальности и одаренности. – Екатеринбург, 1927. – Вып. 2. – Т. III. – С. 147–165.
208. Галант И. Б. Эвроэндокринология великих русских писателей: Леонид Андреев // Клинический архив гениальности и одаренности. – Екатеринбург, 1927. – Вып. 3. – Т. III. – С. 223–238.
209. Гарольд. Литературно-художественный альманах: Любовь у современных писателей. Леонид Андреев // Киевская мысль. – 1908. – 6 апр. (№ 97). – С. 3.
210. Гельрот М. Ницше и Горький (Элементы ницшеанства в творчестве Горького) // Русское богатство. – 1903. – № 5. – С. 24–68.
211. Германов В. Вечное в художественной литературе наших дней: 2. Пред дверьми // Христианская мысль. – 1916. – Март. – С. 12–149.

212. Герцен А. И. Москва и Петербург // Петербург в русском очерке XIX века / Сост., автор предисл. и коммент. М. В. Отрадин. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1984. – С. 51–58.
213. Гершензон М. Федор Сологуб. Истлевающие личины. Книга рассказов. К<н. изд>во «Гриф». Москва. 1907 // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. Ан. Чеботаревской. – СПб.: «Навыи чары», 2002. С. 173–183.
214. Гиппиус З. Н. Заметки о современной русской литературе // *Mercure de France*. – 1908. – 1 янв. (№ 253). – С. 74–75.
215. Гиппиус З. Н. Слезинка Передонова: (То, чего не знает Ф. Сологуб) // О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / Сост. Ан. Чеботаревская. – СПб., 2002. – С. 11–121.
216. Гиршгорн В. Леонид Андреев и Кнут Гамсун (Две лекции) // – Тифлисский листок. – 1909. – 20 янв. (№ 15). – С. 2–3.
217. Глаголь С. Анфиса // Утро России. – 1910. – 27 янв. (№ 91). – С. 6.
218. Гном. «Жизнь Человека» Леонида Андреева // Новое обозрение. – 1907. – 1 апр. (№ 210). – С. 3.
219. Голиков С. Между Саломеей и кокоткой // Вестник знания. – 1913. – № 4. – С. 408–419.
220. Голов И. [Садовской Б. А.]. Розы без шипов (Альманахи т-ва «Шиповник» IX и X) // Весы. – 1909. – № 9 (сент.). – С. 94–97.
221. Горнфельд А. «Мои записки» Леонида Андреева // Русское богатство. – 1909. – Кн. 1. – Отд. 2. – С. 96–120.
222. Горнфельд А. Г. «Эротическая беллетристика» // Горнфельд А. Г. Книги и люди: Литературные беседы. – СПб.: Жизнь, 1908. – С. 22–31.
223. Горнфельд А. «Мои записки» Леонида Андреева // Русское богатство. – 1909. – Кн. 1. – Отд. 2. – С. 96–120.
224. Горький М. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого / 2-е доп. изд. Берлин, Пб., М.: З. И. Гржебин, 1922. – С. 5–71.
225. Горький М. «Сашка Жегулев»: Предисловие Горького к роману / пуб. А. И. Наумовой // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / ред. И. С. Зильберштейн; вступ. ст. К. Д. Муратовой; публ. и примеч. Л. Н. Афолина, А. И. Наумовой и В. Н. Чувакова. – М.: Наука, 1965. – С. 400–406. – (Литературное наследство. – Т. 72).
226. Горький М. О футуризме // Журнал журналов. – 1915. – № 1. – Апр. – С. 4.
227. Горький М. Фома Гордеев // Горький М. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 4. – М.: Советская Россия, 1988.
228. Граф Бенгальский. Некто в черном // Свободная молва. – 1908. – 3 марта (№ 7). – С. 2.
229. Гриневич. Без веры: (Из современных настроений) // Волжское слово. – 1908. – 9 июля (№ 146). – С. 2.

230. Гуревич Л. Две новые постановки Художественного театра: «Жизнь человека» // Слово. – 1908. – 30 апр. (№ 444). – С. 2.
231. Гуревич Л. Оторванные души: (Леонид Андреев и Федор Сологуб в седьмом альманахе «Шиповника») // Правда жизни. – 1908. – 8 дек. (№ 2). – С. 3.
232. Давыдов С. Жизнь одинокой души (О Станиславе Пшибышевском). – М.: тип. «Рекорд», 1911. – 45 с.
233. Дарвин Ч. Автобиография. – СПб.: Изд. д-ра философии М. Филиппова, 1896. – 60 с.
234. Дарвин Ч. Р. Автобиография // Иллюстрированное собр. соч. Чарлза Дарвина: В 8 т. / Пер., предисл. и ред. проф. К. А. Тимирязева. – М.: Изд-е Ю. Лепковского, 1907. – Т. 1. – С. 1–44.
235. Девор Д. А. Наши Шекспир и Гете: (Из записной книжки читателя): Литературный памфлет. – СПб.: Владимирская типолит., 1908. – 138 с.
236. Делич В. Творчество ужаса: Леонид Андреев. «Рассказ о семи повешенных») // Астраханский листок. – 1908. – 1 авг. (№ 167). – С. 3.
237. Демен Вл. Культура // Новое обозрение. – 1907. – № 210 (1 апр.). – С. 6.
238. Денисюк Н. Ф. Смута общественной совести: По поводу произведений Леонида Андреева, полемики нашей печати и рассказа «Бездна». – М.: т-во типолит. В. Чичерин, 1904. – 112 с.
239. Державин Н. Дни нашей жизни. Пьеса в четырех действиях Л. Андреева. СПб., 29 дек. 1908 // Тифлисский листок. – 1909. – 9 янв. (№ 6). – С. 2.
240. Дерман А. Литературные заметки (VI альманах «Шиповника») // Южные ведомости. – 1908. – 18 окт. (№ 237). – С. 2–3.
241. Джонсон И. [Иванов И. В.]. «Проклятие зверя» // Киевские вести. – 1908. – 25 февр. (№ 54). – С. 2.
242. Диш А. Старое и новое: («Мысль», расск. Л. Андреева, «Мир божий», 7 кн., 1902) // Харьковский листок. – 1902. – 12 авг. (№ 818). – С. 2–3.
243. Дмитриев М. Призраки и туманы // Николаевская газета. – 1908. – 23 февр. (№ 630). – С. 2–4.
244. Доброхотов А. П. Карьера Леонида Андреева (Этюд о популярности, арлекинах и толпе). – М.: печ. А. И. Снегиревой, 1909. – 32 с.
245. Доброхотов Анатолий. Талант Леонида Андреева: (Письмо в редакцию) // Харьковский листок. – 1902. – 30 авг. (№ 835). – С. 3–4.
246. Добужинский М. В. Воспоминания / изд. подгот. Г. И. Чугунов. – М.: Наука, 1987. – 477 с. – (Литературные памятники).
247. Доль. Тоже Анфиса: Драматическая безделушка в 4 недоумениях по Л. Андрееву // Трудовая копейка. – Николаев, 1909. – 28 нояб. (№ 199). – С. 2; 29 нояб. (№ 200). – С. 3.

248. Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. «Анатэма»: По отзывам петербургских газет: Фельетон // Утро России. – 1909. – 5 дек. (№ 50). – С. 2–3.
249. Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. Л. Леонид Андреев у Толстого // Кабаре. – 1910. – Вып. 2. – С. 31–32.
250. Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. Проклятие зверя: (По Леониду Андрееву) // Речь. – 1908. – 19 февр. (№ 42). – С. 2.
251. Д'Ор О. Л. [Оршер И. Л.]. Смерть Человека: Сочинение Леонида Андреева и мое // Современное слово. – 1908. – 5 апр. (№ 177). – С. 2.
252. Д'Ор О. Л. [Оршер О. Л.]. «Великан» (По Андрееву) // Свободные мысли. – 1908. – 14 янв. (№ 1186). – С. 3.
253. Дубровский М. У Леонида Андреева: От нашего корреспондента; Новый роман Андреева; Андреев о порнографии; О Горьком // Московская газета. – 1911. – 5 окт. (№ 124). – С. 2.
254. Думик Р. Литература и вырождение: Критика теории М. Нордау. Международная библиотека. – № 10. – Одесса: Г. Бейленсон и И. Юровский, 1894. – 31 с.
255. Е. Я. [Янтарев Е. Я. – ?]. У Ф. Сологуба // Утро России. – 1909. – 18. нояб. – № 36–3. – С. 5.
256. Евреинов Н. Леонид Андреев и проблема театральности в жизни // Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова и В. Максимова. – М.; СПб.: Летний сад, 2002. – С. 409–418.
257. Евреинов Н. Н. Ропс: Критический очерк. М.: Н. И. Бутковская, 1910. – 61 с. – («Современное искусство»).
258. Жаботинский В. Е. Полн. собр. соч.: В 9 т. / Сост. и общ. ред. Ф. Дектор. – Минск: МЕТ, 2008–2012.
259. Жаков К. Ф. Леонид Андреев и его произведения: (Опыт философской критики) // Андреев Л. Н. Рассказ о семи повешенных. СПб., 1909. – № 3. – С. III–XXXIV. – (Приложение к журналу «Ясная Поляна»).
260. Жаков К. Ф. Мирская грусть и пессимизм нашего времени // В Киев! Что делали, видели и слышали в Киеве подписчицы и подписчики «Вестника знания», съехавшиеся на праздник своего единения (11 – 19 июня 1911 г.). Статьи и лекции В. В. Битнера, М. В. Довнар-Запольского, К. Ф. Жакова, Н. В. Полонской и участников съезда, подписчиков «Вестника знания». – СПб.: Вестник знания, 1911. – С. 109–120.
261. Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]. Жизнь Дурака-модерн: Траги-пародийное представление в стиле «нуво» // Новое время. – 1907. – 14 сент. (№ 11317). – С. 4; 12 окт. (№ 11345). – С. 4.
262. Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]. Стенька Кистень или гимназист-разбойник. Лубочно-красный роман в 2-х частях // Новое время. – 1912. – 27 янв. (№ 12887). – С. 5; 3 февр. (№ 12894). – С. 5.

263. Жасминов Алексис, граф [Буренин В. П.]. Царь Бедлам: Символическая глупо-драма // Новое время. – 1908. – 14 марта. (№ 11496). – С. 4; 28 марта (№ 115100). – С. 4.
264. З. В. [Венгерова З. А.]. Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». Кн. 1. СПб. 1907 // Вестник Европы. – 1907. – Кн. 5. – С. 371–376.
265. Зайцев Б. [О Леониде Андрееве]. // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого / 2-е доп. изд. – Берлин, Пб., М.: З. И. Гржебин, 1922. – С. 125–146.
266. Закржевский А. Подполье: Психологические параллели, Достоевский, Л. Андреев, Ф. Сологуб, Л. Шестов, А. Ремизов, М. Пантюхов. – Киев: Искусство и печатное слово, 1911. – 108 с.
267. Ибсен Г. Женщина с моря // Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 4. – М.: Искусство, 1958. – С. 5–98.
268. Ибсен Г. Маленький Эйольф // Там же. – С. 277–342.
269. И-в Н. «Тьма»: Рассказ Л. Андреева // Тульская молва. – 1907. – 8 дек. (№ 59). – С. 2.
270. Иванов В. Новая повесть о богоборстве: (Новая повесть Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского») // Весы. – 1904. – № 5. – С. 45–47.
271. Иванов Вяч. О «красном смехе» и «правом безумии» // Весы. – 1905. – № 3. – С. 43–47.
272. Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Родное и вселенское / Сост., вступит. ст. и примеч. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 37–50.
273. Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов / Подг. текста, прим., ист.-лит. ком.м. и иссл. Роберта Бёрда. – М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. – 206 с.
274. Иванов И. И. Г-н Леонид Андреев как художник-психопатолог // Вопросы нервно-психиатрической медицины. – Киев, 1905. – Январь–март. – Т. X. – Вып. 1. – С. 72–103.
275. Иванов П. Врагам Леонида Андреева: Психологический этюд. – М.: В. Н. Егоров, 1904. – 48 с.
276. Иванов-Разумник Р. В. О смысле жизни. Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов. – СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1908. – 312 с.
277. Иванов-Разумник Р. Федор Сологуб // О Федоре Сологубе: Критика: Статьи и заметки / сост. А. Чеботаревской. – СПб.: «Навы чары», 2002. – С. 7–51.
278. Иванов-Разумник Р. В. Талантливое сочинительство: (По поводу «Моих записок» Л. Андреева) // Русские ведомости. – 1908. – 29 окт. (№ 251). – С. 2.

279. Измайлов А. «Сын человеческий». (Новый рассказ Леонида Андреева) // Биржевые ведомости. – 1909. – 9 мая (№ 11096). – Утр. вып. – С. 6.
280. Измайлов А. А. Кривое зеркало: Пародии и шаржи. – СПб.: Изд-е журнала «Театр и искусство», 1908. – 182 с.
281. Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры: Книга о новых веяниях в литературе. – М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1910. – 251 с.
282. Измайлов А. Литературные беседы. Клиническая литература. – «Проклятие зверя» Леонида Андреева // Русское слово. – 1908. – 17 февр. (№ 40). – С. 3.
283. Измайлов А. Литературный календарь // Биржевые ведомости. – 1906. – 9 июня (№ 9332). – Утр. вып. – С. 5.
284. Измайлов А. Литературный Олимп: Характеристики, встречи, портреты, автографы. – М.: Тип. т-ва И Д. Сытина, 1911. – 472 с.
285. Измайлов А. Проклятие зверя: Шарж // Биржевые ведомости. – 1908. – 17 февр. (№ 1035). – Утр. вып. – С. 2–3.
286. Измайлов А. Художественный ребус: (Новая повесть Л. Андреева «Мои записки») // Русское слово. – 1908. – 23 окт. (№ 246). – С. 2.
287. Инбер Н. В литературном тумане // Одесские новости. – 1909. – 6 янв. (№ 7709). – С. 3.
288. Инд А. О пьесе Леонида Андреева «Дни нашей жизни»: К сегодняшнему спектаклю // Новороссийский край. – 1908. – 3 дек. (№ 255). – С. 3.
289. Ис-ев С. Публика о Леониде Андрееве // Киевские вести. – 1908. – 14 дек. (№ 332). – С. 3.
290. И-тов И. [Игнатов И.]. Литературные отголоски: «Проклятие зверя» Л. Андреева (сборник «Земля») // Русские ведомости. – 1908. – 5 февр. (№ 29). – С. 3.
291. И-тов И. [Игнатов И.]. Литературные отголоски: <...> «Мои записки» Леонида Андреева // Русские ведомости. – 1908. – 10 окт. (№ 235). – С. 2.
292. Кадмин Н. [Абрамович Н. Я.]. Литературные заметки // Образование. – 1908. – № 5. – Отд. 3. – С. 52–56.
293. Каменский В. Путь энтузиаста. – М.: Федерация, 1931 (Л.: тип. им. Евг. Соколовой), 1931. – 268 с.
294. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 107 с.
295. Капитан Буянов [Десянов А. И.]. Листки из «Альбома свистунов» // Петербургский листок. – 1903. – 19 янв. (№ 18). – С. 2.
296. Кин. Дни нашей жизни // Тульская молва. – 1908. – 2 дек. (№ 351). – С. 2.
297. Кипен А. Воспоминания // Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева / Под ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой с

- предисловием В. И. Невского. – М.: Изд-во «Федерация», 1930. – С. 177–194.
298. Клич: День печати: Сб. на помощь жертвам войны / Под ред. И. А. Бунина, В. В. Вересаева, Н. Д. Телешова. – М.: Т-во скоропечатни А. А. Левенсон, 1915. – 240 с.
299. Коган П. Леонид Андреев // Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. – Т. 3: Современники. – Вып. 2. – М.: Заря, 1919. – С. 3–59.
300. Кодак. У Леонида Андреева: (В скиту на Черной речке) // Биржевые ведомости. – 1908. – 12 нояб. (№ 10806). – Утр. вып. – С. 2; 14 нояб. (№ 10810). – Утр. вып. – С. 2.
301. Колтоновская Е. А. Общая характеристика эпохи (От Чехова до революции) // Грачева А. М. Диалоги Януса: Беллетристика и классика в русской литературе начала XX века: Портреты. Этюды. Разыскания: Монография. – СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2011. – С. 150–173.
302. Колтоновская Е. Новая жизнь. Критические статьи. – СПб.: Общественная польза, 1910. – 239 с.
303. Колтоновская Е. Проблема пола и ее освещение у нео-реалистов: (Ведекинд и Арцыбашев) // Образование. – 1908. – № 1. – Ч. 2. – С. 114–130.
304. Коробка Н. Второй «Сборник» т-ва «Знание» // Вестник и библиотека самообразования. – 1904. – № 42 (окт.). – Стб. 1554–1557.
305. Короленко В. Г. Воспоминания. Статьи. Письма / сост., вступ. ст. и примеч. В. П. Волков. – М.: Сов. Россия, 1988. – 416 с.
306. Корсаков М. Открытое письмо проф. Н. Ф. Сумцову // Харьковские губ. ведомости. – 1903. – 13 февр. (№ 42). – С. 2.
307. Крайний А. [Гиппиус З. Н.]. Что пишут. Мистика Л. Андреева // Русская мысль. – 1912. – № 1. – С. 25–31.
308. Крайний Антон (Гиппиус З. Н.). Репа: Литературно-художественные альманахи к-ва «Шиповник», книга третья. СПб.; – «Земля». Сборник 1-й, Московское к-во. – «Факелы», книга третья. СПб.; – «Новое слово». Товарищеские сборники, книга вторая. Москва // Весы. – 1908. – № 2. – С. 73–76.
309. Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]. Литературный дневник (1899–1907). – СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1908. – 453 с.
310. Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]. О «Шиповнике» // Весы. – 1907. – № 5. – С. 53–61.
311. Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]. О «Шиповнике». I. Человек и болото. Литературно-художественные Альманахи издательства «Шиповник». Книга первая. СПб., 1907 // Весы. – 1907. – № 5. – С. 53–58.
312. Крайний Антон [Гиппиус З. Н.]. Разочарования и предчувствия (1910 год) // Русская мысль. – 1910. – Кн. 12. – Отд. 2. – С. 175–184.

313. Кранихфельд Вл. Пореформенное крестьянство в беллетристике // Великая реформа: 19 февр. 1861-1911: Рус. о-во и крестьян. вопрос в прошлом и настоящем / Ред. А. К. Дживелегова, С. П. Мельгунова, В. И. Пичета. – М.: изд-е т-ва И. Д. Сытина, 1911. – Т. 6. – С. 303–343.
314. Кронеберг Николай. «В тумане»: (Голоса из публики) // Новости. – СПб, 1903. – 14 февр. (№ 45). – С. 2.
315. Кубе О. Кошмары жизни. Критически-психологический очерк о Л. Андрееве, Пшибышевском и др. совр. писателях. – СПб.: тип. А. С. Суворина, 1909. – 76 с.
316. Кьеркегор С. Понятие страха // Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – С. 113–248.
317. Л. И. Н. Апология «голового» человека (по поводу «Проклятия зверя» Л. Андреева // Одесское обозрение. – 1908. – 19 марта (№ 91). – С. 2.
318. Лазарев М. Задачи и значение русско-еврейской беллетристики // Восход. – 1885. – Кн. 5. – С. 28–42; Кн. 6. – С. 24–42.
319. Леонов Л. М. Венок А.М. Горькому // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10: Публицистика. Фрагменты из романа. – М.: Худож. лит., 1984. – С. 511–527.
320. Литературный архив; Мат. по истории литературы и общественного движения / Под ред. К. Д. Муратовой. – М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1960. – Вып. 5.
321. Лондон Джек. Собр. соч.: в 9 т.: С предисловием Леонида Андреева / Перевод с англ. под ред. А. Н. Кудрявцевой. – СПб.: Кн-во «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1912.
322. Лоуренс Д. Г. Порнография и непристойность // Лоуренс Д. Г. Любовник леди Чаттерлей: Роман; Порнография и непристойности: Эссе. – М.: МП «Ритм», 1992. – С. 278–288.
323. Луначарский А. В. О художниках вообще и некоторых художниках в частности // Русская мысль. – 1903. – № 2. – С. 43–46.
324. Луначарский А. В. Тьма // Литературный распад: Критический сборник. – Вып. 1. – СПб.: Зерно, 1908. – С. 153–178.
325. Львов В. [Львов-Рогачевский В. Л.]. Из жизни и литературы. Сатиры и нимфы: (Литература за прошлый год) // Образование. – 1908. – № 1. – Ч. 2. – С. 44–81.
326. Львов В. [Львов-Рогачевский В. Л.]. Мертвое царство: Рассказы Леонида Андреева // Образование. – 1904. – № 11. – Отд. 2. – С. 73–130.
327. Львов-Рогачевский В. Две правды: Книга о Леониде Андрееве. – СПб.: «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1914. – 232 с.
328. Львов-Рогачевский В. На пути в Эммаус // Образование. – 1907. – № 11. – С. 38–86.
329. Львов-Рогачевский В. Русско-еврейская литература. – М.: Гос. изд. Моск. отд-ние, 1922. – 162 с.

330. М. Г. [Гершензон М. О.]. Литературное обозрение. III. Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». Кн. III. С.-Петербург. 1908. 305 с. // Вестник Европы. – 1908. – Кн. 1 (январь). – С. 374–376.
331. М. Горький: Материалы и исследования / под ред. В. А. Десницкого. Вып 1. – Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1934.
332. М. З. Литература и война: (Беседа с Леонидом Андреевым) // Утро России. – 1915. – 21 окт. (№ 289). – С. 5.
333. М. З. Литература и жизнь: (Беседа с Федором Сологубом) // Утро России. – 1915. – 8 нояб. (№ 307). – С. 6.
334. М. К. [Кауфман М. С.] (сост.). Афоризмы, парадоксы и избранные мысли русских писателей.– Вып. 5: Леонид Андреев. – М.: Тип-я. лит. А. В. Васильева и К°, 1903. – 47 с.
335. М. Л. Литературные заметки // Русская правда. – 1908. – 5 марта. (№ 378). – С. 2.
336. М. Новый рассказ Л. Андреева // Клуб. – М., 1907. – 11 дек. (№ 1). – С. 3.
337. М. Ш. На современные темы // Нижегородский листок. – 1904. – 15 июля (№ 192). – С. 2.
338. Маковицкий Д. П. У Толстого: 1904-1910. «Яснополяские записки» Д. П. Маковицкого: В 4 кн. / Ред. В. Р. Щербина. – М.: Наука, 1979. – Т. 90. – Кн. 4. – 486 с. – (Литературное наследство).
339. Манасеин М. П. Из частной переписки: В медицинском тумане («В тумане», рассказ Леонида Андреева) // Новый путь. – 1903. – Август. – С. 224–228.
340. Мандельштам О. Э. Рецензия на Собрание сочинений Д. Лондона с предисловием Л. Андреева, СПб., 1912 // Собр. соч.: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. – М., 1993. – Т. 1. – С. 188–190.
341. Маяковский В. В. Любовь // Маяковский В. В. Собр. соч.: В 13 т. – Т. 1. – М.: Гослитиздат, 1955. – С. 52.
342. Маяковский В. Без белых флагов // Там же. – С. 321–324.
343. Меб. [Бескин М. М.]. Анфиса: Весьма цианистая драма прямо из жизни // Раннее утро. – 1910. – 28 январь. (№ 22). – С. 2.
344. Мейерхольд В.Э. О театре. – СПб.: Просвещение, 1913. – 208 с.
345. Меньшиков М. Красивый цинизм // Критические статьи о произведениях Максима Горького. – СПб., 1901. – С. 181–209.
346. Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах: О Леониде Андрееве // ... В тихом омуте: Очерки. – СПб.: тип. АО тип. дела (Герольд), 1908. – С. 1–65.
347. Мережковский Д. С. Не святая Русь: (Религия Горького) // Русское слово. – 1916. – 11 сент. (№ 210). – 2.
348. Метерлинк М. Сокровище смиренных. ПСС: В 4 т. – Пг.: Т-во А. Ф. Маркс, 1915. – Т. 2. – С. 25–117.

349. Мечников И. И. Этюды о природе человека. – М.: Изд. редакции журнала «Научное слово», 1904. – 218 с.
350. Мечников И. И. Этюды оптимизма. – М.: Издание «Научного слова», 1907. – 253 с.
351. Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Рассказы Л. Андреева: Страх смерти и страх жизни // Русское богатство. – 1901. – № 11 (нояб.). – Отд. 2. – С. 58–74.
352. Михайловский Н. К. Литература и жизнь: о г. Максиме Горьком и его героях // Русское богатство. – 1898. – № 9–10. – С. 55–75; 61–93.
353. Морозов М. «Океан» Леонида Андреева // Всеобщий ежемесячник. – 1911. – № 4 (апр.). – С. 142–145.
354. Морозов М. Перед лицом смерти // Литературный распад: критический сборник. – СПб.: «Зерно», 1908. – С. 231–286.
355. Морозов М. Ужас бесцельности: («Мои записки» и «Черные маски» Леонида Андреева) // Вершины: Кн. 1. – СПб.: Прометей, 1909. – С. 219–245.
356. М-с. [Мускаблит Ф. Г.]. В Ясной Поляне. Беседа с Л. Н. Толстым // Биржевые ведомости. – 1902. – 31 авг. (№ 236). – С. 1.
357. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина: 1870 – 1906. Беседы с памятью. – М.: Советский писатель, 1989. – 507 с.
358. Н. К. Проездом через Берлин // Русское слово. – 1908. – 28 июня (№ 149). – С. 1–2.
359. Н. С. [Соколов Н. В.]. Современные кумиры // Антиквар: Библиогр. листок. Изд. книжной торговли Н. В. Соколова. – СПб., 1902. – № 7. – Окт. – С. 212–216.
360. Неблагодарный читатель [Измайлов А. А.]. Литературные беседы // Слово. – 1908. – 15 февр. (№ 381). – С. 2.
361. Неведомский М. О «новом» Максиме Горьком и новой русской беллетристике // Запросы жизни. – 1912. – 24 февр. (№ 8). – Стб. 489–496.
362. Неведомский М. О современном искусстве: Леонид Андреев // Мир божий. – 1903. – Кн. 1. – С. 1–42.
363. Неведомский М. Песни безвременья («Мои записки», «Дни нашей жизни» и «Черные маски» Л. Андреева) // На рубеже: Критич. сб.: (К характеристике современных исканий). – СПб., 1909. – С. 267–301.
364. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма (1879–1943): В 2 т. / Сост., ред и авт. вступ. ст. В. Я. Виленкин; коммент. Н. Р. Балатовой. – М.: Искусство. Т. 1. – 608 с.
365. Немовецкая Зинаида [Жаботинский В. Е.]. «Бездна» ли?: (Письмо в редакцию) // Одесские новости. – 1903. – 17 марта (№ 5918). – С. 3.
366. Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого / Пер. Ю. М. Антоновского. – М.: Изд-во Моск. ун-та; СП «Ост-Вест Корпорейшн», 1990. – 300 с.

367. Нич. О наших порнографах // *Голос Москвы*. – 1908. – 18 мая (№ 115). – С. 3.
368. Новополин Г. О новом читателе // *Вестник юга*. – 1903. – 12 мая (№ 428). – С. 2.
369. Новополин Г. С. Порнографический элемент в русской литературе. – СПб.: Книж. склад М. М. Стасюлевича, 1909. – 247 с.
370. Новый Гамлет. Листки из «Альбома свистунов» // *Петербургский листок*. – 1902. – 27 окт. (№ 295). – С. 2.
371. Нордау М. Вырождение = (Entartung) / [Соч.] Макса Нордау; Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. И. Сементковского. – СПб.: Ф. Павленков, 1894. – 544 стб.
372. О Федоре Сологубе. Критика. Статьи и заметки / сост. Ан. Чеботаревской. – СПб.: Навьи чары, 2002. – 560 с.
373. Оболенский Л. Е. Максим Горький и идеи его новых героев // *Критические статьи о произведениях Максима Горького*. – СПб., 1901. – С. 236–246.
374. Объективный. «Жизнь Человека» // *Обозрение театров*. – 1907. – 28 февр. (№ 82). – С. 4–6.
375. Оксман Ю. «Русская воля», банки и буржуазная литература // *Литературное наследство*. – М.: Журн.-газ. Объединение, 1932. – Т. 2. – С. 165–186.
376. Омега. [Жаботинский В. Е.]. Обо всем // *Волынь*. – 1903. – 10 марта (№ 65). – С. 2.
377. Орловский П. [Воровский В. В.]. «Сын человеческий» // *Одесское обозрение*. – 1909. – 14 мая (№ 421). – С. 2.
378. Орловский П. [Воровский В. В.]. В ночь после битвы. Л. Андреев и Ф. Сологуб // *О веяниях времени*. – СПб., 1908. – С. 3–17.
379. П. В белых перчатках (Л. Андреев. «Сын человеческий») // *Всемирная панорама*. – 1909. – № 6 (29 мая). – С. 1–6.
380. Палецкий Борис. Письмо в редакцию // *Новости*. – СПб., 1903. – 11 февр. (№ 42). – С. 2.
381. Пант-ов М. [Пантюхов М. И.]. Сборник товарищества «Знание» за 1903 г., кн. 1 // *Весы*. – 1904. – № 5. – С. 52–53.
382. Первухин М. Силуэты // *Крымский курьер*. – 1903. – 21 янв. (№ 19). – С. 2.
383. Петрищев А. Из области щекотливых вопросов // *Русское богатство*. – 1907. – № 9. – Ч. 1. – С. 95–126.
384. Петров В. На привале // *Волжское слово*. – Самара. – 1908. – 30 марта (№ 73). – С. 2.
385. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида // Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. О «Мире искусства»: литературное и художественное наследие. – М.: Фортуна Эл, 2011. – С. 159–366.

386. Пешехонов А. «Санинцы» и «Санин» // На очередные темы: 1904-1909. – СПб.: Изд-во «Русского богатства», 1909. – С. 160–223.
387. Пешехонов А. На очередные темы: «Санинцы» и «Санин» // Русское богатство. – 1908. – № 5. – Ч. 1. – С. 104–130.
388. Пильский П. Проблема пола, половые авторы и половой герой. – СПб.: Книгоиздат-во «Освобождение», 1909. – 150 с.
389. Письма В. Н. Буниной [Ник. Смирнову] // Новый мир. – 1969. – № 3. – С. 209–230.
390. Пли-кий. Общество и Леонид Андреев // Тульская молва. – 1908. – 5 марта (№ 129). – С. 2.
391. Покровский А. И. Современное декадентство перед судом вековых идеалов // Русский вестник. – 1904. – № 6. – С. 543–594.
392. Полех [Кошлаков П. Е.]. Открытые письма. XXIII // Волынь. Житомир, 1902. – 3 мая (№ 98). – С. 2–3; 5 мая (№ 100). – С. 2–3; 12 мая (№ 104). – С. 4.
393. Полонский В. О Леониде Андрееве и Федоре Сологубе // Вестник знания. – 1909. – № 2. – С. 112–120.
394. Полонский Гр. Бог мести // Наш день. – 1908. – 28 янв. (№ 8). – С. 2.
395. Полонский Гр. Генрих Ибсен // Народный университет: Лекции, читанные профессорами и лекторами Об-ва Народных университетов / Под ред. К. И. Арабажина. – СПб.: тип. Александра Улыбина, 1909. – С. 71–98.
396. Полонский В. Литературное обозрение // Вестник знания. – 1908. – № 12. – С. 1464–1469.
397. Поляцкий А. Что теперь читают? // Киевские вести. – 1908. – 19 марта (№ 77). – С. 2.
398. Поссе В. А. Жизненные вопросы нашей литературы // Новая Русь. – 1908. – 28 окт. (№ 74). – С. 2.
399. Поссе В. А. Мой жизненный путь: Дореволюционный период (1864-1917). Ред. и прим. Б. П. Козьмина; предисл. В. И. Невского. – М.; Л.: Земля и фабрика, 1929. – 548 с.
400. Поссе В. А. Половой вопрос в произведениях Л. Н. Толстого и Леонида Андреева // Форель А. Половой вопрос: Естественнонаучное, социологическое, гигиеническое и психологическое исследование. – СПб.: Книгоиздательство «Освобождение», 1907. – С. 631–656.
401. Прилепин З. Леонид Леонов. «Игра его была огромна...». – М.: Молодая гвардия, 2010. – 568 с. – (Жизнь замечательных людей. – Вып. 1427 (1227)).
402. Протопопов М. Молодые всходы. Леонид Андреев. Рассказы. СПб. 1901. Алексей Мошин. Штрихи и настроения. М. 1901. Л. Мельшин. Пасынки жизни. Рассказы. СПб. 1901 // Русская мысль. – 1902. – Март. – Отд. 2. – С. 187–205.

403. Профессор Архангельский. «Проклятие зверя» // *Голос Москвы*. – 1908. – 11 мая (№ 109). – С. 3; 18 мая (№ 115). – С. 3.
404. Пушкин А. С. Дубровский // *Пушкин А. С. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 3. Проза*. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 126–190.
405. Пуцин Л. Как жить? (О духе современной литературы) // *Журнал для всех*. – 1912. – № 5. – Стб. 79–82.
406. Пшибышевский С. К этике пола // *Золотое руно*. – 1907. – № 11–12. – С. 63–67.
407. Пшибышевский С. О драме и сцене // *Пшибышевский С. Заупокойная месса: Проза, пьеса, эссе*. – М.: Аграф, 2002. – С. 303–320.
408. Пшибышевский С. Сыны земли // *Пшибышевский С. Полн. собр. соч.: В 7 т. / Пер. В. Высоцкого*. – Т. 2. – М.: В. М. Саблин, 1910. – 191 с.
409. Пшибышевский С. Шопен и Ницше // *Пшибышевский С. Заупокойная месса: Проза, пьеса, эссе*. – М.: Аграф, 2002. – С. 321–347.
410. Пшибышевский Ст. Pro domo mea // *Пшибышевский Ст. ПСС*. – Т. 6. – М.: В. М. Саблин, 1910. – С. 31–41.
411. Пшибышевский Ст. Вечная сказка. Драма в трех действиях. Пер. с рукописи Е. Троповского // *Весы*. – 1906. – № 3–4. – С. 1–59.
412. Регинин В. [Раппопорт В. А.]. Леонид Андреев о своем читателе // *Огонек*. – 1908. – 6 апр. (№ 14). – С. 13–14.
413. Редько А. Диссонансы настроений: Несколько литературных наблюдений // *Русское богатство*. – 1904. – № 10. – Отд. 2. – С. 1–22.
414. Редько А. Е. Максим Горький о виноватых и Л. Андреев о неповинных // *Русское богатство*. – 1905. – № 2. – Отд. 2. – С. 47–61.
415. Рейснер М. А. Пролетариат и мещанство: Две души русского народа в учениях Леонида Андреева и Максима Горького. – Пг.: книгоизд-во Р. Белопольского, 1917. – 132 с.
416. Реутовский Н. Ушкуйники прессы: (Письмо в редакцию) // *Крымский курьер*. – 1903. – 23 марта (№ 77). – С. 3; 25 марта (№ 79). – С. 3.
417. Родзевич С. Идея судьбы в драмах Метерлинка и Л. Андреева: Очерк к истории символической драмы // *Аргонавты: Литературно-художественные сборники*. – Киев, 1914. – Кн. 2. – С. 250–251.
418. Розанов В. В. Тема и Боккачио, и Сократа (О цензуре) // *Розанов В. В. О писательстве и писателях*. – М.: «Республика», 1995. – С. 560–564.
419. Розанов В. В. Уединенное // *Розанов В. В. Сочинения*. – М.: Сов. Россия, 1990. – С. 26–101.
420. Розанов В. Литературные новинки: (Чехов. «Вишневый сад») // *Новое время*. – 1904. – 16 июня.
421. Розанов С. С. Этюды о северных писателях. I. «Пер Гюнт» Ибсена: Из публ. лекции. – М.: тип. А. И. Мамонтова, 1915. – 28 с.
422. Розенталь Л. В. Свидетельские показания любителя стихов начала века // *Новый мир*. – 1999. – № 1. – С. 137–165.

423. Рославлев А. В башне: Стихи: Книга первая. – СПб.: Эос, 1907. – 190 с.
424. Ростиславлев А. Свет во тьме // Театр и искусство. – 1908. – № 1 (6 янв.). – С. 6.
425. Рубакин Н. «Для чего я живу на свете» // Новый журнал для всех. – 1912. – № 6. – Стб. 65–84.
426. Русская женщина. Письмо в редакцию // Новости. – СПб., 1903. – 13 февр. (№ 44). – С. 2.
427. Русская критика современной литературы: Характеристики, образцы, портреты. – СПб.: Вестник знания, 1912. – 104 с.
428. Русская литература XX века (1890-1900): В 3 т. / Под ред. С. А. Венгерова. – М.: Мир, 1914. – Т. 1.
429. Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. / Сост., подгот. текста и примеч. В. Е. Васильева, М. И. Гиллельсона, Н. Г. Захаренко; Вступ. статья Л. Ф. Ершова. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1975. – 968 с.
430. Рыбаков Ф. Современные писатели и больные нервы. – М.: типо-лит. В. Рихтер, 1908. – 49 с.
431. Садко [Блюм В. И.]. «Трагедия» модного писателя // Нижегородский листок. – 1909. – 4 окт. (№ 271). – С. 3.
432. Сангайло Н. Половой вопрос и школа // Педагогический сборник. – 1913. – № 4 (март). – С. 327–343.
433. Саша Черный. «Все в штанах, скроенных одинаково...» // Сатирикон. – 1908. – № 1. – С. 12.
434. Свящ. Н. Колосов. Неумная фантазия («Сын человеческий», рассказ Леонида Андреева. Альманах «Шиповник». Книга IX. СПб., 1909) // Душеспасительное чтение. – 1909. – Ч. II (июнь). – С. 387–394.
435. СеБ. У Бориса Зайцева // Вечерняя заря. – 1907. – 19 нояб. (№ 375). – С. 3.
436. Семенов С. Т. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. – СПб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1912. – 153 с.
437. Сементковский Р. И. Назад или вперед? (Предисловие к русскому изданию) // Нордау М. Вырождение = (Entartung) / [Соч.] Макса Нордау; Пер. с нем. под ред. и с предисл. Р. И. Сементковского. – СПб.: Ф. Павленков, 1894. – С. IX–XXXVI.
438. Сербинов М. Беседа с Ф. Сологубом // Голос Юга. – 1913. – 8 дек. (№ 282). – С. 3.
439. Сербов Н. Священная формула железной решетки: «Мои записки», повесть Л. Андреева // Столичная молва. – 1908. – 20 окт. (№ 22). – С. 3.
440. Серова О. В. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. – М.; Л.: Искусство, 1947. – 103 с.
441. Сиг [Гольдельман С. И.]. Около жизни // Одесские новости. – 1903. – 20 марта (№ 5921). – С. 3.

442. Симонов И. Школа и половой вопрос: (Из дневника бывшего офицера-воспитателя). Глава III и последняя // Педагогический сборник. – 1908. – № 5. – С. 401–430.
443. С-ич. Язычники // Витебские губернские ведомости. – 1908. – 8 марта (№ 56). – С. 3.
444. Скабичевский А. Дегенераты в нашей современной беллетристике. «Жизнь Василия Фивейского» Л. Андреева. 1-ый сб. «Знания» за 1903 г., кн. 1, СПб., 1904 // Русская мысль. – 1904. – Кн. 9. – Отд. 2. – С. 85–101.
445. Скабичевский А. Новый талант Леонид Андреев. Рассказы. СПб. 1901 // Новости и биржевая газета. – 1902. – 29 янв. (№ 29). – С. 2.
446. Скабичевский В. Литературные волки // Новости и биржевая газета, СПб. – 1902. – 29 окт. (№ 298). – С. 2.
447. Скриба [Соловьев Е. А.]. В Ясной Поляне. Л. Толстой о «В тумане» // Одесские новости. – 1903. – 17 июля (№ 6030). – С. 2.
448. Славинский М. Критические беседы. V. Новое дарование // Приднепровский край. – 1902. – 9 февр. (№ 1452). – С. 2.
449. Слонимская Ю. Пьяный студент, или любовь в калошах: Мистическое слабоумие в 4-х попойках // Санкт-Петербургские театральные ведомости. – 1910. – 19 сент. (№ 20). – С. 2, 5.
450. Слуцкий М. Смысл жизни человека по произведениям Андреева, Сологуба, Горького, Метерлинка и решение его в христианстве. – Харьков: тип. М. Г. Ковалева, 1910. – 41 с.
451. Смирнов И. [Брюсов В. Я.]. Сборники товарищества «Знание за 1904 г. Кн. IV и V. СПб. 1905 // Весы. – 1905. – № 4. – С. 47–50.
452. Смоленский Н. Защитникам Леонида Андреева: (Публичная лекция) / 2-е изд., доп. – М.: В. И. Логачев, 1910. – 80 с.
453. Соболев Ю. Л. Андреев. Встречи и письма: (к 5-летию со дня смерти) // Художник и зритель. – 1924. – № 6–7. – С. 125–135.
454. Соболев Ю. Странник по вершинам // Театр. – 1916. – № 1850 (13 и 14 мая). – С. 4.
455. Соколов П. А. «Отцы» и «дети» // Приднепровский край. – 1903. – 26 апр. (№ 1798). – С. 2.
456. Соколов П. А. Две ночлежки («На дне» Горького и «В подвале» – Л. Андреева) // Приднепровский край. Екатеринослав. – 1903. – 28 марта (№ 1773). – С. 2; 4 апр. (№ 1780). – С. 2–3.
457. Сологуб Ф. «В тумане»: (Голоса из публики) // Новости и биржевая газета. – СПб. 1903. – 14 февр. (№ 45). – С. 2.
458. Сологуб Ф. Вечер Гофмансталя. Письмо из Петербурга // Весы. – 1907. – № 11. – С. 84–86.
459. Сологуб Ф. Два слова о «Мысли» // Дневники писателей. СПб. – 1914. – № 2 (апр.). – С. 48–49.
460. Сологуб Ф. Дрессированный пляс // Театр и искусство. – 1912. – № 48. – С. 946–948.

461. Сологуб Ф. Души городов // Театр и искусство. – 1916. – № 14. – С. 286–288.
462. Сологуб Ф. Заказной быт // Театр и искусство. – 1912. – № 45. – С. 875–877.
463. Сологуб Ф. Мечта Дон Кихота (Айседора Дункан) // Золотое руно. – 1908. – № 1. – С. 79–80.
464. Сологуб Ф. Мечтатель о театре // Театр и искусство. – 1916. – № 1. – С. 11–15.
465. Сологуб Ф. Нет пьес // Театр и искусство. – 1912. – № 43. – С. 825–827.
466. Сологуб Ф. Нетленное пламя // Театр и искусство. – 1912. – № 51. – С. 1020–1022.
467. Сологуб Ф. Нечто вроде театра (О театрах миниатюр) // Театр и искусство. – 1912. – № 41. – С. 786–788.
468. Сологуб Ф. Охрана искусств // Театр и искусство. – 1917. – № 16. – С. 259–260.
469. Сологуб Ф. Очарование взоров (Айседора Дункан) // Театр и искусство. – 1913. – № 4. – С. 90–93.
470. Сологуб Ф. Правда искусства // Театр и искусство. – 1915. – № 16. – С. 272–275.
471. Сологуб Ф. Приземистые судят // Театр и искусство. – 1913. – № 7. – С. 162–164.
472. Сологуб Ф. Приземистые судят // Театр и искусство. – 1913. – № 7. – С. 162–164.
473. Сологуб Ф. Театр кроликов // Театр и искусство. – 1914. – № 51. – С. 975–976.
474. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр: книга о новом театре: Сб. ст. А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, Александра Бенуа, Вс. Мейерхольда, Федора Сологуба, Георгия Чулкова, С. Рафаловича, Валерия Брюсова и Андрея Белого. – СПб.: Изд. «Шиповник», 1908. – С. 177–198.
475. Сологуб Ф. Театр-храм // Театр и искусство. – 1917. – № 3. – С. 50–52.
476. Сологуб Ф. Тень трагедии // Театр и искусство. – 1914. – № 48. – С. 921–923.
477. Сологуб Ф. Эстетика мечты // Театр и искусство. – 1915. – № 5. – С. 83–84.
478. Сочинения Чарльза Дарвина. Полные переводы, проверенные по последним англ. изданиям: В 4 т. – СПб.: Изд. О. Н. Поповой, 1896–1901.
479. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1954. – 516 с.
480. Старый. Литературные очерки // Русское слово. – 1904. – 25 мая (№ 144). С. 1; 6 июля (№ 186). – С. 1–2.

481. Стеклов Ю. Социально-политические условия распада // Литературный распад: критический сборник. – СПб.: «Зерно», 1908. – С. 5–57.
482. Стеклов Ю. О творчестве Федора Сологуба // Литературный распад: критический сборник. Кн. 2. – СПб.: Книгоиздательство «EOS», 1909. – С. 165–216.
483. Стечкин Н. Я. Максим Горький, его творчество и его значение в истории русской словесности и в жизни русского общества // Русский вестник. – 1904. – № 1. – С. 134–154; № 3. – С. 259–288.
484. Сумцов Н. Ф. По поводу письма графини С. А. Толстой // Южный край. – 1903. – 11 февр. (№ 7641). – С. 3.
485. Тальников Д. [Шпитальников Д.]. «Последняя отрада» // Одесские новости. – 1913. – 8 июня. (№ 9041). – С. 3.
486. Тан [Богораз В. Г.]. «Океан» Леонида Андреева // Новая жизнь. – 1910. – № 1 (дек.). – С. 142–154.
487. Театр: книга о новом театре: Сб. ст. А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, Александра Бенуа, Вс. Мейерхольда, Федора Сологуба, Георгия Чулкова, С. Рафаловича, Валерия Брюсова и Андрея Белого. – СПб.: Изд. «Шиповник», 1908. – 237 с.
488. Телешов Н. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого / 2-е доп. изд. – Берлин, Пб., М.: З. И. Гржебин, 1922. – С. 147–166.
489. Телешов Н. Д. Записки писателя: Воспоминания и рассказы о прошлом. – М.: Московский рабочий, 1980. – 320 с.
490. Темтович [Ершов П. А.]. Литературные заметки // Нижегородский листок. – 1903. – 14 февр. (№ 44). – С. 3.
491. Толстая С. А. Письмо в редакцию // Новое время. – 1903. – 7 февр. (№ 9673). – С. 4.
492. Т-цкий Л. [Троцкий Л. Д.]. Вопросы жизни и духа. Трагедия Иуды Искариотского в двух интерпретациях: Л. Андреева и Н. Голованова // Север. – 1907. – 26 июля (№ 22). – С. 2–3; 27 июля (№ 23). – С. 2–3.
493. Тэффи Н. А. Черные маски: Пародия Н. А. Тэффи // Утро. Понедельник. – 1908. – 27 дек. (№ 28). – С. 2.
494. Уманьский А. [Дробыш-Дробышевский А. А.]. Об ужасах жизни: По поводу рассказа г. Леонида Андреева «В тумане» // Нижегородский листок. – 1903. – 21 февр. (№ 50). – С. 2.
495. Уманьский А. «Царь-голод» Л. Андреева // Нижегородский листок. – 1908. – 15 марта. (№ 64). – С. 2.
496. Урусов Н. Д. «Бессильные люди» в изображении Л. Андреева: Критический этюд. – СПб.: тип. т-ва «Обществ. польза», 1903. – 59 с.
497. Фабианский К. [Петров Г. С.]. Взаимные разочарования: (Читатели и писатели) // Русское слово. – 1908. – 20 дек. (№ 295). – С. 3.

498. Фатов Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева: По неизданным письмам, воспоминаниям и документам. – М.: Земля и фабрика, 1924. – 366 с.
499. Фидлер Ф. Ф. Леонид Андреев в Ваммельсуу // Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 861 с.
500. Философов Д. Без стиля // Московский еженедельник. – 1908. – 18 февр. (№ 12). – С. 34–48.
501. Философов Д. В. Конец Горького // Русская мысль. – 1907. – № 4. – С. 122–141.
502. Философов Д. Горький о религии // Перевал. – 1907. – № 8–9. – С. 78–82.
503. Философов Д. Завтрашнее мещанство // Новый путь. – 1904. – № 11. – С. 321–332.
504. Философов Д. Литературная неделя. Новый альманах «Шиповника» // Речь. – 1914. – 13 янв. (№ 12). – С. 3.
505. Философов Д. Разложение материализма // Философов Д. Слова и жизнь. – СПб., 1909. – С. 88–96.
506. Форель А. Половой вопрос: Естественное, социологическое, гигиеническое и психологическое исследование: В 2 т. – СПб.: Книгоиздательство «Освобождение», 1909.
507. Фрид С. И. А. Бунин о новой литературе // Биржевые ведомости. – 1916. – 14 апр. (№ 15498). – Веч. вып. – С. 3.
508. Фрицхен [Благов Ф. Ф.]. Жизнь московского трамвая: (Из альбома пародий) // Руль. – 1908. – 26 февр. (№ 40). – С. 3.
509. Фрицхен [Благов Ф. Ф.]. Идеальный тип женщины: Альбом Фрицхена. Весна. – 1908. – № 5 (21 сент.). – С. 10.
510. Фрицхен [Благов Ф. Ф.]. Проклятие зверя. Отрывки из рассказа Л. Андреева // Руль. – 1908. – 25 марта (№ 64). – С. 2.
511. Фрицхэн [Благов Ф. Ф.]. Л. Андреев. Черносотенцы: (Из альбома пародий и шуток) // Руль. – 1908. – 14 февр. (№ 30). – С. 3.
512. Фриче В. Основные мотивы западноевропейского модернизма // Литературный распад: критический сборник. – Книга 2-я. – СПб.: Книгоиздательство «EOS», 1909. – С. 217–230.
513. Фуриозо. [Вентцель Н. Н.]. Агафья: Моральная трагедия // Русское слово. – 1909. – 18 окт. (№ 239). – С. 3.
514. Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 16–41.
515. Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова / под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1933]. – Т. 5. – С. 228–243.
516. Хлебников В. О Леониде Андрееве // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. – Т. 6. – Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 31.

517. Хлебников В. Учитель и ученик: О словах, городах и народах // Хлебников В. Собрание произведений Велимира Хлебникова / под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, [1933]. – Т. 5. – С. 171–182.
518. Ходасевич В. Ф. О порнографии // Эрос. Россия – серебряный век. – М.: Лентос, 1992. – С. 294–301.
519. Ходотов Н. Н. Близкое – далекое: Воспоминания / Вступ. ст. Я. О. Малютина; подгот. текста и примеч. Г. З. Мордисона. – Л; М.: Искусство, 1962. – 327 с.
520. Цулукидзе М. Литературные заметки: «Анатэма» Л. Андреева // Закавказье. – 1909. – 19 нояб. (№ 232). – С. 3.
521. Чаговец Вс. Андреевское десятилетие и его итоги // Киевская мысль. – 1908. – 10 апр. (№ 101). – С. 2.
522. Читатель. В царстве призраков: (Ибсен и Андреев) // Киевская газета. – 1905. – 9 янв. (№ 9). – С. 3.
523. Членов М. А. Половая перепись Московского студенчества и ее общественное значение. – М.: Изд-е студенческой медицинской издательской комиссии, 1909. – 104 с.
524. Чужанов Ив. [Дриллик И. Я.]. Убийство из жалости // Одесский листок. – 1910. – 29 окт. (№ 247). – С. 2.
525. Чужестранец. Гр. Толстая в роли критика // Асхабад. – 1903. – 26 февр. (№ 57). – С. 2–3.
526. Чуковский К. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого / 2-е доп. изд. – Берлин, Пб., М.: З. И. Гржебин, 1922. – С. 73–91.
527. Чуковский К. Дарвинизм и Леонид Андреев. Второе письмо о современности // Одесские новости. – 1902. – 21 июня (№ 5667). – С. 1; 24 июня (№ 5670). – С. 1; 24 июня (№ 5670). – С. 1.
528. Чуковский К. Джек Лондон // Чуковский К. Лица и маски. СПб.: Изд. «Шиповник», [1914]. С. 137–150.
529. Чуковский К. Евреи и русская литература. II. Чужой кошелек и Семен Юшкевич // Утро. – 1908. – 29 сент. (№ 18). – С. 2.
530. Чуковский К. Заметки читателя: О С. Юшкевиче (Рассказы изд. «Знания», т. II) // Одесские новости. – 1905. – 17 июля (№ 6694). – С. 3;
531. Чуковский К. И. Дневник: В 3 т. – Т. 1: 1901 – 1921; Т. 2: 1922 – 1935; Т. 3: 1936 – 1969 / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской; предисл. В. Каверина. – М.: ПРОЗАиК, 2011.
532. Чуковский К. И. Из книги «О Леониде Андрееве» // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 7. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2003. – С. 63–92.
533. Чуковский К. И. Леонид Андреев // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. – Т. 5. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – С. 108–112.

534. Чуковский К. И. Леонид Андреев большой и маленький. – СПб.: Изд. бюро, 1908. – 134 с.
535. Чуковский К. Леонид Андреев и его читатель // Леонид Андреев большой и маленький. – СПб.: Изд-во «Товарищеское бюро», 1908. – С. 63–78.
536. Чуковский К. Максим Горький // Максим Горький: pro et contra: Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей: 1890-1910-е гг.: Антология. – СПб.: РГГУ, 1997. – С. 818–827.
537. Чуковский К. Навьи чары мелкого беса // О Федоре Сологубе: Критика: Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревской. – СПб.: «Навьи чары», 2002. – С. 52–88.
538. Чуковский К. Остерегайтесь подделок (Ан. Каменский. Рассказы. Т. 1. СПб. 1907) // Речь. – 1907. – 1 июля (№ 154). – С. 3.
539. Чуковский К. От Чехова до наших дней: Литературные портреты. Характеристики. СПб.: М.: Изд. бюро, 1908. – 183 с.
540. Чуковский К. Пшибышевский о символе: Письмо из Одессы // Весы. – 1904. – № 11. – С. 33–37.
541. Чуковский К. Самоубийцы: (Очерки соврем. словесности) // Речь. – 1912. – 23 дек. (№ 352). – С. 3; 24 дек. (№ 353). – С. 2.
542. Чулков Г. [О Леониде Андрееве] // Книга о Леониде Андрееве: воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Г. Чулкова, Бор. Зайцева, Н. Телешова, Ев. Замятина, Андрея Белого / 2-е доп. изд. – Берлин, Пб, М.: З. И. Гржебин, 1922. – С. 105–124.
543. Чулков Г. Литературная хроника: Сборник товарищества «Знание» за 1903 год, книга 1, СПб., 1904 // Русский вестник. – 1904. – № 6. – С. 788–812.
544. Шарин. В. Литературные заметки: Леонид Андреев // Двинский листок. – 1903. – 26 марта (№ 304). – С. 2–3.
545. Шебуев Н. О милой в розовом платье // Слово. – 1907. – 16 дек. (№ 332). – С. 1–2.
546. Шип. Отзвуки // Харьковский листок. – 1902. – 29 июля (№ 805). – С. 2–3.
547. Шмидт В. «Анфиса» Л. Андреева // Бодрое слово. – 1909. – № 24. – С. 47–62.
548. Шмидт В. В. Сборник «Шиповник». Кн. IX // Бодрое слово. – 1909. – № 11 (июнь). – Стб. 37–47.
549. Штейман Зел. Литературная провинция // Вечерняя красная газета. – Л., 1929. – 16 марта. (№ 68 (2096)). – С. 2.
550. Шулятиков В. Неаристократический аристократизм // Литературный распад: критический сборник. – Книга 2-я. – СПб.: Книгоиздательство «EOS», 1909. – С. 231–251.
551. Щеглов Ив. Плач крокодила: (Вольное подражание рассказу Л. Андреева «Проклятие зверя») // Слово. – 1908. – 24 февр. (№ 389). – С. 2.

552. Эккерт Г. Жизнь и мысли: Из писем о жизни столичной // Лодзинский листок. – 1909. – 20 июня (№ 128). – С. 2.
553. Эс Пэ. У Леонида Андреева // Русское слово. – 1907. – 5 окт. (№ 228). – С. 2.
554. Эфрос Н. «Екатерина Ивановна»: (От нашего московского корреспондента) // Речь. – 1912. – 20 дек. (№ 349). – С. 3.
555. Южанин А. [Иерусалимский А. М.]. Литературные отголоски: По журнальным полям // Северокавказская газета. – 1908. – 8 февр. (№ 35). – С. 2–3.
556. Южанин И. [Иерусалимский А. М.]. «Проклятие зверя» // Час. – 1907. – 7 дек. (№ 64). – С. 3.
557. Юс. Литературная хроника // Россия. – 1908. – 13 янв. (№ 655). – С. 3.
558. Юшкевич П. О современных философско-религиозных исканиях // Литературный распад: критический сборник. – СПб.: «Зерно», 1908. – С. 93–121.
559. Юшкевич С. Левка Гем // Юшкевич С. Рассказы. – СПб.: Знание, 1906. – С. 171–208.
560. Юшкевич С. Посмертные произведения. Париж: Б. и., 1927. – 255 с.
561. Яблоновский С. [Потресов С. В.]. «Мои записки» // Русское слово. – 1908. – 11 окт. (№ 236). – С. 2.
562. Яфе Л. Ткуфот [Времена]. – Тель-Авив: Масада, 1948. С. 193–197.
563. Я-ъ С. [Яхонтов С.]. Из прошлого: (Мое первое знакомство с Л. Н. Андреевым) // Голос. – 1908. – 14 апр. (№ 8). – С. 3.

### Исследования

564. Абашев В. В. Василий Каменский. Пермский текст и проблема авторской идентичности // Абашев В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. – Пермь: Б. и., 2008. – С. 155–218.
565. Автохромы Леонида Андреева / вступ. ст. Т. Полушиной. – Орел: ПФ «Картуш», 2012. – 12 с.
566. Айнгорн Л. Леонид Андреев в Мюнхене // Литература XX-XXI веков: история и поэтика. Исследования. Наблюдения. Публикации. – Орел: ООО ПФ «Картуш», 2002. – С. 14–29.
567. Айнгорн Л. Э., Вологина О. В., Гречнев В. Я., Иезуитова Л. А., Кен Л. Н., Шишкина Л. И. Заблуждение или обман: о так называемом сумасшествии Леонида Андреева // Русская литература. – 2005. – № 4. – С. 103–114.
568. Андреев Леонид Николаевич: Библиография / Институт мировой литературы РАН. – М.: Наследие, 1995. – Вып. 1: Сочинения и письма /

- Сост. В. Н. Чуваков, авторы приложения Р. Д. Дэвис и М. В. Козьменко. – 272 с.
569. Андреев Леонид Николаевич: Библиография / Институт мировой литературы РАН. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – Вып. 2а: Аннотированный каталог Собрания рецензий Славянской библиотеки Хельсингского университета / Сост. М. В. Козьменко. – 168 с.
570. Антипина З. С. Литературная репутация и творчество В. В. Каменского в историко-культурном контексте 1920 – 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2011. – 163 с.
571. Анциферов Н. П. Проблема урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций / Сост., подгот. текста, послесл. Д. С. Московской. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 431 с.
572. Архипов Ю. И. Венская школа «модерн» // История всемирной литературы: В 9 т. – Т. 8 / отв. ред. И. М. Фрадкин. – М.: Наука, 1994. – С. 348–355.
573. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе / Предисл. Г. М. Фридендера. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
574. Афонин Л. Н. Леонид Андреев (из неопубликованного). – Орел: Издатель Александр Воробьев, 2008. – 104 с.
575. Афонин Л. Н. Орловская тема в творчестве Леонида Андреева: (Материал в помощь лектору) / Орлов. обл. орг. о-ва «Знание» РСФСР. – Орел: Б. и., 1971. – 20 с.
576. Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и Гойя // *Československá rusistika*. – 1969. – № 2. – С. 68–78.
577. Бабичева Ю. В. Леонид Андреев и кино // Русская литература XX века (дооктябрьский период) – Тула: ТГПИ, 1974. – С. 127–144.
578. Бабичева Ю. В., Ковалова А. О., Козьменко М. В. Л. Н. Андреев и русский кинематограф 1900-1910-х годов // Вестник С.-Петербург. ун-та. – 2012. – Сер. 15. – Вып. 4. – С. 149–163.
579. Бабореко А. К. Комментарии // Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Московский рабочий, 1996. – Т. 5. – С. 559–590.
580. Бак Д. История литературы: текст и быт // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 25–31.
581. Баллонов Ф. Р. Литературные перекрестки и параллели: Леонид Андреев и Михаил Булгаков // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 271–281.
582. Баран Х. Федор Сологуб и критики: Споры о «Навях чарах» // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник / Предисл. Н. В. Котрелева; общ. ред. Н. В. Котрелева и А. Л. Осповата. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Универс», 1993. – С. 234–263.
583. Баранов А. И. Роман Пшибышевского «Крик» в контексте европейской литературно-эстетической традиции // Славянские

- литературы в контексте истории мировой литературы (преподавание, изучение): Информационные материалы и тезисы докладов международной конференции. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – С. 7–9.
584. Бар-Йосеф Х. Леонид Андреев в литературе и в театре на иврите и на идиш // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – Вып. 2. – М.: – ИМЛИ РАН, 2012. – С. 232–246.
585. Бартош Н. Ю. Мифопоэтика модерна в творчестве Оскара Уайльда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2009. – 260 с.
586. Баскевич И. З. А. В. Луначарский о творчестве Л. Андреева // Андреевский сборник: Исследования и материалы / Под ред. Л. Н. Афолина: Науч. труды КГПИ. – Курск, 1975. – С. 5–26.
587. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
588. Беззубов В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. – Таллин: Ээсти раамат, 1984. – 335 с.
589. Беззубов В. И., Карлик Л. С. Художественное пространство в прозе Л. Андреева 1898 – 1904 гг. // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Ученые записки ТГУ. – Вып. 491. – Тарту, 1979. – С. 59–83.
590. Безродный М. В., Данилевский А. М., Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. – Кн. 3: Поэтика русского символизма. – СПб.: Искусство, 2004. – С. 103–115.
591. Бейли Г. Потерянный язык символов. – М.: Изд-во ассоц. Духов. Единения «Золотой век», 1996. – 348 с.
592. Беляев М. Катарсическая предыстория психоанализа // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 51–65.
593. Берштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнингеризме // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 64–89.
594. Бобилевич Г. Концептуализация домов у Вячеслава Иванова и их пространственно-временная презентация // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века: Сб. статей. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 294–302.
595. Богомолов Н. А. Дневники в русской культуре начала XX века // Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. – Томск: Изд-во «Водолей», 1999. – С. 201–212.
596. Богомолов Н. А. Литературная репутация и эпоха // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. – Вып. 3. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 57–67.
597. Боева Г. Н. Еще раз о позиции Леонида Андреева по отношению к «еврейскому вопросу» (10-е годы) // Научные труды по иудаике: Мат. XIX Международной ежегодной конференции по иудаике. – М.: «Сэфер», 2012, – Т. 2. – 2012. – С. 284–291.

598. Боева Г. Н. Леонид Андреев в «чириковском инциденте»: реконструкция позиции // Научные труды по иудаике: Мат. XVIII Международной ежегодной конференции по иудаике. – М.: «Сэфер», 2011. – С. 253–262.
599. Боева Г. Н. Об одной сюжетно-стилевой реминисценции: «детийубийцы» у Л. Андреева («Красный смех») и З. Прилепина («Черная обезьяна») // Вестник СПбГУ. Серия 9. Востоковедение. Филология. Журналистика. – 2014. – № 4. – С. 5–13.
600. Боева Г. Н. Сологуб, Андреев и Горький в третейском суде: об одном эпизоде из истории создания Русского общества изучения еврейской жизни // Научные труды по иудаике: Мат. XX Международной ежегодной конференции по иудаике. – М.: «Сэфер», 2013. – Т. 2. – Вып. 46. – С. 106–124.
601. Боева Г. Н. Андреев Л. Н. «Проклятие зверя»: Комментарии // Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. – Т. 1. – М.: Наука, 2013. – С. 553–583.
602. Бочаров А. Особая статья // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 17–25.
603. Буле О. «Из достаточно компетентного источника...»: Миф о лигах свободной любви в годы безвременья (1907-1917) // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов. – М.: Новое литературное обозрени, 2004. – С. 145–167.
604. Бурдые П. Социология политики / Сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко. – М.: Socio-Logos, 1993. – 333 с.
605. Бухштаб Б. Философия «заумного языка» Хлебникова (вступ. статья, подгот. текста, приложения и коммент. С. В. Старкиной) // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 1 (№ 89). – С. 44–92.
606. Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...». А. П. Чехов и русской общество 1880-1917 гг. – Казань: Изд-во КФУ, 2012. – 756 с.
607. Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и русское общество 1880-1917 гг.: формирование литературной репутации: дис. ... д. филол. наук: 10.01.01. – М., 2012. – 630 с.
608. Быстров В. Н., Л. А. Иезуитова, В. Н. Чуваков, Р. Д. Дэвис, М. В. Козьменко. Рассказы: 1892–1899: Комментарии // Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. – Т. 1. – М.: Наука, 2007. – С. 708–799).
609. Валиева Ю.М. «Либо Туркестан либо Выборгская сторона» (К вопросу о художественном пространстве у А. Введенского) // Из истории русской литературы XX века: Сб. статей и публикаций / Под ред. А. Б. Муратова, А. А. Павловского. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – С. 91–112. – (Петербургский текст; Вып. 2).
610. Вальдман Б. Русско-еврейская журналистика (1860 – 1914): литература и литературная критика. – Рига: Центр изучения иудаики Латвийского ун-та, 2008. – С. 11–16.

611. Васильев Г. В. Рецепция русского культурного кода в венском модерне: Герман Бар, Гуго фон Гофмансталь, Артур Шницлер // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2015. – № 2 (2). – С. 51–56.
612. Вацлавик А. К развитию русской психологической прозы – Л. Андреев – И. Бабель // Литературное наследие прошлого и современные славянские литературы: Сб. Ун-та им. Палацкого в Оломоуце и Ун-та им. К. Мареса в Лейпциге. – Praha: Statní pedagogické nakl., 1967. – С. 9–45.
613. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Вступ. ст. Р. Пельше. – М.–Л.: Академия, 1930. – XL. – 290 с.
614. Весслинг Р. Смерть Надсона как гибель Пушкина // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 5 (75). – С. 122–153.
615. Вологодина Т. Л. Философский контекст прозы Л. Андреева: (Параллели и созвучия с идеями А. Шопенгауэра и Ф. Ницше): дис. ... канд. филол. наук. – Вильнюс, 2004.
616. Вологина О. В. Творчество Леонида Андреева в контексте европейской литературы конца XIX – XX веков: дис. ... к. филол. наук: 10.01.01. – Орел, 2003. – 212 с.
617. Гадамер Х. Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – 367 с. – (Серия «История эстетики в памяти и документах»).
618. Геворкян А. В. О «синтезе искусств»: заметки к теме // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 211–244.
619. Геллер Л. Божественная гармония несвободы: Леонид Андреев и Евгений Замятин // Геллер Л. Слово – мера мира: Статьи о русской литературе XX века. – М.: МИК, 1994. – С. 97–102.
620. Геллер Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 5–22.
621. Генералова Н. П. «Мои записки» Леонида Андреева: (К вопросу об идейной проблематике повести) // Русская литература. – 1986. – С. 172–185.
622. Гирин Ю. Н. Составляет ли авангард стиль? // Теория художественной культуры. – Вып. 14. – М.: ГИИ, 2012. – С. 485–503.
623. Гитович И. Е. Литературная репутация Чехова в пространстве российского XX века: реальность и аберрации (к постановке вопроса) // Studia Rossica. – XVI. – Warsaw, 2005. – С. 15–26.
624. Глухова Л. В., Либова О. С. Чтение – национальная традиция России (1861-1917) // Чтение в библиотеках России. Выпуск. 5. Библиотеки – хранители культурных традиций. – СПб.: Б. и., 2003. – С. 9–43.

625. Голдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Леонида Андреева и Бориса Поплавского // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 111–122.
626. Голубева О. Д. Из истории издания русских альманахов начала XX века // Книга: Исслед. и материалы. – М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1960. – Сб. 3. – С. 303–334.
627. Голубков М. М. Типы творческого поведения, или Литературные амплуа // Голубков М. М. Русская литература XX века: После раскола. – М.: Аспект Пресс, 2001. – С. 80–90.
628. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
629. Грачева А. М. Алексей Ремизов и Леонид Андреев (Введение к теме) // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1994. – С. 41–52.
630. Грачева А.М. Русская беллетристика 1900-1910-х гг.: идеи и жанровые формы // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 543–587.
631. Григорьев В. П., Парнис А. Е. Примечания // Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 653–714.
632. Грякалова Н. Ю. *Sub specie Nordi*: К феномену популярности Ибсена в России // Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: мат. Международ. конф. (Санкт-Петербург, 9-10 окт. 2006 г.). – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2007. – С. 7–28.
633. Грякалова Н. Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. – СПб.: «Дмитрий Буланин», 2008. – 384 с.
634. Давыдова О. С. Иконография модерна: Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. – М.: БуксМАрт, 2014. – 511 с.
635. Демидова С. А. Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03. – М., 2008. – 155 с.
636. Десницкий В. А. М. Горький и Л. Андреев в их переписке: К истории дружбы // Десницкий В. А. М. Горький: Очерки жизни и творчества. – Л.: Гослитиздат, 1940. – С. 128–194.
637. Джулиани Р. «Италия в жизни и творчестве Л. Андреева» // *Russica Romana*. – № 5 (1998). – С. 115–131.
638. Джулиани Р. «Рогоносцы» или неизвестная страница острова Капри // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы международ. науч. конференции, посвященной 135-летию со д. р. писателя. 28-30 сент. 2006 года / Предисл. Е. Н. Пузанковой. – Орел: ПФ «Картуш», 2006. – С. 173–179.

639. Джулиани Р. Леонид Андреев – художник «панпсихизма»: (Теория и практика лицом к лицу в рассказе «Бездна») // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 233–234.
640. Джулиани Р. Образ Италии в творчестве Леонида Андреева // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева. Межвузовский сб. научн. тр. к 125-летию со дня рождения писателя. – Орел: Орловский гос. пед. ун-т, 1996. – С. 116–117.
641. Дрягин К. В. Экспрессионизм в России: Драматургия Л. Андреева // Тр. Вятского пед. ин-та. – Вятка, 1928. – Т. III. – № 4. – С. 3–84.
642. Дубин Б. В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 344 с.
643. Душечкина Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра. – СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. – 256 с.
644. Дьякова Е. А. Беллетристы 1900 – 1910-х годов: Михаил Арцыбашев, Анатолий Каменский, Анастасия Вербицкая и др. // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1929-х годов). – Кн. 1. – ИМЛИ РАН. – М., «Наследие», 2000. – С. 669–687.
645. Дэвис Р., Козьменко М. Два неизвестных этюда Леонида Андреева // Memento vivere: Сборник памяти Л. Н. Ивановой. – СПб.: Наука, 2009. – С. 318–330.
646. Евстафьева Н. П. Концепция мира и человека в рассказе Л. Андреева «Весной» и повести И. Бунина «Митина любовь» // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева: Межвузов. сб. науч. трудов к 125-летию со дня рождения писателя. – Орел: Орловский гос. пед. ун-т, 1996. – С. 25–26.
647. Едошина И. А. Культурфилософия понятия «эпоха»: к характеристике *fin de siècle* // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2014. – № 5. – Т. 20. – С. 240–245.
648. Емельянов В. Г. Улицы города Орла: История названий: Справочник. – Тула: Приокское книжное изд-во, 1986. – 127 с.
649. Ермакова М. Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века: (Л. Андреев и М. Горький). – Горький: Волго-Вятск. Кн. изд-во, 1973. – 319 с.
650. Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе: эпоха модернизма: дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.03. – СПб., 2006. – 530 с.
651. Жеребин А. И. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 155 с.
652. Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 15–55.

653. Жирмунский В. М. Предисловие // Шюккинг Л. Социология литературного вкуса / Пер. с нем. Б. Я. Геймана и Н. Я. Берковского; под ред. и с примеч. В. М. Жирмунского. – Л.: Academia, 1928. – С. 5–12.
654. Забежинский Г. Горький и Андреев // Грани. – Ф. а. М., 1959. – № 43. – С. 241–246.
655. Завьялова А. Н. Культурные основания стиля модерн: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Новосибирск, 2003. – 164 с.
656. Зализняк А. Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 106. – С. 162–181.
657. Захариева И. П. Образ пространства в прозе Леонида Андреева // Русская литература XX века: Направления и течения: Сб. научн. тр. – Екатеринбург: УрГУ, 1995. – Вып. 2. – С. 40–46.
658. Звянецковский В. Я. Символизм или модерн // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука, 1993. – С. 41–51.
659. Зобнин Ю. В. По ту сторону истины (случай Горького) // Максим Горький: pro et contra: Личность и творчество Максима Горького в оценке рус. мыслителей и исследователей, 1890-1910-е гг.: Антология. – СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. – С. 6–40.
660. Зоркая Н. М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. – М.: Аграф, 2010. – 400 с. – (Серия «Символы времени»).
661. Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. – М.: Наука, 1976. – 303 с.
662. Зябрева Г. А., Икитян Л. Н. Феномен художественного эксперимента в творчестве Леонида Андреева // Світова література на перехресті культур і цивілізацій. – Вып. 5. – Симферополь: Крымский архив, 2012. – С. 74–90.
663. Иванов А. И. Первая мировая война в публицистике и прозе Леонида Андреева // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: политика и поэтика. Исследования и материалы. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – С. 169–179.
664. Иванова Е. В. Литературная критика в газетах и журналах начала XX века // Критика начала XX века. – М.: ООО «Издательство «Олимп»; ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 3–28.
665. Игнатова И. Б. Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2009. – 339 с.
666. Иезуитова Л. А. Автор – название – идея – позиция в произведениях Леонида Андреева // Леонид Андреев и литература Серебряного века. – СПб.: изд. дом «Петрополис», 2010. – С. 260–281.
667. Иезуитова Л. А. Андреев в оценке дооктябрьской социал-демократической критики // Русская литература XIX-XX веков: Уч. зап. ЛГУ: Серия филологич. наук. № 355. – Вып. 76. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1971. – С. 134–159.

668. Иезуитова Л. А. Андреев и Мунк // *Rus. lit. Amsterdam.* – 1987. – № 22. – Р. 63–75.
669. Иезуитова Л. А. Л. Андреев и В. Гаршин // *Вестник ЛГУ.* – 1964. – № 8. – Вып. 2. – С. 97–109.
670. Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и лубок // *Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды.* – СПб.: ИД «Петрополис», 2010. – С. 332–346.
671. Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и лубок // *Филол. записки: Вестн. литературоведения и языкознания.* – Воронеж, 1997. – Вып. 9. – С. 5–21.
672. Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и Эдвард Мунк: (О зарождении экспрессионизма в европейском искусстве конца XIX начала XX века) // *Стиль писателя и культура эпохи: Межвуз. сб. науч. ст. / Отв. ред. Л. Ф. Ершов.* – Сыктывкар; Пермь: Перм. ун-т, 1984. – С. 45–65.
673. Иезуитова Л. А. О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX – начала XX века: (П.Д. Боборыкин, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров) // *Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб. статей ученых Ленинградского и Будапештского университетов.* – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. – С. 228–264.
674. Иезуитова Л. А. Повесть Л. Андреева «Мои записки» как явление модернизма (предавангарда) // *Russian Literature.* – XXXVI. – North-Holland. – 1994. – С. 29–44.
675. Иезуитова Л. А. Рассказ Леонида Андреева «Христиане»: репортаж? – пародия? – притча? // *Леонид Андреев: материалы и исследования / Ред. В. А. Келдыш, М. В. Козьменко.* – М: Наследие, 2000. – С. 195–228.
676. Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892 – 1906). – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. – 240 с.
677. Изотов В. П. «Жизнь Человека» Л. Андреева и «Мирсконца» В. Хлебникова // *Орловский текст российской словесности: Коллективная монография по итогам Всероссийской науч. конф., посвящ. памяти Е. К. Дейч и Н. А. Куделько (5–6 октября 2014 г.).* – Орел: Орловский гос. ун-т, 2015. – С. 49–53.
678. Икитян Л. Н. Провокативное вопрошание у Леонида Андреева (к вопросу о диалоговой традиции Сократа и Лукиана в творчестве писателя) // *Гуманитарные науки и проблемы современной коммуникации: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 25 января 2016.* – Нижний Новгород: НОО «Профессиональная наука», 2016. – С. 62–72.
679. Икитян Л. Н. Художественный эксперимент как творческая стратегия в прозе и драматургии Леонида Андреева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Симферополь, 2011. – 219 с.
680. Икитян Л. Художественная провокация автора и героя: к вопросу о межтекстовых связях в творчестве Леонида Андреева («Мысль» и

- «Мои записки») // *Rossica Olomucensia*. – Vol. LIV. – *Časopis pro ruskou a slovanskou filologii*. – Num 2. – Olomous, 2015. – S. 35–54.
681. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма *sub specie semioticae*. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь. Критика и семиотика. – Вып. 8. – 2005. – С. 126–179.
682. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления. – Л.: ИЗОГИЗ, 1933. – 568 с.
683. Иоффе И. Кризис современного искусства. – Л.: Прибой, 1925. – 64 с.
684. Исупов К. Г. Диалог столиц в историческом движении // Москва – Петербург: *pro et contra*. Диалог культур в истории национального самосознания: антология. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 6–78.
685. Исупов К. Г. Эстеты на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века: Сб. статей. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С. 303–309.
686. Калганова Т. Художественные и реальные сады А. П. Чехова: К вопросу о символизме и стиле модерн в творчестве писателя // Ибсен, Стриндберг, Чехов: сб. статей / сост. М. М. Одесская. – М.: РГГУ, 2007. – С. 197–208.
687. Камэяма И. Хлебников и Ницше. Ч. 1 // Уч. зап. ун-та Тэнри. – № 125. – 1980. – С. 85–95.
688. Кантор В. Ужас вместо трагедии (творчество Франца Кафки) // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 135–153.
689. Карпова Г. И. Образ человека-стихии в драматургии конца XIX – начала XX века (Ибсен, Блок, Андреев) // Художественное творчество и литературный процесс: Сб. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1988. – Вып. 9. – С. 59–70.
690. Карякина М. В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2004. – 214 с.
691. Кацис Л. Атрибуции псевдонимных газетно-журнальных текстов В. Жаботинского (1900-е годы) // Научные труды по иудаике: Материалы XVII Международной ежегодной конференции по иудаике. – Т. I. – М.: «Сэфер», 2010. – С. 436–446.
692. Кацис Л. Ф. «Бездна» Леонида Андреева: Атрибуция пародийных откликов 1903 – 1929 годов // Вопросы литературы. – 2012. – № 5. – С. 356–400.
693. Кацис Л. Ф. Владимир Жаботинский о Леониде Андрееве (К проблеме атрибуции псевдонимных газетно-журнальных текстов В. Жаботинского 1901–1907 гг.) // Вестник РГГУ: научный журнал. – № 6 (68) / 11. – М., 2011. – С. 230–242. – (Сер. «Журналистика. Литературная критика»).

694. Келдыш В. А. 1908 год в творчестве Андреева // Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем. – Т. 6. – М.: Наука, 2013. – С. 543–550.
695. Келдыш В. А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 512 с.
696. Келдыш В. А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. – ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 13–68.
697. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. – М.: Наука, 1975. – 280 с.
698. Кен Л. Н. «Хорошие» и «плохие» пародии на пьесы Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: материалы международной научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения писателя. – Орел: ПФ «Картуш», 2011. – С. 133–139.
699. Кен Л. Н., Рогов Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. – СПб.: ООО «Издательско-полиграфическая компания «КОСТА», 2010. – 432 с.
700. Ключ Э. Ницше в России: Революция морального сознания / Пер. с англ. Л. В. Харченко. – СПб.: Гуманит. агентство «Акад. Проект», 1999. – 240 с.
701. Клягина Л. Р. Н. В. Гоголь и русский авангард: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2002. – 215 с.
702. Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2001. – 241 с.
703. Кожевникова Н. А. Типологические характеристики художественного текста на фоне традиций русской культуры XIX–XX вв. // Человек – Текст – Культура: Коллект. монография / Под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург: Б. и., 1994. – С. 170–213.
704. Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология: (на материале русской прозы XIX–XX вв.): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – М., 1986. – 288 с.
705. Козлов А. Е. Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: основные принципы типологии // Вестник Новосибирского государственного университета. – 2013. – № 1 (11). – С. 100–112.
706. Козлов С. От редактора // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 5.
707. Козьменко М. В. «Берлинский текст» в «Проклятии зверя» // Творчество Леонида Андреева: Современный взгляд. Материалы Международной научной конференций. – Орел: ПФ «Картуш», 2011. – С. 65–72.
708. Козьменко М. В. Автор и герой повести «Серебряный голубь» // А. Белый. Серебряный голубь. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 5–28.

709. Козьменко М. В. Артур Шопенгауэр в ранних дневниках и позднейших произведениях Леонида Андреева: К проблеме корреляции философской и художественных картин мироздания // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2010. – № 6. – С. 21–30.
710. Козьменко М. В. Введение // Леонид Николаевич Андреев: Библиография / ИМЛИ РАН, 2002. – Вып. 2а: Аннотированный каталог Собрания рецензий Славянской библиотеки Хельсингского университета / Сост. М. В. Козьменко. – С. 5–12.
711. Козьменко М. В. Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подгот. текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), состав., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 3–34.
712. Козьменко М. В. Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. / Подготовка текста М. В. Козьменко и Л. В. Хачатурян (при участии Л. Д. Затуловской), составл., вступ. ст. и коммент. М. В. Козьменко. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 3–34.
713. Кабанова Л.И. Модерн и модернизм: пути и траектории становления в европейской и русской культуре // Тамбов: Грамота, 2011. – № 6 (12): в 3-х ч. – Ч. III. – С. 86–89.
714. Козьменко М. В. Кинемо Леонида Андреева: к проблеме транспозиции литературных текстов в кинообразы // Ученые записки Орловского гос. ун-та. – 2012. – № 1 (45). – С. 272–276.
715. Козьменко М. В. Писатель Поль Бурже и гимназист Леонид Андреев: (Круг чтения и парадигмы поведения и письма) // Новый филологический вестник. – 2009. – № 3 (10). – С. 108–116.
716. Козьменко М. В. Проблема «гипер-авантекста» (На материале творческого наследия Л. Андреева) // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 218–225.
717. Козьменко М. В. Психохроника Леонида Андреева: ранние дневники как протоформы поэтики писателя // Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки: В честь В. А. Келдыша: Исследования и публикации / Сост. О. А. Лекманов, В. В. Полонский / Под общ. ред. В. В. Полонского. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 204–218.
718. Козьменко М. В. Ранние рассказы Леонида Андреева // Андреев Л. Н. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. – Т. 1. – М.: Наука, 2007. – С. 693–707.
719. Козьменко М. В. Рассказ Леонида Андреева «Проклятие зверя»: символично-культурный и экзистенциальный аспекты // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2012. – Т. 71. – № 1. – С. 52–57.
720. Козьменко М. В. У истоков драматургии Леонида Андреева: неизвестная пьеса о законе и жизни человека // Ученые записки Орловского гос. ун-та. – 2012. – № 4. (48). – С. 192–198.

721. Коняхина И. В. Русская художественная культура рубежа веков и мир человеческой повседневности // *Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1 / Пермский ун-т; Сост. В. В. Абашев. – Пермь: Изд-во «Арабеск», 1993. – С. 70–78.*
722. Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // *Русская литература рубежа веков: (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 кн. – ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 131–190.*
723. Корнеева Е. В. Мотив танца в художественной системе Леонида Андреева // *Philologos. – Вып. 6 (№№ 3-4). – Елец, 2009. – С. 67–74.*
724. Кофанов Н. И. Цвет в произведениях Леонида Андреева и в живописи экспрессионистов // *Стиль писателя и культура эпохи: Межвуз. сб. науч. ст. – Сыктывкар; Пермь: Пермский ун-т, 1984. – С. 77–87.*
725. Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: дис. ... д. филол. наук: 10.01.08. – М., 2011. – 544 с.
726. Красильников Р.Л. Мотив смерти в дневниках Л. Н. Андреева // *Творчество писателей-орловцев в истории мировой литературы: мат. международ. науч. конф., посвящ. 100-летию со д. рожд. К. Д. Муратовой. 21–25 сент. 2004 г. – Орел: Орловский гос. ун-т, 2005. – С. 34–37.*
727. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. – М.: Никитинские субботники, 1931. – 32 с.
728. Круглова Д. А. О сценической пародии и зрителях кабаре-театра // *Альманах «XX век»: Сб. статей. Вып. 5 / Сост. Е. В. Воскобоева. – СПб.: Островитянин, 2013. – С. 178–185.*
729. Круч А. Г. Малый абзац как композиционно-стилистическая единица текста: (на материале стиля «короткой строки» и «новой прозы»): автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – СПб., 1991. – 16 с.
730. Крылов В. Н. Образ В. П. Буренина в пародийной литературе начала XX века // *Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 6. – Ч. 2. – С. 96–98.*
731. Купченко В. П., Мануйлов В. А., Рыкова Н. Я. Волошин – литературный критик и его книга «Лики творчества» // *Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 555–599.*
732. Кутузова Д. А. Ведение «структурированного дневника» по методу Айры Прогоффа // *Московский психотерапевтический журнал. – 2009. – № 1. – С. 126–140.*
733. Кушлина О. Б. Мистики и мистификаторы // *Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Сост., коммент. О. Б. Кушлиной. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 34–40.*
734. Кушлина О. Б. Наследники Гиппократа: Вступ. ст. // *Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / сост., коммент. О. Б. Кушлиной. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5–20.*

735. Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе / Пер. Л. Володарской // Лавкрафт Г. Ф. Азатот. – М.: Гудьял-пресс, 2001. – С. 407–480.
736. Лавров А. «Золотое руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. – М.: Наука, 1984. – С. 137–173.
737. Ланглебен М. М. Формы глагола, точка зрения и непредсказуемое будущее в 4-ой главе *Бытия* // Антропология культуры / Редкол.: Вяч. Вс. Иванов и др. – М.: ОГИ, 2002. – Вып. 1. – С. 200–213.
738. Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 71–86.
739. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Исследования и разборы. – Екатеринбург: Б.и., 2010. – 904 с.
740. Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. А. Ю. Кокотова. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 234 с.
741. Леонид Андреев: Материалы и исследования. – Вып. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2012. – 384 с.
742. Леонид Николаевич Андреев: Библиография / Институт мировой литературы РАН. – М.: Наследие, 1998. – Вып. 2: Литература (1900–1919) / Сост. В. Н. Чуваков. – 608 с.
743. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись: Сб. ст. / Отв. ред. А. Н. Иезуитов. – Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1982. – С. 31–65.
744. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Подгот. Текста и примечания Т. Д. Кузовкиной при участии О. И. Утгоф. – Таллинн: TLU Press, 2010. – 232 с.
745. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. – Вып. 664. – Тарту, 1984. – С. 30–45. – (Труды по знаковым системам).
746. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Лотман Ю. М. Чему учатся люди. Статьи и заметки. – М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. – С. 35–55.
747. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология // Учен. зап. Тартуского ун-та. – Вып. 546. – Тарту, 1981. – С. 35–55. – (Труды по знаковым системам. XIII. Семиотика культуры).
748. Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусы: субъектная организация гуманитарного знания. – М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. – 782 с.
749. Магомедова Д. А. Блок и Л. Андреев в 1909 году: (заметки комментатора) // Судьбы литературы Серебряного века и русского

- зарубежья. Сборник статей и материалов: (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со д. р.). – СПб.: изд. дом «Петрополис», 2010. – С. 27–31.
750. Маркина Е. В. Венский модерн: Творчество Петера Альтенберга и проблема литературного импрессионизма рубежа веков: Автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. – М., 2000. – 197 с.
751. Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. – СПб: Алетейя, 2000. – 414 с.
752. Матич О. Покровы Саломеи: Эрос, смерть и история // Эротизм без берегов: Сборник статей и материалов / сост. М. М. Павлова. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 90–121.
753. Матич. О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 400 с.
754. Медведев П. Н. Бахтин под маской. Маска 2: Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 1993. – 205 с.
755. Мескин В. А. Проблема героической личности в романах М. Горького («Мать») и Л. Андреева (« Сашка Жегулев») // Горьковские традиции в советской литературе: Межвуз. сб. научн. тр. / отв. ред. В. В. Агеносов. – М.: Московский гос. пед. ин-т, 1983. – С. 43–53.
756. Местергази Е. Г. Теоретические аспекты изучения биографии писателя: (творческая судьба В. С. Печерина): автореферат ... канд. филол. наук: 10.01.08. – М., 1998. – 17 с.
757. Минц З. Г. К проблеме «Символизма символистов»: (пьеса Ф. Сологуба «Ванька–ключник и паж Жеан) // Символ в системе культуры. – Вып. 754. – Тарту, 1987. – С. 104–119. – (Труды по знаковым системам. XXI).
758. Михайлов А. В. Методы и стили литературы / ред.-сост., авт. послесл. и коммент. Л. И. Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 175 с.
759. Михайлова М. В. Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 620–704.
760. Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX – XX). – М.: Водолей-Publishers, 2007. – 264 с.
761. Михеичева Е. А. Максим Горький и Леонид Андреев. К проблеме творческих связей // Максим Горький и XX век. Горьковские чтения (28-29 марта) 1997 года: Материалы международной конференции. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1998. – С. 215–222.
762. Михеичева Е.А. Леонид Андреев в контексте культуры XX века. – Брянск: РИО БГУ, 2016. – 186 с.
763. Модерн. Модернизм. Модернизация: По материалам конф. «Эпоха “модерн”. Нормы и казусы в европейской культуре на рубеже XIX – XX веков, Россия, Австрия, Германия, Швейцария» / редкол: Н. С. Павлова, О. В. Павленко и др. – М.: РГГУ, 2004. – 528 с.

764. Москва – Петербург: pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: Антология / Сост. К. Г. Исупов; отв. ред. Д. К. Бурлака. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – 711 с.
765. Москва в истории и литературе / Сост. М. Коваленский. М., 1916.
766. Москва и «московский текст» русской культуры: сб. статей / Отв. ред. Г. С. Кнабе. – М.: Изд. цент РГГУ, 1998. – 224 с.
767. Московкина И. И. «Дневник Сатаны» Л. Андреева в контексте неомифологии XX века // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева. Межвузов. сб. науч. тр. к 125-летию со д. р. писателя. – Орел: Орловский гос. пед. ун-т, 1996. – С. 15–18.
768. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография. – Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
769. Московская Д. С. Еще о «локальном тексте» в художественной литературе и подходах к его изучению // «Воронежский текст» русской культуры: Сб. статей. – Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. – С. 263–268.
770. Московская Д. С. Н. П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920 – 1930-х гг.: К истории взаимосвязей русской литературы и краеведения. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 431 с.
771. Московский летописец. Сб. – Вып. 1. – М.; Калинин: Московский рабочий, 1988.
772. Муратова К. Д. Леонид Андреев – драматург // История русской драматургии: Вторая половина XIX – начало XX века: (до 1917 г.) / Л. М. Лотман, В. Ф. Соколова, В. А. Туниманов и др.; редкол.: Л. М. Лотман (отв. ред.) и др. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. – С. 511–555.
773. Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев // Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / ред. И. С. Зильберштейн; вступ. ст. К. Д. Муратовой; публ. и примеч. Л. Н. Афонина, А. И. Наумовой и В. Н. Чувакова. – М.: Наука, 1965. – С. 9–60. – (Литературное наследство. – Т. 72).
774. Мыслякова М. В. Концепция творчества Леонида Андреева в символистской критике: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 1995. – 216 с.
775. Назаров И. А. Художественное воплощение феномена безумия в творчестве Л. Н. Андреева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2013. – 243 с.
776. Неделин В. М., Ромашов В. М. Архитектурные древности Орловщины. – Орел: Вешние воды, 1998. – 192 с.
777. Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст.: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино / Под ред. Г. Недошивина. – М.: Наука, 1966. – С. 8–35.

778. Нерлер П. Осип Мандельштам и Америка. – М.: Вердана, 2012. – 253 с. – (Записки Мандельштамовского общества. – Т. 21).
779. Нечаева Н. А. Эстетическая теория русского модерна: дис. ...канд. филос. наук: 09.00.04. – СПб., 2006. – 149 с.
780. Нечаенко Д. А. «Речевой самописец» интеллигентской смуты («Черный ящик» снов Л. Андреева) // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы междунаро. науч. конференции, посвященной 135-летию со д. р. писателя. – Орел: ПФ «Картуш», 2006. – С. 43–57.
781. Никонова Т. А. Авторский жест в контексте литературного быта переходных эпох: постановка проблемы // Коммуникация как предмет междисциплинарных исследований: сб. науч. тр.: в 2 ч. / под ред. С. С. Ваулиной. – Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта. – 2012. – Ч. 1. – С. 290–294.
782. Никонова Т. А. Быт как оценка героя в русской советской прозе начала 1920-х годов // Ученые записки Орловского гос. ун-та. – 2015. – № 3 (66). – С. 155–158.
783. Никонова Т. А. Жест автора и жест героя в контексте литературного быта // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та техники и дизайна. Серия 2. Искусство. Филологич. науки. – 2015. – № 1. – С. 49–54.
784. Никонова Т. А. Мифология «нового мира» и тенденции развития русской литературы первой трети XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. – Воронеж, 2004. – 35 с.
785. Никонова Т. А. Писательская и критическая рефлексия в историко-литературном контексте // Русский традиционализм: История, идеология, поэтика, литературная рефлексия. Серия Универсалии культуры. Вып. VII: монография / отв. ред. Н. В. Ковтун. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – С. 371–379.
786. Никонова Т. А., Е. В. Юденкова. Духовная ценность быта в книге И. Шмелева «Лето господне» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. – 2015. – № 4. – С. 49–52.
787. Нильссон Н. О. Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. / Под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1993. – С. 220–235.
788. Новиков В. И. Книга о пародии. – М.: Советский писатель, 1989. – 540 с.
789. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. – М.: РГГУ, 2002. – 685 с.
790. Орлицкий Ю. Б. Строфические особенности прозы Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. – Орел: ПФ «Картуш», 2006. – С. 90–97.

791. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г. М. Фридлиндера; Сост. В. Е. Багно. – М.: Искусство, 1991. – С. 218–260. – (Серия «История эстетики в памяти и документах»).
792. Павлова М. М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 510 с.
793. Павлова Н. Экспрессионизм и реализм // Вопросы литературы. – 1961. – № 5. – С. 120–141.
794. Пайман А. История русского символизма. – М.: Издательство «Республика», 1998. – 413 с.
795. Палья К. Личины сексуальности. – Екатеринбург: У–Фактория; Изд-во Уральского университета, 2006. – 871 с. – (Академический бестселлер).
796. Панкова Е. С. «Надо жить мужественно и сильно» (о реминисценциях в пьесе Л. Андреева «Младость») // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы международной науч. конференции, посвященной 135-летию со д. р. – Орел, 2006. – С. 143–151.
797. Панкова Е. С. Пушкинский текст в дневнике Л. Н. Андреева (1897-1901) // Афонинские чтения: Сб. материалов науч. конференции. – Орел: ООО ПФ «Картуш», 2013. – С. 27–32.
798. Панкова Е. С. Творчество Леонида Андреева и мировое художественное наследие: (1892-1917). Монография. – Орел: ФГБОУ ВПО «ОГУ», 2012. – 310 с.
799. Парнис А. Е. Вячеслав Иванов и Хлебников: К проблеме диалога и о ницшевском подтексте «Зверинца» // De visu . – М., 1992. – № 0. – С. 39–45.
800. Пашкин Д. А. Эволюция урбанистических мотивов в текстах В. Хлебникова // Вестник Общества Велимира Хлебникова / Сост. Е. Р. Арензон, Г. Г. Глинин. – Вып. III. – М.: Пятая страна; Гилея, 2002. – С. 91–121.
801. Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / Пер. с итал. Я. Токаревой; под общ. ред. А. Полонского. – М.: Аграф, 2007. – 221 с.
802. Перцова Н. Н. Опыт литературной критики в черновиках Хлебникова // Доски Судьбы Велимира Хлебникова. Текст и контексты. Статьи и материалы. – М.: «Три квадрата», 2008. – С. 529–544.
803. Петрова Е. И. Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2010. – 195 с.
804. Петровский М. «Двенадцать» Блока и Леонид Андреев // Александр Блок. – Т. 92. – Кн. 4: Александр Блок: Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1987. – Кн. 4. – С. 203–232. – (Литературное наследство).

805. Петрушкова Е. С. Мотив ужаса в прозе Леонида Андреева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – № 3 (19). – С. 90–98.
806. Печенкина А. О. Три театра Леонида Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2010. – 247 с.
807. Пигров К. С. Забота о своей духовности, или техника скриптизации индивидуальной жизни // Vita Cogitans: Альманах молодых философов. – Вып. 4. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 75–107.
808. Пийеман Ж. Живопись, графика и скульптура // Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М.: Республика, 1998. – С. 31–180.
809. Пикулева И. А. Художник как литератор и иллюстратор своих произведений в английской культуре XIX века: традиции и новаторство // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Н. С. Бочкарева. – Пермь: Пермский ун-т, 2005. – С. 17–25.
810. Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 472 с.
811. Попов В. Н. Н. Е. Струйский и проблема литературной репутации: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2011. – 187 с.
812. Потехина И. Г. Роман Кристофа Рансмайра «Последний мир»: миф и литература: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – СПб., 2005. – 214 с.
813. Примочкина Н. Н. Писатель и власть: М. Горький в литературном движении 20-х годов. – М.: РОССПЭН, 1996. – 255 с.
814. Прянишников С. В. Культурно-историческое и социально-правовое поля эротики и порнографии: (общее и особенное): автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.02. – СПб., 2003. – 155 с.
815. Пудова А. С. Геокультурный топос в лирике Бориса Пастернака (на примере стихотворения «Петербург») // Вестник Тюменского ун-та. – 2010. – № 1. – С. 232–238.
816. Пунин Н. Н. Квартира № 5. Глава из воспоминаний / публ. и примеч. И. Н. Пуниной // Панорама искусств. – Вып. 12. – М., 1989. – С. 162–198.
817. Пыхтина Ю. Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX–нач. XXI вв.: дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2014. – 346 с.
818. Пыхтина, Ю. Г. Структура художественного пространства в повести Л. Андреева «Красный смех» // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – № 4. – С. 68–73.

819. Радзиевская Т. В. Некоторые наблюдения над функционально-семантическими и стилистическими особенностями дневников // Стил. Белград. – 2004. – С. 221–233.
820. Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. – Томск: Томский государственный университет, 2001. – 521 с.
821. Рейтблат А. И. Буренин и Надсон: как конструируется миф // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 5 (75). – С. 154–166.
822. Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: (О литературной репутации Пушкина) // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 51–70.
823. Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 448 с.
824. Риц Г. Станислав Пшибышевский как культовая фигура и скандальный автор европейского модернизма // Пшибышевский С. Заупокойная месса: Проза, пьеса, эссе. – М.: Аграф, 2002. – С. 5–22.
825. Розанов И. Н. Литературные репутации. – М.: кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928. – 147 с.
826. Роле С. Страх в творчестве Леонида Андреева // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Нора Букс и Франсис Конт. – М.: Русский институт: «Европа», 2005. – С. 168–171.
827. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Некоторые проблемы изучения литературного пародирования // Проблемы литературного пародирования: Межвузовский сборник науч. ст. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 1996. – С. 3–9.
828. Саакянц А. Проза Бунина 1914-1930 годов: Послесловие и комментарии // Бунин И. А. Соч.: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 2. – С. 516–555.
829. Савельев К. Н. Исторические портреты английского декаданса: монография. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2008. – 253 с.
830. Саморукова И. В. Заглавие как индекс дискурсивной стратегии произведения // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарный выпуск. – 2002. – № 1 (23). – С. 76–82.
831. Самсонова С. А. «Fin de siècle»: культурологическая дефиниция и художественные практики: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – Кострома, 2003. – 147 с.
832. Сапаров К. Райнер Мария Рильке о повести И. А. Бунина «Митина любовь» // Вопросы литературы. – 1966. – № 9. – С. 247-249.
833. Сарабьянов Д. В. Стил модерн: Истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. – 293 с.
834. Сваровская А. С. Геокультурные топосы в книге стихов В. Ходасевича «Европейская ночь» // От текста к контексту. – Вып. 5: Материалы VI международной конференции «Русская литература в

- контексте мировой культуры», 16–17 ноября 2006 года. – Ишим: Б. и., 2006. – С. 126–134.
835. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. I. К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // *Studia Slavica Hungaricae*. – Budapest, 1972. – XVIII. – S. 303–342.
836. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. II. Метаморфозы русского позитивизма в зеркале литературной пародии // *Studia Slavica Hungaricae*. – Budapest, 1974. – XX. – S. 41–69.
837. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева. III. Великий Инквизитор Л. Андреева, или «душегрейка новейшего уныния» // *Studia Slavica Hungaricae*. – Budapest, 1974. – XX. – S. 271–304.
838. Сироткина И. Е. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX – начала XX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 271 с.
839. Склизкова А. П. Монистический модернизм: проблема сознания (на примере драмы-сказки Г. Гауптмана «Потонувший колокол») // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2013. – № 4. – Т. 19. – С. 107–111.
840. Скобелев В. П. О структурно-семантических первоосновах поэтики литературного пародирования // Проблемы литературного пародирования: Межвузовский сборник науч. ст. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 1996. – С. 41–61.
841. Скороход Н. С. Леонид Андреев. ЖЗЛ. – Вып. 1431. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 429 с. – (Жизнь замечательных людей).
842. Сливицкая О. В. Космическое мироощущение И. А. Бунина // Труды объединенного научного центра проблем космического мышления. – № 1. – Т. 2. – С. 213 – 239.
843. Смирнова Г. В. Леонид и Даниил Андреева. Миссии и судьбы // Юбилейная межд. конференция, посвященная 70-летию Орловского гос. ун-та: Материалы. – Вып. II: Л. Н. Андреев и Б. К. Зайцев. – Орел: Орловский гос. ун-т, 2001. – С. 204–209.
844. Соболева Н. И. Леонид Андреев и Андрей Оль // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд: Материалы междунаrod. науч. конф., посвященной 135-летию со д. р. писателя. – Орел: Орловский гос. ун-т, 2006. – С. 179–182.
845. Сорочан А. Ю. Дискурсы ужасного: К постановке проблемы // Все страхи мира: Нотог в литературе и искусстве: Сб. статей. – СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – С. 5–20.
846. Стейнберг М. Меланхолия нового времени: дискурс о социальных эмоциях между двумя революциями // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций / Под ред. Я. Плампера. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 202–226.
847. Стернин Г. Ю. Современное искусство и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков // Стернин Г. Ю.

- Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. – М.: Советский художник, 1984. – 296 с.
848. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. – М.: Искусство, 1970. – 293 с.
849. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. – М.: Искусство, 1976. – 222 с.
850. Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте: материалы Международ. конф. (Санкт-Петербург, 9-10 окт. 2006 г.). – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2007. – 272 с.
851. Телятник М. А. Фельетоны Л. Н. Андреева в газете «Курьер» (1900–1903): специфика жанра, проблематика, поэтика, стиль: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – СПб., 2012. – 230 с.
852. Терехина В. Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – 318 с.
853. Тиме Г. А. Россия и Германия: философский дискурс в русской литературе XIX–XX веков. – СПб.: Нестор-история, 2011. – 455 с.
854. Титаренко С. Д. Серебряный век и проблема модерна: (к постановке вопроса) // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1 / Сост. В. В. Абашев. – Пермь: Изд-во «Арабеск», 1993. – С. 120–129.
855. Томашевский Б. В. Литература и биография // Книга и революция. – 1923. – № 4 (28). – С. 6–9.
856. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 575–622.
857. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367.
858. Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 644 с.
859. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: МГУ, 1993. – 246 с.
860. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 198–226.
861. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Изд-во «Наука», 1977. – С. 255–270.
862. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Там же. – С. 270–281.
863. Тынянов Ю. Н. О пародии // Там же. – С. 284–310.

864. Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. – М.: Аграф, 2002. – С. 363–376.
865. Тынянов Ю. Н. Проблемы изучения литературы и языка // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Изд-во «Наука». 1977. – С. 282–283.
866. Тынянов Ю. Н. Промежуток // Там же. – С. 182.
867. Тяпков С. Н. Леонид Андреев в зеркале критика и пародиста А. Измайлова // Творчество писателя и литературный процесс. – Иваново: ИвГУ, 1978. – С. 77–96; 156–160.
868. Тяпков С. Н. Специфика пародийного механизма // Проблема изучения литературного пародирования: Межвузовский сб. науч. тр. – Самара: Изд-во «Самарский ун-т», 1996. – С. 61–72.
869. Уайт Ф. «Тайная жизнь» Леонида Андреева: история болезни // Вопросы литературы. – 2005. – № 1. – С. 323–339.
870. Уайт Ф. Леонид Андреев: лицедейство и обман // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 69. – С. 130–143.
871. Федотов Г. П. Три столицы // Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2-х т. – СПб.: София, 1991. – Т. 1. – С. 50–65.
872. Филатова Е. Н. Восприятие революционной эпохи Л.Н. Андреевым и И. А. Буниним (по дневникам писателей) // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева. Межвузов. сб. науч. тр. к 125-летию со д. р. писателя. – Орел: Орловский гос. пед. ун-т, 1996. – С. 36–37.
873. Фортунатов Н. М. Введение // История русской литературы XIX века: Учебное пособие / Н. М. Фортунатов, М. Г. Уртминцева, И. С. Юхнова; Под ред. Н. М. Фортунатова. – М.: Высшая школа, 2008. – С. 3–12.
874. Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование / Под ред. Р. Ф. Додельцева и К. М. Долгова, пер. Р. Ф. Додельцева. – М.: Республика, 1995. – С. 265–281.
875. Фуко М. Забота о себе. История сексуальности. – Т. 3. – Киев: Дух и литера; Грунт; М.: Рефл-бук, 1998. – 282 с.
876. Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году. – СПб.: «Наука», 2004. – 431 с.
877. Фурс В. Н. Философия незавершенного модерна Юргена Хабермаса. – Минск: Экономпресс, 2000. – 221 с.
878. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 38–45.
879. Хворостьянова Е. В. «Забытый смех»: Предисловие // Измайлов А. А. Кривое зеркало: Книга пародии и шаржа. – СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2002. – С. 5–26.

880. Хворостьянова Е. В. Пародия – литературная критика: К проблеме разграничения // Культурно-исторический диалог: Традиция и текст: Межвуз сб. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1993. – С. 99–113.
881. Хворостьянова Е. В. Пародия как автометаописание (Литературный образ поэзии 80-х – начала 90-х годов XIX века) // Автоинтерпретация. Сб. ст. / Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. – С. 82–96.
882. Хвостов Б. А. Поэтика Петера Альтенберга: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – М., 2005. – 268 с.
883. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – С. 241–366.
884. Хорев В. А. Польская литература XX века: 1890–1990. – М.: «Индрик», 2009. – 351 с.
885. Хохлов Н. Е. У порога: Достоевский. Андреев. Горький // Грани. – Ф. а. М., 1960. – № 45. – С. 143–167.
886. Христианство и новая русская литература XVIII–XX веков: Библиографический указатель. 1800-2000. – СПб.: Наука, 2002. – 889 с.
887. Цветков Ю. Л. Литература венского модерна: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. – М., 2003. – 434 с.
888. Цветков Ю. Л. Рецепция литературы венского модерна в России // Русская германистика: Ежегодник русского союза германистов. – Т. 1. – М.: Языки славянских культур, 2004. – С. 250–261.
889. Целикова Е. В. Пародийная личность А. А. Фета в творчестве поэтов «Искры»: дис... канд. филол. наук: 10.01.01. – Череповец, 2007. – 267 с.
890. Частотный словарь Л. Н. Андреева / Авт.-сост. А. О. Гребенников; Под ред. Г. Я. Мартыненко. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – 398 с.
891. Чечот И. Д. Бёклин и русская культура XIX–XX веков. Иван Коневский // Зарубежные художники и Россия. – Ч. II. – Сб. по уч.-метод. вопросам. – СПб.: Б. и., 1991. – С. 51–64.
892. Чечот И. Д. Проблемы классического искусства и барокко в работах Г. Вёльфлина о художниках XVII и XIX вв. // Проблемы искусствознания и художественной критики. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1982. – Вып. 2. – С. 51–108.
893. Чирва Ю. Н. Примечания к пьесе «Тот, кто получает пощечины» // Андреев Л. Н. Драматические произведения: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. Н. Чирвы. – Т. 2. – Л.: Искусство. Ленинград. отд-ние, 1989. – С. 491–549.
894. Чуваков В. Н. «Мои записки»: Комментарии // Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. – Т. 3. – М.: Худож лит., 1994. – С. 635–639.

895. Чуваков В. Н. Вступительная статья: Письма Леонида Андреева к Н. А. Чукмалдиной // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв.: Альманах. – М.: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2001. [Т. XI]. – С. 488–499.
896. Чуваков В. Н. Предисловие // Леонид Николаевич Андреев: Библиография / ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 1998. – Вып. 2: Литература (1900-1919) / Сост. В. Н. Чуваков. – С. 4–9.
897. Чуваков В. Н., Козьменко М. В. Д. С. Мережковский – цензор Андреева: (К вопросу о несостоявшейся постановке «Собачьего вальса» в Александринском театре) // Леонид Андреев: Материалы и исследования. – М.: Наследие, 2000. – С. 162–165.
898. Чуваков В. Предисловие // Андреев Л. Повести и рассказы: в 2-х т. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 3–44.
899. Шабалина Н. Н. Литературный скандал в критике В. П. Буренина // Ученые записки Казанского университета. – Т. 154. – Кн. 2. – Гуманитарные науки. – 2012. – 145 с.
900. Шабалина Н. Н. Мастерство В. П. Буренина-критика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Казань, 2012. – 171 с.
901. Шаламов В.Т. Поэт Василий Каменский // Шаламов В.Т. Собрание сочинений: В 6 т. + т. 7, доп. Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954-1979 / Сост., подгот. текста, прим. И. Сиротинской. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. – С. 211–223.
902. Шарыпкин Д. М. Скандинавская литература в России. – Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1980. – 322 с.
903. Шахматова Е. На рубеже катастрофы: «быть и не быть» Серебряного века // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. ред. В. П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 189–221.
904. Шестаков В. П. Философия любви в России // Шестаков В. П. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. – М.: Республика; ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. – 462 с.
905. Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века: Монография. – СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009. – 219 с.
906. Шмид В. История литературы с точки зрения нарратологии // Вопросы литературы. – 2012. – № 5. – С. 157–174.
907. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков: политика и культуры / Пер. с англ. под ред. М. В. Рейзина. – СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. – 509 с.
908. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. I. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993. – 668 с.
909. Эйхенбаум Б. М. Литература и литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 428–436.

910. Эйхенбаум Б. М. Мой временник // Эйхенбаум Б. М. «Мой временник»...: Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов. – СПб.: Инапресс, 2001. – С. 25–140.
911. Эйхенбаум Б. М. Писательский облик М. Горького // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 437–442.
912. Эко У. Заглавие и смысл // Эко У. Заметки на полях «Имени розы». – СПб.: Симпозиум, 2003. – С. 5–12.
913. Энгельштейн Л. Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX вв. – М.: Изд. центр «Терра», 1996. – 571 с.
914. Эртнер Е. Н. Метафизика провинции в творчестве Л. Н. Андреева // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы междунаро. научн. конф. – М.: изд-во Московского ун-та, 2002. – С. 94–96.
915. Эртнер Е. Н. Провинция в прозе Л. Н. Андреева: пространство и место // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвящ. 70-летию Орловского гос. ун-та: Материалы. – Вып. II: Л. Н. Андреев и Б. К. Зайцев. – Орел: Орловский гос. ун-т, 2001. – С. 36–44.
916. Эртнер Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01. – Екатеринбург, 2005. – 448 с.
917. Эртнер Е. Н. Феноменология русской провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. – Тюмень: изд-во ТюмГУ, 2006. – 221 с.
918. Эткин А. М. Эрос невозможного: История психоанализа в России. – СПб.: АОЗТ «Изд. дом «Медуза», 1993. – 463 с.
919. Эткин Е. Г. «Серебряный век»: Петербург и Вена // Эткин Е. Г. Психопэтика: «Внутренний человек» и внешняя речь. – СПб.: «Искусство – СПб», 2005. – С. 522–532.
920. Юхнина О. Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09. – СПб., 2003. – 163 с.
921. Яблоков Е. А. Андреевские мотивы в творчестве М. Булгакова // Эстетика диссонансов. О творчестве Л. Н. Андреева. Межвузов. сб. науч. тр. к 125-летию со д. р. писателя. – Орел: Орловский гос. пед. ун-т, 1996. – С. 31–36.
922. Яблоков Е. А. О традициях Л. Андреева в творчестве М. Булгакова: (К постановке проблемы) / Е. А. Яблоков // Традиции в контексте русской культуры: Сб. ст. и материалов. – Череповец: Изд-во Череповец. гос. пед. ин-та, 1995. – С. 142–145.
923. Яблоков Е. А. Художественный текст и интертекст: Мотивы Л. Андреева в произведениях М. Булгакова // Литературный текст:

- Проблемы и методы исследования. – *Вып. 3*. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1997. – С. 30–45.
924. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
925. Яшина Н. Г. «Дни нашей жизни» Л. Андреева как натуралистическая драма // Художественное целое как предмет типологического анализа: Межвуз. сб. науч. тр. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1981. – С. 78–82.
926. Buchwald Eva. The silence of rebellion: women in the work of Leonid Andreev // *Gender and Russian Literature. New perspectives* / Transl. and ed. by Rosalind Marsh. – Cambridge, 1996. – P. 229–243.
927. Hajek E. Literarischer Jugendstil: Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. – Düsseldorf, 1971.
928. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – S. 291–360.
929. Hayek E. Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900. – Düsseldorf, 1971.
930. Hugo von Hofmannsthal: Preuße und Österreicher. Ein Schema. Erstdruck: Vossische Zeitung 25. Dezember 1917. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II (1914–1924)*. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. – S. 459–461.
931. Jauss H. R. Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität // Hans Robert Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. – Frankfurt-am-Main, 1970.
932. Lorenz D. *Wiener Moderne*. Stuttgart; Weimar, 1995 (=Sammlung Metzler, 290).
933. Martini F. *Modern, die Moderne* // *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begr. v. Walter de Gruyter. Band II. – Berlin, New York, 2001. – P. 391–415.
934. McReynolds L. *The News under Russia's Old Regime: The Development of a Mass-Circulation Press*. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988. – P. 218–222.
935. Møller P. U. *Postlude to the Kreutzer Sonata: Tolstoj and the debate on sexual morality in Russian literature in the 1890s*. – Leiden; New York: E.J. Brill, 1988. – XVIII. – 346 p.
936. Møller P. U. “Belles-lettres with a Touch of Filth”: On the Contemporary Reception of Leonid Andreev’s Stories, “The Abyss” and “In the Fog” // *Gender in Russian History and Culture* / ed. by Linda Edmondson. – Birmingham, 2001. – P. 93–115.

937. Photographs by a Russian Writer. Leonid Andreyev: An undiscovered portrait of Pre-Revolutionary Russia / Ed. and introd. by R.Davies; Foreword by O. Andreyev-Carlisle. – London, 1989.
938. Rieckmann J. Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de siècle. – Frankfurt a. M., 1986.
939. Schmid H. Nachwort. In: L. N. Tolstoj: Die Kreuzersonate. – Munchen, 1996.
940. Sternderger D. Panorama des Jugendstils // Ein Dokument Deutscher Kunst. – Darmstadt, 1976. – Bd. I.
941. White F. H. Ekaterina Ivanovna and Salomé: Cultural Signposts of Degenerative Illness // Slavic and East European Journal. – 2008. – № 4. – P. 499–512.
942. Woodward J. B. Leonid Andreev; A Study. – Oxford: Clarendon press, 1969. – 290 p.

### Электронные ресурсы

943. Бар-Йосэф Х. Восприятие Леонида Андреева литературой и театром на иврите и идише // Альманах «Еврейская старина». – 2004. – № 19. – 4 июля. – URL: <http://berkovich-zametki.com/AStarina/Nomer19/London1.htm> (дата обращения 05.09.2016).
944. Булдакова Ю. В. Приемы игровой поэтики в структуре дневникового текста // Международная конференция «Маргиналии 2010: границы культуры и текста». Каргополь, 25 – 26 сентября 2010 г. Тезисы докладов. – URL: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/conf/marginalii-2010/thesis.htm> (дата обращения 05.09.2016).
945. Горнфельд А. Юшкевич С. С. // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. – URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Юшкевич,\\_Семен\\_Соломонович](https://ru.wikisource.org/wiki/ЭСБЕ/Юшкевич,_Семен_Соломонович) (дата обращения 05.09.2016).
946. Гишар Б. Цензоры и порнография в России сто лет назад // Неприкосновенный запас. – 2003. – № 3 (29). – URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/29/gishar.html> (дата обращения 05.09.2016).
947. Ерохина Т. И. Провинциальный текст и контекст романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» // Журнальный клуб «Интелрос»: Культурологический журнал. 2012. № 4. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/kulturologicheskiy-zhurnal/ku4-2012/21864-provincialnyy-tekst-i-kontekst-romana-f-sologuba-melkiy-bes.html> (дата обращения 05.09.2016).
948. Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета: Словарь-справочник. [1996]. – URL:

- [http://www.jwforum.name/bible/transfers\\_scriptures/SIL-Theological-Terms.pdf](http://www.jwforum.name/bible/transfers_scriptures/SIL-Theological-Terms.pdf) (дата обращения 05.09.2016).
949. Кузнецова М. Леонид Андреев в дневниковых записях Корнея Чуковского: «Я люблю Андреева сквозь иронию...». – URL: <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/kuznetsova.htm> (дата обращения 05.09.2016).
950. Лондон Д. Эти кости встанут снова // Режим доступа: [http://royallib.ru/book/london\\_dgek/eti\\_kosti\\_vstanut\\_snova.html](http://royallib.ru/book/london_dgek/eti_kosti_vstanut_snova.html) (дата обращения 05.09.2016).
951. Маркова Т. Д. Претериты в языке сакральных текстов как лингвокультурный феномен // Научно-издательский центр «Социосфера». – URL: [http://sociosfera.com/publication/conference/2012/121/preterity\\_v\\_yazyke\\_sakralnyh\\_tekstov\\_kak\\_lingvokulturnyj\\_fenomen](http://sociosfera.com/publication/conference/2012/121/preterity_v_yazyke_sakralnyh_tekstov_kak_lingvokulturnyj_fenomen) (дата обращения 05.09.2016).
952. Мокроусов А. Дело случая: К юбилею Арнольда Бёклина // Вестник Европы. – 2002. – № 6. – URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/6> (дата обращения 05.09.2016).
953. Нерлер П. Мандельштам и «борисоглебский союз»: Мандельштам и Америка // Новый журнал. – 2010. – № 258. – URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2010/258/ne12.html> (дата обращения 05.09.2016).
954. Портнова Н. Уроки Семена Юшкевича // Лехаим. – 2009. – Апр. – Нисан 5769-4(204). – URL: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/204/portnova.htm> (дата обращения 05.09.2016).
955. Роденков А. Печи и камины дачи Леонида Андреева на Черной речке // «Fireplaces & Stoves Каминны и печи». – 2011. – Окт.-нояб. – № 5 (09). – URL: [http://terijoki.spb.ru/old\\_dachi/od\\_articles.php?item=5](http://terijoki.spb.ru/old_dachi/od_articles.php?item=5) (дата обращения 05.09.2016).
956. Свистунович Д. С. Теория «нагой души» С. Пшибышевского. От натурализма к символизму // Научное мнение. – 2014. – № 6. – URL: <http://unipress.pro/catalog.php?pid=55&aid=1304> (дата обращения 05.09.2016).
957. Струтинская Е. Легенда о «Саломее» // Русское искусство. – 2004. – № 1. – URL: <http://www.russiskusstvo.ru/journal/1-2004/a616> (дата обращения 05.09.2016).
958. Фурс В. Н. «Критическая теория позднего модерна» Энтони Гидденса // Библиотека учебной и научной литературы. – URL: [http://sbiblio.com/biblio/archive/furs\\_critical\\_pheory](http://sbiblio.com/biblio/archive/furs_critical_pheory) (дата обращения 05.09.2016).
959. Хвостов Б. А. Литература декаданса в Германии (к современному состоянию проблемы) // Новые российские гуманитарные исследования. Электронно-периодическое издание ИМЛИ РАН. – 2012. – № 7. – URL:

[http://www.nrgumis.ru/articles/article\\_full.php?aid=446&binn\\_rubrik\\_pl\\_articles=196](http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=446&binn_rubrik_pl_articles=196) (дата обращения 05.09.2016).

960. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217–226. – URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения 05.09.2016).
961. Эгеберг Э. Кнут Гамсун в России / пер. с норв. Н. Будур // Вся Норвегия на русском. – URL: [http://www.norge.ru/hamsun\\_cdl\\_egeberg/](http://www.norge.ru/hamsun_cdl_egeberg/)
962. Эпштейн М. Н. Жуткое и странное: О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского // Русский Журнал. – URL: <http://refdb.ru/look/1636628.html> (дата обращения 05.09.2016).
963. Ярмолинец В. Одесский узел Шкловского // Волга. - 2011. – № 1–2. – URL: [http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/jarmolinets/odessky\\_uzel.html](http://veseliymakler.odessa.ua/libraries/author/jarmolinets/odessky_uzel.html) (дата обращения 05.09.2016).