

Реализм и модернизм

1

В самом начале работы говорилось о взаимодействии трех основных направлений в литературном движении эпохи. Искусство XX века со свойственными ему сложностью и множественностью взаимосвязей особенно богато переходными состояниями художественной мысли.

Это воочию демонстрирует русский литературный процесс. В критическом реализме периода революции 1905—1907 гг. обнаруживаются признаки сближения с революционно-пролетарским искусством. На противоположном художественном полюсе возникают другие переходные состояния. Речь идет об отношениях критического реализма и модернизма, чего мы также касались. Но проблема эта заслуживает более пристального внимания. В литературном процессе начала века и реализм, и модернизм восстают против фатально детерминистских концепций среды, натуралистического художественного метода. И реализму, и модернизму свойственны повышенный интерес к философской проблематике, субстанциальным ценностям. Но кардинально различны пути решения общих вопросов. Правда, со временем противостояние двух направлений примет более осложненные формы. В критике 10-х годов становится популярной концепция «неореализма». Сторонники этой концепции усматривали в современной реалистической литературе стремление к художественным синтезам, с которыми связывали наиболее перспективное ее направление. Своеобразная синтетичность реализма тех лет была верно уловлена, но подчас весьма спорно истолкована — в духе примирения двух эстетических систем, «снятия» противоположности между ними в обновленном реализме. В нашем литературоведении констатируют, напротив, «размежевание сил реализма и модернизма»¹ в ту пору.

Но размежевание происходило не просто. Надо иметь в виду эволюцию символизма в 10-е годы. Деятели его часто говорили теперь о метафизической односторонности прежнего символизма, о необходимости сближения с жизнью, призывали к синтезу «реализма» и «идеализма» (хотя бы книга статей В. Брюсова «Далекие и близкие», 1912).

¹ Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., «Наука», 1966, с. 208—209.

В критике тех лет возникает и понятие «акмеистического реализма». В своих программных выступлениях акмеисты отвергают «вымученный» символизм, «Прекрасную даму Геологию» во имя утверждения в искусстве «этого мира, звучащего, красочного, имеющего формы, вес и время»². По поводу такого рода выступлений, взывающих к «приятию мира», «полноте бытия», «вере в человека и признанию его самоцелью», журнал «Заветы» писал как о лишь внешне совпадающих с «основными камнями нашего (читай: реалистического.— В. К.) мирозерцания», как об отражении последнего в кривом зеркале³. Это сказано чересчур резко и категорично, ибо акмеизм не был чем-то единым. Эстетизированная материальность у иных поэтов, принадлежавших к этому течению, культ «вещного», в котором растворяется образ человеческий, и в самом деле имели лишь кажущееся сходство с реализмом истинным. Совсем другое в поэзии Ахматовой, Мандельштама, сосредоточенной на мире личности, которая живет внутренними силами души, не ищет метафизических «санкций». Этот пафос «самоценного» человека оказывался созвучным утверждению «живой жизни» в реализме 10-х годов.

Проблема «признания» или «непризнания» реальности уже не возникает в литературном движении той поры. И не является предметом спора в борьбе направлений, как это было в начале 900-х годов, когда молодой символизм ниспровергал «эмпирическую» действительность во имя миров «иных». Различия тем не менее остаются весьма глубокими. Только в реализме (при всех сложностях его пути на этом этапе) характерные социальные коллизии времени, типические общественные конфликты являются основным содержанием понятия «реальность». Принципиальный рубеж между реализмом, хотя и воспринимающим элементы «чужого» опыта, и течениями модернистскими сохраняется.

Но литературная жизнь интересующей нас эпохи не укладывается в границы основных направлений. За их пределами находится ряд явлений промежуточной, двойственной эстетической природы, применительно к которым концепция «неореализма» имеет большие основания⁴.

² Статьи Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» («Аполлон», 1913, № 1).

³ Вступление «От редакции» к ст. А. Долиннина «Акмеизм» («Заветы», 1913, № 5, с. 153).

⁴ Сложные отношения между реализмом и модернизмом, возникающие внутри модернистских течений, не рассматриваются нами специально. См. об этом статью В. О. Перцова «Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века» (в его кн.: Писатель и новая действительность. Изд. 2-е. М., 1961); работу Е. В. Стариковой «Реализм и символизм» (Развитие реализма в русской литературе. Т. 3. М., 1974, с. 165—246).

Среди явлений, о которых идет речь, наиболее интересно и значительно творчество Леонида Андреева. Можно говорить даже о проблеме Андреева, поскольку его судьба поучительна в широком смысле, и не только для русской литературы⁵. Это писатель, который неустанно стремился примирить различные эстетические верования, чтобы, освободив их от односторонности, «замкнутости», получить принципиально новый и целостный художественный результат. Интересно, что именно Андреев, желая обозначить своеобразие своих исканий, одним из первых у нас вводит понятие о неореализме.

В новейшей литературе о писателе можно встретить излишне доверчивое отношение к этому понятию. Андреевские сочинения толкуются как подлинный реализм XX столетия (лишь с отдельными уступками модернизму) — реализм новых качеств, который отказывается от детальной изобразительности и подробного «описания» натуры, предпочитая путь большей художественной обобщенности, символизации, «обнажения сущностей», смешения реального с условным и т. п. Трудно согласиться с категоричностью подобной версии, как она высказана В. И. Беззубовым⁶. Здесь явно недостаточно учтены сугубые сложности отношений в творчестве Андреева между мирозерцанием и художественным методом. Сказать, например, что «Жизнь человека» в сущности «бытовая» драма, лишь с тою разницей, что быт здесь «стилизован, предельно обобщен, символичен»⁷, и не сказать об иррациональной концепции этого произведения — значит отвлечься от наиболее существенного. Законный протест против недавних развенчаний Андреева оборачивается другой крайностью — чрезмерно «благополучным» представлением о писателе.

И поскольку крайности такого рода с некоторых пор приобретают права гражданства, следует подробнее остановиться

⁵ С конца 50-х годов в нашей критической литературе резко усилился интерес к творчеству Андреева. Появились серьезные, насыщенные материалом работы, которые, несмотря на дискуссионность отдельных положений (и об этом будет сказано), обновляют взгляд на писателя, справедливо противопоставят прежнему, односторонне отрицательному освещению его творчества. Рассеивает многие предрассудки и самая большая из всех существующих документальных публикаций об Андрееве — т. 72 «Литературного наследства» (Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., «Наука», 1965), чрезвычайно ценное и отлично комментированное (В. Чуваковым и А. Наумовой) издание.

⁶ См. автореферат его кандидатской диссертации «Леонид Андреев и русский реализм начала XX века» (Тарту, 1968). Заметим, что статьи и публикации этого автора об Андрееве (напечатанные в течение 1961—1968 гг. в «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та») заметно обогащают наши представления о писателе, содержат немало точных утверждений, вводят обширный материал. Но концептуальная сторона некоторых из этих работ спорна.

⁷ Там же, с. 14.

на этом. В работах и других авторов заметно стремление во-все избавиться от метафизики мысль Андреева, увидеть в отвлеченной символике ряда его произведений лишь условно-метафорический (в духе новой поэтики реализма) образ вполне реального жизненного содержания. Неоспорима, конечно, значительность богорборческой темы у писателя. Но заключать отсюда о *последовательно* атеистической концепции, либо об историзме мышления (а нередко именно такова явная или подразумеваемая логика рассуждений) еще преждевременно. На смену одним формам метафизического сознания приходят другие. Так бывало и у Андреева.

Серьезны заслуги Ю. В. Бабичевой в изучении творчества писателя. Ее работы об андреевской драматургии интересны и во многом новы. Исследовательница, на наш взгляд, точнее, чем В. И. Безубов, характеризует художественный метод Андреева, связывая его с экспрессионистским типом творчества (но в широком значении этого понятия, не отождествляемом с конкретным направлением в искусстве XX в.)⁸. Однако в истолковании миросозерцания писателя заметна все та же упрощающая тенденция, особенно отчетливая в книге «Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции». Ясно ощущима здесь недооценка обобщенно-философского содержания андреевских пьес в угоду содержанию исторически конкретному, значение которого подчас преувеличено. Что же касается собственно метафизической проблематики драматурга, то для нее, по существу, не находится места. В «Савве» она лишь сторонний объект критики («мистический анархизм» à la Чулков). В «Царе-Голоде» она не обнаруживается вовсе. В главе, посвященной «Жизни Человека», упомянуто, правда, о «вневременной космической трагедии Человека». Но этот аспект отодвинут на второй план. Зловещий Некто в Сером оказывается олицетворением всего лишь «непознанного людьми и потому сурового закона природы» (только «непознанного», а не «неразрешимого», в отличие от Метерлинка), лишь символической моделью «жизненных обстоятельств», которые сковали «светлый творческий дух» Человека. В конце концов, «Жизнь Человека» свободна от мистического элемента⁹. О творческих связях Андреева и Брехта сказано: «театральная система Брехта строится на осознанно принятом марксистском тезисе об общественном бытии, определяющем общественное сознание; андреевское же новаторство является результатом интуитивного постижения той же истины и потому бывает последовательным и даже противоречивым»¹⁰. Предположить, что новаторство Андреева

⁸ Бабичева Ю. В. Драматургия Леонида Андреева. Автореферат докторской диссертации. М., 1971, с. 9.

⁹ Бабичева Ю. В. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971, с. 78, 79, 7, 103.

¹⁰ Там же, с. 16.

хотя бы интуитивно, хотя бы непоследовательно, но зиждится на «марксистском тезисе», можно только в очень большом увлечении, правда, корректируемом конкретными разборами произведений.

Хуже, когда в исследовательской работе остается одно лишь увлечение. В. И. Беззубов, назвавший «Жизнь Человека» «бытовой драмой», тут же указал на особый ее стилиевой тип, резко отличный от традиционной бытовой драматургии. Для Ю. Чирвы, автора статьи «Островский и Леонид Андреев», эти оговорки, по-видимому, несущественны: «Жизнь Человека» — «обычная бытовая история среднего человека, ведущего борьбу за самоутверждение в жизни. В заостренно сатирической обрисовке его жизненного успеха, его мнимой славы, бесплодного богатства... Л. Андреев, конечно, воспользовался красками из палитры Островского. И в этом смысле «Жизнь Человека» не только «обычная бытовая драма», но и драма в духе Островского»¹¹. Этот небольшой пассаж вполне согласуется с общим подходом к Андрееву. Можно согласиться с тезисом Чирвы (как и некоторыми подтверждающими тезис наблюдениями): Андреев стремился «открыть смысл человеческой жизни за пределами религиозного сознания»¹², — если только иметь в виду *конкретные* формы метафизического сознания, против которых восставал писатель. Но недоумение вызывает категорический вывод, отсюда извлекаемый, — о переходе религиозного сознания человека, порвавшего с мещанским «темным царством», в сознание *историческое* как центральной проблеме *всего* творчества Андреева. Сказав, что «лишь некоторые» герои писателя находят «новое решение», и вскоре же забыв об этом, Ю. Чирва утверждает: «В *большинстве* (курсив мой.— В. К.) зрелых произведений Андреева его герои переживают глубоко интимное чувство слитности своей жизни с историей человечества...»¹³ К этим произведениям, наряду с пьесой «К звездам» и «Рассказом о семи повешенных», отнесен, например... «Иуда Искариот». Главное же все-таки не в героях, а в облике самого автора. Противоречивого, сомневающегося, мятущегося художника здесь нет и в помине. Андреев, как он нам показан, полностью владеет историческим сознанием эпохи. Он наследует Островскому именно как «историку и социологу», улавливавшему «даже в самых обыденных происшествиях исторический ход жизни»¹⁴. В силу этих же причин Андреев является, по Ю. Чирве, верным духовным спутником Горького на протяжении всей своей

¹¹ А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX—XX веков. Л., «Наука», 1974, с. 159.

¹² Там же, с. 156.

¹³ Там же, с. 157.

¹⁴ Там же, с. 154, 172. Мы не касаемся параллелей с Островским, иные из которых тоже кажутся нам весьма прихотливыми. Сама же проблема «Андреев — Островский», при условии более сложного подхода к ней, разумеется, не вызывает сомнений.

деятельности. Каким-то досадным недоразумением кажется по прочтении статьи вся та напряженная и острая борьба вокруг писателя, которая происходила в демократическом лагере русской литературы начала века. Это впечатление подтверждает и сам автор, заключающий свою работу деликатно сформулированным выводом о мнимости разногласий между Андреевым и Горьким.

Статья Ю. Чирвы свидетельствует, что односторонняя тенденция в истолковании Андреева, о которой шла речь, начинает укореняться в научной литературе, приобретая к тому же значительно более упрощенный и прямолинейный вид. Это грозит увести в сторону от истинного Андреева так же далеко, как уводили оценки прошлых лет. Парадоксальным образом заслугой писателя (иногда в обход подлинных его достоинств) почитается то, чего ему как раз недоставало,— конкретный историзм художественного мышления.

Крайности взгляда на писателя (будь то версия об Андрееве — отъявленном декаденте, долгое время бытовавшая у нас, или одна из последних версий о нем как реалисте нового типа, или даже более близкий истине взгляд на писателя как на последовательного экспрессиониста) неприменимы к нему именно потому, что они однозначны, тогда как Андреев всегда оставался «пестрым» художником. И «пестрота» эта — не только индивидуальный казус, но явление интересное с точки зрения типологии литературного процесса в XX в., причем на всем протяжении деятельности писателя. Рассмотрим основные этапы его пути.

В сентябре 1901 г. вышла в свет первая книга произведений Андреева. Она имела выдающийся успех, стала литературным событием. Творчество молодого писателя оказалось подлинно современным — не в поверхностно-злободневном, а в глубинном смысле. Черты характерного комплекса умонастроений, духовных и художественных представлений, отметивших русское искусство начала нового века, — напряженно драматическое переживание времени, обостренное чувство личности, отход от плоского эмпирических, позитивистских методов познания мира, поиски путей обновления и активизации образного слова — запечатлелись весьма выразительно в произведениях раннего Андреева. Но запечатлелись вместе с тем особенно сложным и противоречивым образом, многим отделяя писателя и от круга реалистических художников, к которому он тогда примыкал, и от современного ему модернистского движения в России. Поиски сущностных начал жизни, связующих человека с миром, характеризуют философские устремления русского реализма этого времени. О слиянии с другими, надмирными субстанциями толковали русские символисты.

У раннего Андреева уже сама по себе мысль о возможности гармонически связать «я» и целое вызывает глубокие сомнения. И особенно тогда, когда эта мысль предстает в «утешительном» религиозно-мистическом обличье, будь то «канонический» христианский бог, постоянно ниспровергаемый писателем (хотя бы «Жизнь Василия Фивейского» или «Савва»), либо самонаивнейшие религиозные искания символистов — «эластичная замазка, которою они замазывают все щели в окнах — чтобы с улицы не дуло»¹⁵. Правда, сам Андреев тоже тяготеет к представлению о трансцендентном характере сущностных начал, но — резко расходясь с символизмом — видит в них не освобождающую человека, а губительную силу. Это не приводит, однако, к мысли о человеке-рабе, изначально бессильном и ничтожном пред властью рока, в духе декадентского мирозерцания 90-х годов. Рассказывая о своих встречах с Андреевым в начале 900-х годов, Вересаев заметил: «Общее было в то время, обоих сильно и глубоко мучившее, — чувство зависимости», — зависимости «души» человека от сил, стоящих выше его...»¹⁶ Чувство, не пассивно терпеливое перед лицом неизбежного зла, а «глубоко мучившее», терзавшее и в конце концов непримиримое. Доминирующим в раннем андреевском творчестве становится мотив несогласия, боренья, бунта, имеющий своеобразную природу.

В конце рассказа «Стена» (1901) звучит отчаянный призыв прокаженного: «Нас много, и жизнь наша тягостна. Устелим трупами землю; на трупы набросим новые трупы и так дойдем до вершины. И если останется только один, — он увидит новый мир...»

Но голос мой был гнусав и дыхание смрадно, и никто не хотел слушать меня, прокаженного»¹⁷.

Героический мотив соединяется здесь с фаталистическим. И это соединение — черта, так или иначе свойственная всему раннему андреевскому творчеству. Ей соответствует, ее объясняет возникающее в произведениях писателя представление о двух субстанциях существования — субстанции внеположного мирового бытия и находящейся в антагонизме с нею, отчужденной от нее субстанции самого человека. Отчуждение человека предопределяет конечный трагический исход всех его свершений. Но, с другой стороны, именно это субстанциальное состояние преграждает пути к примирению с общим, питает постоянный дух протеста. В начале 1903 г. Андреев писал Горькому: «...ты для меня дух свободы, а этому святому духу так или иначе хочу я служить. Не правде — ее я не знаю и никогда

¹⁵ Из письма Андреева В. С. Миролюбову, 1904 г. (Литературный архив. Т. 5. М. — Л., 1960, с. 109).

¹⁶ Вересаев В. Воспоминания. М., 1946, с. 447.

¹⁷ Андреев Леонид. Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. 1. Спб., изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1913, с. 146.

не узнаю; не людям — я не знаю, люблю я их или нет, а если и люблю, то слишком абстрактно. Свобода же — это единственное, что я непосредственно люблю, и знаю, и понимаю»¹⁸. Поэтому «остаётся бунтовать — пока бунтуется...» (из письма Вересаеву, июль 1904 г.)¹⁹. Бунт вопреки любому исходу, пусть даже ради самого бунта, но только не покорность. О герое повести «Жизнь Василия Фивейского» писатель скажет: «Он должен быть сломан, но не побежден» (ЛН, 185).

Андреев интересовался новейшей философией (хотя не систематически, стихийно). Следы знакомства с Ницше (о чем уже упоминалось), Шопенгауэром явственны в его сочинениях. Но, пожалуй, особенно близко соприкасается Андреев с той концепцией человека и мира, которой в дальнейшем суждена одна из ведущих ролей в философии Запада, — с экзистенциализмом²⁰. Соприкасается в утверждении своеобразного героико-пессимистического мироощущения, возникающего на почве идеи отчуждения. Экзистенциализм, постулируя обособленную человеческую сущность, лишенную связей с целым (понято ли это целое в материалистическом или идеалистическом духе), притязал на преодоление ограниченности и той, и другой философской системы. Сходным в некотором роде образом шел в искусстве и Андреев, пытаясь найти особую дорогу среди существующих философско-эстетических систем.

Но говоря о проблеме отчуждения в творчестве писателя, нужно иметь, конечно, в виду и философскую мысль крупнейших русских художников XIX столетия, воспринятую Андреевым, хотя и в весьма трансформированном виде. И если зависимость от Достоевского в этом смысле очевидна, то менее явным, но по существу столь же важным оказался для писателя и опыт Толстого.

Высказывания Андреева о его близости к Толстому не единичны — и на это есть веские основания (в свою очередь, и Толстой, не раз учинявший «разнос» Андрееву, внимательно и ревниво следил за его творчеством). Речь не только об отдельных вещах Андреева, от которых легко протянуть нити к произведениям Толстого («Большой шлем», «Губернатор», «Христиане» и пр.). Толстым во многом предварены ведущие направления творчества писателя — не в конечных выводах, а, так сказать, в проблемных завязях. Особенно существенна причастность Толстому основной, трагической темы Андреева.

Среди творений Толстого одной из наиболее пророческих для всей мировой литературы позднейшего времени является

¹⁸ Литературное наследство, т. 72, с. 173. В дальнейшем ссылки на это издание, именуемое ЛН, будут даваться в тексте с указанием страницы.

¹⁹ Вересаев В. Воспоминания, с. 454.

²⁰ В общей форме этот вопрос поставлен в книге В. Р. Шербины «Пути искусства» (М., 1970); в статье А. Л. Григорьева «Леонид Андреев в мировом литературном процессе» («Русская литература», 1972, № 3).

повесть «Смерть Ивана Ильича», гениально изобразившая трагедию отчуждения человека в современном ему мире. Произведение это оплодотворило не только повесть Андреева «Губернатор». Трагические чувства, возникающие у умирающего Ивана Ильича, предвещают — даже в словесном выражении андреевский «комплекс»: «Он плакал о беспомощности своей, о своем ужасном одиночестве, о жестокости людей, о жестокости бога, об отсутствии бога». Предвещают крайней степенью отчаяния личности, испытавшей бездонное одиночество — «одиночество среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи, — одиночество, полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле...»²¹ (Такое и такими же словами мог сказать Андреев о многих своих героях.) Предвещают сплетением двух «ужасов» в психике человека — ужаса жизни и ужаса смерти. Само это, столь любимое Андреевым, слово часто повторяется в повести Толстого; оно звучит уже в первой фразе, начинающей рассказ о прошлом Ивана Ильича: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная»²².

Интересен и другой мотив повести. В мучительных предсмертных раздумьях Иван Ильич, усомнившись в божественной справедливости, мысленно обращается к высшей силе с протестующими вопросами: «Зачем Ты все это сделал? Зачем привел меня сюда? За что, за что так ужасно мучаешь меня?» И дальше: «Суд идет, идет суд, — повторил он себе. — Вот он суд! Да я же не виноват! — вскрикнул он с злобой. — За что?»²³

Близкий мотив находим и в неоконченном толстовском рассказе «Записки сумасшедшего», писавшемся одновременно со «Смертью Ивана Ильича» (опубликован в 1912 г.). Преуспевающего героя, занятого прибавлением своего имущества, внезапно настигает «доховная тоска», — «ужас за свою погибающую жизнь». Слово «ужас» нагнетается здесь еще сильнее, чем в повести «Смерть Ивана Ильича». И еще решительнее подчеркнут мотив возмущения против бога, протеста против бессмысленности существования: «Я возмутился. Я просил его открыть мне истину, открыть мне Себя»²⁴.

Итак, от Толстого к Андрееву ведет тема одинокого в многолюдном мире человека. Но также и рождаемые этим состоянием «богоборческие» настроения. Мысль о «жестокости Бога» переплетается у Ивана Ильича с мыслью об «отсутствии Бога». Герой «Записок сумасшедшего» требует ответа у верховного властителя. «Но ответа не было, как будто и не было никого, кто бы мог отвечать»²⁵. Вот именно такой ужас молчаще-

²¹ Толстой Л. Н. Юб. изд. Т. 26. М., 1936, с. 108.

²² Там же, с. 68.

²³ Там же, с. 105, 107.

²⁴ Там же, с. 472.

²⁵ Там же.

го Ничто, подчинявшего себе человека, и страшил героев Андреева.

Но у толстовского героя «богоборчество» — это преходящий, сравнительно кратковременный момент душевной эволюции. И это ложное, «кощунственное» направление мыслей, отвергаемое во имя высшей христианской правды. «Я хотел по-прежнему допрашивать, упрекать Бога, но тут я вдруг почувствовал, что я не смею, не должен, что считаться с ним нельзя... что я один виноват» («Записки сумасшедшего») ²⁶. Суть же раннего творчества Андреева заключается именно в том, чтобы так или иначе «посчитаться», хотя бы и путем только внутреннего противостояния, с поработавшими человека началами. Поэтому тема, которую Толстой лишь наметил, чтобы затем ее опровергнуть, у Андреева широко развертывается, порой становится центральной. Оправдание и возвеличение бунта далеко, разумеется, уводит Андреева от Толстого, от Толстого-христианина, но не от Толстого-«язычника», от Толстого-рационалиста, но не от Толстого стихийного, который никогда не расставался с идеей бунта. Знакомство Андреева с Толстым пришлось на те годы, когда внутренняя борьба в душе писателя достигла предела, когда толстовское бунтарство вырывалось наружу — в «Хаджи-Мурате» и других поздних сочинениях (которых Андреев не мог прочесть тогда, поскольку они оставались в рукописи). Видимо, Андреев порой мешал Толстому усмирять «беса» в себе и поэтому задевал его, раздражал (не только и не столько художественными прегрешениями) и вместе с тем притягивал. Источник двойственного и беспокойного отношения Толстого к Андрееву нужно искать именно здесь.

Вместе с тем Толстой значительно более социален, чем Андреев. Сознание толстовских героев, что они сами во всем виноваты, — аргумент в пользу идеи непротивления и самосовершенствования. Но, с другой стороны, это справедливо карающее сознание, это осуждение ложного, эгоцентрического, несправедливого социального существования. Ведь трагедия отчуждения и предсмертного ужаса у Толстого — удел человека из имущих классов общества. У Андреева это общечеловеческая драма. В 1901 г. он писал К. И. Чуковскому: «Мне не важно, кто «он» — герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно — что он человек и как таковой несет одни и те же тяготы жизни... все живое страдает одними страданиями и... сливается воедино перед грозными силами жизни» ²⁷.

В «Рассказе о Сергее Петровиче» (1900), например, как будто традиционная тема «маленького человека» возникает в специфическом освещении. Герой рассказа, бедный студент, тер-

²⁶ Там же, с. 473.

²⁷ Чуковский Корней. Современники. М., 1963, с. 302.

зается не только и не столько материальными и моральными тяготами, проистекающими от социальных причин, сколько своей духовной несамостоятельностью, неяркостью, заурядностью — т. е. тем, что, в изображении писателя, досталось ему «от бога», от самой природы. Протестуя против всеобщей зависимости своего «я», Сергей Петрович копчает самоубийством. «И он восстал против обезличившей его природы...» — как сказано в рассказе. Природа человека против природы вещей!

Мы не раз говорили об усиленном развитии сущностной проблематики в русском реализме начала века. Мы помним, что и у Толстого, и у Короленко, и у раннего Горького, и у других русских писателей этого времени типическая коллизия «выломившейся» личности осмысливалась как противоречие между окружающей социальной средой и самим *естеством* человека. Но у последовательно реалистических художников родовая человеческая сущность несравненно больше укоренена в общественно-исторической действительности, нежели у Андреева.

Вместе с тем проблема соотношений человека и среды в творчестве этого писателя все-таки сложнее, чем кажется на первый взгляд. На разных этапах пути Андреева эти соотношения различны, равно как и интерес, уделяемый тому или иному *типу* среды. Любопытны в этом смысле некоторые из сохранившихся в архиве писателя черновых набросков начала 900-х годов. Любопытны тем, что демонстрируют не только пути оформления отдельных замыслов, но и общий строй художественного мышления раннего Андреева.

Один из таких фрагментов открывается описанием извозчичьего трактира, где воздух «стоял тяжелой и неподвижной массой», и его обитателей — описанием, состоящим из подробностей, вроде «залитой, грязной скатерти, на которой красные полосы прежнего рисунка казались... грязью». Именно здесь очутился герой писателя, терзающийся тем, что «все было ложь» и проклинаящий «ее любовь»²⁸. Перед нами первичная наметка небезызвестного рассказа «Ложь», черновая рукопись которого находится в этой же тетради. Позднее исчезает не только трактир (уже в черновой рукописи), но вся бытовая «плоть» отделяется от скелета идеи, который мы и лицезреем в печатном тексте аллегорической «Лжи» (1901). Итог, конечно, закономерный для Андреева. Но любопытен и исток.

В «трактире низшего разбора» происходит и действие раннего рассказа «Я протестую!» (1901—1902), оставшегося в рукописи и опубликованного только в 1962 г. Речи о кошмарной «бессмыслице» жизни вложены здесь в уста спившегося «братинтеллигента» из разночинцев (знакомый со времен литературного шестидесятничества персонаж). «Он вызвал во мне страш-

²⁸ ЦГАЛИ, ф. 11, оп. 4, ед. хр. 6.

ное чувство злости, смеха и жалости этот чахоточный несчастный протестант»²⁹, — замечает повествователь.

В этой же рукописной тетради, где находится черновая рукопись «Лжи», есть и неоконченный рассказ «Счастье». В нем поведена история бедного еврея Давида Лейзера. Вернувшийся после отбывания воинской повинности сломленным, больным, потухшим, он неожиданно, уже на исходе дней своих; получает наследство из Америки, которое ни к чему ему теперь. «Банально»-бытовая ирония судьбы! В конце рассказа к Лейзеру является корреспондент газеты, чтобы взять интервью у владельца огромного состояния. Он спрашивает Давида: «Вы счастливы?» Сюжет сей, который потом, с измененными подробностями, будет использован в знаменитой философской драме «Анатэма» (первоначально Андреев хотел назвать ее «Давид Лейзер»), пока еще не содержит в себе ничего «сущностного».

Характерен этот путь к отвлеченной мысли от бытовой «печки». Ее (мысли) наметку писатель сначала улавливает в прозе будничной жизни, и лишь затем — с большим или меньшим тщанием — извлекает «жемчужное зерно» из «नावозной кучи». С большим — в позднейшие времена, с меньшим — в начале пути. Тенденция единая, но по-разному осуществляемая. Позднее писатель подчас захочет вовсе избавить своего читателя (или зрителя своих пьес) от впечатлений «настоящей жизни», как писал он об этом К. С. Станиславскому в связи с постановкой в Художественном театре «Жизни Человека». Ранний Андреев во власти этих впечатлений. В его произведениях того времени точкой отправления сплошь и рядом становится психология отдельной личности, та или иная локальная жизненная данность, вообще индивидуально характерное. Житейская подлинность явлений окружающей действительности вполне правомочна даже в наиболее философических вещах — таких, к примеру, как «Мысль», «Жизнь Василия Фивейского» и пр. Не нужно недооценивать этого факта, но не следует и преувеличивать его. Стихия «эмпирической» жизни, как бы достоверно она ни была обрисована, не существует все же только сама по себе, а становится знаком иного смысла.

Характерно и другое. Широкое философское содержание в ранней прозе Андреева сопрягается именно с образом *бытовой действительности*, часто минувшая действительность *общественно-историческую*. Означает ли это, что последняя отсутствует в помыслах писателя? Не означает. Точнее сказать, она не является в большинстве случаев предметом непосредственного изображения, но присутствует тем не менее в *стихийном* художническом ощущении.

Послушаем Блока: «Я помню потрясение, которое я испытал при чтении «Жизни Василия Фивейского» в усадьбе, осен-

²⁹ «Подъем», 1962, № 1, с. 108.

ней дождливой ночью... что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях,— это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне «Жизнь Василия Фивейского...»³⁰ В повести, лишенной каких бы то ни было внешних примет общественно-политической жизни, Блок пронизательно почувствовал *историческое* время.

Согласно долго господствовавшему взгляду, для нас в Андрееве приемлема прежде всего более традиционная, сентиментально-гуманистическая линия его творчества; другие же его вещи, в духе «Фивейского», самые «андреевские» («Бездна», «Стена», «Набат», «Вор» и пр.),— ущербны. А между тем многие из этих вещей особенно ценны.

Запечатленные в них катастрофическое восприятие мира, сугубая конфликтность бытия, резко обострившееся чувство зависимости, становящейся непосильным бременем для человека, передавали по-своему глубоко и драматично настроения многих современников, и, главное, внутреннее состояние самой русской действительности, ее лихорадочный пульс и ритм в преддверии больших потрясений. Вместе с тем произведения этого рода ценны, в первую очередь, своим *интуитивным* содержанием, ибо, главным образом, в нем (а не в рации) запечатлено глубинное ощущение переживаемой эпохи, ее революционного характера. «Большущий талант... Даже теперь, когда его начинка — *одно голое настроение...* (курсив мой.— В. К.)»³¹,— писал Горький Чирикову по поводу первой книги Андреева.

В обособленном сознании андреевского индивида, в героическом и неравном противостоянии его целому отразилась характерная духовная коллизия времени, волновавшая многих литераторов: пробуждение у личности чувства внутренней независимости от посягательств «заедающей» среды (обособиться — значит, не дать поглотить себя). Но и это реально-историческое содержание улавливается прежде всего на уровне чувствований писателя, в эмоциональной сфере произведения. На уровне же оформленной мысли оно часто элиминируется, преобразуется в конфликт «чистых» сущностей, где антагонизм отдельного человека с миром предстает как изначальный.

Однако разноречия возникают не только между рациональным и стихийным началами андреевского творчества, а и в сфере собственно мысли. Мысль писателя тоже не категорична, разомкнута, подчас выбирает и такие решения, которые несогласны с доминирующим взглядом. «Как всегда, я только ставлю вопросы, но ответа на них не даю...»³²,— сказал автор по поводу своей пьесы «Савва».

³⁰ Блок А. Памяти Леонида Андреева.— Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 6. М.—Л., 1962, с. 130—131.

³¹ Архив А. М. Горького. Т. 7. М., 1959, с. 32.

³² Уч. зап. Гартуского гос. ун-та. Вып. 119. Гарту, 1962, с. 385.

Примечательно то различие между двумя типами индивидуализма, которое мы находим в произведениях раннего Андреева. Характерно, что герои писателя, которые исповедуют философию эгоцентризма, считая ее спасительным для себя прибежищем, вызывают неприязнь у автора — все равно, происходит ли эта философия от отчаяния затравленного, загнанного в угол, запутанного жизнью и людьми «маленького человека», как в рассказе «У окна», или, напротив, от своеволия личности, которой «все дозволено», как в рассказе «Мысль» (1902).

В этом известном рассказе, толкуемом как утверждение банкротства разума, часто видят некий антитезис по отношению к Горькому, который, в свою очередь, вступил в полемику с Андреевым в поэме «Человек» (1904), прославившей мысль — «вечный и единственно не ложный маяк во мраке жизни».

Конечно, есть истина в этих суждениях, но далеко не вся. Из переписки двух писателей мы узнаем, что Горький обрадовался «Мысли», увидел в ней даже нечто родственное себе: «Рассказ хорош... Пускай мещанину будет страшно жить, скывай его паскудную распущенность железными обручами... лей в пустую душу ужас!» (ЛН, 146). И в другом письме: «Пощипли «Мысль» мещанскую, пощипли их Веру, Надежду, Любовь, Чудо, Правду, Ложь...» (там же, 150). Горький советовал и самому себе. В этих словах не только очерчивается замысел поэмы «Человек», но словно предугадана самая форма аллегорического иносказания, в которую он выльется, и даже «состав» аллегорий будущего произведения. А когда два года спустя Горький напишет своего «Человека», Андреев горячо примет его.

В тогдашней своей реакции на рассказ Андреева, реакции современника, Горький отвлекся от отношения писателя к проблеме разума как такового. Для него гораздо важнее был пафос разоблачения Андреевым индивидуалистической мещанской мысли. И это имеет свое объяснение. Ведь в андреевской вещи сухая рационалистическая мысль становится принадлежностью «сверхчеловека», его оружием: Керженцев совершает убийство друга, обосновывая свое преступление, свое право на все, логическими выкладками о собственной исключительности. Здесь Андреев идет следом за Достоевским, за его критикой философии Раскольникова. Наносит, как ему кажется, удар по мысли вообще, писатель по существу карает носителя ложной, отвлеченной мысли — эгоцентрическую личность и провозглашаемую ею философию отношения к людям.

Близким писателю героям чужда философия в духе Керженцева. Бунтари из «Жизни Василия Фивейского», рассказов «В темную даль», «Стена», как и один из героев рассказа «Призраки», который, «где бы он ни находился.. отыскивал запертую или только что притворенную дверь и начинал стучать

в нее... он хотел, чтобы все двери были открыты»³³, — тоже одиноки. Но это индивидуалисты поневоле. Они протестуют во имя попоранного человека, а одиночество свое несут как тяжкое бремя.

Разобщение людей, предоставленных только самим себе, трагично. Героя рассказа «Город» не оставляет гнетущее сознание, что «за всю жизнь он узнал всего двести пятьдесят человек... И это было все, что было близкого и знакомого ему в мире». Его терзает мысль о том, что чем многолюднее становится мир, «тем ужаснее становилось одиночество каждого», поскольку «больше было людей, которые не знали друг друга» («Повести и рассказы», 1, 259, 258). Драма человека-изгоя, переживающего отчаяние одиночества, запечатлена в рассказе «Вор»: «...и так страшно — узнать и найти себя в каком-то безличном «он», о котором говорят посторонние незнакомые люди». Мнимость человеческих сообществ в современном мире демонстрирует рассказ «Большой шлем». Люди, на протяжении ряда лет изо дня в день встречавшиеся за карточным столом, оказываются катастрофически далекими, ничего не знающими о тех, кто живет рядом с ними. И это еще большая драма, чем бессмыслица смерти, внезапно наступающей одного из героев рассказа в момент неслыханного везенья в картах (к нему приходит «большой шлем» — счастье, которое он ждал многие годы). Невозможность проникнуть внутрь маски, которая скрывает истинную сущность чувств и помыслов ближнего, постоянно мучает писателя («Молчание», «Ложь», «Смех» и др.). Ему враждебна индивидуалистическая идея в декадентском смысле.

И вместе с тем герои писателя, разделенные отношением к *одиночеству среди людей*, сближаются другим, «экзистенциальным», одиночеством. Ощущением *одиночества в мире* (перед лицом трансцендентных сил бытия), внушаемом особенно часто ощущением тайны смерти. И если судить по произведениям, о которых шла речь, это безысходное человеческое состояние.

Но наряду с ними возникают и другие замыслы, другие произведения. В 1902 г. Андреев неожиданно отказался печатать полностью законченный рассказ «Тенор», объясняя это, в частности, тем, что «все время и притом *однообразно* кричать: ох, нехорошо умирать! — нелепо» и что «побочная мысль о необходимости цельной, многосторонней и живой жизни развита слабо» (ЛН, 155). Годом раньше, в превосходном рассказе «Жили-были» писатель изобразил два противоположных отношения к жизни — мизантропическое (у купца Лаврентия Кошеверова) и любвеобильное (у дьякона Филиппа Сперанского), рождающих и различные отношения к смерти: кто не сосредоточен на себе, кто сумел найти себя среди людей и возрадо-

³³ Андреев Леонид. Повести и рассказы в 2-х т. Т. 1. М., 1971, с. 448. В дальнейшем ссылки на это издание, именуемое «Повести и рассказы», даются в тексте с указанием тома и страницы.

ваться ценностям жизни, тому легче преодолеть трансцендентный страх. Жизнеобразующие факторы оказываются более властительными, чем надживленные.

С поисками противовеса трагическому мироощущению связаны и уже упомянутые мотивы сострадательного гуманизма, кроткой, прощающей любви к ближнему, к обездоленному и угнетенному. Они устойчивы у Андреева не только в первых его произведениях конца 90-х годов («Баргамот и Гараська», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «Петька на даче», «Ангелочек»), но и в более поздних, относящихся к 900-м годам, таких, например, как рассказы «Гостинец», «В подвале», «Кусака», «Предстояла кража», рассказ «На реке», герой которого, мучающийся своей отчужденностью от жизни, переживает минуты умиротворенной радости, когда душа его открылась людям, призыву помощи ближнему.

Умиляют, трогают образы детей, подростков в прозе раннего Андреева. Им часто присущ врожденный инстинкт справедливости, добра, любви, который заглушается у взрослых софистикой разума («Валя», «Молодость», «Цветок под ногою»). Любовь к детям, к животным («Кусака», «Друг», «Предстояла кража») порой становится мерилом ценности человека. Ведь даже эгоцентрику Керженцеву пришлось испытать тревогу и сомнение в непогрешимости его жизненной философии, когда однажды, «в погожий солнечный день», наблюдал он за трогательной сценкой — «крохотная девочка в ватном пальтеце и капюшоне» испугалась «крохотной собачонки на тонких ножках»: «...при взгляде на эту милую группу под ясным осенним солнцем у меня явилось странное чувство, как будто разгадка чего-то, и задуманное мною убийство показалось мне холодной ложью из какого-то другого, совсем особого мира. И то, что обе они, и девочка и собачонка, были такие маленькие и милые, и что они смешно боялись друг друга, и что солнце так тепло светило,— все это было так просто и так полно кроткой и глубокой мудростью, будто здесь именно, в этой группе, заключается разгадка бытия» («Повести и рассказы», 1, 298).

Эта идиллическая нота то и дело вторгается в катастрофический мир образов Андреева, приоткрывая, кстати сказать, и некоторые черты его личности. И в его бытовой, частной жизни (об этом вспоминали близко знавшие Андреева Вереяев, Борис Зайцев, Серафимович) «инфернальность» причудливо переплеталась с таким патриархальным «орловско-московским» доброжелательством и душевной открытостью.

Но и в этом случае Андреев не тешил себя розовыми надеждами. Его отношение к сострадательному гуманизму более сложно, чем у предшественников. Он «был все-таки слишком реалист, чтобы выдумать утешение себе, хотя и желал его»³⁴,

³⁴ Горький М. Леонид Андреев.— Горький М. Полн. собр. соч. Т. 16, М., «Наука», 1973, с. 326.

чтобы отнестись к наивному исповеданию как к практической вере, как к средству исправления современного мира. Его скорее привлекала здесь самая общая мысль о добрых возможностях человека, о связующих началах в жизни людей. Слишком общая, чтобы сотворить из нее спасительный рецепт, панацию.

Но мысль эта порою возникает у Андреева и в другом — не отвлеченно нравственном, а социально-конкретном — облике. Мы имеем прежде всего в виду публицистику писателя начала 900-х годов, которой он активно занимался в качестве постоянного фельетониста газеты «Курьер». И примечательно, что общественная температура его публицистики была гораздо более высокой, чем температура художественного творчества. Мы не обнаружим в его рассказах ни той открытой гражданской инвективы, ни — в особенности — тех призывов к идеалам, тех деклараций общественного оптимизма, которые подчас находим в его статьях³⁵. Художественные произведения несравненно глубже и точнее выражали душевный мир писателя. Публицистика — несмотря на значительную дань ей — была менее органична для него, чем для многих современных ему литераторов.

И все же непроходимой границы между образной и публицистической сферой у Андреева не было и не могло быть. Перед нами различные стороны единого писательского «я», демонстрирующие сложную его противоречивость. Отзвуки «публицистического» Андреева то и дело попадают в другую, более интимную, творческую сферу: «И понял он, что не может он жить без родины и не может быть счастлив, пока несчастна она, и в этом чувстве была могучая радость и могучая, стихийная, тысячеголовая скорбь. Она разбила оковы, в которых томилась его душа; она слила ее с душой неведомого многоликого страдающего брата...» («Повести и рассказы», 1, 242). Так публицистически прямо, с обращением к традиционному гражданским формулам, популярным у народников («страдающий брат»), подытожен смысл рассказа «Иностранец» (1901)³⁶. В рассказе этом человек обрисован исключительно в социальной функции. Не частый для раннего творчества писателя пример непосредственно общественной проблематики!

Но переклички с публицистикой, более запятанные, возникают и в типично андреевских — по внешности отвлеченных — вещах. Примечателен известный рассказ «Бездна». Опубликованный в январе 1902 г., он был воспринят как поклеп на че-

³⁵ Хотя бы в фельетоне «Люди теневой стороны», в котором сказано: «...сейчас песенка пессимизма спета и, какие бы новые мотивы для нее ни придумать, они даже в исполнении величайшего артиста прозвучат фальшью» («Курьер», 1901, 30 дек.).

³⁶ «...Я учился мыслить «по Михайловскому», — заметил Андреев в письме к нему от 31 октября 1901 г. (Литературный архив. Т. 5. М.—Л., 1960, с. 51). Рассказ «Иностранец» был напечатан в декабрьском номере народного «Русского богатства» (руководимого Михайловским) за 1902 г.

ловеческую природу и вызвал бурю негодования, поток обвинений. Среди немногих защитников писателя оказался Горький. В письме к Андрееву он назвал рассказ «хорошей затрещиной» мешанам, «оттого они и не довольны», но одновременно тоже воспротивился гнетущему настроению «Бездны»: «Будь злым, будь мрачным, но — не будь пессимистом!» (ЛН, 137). А 27 января 1902 г. в той же газете «Курьер», где 10 января была напечатана «Бездна», появился фельетон самого Андреева, представляющий собой развернутый комментарий к рассказу. Не человека вообще, утверждает писатель, не фатально извечную якобы порочность его натуры, а психологию современного «культурного» человека рисует произведение: «Если бы кто-нибудь мог... одним орлиным взором окинуть все человечество», он «увидел бы культурных французов, совершающих ужасающие варварства в злополучной Африке, этом море, куда тысячьо ручьев вливается гнусность и всечеловечная злоба. Он увидел бы занятых тем же делом высококультурных англичан и немцев — да куда бы он ни обратил свой взгляд, всюду он увидел бы зверя или откровенно жестокого, или бессознательно хищного и свирепого... Можно ли оклеветать тех, на совести которых лежит хотя бы одна только англо-бурская или китайская война?»

Писатель возмущен теми, кто оскорбился за человеческую природу: «Они ужаснулись тому, что культурный юноша насилует беззащитную и уже оскорбленную девушку, и сказали: это неправда, этого быть не может. А проститутки они не заметили. Дело, видите ли, в том, что проститутки очень вообще много. Дело, видите ли, в том, что проституция есть нечто обычное, узаконенное и в небольших размерах допускаемое для самых благонаравных юношей и старцев... — «Человек — зверь! Человек — зверь!» — кричат про какого-нибудь насильника и ужасаются, и обижаются — и спокойно идут в дома терпимости, в полной уверенности, что совершают чисто человеческий, а не зверский акт. ...В том-то и ужас нашей лживой и обманчивой жизни, что зверя мы не замечаем...»

Но заканчивается фельетон провозглашением веры в конечное торжество добра: «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».

Статья Андреева интересна отчетливо социальным (даже социально-политическим) толкованием произведения: «ужасное» в «Бездне» — лишь концентрированное выражение типических, повсеместно распространенных зол общественной действительности. Сгустить «ужас» понадобилось для того, чтобы взбудоражить смирившуюся, привыкшую к общественному кошмару публику. Вместе с тем в публицистическом комментарии рассказ выглядит все-таки «благополучнее», чем на самом деле. Стать»

не дает представления о двух смыслах произведения — реальном и метафизическом.

Образ «черной бездны», всепроникающей «тьмы, широкого и многоглазого, что есть жизнь» — центральный в рассказе — объединяет оба смысла. Образ этот возникает поначалу из реальной картины наступившей ночи, заставшей студента-технолога Немовецкого и гимназистку Зиночку в темном поле и лесе. А исчадия этой тьмы, люди-звери, люди из «бездны», вызывающие зловещее и жуткое чувство, в несимволическом плане рассказа оказываются социальными отбросами города: «И все чаще вырастали темные фигуры оборванных грязных женщин, словно их выбрасывали на поверхность глубокие, неизвестно зачем выкопанные ямы, и тревожно трепыхались их мокрые подолы... и голоса их звучали громко и странно-одиноким в замершем воздухе».

— Кто эти женщины? Откуда их столько? — спрашивала Зиночка боязливо и тихо. Немовецкий знал, кто эти женщины, и ему было страшно, что они попали в такую дурную и опасную местность...»³⁷

«Знание» Немовецкого — это «эмпирическое» знание. Оно тоже истина рассказа, точнее, одна из его истин, всей сути не объясняющая. Это необъяснимое и слышится в испуге Зиночки, невольно выдающем предчувствие «бездны». Сам же писатель и «знает» вместе с Немовецким (в цитированной нами статье он возвышал голос против проституции), и «не знает» вместе с Зиночкой. Ведь уже «от себя» он говорит о «неизвестно зачем» выкопанных ямах и «странно-одиноким» звучащих голосах женщин, хотя в бытовой действительности ему хорошо известны и эти женщины, и эти ямы³⁸.

В характерном отрывке этом, самой его стилистике метафизическое как бы растворено в обыденном. И так же на протяжении всего повествования. Но в конце его, в двух завершающих строках рассказа («На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его») абстрактный символ демонстративно отделяется от «эмпирической» реальности, обнажая другой смысл произведения.

В декабре того же 1902 г. писатель публикует еще один рассказ — «В тумане», герой которого, юноша с помыслами о чистой любви, в конце произведения сходится с проституткой, зверски убивает ее и кончает самоубийством. Рассказ снова

³⁷ Андреев Леонид. Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. 4, с. 184.

³⁸ «Местность в рассказе — орловская. Гуляли за городом, по Орлику, где пещеры. Место довольно глухое, и хулиганы встретиться там могли легко», — так, «по-домашнему», комментировала «Бездну» близкая родственница Андреева, С. Д. Панова. Цит. по кн.: Фатов Н. Н. Молодые годы Леонида Андреева. По неизданным письмам, воспоминаниям и документам. М., 1924, с. 204.

вызвал, наряду с сочувственными, и множество негодующих откликов в духе критики «Бездны», хотя давал для этого меньше оснований, чем она. Многие из того, что Андреев договорил о «Бездне» *post factum*, в авторском комментарии, здесь следует из самого текста (вероятно, писатель учитывал критику предшествующего рассказа). Социальный план этого произведения гораздо более явствен и отчетлив. Социальным светом освещается и изображение тайников психики³⁹. Очевидно недвусмысленное осуждение писателем буржуазно-интеллигентской среды, неспособной дать истинное воспитание юноше с хорошими нравственными задатками. Об этом свидетельствует скупая, но выразительная ироническая характеристика матери Павла, поглощенной светской жизнью и равнодушной к детям, и его отца, в короткие промежутки между визитами, выставками и театрами начинающего сына прописными истинами об оборотной стороне цивилизации, вреде алкоголя, разврата и совершенно неспособного проникнуть в душу его. Осуждающий голос автора (об этом уже писал В. Беззубов) звучит здесь порою совсем «по-толстовски». Вот один из примеров: «Сергей Андреевич был умный и хороший человек, и думал все то, что думали умные и хорошие люди его страны и его времени, учившиеся в одних и тех же школах и читавшие одни и те же хорошие книги, газеты и журналы... И теперь он говорил очень умно и хорошо о том, что культура улучшает частичные формы жизни, но в целом оставляет какой-то диссонанс...» («Повести и рассказы», 1,335).

В сочинениях молодого Андреева уже оформляются все те начала, которые определили дальнейший его путь. Уже здесь складывается основная миросозерцательная коллизия его творчества — соперничество двух разных подходов к миру, ни одному из которых, в конце концов, не удается достичь полновластия. К ней, этой коллизии, восходит художественная система писателя. Поприщем так и неразрешенного спора противоположных стилевых принципов становится и она. Раньше говорилось об обогащении реалистической традиции в раннем творчестве Андреева на путях лирической экспрессии стиля. Но образный строй его произведений тех лет заключает и другую возможность: перевоплощение этой тенденции в иное, нереалистическое, качество. «Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»⁴⁰. Андреев постоянно колеблется между этими полюсами в последующем своем творчестве.

³⁹ Сам автор так объяснял трагический смысл произведения: «Женщина и мужчина, по существу друзья, в силу разных жизненных непорядков (курсив мой. — В. К.) мучают друг друга, оскверняют, и оба несчастны, становятся врагами» («Русская литература», 1962, № 3, с. 198).

⁴⁰ Из письма Горькому, декабрь 1912 г. (ЛН, 351).

В годы первой русской революции творчество Андреева в своем идейно-философском содержании наиболее приближается к первому полюсу. Настроение писателя той поры весьма прихотливо. Он подвержен крайностям, пребывает то в безотраднo мрачном, то в восторженном состоянии духа. И все же, несмотря на свои равные зигзаги андреевского жизнеощущения, можно выявить его преобладающий пафос. Это мысль о грандиозных переменах, настоятельно требующих духовного обновления человека, мысль, которая приходит к Андрееву — как и к другим писателям-современникам — с началом русско-японской войны. «Одно верно, — заметил он в мае 1904 г., — мне, Скитальцу, Вересаеву и многим другим придется делать свою литературную карьеру почти сизнова — глубоко уходит в прошлое то, что было до войны. И читатель будет новый, и требования у него будут новые, и песни ему нужно петь новые, и благо тому, у кого есть слух и голос» (ЛН, 508).

И вот как открылось ему это новое: «Сказать «не мое дело» (относительно войны) можно, но почувствовать это трудно... И то чувство умаления, которое переживаешь, очень красноречиво. Обычно внутренняя жизнь бывает так сильна, что людей и их жизнь чувствуешь слабо, ихняя жизнь кажется неподвижной — а теперь я сижу тут, за тем же столом, а там широкое движение сотен тысяч, миллионов» (там же, 194). Высказывания эти зафиксировали в корне меняющееся отношение писателя к общественно-исторической жизни. Общественные впечатления у прежнего Андреева, мы помним, непосредственно отзывались, главным образом, в публицистике; в собственно художественной сфере они теснились отвлеченно сущностной мыслью, давая знать о себе — чаще всего — интуитивно. Ныне постижение исторического события становится не только ведущим, но и ясно осознанным намерением художника: «Ни одной мысли в голове не осталось, кроме революции, революции, революции»⁴¹; «События держат мысль в таком напряжении, что ничего нельзя делать...»⁴²

Основные вещи этого периода — повесть «Красный смех» (ноябрь 1904 г.), вызванная к жизни русско-японской войной, повесть «Губернатор» (август 1905 г.), пьеса «К звездам» (ноябрь 1905 г.) — выразительно демонстрируют новые качества мысли писателя. Впервые в «Красном смехе» центром произведения Андреева становится крупнейшее общественное событие времени — война. И впервые появляется у него коллективный герой — массы людей, народ.

Убийство эсером Каляевым 4 февраля 1905 г. великого князя Сергея Александровича навело писателя на мысль о повести «Губернатор». Но это был лишь внешний повод. Герой произве-

⁴¹ Из письма Вересаеву от 6 февраля 1905 г. (Вересаев В. Воспоминания, с. 456).

⁴² Из письма М. Ф. Андреевой, январь 1905 г. (ЛН, 256).

дения, губернатор Петр Ильич, приказал стрелять в бастующих рабочих, пришедших к нему — в количестве нескольких тысяч человек, — чтобы заявить о своих нуждах. Краткое описание этого эпизода и штришок о последующей реакции на него ряда рабочих: «Теперь если уж пойдем, так не просить, а разносить» — намекают, надо полагать, и на события 9 января. Именно здесь подлинная историческая подоснова произведения, обуславливающая все, что в нем происходит. Собирательному образу пролетарской Канатной улицы принадлежит в «Губернаторе» решающая роль.

«Вы читали, что... пролетариат уже овладел ратушей?» — одна из начальных реплик в пьесе «К звездам». Революция и здесь видится как движение масс. И хотя место действия — «чужая страна», очевиден «русский» смысл изображаемого. Не представленное воочию, протекающее за сценой освободительное движение становится тем не менее внутренней пружиной драматического действия.

Но общеисторическая жизнь важна для писателя не сама по себе, а в ее воздействии на жизнь личности. Отношения «я» с целым возникали у Андреева большей частью в отвлеченно субстанциальном смысле. Теперь же его особенно волнуют другие связи, другие сцепления — глубинные притяжения и отталкивания между отдельной личностью и социальными общностями.

Это с очевидностью предстает в «Губернаторе». Повесть явно зависима от «Смерти Ивана Ильича» Толстого. Нечто подобное душевному кризису, пережитому Иваном Ильичем перед лицом смерти, переживает и андреевский губернатор после расстрела рабочей депутации. С ним «произошла странная и решительная перемена», в результате которой он стал «страшно правдив... в чувствах своих и их выражении», и тогда «сразу распалась связь, соединявшая его много лет с женою, детьми, окружающими», и «смертельно одинок он был». Открылось внутреннему взору, что «ничего не было своего», что «чужое», «казенное», губернаторское подавило все истинное. Коллизия «отпадения» — впервые так отчетливо у Андреева — предстала не изначально человеческим состоянием, а социальной драмой (как и у Толстого). И более того. Социально-психологическая проблематика здесь в раме политики. Душевные терзания толстовского Ивана Ильича целиком в сфере этических вопросов. Губернатор Петр Ильич мучается преступлением, совершенным против народа. Правда, в самые последние дни все его переживания отступили перед «бездонным черным ожиданием» смерти. Но и эта столь знакомая тема лишилась обычного у писателя смысла. Смерть приходит не из молчащего Ничто, а с пролетарской Канатной улицы, которая мстит губернатору, «потомственному угнетателю», за вековые страдания и унижения от лица «потомственных рабочих» с «тысячелетними мозоля-

ми и слезами». Воскресли рабы, которые «строили пирамиды», и с ними «сам древний, седой закон, смерть карающий смертью», который «открыл свои холодные очи, увидел убитых мужчин, женщин и детей и властно простер свою беспощадную руку над головой убившего». Роковая предопределенность человека, его фатальное одиночество предстают здесь как историческое возмездие.

Правда, конкретные социально-исторические представления писателя остаются весьма несовершенными. Андреев поэтизирует революционное насилие, но видит его лишь в облике разрушительной стихии, ведомой жадной социальной мести (кровь за кровь). И более того. Вершащая суд истории масса в изображении писателя не управляет своими поступками; она является послушным орудием исторического закона, хотя и справедливом. «И когда люди заговорили об убийстве губернатора... то как о вещи уже давно и бесповоротно кем-то решенной... Мнения разделились; но в спорах самых непримиримых не было особенной горячности; как будто речь шла не о событии, которое еще только может совершиться, а о факте случившемся, в котором никакие взгляды ничего изменить не могут» («Повести и рассказы», 1, 556—557).

В определенном смысле Андреев остался верен себе. И закон исторический он толкует как фатально, через головы людей действующую силу. «Мы имеем перед собой яркий образчик подмены социальной психологии социальной мистикой»⁴³, — писал Луначарский по поводу «Губернатора» в статье 1906 г. «Социальная психология и социальная мистика», убедительно демонстрируя несостоятельность социальной мысли писателя в свете идей марксизма.

Но такой, оправданный в своей основе, взгляд еще не все объясняет в художнике. Есть и психология творчества, и собственная его логика, которая осложняет окончательные выводы. С точки зрения этой внутренней логики Андреева повесть «Губернатор» — дальнейшее движение, мысль ее — несомненное достояние писателя. Снова тут возникает весь андреевский «комплекс»: и надчеловеческий закон, повелевающий жизнь, и драматическое отчуждение человека, и трагедия смерти. Но мучащие его сущностные вопросы писатель пытается перевести в плоскость истории, и хотя остается неразлучным с тайнами бытия, ищет их разгадку в исторической жизни. И какими бы ложными, невнятными не оказывались отдельные решения, они не затеяют общего и нового для писателя устремления — опереться на историю как решающую, конечную инстанцию.

Тем более что возникали и другие решения. Так, в повести «Красный смех», предшествовавшей «Губернатору», выдвигается

⁴³ Луначарский А. В. Критические этюды. Л., 1925, с. 74.

как раз проблема исторического *разума*. Утверждение, которое, на первый взгляд, может показаться весьма парадоксальным. Ведь в этом трагичном и беспросветно мрачном повествовании тема войны постоянно и навязчиво толкуется как тема массового безумия — и безумия не в переносном смысле. Немыслимые жестокости, зверства и ужасы войны, насыщающие повесть Андреева, творит и впрямь лишаящееся рассудка человечество. Редкие протестующие голоса тонут в океане одичания: «у человечества один разум, и он начинает мутиться...»; «отчего так много сумасшедших..?»

Характерно, что высоко оценив произведение в целом, Горький призывал «оздоровить его» (ЛН, 243), избавить от мрачных крайностей, которые он видел, в частности, в мотивах поголовного безумия. Андреев не согласился с Горьким. «Оздоровить», — писал он, — значит уничтожить рассказ, его основную идею... Моя тема: безумие и ужас» (там же, 244). Но это возражение, внешне выдержанное в духе философии Андреева, имеет другой, как раз не типично «андреевский», смысл. Ведь поначалу действительно непонятно, как могло возникнуть такое сочинение на гребне подъёмного настроения писателя, заявившего Горькому через несколько дней после завершения «Красного смеха»: «Знаешь, что больше всего я сейчас люблю? Разум. Ему честь и хвала, ему все будущее и вся моя работа» (там же, 236). Но в том-то и дело, что, по замыслу автора, «Красный смех» и должен был стать своеобразной апологией разума⁴⁴ — апологией, так сказать, «от противного». Андреев писал: «А сам я думаю про рассказ вот что: большой замысел, кургузая одежонка. Настроение исключительное, для массы непонятное. В этом смысле рассказ аристократичен. Разум, который не хочет, не может помириться с войною и гибнет, как часовой на своем посту, — разум будущего, а не настоящего; я ведь так вначале и хотел писать фантазию на тему о будущей войне и будущем человеке. А сейчас утилитарно-христианские рассуждения Толстого о вреде войны для хозяйства, — для семьи, для здоровья и доброй нравственности — гораздо приятнее и сильнее и общее. Война — невзгода, это настоящее; война — безумие, это завтрашнее. И странно: к этому убеждению демократия нынешняя придет раньше, чем интеллигенция; демократия как-то обойдет ее с флангов и окажется впереди» (ЛН, 242). Итак, для человеческого разума в настоящем война — еще нормальное состояние, он сетует лишь на приносимые

⁴⁴ В том же духе писал Андреев и Л. Толстому, так характеризуя замысел своего произведения: «...коренная ломка некоторых моих воззрений, ломка, которой я обязан той же войне. Так, в новом освещении встают передо мною вопросы: о силе, о разуме, о способах нового строительства жизни. Пока это чувствуется еще неясно, но уже есть основания думать, что со старого пути я сворачиваю куда-то в сторону» (Толстой, О Толстом. Новые материалы. Сборник второй. М., 1926, с. 70).

ею невзгоды; разум же будущего, несравненно выше организованный, никогда не освятит людской бойни, не смирится с нею; и если в грядущем война все-таки вторгнется в жизнь людей, человечество обезумеет, лишится разума. Можно думать, что этого не произойдет (ведь уже «нынешняя демократия» начинает понимать подлинный смысл войны). «Красный смех» и не замыслился картиною реально ожидаемого будущего, а лишь «фантазией», но фантазией-предупреждением. Видимо, так надо толковать слова Андреева, хотя первоначальное намерение написать «фантазию» и не осуществилось в чистом виде.

Но читатель 900-х годов видел в «Красном смехе» прежде всего взволнованный отклик на текущие события, гневный антивоенный протест. Да и для Андреева очень существенно было современное, политическое, «нецензурное» звучание «Красного смеха», о чем он сам говорил. Поэтому и Горький, тоже имевший в виду это звучание, был прав со своей стороны, советуя «оздоровить» произведение: в преддверии революции героический мажор обладал большей агитационной силой, нежели сгущенная трагедийность. Другой же, указанный автором, смысл произведения, хотя и несомненно очень важный, был, тем не менее отвлечен от конкретной истории. Адресованный лишь к «разуму будущего», он не противоречил тому представлению о господстве социально-стихийного начала в *настоящем*, которое было развернуто в «Губернаторе».

Но проблема социального разума привлечет художника в те годы и еще раз — уже по отношению к *современной* ему исторической действительности. Это произойдет в пьесе «К звездам», наиболее позднем из названных произведений. Характерно, что в раннем варианте пьесы (октябрь 1905 г.) была изображена стихийная масса в пугающе мрачном облике. Окончательный же текст пьесы имеет мало общего с ранним вариантом, написан, по словам самого драматурга, «совсем в иной концепции»⁴⁵. И одним из ее признаков является отсутствие темы стихийности. Разум истории прежде всего интересен теперь Андрееву — то поэтически окрыленный (Трейч, Николай), то сухой и рассудочный (Верховцевы), но именно разум.

Пьеса «К звездам» еще более примечательна попыткой автора обновить и свое *общефилософское* мирозерцание — и опять-таки на путях сближения с историей. Отношения главного героя, профессора астрономии Терновского, с людьми из лагеря революции, запечатлевающие это содержание, — в центре произведения. Критика согласна в том, что здесь сопоставлены два типа человеческого деяния, два проявления человека — научное творчество и революционная борьба. Но за этой параллелью нужно видеть и другой, значительно более широкий

⁴⁵ Андреев Л. Пьесы. М., 1959, с. 559.

смысл: соотнесение самых общих начал бытия — субстанциального и конкретно-исторического, «вечного» и «временного».

В итоге жрец «вечного», астроном, не только оправдан у Андреева перед судом истории, но и возвеличен. Именно здесь очень часто видят основной порок пьесы — проповедь общественного индифферентизма⁴⁶. Надо, однако, внимательнее взглянуть на образ Терновского, понять изменения, происходящие с ним на протяжении пьесы, — и тогда яснее станет философия всего произведения.

В первой половине пьесы Терновский и привлекает, и отталкивает. Привлекают величавые идеи выдающегося ученого о бесконечности вселенной, о торжестве вечной жизни. Горький скажет потом о «космическом пессимизме» Андреева. В пьесе «К звездам» космос в ореоле высокой романтики, он возвышен и светел. Что же до участия Терновского в делах земных, то жена его, Инна Александровна, рассказывает в начале пьесы, как он очутился за границей: «Бумагу какую-то скверную заставляли его подписать, а он не стал, а потом министру дерзостей наговорил. Ну и уехали...» Всего вероятнее, что речь идет об отказе профессора присоединиться к какой-то реакционной политической акции, может быть, касавшейся студенческого движения. И тем не менее социальный облик Терновского поначалу внушает антипатию: «звездочет» декларирует полное равнодушие и к обычным человеческим нуждам, и к крупнейшим общественным событиям и вопросам времени, именую их «суетными заботами». И уж совсем кощунственным кажется его отношение к судьбе собственного сына-революционера, находящегося под угрозой смерти: «В мире каждую секунду умирает по человеку, а во всей вселенной, вероятно, каждую секунду разрушается целый мир. Как же я могу плакать и приходить в отчаяние из-за смерти одного человека?»⁴⁷

Таков Терновский в первых двух действиях, но он меняется к концу пьесы. Раньше он «философски» оправдывал свое равнодушие. Он пытается делать это и впоследствии, узнав о трагической судьбе сына, но уже неискренно, силясь безуспешно скрыть свое горе, которое все-таки выходит наружу. В конце

⁴⁶ О пьесе «К звездам» в связи с образом ее главного героя писали немало и разное. Согласно наиболее распространенной версии, Андреев противопоставляет Терновского революционерам, чтобы утвердить истинность первого пути и бесплодность второго (несмотря на субъективные к нему симпатии). Встречаются и осторожные суждения о невыявленности проблематики пьесы, которая якобы допускает различные толкования. Нам представляется наиболее верным истолкование замысла Андреева в некоторых работах последних лет: оба пути, избранные героями пьесы, приемлет автор, потому что оба ведут «к звездам». См., например, ст. Л. К. Долгополова «Вокруг «Детей солнца» (М. Горький и его современники. Л., 1968, с. 101); кн. Ю. В. Бабичевой «Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции» (Вологда, 1971, раздел 1).

⁴⁷ Андреев Л. Пьесы, с. 52—53.

пьесы Терновский плачет о сыне (а прежде заявлял, что не может плакать «из-за смерти одного человека», даже если это сын); топая ногой, кричит: «Отняли сына! Свет отняли!» (а перед этим говорил: «У меня нет детей. Для меня одинаковы все люди»).

Что это — только ли естественные проявления отцовских чувств? Не только. В философской драме Андреева — это и признак более глубинного смысла, указывающий на коллизию мировоззренческую, на переоценку самого представления о личности и ее отношении к миру. И нет сомнения, что Терновскому доверены тут новые мысли самого автора. В «космических» суждениях героя «К звездам» поначалу очень малое место занимает сам человек, исчезающий в бесконечных пространствах. А к концу пьесы, в последнем действии, мысли профессора оказываются прикованными к «сыну вечности» — человеку.

Что же такое человек? Прежде всего он сопричастен всему, что существует, — всей органической и неорганической жизни вселенной. И потому, заявляет Терновский, человек «никогда не будет один». Как ново это для Андреева и как не похоже на него! Но человек не только слит с космосом, он «господин» над «всеми этими сверкающими громадами», потому что только человеку доступно разгадать тайны вселенной и подчинить их себе, потому что один он владеет величайшим из ее сокровищ — разумом, мыслью, «могучей и свободной царицей пространств».

Лишь ремесленникам от революции (типа Анны) непонятны эти парения духа. Истинным же ее глашатаям и борцам, как Трейч, они родственны. Уже отмечена критиками близость речений «Трейча-Атланта» о Человеке-победителе, о солнце, которое «ведь тоже рабочий», возвышенной космогонии «звездочета».

Идеи ученого — в конце пьесы — поднимают упавший дух Пети и Маруси, ужаснувшихся трагедии поражения революции. Особенно интересны разговоры Терновского и Маруси в последнем действии — своеобразный спор писателя с самим собою. В уста героини вложены Андреевым собственные свои неотступные, большие мысли — «нет оправдания жизни», человек «родится для безумия, для гибели» и т. д. — чтобы опровергнуть их философией профессора (как опровергаются в конечном счете и речи другого героя, Лунца, о «проклятых звездах» — тоже очень «андреевские»). Мысли Терновского вдохновляют Марусю снова идти «в жизнь». Ведь высшее проявление «торжествующей безбрежной жизни» — это не бессмертие космических бездуховных миров, «сверкающих громад», а вечная жизнь человеческого сознания, его бессмертие. Оно создается актом творчества, одним из вершин которого является революционный подвиг.

Такова философия Терновского в окончательных ее итогах ⁴⁸. «Как в нем все гармонично и стройно, как нежно и сильно!» — говорит профессор о своем загубленном сыне-революционере. И когда, завершая пьесу, звучат один за другим как будто несогласные призывы — Терновского, «протягивающего руки к звездам» («Привет тебе, мой далекий, мой неизвестный друг!»), и возрожденной Терновским Маруси, «протягивающей руки к земле» («Привет тебе, мой милый, мой страдающий брат!»), то это только внешнее несогласие. Финальный аккорд пьесы обещает именно разрешение мучающих писателя вопросов. Ученый, остающийся верным «звездам», открывает законы всегда побеждающей жизни, а революционеры спускаются с «неба» на грешную землю, чтобы своими руками творить эту победу. Устремления различны, но ведут к общей цели. И образ рабочего Трейча, сочетающего ум мыслителя и волю борца, своеобразно объединяет оба стана, демонстрирует внутреннюю их связанность.

Так, впервые захватила писателя идея гармоничного мира, в котором примиряются субстанциальное и историческое, философский и социальный разум. Она подсказала Андрееву тип социально-философской пьесы, которая была бы свободна от неполноты, ограниченности отвлеченно-философской мысли, с одной стороны, а с другой — от узко эмпирического взгляда на мир.

Удался ли писателю его замысел? На этот вопрос трудно ответить однозначно. Пьеса интересна самими устремлениями писателя, привлекательна сочувствием к революционерам и неприязнью к либерально-буржуазному лагерю, один из представителей которого воплощен здесь в образе Поллака. В 1906 г. В. И. Ленин писал о «педантах с совершенно выхолощенной душой вроде Поллака в «К звездам» Леонида Андреева», которые стремились умалить роль «восставшего народа» в революции ⁴⁹. Но у Андреева, даже в момент пристального внимания к истории, не хватило подлинного историзма. Примечательно, что светлая философская тема пьесы не смягчает все-таки того болезненного впечатления, которое остается от изображенной в ней текущей жизни. И это закономерно. Острое ощущение революционного времени не стало у Андреева ощущением

⁴⁸ А. В. Луначарский обратил внимание на эволюцию образа Терновского, истолковав ее как попытку автора сблизить ученого с революционерами, «примирить любовь к ближнему и любовь к дальнему». Но попытку, считает критик, неудачную и даже приведшую к обратным результатам: в глазах читателя Терновский к концу пьесы обнаруживает «жалкую непоследовательность» и неискренность, скрывая за высокими словами свое, оставшееся неизменным, равнодушие к человеку. «Желая поднять своего героя еще на одну ступень, Андреев дал ему пощечину» (см.: *Луначарский А. В. Указ. соч.*, с. 253—256, 260—261). Объективный анализ пьесы побуждает не согласиться с таким толкованием.

⁴⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 13, с. 389.

непрерывности поступательного исторического движения. Терновский в конце пьесы благословляет Марусю, воскресшую для новой борьбы, но в то же время предрекает ей гибель, новое поражение. Гармония между «вечной» истиной (непреложная победа творческих сил жизни) и истиной исторической утверждается в принципе, в общефилософском смысле, не проецируясь непосредственно на современную писателю действительность.

Это проливает свет, в частности, на отличие пьесы «К звездам» от горьковских «Детей солнца». Известно, что оба художника вдохновились одним и тем же источником (книгой немецкого астронома Г. Клейна «Астрономические вечера», изданной «Знанием» в 1900 г.), делились мнениями по поводу замысла пьесы, которую первоначально хотели писать вместе. Эту пьесу они не написали, а написали две другие, разумеется, очень разные.

Горький критиковал своего Протасова, устремленного к вечным вопросам бытия и отвернувшегося от жгучих социальных нужд времени. Андреев, обратившись к той же теме, предложил иное решение, возвысив в чем-то близкий горьковской пьесе тип человека и ученого. Обычно критика делает отсюда вывод о разочаровании Андреева в революции. Точнее было бы говорить о другом. Горький не сомневался, что революция победит в ближайшем историческом будущем, и ратовал за подчинение всех сил человека социально-политическим задачам, за участие каждого в общей борьбе. Для Андреева же проблема исторического срока была весьма неопределенной и не самой важной,— его поэтому вполне удовлетворяло и такое служение прогрессу, каким была деятельность Терновского. Вместе с тем оба писателя с одинаковым пиететом относились к научным и философским идеям своих героев-ученых. «К звездам» — единственная в своем роде попытка Андреева преодолеть пропасть в общефилософском мирозерцании, которая отделяла другие произведения Андреева от горьковских. И показательно, что эта попытка предпринята именно в революционную эпоху.

Примечательные сдвиги происходят и в поэтике Андреева. Образная система его сочинений той поры отличается пестротой: «...безумие и ужас.

Впервые я почувствовал это, когда мы шли по энской дороге... Стоял зной. Не знаю, сколько было градусов, сорок, пятьдесят или больше; знаю только, что он был непрерывен, безнадежно-ровен и глубок. Солнце было так огромно, так огненно и страшно, как будто земля приблизилась к нему и скоро сгорит в этом беспощадном огне. И не смотрели глаза. Маленький, сузившийся зрачок, маленький, как зернышко мака, тщетно искал тьмы под сенью закрытых век: солнце пронизывало тонкую оболочку и кровавым светом входило в измученный мозг» («Повести и рассказы», 1, 475). Так начинается «Красный смех».

А вот иное начало: «За окнами падал мокрый ноябрьский снег, а в здании суда было тепло, оживленно и весело для тех, кто привык ежедневно, по службе, посещать этот большой дом, встречать знакомые лица, раскрывать все ту же чернильницу и макать в нее все то же перо... Весело было в буфете; там уже зажгли электричество; и много вкусных закусок стояло на стойке... Если встречались пасмурные лица, то и это было хорошо: так нужно в жизни и особенно там, где изо дня в день разыгрываются «судебные драмы». Вон в той комнате застрелился как-то подсудимый; вот солдат с ружьем; где-то бренчат кандалы. Весело, тепло, уютно» («Повести и рассказы», 1, 584).

Мы как будто на другой планете! Но это всё тот же Андреев, автор рассказа «Христиане», следующий Толстому, автору «Воскресения», его обнаженному критицизму, его искусству разоблачительной и вместе с тем дотошно жизненной детали. Нет сомнения, чьим мерилom руководствовался художник, выписывая свое судилище с образами председателя, «обрюзгшего, толстого человека с седыми усами», который «слово «проститутка» произносит так же привычно, как произносит он другие, не совсем обыкновенные слова: «убийца», «грабитель», «жертва»; защитника, который «хорошо выпался сегодня и только что позавтракал в буфете горячей ветчиной с горошком», священника, приводящего к присяге, и т. п.

Крайние стилиевые полюса подчеркнута обнажены (характерное для литературы того времени явление). Иногда они отделяются друг от друга (как в приведенных текстах). Иногда соединяются внутри одного произведения, как в повести «Губернатор», где соседствуют приемы психологического реализма (тоже «толстовские») и экспрессионизма, или в пьесе «К звездам».

Реалистическое начало в этой пьесе неоспоримо. Ее образы задуманы как социально-психологические типы времени. Вместе с тем автора явно влечет к художественным схемам, и он нередко пренебрегает многообразием характера ради однозначного воплощения в нем некоего понятия, идеи. «Закон» дороже «явления», устойчивая общая сущность важнее изменчивой индивидуальности. В этом смысле пьеса «К звездам» на полдороге от реалистической драмы к экспрессионистской. Может быть, именно потому и не нравилась Андрееву его первая «жидкая пьеска»⁵⁰.

При всей художественной неоднородности андреевского творчества революционных лет, для самого писателя определяющим является именно то стилиевое начало, которое в чистом виде выразилось в «Красном смехе» — произведении, чей предельно обобщенный поэтический строй чуждается всего конкретного,

⁵⁰ Письма Леонида Андреева [к Г. И. Чулкову]. Л., «Колос», 1924, с. 22.

чь кошмарно-гротескные образы-символы, по-своему пластичные и жутко правдивые, представляют собой особую, фантастическую реальность. Символика эта не восходит, однако, к абстрактным «сущностям». Здесь крайнее сгущение образа, характерно экспрессионистское, но сам он взят из сферы жизненных отношений.

Андреев на время отходит от метафизической проблематики. Отход этот и определяет особое качество его творчества революционных лет. Мучительно, с издержками, сквозь всю наивность социальной мысли пробивается писатель к новой проблематике — проблематике исторических закономерностей и общественных движений, коллективной психологии и социально активной личности, наконец к вере в разум, «спрятанной» в «Красном смехе» и открыто декларированной в пьесе «К звездам». И разноречие между содержанием и формой, возникающее тут подчас, внешнее, ибо приемы «отвлеченной» стилистики служат воплощению реального общественного смысла.

Потому-то, при всем (не до конца последовательном) тяготении к экспрессионистской поэтике, можно говорить, что на этом этапе своего творчества Андреев наиболее приблизился к полюсу реалистической литературы.

За драмой «К звездам» следует поворот. Андреев вступает в полосу духовного кризиса, начавшегося задолго до общего спада революции, уже с самыми первыми ее неудачами. На этом новом этапе, продолжавшемся в течение 1906—1907, частично 1908 годов, его творчество явственно сближается с другим, противоположным полюсом литературы — модернистским. Сближение произошло не сразу. Возникают переходные произведения, которые особенно наглядно демонстрируют превращение одного качества мысли в другое.

Духовный «обрыв» писателя впервые выразился в рассказе «Гак было», законченном в январе 1906 г. И в этом рассказе присутствует пафос революции. Он рожден увлеченностью энтузиазмом массы, ставшей «на дыбы», свергнувшей «тысячелетнюю монархию» «одною минутою свободного гнева». Но привлекательные стороны народного движения отступают перед роковыми слабостями его. Даже в революционных действиях массы оказывается в конечном счете больше «старого рабьего страха», чем истинной любви к свободе. На смену пафосу приходит горестно ироническая нота. Оставшейся рабеленной и в революции толпе противостоят лишь отдельные герои — подлинные друзья свободы. В конце рассказа по реке, «угрюмо покачиваясь», плывут трупы, в небе надвигается нечто «огромное, бесформенное, слепое», а маятник «на высокой башне, откуда рано утром увезли короля», жутко хохочет, вызывая «так было — так будет», предвещая возврат старого.

О «Так было» принято говорить только в осудительном тоне. Это не совсем верно. Произведение неоднозначно. Интересно развивается здесь тема власти. В начале повествования власть короля мерещится непостижимой силой, вызывающей «мистический ужас неведомого» («Как никто не знал начала города, так не знал никто и начала этой странной власти...»; «дикая власть становилась загадкой...» — «Повести и рассказы» — 1, 604, 605). Но вот народ сверг деспота, и перед судом предстал властитель, устрашавший миллионы, — «среднего роста толстяк с большим, побагровевшим от холода носом, обвисшею кожей на щеках, маленькими тусклыми глазками — выразительная смесь добродушия, ничтожества и глупости»; «Ожидали короля, а явился шут» (там же, 620—621). ореол зловещей, надчеловеческой тайны рассеивается. Не неведомые мистические силы и не некое таинственное предустановление — причина вековой несвободы. А что же?

«— Нужно убить власть, — сказал первый.

— Нужно убить рабов. Власти нет — есть только рабство» (там же, 627), — говорит второй, высказывая мысль Андреева. Писатель крайне преувеличивает рабство духа в людской массе. Но важно и другое. При всей уязвимости его воззрений Андреев не покидает пока почву истории. И более того, метафизическая идея, мистическая причинность «заявлены» здесь, но, как видим, только для того, чтобы быть опровергнутыми всем ходом повествования. В «Так было» уже есть пессимизм социальный, но еще нет «космического». В этом смысле рассказ сохраняет некие качества видения мира, появившиеся у Андреева вместе с революцией. Писатель еще не хочет отказаться от них.

В пьесе «Савва» (февраль 1906 г.) все уже гораздо сложнее. Это одно из наиболее художественно значительных явлений драматургии Андреева, привлекающих и глубиной характеров, и пафосом социальной критики (особенно сокрушительной в разоблачении религии, церкви, служителей культа), но вместе с тем в высшей степени противоречивое.

Пессимистическое противопоставление героя и толпы, намеченное в «Так было», выдвигается здесь на передний план. Одинокому бунтарю, который провозглашает анархическую программу действий («уничтожить все старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство»), противостоит масса, неспособная увлечься освободительной идеей, вместилище слепых инстинктов. В заключительной сцене пьесы Савва растерзан толпой, иступленной и безумной, поющей «Христос воскрес из мертвых»: кошмарное пение переходит в «дикий рев, покрывая собой все остальное». Но это уже не только образ массовой стихийности, устрашающей ныне писателя, но и символ гибельных для человека трансцендентных сил бытия. Вновь появляется у Андреева — впервые за годы революции — фатально метафизическая проблематика. Наряду с образами Саввы, воплощаю-

шего революционно-анархическое начало, и гневного обличителя неправды Царя Ирода, олицетворяющего горе и отчаяние народное, но скованные приверженностью к фетишу религиозной веры, в пьесе запечатлен и своего рода мистический бунт (образы Сперанского и Тюхи), таящий в себе жуткое ощущение призрачности бытия, разрушительное его отрицание, панический ужас перед надмирными тайнами. И характерно, что автор, хотя больше всего и сочувствует Савве, все-таки не становится прямо на сторону кого-либо из основных героев. «... Центральная фигура Саввы равноценна трем другим: Царю Ироду, Сперанскому, Тюхе»⁵¹, — писал он в 1906 г. Вл. И. Немировичу-Данченко. В пьесе еще борются, спорят друг с другом две правды, две философии жизни, отражая борение «двух душ» самого писателя — верящей в разум⁵² и исполненной мистического страха. Этому соответствует двойственная стилистика «Саввы». Реальный, динамически развивающийся сюжет, психологически углубленные характеры, бытовая изобразительность то и дело приобращают другое, символизированное, метафизическое значение. На протяжении пьесы этот иной смысл в основном присутствует в подтексте и только в заключительной сцене вырывается наружу в образах трагически-гротескных, кошмарно-экспрессивных, предвещающих поэтику «Жизни Человека» и «Царя Голода».

Позже сложная дилемма «Саввы» отступит перед решениями однозначно пессимистическими, упрочивающими новое состояние мысли писателя. Объективно это означало отход от демократического литературного лагеря, на что тогда же указала марксистская критика. Но путь Андреева продолжал оставаться противоречивым. Свое отступничество он переживал как глубокую внутреннюю драму.

Это особенно заметно в одной из наиболее личностных андреевских вещей той поры — повести «Иуда Искариот» (февраль 1907 г.), своеобразно переосмысливающей евангельскую легенду. В лице Христа и Иуды сталкиваются здесь две философии жизни, оспаривающие право властвовать в мире. Все содержание повести призвано подтвердить уверенность Иуды в извечном господстве зла, и сам Христос чувствует силу страшной правды своего противника. Апофеозом Иуды становятся смерть Иисуса, трусливое предательство его учеников, чудовищ-

⁵¹ Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119, с. 385.

⁵² Идея «голого человека на голой земле», исповедуемая Саввой, — это не апология дикаря и варвара, как нередко принято считать. Правда, в призывах героя сделать «хорошенький костерчик» из «Тицианов, Шекспиров, Пушкиных, Толстых» отозвались распространенные в буржуазно-интеллигентской среде представления о пролетариате как о разрушителе культуры. Однако «скифство» Саввы особого рода «Голые люди» в мечтаниях Саввы — это люди, «вооруженные только разумом своим», которые «сговорятся и устроят новую жизнь», где можно будет дышать человеку, создадут и новую культуру.

ная слепота массы, отвергнувшей великую идею. Иуда может торжествовать, он — победитель. Но это «пиррова» победа: она оборачивается трагедией для Иуды, убивающего себя после смерти Христа. Трагедия эта, в толковании Андреева, состоит в том, что, глубже Иисуса понимая жизнь и человеческую природу, Иуда вместе с тем влюблен в идею, которую развенчивает. Он страстно хотел бы, чтобы оказалась опровергнутой его собственная философия. И акт предательства — это зловещий эксперимент, философский и психологический. Предавая Иисуса, Иуда тайно надеется, что предательство не удастся, что в страданиях Христа, может быть, яснее раскроется людям то драгоценное (в нравственном смысле), что заключено в его проповеди. Поэтому, «одною рукою предавая Иисуса, другой рукой Иуда старательно искал расстроить свои собственные планы» («Повести и рассказы» — 2, 34).

А. Блок пронизательно заметил по поводу повести Андреева: «За нею — душа автора — живая рана»⁵³. И это так. Писатель вырывал из сердца, развенчивал несостоятельную, как казалось ему, гуманистическую идею (ассоциировавшуюся здесь с устремлениями революционного времени), развенчивал с глубокой душевной болью.

В известной повести «Тьма» (законченной в сентябре 1907 г.) переоценка ценностей еще более безапелляционна и прямолинейна. И здесь возникает фигура скомпрометированного проповедника. В его роли герой произведения, эсер-террорист, выдаваемый за образ революционера вообще. Он выражает теперешние мысли самого писателя: революционеры — лучшие люди общества, но «стыдно быть хорошим». Стыдно потому, что нельзя ничего изменить в изначально порочном, хаотическом состоянии мира. Праведность в этих условиях становится чудовищным эгоизмом («Какое же ты имеешь право быть хорошим, когда я — плохая?» — бросает герою обвинение проститутка Люба от лица «миллионов раздавленных жизней»).

Повесть Андреева вступала в спор с традиционными гражданскими мотивами русской литературы XIX в. Таков мотив — герой-интеллигент с «идеалами» и падшее создание: «Когда из мрака заблужденья горячим словом убежденья я душу падшую извлек...» (Некрасов). У Андреева все приобретает противоположный смысл. «Мраком заблужденья» оказывается свет идеала. Герой не возвышает до себя падшее создание, а, напротив, преклоняется пред его жизненной философией. Бывало и такое в русской литературе — напомним о Раскольникове и Сонечке Мармеладовой. Но ситуация «Тьмы» выглядит пародийной по отношению к ситуации Достоевского, как, с другой стороны, и по отношению к народнической или толстовской проблематике «растворения» в народе. Ведь Сонечка Мармеладова — носи-

⁵³ Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 5. М.— Л., 1962, с. 107.

гель возвышенной идеи, а народ, с которым «сливались», — это народ-«богоносец». Мотив сближения с «меньшим братом» был не чужд, мы помним, автору «Баргамота и Гараськи», хотя и свободен от излишних иллюзий. В «Тьме» же он вовсе компрометируется. Здесь призыв слиться с всепоглощающей тьмой, с бездонным мраком жизни, призыв «учиться быть плохим». Правда, сам Андреев видит в такого рода слиянии тоже своеобразный гуманизм («Если нет рая для всех, то и для меня его не надо»). Но то, что отвлеченной мысли писателя представлялось гуманизмом и бунтарством, в реальной исторической действительности оборачивалось антиреволюционностью.

Одновременно с «Тьмой» Андреев пишет произведение, казалось бы, совсем в другой эмоциональной тональности, восторженно прославившее революцию, — «Из рассказа, который никогда не будет окончен». Но рассказ о «великих днях» 1905 г., появившийся в 1907 г., звучит как сказка о безвозвратно утраченном прошлом, как рассказ о событиях, которым никогда не суждено повториться. Подтверждая чистоту помыслов писателя, он не отменяет категорического итога «Тьмы».

Категорического, в частности, и потому, что социальные драмы жизни снова возводятся писателем к пессимистическим философским всеобщностям — и значительно последовательнее, чем это было в раннем его творчестве. Реплика «пожилого господина» из первой картины «Жизни Человека»: «Мы... создаем лучшего человека и медленно, но верно движемся к конечной цели существования — к совершенству»⁵⁴ — звучит пародией на философию пьесы «К звездам». Переоценке социальных ценностей, о которой шла речь, сопутствует переоценка ценностей сущностных. Судить об этом позволяют особенно ясно драмы «Жизнь Человека» (1906) и «Царь-Голод» (1907).

Примечательно, что одним из импульсов к созданию «Жизни Человека» послужили общественные события (подавление Свеаборгского восстания в Финляндии в июле 1906 г., воспринятое Андреевым как окончательный разгром революции). Но не менее примечательно и то, что герой пьесы выключен из исторического контекста, хотя и сохраняет отдельные черты человека революционной эпохи (мятежность, творческий дух, пиетет перед мыслью). Сам писатель говорил, что его Человека надо играть «большим, могучим»⁵⁵, что в пьесе «должны быть свет и тьма»⁵⁶.

С начала и до конца произведения герой непримирим к мещанско-собственническому миру. И тем не менее в пьесе нет прямого конфликта Человека с его врагами, хотя они присутствуют на протяжении всего действия («родственники» в сцене

⁵⁴ Андреев Леонид. Пьесы, с. 103.

⁵⁵ Вересаев В. Воспоминания, с. 465—466.

⁵⁶ Л. Андреев о Мейерхольде. — «Сегодня», 1907, 20 сент.

рождения, «враги» и «гости» в сцене бала, «наследники» в сцене смерти Человека). Изобрази автор эту борьбу, его пьеса могла бы приобрести социальный характер. Но он подчеркнута отклоняется от такого пути, который существует в драме лишь как возможность⁵⁷. Представлять себе, что социально-историческое содержание лишь скрыто здесь за условной, предельно обобщенной формой, значило бы упрощать дело. Андреева интересуется другое — трагический конечный итог вообще усилий человеческих.

Столкновение Человека и Некто в сером, его бунт против всего сущего отодвигает на задний план конфликт между Человеком и другими людьми, который оказывается мало важным и сводится на нет. Некто в сером перечеркивает все замыслы и свершения Человека, через все взлеты и падения ведет его к трагическому концу. «Свободен» и смел дух Человека, «велика» его «борьба с непреложным», но она бессмысленна⁵⁸. Социальная коллизия последовательно вытесняется коллизией отвлеченно сущностной, «экзистенциалистским» противостоянием человека неотвратимому. Происходит возвращение к типу конфликта, характерного для ряда ранних андреевских сочинений. Но там он испытывал значительно большее давление со стороны жизненного материала. Тут же он предстает почти что в чистом виде.

«Жизнь Человека» должна была стать по замыслу драматурга «необходимым вступлением к[ак] по форме, так и по содержанию» к циклу пьес «Царь-Голод», «Война», «Революция», «Бог, дьявол и человек»⁵⁹, своего рода философским прологом к ним. Единственная из осуществленных пьес цикла — «Царь-Голод» — подтверждает это. В ней, правда, реальная история вновь становится непосредственным объектом изображения, но в осмыслении, заданном предшествующей пьесой.

Марксистская критика тех лет (Луначарский, Воровский) справедливо писала об извращенном восприятии Андреевым

⁵⁷ Глухой намек на нее содержится в рассказе о судьбе сына Человека — он погибает из-за того, что «добрый был... смелый и за бедных заступался».

⁵⁸ Плодотворный взгляд на пьесу намечен Г. В. Плехановым (в набросках к разбору «Жизни Человека»), который увидел в этом произведении сочетание черт мистической концепции действительности с чертами *антибуржуазного*, героико-индивидуалистического мироощущения в духе «романтиков», запечатленными в главном герое (План. «Жизнь человека». — В кн. Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сборник 6. М., 1938, с. 276—278). Другая же версия о «Жизни Человека» как о драме жизни мещанина, восходящая к А. В. Луначарскому и принятая некоторыми из современных авторов, представляется нам неубедительной. Столь же неубедительна и попытка эклектически соединить оба этих взгляда: в философском плане пьеса предстает мятеж гордого Человека, в социальном же ее плане — «гибель Человека в мещанине» (см. главу о «Жизни Человека» в кн. Ю. В. Бабичевой «Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции» Вологда, 1971).

⁵⁹ Письмо Л. Андреева Вл. И. Немировичу-Данченко от 5 мая 1907 г. — *Андреев Л. Пьесы*, с. 563.

классовой борьбы низов как стихийного, анархического бунта, а рабочих — как умственно неполноценных существ, придатков машин. Позиция эта, правда, оставалась глубоко чуждой представлениям о «Грядущем хаме» в духе Мережковского. Удручающий облик трудовых масс в «Царе-Голоде» — следствие векового гнета; писатель страдает им и трагически переживает победу в революции богатых и «сытых», изображенных средствами уничтожающего сатирического гротеска. Он развенчивает иллюзии о «сытых» как защитниках культуры. Тем не менее пьеса утверждает безысходность борьбы. Так было — так будет! — внушает финал пьесы. Но вывод этот приобретает уже гораздо более расширительный смысл по сравнению с известным рассказом 1905 г.: социальный пессимизм оборачивается «космическим», исторический конфликт переводится в абстрактно-философский план. Смерть, Царь-Голод и Время — начала, управляющие миром. С образом Царя-Голода связана основная, не сразу открывающаяся символика пьесы. Это он вдохновляет «голодных» на бунт. И он же, когда возникает угроза поражения, первым предает их и переходит на сторону «сытых». Так всегда было в истории. «Уже сколько раз ты обманывал твоих бедных детей и меня», — говорит в прологе Время-Звонарь. Кто же Царь-Голод, вершитель злодейских обманов? И только ли он — «великий предатель и лжец?» Царь-Голод — фигура трагическая. Призывая к бунту «голодных», он вдохновенен и страстен. Отдавая их в руки палачей, он полон «безысходного отчаяния и тоски». Он в вечных терзаниях, и искренен, когда говорит Времени о своих предательствах: «Несчастный царь на разрушенном троне, я обманывался сам». Разгадка образа в том, что сам Царь-Голод не волен в своих действиях, находясь в беспрекословном подчинении у верховного властителя сущего — Смерти, всегда требующей жертв. В пьесе есть короткий, но примечательный диалог ученых об истории:

« — Ах, это так шатко: история. Разве мы знаем настоящую историю?»

— И это говорите вы, историк?

(Сдержанный смех и улыбки)

— Я знаю только одно, что это ужасно»⁶⁰.

Царь-Голод и символизирует, по-видимому, эту «шаткую» «настоящую» социальную историю, которая есть не что иное, как вечная смена невольных предательств в угоду трансцендентному закону, космическому злу.

«Царь-Голод» (вместе с «Тьмою») — пожалуй, своеобразная кульминация в духовном кризисе Андреева. Но и в это, особенно тяжкое для писателя, время его путь отмечен новизной художественных поисков, которые подчас оказываются значительно шире философского смысла его сочинений. «Жизнь Чело-

⁶⁰ Андреев Леонид. Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. 5, с. 237.

века» — «это превосходно как попытка создать новую форму драмы, — писал Горький Андрееву осенью 1906 г. — Я думаю, что из всех попыток в этом роде — твоя, по совести, наиболее удачна... Но — ты поторопился. В жизни твоего человека — почти нет человеческой жизни, а то, что есть — слишком условно, не реально... Ты скажешь — не хочу реальности! Пойми — говорю не о форме, а о содержании, оно не может быть не реальным, надеюсь, это не требует доказательств» (ЛН, 278). Особенно важно здесь представление о разноречии формы и содержания, что, действительно, самым прямым образом относится к новой драматургической поэтике Андреева, объединяющей пьесы «Жизнь Человека» и «Царь-Голод».

В ноябре 1906 г. он пишет А. С. Серафимовичу о намерении «реформировать драму»⁶¹. О сущности этой реформы всего полнее высказался сам драматург в письме к К. С. Станиславскому в связи с постановкой в Художественном театре «Жизни Человека»: «Если в Чехове и даже Метерлинке сцена должна дать *жизнь*, то здесь — в этом *представлении* сцена должна дать только *отражение* жизни. Ни на одну минуту зритель не должен забывать... что он находится в театре и перед ним актеры, изображающие то-то и то-то»; «и горе, и радость должны быть только представлены», причем возможно «холоднее и отвлеченнее»⁶².

В противовес театру переживания, предполагающему иллюзию живой жизни, воздействующему на непосредственные чувства, Андреев хочет создать интеллектуальный театр «представления», претворяющего лишь мысль о жизни, апеллирующего только к «умственному» созерцанию. Он пытается достичь этой цели на путях условно-обобщенной поэтики, вырабатывая достаточно строгие ее каноны. В пьесах, о которых идет речь, последовательно выдержана определенная типология образов. Варьируются три основных типа. Во-первых, единичный, но предельно отдаленный от всего индивидуального, лишенный имени персонаж (Человек, Жена Человека, Председатель, Профессор, Инженер и т. д.). Во-вторых, «хоровые» образы, воплощающие некую общую, собирательную — иногда и социальную — сущность большой группы людей (Родственники, Соседи, Работающие, Зрители и т. п.). Ее выявление — многоголосый диалог, составленный из реплик отдельных лиц, ни одно из которых в большинстве случаев не выделено, не названо:

« — Мы задавлены машинами.

— Мы задыхаемся под их тяжестью.

— Железо давит.

— Гнет чугун.

— О, какая безумная тяжесть! Точно гора надо мною!

⁶¹ «Московский альманах», Вып. 1. М. — Л., 1926, с. 295.

⁶² Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119, с. 382—383.

— Надо мной вся земля»⁶³.

Участники подобного диалога иногда высказывают и разные мнения, даже спорят, но они неизменно едины в своем существовании, что настойчиво подчеркнуто и внешним их обликом. Наконец, третья группа образов воплощает понятия отвлеченные (Некто в сером, Царь-Голод, Время и т. п.).

С той же общей идеей театра «представления» связан и другой художественный принцип: «В связи с тем, что здесь не жизнь, а только отражение жизни... в известных местах должны быть подчеркивания, преувеличения, доведение определенного типа, свойства до крайнего его развития. Нет положительной, спокойной степени, а только превосходная... Резкие контрасты»⁶⁴.

«Спокойная степень» противопоставлена состоянию мира, возникающему в этих пьесах. Перед нами либо сатирический гротеск (иногда это жуткая пародия на обыденность), либо безысходный ужас, либо — реже — возвышенно светлый строй чувств и мыслей. В сцене бала («Жизнь Человека») за Человеком «идут его Друзья. Все они очень похожи друг на друга: благородные лица, открытые высокие лбы, честные глаза... У всех у них в петлицах белые розы. Следующими, за небольшим интервалом, идут Враги Человека, очень похожие друг на друга. У всех у них коварные, подлые лица, низкие придавленные лбы, длинные обезьяньи руки... В петлицах — желтые розы»⁶⁵.

Подобная манера может вызвать некоторые аналогии с поэтикой романтизма. Но используя близкие приемы, Андреев желает достичь как раз противоположного (нежели в традиционном романтическом искусстве), *внеэмоционального* эффекта. Преувеличение, гротеск, контрасты нужны ему прежде всего для того, чтобы, разрушив иллюзию жизненности и тем самым «парализовав» возможность эмоционального сопереживания, выразить без этой «помехи» некое чисто интеллектуальное содержание.

Еще одна характерная особенность данных пьес — обращение к выразительным средствам других искусств: к живописи, музыке, элементам пластики — заключает тот же смысл. Средства эти используются очень широко, порой даже на равных правах с собственно драматургическими. Исключительно подробны вступительные ремарки, детально воссоздающие зрительный образ пьесы — обстановку действия, интерьер, внешность персонажей, их манеру держаться, жесты и пр.; непременно присутствует цветовое и — очень часто — музыкальное решение той или другой темы. В «Жизни Человека», раскрывая основную мысль произведения, на протяжении пьесы все время меня-

⁶³ Андреев Леонид. Полн. собр. соч. в 8-ми т. Т. 5, с. 197.

⁶⁴ Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 119, с. 382—383.

⁶⁵ Андреев Л. Пьесы, с. 126.

ется цвет интерьера: мгла первой картины, «яркий, теплый свет», розовые стены — во второй, «холодная белизна» — в третьей, сгущение мглы — в последующих. А в окна всегда смотрит ночь. Геометрически правильное помещение, в котором происходит действие, «несет» мысль об удручающем однообразии бытия — навсегда заданной форме мира-клетки. В «Царе-Голоде» цветовое решение всей драмы определяется сочетанием черного и красного (мотивы тьмы, ужаса жизни и красного огня, пожара, бунта). И столь же существенна в обоих пьесах символика музыки, звука. Многочисленные подробности «фона» тоже иноказательны и нежизнеподобны. И оттого в другой драматургической системе способные углубить объемность воссоздаваемого мира, сделать его стереоскопичным, у Андреева, напротив, эти приемы схематизируют мир, усиливают условный план.

В результате все компоненты андреевской драмы служат единой цели. Обе пьесы снабжены одинаковым подзаголовком — «представление в пяти картинах с прологом». Понятия «представление» и «картина» возникают здесь в своем буквальном, созерцательном значении: «картина» — в отличие от живого «действия». Правда, драматург далеко не всегда выдерживал избранные им тон и стиль, в чем он и сам признавался. И здесь, вопреки намерениям автора, нередко ощутима своеобразно «андреевская» эмоциональность, сгущенно-драматическая, взвинченная, напряженная, хотя и подчиненная отвлеченно-философскому плану. В ряде существенных сторон новый театр Андреева оказывается близок экспрессионистской драме, хотя и не «укладывается» в ее рамки⁶⁶. Искания Андреева предвещали разные пути, по которым пойдет развитие драмы. Они вели и к современному модернистскому театру⁶⁷, и — в отдельных решениях и замыслах — к таким, например, явлениям, как драматургическая эстетика Брехта (с ее противостоением театру перевоплощения, растворения в образе, с ее принципом «очуждения», приматом интеллектуального над эмоциональным).

Смысловая функция условно-обобщенного поэтического языка бывала различной, как мы видели, и в самом андреевском творчестве. Если в революционную пору он связывался с реально-общественным содержанием (как в «Красном смехе»),

⁶⁶ Основные признаки стиля этих пьес подробно исследованы К. В. Дрягиным, впервые в нашей критической литературе серьезно поставившим проблему экспрессионизма Андреева (*Дрягин К. В. Экспрессионизм в России. Драматургия Леонида Андреева. Вятка, 1928*).

⁶⁷ Любопытно совпадение давних андреевских мыслей по поводу новой драмы с суждениями о театре Э. Ионеско: «... все должно быть преувеличено, чрезмерно, карикатурно, тягостно, ребячливо, без всяких тонкостей»; «Главное, не бояться быть неестественным... Избегать психологии или, вернее, придавать ей метафизическое измерение». Цит. по книге А. Михеевой «Когда по сцене ходят носороги...» (М., 1967, с. 72).

то теперь он попадает в оковы другого содержания — метафизически-отвлеченного.

Но помимо противоречий между Андреевым-мыслителем и Андреевым-художником, даже и сейчас, в сочинениях 1906—1907 гг., конечные выводы которых выглядят особенно безапелляционными, заметны противоречия и в самом мирозерцании писателя. Сама категоричность эта порой нарочита, скрывает внутреннюю неуверенность, подспудные сомнения, которые побудят позднее искать выход из тупика. Уже в феврале 1908 г., в письме к Горькому, Андреев скажет знаменательные слова: «Вот во мне уже с полгода резко намечается какой-то кризис... 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, что существует только смерть, то теперь начинаю догадываться, что есть только жизнь...» (ЛН, 303—304). Итак, «есть только жизнь», и жизнь эта — не источник трагического отчуждения человека, а, напротив, «великое единство», хотя и «неведомое еще» (там же, 304). Возвещается перестройка всего мирозерцания, но пока только возвещается. В произведениях Андреева, опубликованных в 1908 г., порой сталкиваются словно бы несовместимые подходы к миру.

В знаменитом «Рассказе о семи повешенных» (появился в мае 1908 г.) философия «Тьмы» отброшена. И дело не только в том, что образы революционеров окружены здесь ореолом духовной значительности и нравственной красоты, — так было и раньше. Гневно протестующий против политических казней, изобличающий карателей, рассказ связан с характерными темами демократической литературы лет реакции, но имеет и более широкий смысл, обращенный к постоянно волновавшим Андреева вопросам. Всех героев своего произведения (революционеров, уголовных преступников, «его превосходительства» министра) писатель свел перед лицом «неразгаданной великой тайны» смерти. И лишь те, кто был причастен к революционной идее (большинство из них), оказались способны превозмочь неизбежный, неискоренимый, казалось бы, страх смерти «безграничной любовью к людям» (Муся, Таня Ковальчук), сознанием бессмертия дела, которому служили, именно в преддверии кончины ощутив (как Вернер) «божественную» красоту жизни. Последнее особенно важно. Снова появляется у Андреева сущностная мысль, противопоставляющая «божественный» феномен жизни фатальным всеобщностям, и снова связана она с образом революционера.

Правда, вместе с прославлением революционного подвига мы встретимся в андреевских произведениях 1908 г. и с анархистским неприятием цивилизации, культуры — ради утверждения «естественного» человека и первозданных, «природных» ценностей («Проклятие зверя»). И более того, 1908 годом помечена

известная повесть Андреева «Мои записки» (напечатанная после «Рассказа о семи повешенных»), которая опять напоминает о «Тьме»; в ней развенчиваются притязания разума устроить жизнь человеческую на основе справедливости, они оборачиваются застенком духа, «формулой железной решетки». В драме «Черные маски» эти мотивы усугубляются. К тому же «Черные маски», опубликованные в седьмом альманахе «Шиповника» за 1908 г., стилистически целиком отчуждены от «внешней» реальности, персонажи и ситуации — только знаки изначальных субстанций человеческой души. А в XXVI сборнике «Знания» (того же 1908 г. издания) была напечатана пьеса Андреева «Дни нашей жизни», драма жертв существующего строя, униженных и оскорбленных, воспринятая как признак поворота писателя к реализму, пьеса, в которой есть и социальный критицизм, и бытовые краски.

1908 г. — еще один рубеж на пути писателя, с возвращениями вспять и поисками иных дорог, которые приведут к некоему новому качеству.

Приблизительно с 1909 г. в творчестве Андреева начинается следующий период. Своеобразие его и на сей раз обусловлено тем основным признаком, который различает все этапы андреевского пути. Отношения субстанциального феномена и феномена «эмпирической» жизни — вот, в общем виде, то самое главное, что всегда волновало Андреева. Своим решением этой проблемы, особым типом этих взаимоотношений и отличен прежде всего каждый этап.

В раннем творчестве писателя мысль об отчуждении человека в трансцендентном бытии соседствует с мыслью о началах, связующих людей в бытии окружающем. Трагично одиночество человека в мире, но возможно преодолеть одиночество среди людей. Сфера сущностная неподвластна сфере социальной, они — как бы в разных планах бытия; но гармонически организованные отношения между людьми способны умерить чувство страха, постоянно внушаемое человеку иной сферой.

В годы революции Андреев стремится переоценить идею отчужденного человека и в общефилософском смысле. Человек «никогда не будет один» («К звездам») не только среди людей, но и в мире — именно *исторический* человек; выполняя свою историческую функцию, он сливается с субстанциальным началом. Робкой, непоследовательной, как мы помним, но вместе с тем и многозначительной была эта попытка примирить сущностное и историческое.

Позднее, в творчестве писателя поры духовного кризиса, они вновь отделяются друг от друга. Степень враждебности человеку субстанциальных сил бытия резко возрастает в основных андреевских сочинениях этого времени. Представление об относительной независимости социальной сферы от трансцендентной утрачивается. Проблема рабства истории у метафизического зла

(вопреки героическим порываниям отдельной личности) становится определяющей для Андреева. Таковы (на каждом из предшествующих этапов) основные пути мысли писателя, взятые, конечно, в схему. Ибо в конкретном своем проявлении они оказывались много сложнее, будучи колеблемы встречными мыслями, психологическими несогласиями, разноречиями рацию и интуицию — и об этом говорилось в своем месте.

Так было и на новом этапе деятельности Андреева, начавшейся в конце 900-х годов: множество противоречий и пропускающая сквозь них доминанта — попытка повернуть «от отрицания жизни... к утверждению ее». С ней, этой попыткой, соотносится еще один тип существенных связей, возникающий ныне в творчестве писателя. Субстанциальное целое у прежнего Андреева чаще всего являлось надмирной, фатально злой силой. Теперь оно не только становится для писателя субстанцией самой жизни, но и заметно просветляется. Правда, свое творчество Андреев продолжает по-прежнему мыслить лишь в сфере трагедии, поскольку коренные начала бытия чудовищно искажены, попораны. Но в исходной своей сути они — благо, ибо несут в себе собирательный, объединяющий людей смысл, оказываются одноприродными жизни человека. В творчестве писателя снова происходит сближение существенных начал. В отличие от решений революционного времени (пьеса «К звездам»), оно происходит уже на другой, *неисторической* основе. Безнадежно пессимистическая концепция периода «Тьмы» и «Царя-Голода» остается позади. Но позади остается и кратковременное доверие писателя (в годы революции) к политике, к историческому разуму.

Примечательна в этом смысле та неудача, которую потерпел Андреев в создании социального полотна. Мы имеем в виду его роман «Сашка Жегулев», написанный и опубликованный в 1911 г. Желая осмыслить значение недавнего революционного прошлого, сказать и свое слово о «великих событиях, потрясших Россию», Андреев обратился к проблематике, которую затронула почти вся русская литература той поры.

Есть в этом произведении своя «субъективная» правда — сострадательная дума писателя о судьбах Родины и народа. Авторское чувство — в сущности главное и повелевающее начало андреевского романа, где материал реальной действительности постоянно переплавляется в лирическую экспрессию. Вопреки многим издержкам — риторической патетике, вычурности, подчас мелодраматизму, эта стиливая стихия впечатляет эмоциональной напряженностью. Но правда «субъективная» значительно расходится с правдой истории. Писатель помышлял об историческом повествовании, которое бы запечатлело, «как в фокусе... все наиболее характерные черты времени»⁶⁸. Со-

⁶⁸ Дубровский М. У Л. Андреева. — «Московская газета», 1911, 5 окт.

циальные же типы, общественный процесс в «Сашке Жегулеве» — чаще всего творимая легенда. Герой, причудливо сочетающий в своем облике анархического кровопускателя с христианским мучеником, «агнцем обреченным», и народ, который в своей «божественной справедливости» и «жестокости того, кто бессмертен», «не чтит маленьких жизней», коими «насыщается» как своими законными «жертвами», — сколь не вяжется все это с революционностью изображаемого времени. Дремучая мужицкая «ярость» определяет для Андреева основной смысл и дух пережитой эпохи русской истории. И хотя народный бунт, изображенный в «Сашке Жегулеве», глубоко праведен в истоках своих, он вырождается в нечто «жуткое и безобразное». А философия этого бунта, исповедуемая его вожаками — Жегулевым, Колесниковым, родственная идеям Саввы о «голом человеке на голой земле», в чем-то близкая ранее самому писателю, оказывается катастрофическим заблуждением. Права К. Д. Муратова: «В этом романе, несмотря на явную авторскую симпатию к основному герою, впервые говорится о бесплодности анархического бунтарства»⁶⁹. Анархическую слепую стихию, надеется писатель, должна сменить более высокая фаза народной борьбы: «...уже других путей ищет народная совесть, для которой все эти ужасы были только мгновением...» Каковы же пути эти и что сулят они пострадавшей родине? Закономерно, что ни здесь, ни позднее писатель так и не смог рассказать о «других путях» (как не выполнил он и данного ранее обещания написать вслед за «Царем-Голодом», пьесой о бунте, драму «Революция»), ибо был глубоко внутренне отдален от этого «сюжета». «Сашка Жегулев» явился, по существу, последним обращением писателя к русской революционной истории, которая оказалась иллюзорной в его изображении.

Но для уяснения новых устремлений Андреева значительно важнее, чем образ мифологизированной истории, широкая философская мысль об отношениях человека с миром, проступающая сквозь внешнее историческое обличье. Это мысль о «связанной» индивидуальности, о преодолении замкнуто-личностного мироощущения на путях соприкосновения с началами общей жизни, однако толкуемыми как ценности неисторического ряда. Свидетельство тому — обширная драматургия Андреева конца 900-х и 10-х годов, наиболее представительное явление в творчестве писателя той поры. Пьесы, о которых пойдет речь, подчас разительно отличны и манерою, и материалом, и кругом мыслей. Но их сближает изменившееся *общее* жизненное понимание.

Обновленная философская концепция театра Андреева обнаружилась впервые в «Анатэме» (1909). Герой пьесы — дьявол, «князь тьмы», в согласии с известной литературной традицией

⁶⁹ Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев. — ЛН, 44.

изображен как воплощение сомнения и протеста, «ума, ищущего правды». В этом, одном из самых масштабных андреевском образе сконцентрированы излюбленные бунтарские, богоборческие мотивы творчества писателя. В пьесе возникает вызывающая естественные ассоциации с «Жизнью Человека» ситуация: герой, вступающий против вышедших сил, бросающий им вызов (Человек и Некто в сером — в первой пьесе; Анатэма и Некто, ограждающий входы, — во второй). Но коллизия эта осложнена присутствием еще одного образа и еще одной параллели: могущественный Анатэма и замученный жизнью бедняк Давид Лейзер — как будто ничтожнейший из смертных, на короткое время наделенный колоссальной властью, которая оказалась призрачной. И это сопоставление самое важное. Анатэма, неспособный любить, живет только умом; Давид — только чувством и сердцем. «Старый, глупый еврей» с его огромной, вопреки разуму, любовью к людям, к страдающему народу, который несет ему гибель (отчаявшаяся толпа убивает нареченного ею пророка) оказывается в чем-то мудрее гения мысли. «Посрамление» мысли чувством — постоянная коллизия андреевского творчества. Но за нею таится другой, глубинный конфликт — спор между сугубо личностным (якобы идущим от мысли) и альтруистическим началами. Анатэма, мучительно и страстно ищущий истину, но лишь для себя, лишь в целях самопознания, — это «дух, бессмертный в числах, вечно живой в мере и весах» (иначе — в «чистой», отвлеченной мысли, расчленяющей неделимое и живущей конечным), но «еще не родившийся для жизни»; тогда как Давид, жертва великой любви, «достиг бессмертия» в подлинном бытии. Таков основной смысл произведения, обнаженный в символическом финале.

И это подтверждено высказыванием самого автора о пьесе: она «посвящена вопросу о путях к бессмертию для человека», и этот «вопрос решается любовью»⁷⁰.

Вместе с тем подобный взгляд является самым непопулярным в критической литературе о пьесе, где она толкуется чаще всего как апофеоз Анатэмы. Возвышенному образу «беспокойного человеческого разума», «вступившего с небом в дерзкое препирательство», как сказано в последней по времени работе о пьесе, противостоит «трагическая демонстрация бессилия сострадательной христианской любви»⁷¹. В статье Бабичевой есть тонкие наблюдения, интересные суждения о разоблачительном переосмыслении в пьесе библейских и евангельских мотивов, о полемике с «Легендой о великом инквизиторе» В. В. Розанова. И это убеждает. Христианская идея любви неприемлема

⁷⁰ Спино С. У Леонида Андреева. — «Русское слово», 1909, 29 сент.

⁷¹ Бабичева Ю. В. Богоборческая драма Леонида Андреева «Анатэма». — Русская литература XX века. Сб. второй. Калуга, 1970, с. 181, 184, 185.

для Андреева прежде всего своим «утешительным» содержанием. Но история Давида Лейзера не исчерпывается этим. Развенчивая религиозное толкование любви, Андреев возвышает самую любовь. Ее альтруистическое начало, вопреки трагическим результатам людской деятельности, утверждается как высокая ценность жизни.

Правда, в заключительной сцене последнее слово остается за Анатэмой, проклинающим Великий Разум и его стража и объявляющим ложью все разговоры о силе добра, о гармонии, бессмертии. Типичный для андреевской пьесы эпилог — демонстративный уход от разрешения конфликта, еще большее обнажение противоречий бытия, сталкивание лицом к лицу разных философий жизни. Поэтому слова «решается любовью», сказанные драматургом по поводу «Анатэмы», — видимо, не самые точные. Драматургия Андреева остается драматургией скорее вопросов (вспомним его суждение о «Савве»), нежели решений. Ответы только ищутся, но в определенном направлении.

Именно так, неоднозначно и сложно, предстает в драматургии позднего Андреева проблема индивида, отвергающего мир. Герои подобного рода одарены выдающимися качествами. Это яркие личности, резко выделяющиеся на фоне обыденности; в их лице правда самодовлеющего «я» бывает захватывающей, властной, обаятельной, выступает как грозный оппонент противоположных начал. И тем не менее лейтмотивом этих образов становится драма индивидуалистического сознания. Она воплощена, к примеру, и в пьесе из современной жизни «Анфиса» (1909), и в романтически-условном «Океане» (1910). Адвокат Костомаров («Анфиса») и морской пират Хаггарт («Океан») — носители комплекса «сверхчеловека», согласные в желании утвердить надо всем свою волю, отвергнуть законы, учрежденные людьми («У тех, кто хочет много, свои законы», — говорит Костомаров), как и все обязательства перед ближними. Но близки они и своей душевной мукой, спрятанной от других, метаниями, смутным томлением по доброму, идеальному, связующему с миром. Чаемое своеволие эгоистической личности становится для таких героев тяжким бременем.

Недвусмысленно выразилось андреевское credo 10-х годов и в пьесе «Мысль» (1913), связанной с известным рассказом того же названия (1902). В рассказе психологическая и философская коллизия, касающаяся образа Керженцева (развенчание мысли, возмнившей себя властительницей всего сущего), разработана более глубоко и изощренно; в пьесе она схематичнее и беднее. Но зато здесь значительно яснее выражена устремленность к гармонии — не в мечте лишь, а в реальной жизни. «Одинокому носителю голой индивидуальной мысли» противостоят «твердые и беспорные начала коллективной, по-

чти мировой жизни»⁷²; болезненной психике современного интеллигента — «прирожденный талант здоровья, душевный озон» в образе простой женщины Маши. Иллюзорная философия свободы, обретаемая якобы лишь «за черепными стенами», в «таинственном одиночестве» «я», в книжном заточении, опровергается философией, суть которой в том, что отдельного человека «к людям припустить... надо», что он может найти себя только в «целом огромном мире».

Своеобразно воплощает эти мотивы и пьеса «Профессор Сторицын» (1912). Герой ее — большой ученый, именующий себя «книжником», «профессором в калошах», затворник в кабинете, где «воздух тяжел, глух и неподвижен, как в пещере», окна завешены тяжелыми портьерами, пол затянут темным сукном, — жрец вечного и нетленного. Его окружает «ужасающее неблагородство», «грубость, хамство... и везде... кулак!» — расцветшие пышным цветом и в его собственной семье. Эту низменную жизнь Сторицын мечтает одарить духовными благами, но терпит крах, уходит из семьи, умирает в доме друга. Оказывается несостоятельной герметически замкнутая интеллигентская психика, лишь «теоретически» устремленная к общему благу. Прозрение героя перед лицом смерти — это и своеобразный катарсис. Добровольное изгнание свое из семьи он воспринимает как освобождение: он тот, «кто оставил маленький дом и среди ночи идет в большой, возвращается на родину». Большой мир, возникающий (в финале пьесы) в шуме дождя и завывании ветра, — это разрешающая, мнится профессору, стихия. Последняя его реплика: «Я иду! (*Поднимает руку.*) Слышишь?». Но пьеса завершается словами друга Сторицына, профессора Телемахова, отвергающего обретенную Сторицыным правду: «Ложь — ложь — ложь! (*Яростно кричит, грозя вверх кулаком.*) Убийца!» Можно было бы истолковать как последнее слово самого автора этот богоборческий мотив, обладай он той внутренней убедительностью, какую имеет в устах андреевских бунтарей. Но Телемахов — не бунтарь, а слабый человек с «деликатнейшей душой», который лишь для психологической самозащиты прививает себе философию мизантропа. Финал пьесы, характерно «андреевский», не сулит спасительных исходов, но и не зачеркивает обнадеживающего представления о «большом доме» — мире.

Именно тем и интересна в творчестве Андреева 10-х годов проблема отношений между «я» и большим миром, что здесь более всего сказалась попытка писателя пойти по новой дороге. Отвергается не только позиция эгоцентрического отчуждения (и ранее враждебная писателю), но и та форма своеобразного гуманистического индивидуализма, к которому Андреев был

⁷² Письмо Л. Андреева Вл. И. Немировичу-Данченко от 17 ноября 1913 г. (ЛН, 545—546).

прежде отвержен. Личность, ведомая благими целями, лишена точки опоры в окружающем мире и находит ее только внутри себя; и если благотворная людская общность все-таки возможна, то лишь как создание самой этой личности, как удел будущего. Такова, в целом, мысль, вложенная в образ Саввы. В поздних сочинениях писателя тоже господствует личностное начало. Но Андреев уповает теперь на личность, пусть даже одинокую во «внешнем» своем бытии, но внутренне связанную с идеей общей жизни, черпающую в ней духовные силы.

Любовь — выражение этой идеи. Любовь в широком смысле — к миру, человечеству, как и любовь двух существ, заключающая в себе то же альтруистическое свойство одарять счастьем. В андреевской драматургии 10-х годов воцаряется образ «добро-женственного» (слова из письма Андреева к Горькому от декабря 1912 г.). Почти всегда трагичен этот женский образ, демонстрирующий попрание великого чувства в окружающей жизни, подчас изуродованного, обращенного во зло. Но вместе с тем и просветлен, напоминая о возможностях человека, о томлении по идеалу, о возвышенной духовности («Океан», «Профессор Сторицын», «Не убий», «Тот, кто получает пощечины»).

В этом же смысловом ряду возникает и другой мотив — юности, «младости» («Младость», «Gaudeamus») с их доверием к миру, бескорыстием и самопожертвованием, культом дружбы и согласия. Еще одно, наряду с любовью, гармоническое начало жизни!

Важна для позднего Андреева и мысль об объединяющей миссии искусства. И если в «патриотической», германофобской пьесе «Король, закон и свобода», написанной в начале войны, тема художника-творца, «совести народа» (образ бельгийского писателя Эмиля Грелье) трактована в сусально-идеализированном духе, то в «Милых призраках» (1916), где в образе писателя Таежникова запечатлены психологические черты молодого Достоевского, тема эта раскрыта сложно и неоднозначно. В герою пьесы, который вобрал в себя «душу... жизнь... страдания» множества людей, противоречиво соединились поглощенность «вечной мукой» человеческой и гордыня индивидуалиста, «великое милосердие в плане творческих вдохновений — и рядом с этим какая-то суровая душевная складка, неприязнь к конкретному «ближнему»...»⁷³ Все тот же вопрос волнует писателя, все тот же спор между противоположными духовными сущностями происходит здесь. И хотя противоречие, как и всюду у Андреева, остается так и не разрешенным, определяющим в

⁷³ Гроссман Л. Беседы с Леонидом Андреевым. — В кн.: Гроссман Л. Борьба за стиль. М., 1927, с. 279.

образе художника становится все-таки начало служения людям⁷⁴.

Начало это проявляется и в героическом деянии. В 1916 г., возражая критику, назвавшему его писателем «без догмата», Андреев ссылался на «героическую личность»⁷⁵ в своих сочинениях и в том числе на образ Тота — героя пьесы «Тот, кто получает пощечины» (1915), творца выдающихся духовных ценностей, который бросает вызов низменной буржуазной толпе (олицетворенной в образе Господина) — «великому осквернителю» и «великому профанатору», порывая с «цивилизацией» и уходя в среду цирка. Принимая нравственные законы этого естественного мирка, который противостоит искусственной, поддельной буржуазной жизни⁷⁶, Тот стремится внести сюда начала активного протеста и высшей духовности. Возможностями борьбы, отщепенца привлекает его маска клоуна: ведь, скрывшись под нею, можно «говорить все, как пьяный». Избрав шутовское амплу того, кто получает пощечины, он и сам наносит ответные пощечины мещанской публике. Его обличения, которые злят сытый партер и вызывают одобрение угалерки, затрагивают политику и нравы, религию и лженауку.

Есть в этом произведении и другой — условно-метафорический — план, который призван, по замыслу автора, философически углубить содержание пьесы. Сам драматург писал о ней как о «пьесе-сказке», в которой «повествуется о прекрасных богах, мучимых земным засильем...»⁷⁷ Может показаться, что идет речь о недостигаемо прекрасном. Но это не так. Андреев хочет написать «сказку» о жизни, какая она есть в подлинной своей субстанции, хотя и поприданной. В другом своем высказывании о пьесе он говорил о «противоречии между божественной сущностью Консуэллы и ее внешним случайным выражением»⁷⁸ (Консуэлла — героиня пьесы, наездница в цирке), имея в виду снова противоречие самой жизни, истинного и призрачного в ней. Истинна «божественная сущность» человека, и она всегда присутствует в мире, хотя бы только в возможности. На вопрос Консуэллы о богах: «Они все уже умерли?» — Тот отвечает: «Они живы, но они скрываются, богиня». Консуэлла и есть образ возвышенной красоты, сокрытой в че-

⁷⁴ «...Романтична основная идея, которую я стремился провести; о высоком и благородном назначении *писателя* как друга всех труждающихся и обремененных», — так характеризовал Андреев замысел своего произведения в неотправленном письме Вл. И. Немировичу-Данченко (*Андреев Л.* Пьесы, с. 584).

⁷⁵ Письмо Андреева С. С. Голоушеву от 15 декабря 1916 г. — Реквием. Сборник памяти Л. Андреева. М., 1930, с. 132.

⁷⁶ В искусстве XX в. мы не раз встретимся с близкими андреевской пьесе мотивами цирка.

⁷⁷ Письмо Е. А. Полевицкой от 28 сентября 1915 г. Цит. по кн.: *Андреев Л.* Пьесы, с. 581—582.

⁷⁸ Там же, с. 581.

ловеке, бессознательной, забытой, уснувшей. Отношение Тота к Консуэлле — это не просто любовь, но и жажда борьбы за спасение красоты, отданной на поругание грубой животности. И хотя борьба оканчивается трагически (Тот вырывает Консуэлле из лап общества ценой ее смерти, отравляя ее, и сам затем пьет смертную чашу), все же — пусть и в трагической развязке — Тот победитель. Он разбудил красоту, погруженную в забытье, вызвал в спящей человеческой душе сознание ее «божественности», тоску по идеалу, остался до конца непримиренным, как и прежние андреевские бунтари. Но те чаще всего восставали против изначальной порочности сущего, против самой силы вещей, едва надеясь на победу. Герой же пьесы «Тот, кто получает пощечины», чей протест тоже отвлечен, борется во имя возрождения высоких ценностей, которые составляют суть самой жизни. Бунтарь, «выломившаяся» личность, он для Андреева носитель глубинной связи с миром. Идея утверждения жизни через трагедию, близкая писателю в 10-е годы, всего выразительнее, пожалуй, предстала именно в этом произведении. Не устраняя глубоких противоречий в творчестве писателя, эта идея придавала им другой характер.

Вопреки тому, полагает Н. Гужиева, что Андреев в 10-е годы «пытается подойти к проблеме «вочеловеченья» — более сложно, подвижного и гибкого изображения происходящего в жизни, он по сути «совсем не так далеко ушел от драматургических принципов «Жизни Человека», как это, может быть, ему самому казалось». «Идея разрушения» по-прежнему «получает гораздо более убедительное выражение, чем идея созидания»; писатель исходит из «такого полного и законченного раскола действительности на мир действительных, «реальных», мещанских отношений и мир идеальный, что он почти полностью исключает даже самую возможность действительной борьбы между ними»⁷⁹.

В этих словах много правды (как и в ряде частных замечаний исследовательницы), но в известных пределах — в толковании восприятия Андреевым *современной* ему действительности. Неверно, что в представлении писателя раскол между чаемым и действительным навеки, фатально безысходен: как раз в это время он упрямо ищет «бесспорные начала коллективной жизни» и верит в них. Справедливо, однако, что окружающая жизнь внушает ему немного надежд. В творчестве Андреева 10-х годов происходит своеобразное «оправдание» бытия как такового, в *конечной его субстанции*, далеко уводящее от «Жизни Человека». Проблема отчужденного «я», важнейшая в творчестве писателя, в *широком философском смысле* по существу снимается. Но как проблема текущего бытия она

⁷⁹ Гужиева Н. Драматургия Леонида Андреева 1910-х годов. — «Русская литература», 1965, № 4, с. 74, 70, 71, 67.

продолжает сохранять для Андреева всю свою мучительность и трагичность. И беда не в том, что существует это разноречие (оно закономерно), а в том, что пути к его устранению писателю неясны. Философски обнадеживающая мысль — несомненное достояние позднего Андреева. Однако она не проецируется на современность, отвлекается от нее (так было и в пьесе «К звездам»), чуждается чаще всего сколько-нибудь отчетливого социального содержания.

Именно здесь коренное противоречие андреевского творчества 10-х годов, которое объясняет и особенности художественного метода писателя. В его произведениях этого времени несомненно стремление больше считаться с действительностью. Ряд пьес 10-х годов написан в чисто реалистической манере, хотя драматург охотнее склоняется к другим решениям, пытаясь соединить опыт близкого ему театра «сущностей» с опытом психологической драмы. Возникает художественный строй, в котором реальное и условное, обыденное и чрезмерное, экспрессивное смешаны в разных пропорциях. Бытовая или психологическая деталь часто символизирована, многозначительно обобщена; одновременно «оживляется» и условность, освобождаясь от схематизма и однозначности, присущих ей в прежней андреевской драме. Общее направление этих исканий опять привлекает обещанием нового в искусстве. Но, как и прежде, художнические поиски сковывало мирозерцание писателя.

Это ясно выразилось в своеобразной эстетической декларации писателя 10-х годов — двух его «Письмах о театре»⁸⁰. Андреев заявляет здесь о своем стремлении к «театру правды». Во имя него отвергается традиционная реалистическая драма, эта «старая салопница», как и вся драматическая литература прошлого, — на том основании, что «весь старый театр есть театр *притворства*». Но отклоняются и «символические крайности» новейшей драматургической школы, которая населяет театр бесплотными фигурами, лишенными «даже тени, как у несчастного Шлемиля». По внешности это выглядит, хотя и крайне запальчивой по отношению к искусству прошлого, защитой реализма в глубоком смысле, обновленного современностью и свободного от эпигонства.

Но оказывается, что провозглашаемый Андреевым новый реализм не приемлет некоторых коренных условий художественной правды. По поводу суждения Вл. И. Немировича-Данченко о том, что «истинное создание у актеров бывает только в литературе национальной», Андреев заметит: «Но разве может быть *психология национальна?*..» Он с долей упрёка скажет о героях «Горя от ума» и «Ревизора»: «Типы исключительно *общественные*, но отнюдь не психологические». Правду самой жизни (не мистиче-

⁸⁰ «Письмо первое» опубликовано в журнале «Маска» (1912, № 3), «Письмо второе» — в альманахе «Шиповника» (кн. 22. Спб., 1914).

ские феномены!), но чисто психологическую, отвлеченную от национальных и социально-общественных черт, хочет видеть Андреев в современном театре, который именуется «театром панпсихизма» и родоначальником которого считает Чехова. Объектом новой драмы должен быть мир души, не зависимый от «внешнего действия», поскольку в современной жизни, которая «стала психологичнее», всякое «внешнее оказательство... есть наименее драматическое».

Интересно — хотя бы на одном примере — убедиться в том, как осуществлял драматург свои идеи. Характерный опыт в этом роде — пьеса «Екатерина Ивановна» (1912). В главной героине с ее трагическим мученичеством, тоской по идеалу, ищущей бога даже в падении, есть нечто от героинь Достоевского (как и в некоторых других женских образах Андреева). Самая же тема положения женщины была актуальной в литературе начала века. К тому же «Екатерина Ивановна» — из тех андреевских пьес, в которых господствует реалистическая образность: современная жизнь буржуазно-интеллигентского круга, невыдуманные характеры, точные бытовые подробности. И тем не менее драма эта вызвала особенно много упреков в неискренности, искусственности, немотивированности, адресованных прежде всего героине.

Примечательно в этом смысле отношение между обстоятельствами и основным характером в произведении. Крайне динамична, действенна, драматична именно в плане обстоятельств начальная ситуация пьесы (подозрение в измене, возникшее у Стибелева, мужа Екатерины Ивановны, и попытка убить ее: «раздаются два выстрела: раз! раз!»). Но к середине пьесы «внешний» конфликт улаживается, все как будто становится на свои места. Здесь-то и возникает истинный драматизм, связанный с глубинными переживаниями души, не проявляющийся в чрезвычайных событиях. Именно в освобождении от «внешнего действия» Андреев ощущает себя преемником Чехова. (Пьеса своеобразно иллюстрирует слова Чехова, переданные актрисой Бутовой, по поводу «Дяди Вани»: «...вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях... А выстрел ведь не драма, а случай»⁸¹). Но пьеса Андреева «освобождается» и от значительно более существенного. Все дело в том, что исходные обстоятельства, в чем-то предопределяющие судьбу героини, как и вся окружающая жизнь, явно недостаточны, чтобы объяснить решительные перемены во внутреннем мире Екатерины Ивановны. И в этом ключ к произведению Андреева. Один из персонажей пьесы, художник Коромыслов, говорит о Екатерине Ивановне ее мужу: она «не верит в логику... не верит в твой мир наружный, не верит в твои факты, потому что имеет свой собственный мир». Изначально данный строй души, не считающийся с «ло-

⁸¹ Чехов и театр. М., 1961, с. 346.

гикой», возвышенный над обстоятельствами, подчиненный лишь своим законам, — такова действительно суть этого образа. И более того, в «надмотивированности», необъяснимости Екатерины Ивановны заключено, для автора, основное ее преимущество перед большинством персонажей, которые целиком объяснены, мотивированы «миром наружным». Реалистическое по своим стилистическим свойствам произведение Андреева могло бы стать *социально-психологической драмой*, но не стало ею, так как автор подверг сомнению основной принцип реалистического искусства — социальную детерминированность характера.

И очень характерно, что это происходит не только в психологической драме, как «Екатерина Ивановна», но и в пьесах, шире затрагивающих отношения индивида к общей жизни, к народу (например, в «Самсоне в окопах», «Милых призраках»). Демократические симпатии, общественный критицизм Андреева неоспоримы в ряде его сочинений 10-х годов. Но даже в изображении социальных, гражданских проявлений личности (все равно — в условной или реалистической форме) крайне ослаблено ощущение их конкретно-исторической почвы; они тоже предстают как имманентные духовные сущности. Принципу «панпсихизма», таким образом, подчиняется воссоздание не только внутренней, но и «внешней» жизни.

После всего сказанного можно судить о мере соприкосновения андреевского творчества с реализмом 10-х годов. С мыслями о преодолении «я», о началах живой жизни, приобщающих личность к миру, о слиянии с ним в непосредственном чувстве, со своеобразной философией любви — со всеми этими, уже знакомыми нам по произведениям писателей-реалистов мотивами, часто возникавшими на почве несовпадения исторического и «сущностного» взглядов на вещи, мы встретились и у Андреева. Былой конфликт писателя с реалистической литературой, таким образом, смягчается. Но пути их далеко не совпадают, что отчетливо сознает и сам Андреев. Говоря о теперешнем своем мирозерцании как трагедийном, но не «тенденциозно-пессимистическом», писатель все же резко противопоставляет его «тенденциозной жизнерадостности» деятелей «Книгоиздательства писателей», «оптимизму горьковско-вересаевскому», «требованию внешней бодрости»⁸².

«Внешней», с точки зрения Андреева, бодростью был именно исторический оптимизм, прозревающий в современности реальные залого обновления жизни, грядущую человеческую общность. И тут Андреев расходился не только с Горьким и Вересаевым. Реалистическому течению 10-х годов в целом — при всех его сложностях — было чуждо по-андреевски мрачное отношение к текущей жизни. Характерное противоречие между «философским» и «историческим» выразилось здесь в значительной

⁸² См. об этом в ЛН (с. 545—546) и сб. «Реквием» (с. 71).

менее категорическом виде. К тому же отвлеченный элемент в реалистическом искусстве 10-х годов замечен прежде всего в сфере интерпретирующей авторской мысли; объективный же художественный «материал» относительно независим от нее, прочно укоренен в социальной почве, реалистически целен. У Андреева же противоречива самая структура художественного образа, в котором живое, индивидуальное переплетается с отвлеченным. Отказавшись от «надмирных» объяснений, овладевая представленным о самоценной действительности, писатель вновь приближался к реализму, но так и не достиг его, потому что самое понятие реальности толковал в абстрактном духе.

Правда, в годы империалистической войны Андреев снова приближается к истории, но по-другому, чем прежде. Он становится «патриотом». В газетной публицистике (составившей, в частности, книгу «В сей грозный час»), в отдельных беллетристических вещах (повесть «Иго войны», 1916 и др.) он призывает уверовать в очистительную миссию воюющей России, себя настоящим убедить в этом и своего читателя, и самого себя. Но банальные, внутренне холодные, подчас неприятно шумные «патриотические» выступления писателя невольно утаивали настроение краха. В самых исповедальных произведениях финального периода своего творчества (1916—1919) Андреев отходит от тех путей, которые нащупывал с конца 900-х годов, опять переоценивая иные, недавно обретенные им ценности.

Это демонстрирует и пьеса «Собачий вальс» (законченная в 1916 г.), и повесть «Дневник Сатаны» (1919). Они по-разному интересны. «Собачий вальс» с его острым ощущением драматизма обыденности и пронзительно чутким изображением большой психики — одна из наиболее сильных «панпсихических» пьес Андреева. В «Дневнике Сатаны» впечатляет картина современного буржуазного мира, ощущение глубокого кризиса капиталистического общества, разоблачительный пафос. Но и там и здесь (как и в пьесе «Реквием» 1916 г.) снова воцаряется удручающая философская всеобщность. Не «божественна» (как в пьесе «Тот, кто получает пощечины»), а глубоко ущербна человеческая натура. Ее трагическая спутанность, невозможность самопознания («где я?») и оттого фатальная обреченность любого свершения, и доброго и злого, в жизни человека, — основная тема «Собачьего вальса». Правда, мысль писателя остается мятущейся и сейчас. В пьесе «Милые призраки», написанной тогда же, в 1916 г., возникают, мы помним, и другие, несогласные с концепцией «Собачьего вальса», представления о человеке. Но произведение это все же не характеризует основных устремлений Андреева той поры. Оно скорее напоминание о предшествующем этапе деятельности писателя, поздний его отголосок. В последнем крупном андреевском сочинении, «Дневнике Сатаны», уже вовсе не остается места для альтруистических мотивов в духе «Милых призраков». Герой его, во-

человечившийся Сатана, познаёт весь ужас этого состояния — участь марионетки, куклы, обреченной пробавляться «нищенской сумой» разума, в которой «только куски черствого хлеба», а затем быть разбитой и выброшенной в мусорный ящик. Идея спасительной любви — жалкая иллюзия: героиня с обликом Мадонны оказывается «продажной, бесстыдной тварью». Остается вселенский бунт. Но человек, помышляющий «на время отменить законы и пустить смерть в загородку», дабы очистить жизнь от «чужой породы», не знает, «что будет дальше». Вернее всего — «то же самое». Магнус, последний бунтарь Андреева, — самый пессимистический из его бунтарей.

Андреев не смог одолеть противоречий своего мирозерцания, не внял велениям истории, так властно вторгавшейся в это время в жизнь человека, и это сыграло роковую роль в его судьбе.

Легко было убедиться, что творчество писателя на всем протяжении отличалось крайней разнородностью. Но парадоксальным образом именно эта разнородность свидетельствовала о своеобразной цельности. В том смысле, что перед нами очень разные проявления некоей единой закономерности, столько же индивидуально-творческой, сколько и общелитературной. Речь идет о постоянно возникающих в искусстве XX в. пограничных явлениях, промежуточных состояниях, обусловленных чрезвычайной полиморфностью художественного развития. Одно из таких состояний, принадлежащее к наиболее характерным, запечатлевшее внутренний спор между двумя основными идейно-художественными антагонистами — реализмом и модернизмом, и воплотило (с особенной полнотой, в различных вариациях) творчество Андреева.

3

В русской литературе начала века были и другие художественные явления «промежуточного» типа. Примечательна, например, фигура Б. К. Зайцева. Андреев и Зайцев — конечно, крайне разные индивидуальности: выдающийся художник, занятый глубинными вопросами бытия, и камерный писатель, не знавший особо оригинальных решений. Но сходным у них было двойственное отношение к реализму.

Зайцев писал в автобиографии: «...начал с повестей натуралистических; ко времени выступления в печати — увлечение так называемым «импрессионизмом», затем выступает момент лирический и романтический. За последнее время чувствуется растущее тяготение к реализму. Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благоговейная — Антон Чехов. Первые шаги в литературе проходят под покровительством Леонида Андреева... В начавшейся тогда борьбе модер-

нистов с представителями дореволюционной литературы стоял за первых, но держался несколько в стороне. В складе мировоззрения наибольшую роль сыграл Владимир Соловьев»⁸³. Красноречиво уже само это признание литератора в стремлении — стать над схваткой, найти среднюю дорогу в борьбе литературных направлений, почитавшего своими учителями и Чехова, и В. Соловьева.

В лирической прозе раннего Зайцева, составляющей первый его сборник «Рассказы» (1906) (и прежде всего в типичной для него новелле «чистого» настроения), характер как целостная определенность почти исчезает. Пропадает и зримо точное, чувственно предметное ощущение мира. Образ мира «размывает» лирическая волна. «Объект» Зайцева — некий слитный эмоциональный комплекс, растворяющий в себе реальные очертания отдельных явлений («Мир истончался... все вокруг обращалось в неясное... реяние...» — рассказ «Сон»). И столь же зыбка, неопределенна, как и образный строй, самая мысль о мире, необъяснимо подчиняющем себе человека, который живет в ранней прозе Зайцева чаще всего чувствами «смутно странными» («Тихие зори»). Обновление реализма средствами «лирики» — одна из характерных художественных тенденций в 900-е годы. Но у Зайцева это импрессионистское преломление отмеченной тенденции, дающее другое, нереалистическое, художественное качество.

В годы после первой русской революции писатель начинает тяготеть к объективно-изобразительной манере письма. Социальные мотивы, присущие литературе русского критического реализма, порой появляются теперь в его творчестве, но звучат робко и приглушенно. О драмах «маленького человека» расказала повесть «Сны» (1909), близкая таким, например шмелевским произведениям, как «Человек из ресторана», хотя, в отличие от них, лишенная злободневного общественного содержания. В рассказах и маленьких повестях, написанных в годы войны («Земная печаль», «Бездомный», «Мать и Катя», «Маша»), возникает, перекликаясь с «Вишневым садом», с прозой Бунина, А. Толстого, тема дворянского оскудения, ущербности, никчемности; изображены «чудаки, именуемые русскими помещиками». Зайцев своеобразно переоценивает здесь лирического героя своих ранних рассказов, чья пассивность и беспомощность окружались поэтическим ореолом, но не идет слишком далеко по этому пути. Его отношение к дворянскому герою, «и насмешливое, и сочувственное» («Земная печаль»), остается несравненно менее критичным, чем у названных писателей.

⁸³ Русская литература XX века. Т. 3, кн. 8. Под ред. С. А. Венгерова. М., 1916, с. 65—66.

Зайцев отваживается даже на социальное полотно в эпическом роде. По примеру других он хочет дать некий художественный синтез пережитой бурной эпохи русской истории. В его романе «Дальний край» (1913) духовные судьбы интеллигенции изображены на фоне общественно-политических событий начала века (студенческое движение, известная демонстрация у Казанского собора 4 марта 1901 г., декабрьское вооруженное восстание в Москве и т. д.). Итог таков: прошедшая революция — «большое дело русского народа», «электрический удар, молнией осветивший Россию, показавший все величие братских чувств», но и «всю бездну незрелости» страны, «банальность фраз и несоразмерность притязаний». Главное же зло — в искажившей людей, которые жаждали добра и братства (образ Степана), идее политической борьбы, революционного насилия. Отвергается «социализм русский», революционный, во имя социализма христианского, во имя торжества религиозных, «вечных» начал. К этой мысли приходят основные герои.

Как и Андреева в «Сашке Жегулеве», Зайцева «подвели» притязания на социально-историческое обобщение. Его попытки в этом духе оказались плачевными. «Дальний край» — едва ли не самое бледное и невыразительное из его сочинений тех лет. Именно «социальный» роман Зайцева (единственный в этом роде, как и у Андреева) наглядно демонстрирует внутреннюю отчужденность писателя от общественного движения. В других его произведениях социальный мотив вовсе исключается. Общественные интересы героев повестей «Спокойствие» и «Путники» остаются за порогом повествования: преодолев неудовлетворившее их прошлое, они вступают в новую фазу жизни, устремленную лишь к ценностям вечным. Это прежде всего любовь, которая видится Зайцеву отблеском «божественного огня», религиозного начала. Но религиозная идея (не ортодоксальная, а модернизированная, «соловьевская», в духе философии «вечно женственного» — например, в повести «Голубая звезда») в целом не слишком влияет на изображение любовного чувства, которое в произведениях писателя чаще всего свободно от мистического смысла. Более того, порой она даже освящает самые земные страсти. Сложны переживания крестьянки Аграфены (повесть «Аграфена»): и платоническое «томление», «тихие восторги», и «такая плотская, больная такая, темная непонятная любовь». Но в конце жизни «все любви и муки» героини, и чистые и греховные, «понялись ей как таинственные прообразы Любви единой и вечной». Религиозная «санкция» тут своеобразна: она призвана защитить и возвысить «плотскую любовь».

Написанное в 1908 г. произведение своеобразно противостояло арцыбашевщине и соприкасалось в этом смысле с характерными мотивами реалистической литературы того времени. Позднее, в «Дальнем крае», Зайцев с осуждением писал о «духе

распущенности и тусклых, маленьких чувств» в годы реакции, когда «над всем, усталым и опустошенным, висел девиз: *sage diem*). Любовь у Зайцева почти всегда драматична, связана со смертью, со страданием, но именно в них проявляется великая сила этого чувства. И оттого «вечный дух любви» — всегда «победитель»: «Цветут ли человеческие души, — ты даешь им аромат, гибнут ли, — ты влагаешь восторг» («Спокойствие»). Здесь обнаруживается нечто близкое рассказам о любви Бунина, но и глубоко отличное: в зайцевском исповедании любви отсутствует «пантеистическая» мысль о мире, столь важная для Бунина. Сфера любви у Зайцева абсолютизирована, замкнута.

Его пьесы («Усадьба Ланиных», «Ариадна», «Любовь»), проникнутые лирическим настроением, «безгеройные» и «бездейственные», испытали известное влияние чеховской драматургии. Об «Усадьбе Ланиных» Горький сказал: «вещь совершенно чеховидная»⁸⁴. Слова одного из действующих лиц этой пьесы характеризуют и ее художественный строй: «все так пестро и перепутано. И движется жизнь вот так-то». Но пестрота жизни и здесь сводится к прихотливым интимным переживаниям.

За любовными коллизиями пьес Чехова («пять пудов любви», — шутливо писал он о «Чайке») возникает синтетический образ многосложного, большого мира. Пристальный интерес философии любви в творчестве реалистов 10-х годов тоже соотносится с общей картиной действительности; у Зайцева же отчуждается от нее. Жизнь многих его героев — лишь служение любви. И это черта мирозерцания. Мысль о реальной сложности, переплетенности бытия, отдельные явления которого зависимы от общих его закономерностей, отсутствует в произведениях Зайцева. Он заметно предпочитает другие объяснения, связанные с «выщечеловеческой», «большой правдой» («Дальний край»). Но мистицизм этот, о чем уже шла речь, тоже относителен. Образы Зайцева слишком живые, достоверные для мистического творчества, и вместе с тем слишком отвлеченные для реализма истинного, ибо изъяты из общего контекста жизни, не объяснены ею. И это соответствовало субъективным намерениям писателя: приблизиться к реализму, не обрывая связей с противоположными эстетическими верованиями.

В интересующем нас литературно-типологическом ряду находится и еще одно, весьма оригинальное, явление русской литературы начала века — А. М. Ремизов. Его обычно относят к «чистым» символистам. Это не вполне точно. Ремизовское творчество тоже обладает чертами «промежуточного» художественного состояния, хотя в целом оно, действительно, теснее и

⁸⁴ Архив А. М. Горького. Т. 12. М., 1969, с. 217.

органичнее связано с модернизмом, чем творчество Андреева или Зайцева. Но эти связи своеобразны. Примечательней прежде всего самый «материал» писателя — вполне жизненный, осязаемый, плотный, укорененный в бытовой почве. Горький писал о «равнодушном», «беззаботном», «небрежном» отношении Андреева к «фактам действительности», к «знанию и книге», что преодолевалось подчас «изумительно чуткой» интуицией (очерк «Леонид Андреев»). К Ремизову это не применимо, хотя он был больше модернист, чем Андреев. Он великолепно знал изображаемую им действительность, живописуя ее со вкусом и во многих подробностях. Завзятый книжник, он славился обширной осведомленностью по части старорусской словесности, народного языка, фольклора и обильно черпал отсюда. Достоверное и художественно выразительное в его стилизованной прозе, сказовой речи многим обязано этой эрудиции. Однако интерпретирующая авторская мысль (и здесь, пожалуй, заключено основное противоречие творческого пути писателя) решительно расходилась с художническим материалом, пыталась подвергнуть сомнению его столь ощутимую реальность, предпринимала своего рода декадентскую диверсию против него.

Человек, заглянувший в глубинные недра бытия и навеки ужаснувшийся увиденному там! Таким запечатлел Ремизова известный скульптурный портрет Голубкиной 1911 г., уловивший сокровенную суть его жизнеощущения. Жизнеощущения фатально пессимистического, которое всегда доминировало в творчестве писателя, несмотря на поиски иных путей и решений, — доминировало на всех уровнях его мысли.

«Страшный мир» ремизовских повествований в своих истоках имеет, конечно, причины исторические, даже биографические. Остро ощутив катастрофичность общественной действительности начала века, Ремизов, в отличие от многих других писателей-современников, увидел в этом лишь роковой смысл. В молодые годы за участие в студенческих волнениях он провел несколько лет в тюрьмах и ссылках. Мрачные впечатления, вынесенные оттуда, формировали его общее отношение к русской жизни. Жалкие, духовно немощные, внутренне неустойчивые люди (какими виделись Ремизову ссыльные интеллигенты), пожелавшие море зажечь и очутившиеся перед лицом безжалостной, поглощающей их стихии отечественного быта, — типичная тематика ранних рассказов писателя, относящихся к началу 900-х годов («Опера», «Новый год», «Серебряные ложки»). Их продолжением становятся вещи, непосредственно отсылающие на революцию 1905 г., воспринятую как жестокую, слепо разрушительную силу («Святой вечер», «Крепость», «Без пяти минут барин», «Придворный ювелир» и др.). Писатель со страхом ожидал перемен, которые приносило освободительное движение. Но не потому, что симпатизировал общественным устоям современной ему России. Можно сказать, что они вну-

шали ему не меньший страх, писал ли он о глухой русской провинции, или о дворянском вырождении, или о церковниках. Воцарение капитала, злой, обездушенной силы, выносящей приговор самой себе, рисуемое в романе «Пруд» на фоне широких картин русской жизни, ужасающего существования фабричного люда, усугубляло, в изображении писателя, скверну и разложение, царящие в окружающем мире. Те же, кто возложил на себя миссию борца с существующим порядком, оказались (как и в ранних рассказах) несостоятельными и слабыми, «издерганными и загнанными».

Подобно «Пруд», в персонажах ремизовской прозы 900-х годов преобладает либо насильственно-жестокое, либо пассивно-безропотное, рабье начало (тема «всевыносящей, покорной, терпеливой» Руси, «изнасилованных душ» развернута, например, в повести «Крестовые сестры»). Оба начала, в конце концов одноприродные, одинаково ущербные, переплетающиеся друг с другом, характеризуют основные полюса русской жизни, и не только текущей: они возводятся к коренной национальной субстанции.

Проблема «дьявольского» и «христианского» в русской жизни и истории становится ведущей в творчестве писателя. Первое и есть воплощение жестоко-разрушительных, катастрофических начал. Атмосфера темных суеверий, мрачных предвестий, мистических ужасов, зловещих видений и снов пронизывает «ремизовскую» действительность. Но прибежище дьявола — не только внешняя жизнь, а прежде всего сама душа человеческая, томящаяся неосознанным страхом перед собственным внутренним существом. Принцип строения характера часто определяется у Ремизова именно этим противоборством — метаниями от Богородицы к «Гавриилиаде» (Стратилатов в «Неуемном бубне»), между «святой Русью и обезьяной» (Постников в «Крестовых сестрах»). Побеждают чаще всего «обезьяна» и «черт». Религиозный во внешнем облике фанатизм обращивается жестоко-садистической, «дьявольской» сутью («Чертик»). Божественная власть над миром оказывается фикцией.

Характерны в этом смысле образы духовных пастырей у Ремизова — или животно грубых, алчных, чувственных (как, например, в «Пруде») или, напротив, добрых, но бессильных «праведников». Увенчанный славою праведника и провидца, отец Илларион из рассказа «Суд божий» и сам убежден в своей непогрешимости. Но его, выдаваемая за божью, правда губит и жизнь человека, поверившего его «мудрому» слову, и его собственную жизнь. Хотя и невольно, он тоже служит «черту».

Ремизов пронизателен и чуток к темным, косным сторонам жизни своей страны и народа, к кризисным состояниям его быта, уклада, психологии. Но они, эти стороны и состояния,

и преувеличены, и перетолкованы, отчуждены от исторической причины. Показательно, что религиозно-мифологическая образность, насыщающая ремизовские повествования, при всей ее подлинности и близости к первоисточнику, во многих случаях может быть понята лишь условно-метафорически, но не буквально. Традиционное одеяние мысли скрывает ее своеобразно «еретическую» суть. Ремизовская «чертовщина» становится символом безраздельно правящих миром, хаотических, непознаваемых, безлично злых сил, толкуемых в духе новейшей декадентской философии. «Нелепость жизни, иррациональность человеческой психологии — в этом содержание ... всего, что пишет Ремизов»⁸⁵, — заметил В. Я. Брюсов в письме к П. Б. Струве от 10 марта 1911 г.

В творчестве писателя 900-х годов заметно стремление подвести своеобразную черту под духовными исканиями русской литературы прошлого столетия. В «Крестовых сестрах», например, возникают ассоциации, образы, мотивы, развернутые или чуть намеченные, которые явственно отзываются на раскольническое «все дозволено» и на его антипод — христианскую философию «страдания», на лесковское праведничество и на идеи государственности в духе «Медного всадника». А итог — категорический и однозначный. Все эти разные «правды» бессмысленны перед лицом роковой трагедии человека, на всех путях и перепутьях русской жизни лежит печать проклятия.

Правда, приблизительно с начала 10-х годов в миросозерцательной концепции ремизовского творчества намечаются сдвиги в сторону «реабилитации» действительности в традиционно религиозном смысле. Подступы к этому заметны уже в романе «Пруд»⁸⁶, увенчивающемся образом богоматери, просящей Христа о милости к людям⁸⁷. В произведениях, написанных позднее (например, из сборника «Подорожие», 1913), эти мотивы звучат еще увереннее. Человек остается жертвой, безвольным орудием высшей силы. Но эта сила — уже не дьявольская, а божественная, правая. Герой повести «Пятая язва» (1911—1912) несет кару за отступничество от божьей правды. В рассказах «Петушок» (1911) и «Покровенная» (1912) образы кротких, страдающих русских женщин напоминают о «крестовых сестрах» из одноименной повести. Но кротость «крестовых сестер» — в основном, лишь проклятие. Здесь же она просветлена верой в богородицу, «крепкой, нерушимой». И тем не менее, вопреки примиряющей религиозной концепции, текущая жизнь, изо-

⁸⁵ Литературный архив. Т. 5. М.— Л., 1960, с. 333.

⁸⁶ Роман писался в 1902—1903 гг., публиковался в первоначальном варианте в 1905 г., но был окончательно завершён лишь в 1911 г.

⁸⁷ В дарственной надписи Ремизова Блоку на отдельном издании романа говорилось о «земле русской, в которой таится верность до смерти... и подвиг крестный» (цит. по кн.: Турков А. Александр Блок. М., 1969, с. 131).

бражаемая писателем, остается не менее кошмарной и устрашающей, стихийно-эмоциональное ее восприятие — столь же мрачно катастрофическим. Мотивы хаотической, «чертовской» жути окружающего мира (например, «С очей на очи», 1911) то и дело колеблют благостную мысль.

Структура прозы Ремизова сложна и многосоставна. Но взаимодействие разных ее планов лишено согласия. Напротив. Обобщающий, «надстроечный» — философски-сущностный — план вступает в спор с жизненной реальностью, лежащей в фундамент произведения, посягает на основную ее функцию — детерминировать помышления и поступки героев.

Уместно еще раз кратко напомнить здесь о проблеме «личность — среда» в реалистическом искусстве начала века. Отвергая фатальную детерминированность человека окружающими условиями, оно часто апеллирует к всеобщим ценностям существования, независимым от эмпирических обстоятельств, однако так или иначе включенным в широкий поток исторической жизни. У Ремизова понятие детерминированности — не только в узком, но и в таком, расширительном, смысле — размывается. Парадоксально, что при этом писатель особенно тяготеет к изображению быта. Ведь быт — т. е. жизнь, погруженная в привычную повседневность, есть именно та сфера действительности, которая особенно наглядно и прямо демонстрирует зависимость человека от близлежащих обстоятельств. В «ремизовском» же быту решающую роль играют надчеловеческие причины. Иногда они дают знать о себе сразу, иногда — исподволь, незаметно.

Жизнь героя повести «Неуемный бубен», Ивана Семеновича Стратилатова, призвана поначалу внушить представление об извечной нерушимости того быта, который так полно олицетворен героем: «Скорее о монастырях поспорят, древность которых уже самой местной ученой архивной комиссией доказана... но в Стратилатове никто и никогда (не усумнится.— В. К.), это дело немислимое»⁸⁸. Но это «естество, его же уставы поправить невозможно» рухнуло, стало жертвой разрушительных и надбытных свойств души, действующих помимо сознательной воли человека.

Особенно красноречивы в этом смысле произведения, герои которых сами, своим умом приходят к осознанию мистической концепции бытия. Так в «Пятой язве». Кошмарными в своей бездуховности, низменности, дремучести предстают здесь «свиные рыла» провинциального быта. Облик русской провинции изображен в весьма характерных чертах, но вместе с тем предельно густо, концентрированно, преувеличенно, в духе гоголевского трагикомического гротеска. Судьей над уездным существованием, воспринятым как символ всей русской националь-

⁸⁸ Ремизов А. М. Соч. в 8-ми т. Т. 1. Спб., 1910, с. 13.

ной жизни, выступает главный герой — следователь Бобров. Неукоснительный жрец законности, он пишет «нечто вроде обвинительного акта... русскому народу», мысля при этом в категориях «человек — среда — история»: нация искажена жестокой историей, «законность — единственное спасение гибнущей России». И два пути были возможны в жизни Боброва: либо до конца бороться с беззаконием; либо, убедившись в безнадежности борьбы, остаться при своих убеждениях, «отколовшись от народа». И в том, и в другом случае участь героя была бы объяснена обстоятельствами жизненного ряда. Но сложилось иначе. Источником отчаянных, смятенных переживаний Боброва, оборвавших его жизнь, стало чувство крушения исповедуемых им рационалистических «истин», признание мистической сверхпричины, отменившей все «эмпирические» толкования действительности.

Итак, переоценка концепции детерминированного социальным бытием человека происходит у Ремизова внутри творчества, традиционно реалистического по материалу, тематике, и — частично — по средствам художественного письма. Это объясняет сложный характер связей Ремизова с классическим русским реализмом. Сам писатель вел свою родословную от Гоголя, Достоевского, Лескова. Причастность эта не внушает сомнений. Но столь же несомненно и модернистское претворение, пересоздание воспринятых традиций.

Хотелось бы дополнить этот ряд имен и Чеховым, имея в виду уже не конкретное соприкосновение чеховской и ремизовской образных систем (они совершенно чужды), а типологическое сопоставление более общего и широкого характера. В рассказе Ремизова «Чертыханец» (1911) читаем: «Но много ли есть на свете чего необыкновенного?.. Он (герой рассказа. — В. К.) давно понял, что в конце-то концов все дело не в особенностях поступка, бьющей в глаза и выходящей из ряда вон принятого и привычного, и часто западает в душу совсем незаметное, — так крохи, так завалищее»⁸⁹. Именно представление о значительности незаметного, привычного и связывает Ремизова с Чеховым, и одновременно резко отличает. У Чехова в понятие каждодневного бытового обихода вложено широчайшее содержание, мысль о противоестественности всего современного ему социального миропорядка. Но отвергая его, писатель тоже взыскует не чего-то чрезвычайного, «из ряда вон принятого», выражаясь ремизовским языком, а, так сказать, естественной человеческой «нормальности».

Ремизовская обыденность по-своему также всегда значительна, но она является знаком совсем другого содержания, другой противоестественности — присутствия в повседневности зловеще иррациональных сил, лишь запятанных в бытовой обо-

⁸⁹ Ремизов А. М. Соч. в 8-ми т. Т. 5, с. 178.

лочке. Как раз в этом содержании и видел Ремизов свою зависимость от Гоголя («Чудесное — от Гоголя», — говорил он). Но у Гоголя (в ранних его сочинениях) «чертовщина», вторгающаяся в повседневную действительность, побеждается здоровыми бытовыми началами народной жизни. Ремизову же представление о «здоровой» обыденности противопоказано. Трагическая нелепица гротесково поданного быта ремизовских сочинений ближе поздним произведениям Гоголя, где обиходное существование начинает оборачиваться лишь драматической своей стороной, однако лишенной inferнальной тайны, столь родственной Ремизову.

Но, пожалуй, самой важной преемственной связью ремизовского творчества является связь с Достоевским. Соприкосновения обнаруживаются тут уже не в отдельных стилевых приемах, языке, манере, а прежде всего в миросозерцательной стороне творчества обоих писателей: и в некоторых общественно-идеологических воззрениях, и, главное, в катастрофичности общего восприятия действительности, мотивах чрезвычайной драматичности состояния мира, предельности человеческого страдания и т. п. Однако более существенными оказываются опять-таки различия. Это можно уяснить, в частности, на примере характерологии того и другого художника, в основе которой, при всей кажущейся близости, разный взгляд на самую природу человека: у Ремизова она несравненно мельче. Ремизов явно усваивает у Достоевского различие «карамазовского» и «каратаевского» типа (употребляя образы-термины Горького), противопоставление насильнического характера «униженной и оскорбленной» натуры. Но и насильники, и страдающие лишены в произведениях этого писателя той силы духа, которая проявляется в «безднах» Достоевского. Человеческих «бездн» как раз и нет у Ремизова. «Снилось Сергею Сергеевичу, будто он — насекомое злое и мстительное... тысячехвосткой какой-то ползет в поле... И тяжело ему и трудно ему... И он ползет и не знает, куда он ползет, и за что это наказан он переходить со стебля на стебель? И злоба мучает его, и злость точит сердце, и устал-то он смертельно» («Чертыханец») ⁹⁰. Ремизовские жестокие натуры очень часто подобны этой «тысячехвостке»: носители разрушительного инстинкта, они вместе с тем бессильные и жалкие жертвы, этакие «мелкие бесы». Бессильными, немощными оказываются и святые души. Персонажи и того, и другого плана значительно более «типовые» и обыденные, чем у Достоевского, но сама их обыденность истолкована в мистическом духе. Поэтому «достоевское» начало в творчестве Ремизова парадоксальным образом соединяет две крайности: оно одновременно и более приземлено, и более иррационально.

⁹⁰ Там же, с. 189—190.

Подобное же противоречивое преломление традиций характерно и для всей образной системы писателя. В частности, для жанрово-композиционного типа ремизовской прозы. Примечательной ее чертой является, например, ослабленность сюжетного развития. Это — в общем — в духе классической русской литературы, нередко чуждавшейся отчетливо выраженной фабульности, интриги, поступающей ими ради полноты и обстоятельности рисуемой картины, создававшей своего рода эпические «пьесы жизни» (Добролюбов), не вмещавшиеся в узко фабульные границы. У Ремизова эта особенность тоже служит увеличению емкости художественного текста, его описательной насыщенности, но вместе с тем имеет и иной смысл. Это видно в романе «Пруд». Основная сюжетная линия, связанная с образом главного героя — Николая Финогенова, обрастает многими побочными линиями, постоянно соотносящими судьбу героя с судьбами других действующих лиц. Показательно, однако, что это не приводит к драматическому началу в характерном для традиционного реалистического романного повествования смысле, когда взаимоотношения отдельных персонажей выражают типические общественные конфликты, противоборства, противостояния. И хотя различные общественные силы (капиталистические хозяева, фабричные, революционеры, церковь) и конфликтные отношения между ними представлены в произведении, они в конечном счете не существенны для авторского замысла, демонстрирующего общий для всех антагонистов, участвующих в конфликте, фатально-пессимистический итог, удручающую однозначность бытия (все люди одинаково несчастны и обречены). Многообразие, многосложность жизненного материала, присущие реалистическому роману, оказываются у Ремизова во многом «снятыми», иллюзорными. Композиционный тип повествования и выполняет эту нивелирующую функцию. Декадентская мысль писателя лишает большую повествовательную форму эпического качества.

Описательная загроможденность, нарушающая сквозное действие, размывающая композиционную организованность повествования и, однако, не дающая представления об истинной сложности и разнообразии реального мира, часто свойственна и новеллистическому жанру в творчестве Ремизова. Новелла «Эмалиоль», например, составлена из многочисленных рассказов о той или иной трагической человеческой судьбе, наслаивающихся друг на друга. Характерно, что рассказы эти поведаны со всею бытовой подлинностью. Но не менее характерно, что подлинность эта одновременно и условна. Рассказики коротки, фрагментарны, отрывочны; мотивы тех или иных поступков или невняты, или вовсе опускаются. И это имеет свое объяснение: «Много.. разного народа порассказало много разных повестей и историй, и из всего рассказанного одно выступало ясно...» Слова, сказанные по частному поводу! Но они

могут определить и композиционную структуру многих произведений Ремизова, и общую его концепцию бытия. Индивидуальные различия в действиях и помышлениях людских, в причинах и следствиях не слишком важны, поскольку всем управляет единая, всеуравнивающая причинность.

Обращаясь к поэтическому языку писателя, мы встречаемся и там с отражением характерного «двомирного» видения. Ему соответствуют два отчетливых стилевых пласта ремизовской прозы — изобразительно-бытовой, щедро описательный и лирико-обобщенный. Они существуют и как отдельные линии, но чаще — во взаимопроникновении. Его воплощает излюбленный Ремизовым художественный прием. «Эмпирический» образ, возникающий в частной житейской ситуации, превращается в образный лейтмотив широкого смысла (переданный уже другими средствами — сгущенно экспрессивными), который затем постоянно повторяется на протяжении повествования. Ремизовская проза порой злоупотребляет этим приемом, он бывает нарочит и неотвязен (особенно в «Пруде»). Но так или иначе сама эта стилевая тенденция соприкасалась с устремлениями к художественной синтетичности, свойственными и последовательно реалистической литературе начала века, однако свободными в ней от мистического налета. У Ремизова же реплика, словцо из наивно простодушного разговора, нехитрый бытовой эпизодик, приобретая символическую многозначительность, одновременно переключаются и в другой, бытийный, план, обращенный к устрашающим сущностям (образ кошки Мурки из «Крестовых сестер», эпизоды в рассказе «Эмалиоль» и т. п.).

Самое ценное, что есть в художественном арсенале Ремизова, — без сомнения, его «сказ». При всех преувеличениях, крайностях, нарочитостях (постоянно отмечавшихся тогдашней критикой) он по-своему ярко и выразительно демонстрировал полноту и многоцветье исконных основ русского языка. Изошренность поэтического мастерства писателя в его лучших произведениях (хотя бы в «Пятой язве») проявляется в прихотливом и в то же время органическом синтезе различных языковых пластов коренного русского «слога» (простонародной, диалектной речи, стиля древнерусских книг) с собственными языковыми «придумками», неологизмами а la Лесков, верными духу и строю своего языка. Хорошо известно воздействие ремизовского стиля на язык реалистов 10-х годов, на «орнаментальную прозу» первого пооктябрьского десятилетия.

Вместе с тем сказовая речь Ремизова не ограничивалась лишь живописно-изобразительными задачами. В своем месте уже говорилось о неточности взгляда на сказовую форму литературы 10-х годов как на явление «чистой» художественной объективности, лишенной личностного начала. В сравнении с писателями той поры сказ Ремизова, пожалуй, особенно тесно связан с его миропониманием.

В этом смысле любопытно несходство гоголевской и лесковской манеры юмористического, неприхотливо-бытового сказывания, от которой Ремизов отправлялся, и его собственной манеры. У классиков прошлого столетия подобная манера, в целом, соответствует самому объекту, содержанию изображаемых явлений, хотя и не отождествляется с ними (содержание может оказаться серьезнее и драматичнее, как в гоголевской «повести» о Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче). У Ремизова же манера, о которой речь, сплошь и рядом умышленно и подчеркнуто контрастирует с содержанием: юмористически-простоудно сказывается о мистически страшном, которое кажется смешным и обыденным лишь во внешнем своем облике. Потенция мистического заложена даже и в как будто самой «безобидной», нейтральной с виду житейской чепухе. Именно в связи с нею зловеще сказано в «Чертыханце»: «Если все при сказки, поговорки да прибаутки замечать да еще и думать о них, то и веку твоего не хватит, а, главное, чего доброго еще и сам в нечто подобное превратишься и ничего от тебя не останется: мало ли какие бывают прибаутки!»⁹¹

Но рассказ о страшном в «прибауточно-»бытовом стиле — все-таки не только прием, а и знак жизнеощущения. Сказ Ремизова, сцепляющий, связывающий воедино несовместимые начала — житейски простое, обыденное и устрашающе-надмирное — говорил как раз о двойственной природе образного мышления художника, о невольной его прикованности к обоим этим началам, о невозможности «избавиться» от какого-либо из них в угоду той или другой цельности.

Впрочем, попытки эстетического «преодоления» реальности случались в творчестве писателя. Любопытны в этом смысле его циклы записей снов, к которым принадлежит, например, «Бедовая доля». Это, конечно, не просто «безыскусное описание подлинных ночных приключений», как сказано в маленьком предисловии от автора. То, что действительно померещилось, соседствует здесь с явно сочиненным. Едва ли Ремизов задавался целью запечатлеть в своих «снах» лишь поток собственного подсознания. По сути это рационалистические произведения, аллегорическая картина общего мирозерцания писателя, совпадающая в отдельных мотивах с «реалистическими» его вещами. К примеру, в мотивах истории, где дьявольское переплетается с божеским («Иван Грозный»), или жалкой, ущербной интеллигенции, помещенной между молотом и наковальней — деспотической властью и слепо стихийным народом («Обезьяны», «Железный царь») и др. Однако зыбко исторические ассоциации не определяют основного. Для большинства «снов» характерна мысль «снятая», свободная от конкретных опосредствований, обращенная непосредственно к феномену бытия в его, «реми-

⁹¹ Ремизов А. М. Соч. в 8-ми т. Т. 5, с. 171.

зовской», интерпретации. Роковое поглощение личности, устрашающей всеобщностью, — преобладающий мотив. Она, личность, в жутком страхе преследования, тисках чудовищных сил, которые низвергают ее в мрачные бездны, поддевают на крючок, душат, заглатывают, сжирают («Под водой», «Верецкий тигр», «Черти», «Волк съел» и др.).

«Снятой» мысли соответствует и художественный строй. В «конкретных» вещах Ремизова образы — это и образы действительности, и одновременно знаки отвлеченного мирозерцания. Здесь они большей частью только знаки. В одном случае реальность и доподлинна, и условна. В другом случае остается лишь условность. Характерно, что и «сны» наполнены типичными для ремизовской изобразительной манеры деталями обиходной жизни. Но бытовые элементы взяты здесь в абсурдных сочетаниях. Бытовое, поставленное в фантазмагорический контекст, как раз и оказывается наиболее красноречивым признаком аномальности и иррациональности бытия. Что может быть фантастичнее. — говорить о макаронах, стоя на краю зияющей пропасти («Макароны»)?! Такая противоестественная обыденность в охваченном гибелью и пожаром мире возникает и в других «снах».

«Бедовая доля» (как и другой цикл «снов» — «С очей на очи») являет собой уже не промежуточное, а, так сказать, «чистое» художественное качество, соприкасающееся с поэтикой сюрреализма. Однако подобный художественный тип не характерен для подавляющего большинства сочинений писателя. Реально-жизненный образ в них, при всей подчас мистичности его толкования, сохраняет относительную самооценку. И это позволяет отделить то, от чего отпавлялся писатель в своем творчестве, — потрясенность страданием человеческим, болезненно-скорбное, одностороннее, но и достоверное знание о мрачных сторонах действительности, ощущение кризисности ее устоев — от того опустошительно-декадентского, мистического отрицания мира, к которому Ремизов приходил. Отделить начала ремизовской образности, коренящиеся в реальном многоцветии родного языка, от того деформированного облика, который часто приобретала она в смысловом ряду сочинений писателя.

Перед нами в лице Ремизова — еще один выразительный пример сложного противоборства двух эстетических систем в литературе начала века.